

A	Deprivation	Homeless	Ostile	Strada
Abbandono	Deserto	I	Outcast	Straniero
Accamparsi	Desiderio	Identità	Outsider	Sublime
Accattone	Désœuvrée	Immagine	Ozio	Suburbs
Albe	Desolazione	Immateriale	P	Survie
Albergo	Deviance	Impensato	Paesaggio	Sussistenza
Anarchia	Dignità	Imperduto	Paralisi	T
Anonimo	Diminuire	Impoverimento	Parassita	Tenda
Aperto	Dritto	Inattuale	Pauperismo	Trascurare
Arrangiarsi	Discarded	Incostruttibile	Paura	Trasgressione
Asilo	Disegno	Indecenza	Pezzente	U
Assenza	Dismisura	Informe	Polvere	Ultimi
Assistenza	Dispositivo	Infrastruttura	Popolazione	Unable
Associazione	Distanza	Intangibile	Portico	Uncanny
Autarchia	Disturbance	Invisibile	Potere	Unpleasant Design
B	Dono	Irrilevante	Povertà	Unspeakable
Backstage	E	Irrappresentabile	Progetto	Untracked
Bagno (pubblico)	Eccesso	Isolamento	Psicogeografia	Urbano
Banlieue	Economia	Istituzione	Q	V
Baraccopoli	Effimero	J	Quality	Vacant
Beggars	Emergenza	Just	Qualunque	Vanished
Bibby Stockholm	Enemy	Joker	Quantity	Verismo
Bicêtre	Energy	K	Quartiere	W
Brutale	Environment	Kill	Quotidianità	Wander
Brutalismo	Epicentro	Knowledge	R	Waste
Bugia	Eresia	L	Racconto	Work
C	Esclusione	Latente	Rappresentazione	X
Capitalismo	Esilio	Lazzaretto	Realismo	Xenofobo
Cartografia	Esistenza	M	Realtà	Y
Catastrofe	Espulsione	Maestoso	Reclusione	Yoke
Censura	Estetica	Mappa	Remoto	Ypres
Central Park	Estraneo	Marginalità	Residuale	Z
Chiuso	Estremo	Memoria	Riscatto	Zero
Circo	Eterotopie	Mendicante	S	Zona
Città	Everywhere	Mensa	Scarsità	Zonzo
Clochard	Evicted	Metropolitano	Scarto	
Compassione	F	Minimo	Sfasato	
Comunicazione	Fame	Minore	Shadow	
Comunità	Feral	Miseria	Sicurezza	
Conflitto	Fogne	Misura	Slum	
Conseguenza	Forgotten	Monumento	Società	
Contemporaneo	Fortuna	Morale	Solidarietà	
Controllo	Freedom	N	Solitudine	
Cour des miracles	Freedom	Navi urbane	Sospensione	
Crisi	Fuga	Necessità	Sottrazione	
D	Fuori scala	Nero	Soumission	
Dark	G	No Man's Land	Sovranità	
Debito	Gate	Norma	Spaesamento	
Décadence	Ghetto	Notte	Sparizione	
Decoro	Ghost	O	Spazio pubblico	
Degrado	H	Odio	Spettro	
Demolizione	Haunting	Orfanotrofio	Sproporzione	
Denaro	Hidden	Ospizio	Squalificato	

Glossario di Miserabilia

Cahiers di Miserabilia 1

Glossario di Miserabilia

EUR 14



ISBN 9791222315768

A cura di
Sara Marini, Alberto Petracchin, Jonathan Pierini



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

Glossario di Miserabilia
A cura di Sara Marini, Alberto Petracchin, Jonathan Pierini

Il volume raccoglie gli atti del convegno "Miserabilia. Le parole della miseria" tenutosi presso l'Università luav di Venezia il 14 maggio 2024. Il convegno è stato organizzato dall'Unità di ricerca dell'Università luav di Venezia, coordinatrice Professoressa Sara Marini, nell'ambito delle attività del Prin "MISERABILIA. Spazi e spettri della miseria" (Call Mur 2022, SH5), Principal Investigator Professoressa Sara Marini.

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

Prima edizione
ottobre 2024

Ibn
9791222315768

Doi
10.7413/1234-1234037

Stampa
Finito di stampare nel mese di ottobre 2024
da Digital Team – Fano (PU)

Caratteri tipografici
Neue Haas Grotesk
Times Seven

Progetto grafico
ISIA Urbino – Laboratorio di didattica applicata

Impaginazione
Matteo Carrara
Giacomo Maria Dell'Orto
Valentina Seghezzi

Supervisione
Jonathan Pierini, Francesco Delrosso (ISIA Urbino)

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

Il libro è disponibile anche in accesso aperto alla pagina
<https://sites.google.com/iuav.it/iuavprin-miserabilia/misery-atlas?authuser=0>

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

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

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

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

Cahiers di Miserabilia 1

Glossario di Miserabilia

A cura di
Sara Marini, Alberto Petracchin, Jonathan Pierini



I
- -
U
- -
A
- -
V

Università luav
di Venezia



A

Abbandono
Accamparsi
Accattone

Albe [S] 8
Sara Marini

Albergo [S] 10
Andrea Guerra

Anarchia
Anonimo
Aperto

Arrangiarsi [S] 16
Annalisa Metta

Asilo
Assenza
Assistenza
Associazione
Autarchia

B

Backstage
Bagno (pubblico)
Banlieue
Baraccopoli
Beggars
Bibby Stockholm
Bicêtre
Brutale

Brutalismo [C] 22
Achille Mbembe

Bugia [S] 22
Giulia Bersani

C

Capitalismo [S] 27
Stefania Consigliere

Cartografia
Catastrofe
Censura
Central Park
Chiuso

Circo [S] 32
Francesco Careri

Città [F] 37
Matteo Duri

Clochard

Compassione [C] 55
Arthur Schopenhauer

Comunicazione
Comunità [S] 55
Laura Arrighi, Massimiliano Giberti

Conflitto
Conseguenza
Contemporaneo
Controllo
Cour des miracles

Crisi [C] 61
Antonio Gramsci

D

Dark
Debito [S] 63
Elettra Stimilli

Décadence
Decoro

Degrado [C] 67
Raffaello Sanzio

Demolizione [S] 68
Laura Guarino

Denaro
Deprivation
Deserto [S] 72
Sara Marini

Desiderio
Désœuvrée [C] 77
Jean-Luc Nancy

Desolazione
Deviance
Dignità
Diminuire
Diritto
Discarded
Disegno

Dismisura [S] 78
Federico Rahola

Dispositivo [C] 83
Michel Foucault

Distanza
Disturbance
Dono

E

Eccesso
Economia
Effimero
Emergenza
Enemy
Energy
Environment
Epicentro
Eresia
Esclusione
Esilio

Esistenza
Espulsione [C] 84
Saskia Sassen

Estetica
Estraneo
Estremo
Eterotopie
Everywhere
Evicted

F

Fame [C] 85
Knut Hamsun

Feral [C] 85
Sue Donaldson, Will Kymlika

Fogne
Forgotten
Fortuna
Freedom
Fuga
Fuori scala

G

Gate
Ghetto
Ghost

H

Haunting
Hidden
Homeless [C] 88
Anthony Vidler

I

Identità [S] 89
Esther Gianì

Immagine

Immateriale
Impensato
Imperduto
Impoverimento
Inattuale

Incostruttibile [C] 93
Frédéric Neyrat

Indecenza
Informe [C] 93
Umberto Eco

Informe [C] 94
Denis Hollier

Infrastruttura
Intangibile
Invisibile
Irrilevante
Irrappresentabile
Isolamento [C] 95
Michel Foucault

Istituzione

J

Just
Joker

K

Kill
Knowledge

L

Latente
Lazzaretto

M

Maestoso
Mappa [S] 100
Davide Zaupa

Marginalità
Memoria
Mendicante
Mensa
Metropolitano
Minimo
Minore

Miseria [C] 104
Michel Foucault

Misura
Monumento

Morale

N

Navi urbane [S]
Martino Doimo

105

Necessità [C]
Henry David Thoreau

109

Nero [C]
Mpho Matsipa

109

No Man's Land [C]
Lucius Burckhardt

109

Norma

Notte [C]
José Saramago

110

O

Odio
Orfanotrofio

Ospizio [C]
Carlo Bartolomeo Piazza

111

Ostile
Outcast
Outsider
Ozio

P

Paesaggio
Paralisi
Parassita
Pauperismo
Paura

Pezzente [S]
Alessandro Valenti

112

Polvere [C]
Pier Paolo Pasolini

117

Popolazione
Portico
Potere
Povertà
Progetto
Psicogeografia

Q

Quality
Qualunque
Quantity

Quartiere
Quotidianità

R

Racconto

Rappresentazione [S]
Jonathan Pierini

120

Rappresentazione [S]
Valter Scelsi

125

Realismo

Realtà [C]
Felice Cimatti

129

Reclusione

Remoto
Residuale
Riscatto

S

Scarsità [S]
Dario Gentili

131

Scarto [C]
François Jullien

136

Sfasato

Shadow [S]
Alberto Bertagna

137

Sicurezza

Slum
Società
Solidarietà
Solitudine
Sospensione

Sottrazione [C]
Gilles Deleuze

142

Soumission

Sovranità [C]
Georges Bataille

142

Spaesamento

Sparizione
Spazio pubblico

Spettro [S]
Alberto Petracchin

143

Sproporzione

Squalificato [C]
Osamu Danzai

148

Strada
Straniero
Sublime
Suburbs
Survie
Sussistenza

T

Tenda

Trascurare [S]
Arianna Colombo

150

Trasgressione [C]
Tim Cresswell

153

U

Ultimi
Unable
Uncanny
Unpleasant Design
Unspeakable
Untracked
Urbano

V

Vacant
Vanished
Verismo

W

Wander
Waste
Work

X

Xenofobo

Y

Yoke

Ypres [C]
Lorenzo Coccoli

158

Z

Zero [C]
Rem Koolhaas

159

Zona
Zonzo

[S] Saggio
[C] Citazione
[F] Saggio fotografico

Albe Sara Marini

Il presente glossario apre la collana *Cahiers di Miserabilia* dedicata alle ricerche svolte nell'ambito del Progetto di Ricerca di Rilevante Interesse Nazionale "MISERABILIA: spazi e spettri della miseria". L'obiettivo principale del progetto è la definizione di strumenti per poter tornare a riconoscere e studiare le manifestazioni tangibili e intangibili della miseria e la messa a sistema di modalità e linguaggi per poterla raccontare e progettare. L'indagine muove da due assunti: la rimozione dello spazio di esistenza della miseria nella realtà concreta e immateriale occidentale a favore di "misurabili condizioni di povertà"; la presenza nelle città di manufatti a testimonianza di un passato in cui la miseria era "materia" di governo e di progetto. Il primo assunto fonda l'urgenza e le ragioni della ricerca, il secondo rappresenta un insieme di "memorabilia" che il progetto vuole rilevare e raccogliere per rigettare luce su un tema e una presenza oggi spettrale, latente. Questo glossario muove i propri intenti dal primo assunto, proponendosi come un primo strumento per dare spazio a una presenza censurata, obliata. Se la miseria nelle società occidentali è oggi un impensato e un irrapresentabile, risulta indicibile e invisibile, estromessa in un altrove storico, geografico, culturale, allora serve in primis un dizionario che la consideri nelle sue multiformi accezioni.

In *Città di vetro*, che con *Fantasm* e *La stanza chiusa* compone la sua *Trilogia di New York* del 1985, Paul Auster scrive: "mi sto prodigando ad inventare una nuova lingua. [...] Una lingua che finalmente dica quello che dobbiamo dire. Perché le nostre parole non corrispondono più al mondo. Quando le cose erano intere, credevamo che le nostre parole le sapessero esprimere. Poi a mano a mano quelle cose si sono spezzate, sono andate in schegge franando nel caos. Ma le nostre parole sono rimaste le medesime. Non si sono adattate alla nuova realtà. Pertanto, ogni volta che tentiamo di parlare di ciò che vediamo, parliamo falsamente, distorcendo l'oggetto che vorremmo rappresentare. Tutto si fa disordine. Ma le parole, come anche lei comprende, hanno la capacità di cambiare. Il problema è come dimostrarlo".

L'obiettivo di questo volume è quello di affrontare il mutare delle parole, il loro corrispondere a silenzi o dimenticanze, il loro ingiallire o tornare a risplendere, ma anche disporle per animare presenze, luoghi, segni, figure, concetti e racconti concordi nel costruire lo spazio di un confronto con il qui e ora. Nati dal pensiero astratto o dall'esperienza, dall'archivio o dalla volontà di prefigurare, i lemmi qui espansi in forma di saggio o di citazione, o solo evocati, cercano un attrito con il reale per rimetterne in gioco il senso.

Poche presenze vivono l'alba, non è un paesaggio affollato quello in cui il sole inizia a penetrare la notte. Le traiettorie disegnate da queste presenze, come le storie inseguite dal protagonista di *Città di vetro* o come quelle tracciate dalle parole qui raccolte, muovono oltre *La stanza chiusa* incrociandosi, anche casualmente, come *fantasm*.

Il termine “albergo” è associato nell’uso corrente a un alloggio temporaneo per uso turistico e per brevi soggiorni, di qualità più o meno elevata. L’etimologia della parola, che deriva dal germanico antico *haribaîrigo* (da *harjis* “esercito” e *hairgan* “guardare, custodire”), rinvia in realtà a un “alloggiamento militare”, ed è nella variante medievale *haribergum*, prossima al tedesco *herberg* e al francese *auberge*, che è passato a designare un edificio adibito ad alloggio temporaneo dietro ricompensa (Vocabolario 1863, pp. 341-342; Battaglia 1961, p. 289; Cortelazzo, Zolli 1999, p. 78). Nella lingua italiana sono attestate dal XIII secolo sia la forma latina *albergus* (Du Fresne 1883, p. 167) sia quella volgare *albergo* (Tesoro della lingua italiana), utilizzate, oltre che nel senso proprio di locanda oppure di abitazione privata, anche in senso figurato (“l’alta letizia che spirava dal ventre/che fu albergo del nostro desiderio”, Dante, *Paradiso*, XXXIII, pp. 104-105). In alcune epoche e in determinati contesti sociali il termine esplicita funzioni abbastanza diversificate, sebbene sempre riferibili a strutture chiuse, se non addirittura protettive. A Genova il termine designava un’istituzione elitaria di gestione del potere sorta a inizio Trecento e durata fino a fine Cinquecento, che accoglieva al suo interno cerchie ristrette di famiglie nobili, raccolte in aree circoscritte della città, identificate da una piazza, una loggia, una chiesa gentilizia e dalle singole abitazioni degli appartenenti alla “consorteria” (Airaldi 1986, pp. 465-474; Bitossi 1990). Nella Repubblica di Venezia, invece, con “albergo” si indicavano le eleganti stanze, sontuosamente decorate a partire dal Quattrocento, in cui si riunivano gli amministratori delle ricche associazioni devozionali e caritative cittadine, le Scuole Grandi, e talvolta il termine era riferito all’intero edificio della Scuola stessa (Sohm 1982, pp. 28-32 e *passim*; Pullan 1982, pp. 101, 141). Nel più antico vocabolario della lingua italiana, quello degli Accademici della Crusca, il significato inizia ad avvicinarsi a quella odierna, riferendosi a un alloggio temporaneo ma anche a una residenza: “albergo: casa publica, che riceve, e alloggia i forestieri per danari, e vale anche ogni altro luogo, dove s’alberghi” (Vocabolario 1612, p. 36).

In tempi recenti lo scrittore Guido Ceronetti ne rilanciava il più ampio significato nel libro

Albergo Italia per estenderlo metaforicamente a comprendere l’intera nazione. Descrivendo personaggi, monumenti, paesaggi, città, egli delineava uno spaccato culturale e sociale del Paese visto come un unico, vasto albergo, un luogo di sosta e di transito, di memorie e anche di decadenza e smarrimento, in cui però non era impossibile l’incontro e perfino la solidarietà fra le persone. Scriveva nell’introduzione: “Com’è questo Albergo Italia? Un albergo del malessere, rispondo, del fastidio e dell’insonnia. Qua e là, sempre più, dell’ansia, della paura. Ma ha il fascino dei Grandi Alberghi declassati [...] e poi [...] se di notte grido una mano arriva” (Ceronetti 1985, p. 1X).

C’è forse una non casuale assonanza di un tale Albergo, capace di accogliere la più varia umanità in un edificio-nazione in evidente declino, con l’immagine che ci trasmettono alcuni grandiosi edifici del passato associati in origine a una analoga condizione di miseria, di sofferenza ma anche di solidarietà, e poi decaduti: gli “alberghi dei poveri”.

Questa definizione fu utilizzata soltanto in Italia per un certo tipo di edifici, in alcune città e in un’epoca relativamente circoscritta, tra la metà del Seicento e la fine del Settecento.

Gli “alberghi dei poveri” si distinsero dalle strutture per il contenimento del pauperismo tradizionalmente definite “ospizi” (vedi voce “ospizio”), “ospedali” o “conservatori” – e in altre nazioni *Hôtel*, *Hospice*, *Hôpital général*, *Workhouses*, *Zuchthäuser* (Foucault 1972, pp. 59-91; Jütte 1994, pp. 169-177; Geremek 1995, pp. 217-242; Giumelli, Gecchele 2004, pp. 237-239) – perché furono costruiti *ex novo* come “regge” per dare visibilità alla beneficenza di un ceto nobiliare o alla filantropia di una casa regnante. Furono pensati come palazzi dotati di locali d’ingresso con portineria per l’accoglienza, per selezionare il povero, ripulirlo fisicamente, rivestirlo, e poi introdurlo nei grandi dormitori comuni, sempre distinti fra maschi e femmine. Ma furono anche pensati come luoghi di lavoro coatto da svolgere in vasti saloni, tanto che si potrebbero intendere come singolari alberghi per soggiorni temporanei in cui il povero recluso, invece di un corrispettivo in denaro, ricambiava l’ospitalità con il lavoro, fino a diventare, nel corso del tempo, una specie di dipendente.

Tuttavia, questi grandiosi edifici decadono presto, mostrando i limiti funzionali e

gestionali di una simile concentrazione di uomini, donne, ragazzi e ragazze: una popolazione eterogenea di individui che avrebbe dovuto vivere sotto lo stesso tetto con mansioni diverse, ospiti più o meno provvisori di un albergo che voleva essere allo stesso tempo un riparo accogliente per i senza dimora e una struttura chiusa e inaccessibile da cui non si poteva uscire.

Un precedente di tali “alberghi”, e tra i primi in età moderna con specifico riferimento all’accoglienza dei poveri, era stato l’Albergo di Virtù di Torino, istituito nel 1580. Inesistente negli spazi di una struttura preesistente, fu fondato per iniziativa della Compagnia di San Paolo, la più importante confraternita assistenziale laica della città. Lo scopo era di accogliere i giovani che vivevano nella miseria per sottrarli all’ozio e al vagabondaggio, ma alle ragioni morali si mescolavano finalità strettamente economiche: gli “ospiti” sarebbero stati istruiti in varie attività manuali e impiegati nell’industria manifatturiera (Bernardi 1858; Monticone 1985, pp. 96-100; Cavallo 1995, pp. 89-92). Benché il lavoro fosse obbligatorio, la reclusione non era forzata, come invece in esempi pressoché contemporanei quali la “casa di lavoro” di Amsterdam (*Rasphuis*, 1595-1596), divenuta celebre in tutta Europa in relazione alla lotta al pauperismo: sebbene inizialmente fosse stata pensata come “casa di correzione” per criminali, fu presto convertita in un luogo di detenzione di poveri, oziosi, vagabondi, cui fu imposto il lavoro in segheria (Baroncelli, Assereto 1980, p. 175; Jütte 1994, p. 171; Geremek 1995, pp. 230-231).

Nell’istituto torinese, peraltro, la denominazione “albergo” attenua il senso di un lavoro coatto per riferirsi piuttosto al significato originario di alloggio temporaneo: un luogo, cioè, per condurre alla virtù, ma anche per avviare a una professione i giovani, i quali, una volta addestrati, sarebbero stati mandati a bottega o inseriti nel mercato del lavoro.

A fine Cinquecento anche in altre città italiane, come Bologna, Roma, Venezia, Milano, furono creati luoghi per l’accoglienza dei poveri in strutture preesistenti, adattate a “ospizio” o “ospedale” (Molteni 2010, pp. 183-184; Pullan 1989). Tali centri di raccolta, tuttavia, non riuscirono mai a imporsi come strutture di ricovero generalizzato dei poveri se non per periodi limitati, connessi a carestie, guerre o epidemie, e quindi non ebbero alcun effetto nel contenimento del fenomeno del pauperi-

simo e tantomeno nell’avviamento degli indigenti al lavoro.

Il problema della povertà, del resto, affonda in una storia di lungo periodo che ha riguardato tutte le società europee. Dal tardo medioevo, con il mutare delle condizioni economiche e sociali, si assiste anche a un cambiamento di mentalità, per cui la tradizionale e moralmente accettata immagine del “povero di Cristo” inizia a essere vista sotto un’altra prospettiva. Da fine Quattrocento e soprattutto nel Cinquecento il pauperismo assunse dimensioni tali da suscitare idee e accese dispute tra fautori e oppositori di una nuova politica sociale (della vastissima letteratura si veda almeno Geremek 1973; Gutton 1977; Pullan 1978; Baroncelli, Assereto 1983; Geremek 1992; Fatica 1992; Zamagni 2000; Giumelli, Gecchele 2004; Garbellotti 2013; Coccoli 2017). Sebbene possa apparire schematico, non è del tutto inesatto considerare il Cinquecento come l’epoca di avvio del dibattito sull’assistenza centralizzata, il Seicento quello in cui si attua il *Grand Renferment*, secondo la nota interpretazione storiografica diffusa da Michel Foucault, e il Settecento il secolo della trasformazione del povero da recluso a operaio (Foucault 1972; Woolf 1978; Assereto 1983; Fatica 1992; Jütte 1994, pp. 176-177).

Il grandioso Albergo dei Poveri di Genova iniziato nel 1656 e ufficialmente aperto, anche se non completato, nel 1664, è l’esempio più significativo di una politica di Stato e di una nuova tecnica di internamento finalizzate proprio alla “grande reclusione”. È il primo edificio in Europa realizzato *ex novo* con questo specifico scopo, e per tale motivo si discosta dai grandiosi esempi di quei decenni, sia precedenti sia di poco successivi, pure finalizzati alla reclusione, quali l’Hôpital de la Charité di Lione (1614-1616), l’Hotel Dieu di Parigi (1656), l’Ospedale della carità di Torino (1649) o l’Ospizio generale di Innocenzo XII a Roma (1693), tutti insediati in edifici già esistenti e riadattati (Gutton 1977, pp. 104-105; Jetter 1986; Fatica 1992, pp. 161-215; Molteni 1995, p. 27; Cavallo 1995, p. 98). La denominazione “ospizio”, come i vocaboli “ospedale”, *hôpital* o *hôtel*, riconduce alla tradizionale terminologia medievale degli “ospedali”, strutture che accoglievano malati, stranieri, pellegrini, e tutte le persone che, in quanto fisicamente provate, varcavano inevitabilmente la soglia della povertà.

Nel caso di Genova, invece, il termine albergo sembra quasi rievocare il sistema chiuso delle "consorterie" cittadine. La differenza è che ora non sono più cerchie di famiglie nobili a essere aggregate attorno ad aree ben circoscritte della città, ma è una variegata popolazione accuminata dall'indigenza e riunita in un unico grande edificio, anch'esso dotato di chiesa, di cortili definiti "piazze", e di "quartieri" (ben diciotto) in cui alloggiare le diverse categorie di poveri: l'albergo si impone nel tessuto urbano come un vero e proprio pezzo di città.

Come attesta un documento del 1666 esso avrebbe accolto i poveri "di qualsivoglia luogo, sesso e conditione" che non avessero trovato riparo e protezione altrove. E in particolare "poveri vecchi e donne vecchie" che "sono tallhora de propri parenti e da stessi figli cacciati di casa", "figliuoli spersi, orfani et abbandonati", "povere figlie abbandonate", "adultere, mal maritate", "donne gravide", "huomini bestiali", "mendichi poverelli storpi desturbatori per lo più nelle chiese", "tignosi e leprosi", "pellegrini poveri acciò non restino per le strade abbandonati", "hebrei, turchi, heretici et altri infideli" (Grendi 1975, pp. 657-659; Monticone 1985, pp. 109-113). Come in tutti i tentativi di reclusione avviati nel corso del secolo nei paesi di area cattolica, anche l'Albergo di Genova si prefiggeva di recuperare il povero alla socialità e all'utilità pubblica attraverso l'istruzione religiosa e il lavoro. La chiesa, pertanto, assumeva un ruolo centrale in tale prospettiva di rieducazione, e infatti era collocata nel cuore del complesso, nel punto di intersezione dei bracci che tagliavano in croce l'ampio quadrilatero.

Il sistema di distribuzione degli spazi è analogo a quello degli ospedali quattrocenteschi, che a loro volta avevano ripreso questo tipo di impianto cruciforme dai monasteri, vero modello di efficienza e funzionalità data la loro storica vocazione a dispensare cibo, elemosine, ospitalità e assistenza a poveri e ammalati.

La grandiosità e il fasto dell'Albergo genovese – definito nei documenti e nelle fonti di "real magnificenza", "reggia della misericordia", "teatro della carità cristiana" – nonché la sua posizione sulla collina di Carbonara, che lo rendeva visibile dalla città e dal mare, esprimevano apertamente un intento politico: esibivano le aspirazioni di alcune importanti e influenti casate dei nobili "nuovi", decisi a ri-

formare il governo cittadino e a ridefinire l'immagine di Genova sulla scena internazionale. Per questo motivo è plausibile ipotizzare che l'edificio avesse preso come riferimento ideologico, oltre che formale, l'imponente struttura dell'Escorial di Filippo II (1563-1584): una architettura che evocava nel grandioso impianto cruciforme e nel grigiore delle sue pietre la magnificenza di un palazzo reale e la severità di un vasto monastero, dimora di un monarca celebre per la sua austerità e il suo rigore morale (Molfeni 1995, pp. 26, 34, 68).

L'esperienza di Genova diventa il modello di riferimento per i progetti di reclusione tentati o realizzati nel corso del Settecento in altre città italiane: la sua imponente macchina organizzativa e i suoi regolamenti disciplinari mostravano la possibilità di raggiungere un nuovo ordine sociale attraverso l'istruzione religiosa e il lavoro dei poveri.

Con questo spirito a Palermo si avvierà nel 1733 il progetto di un ricovero coatto. Questo edificio non aveva nulla di magnifico, essendo l'adattamento del "magazzino delle polveri" fuori Porta Termini. Tuttavia, l'espressione "albergo generale", citata nelle fonti coeve, voleva distinguere questo intervento dai tradizionali "ospizi" e "conservatori" già proposti, quasi a esprimere nel nome, sull'esempio genovese, il nuovo corso intrapreso dalla nobiltà palermitana orientata non solo alla centralizzazione della beneficenza ma anche alla magnificenza. Una magnificenza che, in questo caso, era espressa dalla processione trionfale che nel febbraio 1733 condusse i poveri all'"albergo" accompagnati da musiche e da una folla festante, con i nobili e i membri del senato in prima fila (Nicoloso 1985, pp. 81, 84-88, p. 145 nota 28). La processione riprendeva quanto fatto a Roma nel 1693 in occasione dell'apertura dell'"ospizio" voluto da Innocenzo XII nel palazzo del Laterano: i poveri erano stati condotti nel palazzo in una teatrale processione "assai più aggradevole a gli occhi di Dio, di quel che agli occhi de gli uomini fossero i trionfi de' Romani antichi" (Piazza 1693, p. 30).

L'esperienza palermitana di reclusione del 1733, tuttavia, non produsse un'architettura significativa. Perciò, quando nel 1742 si decise di costruire un nuovo "albergo dei poveri", emerge l'ambizione della nobiltà locale di realizzare un edificio sontuoso, espressione "della magnanimità di chi dona le ricchezze per sfamare e alloggiare i poveri"; ed è in

questo edificio che "l'idea rappresentativa e retorica della carità prende sempre più il sopravvento" (Lvi, p. 96).

Il progetto di Orazio Furetto, che si iniziò a costruire nel 1746, rientra infatti in un vero e proprio programma di abbellimento urbano: il sito prescelto, fuori porta Nuova, avrebbe dato prosecuzione al rinnovamento tardo cinquecentesco avviato con via Toledo, e la stessa cerimonia inaugurale sull'area dove sarebbe sorto il nuovo edificio, con i poveri in processione fra croci, ricchi addobbi e il trono del viceré, trasformò quel luogo in un "gran proskenio di teatro".

L'albergo di Palermo sarà completato molti decenni dopo. A partire dagli anni Ottanta del Settecento gli spazi saranno parzialmente occupati da telai e macchinari per lavorare lino, cotone e lana, mentre dal 1793 esso sarà ufficialmente trasformato in "reale opificio". Si decretava così la sua definitiva conversione in un luogo di manifattura, sostituendo "all'immagine ricca di suggestioni del 'povero di Cristo' quella dell'operaio" (Lvi, pp. 142-143).

È una vicenda non tanto diversa da quella dell'Albergo dei Poveri di Napoli, il più imponente costruito in Italia, e avviato poco dopo quello palermitano. La proposta avanzata nel 1740, di stampo marcatamente economicista, di rinchiudere "tutti li mendicanti" di Napoli "in uno o più luoghi" per metterli al lavoro, si trasforma, nel 1748, nel progetto di un reclusorio dalle dimensioni vastissime in cui accogliere non meno di quattromila poveri. L'iniziale strategia politica – elaborata da un ristretto gruppo di consiglieri di Stato ispirati dal sistema economico e mercantilistico francese – è riorientata in una prospettiva morale che all'impiego del recluso nel lavoro, comunque previsto, antepone la rieducazione religiosa e la partecipazione ai sacramenti (Guerra 1995). Prova di questo intento programmatico è l'enorme spazio occupato dalla chiesa nei due progetti dell'Albergo elaborati da Ferdinando Fuga. Nel primo, del 1748-1749, l'architetto propone un impianto di forma quadrangolare (di 276 × 268 metri) tagliato da due bracci posti in croce come nell'esempio genovese. Il lungo fronte, affacciato verso il mare nella zona di Borgo Loreto, sarebbe stato dominato dalla facciata della chiesa, con i due campanili ai lati e l'alta cupola subito dietro. Nei disegni di presentazione Fuga indica l'enorme quadrilatero come "conservatorio", un termine utilizzato in opuscoli e regolamen-

ti sulla reclusione dei poveri diffusi tra Sei e Settecento (Monticone 1985, pp. 113-122). La dicitura "albergo dei poveri" compare nei disegni della seconda e definitiva proposta progettuale del 1751. L'edificio, posto sulle pendici di Capodimonte, è ora trasformato in un lungo fabbricato con cinque cortili affiancati – ridotti a tre in fase realizzativa – e un fronte di circa seicento metri. La chiesa non appare in facciata ma occupa tutta l'area del cortile centrale; le quattro navate per i reclusi, disposte a X, avrebbero accolto ciascuna una categoria di reclusi separata dalle altre (uomini, donne, ragazzi e ragazze).

Questo albergo si discostava nell'impianto da quello genovese, ma ne riprendeva la grande visibilità urbana: la sua collocazione lungo via del Campo, l'allora principale strada di ingresso a Napoli dall'entroterra, comunicava l'impressione di un edificio regale, che per dimensioni e qualità architettonica era l'immagine simmetrica e rovesciata della reggia di Caserta, la cui costruzione fu iniziata proprio nel 1751. Questo stretto legame, simbolico oltre che di immagine, è sottolineato nel regolamento dell'istituzione emanato da Carlo di Borbone nel febbraio 1751, in cui si dichiarava che nel "Generale Albergo di Poveri" si doveva mantenere "sempre fissa per noi la prima sedia come di primo Governatore" (Lvi, p. 149).

Le enormi dimensioni resero impossibile il completamento dell'Albergo, ma i vasti spazi realizzati permisero comunque di introdurre varie categorie di indigenti e di avviare alcune attività lavorative, come accadde in quasi tutti i luoghi di reclusione istituiti in Italia dalla fine del XVII e soprattutto nel XVIII secolo (Fatica 1992, pp. 203-215, 217-249, 251-271; de Pinto 2013).

Un dato storico che si può trarre dai progetti degli "alberghi" è il loro significativo contributo, in un'epoca sempre più mercantilistica, alla concentrazione di manodopera. Tale nuova condizione, però, non produsse mai un reale sviluppo economico, né permise a quelle istituzioni di autofinanziarsi attraverso il lavoro coatto, perché i prodotti lì realizzati non furono mai in grado di competere, per la loro scarsa qualità, con quelli circolanti nella tradizionale economia di mercato (Gutton 1977, p. 108; Woolf 1988, pp. 35-37).

Un ulteriore esempio al riguardo è il Grande Albergo dei Poveri di Modena, l'ultimo realizzato in Italia (1764-1771). Poiché fu installato in un edificio preesistente, un Arsenale mili-

tare riadattato per l'occasione, non ebbe la grandiosità e neppure la funzionalità di quelli di Genova, Palermo o Napoli. Anche in questo caso si associò la reclusione al lavoro, ma il programma ebbe vita breve: già nel 1788 l'istituto fu riconvertito in un Albergo Arti non coatto per l'avviamento alla professione di giovani poveri (Marcolini 2003, p. 142).

In realtà, la parabola storica dei reclusori si dimostra sempre la stessa nel corso del tempo, risolvendosi in un sostanziale fallimento. La discussione protrattasi per quasi vent'anni, tra 1753 e 1770, su un nuovo "albergo dei poveri" a Venezia, e che portò a un nulla di fatto nonostante le molte informazioni raccolte "sopra gli Alberghi esteri", così come il progetto dell'architetto Francesco Croce steso nel 1759 "per un Albergo di Poveri, o sia casa di lavoro" da realizzarsi a Milano, e mai costruito, documentano la presa di coscienza e il crescente scetticismo delle istituzioni verso programmi troppo impegnativi e dai risultati incerti (Marcolini 1995; Marcolini 2003, pp. 86-90).

Diverso il caso dell'albergo dei poveri inaugurato a Milano nel 1771 per volontà testamentaria del principe Trivulzio (diventato noto come Pio Albergo Trivulzio). Il ricovero nel palazzo dello stesso principe nel cuore di Milano esplicitava il fine filantropico dell'istituto, una dimora urbana per i poveri e non una struttura per il recupero sociale attraverso la rieducazione al lavoro (La nascita del Pio Albergo 1993).

Nella realtà, in nessuno degli "alberghi" realizzati si giunse mai ad attuare compiutamente i programmi di rieducazione previsti: un destino comune che derivava da una comune cultura, formatasi con la divulgazione di una letteratura sulla reclusione che circolava da una città all'altra assimilando realtà sociali e culturali troppo eterogenee.

È stato osservato che il problema ricorrente della povertà, una "condizione endemica nella società umana", ha sempre prodotto un effetto uniforme, ma le cause sono state sempre diverse e avrebbero richiesto rimedi differenziati e mirati (Zamagni 2000, pp. 9-13). Gli alberghi, invece, furono progettati sull'"estremismo ideologico" di una soluzione totalizzante, che riproponeva in modo omo-

geneo temi e soluzioni sviluppatasi nel corso di oltre un secolo. Dai regolamenti dell'Hôtel de la Charité di Lione, editi nel 1605 e poi pubblicati per tutta la prima metà del secolo, alle istruzioni dell'Albergo di Genova dettate nel 1666 e prese ancora a modello nel secolo successivo, fino agli opuscoli diffusi tra Sei e Settecento a opera di alcuni gesuiti, che prospettavano di "sbandire la mendicizia" attraverso gli "ospizi generali", si consolida l'ideologia che legittimava, in qualsiasi contesto ciò avvenisse, la segregazione del povero in un mondo a parte (Piazza 1693; Monticone 1985; Baroncelli, Assereto 1983; Fatica 1992, pp. 69-71, 189-191).

L'immagine del fallimento storico di tali edifici è bene espressa dall'Albergo dei Poveri di Napoli. La condizione fatiscente dell'intero complesso – in attesa di una radicale riconversione funzionale progettata nel 2023 e da concludersi nel 2026 (Montagnoli 2023) – e la sua travagliata vita istituzionale sono state restituite in modo vivido e dolente nel romanzo *L'albergo dei Poveri* di Tahar Ben Jelloun: "Hai notato cosa hanno fatto di questa immensa costruzione? Sembra un bastimento, proprio in mezzo alla città. Magnifico. Formidabile. Spaventoso. Soffitti decorati coperti di polvere. Finestre alte come se ci si dovesse passare per andare in cielo, porte maestose. Tutte murate. Sono qui per custodire il niente. Il bastimento è stato abbandonato" (Ben Jelloun 1999, p. 31).

È l'immagine di un enorme, monumentale relitto urbano. E di fronte alle sue stupefacenti dimensioni, alla sua magnificenza regale originariamente prevista e presto appassita, alla moltitudine di "ospiti" che accolse soltanto per brevi periodi, con mansioni le più diverse e saltuarie, seguite infine da un abbandono quasi secolare, tornano alla mente le parole di Gustave Flaubert sul castello di Fontainebleau nell'*Éducation sentimentale*: "Le residenze regali hanno in sé una malinconia particolare, che proviene senza dubbio dalle loro dimensioni troppo estese per il piccolo numero di ospiti, dal silenzio che è sorprendente trovarci dopo tante fanfare, dal loro lussuoso immobile che prova con la sua vecchiezza la fugacità delle dinastie, l'eterna miseria del tutto" (Flaubert 1952, pp. 353-354).

Baroncelli F., Assereto G., *Pauperismo e religione nell'età moderna*, in "Società e Storia", n. 7, 1980, pp. 169-201. | Idd., *Sulla povertà. Idee, leggi, progetti nell'Europa moderna*, Herodote, Genova-Ivrea 1983. |

Battaglia S., *Grande dizionario della lingua italiana*, Utet, Torino 1961, vol. I, pp. 288-289. | Ben Jelloun T., *L'Auberge des Pauvres*, Éditions du Seuil, Paris 1999. | Bernardi J., *Cenni storici sull'Albergo di Virtù in Torino*, 1858. | Bitossi C., *Il governo dei Magnifici. Patriziato e politica a Genova fra Cinque e Seicento*, ECIG, Genova 1990. | Cavallo S., *Charity Power in Early Modern Italy. Benefactors and their Motives in Turin, 1541-1789*, Cambridge University Press, Cambridge 1995. | Ceronetti G., *Albergo Italia*, Einaudi, Torino 1985. | Coccoli L., *Il governo dei poveri all'inizio dell'età moderna. Riforma delle istituzioni assistenziali e dibattiti sulla povertà nell'Europa del Cinquecento*, Jouvence, Milano 2017. | *Compendio del vocabolario degli Accademici della Crusca*, Domenico Maria Manni, Firenze 1739. | Cortelazzo M., Zolli P., *Dizionario etimologico della lingua italiana*, Zanichelli, Bologna 1999. | Du Fresne C., *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, vol. I, Favre Imprimeur-Éditeur, Niort 1883. | Id., *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, vol. IV, Favre Imprimeur-Éditeur, Niort 1885. | Fatica M., *Il problema della mendicizia nell'Europa moderna (secoli XVI-XVIII)*, Liguori, Napoli 1992. | Flaubert G., *L'Éducation sentimentale*, in Id., *Œuvres*, éd. établie et annotée par Thibaudet A., Dumesnil R., Gallimard, Paris 1952, t. II. | Foucault M., *Histoire de la folie à l'âge classique*, Gallimard, Paris 1972. | Garbellotti M., *Per carità. Poveri e politiche assistenziali nell'Italia moderna*, Carocci, Roma 2013. | Geremek B., *Il pauperismo nell'età preindustriale (secoli XIV-XVIII)*, in *Storia d'Italia. Vol. V. I documenti I*, Einaudi, Torino 1973, pp. 669-698. | Geremek B., *Uomini senza padrone. Poveri e marginali tra medioevo e età moderna*, Einaudi, Torino 1992. | Id., *Litość i szubienica. Dzieje nędzy i miłosierdzia w Europie*, Czytelnik, Warsaw 1986. | Giumelli G., Gecchele M., *Poveri e reclusi. Dagli ospizi ai ricoveri: legislazione, statuti, condizioni di vita*, Guerini scientifica, Milano 2004. | Grendi E., *Pauperismo e Albergo dei Poveri nella Genova del Seicento*, in "Rivista Storica Italiana", LXXXVII-IV, 1975, pp. 621-665. | Guerra A., *L'Albergo dei poveri di Napoli*, in Id., Molteni E., Nicoloso P., *Il trionfo della miseria. Gli alberghi dei poveri di Genova, Palermo e Napoli*, Electa, Milano 1995, pp. 153-223. | Gutton J.P., *La société et les pauvres en Europe (XVIIe-XVIIIe siècles)*, Presses Universitaires de France, Paris 1974. | Jetter D., *Das europäische Hospital. Von der Spätantike bis 1800*, DuMont Buchverlag, Köln 1986. | Jütte R., *Poverty and Deviance in Early Modern Europe*, Cambridge University Press, Cambridge 1994. | Marcolini G., *L'Albergo dei poveri di Venezia: una lunga rincorsa per un breve salto*, in "Ateneo Veneto", CLXXXII, n. 33, 1995, pp. 239-274. | Marcolini G., *Una forma per la carità. Il "Grande Albergo dei Poveri" di Modena*, Edizioni Kappa, Roma 2003. | Molteni E., *L'albergo dei poveri di Genova*, in Guerra A., Molteni E., Nicoloso P., *Il trionfo della miseria. Gli alberghi dei poveri di Genova, Palermo e Napoli*, Electa, Milano 1995, pp. 17-77. | Molteni E., *Ospedali e ospizi: carità pubblica e cristiana*, in Calabi D., Svaldus E. (a cura di), *Il Rinascimento italiano e l'Europa. VI. Luoghi, spazi, architetture*, Angelo Colla, Treviso 2010, pp. 175-195. | Montagnoli L., *Il progetto di rinascita del Real Albergo dei Poveri di Napoli. Intervista all'architetto Paolo Desideri*, in "Artribune", 20 dicembre 2023, www.artribune.com/arti-visive/2023/12/real-albergo-poveri-napoli-progetto-abdr/?utm_source=Newsletter+Artribune&utm_campaign=12c87d5156-EMAIL_CAMPAIN-GN_2023_12_21_02_13&utm_medium=email&utm_term=0_dc515150dd-12c87d5156-%5BLIST_EMAIL_ID%5D, consultato il 10 gennaio 2024. | *La nascita del Pio Albergo Trivulzio. Orfani, vecchi e poveri a Milano tra Settecento e Ottocento*, Electa, Milano 1993. | Nicoloso P., *L'albergo dei poveri di Palermo*, in Guerra A., Molteni E., Nicoloso P., *Il trionfo della miseria. Gli alberghi dei poveri di Genova, Palermo e Napoli*, Electa, Milano 1995, pp. 79-151. | Piazza C.B., *La mendicizia provveduta nella città di Roma coll'ospizio pubblico fondato dalla pietà, e beneficenza di Nostro Signore Innocenzo XII Pontefice Massimo. Con le risposte all'Obiezioni contro simili fondazioni*, Gio. Giacomo Komarek Boemo, Roma 1693. | de Pinto A.G., *Il Real Albergo dei Poveri di Napoli. Dall'emarginazione all'assistenza (secc. XVIII-XIX)*, Ca-

cucci, Bari 2013. | Pullan B.S., *Poveri, mendicanti e vagabondi (secoli XIV-XVII)*, in Romano R., Vivanti C. (a cura di), *Storia d'Italia. Annali I. Dal feudalesimo al capitalismo*, Einaudi, Torino 1978, pp. 981-1047. | Id., *Rich and Poor in Renaissance Venice: the Social Institutions of a Catholic State, to 1620*, Harvard University Press, Cambridge Mass. 1971. | Id., *La nuova filantropia nella Venezia cinquecentesca*, in Aikema B., Meijers D. (a cura di), *Nel regno dei poveri. Arte e storia dei grandi ospedali veneziani in età moderna 1474-1797*, Arsenale Editrice, Venezia 1989, pp. 19-34. | Sohm P.L., *The Scuola Grande di San Marco 1437-1550. The Architecture of a Venetian Lay Confraternity*, Garland Publishing, New York-London 1982. | Monticone A. (a cura di), *La storia dei poveri. Pauperismo e assistenza nell'età moderna*, Edizioni Studium, Roma 1985. | *Tesoro della lingua italiana delle origini (TLIO)*, <http://tlio.oiv.cnr.it/TLIO/>, consultato il 31 marzo 2024. | Politi G., Rosa M., Della Peruta F. (a cura di), *Timore e carità. I poveri nell'Italia moderna*, Libreria del Convegno Editrice, Cremona 1980. | *Vocabolario degli Accademici della Crusca, con tre indici delle voci, locuzioni, e proverbi Latini, e Greci, posti per entro l'opera*, Appresso Giovanni Alberti, Venezia 1612. | Woolf S.J., *La formazione del proletariato (secoli XVIII-XIX)*, in Romano R., Vivanti C. (a cura di), *Storia d'Italia. Annali I. Dal feudalesimo al capitalismo*, Einaudi, Torino 1978, pp. 1049-1079. | Id., *The Poor in Western Europe in the Eighteenth and Nineteenth Centuries*, Methuen-London-New York 1988. | Zamagni V., *Introduzione*, in Id. (a cura di), *Poverta e innovazioni istituzionali in Italia. Dal Medioevo ad oggi*, il Mulino, Bologna 2000, pp. 9-13.

Anarchia
Anonimo
Aperto

Arrangiarsi

Annalisa Metta

“Arrangiare”, nella sua accezione più essenziale, significa disporre e organizzare. La sua origine è in rango, che a sua volta designa l'occupazione di una posizione nel mondo, spaziale e simbolica: rango è il livello o il posto che si detiene in un sistema relazionale, geometrico e gerarchico.

“Arrangiare” vuol dire sistemare, in entrambi i significati di apparecchiare e di aggiustare; implica tanto lo spazio quanto l'esercizio, la posizione quanto la funzione. “Arrangiare” sta quindi per “accomodare”, che è insieme prendere dimora (trovare albergo) e prendersi cura (riparare, sistemare).

Tipicamente, l'azione di arrangiare comporta una pronunciata inclinazione all'adattamento; ad esempio, si arranja la musica quando ne si adatta la scrittura al fine di renderla eseguibile da strumenti diversi. Arrangiare è perciò un verbo accomodante e può talvolta richiedere una certa predisposizione ad accontentarsi e a negoziare: adattare qualcosa, infatti, significa piegarla perché possa essere volta a usi o situazioni cui non era destinata e a cui perciò non è del tutto idonea. Non è un caso

che una soluzione rimediata – per l'appunto, arrangiata –, cui si ricorre costretti dalla necessità o dall'urgenza, si dica ripiego, sostantivo nel quale risuona la torsione che si induce rispetto alla forma e allo scopo originari.

Nella versione riflessiva, “arrangiarsi” significa superare una difficoltà o togliersi d'impiccio con mezzi d'occasione. Talvolta ha il sapore eccitato del colpo di fortuna o del lampo di genio, della trovata che risolve un accidente con destrezza e fa *scampare* a un pericolo o un disagio in modo inatteso e insperato. Altre volte, si fa *modus operandi*, modalità ricorrente e volontaria di *campare*, ossia di vivere nella sua accezione più essenziale e frugale. Viceversa, prende il tono della rassegnazione quando il vivere di espedienti, un ripiego dopo l'altro, sia condizione esistenziale obbligata e subita, in assenza di alternative.

La stessa parola “espediente” ha un prevalente significato negativo: la si usa per dire trucco, scappatoia o scorciatoia, via rapida e improvvisata verso la soluzione estemporanea di un problema. Questa traccia è, in fondo, il risultato di un giudizio di valore sul

tempo – espediente e speditivo condividono lo stesso etimo – secondo cui le azioni lente, sistematiche e strutturali, giacché ponderate, sarebbero più valide delle soluzioni istantanee, rapide, immediate: il tempo lungo della riflessione gode di migliore reputazione della scintilla di un'intuizione.

L'arte di arrangiarsi è un modo opportunistico di stare al mondo. Può intendersi in chiave cinica, come nell'omonimo film di Luigi Zampa del 1954, il cui protagonista si presta a compromessi e abbuca a principi o ideali per trarne vantaggi a danno altrui. Ma, portato nell'architettura, l'opportunismo può intendersi come quella modalità induttiva di interazione progettuale con il mondo a partire dalle specifiche condizioni contestuali, dalle occasioni, talvolta accidentali; è la capacità di saper cogliere opportunità di futuro in specifici intervalli di spazio e di tempo.

Così intesa, l'arte di arrangiarsi si dà perciò come alternativa alla modalità deduttiva – dalle implicazioni non meno ciniche – che assume i contesti alla stregua di piattaforme indifferenziate su cui dispiegare predeterminazioni concettuali, espressive e procedurali, come se il progetto fosse lo srotolarsi di un tappeto coprente, che si sovrapponga senza alcuna trasparenza, né mostri alcuna grinza o ondulazione che possa tradire eventuali spigolature accidentate della superficie sottostante. Il progetto come arte di arrangiarsi, invece, crea aderenze e registra condizioni peculiari con cui costruisce dialettiche generative vicendevoli: è un tessere tra le cose, non sopra di esse; è un adattare i luoghi alle intenzioni ed è, viceversa, un adattare metodi, strumenti e volontà alle circostanze e alle risorse disponibili. È, perciò, anche una riflessione su cosa e su chi abbia dignità di essere considerato risorsa, cosa o chi ne abbia il rango: in quale misura, in quali condizioni, e perché.

Opportunistica è l'attitudine del progetto che si muove a partire da quel che c'è. È l'*as-found*, formula coniata da una piccola comunità di architetti, artisti e fotografi inglesi dell'Independent Group negli anni Cinquanta, per sintetizzare in un motto la propria poetica condivisa. È il 1953, infatti, quando l'architetta Alison Gill, l'architetto e di lei marito Peter Smithson, il fotografo Nigel Henderson e lo scultore Eduardo Paolozzi realizzano insieme la mostra “Parallel of Life and Art” all'Institute of Contemporary Arts di Londra; tre anni dopo, ripetono l'esperienza con l'installazione

Patio & Pavillon alla mostra “This is Tomorrow” alla Whitechapel Art Gallery. Queste due occasioni di collaborazione, tra loro diverse ma accomunate dalla medesima tensione a rivedere e mescolare i ranghi tra cultura elitaria da una parte e produzione e immaginari di massa dall'altra, sono essenziali per l'elaborazione del concetto di *as-found* (Heuve 2002). Entrambe muovono dal desiderio di dare evidenza al mondo del dopoguerra, in una società stremata, priva di tutto. Da qui, l'insistenza sulla realtà, la tensione morale a mostrare il mondo per come è e a considerarlo una risorsa in quanto tale, in termini tanto di utilità quanto di espressività: “In architettura, abbiamo dato un nome all'estetica dell'*as-found* all'inizio degli anni Cinquanta, quando abbiamo incontrato Nigel Henderson e trovato nelle sue fotografie la capacità di riconoscere e di descrivere con acume la realtà intorno alla sua casa di Bethnal Green: i disegni dei bambini sui marciapiedi; le porte usate come cartelloni pubblicitari; gli oggetti rinvenuti tra i detriti nei siti bombardati, vecchi scarponi, cumuli di chiodi, frammenti di sacchi o di reti e così via” (Smithson 2001, p. 40).

Nella mostra del 1956, in particolare, il loro intento è di rappresentare le necessità umane basilari: un lembo di terra, la vista sul cielo, la privacy, il rapporto con la natura. Perciò, scelgono per l'installazione il formato di un recinto, realizzato con pannelli di alluminio semiriflettenti, al cui interno – il pavimento ricoperto di sabbia – costruiscono un riparo con assi di legno di seconda mano e pannelli di plastica ondulata, assemblati in modo elementare. Infine, vi disseminano oggetti d'uso quotidiano, come “indizi dell'abitare”, *signs of inhabitation* (Whitham 1990). Lo scopo è interrogare l'ossessione modernista per la perfezione, esibendo il disordine della vita quotidiana e mettendo in mostra manufatti che resistono alle classificazioni più canoniche, per geometria, tipologia, significato, al punto che l'opera si è nel tempo prestata a numerose e contrastanti esegesi (Pezolet 2019). Inoltre, le superfici specchianti delle pareti interne del recinto incessantemente ricordano a chi lo visita che non è solo uno spettatore, ma è parte della installazione, che la sua presenza è realtà, è architettura, è possibilità e opportunità, esattamente come lo sono gli oggetti su cui dispone il proprio sguardo.

Queste sperimentazioni possono essere interpretate come declinazioni dell'arte di ar-

rangiarsi; il tema cruciale che le anima, infatti, è il tentativo di orientare il progetto e la pratica artistica verso “volere ciò che si trova, piuttosto che trovare ciò che si vuole” (Smithson 2005, p. 82), che è in fondo quell’accontentarsi volontario, costruttivo e inventivo cui si è già accennato. Lo stesso procedimento progettuale che ha prodotto *Patio & Pavillon* va in questa direzione: Alison e Peter Smithson progettano autonomamente il recinto e il padiglione, lasciando poi a Nigel Henderson e Eduardo Paolozzi totale libertà di colonizzare lo spazio con oggetti e manufatti. Non vi è perciò nessuna collaborazione preordinata, ma il sovrapporsi di interventi, intenzioni e desideri con progressive manomissioni, utilizzando ciò che c’è come risorsa per il proprio agire, sapendo che sarà a propria volta rimodulato da chi verrà poi. Descrivere gli Smithson come “promotori di un modernismo accomodante” (Pezolet 2019, p. 44) – come poc’anzi si è detto accomodante il verbo arrangiare/arrangiarsi – può allora essere calzante, nei significati già evidenziati di sistemazione, adattamento e negoziazione. Né sono i soli ad abbracciare questa postura, condivisa con altri autori in altri contesti in quei faticosi e generosi anni Cinquanta, da Dimitris Pikionis che tra il 1954 e il 1958 conduce il cantiere irripetibile della collina di Filopappo ad Atene, facendovi dell’arrangiare l’azione cardinale, nel senso sia di apparecchio spaziale sia di adattamento alle accidentalità del sito, dei materiali disponibili e delle creatività delle maestranze, a Le Corbusier e all’elogio della bellezza imprevista generata dalle imperfezioni esecutive nella costruzione di opere come le *Maisons Jaoul*, a Neuilly-sur-Seine, in quegli stessi anni, tra il 1954 e il 1956. Tornando sull’argomento alla fine degli anni Ottanta, gli Smithson definiscono l’*as-found* come: “l’arte di raccogliere, ribaltare e comporre [...]. Così, il ‘come-trovato’ era una nuova visione dell’ordinario, un’apertura su come le cose prosaiche potessero dare nuova energia alla nostra attività inventiva” (Smithson 1990, pp. 201-202). È quella idea di opportunismo, di scintilla generata dall’occasione, dal momento giusto nel posto giusto, dall’accidentalità del vivere che si smarca dai determinismi predittivi e produttivi. È la condizione che si dà accettando di stabilire una relazione laica e, per l’appunto, opportunistica tra il progetto e il tempo, abbracciando l’“adesso” (*Jetztzeit*) di Benjamin, un’attualità ad altissima densità eventuale

(Pinotti 2018), quello stato temporale svincolato da sequenze teleologiche e che si produce dalla fulminea congiunzione, satura di tensioni, tra quel che è presente, quel che già è stato e quel che ha la possibilità di accadere in ogni istante.

Nel 1926, trent’anni prima di *Patio & Pavillon*, Alfred Sohn-Rethel, trasferitosi da poco a Napoli, affida alle pagine di uno snello pamphlet la sua interpretazione della condizione esistenziale partenopea, letta attraverso il rapporto degli abitanti locali con la tecnica: “I dispositivi tecnici a Napoli sono essenzialmente rotti: solo eccezionalmente e in virtù di un caso straordinario ce ne sono anche di funzionanti” (Sohn-Rethel 1991, p. 39). Questa disfunzionalità non è tuttavia in alcun modo problematica, nessuna geremiade o commiserazione emergono dalle pagine del filosofo tedesco; al contrario, egli nota che “per il napoletano il funzionamento comincia proprio e soltanto quando qualcosa si rompe. [...] gli riesce persino, con insuperabile maestria, di rimettere in funzione la sua auto difettosa con l’originale applicazione di un pezzetto di legno trovato casualmente per strada; e tuttavia solo fino a quando – sicuramente molto presto – si romperà di nuovo. Le riparazioni definitive sono per lui un misfatto; in quel caso, volentieri rinuncerebbe del tutto all’automobile” (Lvi, p. 40). Sohn-Rethel descrive l’attitudine partenopea a riprogettare continuamente il mondo: non ci si accontenta di adoperarlo, di applicarne con zelo le istruzioni per l’uso; al contrario, si mette in atto un rapporto poetico che prevede la manipolazione come forma di nobilitazione, tanto dell’oggetto quanto della propria capacità inventiva. Un napoletano “guarderebbe stupefatto qualcuno che volesse dirgli che questo non è il modo di adoperare un motore o in generale uno strumentario tecnico. Lo contraddirebbe energicamente: per lui l’essenza della tecnica sta nella messa in funzione del rotto” (Lvi, p. 43). In altri termini, la rottura non è un difetto, ma un’occasione, una condizione di innesco di futuri imprevisti, di nuove configurazioni e di nuovi utilizzi. Di fronte a un oggetto rotto, la tecnica napoletana non cerca di riportarlo allo stato originario, ma di inventarne un destino alternativo, anche in tal caso a partire dalla ridefinizione dei ranghi: “In questa città i più complicati strumenti della tecnica si alleano per compiere le faccende più semplici, in un modo che nessuno ha mai

immaginato. Per l’involontaria istituzione di tale utilizzo essi vengono completamente rimodellati e, conseguentemente, rinnegano i loro scopi più propri” (Lvi, p. 41). È in questa prospettiva che l’arrangiare e l’arrangiarsi si fanno arte, come azione libera e liberale, capacità creativa e intenzionale di agire e di produrre. Nessun accontentarsi remissivo, men che meno nessuna rassegnazione. Nel racconto di Sohn-Rethel, vivere di espedienti non è una circostanza subita, ma una modalità operante di determinarsi al di fuori dell’automatismo che governa tanto il funzionamento degli oggetti – e degli spazi – quanto il nostro modo di servircene e che presume e postula che le cose e le esistenze rotte, così come le architetture rotte, sono disfunzionali, sbagliate, deteriorate, rovinate, perdute: sono scarti e rottami.

Reimmettere ciò che è rotto nella vita attiva è un modo per sottrarsi agli ingranaggi del determinismo, alla corrispondenza univoca e stabile tra forma e funzione, e per fare del progetto un’azione trasformativa permanente, che non conosce fine, così come non conoscono fine i luoghi e le cose del mondo se traghettati nel futuro anche, o soprattutto, a seguito di una rottura, che non ne decreta la morte, ma al contrario l’innesco di una vita rinnovata. Esercitare l’arte di arrangiarsi significa “rivolgere uno sguardo attento e curioso a ciò che ci circonda sapendo attribuirgli valore e significato [...], una azione sovversiva rispetto alle concezioni meccaniciste espresse dal funzionalismo moderno” (Celestini 2021, p. 5). Per questo l’arte di arrangiarsi non va confusa con la riparazione, costitutivamente conservatrice e volta al ripristino dell’efficacia estetica e funzionale di un presunto “stato normale”, la cui devozione non ammette modalità di vita altre rispetto a quella trascorsa, che va perciò perpetuata attraverso rammenti e restauri. Anche in questo caso si tratta dell’emanazione di un giudizio morale sul tempo: se, come già evidenziato, al tempo lento e lungo si attribuisce maggiore valore rispetto a ciò che è rapido e istantaneo, con la riparazione si coltiva persino l’ambizione dell’eternità, di poter fermare il tempo, dilatarlo all’infinito e, in fondo, annientarlo. Come nota Emanuele Coccia in un commento al racconto di Sohn-Rethel, “chiedere agli oggetti di mantenere costantemente la loro forma significa prendere in ostaggio il futuro del mondo: impedirgli di cambiare, impor-

gli una fedeltà a un passato che pretendiamo sia identico all’eternità” (Coccia 2024).

L’affinità tra l’*as-found* e la filosofia del rotto è che in entrambi i casi è escluso il rassegnarsi a quel che c’è, prendendo la realtà, lo stato di fatto, come condizione immutabile e inoperabile; al contrario, è sempre implicata un’azione trasformativa: è quel raccogliere, ribaltare e comporre enunciato dagli Smithson e prima richiamato. Non c’è nessuna inerzia, nessun’accidia, nessun fatalismo rinunciatario, arrendevole o pusillanime. A differenza dell’*objet trouvé*, nel quale la risignificazione avviene attraverso la sola manipolazione dell’ambito di riferimento, attraverso delocalizzazioni e ricontestualizzazioni, la pratica dell’*as-found* richiede e stabilisce un’adesione talmente radicale e radicata con il reale, una confidenza così consapevole con il mondo e con i suoi processi costitutivi, con il suo continuo farsi e disfarsi, da prendervi parte e interferire e progettare con essa, esplorandone tutte le declinazioni del tempo, riconoscendo pari legittimità e pari necessità alle sue invarianze e inerzie così come alle variazioni repentine e fulminee.

L’*as-found* e la filosofia del rotto risuonano in Arsenal Oasis, uno dei progetti più noti di Ruderal Studio. È un giardino d’occasione, nasce infatti per la Biennale di Architettura di Tblisi del 2020 e per circostanze accidentali: è innescato dalla fortuita rottura dell’impianto idraulico di una ex area militare sovietica ai margini della città, tra i quartieri di Svanetis Ubani e Avlabari. Di proprietà incerta, privatizzato dal Ministero della Difesa dopo la dismissione, è il più tipico dei *brownfield*, composto di distese di ghiaia, praterie in rapida evoluzione, punteggiature di alberi – in gran parte cipressi – cumuli di detriti, resti di strutture edilizie in abbandono. Un paesaggio di scarto, esito di rotture diverse. La prima è la repentina cessazione di funzionamento e di gerenza del sito, quando le attività militari sono state, per l’appunto, interrotte. L’altra rottura è quella della tubazione, che provoca l’imprevista e ingente fuoriuscita di acqua, poi riversatasi su un’adiacente platea di calcestruzzo. Fatta questa scoperta, riconosciuta questa situazione disfunzionale come un’opportunità, Ruderal decide di dilatarne gli effetti. Perciò interviene sulla piattaforma, scavandone ulteriormente la superficie per estendere e regolarizzare le parti sommerse e conducendo l’acqua attraverso traiettorie che ne istruiscono il movimento.

L'arrivo rapido di insetti, anfibi e piante palustri immediatamente collabora alla formazione di un giardino acquatico, con una spiccata dinamicità trasformativa, in un contesto altrimenti molto arido. Alcune passerelle consentono di attraversare e visitare il giardino senza bagnarsi e senza disturbare i processi biologici in corso. Dallo stagno rettangolare, incassato nello spessore della piattaforma, l'acqua è condotta più a valle per gravità attraverso un sistema di canali, per poi raggiungere la strada e disperdersi nel terreno circostante. Nuove piantagioni di alberi puntuali mettono in forma, arrangiano lo spazio del giardino e nel tempo produrranno ombra.

Il progetto è scaturito da un'osservazione attenta, generosa e opportunistica del sito e di quel che vi stava accadendo. Ruderale sottolinea l'importanza delle foto scattate dal drone, che hanno permesso di evidenziare la contesa in corso tra l'acqua corrente e la piattaforma di calcestruzzo e di notare con chiarezza come il loro negoziato si svolgesse entro un pattern per nulla arbitrario, al contrario dettato dall'incontro tra la direzione dell'acqua e la struttura intima del calcestruzzo: la trama delle armature metalliche all'interno della platea ha costituito una sorta di filigrana di ancoraggio e implicito indirizzo per l'erosione dell'acqua. Da qui la scelta di assecondare e amplificare il fenomeno, di condurre le ulteriori scarnificazioni della piattaforma in accordo con quel pattern e di legare a esso anche il disegno delle addizioni, dunque la disposizione delle passerelle di attraversamento e dei nuovi alberi. Tempo dopo, all'inizio del 2023, un consistente scarico illegale di rifiuti edili lungo la strada a valle del giardino ha prodotto un'ulteriore rottura, interrompendo, per l'appunto, di nuovo, il flusso dell'acqua. Ben presto, di conseguenza, l'acqua ha trovato una nuova via, seguendo un tracciato sotterraneo, sfruttando anch'essa una condizione d'occasione, arrangiandosi, sino alla prossima perturbazione, sino al prossimo espediente.

In questo progetto la riflessione su cosa sia risorsa e cosa sia scarto, su cosa sia funzionale e disfunzionale, cosa sia rotto e cosa efficiente, cosa adatto e cosa inadatto si svolge su diversi piani e coinvolge tanto i dispositivi e i materiali disponibili (trasformare in occasione un malfunzionamento impiantistico) quanto il luogo in sé (reimmettere nel repertorio delle opportunità urbane un sito non annoverato tra gli spazi aperti convenzionali

della città) e sollecita a riconsiderare il ruolo degli errori e delle anomalie, della rottura come azione generativa e non solo, o non necessariamente, rovinosa e distruttiva.

Invita a interrogarsi sulla valutazione critica delle quantità delle risorse, sulla loro abbondanza e scarsità: si è spesso portati a considerare le cose, i materiali, le sostanze, di per sé buoni o cattivi, utili o inutili, preziosi o superflui, mentre il loro senso e il loro valore, la loro opportunità o inappropriatezza dipendono piuttosto dalle circostanze specifiche, dal modo con cui sono arrangiati, cioè disposti entro un dato campo relazionale. In questo caso, l'avvio del progetto è un eccesso d'acqua, che fuoriesce da una tubatura sconnessa e che non si riesce a riparare, e che Ruderale, invece che inibire, veicola, conduce, accompagna, arrangia, di nuovo, per farne la scaturigine di un giardino impreveduto e impensato: un giardino acquatico in un'ex base militare, un'oasi in un arsenale, ribaltandone completamente il senso. Risuona lo spirito partenopeo di Sohn-Rethel, dove la reinvenzione è sempre preferita alla riparazione, e risuonano le parole degli Smithson, quel *raccogliere, ribaltare e comporre* che sono l'essenza dell'*as-found*.

Arsenal Oasis è un deliberato esercizio di opportunismo progettuale, in fase con la analogia condotta delle altre forme di vita, ulteriori a quella umana, che vi prendono parte. Gli ecosistemi sono sempre opportunisti, sfruttano gli incidenti, le perturbazioni e seguono le regole che governano il contesto in cui si trovano a mano a mano che esse si sviluppano e manifestano, nel loro mutare, nelle loro invarianze come nei loro improvvisi capovolgimenti. Progettare il paesaggio in modo opportunistico e in interazione con opportunismi altrui non significa avere un comportamento predatorio, di chi sfrutti per proprio tornaconto vulnerabilità altrui, ma al contrario significa assecondare le condizioni esistenti per metterle in valore e collaborare con esse. Al contempo, non vuole dire inibire o mortificare il progetto né fuggirne; non significa ridurlo a un timido inventario di quel che c'è, né a un esercizio di improvvisazione o impreparazione, quando non di irresponsabilità. Al contrario, richiede di possedere e applicare specifiche competenze tecniche e configurative, di conoscere assai bene le regole del gioco e di indirizzarle in prospettiva del meglio, in modo generativo e adattivo, consapevole e intenzionale. Non è questione che riguardi solo i contenuti bio-

logici ed etici del progetto, giacché ingaggia anche e strutturalmente la formatività del paesaggio, il modo di governarne la tornitura, di dargli forma. I cicli di perturbazioni e di adattamenti, endogeni o esogeni, producono infatti continui riarrangiamenti dei luoghi, a volte di vaste proporzioni, a volte minutissimi, ma pur sempre decisivi per determinare la forma del

paesaggio e perciò si danno come fattori morfogenetici che entrano nel progetto, con cui il progetto dialoga, che il progetto guida, indirizza, conduce, asseconda, rallenta, accelera, amplifica, secondo i casi, secondo l'occasione. Arrangiare non è altro che fare e disfare il mondo, non è altro che dargli forma.



Celestini G., *Intensità nello spazio urbano*, in "Ri-Vista. Research for Landscape Architecture", vol. 19, n. 2, 2021, pp. 58-81. | Coccia E., *Le monde? Un porte-greffe en puissance*, in "Liberation", 13 aprile 2024. | van den Heuvel D., *As Found: The Metamorphosis of the Everyday. On the Work of Nigel Henderson, Eduardo Paolozzi, and Alison and Peter Smithson (1953 -1956)*, in "OASE", n. 59, 2002, pp. 52-67. | Pezolet N., *'Signs of Inhabitation': The Critical Legacies of Patio and Pavilion*, in "Thresholds", n. 35, 2009, pp. 44-49. | Smithson A., Smithson P., *The "As Found" and the "Found"*, in Robbins D. (a cura di), *The Independent Group. Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty*, The MIT Press, Cambridge Mass. 1990, pp. 201-202. | Idd., *Architecture is Not Made with the Brain*, Architectural Association Publications, London 2005. | Sohn-Rethel A., *La filosofia del rotto. Della tecnica napoletana* (1979), in Id., *Napoli: la filosofia del rotto*, Alessandra Cròla Editrice, Napoli-Milano 1991, pp. 39-44.

Asilo

Assenza

Assistenza

Associazione

Autarchia



B

Backstage		
Bagno (pubblico)		
Banlieue		
Baraccopoli		
Beggars		
Bibby Stockholm		
Bicêtre		
Brutale		

Brutalismo

“Se il sapere e la verità bastassero da soli a rendere davvero liberi, l’umanità si sarebbe già da molto tempo emancipata dall’ignoranza e dal pregiudizio, dalla paura e dalla superstizione e di conseguenza avrebbe trovato la chiave della felicità e della pace nell’avvento di un’era di intesa universale. E tuttavia, a dispetto di un accumulo senza precedenti di conoscenze, le cattive idee, povere, semplicistiche e limitate, non hanno mai goduto di una tale fortuna. Questo perché l’epoca è quella della frammentazione, delle piccole storie, degli incantesimi identitari e del desiderio di incesto che ne è il corollario. Vogliamo stare tra di noi, per raccontarci storie a cui pochissimi ancora credono, ma non importa. Una delle esigenze del nostro tempo è quella di avere rendimento ottimale ed efficienza. Viene normalmente riconosciuto che questi possono essere realizzati solo grazie a una espansione della tecnica. Eppure, più la ragione, la scienza e la tecnologia dominano le nostre vite, più la loro forza plasmante sembra

diminuire nell’immaginario collettivo. Infatti, contrariamente a quanto prospettato dal mito dell’illuminismo, è possibile che la ragione non sia la forza trainante del genere umano. La tecnicizzazione della vita non ci rende automaticamente sempre più razionali e ancor meno ci rende più ragionevoli. Infatti, più i progressi della scienza e della tecnologia fanno retrocedere i confini dell’ignoranza, più l’impero del pregiudizio, della credulità e della stoltezza si amplia, come se l’umanità necessitasse di uno sfondo cupo e tenebroso: l’immensa riserva di notte con la quale la psicoanalisi ha tentato di riconciliarci. Lo stesso vale per il consumo di segni della cui provenienza non abbiamo idea. Ci rendiamo conto che la tecnofilia e l’odio per la ragione possono convivere felicemente. E ogni volta che questa soglia di collusione è stata raggiunta, la violenza che ne è derivata è stata esplosiva e viscerale. Forse le idee non sono morte”.

Achille Mbembe, *Brutalismo*, Marietti, Bologna 2023, p. 23.

Bugia

Giulia Bersani

In un vicolo della Napoli del dopoguerra, dove le bombe hanno lasciato spazio a un paesaggio di macerie, abita Eugenia. La stanza senza finestre che condivide con la famiglia si affac-

cia su un cortile dove i residui di un’umanità dimenticata rimangono appesi ai balconi delle case popolari. Una realtà buia che “fino allora era stata avvolta in una nebbia: la stanza dove viveva, il cortile sempre pieno di panni stesi, il vicolo traboccante di colori e grida, tutto era coperto per lei da un velo sottile” (*Ortese 1953, p. 11*). Eugenia non vede, è miope; riesce a riconoscere solamente le sagome dei suoi genitori e dei suoi fratelli, con i quali condivide il letto. Non può vedere ciò che la gente del rione vede, ma sopra quell’ombra percepisce la luce del cielo primaverile, che tocca solamente i balconi più alti. Quando finalmente riceve un paio di occhiali e vede per la prima volta la realtà in cui vive, ne viene sopraffatta. Non riconosce più il cortile, diventato un imbutto pieno di rifiuti, e neppure le figure di chi “coi visi butterati dalla miseria e dalla rassegnazione, la guardava amorosamente” (*ivi, p. 26*). Le lenti che dovevano scoprire l’origine di quell’oscurità a cui non riesce a dare un nome, ne rivelano l’inganno. Una settimana prima, poco distante dal rione, Eugenia seduta su uno sgabello di un negozio elegante, aveva provato per la prima volta gli occhiali. Dalla vetrina, guardando verso la strada, aveva visto nitidamente l’altra parte della città, quella in cui la luce del sole illumina ogni cosa. L’ottico di via Roma si trova al di là del rione, lontano dal brusio e dalla minaccia della miseria; sul marciapiede passano davanti a negozi e caffè tante persone vestite eleganti, automobili luccicanti e filobus grandi come case. Da quel giorno Eugenia aveva avuto una rivelazione: il mondo attraverso la lente di quegli occhiali era bello. Nell’attesa di vedere con la stessa chiarezza i volti e gli spazi di casa, quando ne osserva per la prima volta la nera umidità viene travolta da tanto squallore al punto da chiedersi dove si trovi. Nonostante la zia, mentre l’accompagnava a comprare gli occhiali, l’avesse avvertita che “il mondo è meglio non vederlo che vederlo” (*ivi, p. 11*), nella bugia di ciò che aveva visto attraverso gli occhiali, Eugenia decide di correggere la sua alterazione, la stessa che le aveva permesso di abitare la miseria. Costruito come un reportage giornalistico, il racconto di Anna Maria Ortese, *Un paio di occhiali*, pubblicato all’interno della raccolta *Il mare non bagna Napoli*, adotta la menzogna per evocare lo sguardo irrequieto di chi coltiva l’inquietudine come messa a fuoco sul reale. Oltre ad attribuirne un ruolo narrativo, capovolgendo l’impiego degli occhiali, da strumento correttivo

a deformante, parallelamente la bugia rappresenta il dispositivo che permette a Eugenia di sopravvivere a una quotidianità intollerabile; tutto sommato la bassa definizione data dalla miopia è il solo sguardo che possa mettere “al riparo dalla sofferenza, [...] riedificando un mondo in cui finora ha vissuto servendosi dei materiali a disposizione” (*Bodei 2000, p. 23*). In questo senso la struttura del racconto da un lato ricalca la bugia nella sua definizione etimologica, come una parola o un discorso capace di voler far credere vero o falso ciò che vero o falso non è, indipendentemente dalla verità. Dall’altro viene connotata dal processo che innesca, ovvero l’inganno. Mentre il suo significato “rimane in un certo senso indeterminato, perché associato al compito del tutto chiaro e urgente” (*Hollifer 1997, p. 73*) si chiarisce la condizione necessaria della sua possibile esistenza. Su un terreno di comunicazione comune, che implicitamente stabilisce un accordo su ciò che deve essere definito vero, si affrontano almeno due soggetti, il bugiardo, consapevole di affermare il falso, e chi subisce l’inganno. Ma a differenza di tale accordo, che introduce l’intenzione di ingannare da parte di un soggetto, nel racconto di Ortese sono gli oggetti e la realtà stessa a mentire. Nonostante il racconto non sia focalizzato interamente sul personaggio di Eugenia, la sua miopia sin dalle prime battute offusca anche il lettore nel contatto con quella verità invivibile, facendone percepire solamente il presagio. In questo senso la possibilità della bugia non risiede in un semplice sguardo, piuttosto si annida nelle pieghe di un falso non cercato, ma trovato nel progetto della realtà. Rompendo quel patto che impegna tutti all’osservanza del reale, il calo di visibilità individua una traiettoria utile a costruire “un mondo diverso in cui le caratteristiche più intollerabili siano eliminate e sostituite da altre consone ai propri desideri” (*Freud 1971, pp. 572-573*). Per questo motivo ciò che vede Eugenia precipita solamente nel momento in cui indossa gli occhiali, l’unico strumento capace di mettere a fuoco quella che fino ad allora le era apparsa come un’invisibile evidenza. La verità non concede scampo, illumina le cose di una luce tanto abbagliante quanto accecante, che ne esibisce unicamente la disperazione; al contrario, l’inganno progetta una realtà lacunosa e imperfetta, nel tentativo necessario di trovare lo spazio della propria sopravvivenza. La miopia “costringe dunque la ragione pigra o

pavida a guardare nelle sue stesse pieghe, a riconoscersi non come un monolite, bensì come una famiglia di procedure che rinviano a un ceppo comune e che, per evolversi, deve accettare continue sfide” (Bodei 2000, p. 1X). Il valore di questa visione risiede proprio nel costruire un’interpretazione della realtà dai suoi scarti, come un sistema di fatti orientati verso un’unica direzione, o meglio un inganno coerentemente finalizzato alla sopravvivenza. Contrariamente a ciò che suggeriscono gli occhiali di Ortese, la bugia che offusca la vista di Eugenia traduce nella percezione dello spazio l’urgenza sovversiva della miseria: come “un’uscita di insicurezza, che distorce tanto più la logica normale, quanto più alta è per l’individuo la posta in gioco e quanto più incerte e spaventose risultano le sorti e le prospettive della sua vita” (Lvi, p. 77).

Tuttavia, tradurre questo processo dalla parola allo spazio, da racconto ad architettura, pone delle complessità di cui il Surrealismo già nel 1924 ne aveva evidenziato le contraddizioni. Nel nome di ciò che viene definito *non-sapere*, ovvero l’esperienza del negativo, dell’abietto e di tutto ciò che viene scartato e rifiutato dalla società borghese, i membri dell’avanguardia propongono una rivolta che fin dall’inizio viene concepita in modo sostanzialmente diverso. “Nel saggio *La ‘vecchia talpa’ e il prefisso su nelle parole superuomo e surrealista*, Georges Bataille contrappone l’immagine marxiana della vecchia talpa, che pare porre la fase decisiva della lotta di classe nelle profondità più basse, insalubri e degradate dell’esperienza sociale, all’immagine imperialista dell’aquila, la quale [...] tradisce sempre una pretesa prometeica e icariana” (Perniola 1977, p. 10). Riferendosi alla modalità con la quale affrontare l’apologia del negativo, vengono contrapposte due immagini: quella impiegata da Bataille, che scava nella profondità del sottosuolo, abbandonando gli strumenti della logica per attraversare alla cieca gli spazi oscuri della realtà, e quella usata da André Breton, che l’osserva dall’alto, ignorandone il movimento. La differenza che intercorre tra queste posizioni, si sviluppa principalmente su due piani sovrapposti: la costruzione della progettualità e la posizione del pensiero. Nel disegno proposto dall’*aquila imperiale* il progetto rappresenta l’obiettivo da cui ogni operazione deve dipendere, solidale a “un’attitudine omogenea, che ignora o recupera gli elementi marginali, residuali, [...] riducendo sistematicamente l’ignoto al noto,

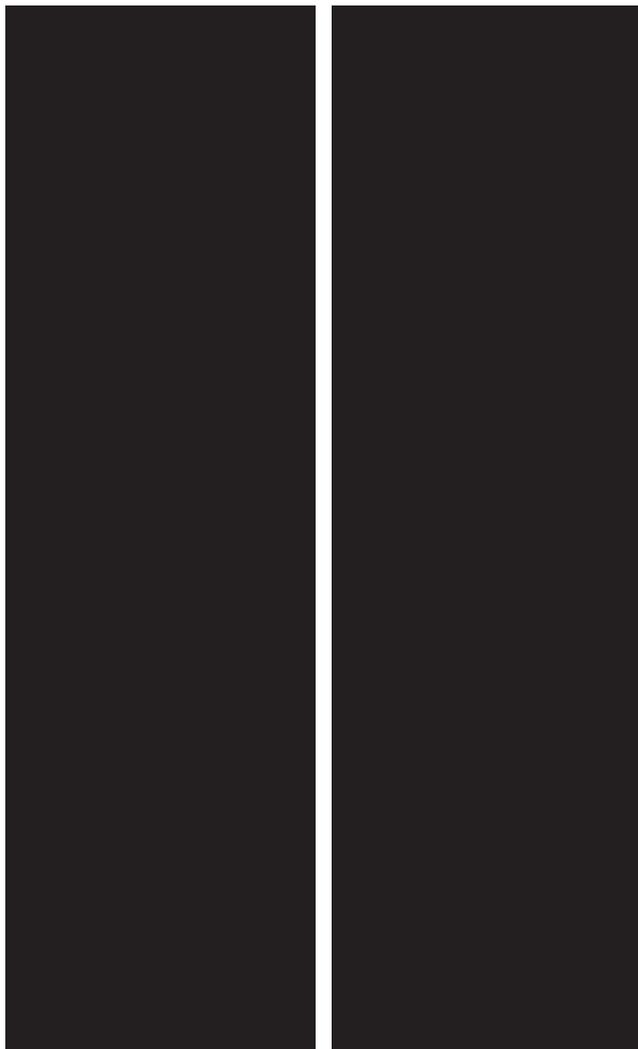
lo sconosciuto al conosciuto, [...] imponendo il primato del futuro sul presente” (Lvi, p. 40). Bataille si riferisce in particolare a tutti quei saperi fondati sul pensiero logico e dialettico, che qualificano l’organizzazione economico-matematica delle idee, superando con operazioni e spostamenti di carattere principalmente selettivo ogni scarto o contraddizione della realtà. Dall’altro lato il simbolo della *vecchia talpa* procede all’interno di un terreno ignoto, disegnando un moto “estraneo al linguaggio discorsivo, ai suoi metodi e ai suoi scopi e che al contrario di questo riporta il conosciuto allo sconosciuto” (Lvi, p. 15). Una posizione che si oppone alla precedente, perché “non si esaurisce nel possesso di una verità espressa verbalmente, ma trae la propria autorità dall’esperienza” (Ibidem). Si avvale di una forma di progettualità diversa che, accettando l’eterogeneità del reale, consiste nel saldare tra loro una serie di certezze del vissuto per tradurle nell’istantanea interpretazione del vero. In questo senso da razionale e logico, in continuità con le connessioni discorsive dell’*aquila imperiale*, il progetto si sposta verso un’attitudine capace di rivelare l’intensità delle cose senza ricorrere ai mezzi abitualmente utilizzati.

Confrontando i due atteggiamenti e mettendo in dubbio il significato rivoluzionario all’interno della stessa avanguardia, Bataille dimostra come “per Breton (e di conseguenza per il Surrealismo) si tratta di opporre ai *falsi valori* della borghesia i *veri valori* della società liberata, di opporre al *falso positivo*, rappresentato dall’autorità e dalla logica formale *il vero positivo* della comunità umana; per Bataille invece si tratti di opporre al *positivo* [...] il *negativo*” (Lvi, p. 40) non solo da un punto di vista ideale, ma soprattutto metodologico. È dunque necessario comprendere che nonostante “il progetto storico dell’*avanguardia* sia caratterizzato dalla critica radicale all’intera categoria artistica e dal tentativo del suo *superamento*” (Perniola 2000, p. 9) il Surrealismo concepisca questa rottura ancora come un’avventura icariana, ricalcandone gli strumenti e le progettualità nel nome di un’altra ragione. Tuttavia, la sovversione della rivolta necessita di procedere in un territorio sconosciuto, per individuare traiettorie più o meno precise e verificarne la profondità, come indicato dall’immagine marxiana, analogamente a ciò che viene evidenziato da Denis Hollier ne *La metafora architettonica*. In parti-

colare, ricalcando la differenza tra significato e compito delle parole *architettura* e *ciminiere*, nell’esigenza di sostituire alla definizione, spesso ridotta all’utilità di una semplice descrizione, uno sguardo progettante, il ragionamento viene discusso alla luce dell’intenzione comunicativa. Attribuita con troppa facilità e disinvoltura a strumenti di misurazione, come l’orologio per il tempo, viene invece dimenticata se applicata nel campo dell’architettura, che però “prima di ogni altra cosa, coincide con lo spazio della rappresentazione; essa sempre rappresenta qualcos’altro da sé, nel momento in cui si distingue dalla mera costruzione” (Hollier 1997, p. 73). In questo senso la ciminiera presa in esame da Bataille è sicuramente una costruzione che permette l’evacuazione industriale di fumi, ma soprattutto la manifestazione del suo potere, quello sguardo che ne rivela la progettualità. Lo stesso che l’autore ritrova nella sua infanzia come specchio di uno stato violento in cui è coinvolto, una collera che “vede nascere in maniera concreta nell’immagine delle immense, sinistre convulsioni, nelle quali tutta la sua vita si svolge” (Bataille 1974, p. 162). Analogamente, nell’inganno visivo raccontato in *Un paio di occhiali*, è la stessa possibilità della bugia introdotta dalla miopia ad attribuire l’intenzione di cui il lettore e il personaggio di Eugenia diventano decodificatori. Un procedimento teorico di sottrazione, una regressione capace di eliminare l’orizzonte logico della ragione dalla libera messa in contatto del pensiero con la realtà; “sarebbe letteralmente *la volontà di tornare a vedere nascere in modo concreto l’immagine*. [...] Sarebbe dunque la volontà [...] di far riaffiorare la funzione dello *sguardo* nell’esercizio adulto del *vedere*” (Didi-Huberman 2023, p. 287). Lo stesso dispositivo che verso la metà degli anni Settanta ricerca Rem Koolhaas nella stesura di *Delirious New York*, nel tentativo di inquadrate una visione che possa vedere emergere in un sintomo dello sguardo, la rivelazione di una città priva di manifesto. Confrontando il viaggio nella metropoli statunitense di due autori lontani tra loro, come Le Corbusier e Salvador Dalí, l’architetto olandese ne mette in relazione le cartoline, come fossero dei souvenir a memoria delle scoperte effettuate durante quelle escursioni. Se da un lato l’obiettivo dell’architetto modernista è illuminato dalla luce del *Plan Voisin*, di cui deve assicurarsi la paternità “distruggendo la credibilità

di New York, liquidando lo sfavillio seducente della sua modernità” (Koolhaas 2001, p. 233), dall’altro l’artista catalano ne reinventa l’immagine al suo arrivo; “traccia una mappa della sua scoperta attraverso associazioni e metafore” (Lvi, p. 244). Al di là di misurare la distanza tra Modernismo e Surrealismo, di cui i due autori rappresentano i simboli, Koolhaas sottolinea la capacità regressiva del Metodo paranoico-critico teorizzato da Dalí, un dispositivo capace di provocare una crisi della conoscenza e al tempo stesso della rappresentazione. Ideato studiando i comportamenti dei pazienti deliranti e paranoici nelle cliniche parigine, Dalí nel 1929 ne teorizza una terapia di rinforzo, nel tentativo di impiegare e attraversare consapevolmente le forze trasformative del delirio. Ciò che lo interessa principalmente di questa malattia è che la “distingue dalle altre una sistematizzazione perfetta e coerente (in cui il paziente) anziché sottomettersi a questo mondo come la maggior parte della gente ‘normale’, [...] lo domina, lo plasma con il suo desiderio” (Nadeau 1972, p. 138). Consiste principalmente nel rendere evidenti speculazioni oggettivamente indimostrabili, organizzando eventi e fatti appartenenti alla realtà verso un’unica direzione, quella desiderata dal paziente. In questo senso il concetto di realtà viene rielaborato dal delirio mediante un’accezione prescrittiva più che descrittiva, “portando con sé la promessa che per mezzo di un riciclaggio concettuale, i contenuti logori e consunti del mondo possano essere ricaricati e arricchiti” (Koolhaas 2001, p. 227). Un’operazione che Koolhaas avvicina al compito dell’architettura stessa, in quanto corrisponde “all’imposizione al mondo di strutture a cui il mondo non ha mai ambito e che sono esistite prima soltanto sottoforma di nuovi pensieri nella mente dei loro creatori” (Lvi, p. 231). In analogia ai meccanismi di questo delirio, di conseguenza, il progetto rappresenterebbe un simulacro della realtà, una paranoia che traduce in spazio le speculazioni concettuali di un soggetto. Da questa prospettiva si potrebbe immaginare “un ambiente che reagisca alla direzione e all’intensità dello sguardo dell’osservatore o ai suoi segnali vocali, un ambiente che è spento quando non è guardato o non serve e si anima appena è oggetto di attenzione, affetto, curiosità, ansia. [...] Qui non si tratterebbe più di una semplice visualizzazione, di uno spettacolo da guardare passivamente” (Lynch 1977, p. 217).

Bataille G., *Critica dell'occhio* (1970), Guarraldi, Firenze 1972. | Id., *Documents* (1929), Dedalo, Bari 1974. | Id., *Il limite dell'utile* (1976), Adelphi, Milano 2000. | Bettetini M., *Breve storia della bugia. Da Ulisse a Pinocchio*, Raffaello Cortina, Milano 2001. | Bodei R., *Le logiche del delirio. Ragione, affetti, follia*, Laterza, Roma 2000. | Dalí S., *Diario di un genio* (1964), Abscondita, Milano 1966. | Didi-Huberman G., *La somiglianza informe o il sapere visuale secondo Georges Bataille* (1995), a cura di Agnellini F., Mimesis, Milano 2023. | Freud S., *Il disagio della civiltà* (1930), Bollati Boringhieri, Torino 1971. | Koolhaas R., *Delirious New York. Un manifesto retroattivo per Manhattan* (1978), Electa, Milano 2001. | Lynch K., *Il tempo dello spazio* (1972), il Saggiatore, Milano 1977. | Nadeau M., *Storia ed antologia del surrealismo* (1964), Mondadori, Milano 1972. | Ortese A.M., *Il mare non bagna Napoli*, Adelphi, Milano 1994. | Perniola M., *Georges Bataille e il negativo*, Feltrinelli, Milano 1977. | Tagliapietra A., *Filosofia della bugia. Figure della menzogna nella storia del pensiero occidentale*, Mondadori, Milano 2008.



Capitalismo

Stefania Consigliere

LA MODERNITÀ IN TRIONFO

I manuali di storia sono soliti descrivere la modernità con un certo numero di figure (fuoriuscita dalla minorità, democrazia, scienza anziché fede, benessere, pace) che si combinano sullo sfondo dell'idea di *progresso*. Nella sua accezione corrente, esso consiste nel passaggio continuo e ineludibile da una condizione intrinsecamente peggiore a una intrinsecamente migliore, iniziato quando la cultura europea, prima e unica, si è data i mezzi per sviluppare la sola civiltà degna del nome. Possiamo intendere quest'insieme di figure come una sorta di "dipinto in Maestà" della modernità occidentale, il progetto in cui si riconosce e il ruolo che vuole assumere nei confronti di ogni altro mondo umano. Malauguratamente, è anche la tela che nasconde, fino a rimuovere, la realtà tragica del suo incedere: l'ecatombe coloniale, la tratta atlantica, le istituzioni totali, l'estrattivismo, le deportazioni, i genocidi, la violenza geo-politica, il regime di fabbrica, la crisi ambientale e via dicendo.

Il mito del progresso funziona grazie a un motore oppositivo incentrato sulla Grande Partizione: la separazione di natura e cultura in regni ontologici distinti, che pone da un lato ciò che è stabile, conoscibile, universale, oggettivo e regolato dalla causalità meccanica e dall'altro ciò che è instabile, poco conoscibile, locale, soggettivo e dipendente dalle erranze dell'intenzionalità umana (Stengers 1994). Il dualismo di questo schema è solo apparente: i due poli non sono *complementari* (A/B) ma *oppositivi* (A/non-A), tutto il valore è attribuito a uno solo dei due lati, che continuamente deve trionfare sull'altro e uniformarlo alla sua norma: la civiltà sulla barbarie, la ragione sull'istinto, la scienza sulla superstizione, l'umano sull'animale, il soggetto sull'oggetto (Gosh 2021). E, naturalmente, la ricchezza sulla miseria: penuria, derelizione, scomodità e una vita hobbessianamente "nasty, brutish, and short" (Hobbes 1651, p. 62) saranno infine cancellate dalla prosperità, dall'agio, dalla soddisfazione dei bisogni e da una vita piena, pacifica e operosa. L'ideale – ancora mai raggiunto, ma descritto come possibile – è un mondo perfettamente positivo in cui, su tutti i fronti e sotto ogni profilo, il *più* trionfa sul *meno*: ciò è par-

ticolarmente evidente proprio nella diade ricchezza-miseria, dove il *più* rimanda tanto alla generica desiderabilità del progresso quanto al segno matematico in cima alla colonna delle entrate, a quell'incremento economico che (con il nome di interesse, Pil, plusvalore, dividendi, rendita) regna sul regime di *sussunzione reale* che Mark Fisher ha battezzato "realismo capitalista" (Fisher 2007).

Quest'ideologia continua a governare tanto il modo della comprensione quanto la "struttura di sentimento" (Williams 1977) ai quali siamo stati addestrati. Ne testimoniano il modo in cui il colonialismo continua a essere descritto come opera di civilizzazione (i cui danni collaterali non ne cancellano il segno fondamentalmente positivo); il disprezzo riversato sulle organizzazioni sociali non statali e sui modi di sussistenza non capitalistici; l'irrisione nei confronti delle forme di conoscenza non scientifiche; la sistematica squalificazione dei modi altri di fare mondo e fare umanità. Ancor oggi, nelle ombre lunghe della crisi ambientale, della depressione di massa e del grande ritorno della guerra guerreggiata, resta assai difficile uscire da questa piega onto-epistemologica e cominciare a prendere sul serio forme di relazione, conoscenza e organizzazione diverse dalla nostra. Ma non è neppure impossibile.

LA QUESTIONE DEI POVERI E LA NASCITA DELL'ECONOMIA CLASSICA

Negli anni Sessanta dell'Ottocento, quando Marx è alla ricerca della documentazione storica per *Il capitale*, l'origine della grande trasformazione capitalista e la specificità della logica del plusvalore erano già stati efficacemente occultati. O, per dir meglio, erano già stati naturalizzati. Per questo la sua operazione è tanto coraggiosa quanto difficile: perché le lotte fossero efficaci, si trattava innanzitutto di bucare la cappa epistemologica che, già da diversi decenni, definiva l'orizzonte di intelligibilità. In questo disvelamento la miseria gioca un ruolo chiave, dacché proprio il pauperismo si era presentato come enigma agli intellettuali britannici del Sette-Ottocento che lo osservavano in presa diretta.

Com'è possibile, si chiedono, che la nazione fra tutte più prospera sia anche quella

per le cui strade si riversano le più grandi torme di vagabondi e straccioni? Perché a fronte di un'accumulazione di ricchezze fino a quel momento impensabile si produce una massa enorme di uomini, donne e bambini incapaci di provvedere alle più semplici necessità del vivere? La congiunzione di ricchezza e miseria, entrambe al massimo grado, si presenta come un rompicapo che l'economia politica prova a risolvere intrecciando due ipotesi singolarmente persuasive.

La prima fa discendere il valore dalle leggi di natura. L'osservazione di partenza ha un aspetto del tutto ragionevole: in natura, dicono gli economisti classici, non ci sono beni sufficienti a soddisfare tutti i bisogni. Quest'avarizia del mondo causa fra gli umani miseria, invidie, fame e quindi, in ultima istanza, violenza. In quanto soggetti razionali, essi dovranno allora decidere come impiegare le risorse scarse di cui dispongono per massimizzare i loro fini: fini individuali di agio e ricchezza, e fini sociali di felicità e benessere per il più gran numero. L'ingegno s'aguzza: la produzione e lo scambio compensano la scarsità naturale, promettendo di soddisfare infine ogni bisogno.

Ma se ingegno e commercio producono tanta ricchezza quanta se ne vuole, perché ancora esistono gli indigenti? La seconda spiegazione mette in relazione la distribuzione delle ricchezze con la distribuzione delle capacità. La favola della formica e della cicala ne fornisce un'ottima didascalia *ad usum Delphini*: c'è chi vive in modo laborioso e risparmia, diventando ricco, e c'è chi vive in modo dissoluto e scialacqua, diventando misero.

Tanto basta. Per quasi due secoli, fra Settecento e Ottocento, c'è un rincorrersi di sintomo e razionalizzazione: più s'ingrossano le torme di miserabili, più gli economisti cantano l'umana operosità che riempie i forzieri sullo sfondo della naturale scarsità e delle propensioni individuali al lavoro o all'ozio. Il panorama delineato da queste due spiegazioni è ancora quello che abitiamo: riproposto da ogni manuale di economia, è ciò a cui – razionalmente e pulsionalmente – ci appelliamo quando esortiamo i bambini a risparmiare la paghetta o gli africani a fare meno figli. È il velo che Marx deve bucare per arrivare alla comprensione storica del meccanismo del plusvalore.

UNA IMMANE VIOLENZA

Il luogo del disvelamento è il capitolo 24 del primo libro del *Capitale*, dedicato all'accumu-

lazione originaria. Le narrazioni dell'economia classica sono plausibili solo in un mondo in cui la macchina capitalista è già impiantata e le relazioni già intrise della logica del plusvalore – a tal punto che qualsiasi altra forma di produzione e di umanità sembri strana e sorprendente, illogica, *innaturale*. Eppure, il capitalismo non è sempre esistito: la società che lo pratica non è la conseguenza oggettiva della legge di natura, ma l'esito di una configurazione storica specifica che, a un certo punto, è riuscita a imporsi sull'organizzazione precedente fino a farne perdere perfino il ricordo. Come ha fatto? Qui Marx propone la decostruzione più feroce: alle origini del capitalismo non ci sono leggi di natura, ma un'immane violenza storica. “Nella mite economia politica ha regnato da sempre l'idillio. [...] Nella storia reale la parte importante è rappresentata, come è noto, dalla conquista, dal soggiogamento, dall'assassinio e dalla rapina, in breve dalla violenza” (Marx 1867, p. 778).

All'origine del plusvalore c'è la violenza originaria che produce capitalisti e forza-lavoro tramite la separazione dei soggetti – individuali e collettivi – dai mezzi di produzione, ovvero dalla possibilità di sussistenza autonoma. Lo sradicamento dei soggetti dalle loro ecologie di vita ottiene nell'immediato un duplice risultato: libera le terre per lo sfruttamento agricolo e, imponendo la prima forma coatta di mobilità della forza-lavoro, produce masse di mendicanti pronti a convertirsi in operai in regime semischiavistico. È quanto si legge sui testi marxisti, ma non si comprende appieno la portata antropologica di questa descrizione finché non ci si rende conto di cosa significhi, nei fatti, separare i soggetti dai mezzi di produzione. Questi non sono, infatti, solo gli strumenti per la fabbricazione di beni materiali, come ci fa credere la nostra superstiziosa economicista (Polanyi 1977), ma ciò che dà continuità a un mondo e ai soggetti che lo abitano: conoscenza dell'ambiente, relazioni stabili con altri umani e non-umani, raffinatezza nel leggere i segni, capacità di risolvere le crisi, una distribuzione accettabile dei ruoli e del potere, astuzia, ironia, esperienza. La produzione non va intesa solo, in senso moderno, come produzione di beni, ma come *produzione di mondo e di umanità*.

Separare i soggetti dai mezzi di produzione significa togliere loro la possibilità di vivere in un orizzonte sensato, e questo non dipende dalla quantità di beni materiali a disposizione,

ma dalla capacità di non venir meno sui punti fondamentali che garantiscono l'esistenza di quel mondo e di quella forma di umanità. Perché il modo di produzione capitalista possa instaurarsi è quindi necessario che i mondi nei quali esso s'impiana vengano disarticolati, che coloro che li abitano siano strappati a tutto ciò che rende possibile e piacevole la loro esistenza in quanto collettivo. Le *enclosures* – e cioè, la privatizzazione del comune – sono il dispositivo fondamentale per sottoporre tutti al circuito del plusvalore: la possibilità di sopravvivenza non dipende più dalla tenuta del collettivo di cui si è parte, ma dalla capacità di intercettare per sé un rigagnolo di quattrini. *Il capitalismo è il rapporto sociale che crea la dipendenza di tutti da un unico ente astratto: il denaro*.

DOVE PASSA IL DIVIDE

Nell'economia classica, la linea di separazione mette la ricchezza dal lato del più, del progresso e della civiltà, mentre miseria e povertà stanno dal lato del meno, del regresso, della barbarie. Per via dei presupposti discussi all'inizio, le collettività che non producono ricchezza tramite plusvalore sono, *ipso facto*, misere.

Ma se, marxianamente inteso, il capitale è un rapporto sociale, allora le prime categorie che ha dovuto creare sono proprio quella dei ricchi (coloro che detengono più mezzi di produzione di quanti possano utilizzare con le loro sole forze) e quella dei miseri (coloro che dispongono solo della propria forza-lavoro). In questo senso, *ricchezza e miseria sono categorie solidali* (Polanyi 1944; Illich 2005), ed entrambe si oppongono in modo solidale alla povertà, intesa come modo di sussistenza delle collettività la cui economia non si basa sul plusvalore.

“Comunemente si conviene che una società opulenta è quella in cui tutti i bisogni materiali della gente sono di facile soddisfazione. [...] Due sono infatti le vie possibili all'opulenza. Si possono ‘facilmente soddisfare’ i bisogni o producendo molto o chiedendo poco. La concezione tradizionale [...] parte da presupposti particolarmente consoni a un'economia di mercato: che i bisogni umani sono grandi, se non infiniti, laddove i mezzi sono, benché perfezionabili, limitati: pertanto, il divario tra mezzi e fini può essere ridotto dalla produttività industriale [...]. Ma esiste anche una via Zen all'opulenza, sulla base di premesse alquanto differenti dalle nostre: i bisogni ma-

teriali dell'uomo sono circoscritti e limitati e i mezzi tecnici immutabili ma nel complesso adeguati. Adottata la strategia Zen, un popolo può, con un basso tenore di vita, assaporare un'incomparabile abbondanza materiale” (Sahlins 1972, pp. 13-14).

Nelle società che non praticano l'economia di mercato *non esiste la miseria*: esiste qualcosa che noi “economicisti superstiziosi” definiremmo come povertà di beni materiali, ma per via dell'unità dei produttori, dei mezzi di produzione e dei prodotti (in termini economici); per via dei vincoli di solidarietà collettiva (in termini sociali); e per via della coerenza e autonomia dei mondi umani (in termini antropologici), nessuno si trova mai nella situazione che caratterizza la miseria: uno stato di estremo bisogno materiale unito all'impotenza individuale a risolverlo. Nelle società così regolate nessuno rischia di morire di fame, a meno che – in circostanze eccezionali – il rischio non investa tutti.

La povertà caratterizza i contesti in cui la sussistenza è garantita a tutti in assenza di ricchezze materiali, mentre miseria e ricchezza sono le due facce inseparabili di una situazione in cui, in presenza di ingenti ricchezze materiali, la sussistenza non è più garantita a nessuno (Rahnema 2003). Ciò rende ragione del paradosso che angosciava gli economisti classici e chiarisce perché, nel capitalismo, nessuno può mai starsene in pace: perché nessuna quantità di beni materiali garantisce dalla miseria.

La miseria nasce quindi con quella stessa ricchezza che pretende di guarirla. C'è voluto un lungo processo storico per scomporre le comunità organicamente povere nelle due fazioni speculari dei ricchi e dei miseri, un processo basato sulla separazione e percepito da chi lo subiva come innaturale: “Separare il lavoro dalle altre attività della vita ed assoggettarlo alle leggi del mercato significava annullare tutte le forme organiche di esistenza e sostituirle con un tipo diverso di organizzazione, atomistico e individualistico” (Polanyi 1944, p. 210). “Un simile schema distruttivo era ottimamente sostenuto dall'applicazione del principio della libertà di contratto. In pratica questo significava che le organizzazioni non contrattuali della parentela, del vicinato, della professione e del credo dovevano essere liquidate poiché richiedevano l'obbedienza dell'individuo limitandone così la libertà. Rappresentare questo come un principio di

non interferenza, così come i liberali erano soliti fare, era semplicemente l'espressione di un pregiudizio incallito a favore di un tipo preciso di interferenza e cioè tale da distruggere i rapporti non contrattuali tra gli individui e da impedirne la spontanea ricostituzione" (*Ubidem*).

La distruzione dei rapporti non contrattuali procede in parallelo alla trasformazione del corpo maschile in macchina produttiva e da guerra e di quello femminile in macchina riproduttiva e ricreativa (Federici 2003); all'instaurarsi delle gerarchie di genere, razza ed età; agli eccidi coloniali (Robinson 1983); e allo sviluppo delle tecniche biopolitiche di controllo della popolazione (Foucault 2004). Perché, però, restare in un orizzonte così crudele, quando altre organizzazioni delle cose sono possibili?

CONDIZIONE DI POSSIBILITÀ

Dopo che la violenza originaria ha creato la polarità di ricchezza e miseria, è necessario al plusvalore mantenere tale assetto nel tempo. Non è un'impresa semplice, dacché gli umani tendono spontaneamente a creare legami, a collaborare e a esplorare modalità organizzative differenti. Perché ciò non avvenga, la violenza originaria deve restare richiamabile e utilizzabile. È quanto si ottiene con la violenza strutturale, ovvero con un'organizzazione del mondo che traduce su larga scala e mantiene – se il caso con la forza – tutti i disequilibri che servono alla riproduzione del capitale, e con la produzione del tipo umano specifico necessario a quest'ordine di cose.

Cominciamo da quest'ultimo. Quando la dinamica economica si autonomizza dalle logiche umane facendosi orizzonte, ciascuno resta solo con la propria capacità di stare a quel gioco. Quest'impianto richiede e produce individui isolati, competitivi, che curano solo il proprio interesse e sanno restare indifferenti alle sorti degli altri.

Dove l'economia classica usa le tinte pastello, altri autori sono meno reticenti. Nel 1705 *La favola delle api* di Mandeville esplicita il retroscena etico inaudito sul quale il nuovo *homo oeconomicus* prende forma: la prosperità delle nazioni non dipende più dalle virtù dei loro cittadini, bensì dai loro vizi. Mai si era visto un ribaltamento così completo di tutto ciò che le epoche precedenti lodavano come "virtù": pazienza, temperanza, senso di giustizia, capacità di valutare il limite, resistenza, altruismo, contatto con sé e con il

mondo, tutto ciò che da sempre permetteva la buona regolazione dei rapporti viene ora squalificato in nome dell'egoismo, della cupidigia, dell'invidia e della competitività necessari alla dinamica proteiforme del denaro. Oltremarica, il reverendo Malthus preconizza senza mezzi termini quale sia il destino che la logica del plusvalore riserva ai miseri: sottomettersi alla catena produttiva e ai nuovi regimi disciplinari, oppure soccombere a guerre, epidemie e carestie.

La naturalizzazione delle condizioni imposte dal sistema innesta nella psicologia dei singoli e delle collettività la violenza contenuta nell'idea secondo cui *nell'altro, non ne va di me*. La relazione con l'altro si fa estrinseca, accessoria: qualsiasi cosa accada al prossimo, non mi chiama in causa, non mi modifica, non mi trasforma. Al meglio, la condizione dell'altro può indurmi a "fare qualcosa" (ad esempio l'elemosina), ma non mette in causa il mio rapporto con l'esistente. L'indifferenza è celebrata e praticata come principio regolativo positivo delle faccende umane.

È qualcosa che s'impara. Come caso esemplare si può fare riferimento al processo antropopoiotico che costruisce i carnefici: "La disempatia consegue a una vera e propria prova iniziatica. Ci sono un 'prima' e un 'dopo' nella vita dei torturatori. La loro separazione dalla consueta coscienza umana li ha preparati a pensarsi così come un altro – un sistema o un padrone – li ha pensati, e cioè con il cuore spento. Secondo Hannah Arendt, 'non c'è [...] alcun dubbio che serviranno qualsiasi sistema faccia tacitamente appello alla loro capacità di non capire mai a che cosa sono impegnati'" (Sironi 2017, p. 282).

Valeva all'epoca della grande trasformazione e vale tuttora. Se capissimo ciò a cui siamo impegnati, molte delle nostre azioni quotidiane si farebbero impossibili: dal pieno di benzina al deposito di obbligazioni, dall'acquisto su Amazon al consumo di zucchero, cocaina o pornografia.

L'altro grande mezzo della violenza strutturale è poi la struttura di classe, la distribuzione diseguale di ricchezze e potere tanto lungo il confine geografico fra colonizzati e colonizzatori quanto lungo il confine sociale fra forza-lavoro e padroni del vapore. Opportunamente naturalizzata, la violenza strutturale è la dose minima di sopruso, sfruttamento e dolore che dev'essere continuamente somministrata perché il motore del plusvalore continui a girare.

È qui che la "povertà" (che il *divide* polanyiano oppone alla diade miseria-ricchezza) acquisisce una funzione del tutto particolare. Entro il sistema del plusvalore, che non la legge come prodotto di rapina e spossamento ma come mera assenza di ricchezza, la *povertà diventa l'operatore che tramuta la violenza in contraddizione*. Ciò è fatto attraverso la finzione della "misura della povertà", dove il non-misurabile della violenza storica e strutturale viene costretto entro la gabbia dell'astrazione numerica. Letta come temporanea e deplorable assenza di ricchezza, questa "povertà quantificata" permette di continuare a spingere sul pedale del progresso e della crescita, ignorando il fatto che in un'economia capitalista la miseria (e dunque la povertà) non solo non è eliminabile, ma è la condizione stessa perché la ricchezza possa prodursi.

L'accumulazione originaria non è dunque solo un evento storico alle radici del capitalismo, ma la sua condizione di possibilità; la sua violenza non è circoscritta agli inizi, ma continua a essere una delle forze maggiormente produttive (Mezzadra 2008). Per questo, infine, ogni lotta di liberazione che non tenga conto della struttura di classe, e quindi dell'incessante produzione di miseria di cui il plusvalore necessita, è condannata a restare nell'orizzonte del sistema.

A conferma di questi nessi, l'antropologia novecentesca ha prodotto vere e proprie "narrazioni in presa diretta" dell'accumulazione originaria, di ciò avviene quando il capitalismo s'impiana in mondi umani regolati da altre logiche. Nell'esperienza del mondo dei caccia-

tori-raccoglitori e dei contadini c'è un'incrollabile proporzione fra ciò che si prende e ciò che si dà: la civiltà dei raccolti non permette accumuli e dà poco per volta, ma dà sempre, in modo continuo e affidabile. Per contro la circolazione dei soldi, che ignora ogni affidabilità, ciclicità, reciprocità e proporzione, appare *truccata*: i soldi dei ricchi tornano sempre indietro aumentati, quelli dei poveri non ritornano mai. L'economia capitalista è dunque alterata da pesi invisibili che fanno rotolare la ricchezza sempre nelle stesse mani, costringendo tutti gli altri alla miseria. Nel momento in cui essa diventa egemone, bisognerà usare analoghe astuzie per garantirsi una quota – un'astuzia talmente crudele e disumana da rimandare a ciò di cui non si può parlare, alle sfere più nefaste dell'umana esistenza. "Nel cuore di una società che sta subendo la transizione da un ordine precapitalistico a uno capitalistico c'è un olocausto morale. E in questa transizione devono essere rielaborati tanto il codice morale quanto il modo di vedere il mondo" (Taussig 1980, p. 34).

Per concludere, basterà ricordare come in molti luoghi dell'Africa subsahariana coloro che si muovono nel mondo secondo i criteri che per noi occidentali sono i più elementari e scontati (badando al proprio vantaggio, accumulando ricchezza e in un'ottica competitiva) sono reputati stregoni (Shaw 1997; Comaroff, Comaroff 2003). Stregone è chi mette al lavoro gli altri prelevandone i frutti – ovvero, chiunque agisca il meccanismo-base della creazione capitalista di plusvalore, il pendolo terrificante di ricchezza e miseria.

Comaroff J., Comaroff J.L. (a cura di), *Modernity and its Malcontents. Ritual and Power in Postcolonial Africa*, The University of Chicago Press, Chicago 1993. | Federici S., *Calibano e la strega. Le donne, il corpo e l'accumulazione originaria* (2003), Mimesis, Milano 2015. | Fisher M., *Capitalist Realism. Is there no Alternative?*, Zero Books, Winchester 2007. | Foucault M., *Naissance de la biopolitique. Cours au Collège de France, 1978-1979*, Gallimard-Éditions du Seuil, Paris 2004. | Gosh A., *La maledizione della noce moscata. Parabole per un pianeta in crisi* (2021), Neri Pozza, Vicenza 2022. | Hobbes T., *Leviathan, or The Matter, Forme & Power of a Common-Wealth Ecclesiastical and Civill*, Andrew Crooke, London 1651. | Illich I., *I fiumi a nord del futuro. Testamento raccolto da David Cayley* (2005), Quodlibet, Macerata 2009. | Marx K., *La cosiddetta accumulazione originaria*, in Id., *Il Capitale. Critica dell'economia economica* (1867), vol. I, Editori Riuniti, Roma 1994, pp. 777-826. | Mezzadra S., *La "cosiddetta" accumulazione originaria*, in AAVV, *Lessico marxiano*, Manifestolibri-LUM, Roma 2008, pp. 23-52. | Polanyi K., *La grande trasformazione* (1944), Einaudi, Torino 1974. | Id., *Il sofisma economicistico* (1977), in Caillé A. et al., *Il sofisma economicista. Intorno a Karl Polanyi*, Jaca Book, Milano 2010, pp. 75-91. | Rahnema M., *Quando la povertà diventa miseria*, Einaudi, Torino

2005. | Robinson C.J., *Black Marxism. The Making of the Black Radical Tradition* (1983), The University of North Carolina Press, Chapel Hill-London 2000. | Sahlin M., *L'economia dell'età della pietra. Scarsità e abbondanza nelle società primitive* (1972), Bompiani, Milano 1980. | Shaw R., *The Production of Witchcraft/Witchcraft as Production: Memory, Modernity, and the Slave Trade in Sierra Leone*, in "American Ethnologist", vol. 24, n. 4, 1997, pp. 856-876. | Sironi F., *Comment devient-on tortionnaire? Psychologie des criminels contre l'humanité*, La Découverte, Paris 2017. | Stengers I., *La Grande partizione* (1994), in "I Fogli di ORISS", n. 29-30, 2008, pp. 47-61. | Taussig M., *Il diavolo e il feticismo della merce. Antropologia dell'alienazione nel capitalismo* (1980), DeriveApprodi, Bologna 2017. | Williams R., *Marxism and Literature*, Oxford University Press, Oxford 1977.

Cartografia
Catastrofe
Censura
Central Park
Chiuso



Circo

Francesco Careri

Il circo è lo spazio alternativo alla Città della Miseria. Forse Constant, l'architetto situazionista di *New Babylon* non ha detto esattamente questo, ma ci è andato molto vicino e quanto segue è il tentativo leggere nel circo neobabilonense un progetto ancora valido per dirottare le nostre città in direzione opposta a quella in cui stiamo andando: verso una città multiculturale, nomade e ospitale e non verso una città ancora più identitaria, immobile ed escludente. Ma cominciamo dall'inizio, ossia da quando nel marzo del 2000, su invito di Bruno Zevi, sono andato a trovare Constant nel suo studio di Amsterdam per scrivere il libro su *New Babylon*, la città nomade. Constant in quel momento stava lavorando a un quadro che raffigurava una lunga carovana di profughi che si perdeva nel deserto giallo di polvere. La linea sinuosa di persone poteva assomigliare alle masse girovaghe dei neobabilonesi che abitavano ludicamente i corridoi labirintici di *New Babylon*, ma non era così: qui quella linea di gente era quella di un popolo in fuga, di un esodo forzato. Mentre guardavo il quadro Constant mi ha detto: "Sai, ho sempre avuto l'idea di cambiare la società. È terribile adesso. È una società detestabile. Ci sono soldi solo in una parte del mondo, nel resto del mondo è l'inferno, è un mondo atroce. Dicono che la realizzazione di *New Babylon* non è possibile, ma allora io mi chiedo: è la miseria l'alternativa alla città dell'*Homo Ludens*? Ecco quello che succede oggi e che succederà finché *New Babylon* non sarà realizzata... Sai, sto pensan-

do di scrivere un libro su 'New Babylon e la Città della Miseria'. Io ho ottanta anni, ho vissuto la guerra e la crisi degli anni '30. Non c'era da mangiare, eppure non ho mai visto tanta miseria come quella che c'è oggi nella Società della Prosperità. È una società ricca, la più ricca che io abbia mai visto. Quando esco di casa vedo negozi pieni di tutto, gente ricchissima che passa accanto a persone che vivono nella miseria, sempre più persone non hanno più niente. Vedo queste cose ovunque, le vedo qui, a Parigi, a New York. Ma è questa l'alternativa a *New Babylon*?" (Careri 2001, p. 55).

Intorno a noi c'erano molte tele dipinte con soggetti simili, nel suo studio non c'era più nessuno degli oggetti che componevano l'insieme di *New Babylon* perché tutti erano stati donati al Gemeentemuseum di Den Haag, dove oggi è custodito il suo archivio. Negli ultimi anni il suo lavoro si era concentrato sul racconto della città della miseria, ma tra le tante tele era rimasta ancora un'opera tridimensionale, una sola, il *Ruimtercircus*, il *Circo Spaziale*. Un oggetto vorticoso di linee di ferro, quasi una ruota costruttivista, che aveva realizzato nei primi mesi del 1957 al ritorno dal Congresso di Alba, quel momento mitico in cui si erano gettate le basi per la fondazione dell'Internazionale Situazionista. Un oggetto che non era entrato nell'insieme di *New Babylon* ma che ne è l'archè: il circo, lo spazio in continuo movimento dei sinti circensi. Negli stessi mesi in cui lavorava a quella scultura Constant stava realizzando, sempre con fili di ferro costruttivi-

sti, il plastico dell'*Ontwerp voor Zigeunerkerk*, ovvero del progetto dell'accampamento degli zingari di Alba – di qui in avanti verrà usata la parola zingaro, ovviamente senza nessun intento antizigano, ma per rimanere fedeli ai testi di Constant e poi di García Márquez –, il progetto che è l'inizio di *New Babylon*, la prima utopia nomade che compare nella storia dell'architettura: una Babele orizzontale e planetaria che vive attraversando un mondo liberato dalla schiavitù del lavoro. Ad Alba, nel dicembre del 1956 aveva visitato con Gallizio il campo degli zingari. E molti anni dopo è stato lui stesso a ricordare come quella esperienza abbia dato inizio al progetto di *New Babylon*: "Gli zingari che si fermavano per qualche tempo nella piccola città piemontese di Alba avevano preso da moltissimi anni l'abitudine di costruire il loro accampamento sotto la tettoia che ospitava una volta alla settimana il mercato del bestiame. Qui accendevano i loro fuochi, attaccavano le loro tende ai pilastri per proteggersi e per isolarsi, improvvisavano dei ripari con casse e tavole abbandonate dai commercianti. La necessità di ripulire la piazza del mercato dopo tutti i passaggi dei gitani aveva portato il Comune a vietarne l'accesso. Si erano visti assegnare in compenso un pezzo di terreno erboso su una riva del Tanaro, un piccolo fiumiciattolo che attraversa la città: un anfratto dei più miserabili. È là che sono andato a trovarli, in compagnia del pittore Pinot Gallizio, il proprietario di questo terreno scabro, fangoso, desolato che gli era stato affidato. Di quello spazio tra le roulotte, che avevano chiuso con tavole e bidoni di benzina, avevano fatto un recinto, una 'Città degli Zingari'. Quel giorno ho concepito il progetto di un accampamento permanente per gli zingari di Alba e questo progetto è all'origine della serie di maquettes di *New Babylon*. Di una *New Babylon* dove si costruisce sotto una tettoia, con l'aiuto di elementi mobili, una dimora comune; un'abitazione temporanea, rimodellata costantemente; un accampamento nomade alla scala planetaria" (Constant 1974, p. 15). Il *Circo spaziale* e il *Progetto per l'accampamento degli zingari* sono due oggetti pensati e realizzati insieme, uno come concetto spaziale in omaggio allo spazio nomade, l'altro come progetto architettonico per il futuro dell'umanità. Quello che è particolare è che questi due oggetti quasi si scambiano i propri simboli: il circo viene rappresentato da una sorta di grande ruota del carro e del movimen-

to della carovana, mentre l'accampamento è rappresentato da un tendone, che è proprio il simbolo del circo. È da questa constatazione che possiamo dire che il circo per Constant, anche se poi quel libro sulla città della miseria non lo ha più scritto, è proprio il cuore pulsante di *New Babylon*.

Macondo è il villaggio in cui si svolge il libro *Cent'anni di solitudine* di Gabriel García Márquez, che comincia così: "Molti anni dopo, di fronte al plotone di esecuzione, il colonnello Aureliano Buendía si sarebbe ricordato di quel remoto pomeriggio in cui suo padre lo aveva condotto a conoscere il ghiaccio [...]. Tutti gli anni, verso il mese di marzo, una famiglia di zingari cenciosi piantava la tenda vicino al villaggio, e con grande frastuono di zufoli e tamburi faceva conoscere le nuove invenzioni. Prima portarono la calamita. Uno zingaro corpulento, con barba arruffata e mani di passero, che si presentò col nome di Melquíades, diede una truculenta manifestazione pubblica di quella che egli stesso chiamava l'ottava meraviglia dei savi alchimisti della Macedonia" (García Márquez 1969, p. 7). Melquíades è il personaggio senza il quale *Cent'anni di solitudine* non sarebbe esistito, è lo zingaro con cui comincia il libro e con cui il libro si dissolve mentre lo si legge, in tempo reale. Macondo, il villaggio in cui svolge la vita del libro, si nutre del continuo scambio con gli zingari. Il loro andirivieni colora la sua atmosfera di magia e di incanto e sospende il tempo del libro dall'inizio alla fine. Melquíades è l'unico collegamento di Macondo con il mondo esterno, arriva, parte e ritorna, muore più volte, ricompare come fantasma e infine trova ospitalità eterna presso la famiglia Buendía. Ursula, la capostipite, fa costruire per lui una stanza dove è sempre lunedì e sempre marzo, dove il tempo non scorre e la polvere non si posa. Uno stanzino in tutto uguale a quello in cui Gabriel García Márquez stava scrivendo il libro, dove Melquíades scrive illeggibili pergamene che si dissolveranno col vento delle ultime pagine.

La tenda di Melquíades non è un circo inteso come luogo di addomesticamento degli animali o in cui si paga un biglietto per assistere a uno spettacolo, ma è piuttosto una *wunderkammer* itinerante in cui assistere alle *mirabilia* del mondo esterno (Arellano 2010). Ed è soprattutto una fantastica macchina ospitale, un magico luogo di incontro tra culture diverse che vengono tra loro a contatto e dove l'ostilità dello straniero si trasforma in reciproca

ospitalità. Le genti di Melquiades, come i sinti di Alba, si accampano nei terreni fangosi vicino alla città, vengono ospitati e ospitano a loro volta. Si installano in quella *buffer zone*, che i nomadi del Sahara chiamano *Sahel*, una fascia di bordo tra città e deserto dove avviene lo scambio commerciale ma anche culturale, dove si ascoltano i racconti di ciò che succede dall'altra parte del deserto (Lurri 1983). Il loro accampamento è una città mobile che si accosta a una città sedentaria, si installa alla giusta distanza e qui costruisce quell'atmosfera sospesa in cui lo scambio è possibile, dove ci si riconosce reciprocamente come diversi ma non ostili. La loro architettura incarna il movimento perenne delle genti in transito, un'architettura in tutto diversa da quella dei sedentari, un'architettura strana, carnevalesca, effimera, colorata, leggera, trasportabile, smontabile e rimontabile, una sfida all'architettura sedentaria. Il tendone del circo è la tenda familiare che diventa monumento simbolico. Per il sedentario è un'architettura desiderabile, è diversa ma anche familiare, è un luogo in cui si può identificare e di cui accetta l'alterità senza rinchiudersi nelle difese securitarie. Per il sedentario il circo è l'altro che non produce paura; lo tiene in tensione, con il fiato sospeso, ma è un rischio che può correre. E il sedentario accetta che il circo sia uno spazio senza regole, dove tutto è possibile, dove le proprie certezze hanno uno spazio in cui mettersi in dubbio. Il circo è provocante, indomabile, irriducibile, ed è irrinunciabile, è proprio la contraddizione di cui il sedentario sente bisogno per rigenerarsi: è un luogo altro che produce tensione senza sfociare nel conflitto. È per questo che il sedentario gli fa spazio, ha bisogno delle sue energie rigeneratrici, della sua carica di provocazione, di stimolo, di innovazione. Ne garantisce la sua natura di spazio in divenire, di sperimentazione continua che invece di subire regole è capace di proporre nuove regole per tutti. Il circo è anche una cruda realtà, una città della miseria che nello spettacolo trova il proprio riscatto, è in fin dei conti un mondo inclusivo dove anche lo zingaro, il nano, la donna cannone, il folle, trovano spazio mettendo in comune le proprie incredibili capacità. Come nei film di Fellini, nell'atmosfera del circo realtà e rappresentazione si confondono, il neorealismo si trasforma in surrealismo, in sogno concreto.

La città capitalista non fa più spazio alla tenda di Melquiades, non offre ospitalità e

non viene ricambiata. Gli accampamenti degli zingari sono stati trasformati in bidonville di container, mentre i circhi colorati con gli spettacoli di clown e animali sono rientrati negli spazi e nelle regole economiche della società in cui viviamo. Ciò che trova sempre meno spazio è proprio quello di cui ci sarebbe più bisogno, lo spazio simbolico dove sia possibile l'incontro tra il nomade e il sedentario, lo spazio in cui l'ostile viene trasformato in ospite. Alcuni frammenti di quella tenda sopravvivono ancora nei buchi della pianificazione ufficiale e della speculazione edilizia, tra i *terrains vagues* e gli edifici abbandonati, che non si trovano più nelle periferie esterne, ma anche nei margini interni e a volte centrali delle nostre città. Non sono più i discendenti delle genti zingare che hanno girovagato per secoli con le loro carovane, ma sono le genti in fuga delle tele di Constant. Centinaia di migliaia di persone che dopo esser stati respinti dalle mura della società del benessere e dell'opulenza, sono riuscite infine a farsi spazio. Tra le pieghe delle nostre città si stanno forse formando gli anticorpi alla città della miseria, luoghi in cui si costruisce un'alternativa al sistema dominante, ma sono ancora luoghi di esclusione e di pregiudizio. In particolare, a Roma i movimenti di lotta per la casa stanno indicando con le loro pratiche un vero e proprio progetto urbanistico: trasformare i tanti edifici abbandonati in quanto scarti del sistema capitalista, in nuovi condomini interculturali in cui sperimentare nuove forme di ospitalità. I movimenti, che oggi si autodefiniscono "per il diritto all'abitare", sono riusciti a intercettare il flusso dei migranti producendo una rete di occupazioni abitative che ospitano più di diecimila persone senza casa, in più di cento grandi immobili sottratti all'abbandono e alla rendita speculativa (Cacciotti 2020). L'incontro con i precari, gli studenti e le famiglie dei migranti provenienti dall'America Latina, dall'Africa e dall'Est Europa, ha prodotto modelli abitativi interculturali prima del tutto sconosciuti. Nella convinzione che "nessuno è illegale" infatti i movimenti accolgono anche persone senza documenti, i cosiddetti migranti economici o clandestini, rendendo possibile non solo la re-alizzazione dell'arcaica ospitalità incondizionata (Derrida 2021) senza riconoscimento, ma anche quel ribaltamento tra *guest* e *host* (Benveniste 1969) che consente all'ospite di riprendersi il potere di ospitare (Hilla 2021). Il trovarsi nelle stesse circostanze economi-

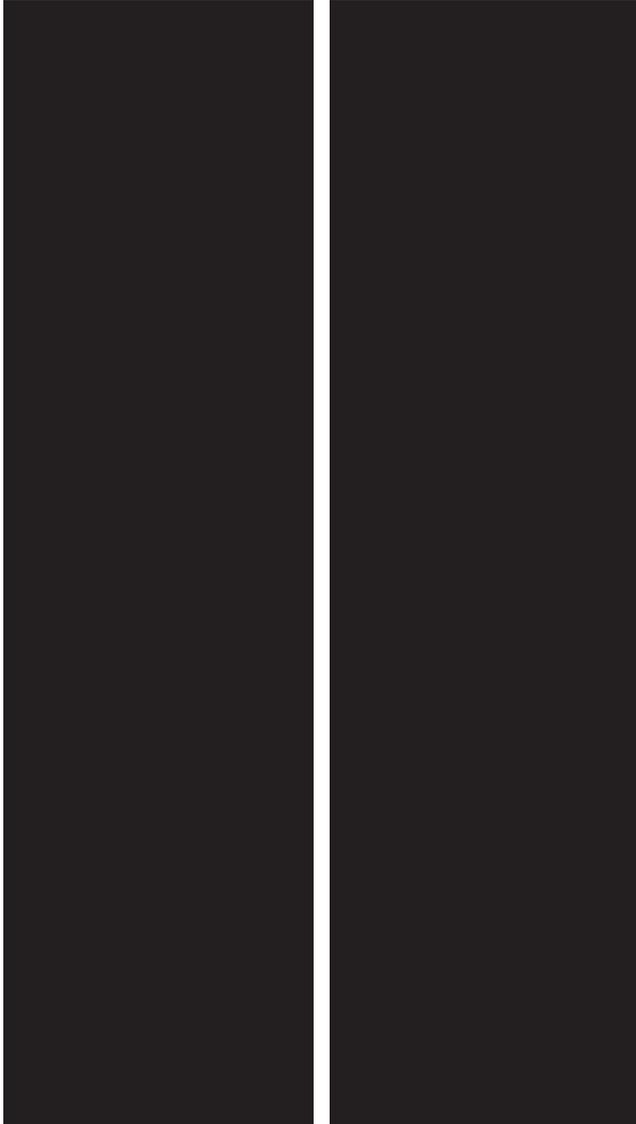
che ed esistenziali e in condizioni di illegalità in quanto occupanti, ha permesso quella reciprocità per cui tutti si sentono allo stesso tempo ospiti e padroni di casa. Al contrario del sistema dell'accoglienza istituzionale, che categorizza le persone secondo la provenienza e i diritti e le spazializza in differenti contenitori omogenei ed ermetici, nelle occupazioni tutto viene ibridato. Questi nuovi condomini interculturali sviluppano forme innovative di coabitazione e mescolano sinergicamente le declinazioni dell'emergenza abitativa "sedentaria" con quella "nomade". Chi ci abita non appartiene solo alla categoria di chi da anni nelle liste di attesa per la casa popolare, ma anche di chi ha progetti di vita e desideri diversi e che non è considerato da nessuna politica abitativa: rifugiati e richiedenti asilo allontanati dal sistema di accoglienza istituzionale; quelli che hanno esaurito i termini temporali senza riuscire a mettersi in regola; i cosiddetti *dublinati* che l'Europa rimanda indietro a causa del trattato di Dublino; i migranti economici in transito, che preferiscono non essere registrati in Italia e cercano di raggiungere il Nord Europa, e i tanti che hanno costruito relazioni e lavoro in Italia ma sono costretti alla clandestinità perché ai loro paesi non è riconosciuto l'asilo. Inoltre, le occupazioni ospitano anche altre forme di vita urbana non residenziali che non troverebbero facilmente spazio nella città del mercato. In molti casi, infatti, hanno una parte "abitativa-privata" ai piani alti e una parte "sociale-pubblica" al livello della strada, dove diventano visibili e permeabili e offrono servizi e spazi per riunioni, concerti, taverne sociali, falegnamerie, ciclo-officine, spazi sportivi, laboratori artigianali, coinvolgendo non solo il mondo associativo e dei possibili alleati locali, ma anche il mondo della cultura istituzionale, delle università e dell'arte.

Le occupazioni sono dei perfetti dispositivi della trasformazione dello straniero in ospite, realizzano quotidianamente un modello di città ospitale, inclusivo e intergenerazionale, dove si produce un'altra cultura e un'altra visione del mondo, un modello di autogestione responsabile e di ospitalità reciproca difficilmente riproducibile dalle istituzioni che si occupano di accoglienza. È frequentandole che,

nell'autunno del 2017 in seno al Dipartimento di Architettura di Roma Tre, è nato il progetto di ricerca e di didattica CIRCO, acronimo di Casa Irrinunciabile per la Ricreazione Civica e l'Ospitalità (Laboratorio CIRCO 2021). È una proposta di città ospitale, che intende situarsi esattamente nell'interstizio tra domestico e istituzionale, tra legale e illegale, tra formale e informale, cercando di rimanere il più possibile fedeli all'ospitalità incondizionata, senza ignorare le contraddizioni imposte dalle condizioni istituzionali. Circo intende costruire a livello urbano la soglia di cui l'ospitalità ha bisogno per poter ancora essere tale, e prova a spingere le istituzioni a sperimentare spazi innovativi in cui la trasformazione dello straniero in ospite sia concepita come occasione fertilizzante per la città. Il progetto fa riferimento esplicito alle occupazioni abitative e alle pratiche artistiche: le occupazioni per la strategia di riutilizzare il patrimonio immobiliare in abbandono o sottoutilizzato e per la capacità formulare una politica abitativa laddove le istituzioni sono carenti. Le pratiche artistiche, in particolare quelle relazionali, per la loro capacità di costruire quella soglia spaziale capace di riattivare i riti e i miti dell'ospitalità arcaica portando confusione creativa negli interstizi istituzionali. Il Circo si propone quindi come politica abitativa alternativa all'attuale sistema dell'accoglienza dove se si appartiene a una certa categoria si viene spazializzati in diversi contenitori, dove la vita diventa un numero in attesa, un corpo da corpo da nutrire, impossibilitato a offrire la propria cultura. Al contrario il Circo è il luogo dove lo straniero ospita gli autoctoni mettendo in mostra la propria cultura, è capace di scambiare doni in uno spazio di incontro reciproco, è il luogo della trasformazione dello straniero in ospite che prende le forme della rappresentazione ludica e circense. Siamo convinti che le città hanno sempre più bisogno di spazi di soglia ospitali alla scala urbana, di zone grigie controllate e garantite dal mondo del volontariato e dalla lotta antagonista, capaci di farsi carico di quell'ospitalità reciproca e quell'atmosfera sospesa che colorava le maquettes di Constant e la tenda di Melquiades a Macondo.

Agier M., *L'étranger qui vient. Repenser l'hospitalité*, Éditions du Seuil, Paris 2018. | Arellano J., *From the Space of the Wunderkammer to Macondo's Wonder Rooms. The Collection of Marvels in Cien Años de soledad*, in "Hispanic Review", vol. 78, n. 3, 2010, pp. 369-386. |

Benveniste É., *Le vocabulaire des institutions indoeuropéennes*, vol. 1, Les Éditions de Minuit, Paris 1969. | Cacciotti C., *When squatting becomes 'stable precarity'. The case of Santa Croce/Spin Time Labs, Rome*, in "Visual Ethnography", n. 2, 2020, pp. 14-31. | Careri F., *Constant. New Babylon, una città nomade*, Testo & Immagine, Torino 2001. | Constant N., *New Babylon*, Haags Gemeentemuseum, Den Haag 1974. | Derrida J., *Hospitalité* (1995-1996), vol. 1, Éditions du Seuil, Paris 2021. | García Márquez G., *Cent'anni di solitudine* (1967), Feltrinelli, Milano 1969. | Hilal S., *Il diritto ad ospitare nello spazio pubblico*, in AAVV, *Comp(h)ost. Immaginari interspecie*, Nero, Roma 2021, pp. 162-171. | Laboratorio CIRCO, *CIRCO. Un immaginario di città ospitale*, Bordeaux Edizioni, Roma 2021. | Stavrides S., *Towards the City of Thresholds*, Professionaldreamers, Bolzano 2011. | Turri E., *Gli uomini delle tende*, Edizioni di Comunità, Torino 1983.

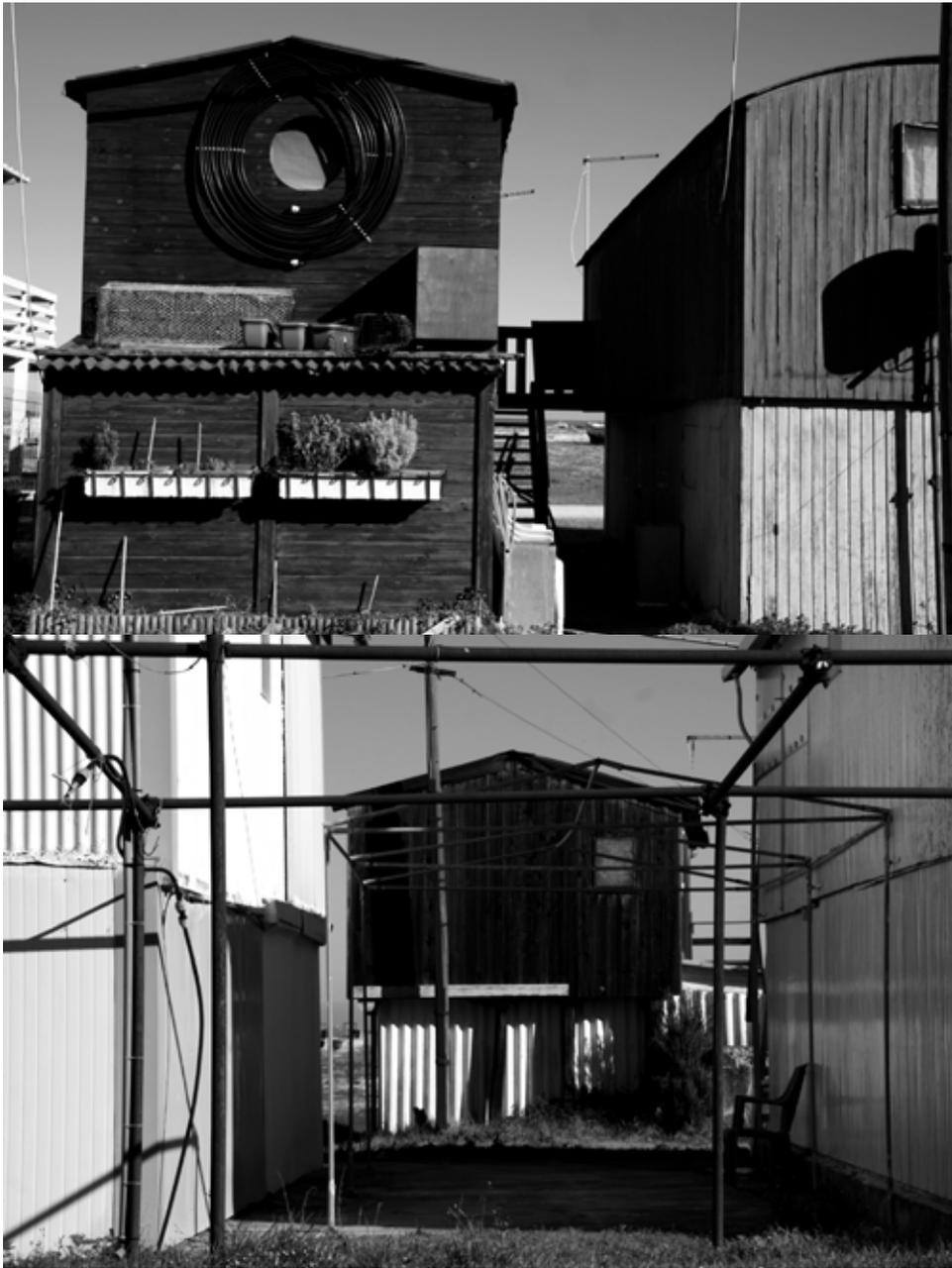


Città

Matteo Duri

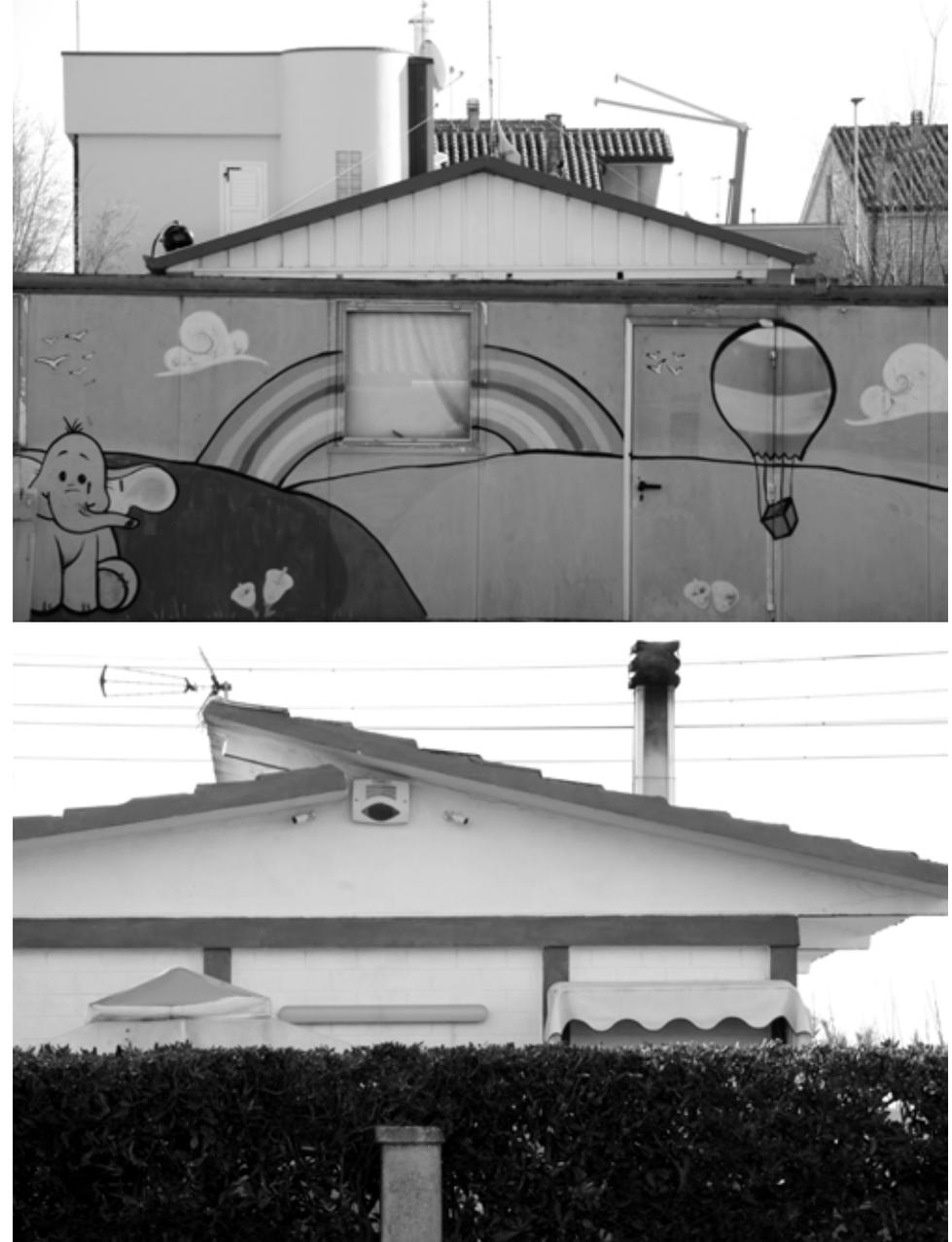




















Compassione

“Non ha di mira se non il bene e male di un altro e non si ripropone assolutamente niente se non che quest'altro non sia leso o addirittura riceva aiuto, assistenza e alleviamento [...]. Se ora tuttavia la mia azione dev'essere compiuta esclusivamente a causa dell'altro, il suo bene e male deve essere il mio motivo immediato, così come in tutte le altre azioni lo è il mio stesso. Ciò porta a una formulazione più stretta del nostro problema, cioè questa: com'è mai possibile che il bene e male di un altro muova immediatamente, ossia esattamente così come fa normalmente solo il mio proprio, la mia volontà, diventi quindi direttamente il mio motivo e lo diventi anzi talvolta in un grado tale da farmi più o meno posporre ad esso il mio stesso bene e male, che è normalmente l'unica fonte dei miei motivi? Manifestamente solo così, che quest'altro diventi il fine ultimo della mia volontà, esattamente come normalmente lo sono io stesso; dunque, così, che io voglia il suo bene e non voglia il suo male, in modo affatto immediato, così immediato come di solito è solo il mio stesso. Ma ciò presuppone necessariamente che io, di fronte al suo male in quanto tale, sofra addirittura insieme con

lui, senta il suo male come di solito solo il mio, e perciò voglia immediatamente il suo bene, come di solito solo il mio. Ma questo richiede che io mi sia in qualche modo identificato con lui, cioè che tutta quella differenza tra me e ogni altro, su cui precisamente riposa il mio egoismo, sia almeno in un certo grado eliminata. Poiché però io non sto dentro la pelle dell'altro, solo per mezzo della conoscenza che ho di lui, ossia della rappresentazione di lui nella mia mente, posso identificarmi con lui fino al punto che il mio atto dichiara soppressa quella differenza. Ma il processo qui analizzato non è un processo sognato o acchiappato per aria, bensì è schiettamente reale, e neppure raro: è il normale fenomeno della compassione, ossia la partecipazione affatto immediata, indipendente da ogni altra considerazione, alla sofferenza di un altro, e attraverso questa all'impeachment o all'eliminazione di codesta sofferenza, nella qual cosa consiste in ultima analisi ogni soddisfazione e ogni benessere e felicità”.

Arthur Schopenhauer, *Sul fondamento della morale*, in Id., *I due problemi fondamentali dell'etica* (1841), Bompiani, Milano 2019, pp. 351, 737.

Comunicazione

Comunità

Laura Arrighi, Massimiliano Giberti

Debora vive e lavora come assistente sociale a Babilonia. Per descrivere la favela di Rio de Janeiro nella quale abita usa il termine “comunità”, mentre, quando parla della città formale, o pianificata, la descrive come “asfalto”. Comunità e asfalto rappresentano quindi i

due poli di un medesimo organismo urbano le cui modalità di pianificazione, sviluppo e trasformazione possono assumere configurazioni diametralmente opposte (Casamonti, Giberti 2012). È così che l'asfalto diventa simbolo della strutturazione e infrastrutturazione del territorio, coincide con la norma, è strumento di urbanizzazione e regolarizzazione dello status di cittadinanza di ciascun individuo. Non a caso è la strada il primario elemento ordinatore della pianificazione moderna, di cui la lottizzazione è diventata quasi sinonimo.

La comunità, d'altra parte, è un concetto di per sé informale: non necessita di un determinato assetto spaziale per esistere, ma trae origine dalle relazioni interpersonali, prescindendo dalla natura morfologica dei luoghi nei quali si manifestano. Comunità e asfalto o, se vogliamo, città informale e formale, o ancora *slums* e quartieri pianificati, sono il risultato di un medesimo processo evolutivo per la città moderna, all'interno del quale diventa determinante la variabile del tempo.

Se, rifacendosi al pensiero di Rem Koolhaas, è vero che la città, in quanto organismo, inevitabilmente nel tempo cambia ed è impossibile arrestare il suo processo di trasformazione, è altrettanto evidente come i tempi di questa trasformazione procedano in maniera asincrona (Koolhaas 2001).

Oggetto di questo contributo è il fenomeno degli insediamenti informali o *slums*, inteso come conseguenza dialettica tra i tempi lunghi della pianificazione tradizionale e i tempi brevi dell'autocostruzione. Si tratta di azioni finalizzate al controllo della crescita demografica in ambito urbano, da un lato e di reazioni immediate allo stesso fenomeno dall'altro, che producono effetti e risultati contrastanti. L'inefficienza degli strumenti disciplinari propri dell'urbanistica, causata dalla lentezza della loro applicazione e dalla natura prevalentemente segregativa dei principi che li guidano, viene colmata dalla rapidità delle forme di occupazione spontanea messe in campo dalle fasce più deboli e marginalizzate della società. Proprio come accade nel film *Il tetto* di De Sica (1956), la piccola casa costruita in una notte nella periferia romana, grazie all'aiuto di tutta la comunità dei "baraccati", assurge al grado di residenza e quindi luogo del diritto, diventando spazio formale della vita di una famiglia.

La natura dialettica innata nei termini che definiscono questi processi veloci di reazione

chiarisce sinteticamente l'origine ideologica degli stessi: sono i pianificatori, gli sviluppatori e gli amministratori a identificare con connotazioni negative gli aggregati informali; *slums*, baraccopoli, *favelas*, diventano sinonimo di mancanza di controllo e, quindi, di degrado. Il concetto di comunità si sviluppa invece dall'interno: sono gli stessi segregati dai processi urbani normati a definirsi comunità, costruendo spesso sistemi sociali autonomi e paralleli a quelli accettati dal diritto civile, dovuti alla necessità ma anche alla capacità di costruire mondi normalizzati in territori ostili all'abitare.

In una breve genealogia contenuta ne *Il pianeta degli slums*, Mike Davis richiama la prima definizione di *slum* attribuendola a un testo del 1812 in cui è sinonimo di "racket" o di "traffico criminale" (Davis 2006). In seguito, il termine verrà sdoganato dal gergo strettamente criminologico e verrà traslato sui luoghi: il cardinale Wiseman lo utilizzerà per indicare "spazi in cui si praticavano bassi traffici" (Wiseman 1870, p. 30) e sarà infine Charles Booth (Booth 1889) a definire gli *slums* come luoghi caratterizzati da abitazioni fatiscenti, sovraffollamento, malattia e vizio.

The Challenge of Slums, rapporto dell'Un-Habitat del 2003 è il primo studio scientifico sul fenomeno degli *slums*, raccoglie studi sulla povertà, sulle condizioni degli insediamenti informali e sulla politica abitativa in trentaquattro metropoli mondiali. Utilizza un database comparativo che incorpora dati sulle famiglie, sui redditi, sul tasso di crescita della popolazione. La ricchezza del rapporto sta nel rendere comparabile il problema a livello mondiale, studiandolo in base a indici comuni che riguardano le caratteristiche fisiche e giuridiche degli insediamenti; i suoi limiti stanno nel sorvolare le dimensioni sociali del fenomeno, più difficili da misurare, anche se legate comunque a circostanze economiche.

Un-Habitat definisce lo *slum* come "luogo caratterizzato da sovraffollamento, strutture abitative scadenti o informali, accesso inadeguato all'acqua sicura e ai servizi igienici, scarsa sicurezza di possesso dell'abitazione" (Un-Habitat 2003, p. 12).

CRESCITA DEMOGRAFICA

Le città sono luoghi in perenne mutamento, in base ai cambiamenti climatici, alla disponibilità di risorse, alle decisioni di chi le governa e le abita o di chi soltanto le attraversa. Nel

corso del Ventesimo secolo l'urbanizzazione, come fenomeno di nascita di nuove città o incremento dovuto a un forte aumento della popolazione, ha raggiunto una dimensione tale da non poter essere traslasciato. Il concetto di città stessa è messo in crisi apparendo piuttosto una serie stratificata di fasi di crescita urbana, perdendo la sua identità. Dalle grandi metropoli di più di un milione di abitanti si è passati alle megalopoli diffuse come Tokyo, Shanghai e Città del Messico. Città globali con popolazioni superiori ai tre o quattro milioni sono afflitte da problemi che vanno da una forte emigrazione all'incognita della crescita demografica, all'aumentare crescente dei mezzi di spostamento.

Secondo un rapporto di Un-Habitat *Cities in a Globalizing World* (Un-Habitat 2011), entro il 2050 il 70-80% della popolazione mondiale sarà urbanizzata. Al contrario di come la città si è tradizionalmente evoluta, in modo concentrico, le aree urbane oggi si diffondono a macchia di leopardo col fenomeno definito *sprawl* cioè l'espansione irregolare dell'urbanizzazione su vaste aree, ma definisce anche uno stile basato su tecnologie di informazione e di trasporto sofisticate. Le città sono per definizione una concentrazione di popolazione e questa concentrazione avviene attraverso l'immigrazione e la crescita interna. L'aumento della popolazione non è però sempre accompagnato da una crescita economica uniformemente distribuita, in molti paesi, soprattutto quelli in via di sviluppo, a una crescita economica generale si accompagna un aumento del costo della vita che rende i poveri sempre più poveri. La velocità di tutti questi fenomeni porta con sé una complessità nelle relazioni tra politica e pratica che non permette ai governi di poter controllare il processo in modo efficace, dal punto di vista socioeconomico ma soprattutto dal punto di vista dell'organizzazione spaziale delle città; quella parte di popolazione che vive nell'indigenza non si può permettere di aspettare una soluzione pianificata dei propri problemi.

L'espressione "città mondiale" emerse nel 1960 per descrivere l'incremento delle influenze globali sulla vita nelle città (Sassen 1994). Il concetto di "città globale" cominciò a essere molto usato per indicare i maggiori centri economici e di controllo finanziario mondiali. Nel suo libro *The Global City: New York, London, Tokyo* (Sassen 2001), Sassen esplora le disuguaglianze socio-spaziali nel-

le città globali, sottolineando come le *gated communities* riflettano la polarizzazione delle città in aree privilegiate e marginalizzate. Queste *enclaves* esclusive emergono come risposta alla globalizzazione economica, creando spazi isolati per proteggere i residenti dalla crescente disuguaglianza e insicurezza.

Oggi l'espressione più usata, "città regione globale", individua una nuova forma urbana caratterizzata dalla espansione di reti in modo disomogeneo intorno a uno o più nuclei storici.

Ricky Burdett definisce "città regione" quelle con più di 1 milione di abitanti, "megacittà regione" e "megalopoli regione" quelle che contano i 20 milioni di abitanti, la cui estensione demografica ed economica può essere associata quasi a quella di un continente (Burdett, Sudjic 2011).

Nel 2008 per la prima volta più di metà della popolazione mondiale, 3.3 miliardi di persone si trovano a vivere nelle città, il numero e le proporzioni degli abitanti delle città è destinato ad aumentare molto rapidamente. Si prevede che la popolazione urbana crescerà fino ad arrivare nel 2030 alla cifra di 4.5 miliardi di persone. Questa crescita riguarderà soprattutto i paesi in via di sviluppo, si prevede che la popolazione urbana dell'Asia e dell'Africa raddoppierà tra il 2000 e il 2030.

Nelle città in crescita, il primo, secondo e terzo mondo entrerà in diretto contatto tra di loro ed è per cercare di confinare il problema che già oggi la popolazione cerca di trovare protezione in comunità isolate, o le *gated communities* dei ricchi o gli *slums* dei poveri.

AUMENTO DELLE INEGUAGLIANZE

A partire dagli anni Novanta la globalizzazione è al centro delle teorie sullo sviluppo urbano. L'integrazione dei mercati mondiali è stata coordinata dalla World Bank e dalla WTO, World Trade Organization che sono diventate strumenti delle multinazionali. L'espansione dell'urbanizzazione come conseguenza della globalizzazione ha fatto oltremodo sì che fosse possibile la diffusione di concetti liberali quali la democrazia e i diritti umani. L'urbanizzazione universale rischia però anche di allargare la forbice delle ineguaglianze sociali.

Oggi le baraccopoli costituiscono la maggior parte della recente crescita urbana. Circa un miliardo di persone vive negli *slums*. Quello che differenzia il fenomeno recente da quel-

lo della rivoluzione industriale è la tendenza a espandersi, contestualmente al fenomeno della *sprawl*. Quando si verificano situazioni di conflitto o disagio la tendenza è quella di spostarsi in altri contesti. Mentre le città continuano a espandersi non è stata elaborata una teoria urbanistica adeguata ai cambiamenti. Rem Koolhaas descrive un nuovo tipo di urbanizzazione come città generica (Koolhaas 2006). Non esiste un individuo o istituzione capace di controllare il processo urbanistico, la progettazione della città.

Gli sponsor, i politici, gli esperti tecnici, il coordinamento degli attori internazionali, sono tutti soggetti a dinamiche mutevoli. Soluzioni generiche, ambienti effimeri, stili di vita nomadi caratterizzano una società in perenne movimento.

Tra il 1993 e il 2002, cinquanta milioni di poveri si sono aggiunti a quelli che già persisteranno nelle aree urbane. Il divario urbano non si riferisce solo a uno spazio frammentato o a una comunità lacerata da disparità socio-economiche. Più spesso, le linee economiche di divario tendono a coincidere con barriere sociali, culturali e politiche. Una città divisa è quella che non riesce a soddisfare le condizioni minime per una vita dignitosa della parte più povera di popolazione, a prescindere dalle ricchezze sociali e culturali a cui potrebbero contribuire (Giberti, Maskineh 2019). Possono esistere divisioni sociali tra gli individui anche in assenza di significativi fattori etnici, razziali o di altro tipo di segregazione.

David Harvey, in *Rebel Cities: From the Right to the City to the Urban Revolution*, analizza come queste disuguaglianze strutturali del capitalismo urbano alimentino sia le *slums* che le *gated communities*, creando tensioni socio-spaziali che caratterizzano le città contemporanee (Harvey 2013). Egli mette in discussione le pratiche di privatizzazione dello spazio urbano, evidenziando come le *gated communities* possano perpetuare la segregazione sociale e la divisione tra le classi, marginalizzano le popolazioni più vulnerabili.

Disuguaglianza di reddito, disuguaglianza spaziale e di opportunità determinano necessariamente un divario sociale. Il disallineamento economico non si limita quindi a privare i poveri di un riparo adeguato, servizi di base e di un lavoro dignitoso, caratteristiche che sono tipicamente associate al “vantaggio urbano” e a cui questi hanno naturalmente diritto. Oltre alla mancanza di beni funzionali e servizi

che garantiscono condizioni di vita dignitose, la povertà può avere sulla vita ripercussioni riferite alla dimensione fisica e sociale dell'individuo. Sulla base di un raffronto sistematico di Un-Habitat tra le popolazioni degli slum e dei non-slum all'interno della stessa città emerge che la fame, la salute e gli scarsi risultati scolastici hanno un forte nesso con le varie sfumature di classe sociale legate al grado di criticità degli insediamenti.

IDENTITÀ E RADICI

L'effetto Roseto è il fenomeno per cui una comunità affiatata registra un tasso ridotto di malattie cardiache. L'effetto prende il nome da Roseto, una piccola città di cavaatori di ardesia, con una popolazione di circa 1.600 abitanti, fondata intorno al 1878 tra le montagne della Pennsylvania da emigrati provenienti dall'omonimo villaggio della provincia di Foggia. Ancora oggi circa il 95% della popolazione del paese trae le sue origini dallo stesso villaggio italiano di Roseto Valfortore, con il quale ci sono frequenti contatti e, naturalmente, legami familiari (Bianco 1974). Dal 1954 al 1961, Roseto non ha avuto quasi nessun attacco cardiaco per il gruppo di uomini ad alto rischio tra i 55 e i 64 anni, e gli uomini sopra i 65 anni hanno avuto un tasso di mortalità dell'1% mentre la media nazionale era del 2%. Lo studio sviluppato nell'ambito medico da Stewart Wolf si intreccia con un lavoro di ricerca e approfondimento sociologico, condotto negli anni Settanta da Carla Bianco, volto a studiare la correlazione tra il mantenimento, l'applicazione e la disintegrazione del folklore e la storia della penetrazione individuale e di gruppo in una nuova società. L'ipotesi (ultimamente in gran parte confermata) era che, in una situazione di nuova marginalità ed esclusione, la maggior parte dei conflitti, delle difficoltà e dei pericoli esistenziali in generale sarebbero stati ancora “risolti” e “affrontati” attraverso i mezzi tramandati dalla tradizione.

Il lavoro di Bianco mostra il valore sociale delle tradizioni folkloristiche e dell'identità culturale nelle piccole comunità. Il Roseto effect, anche se osservato in un contesto specifico e limitato nel tempo, può offrire importanti lezioni per comprendere il potenziale di socialità nelle comunità informali.

Un esempio significativo è rappresentato dalle tradizioni folkloristiche e culturali delle comunità indigene dell'America Latina. Autori come Eduardo Galeano, nel suo libro *Le ve-*

ne aperte dell'America Latina (Galeano 1971), mettono in luce l'importanza dei legami culturali e delle tradizioni ancestrali nelle comunità indigene, che spesso svolgono un ruolo cruciale nel garantire la coesione sociale e il benessere delle persone. Attraverso le pratiche rituali, le celebrazioni e le feste tradizionali, queste comunità mantengono vivo il loro patrimonio culturale e rafforzano i legami di solidarietà e appartenenza.

Le comunità informali del Sud America riescono spesso a organizzarsi autonomamente per colmare il vuoto normativo che ne caratterizza la natura insediativa. Accanto alle istituzioni formali, come il governo e le Ong, emergono reti di sostegno informali, cooperative e organizzazioni di base che si basano sui legami sociali e sulla reciprocità per fornire servizi e risorse ai residenti.

Paulo Freire, che lavora sull'educazione e la consapevolezza critica nelle comunità povere del Brasile, sottolinea l'importanza di una pedagogia basata sull'esperienza vissuta e sulla partecipazione attiva delle comunità. Attraverso pratiche come la *conscientização* o la consapevolezza critica, le comunità possono analizzare le proprie condizioni e lavorare insieme per migliorare la propria situazione (Freire 1968).

La presa di coscienza come base di costruzione comunitaria è anche la chiave di *Women Are Heroes*, lavoro che l'artista francese JR realizza nel 2008 nelle favelas brasiliane e in altre realtà marginali in Kenia e Sudafrica. Le immagini di donne dai volti fieri e determinati realizzate su fogli di grandi dimensioni vengono affisse sulle facciate delle case. Il volto delle donne diventa la casa stessa: l'architettura spontanea scompare per riapparire negli occhi dei suoi abitanti. JR coinvolge attivamente le donne delle favelas nel processo creativo, offrendo loro una piattaforma per condividere le proprie storie e voci. In questo modo, l'arte diventa uno strumento di trasformazione sociale, permettendo alle donne di rivendicare il proprio spazio e la propria dignità nelle città. Le donne delle favelas sono agenti di cambiamento e di progresso nelle loro comunità.

IL MODELLO

COMUNITÀ COME CONTROPIANO

La Favela è una città nella città. Cresciuta e sviluppata contestualmente a quella che comunemente riconosciamo come città formale

o città pianificata. Le divide una variabile tanto semplice quanto sostanziale: la rispondenza alle norme, o più semplicemente alla legge. La mancanza di norme imposte dall'alto ha portato le favelas a una condizione di equilibrio instabile nella quale tutto si autoregola: a volte con esiti drammatici, altre, sempre più frequenti, attraverso fenomeni che potrebbero servire da esempio anche per le città pianificate. A partire dal nuovo millennio il Governo Nazionale brasiliano e quello Federale di Rio de Janeiro hanno attivato una serie di programmi votati alla riqualificazione delle favelas, con l'obiettivo principale di integrare la porzione di città cresciuta senza controllo con quella pianificata e regolata da norme formalmente rispettate. Diversi i progetti: da Favela Bairro che finanziava processi di recupero sociale, scolarizzazione e integrazione tra gli abitanti delle favelas e i cittadini regolari, a Morar Carioca che si occupa invece di intervenire operativamente sulla struttura fisica degli insediamenti spontanei, realizzando opere utili a urbanizzare le città informali.

Dopo avere focalizzato gli sforzi su uno dei principali ostacoli all'azione delle amministrazioni all'interno delle favelas: la criminalità, che è stata contrastata con forza dal 2008 a oggi, la questione centrale è diventata la scelta delle modalità di intervento nella loro delicata struttura sociale e urbana. Se per cento anni le comunità spontanee sono cresciute autoregolamentandosi, attraverso il contributo di singoli individui che si sono appropriati di piccoli spazi vitali, privatizzando porzioni di territorio ancora vergini, come sarà possibile operare dall'esterno senza compromettere il delicato equilibrio che si è così lentamente consolidato?

Le strategie da mettere in campo sono diametralmente opposte a quelle che si adottano comunemente quando si pianifica una nuova città: prima le reti e i sistemi, poi gli edifici; in questo caso occorre operare al contrario. Le infrastrutture si insediano nelle favelas come organismi parassiti che devono cercare a fatica lo spazio necessario per essere collocate e per funzionare adeguatamente: la natura incontrollata della città informale condiziona l'ingegnerizzazione e la normalizzazione del sistema. Se questo accade alla scala urbana, immaginiamo quale complessità si dovrà affrontare occupandoci di architettura e di spazio domestico. Molti tentativi di ricollocare *moradores* che vivevano in case abusive, all'interno di

condomini tradizionali sono falliti proprio perché la dimensione dell'appartamento non è in grado di esprimere la ricchezza della vita comunitaria delle favelas. Altro aspetto da non trascurare è il fatto che la stragrande maggioranza degli abitanti della città informale si è costruita la casa con le proprie mani, trasferendo valori individuali e familiari nel proprio dominio privato: come è possibile progettare nuove case seriali in grado di dare forma a questi aspetti così immateriali quanto determinanti?

Il volume *Abitare la Comunità* (Casamonti, Giberti 2012), nasce proprio da questa riflessione, cercando di individuare nuove strategie di intervento nella città informale che non impongano modelli esterni, ma piuttosto definiscano alcuni semplici principi operativi che possano essere attuati sia dai singoli *moradores*, con piccole azioni migliorative sulle proprie case, che dalle amministrazioni attraverso progetti condivisi e partecipati. L'idea è che le comunità possano riqualificarsi solo attraverso il coinvolgimento diretto dei propri membri, e che l'azione esterna si efficace solo se determinata da un'esigenza reale e da una richiesta di aiuto chiara da parte della comunità stessa.

NATURA ECONOMICA

DELLA DIMENSIONE COMUNITARIA

Come rispondere alla necessità di trovare un rifugio minimo per le fasce sociali più deboli, in una megalopoli da sette milioni di abitanti, quando la disponibilità di suolo libero è esaurita? La risposta si trova alzando gli occhi verso l'alto per scoprire, oltre i cornicioni degli alti palazzi residenziali costruiti massivamente tra gli anni Cinquanta e Sessanta, una seconda città di lamiera e cartone, cresciuta sui tetti di quella che comunemente viene riconosciuta come la città pianificata. Sono le *rooftop communities* di Hong Kong, veri e propri agglomerati urbani, accatastati confusamente sulla sommità di condomini, dei quali sfruttano in modo parassitario la struttura, i sistemi distributivi, costituiti prevalentemente da ripide scale, e la fornitura energetica. Una micro città sovrapposta alla città esistente, nella quale strade, case, spazi collettivi vengono duplicati e miniaturizzati, rispetto a quello che accade alcune decine di metri più in basso. Da una parte è evidente la povertà dei materiali, la carenza di livelli igienici minimi, la difficoltà e la scomodità di vivere appollaiati sui tetti, dall'altra, queste comunità costituiscono sistemi urbani ricchi

di qualità spaziali e morfologiche, che stabiliscono un rapporto fortissimo con la natura e la morfologia della città di Hong Kong, abitati da gruppi sociali i cui legami sono molto più saldi e solidali di quelli che si generano nella città cosiddetta regolare. È proprio da questi presupposti che nasce la collaborazione tra un fotografo e un architetto, sfociata nella realizzazione di un libro atlante che censisce i numerosi agglomerati spontanei di Hong Kong. *Portrait from Above* (Canham, Wu 2009) restituisce una serie di immagini ad alta risoluzione e disegni architettonici dettagliatissimi che ci offrono diversi livelli di lettura di questo sistema urbano che sono allo stesso tempo antropologici, spaziali ed economici. Se il principio insediativo è sempre lo stesso, il contesto delle diverse comunità cambia radicalmente a seconda delle zone nelle quali queste si sviluppano. Gli estremi sono rappresentati dall'insediamento di Kwun Tong e Tai Kok Tsui. Il primo sta morendo, in attesa della demolizione dei palazzi da parte del governo: qui i due autori incontrano persone che hanno appena perso il lavoro e non hanno neanche i soldi per tornare alle loro città di origine. I primi immigrati cinesi subiscono infatti il fenomeno della seconda immigrazione da altre aree dell'Asia ancora più povere, dalle quali provengono persone disposte a lavorare a fronte di retribuzioni ancora più basse rispetto a loro. Questo atteggiamento genera conflitti interni alla comunità e situazioni di forte tensione. Dal momento che i residenti sanno che la comunità sarà smantellata, nessuno è interessato a consolidare o migliorare la propria casa: stanno semplicemente aspettando la fine. Nel secondo caso, quello di Tai Kok Tsui, l'atmosfera è totalmente diversa. C'è una commistione di residenti giovani e anziani, che sono lavorativamente attivi e si aiutano l'un l'altro nella manutenzione delle proprie case. Qui abita un giovane chef che sostiene di preferire di gran lunga il suo alloggio abusivo rispetto alla residenza "regolare" nella quale viveva prima. Abitare sui tetti significa anche avere più spazio a disposizione e una certa libertà nell'organizzare il proprio dominio privato rispetto alle esigenze individuali.

Il lavoro di Canham e Wu non si limita alla semplice documentazione iconografica o alla testimonianza giornalistica di un fenomeno sociale, ma diventa uno strumento di progetto che ha chiare finalità operative. La strategia

parassitaria messa in atto dalle *rooftop communities*, non è limitata allo sfruttamento delle caratteristiche statiche e impiantistiche dell'edificio ospitante, ma si estende anche a valori più immateriali, propri del contesto urbano nel quale si insediano. Paradossalmente le azioni abusive che hanno generato forme di degrado urbano, come appaiono a un primo sguardo anche le occupazioni spontanee dei tetti di Hong Kong, stanno producendo un nuovo

modello di responsabilità civile che porta come conseguenza a una sorprendente riqualificazione degli spazi pubblici. Dopo decenni di modelli ideali proposti da architetti e urbanisti, che hanno disegnato città estremamente vincolanti e poco aperte alla complessità degli usi da parte dei loro abitanti, stiamo forse imparando una lezione alternativa, che ci arriva dalle città informali, illegali, non progettate.

Bianco C., *The Two Rosetos*, Indiana University Press, Bloomington 1974. | Booth C., *Life and Labour of the People in London*, London 1889. | Canham S., Wu R., *Portraits from Above: Hong Kong's Informal Rooftop Communities*, Peperoni Books, Berlin 2009. | Casamonti M., Giberti M., *Habitar a Comunidade / Abitare la Comunità*, Forma, Firenze 2012. | Davis M., *Planet of Slums*, Verso, London 2006. | Freire P., *La pedagogia degli oppressi* (1968), Vita e Pensiero, Milano 2023. | Galeano E., *Le vene aperte dell'America Latina* (1971), Sur, Roma 2021. | Giberti M., Maskineh C., *La Città [con] divisa. Manuale di convivenza urbana nell'epoca del conflitto*, Sagep, Genova 2019. | Harvey D., *Rebel Cities: From the Right to the City to the Urban Revolution*, Verso Books, London 2013. | Koolhaas R., *Delirious New York. Un manifesto retroattivo per Manhattan* (1978), Electa, Milano 2001. | Id., *Junkspace. Per un ripensamento radicale dello spazio urbano*, Quodlibet, Macerata 2006. | Sassen S., *Cities in a World Economy*, Pine Forge Press, Thousand Oaks-London 1994. | UN-Habitat, *The Challenge of Slums: Global Report on Human Settlements*, Earthscan Publications, London-Sterling 2003. | Id., *State of World Population*, Earthscan Publications, London-Sterling 2007. | Id., *State of the World's Cities: Bridging the Urban Divide*, Earthscan Publications, London-Sterling 2010/2011. | Id., *Cities and Climate Change: Taking Climate Change to the Local Level*, Earthscan Publications, London-Sterling 2011. | Wiseman N.P., *An Appeal to the Reason and Good Feeling of the English People on the Subject of the Catholic Hierarchy*, Thomas Richardson and Son, London 1850.

Conflitto
Conseguenza
Contemporaneo
Controllo
Cour des miracles

Crisi

“Si potrebbe allora dire, e questo sarebbe il più esatto, che la ‘crisi’ non è altro che l’intensificazione quantitativa di certi elementi, non nuovi e originali, ma specialmente l’intensificazione di certi fenomeni, mentre altri che prima apparivano e operavano simultaneamente ai primi, immunizzandoli, sono divenuti inoperosi o sono

scomparsi del tutto. Insomma lo sviluppo del capitalismo è stata una ‘continua crisi’, se così si può dire, cioè un rapidissimo movimento di elementi che si equilibravano ed immunizzavano. Ad un certo punto, in questo movimento, alcuni elementi hanno avuto il sopravvento, altri sono spariti o sono divenuti inetti nel quadro generale.

Sono allora sopravvenuti avvenimenti ai quali si dà il nome specifico di 'crisi', che sono più gravi, meno gravi appunto secondo che elementi maggiori o minori di equilibri verificano".

Antonio Gramsci, *Quaderni del carcere*, vol. 3, a cura di Valentino Gerratana, Einaudi, Torino 2001, pp. 1756-1757.

D

Dark

Debito

Nell'immaginario collettivo debito e miseria vengono spesso concepite come due facce della stessa medaglia. Eppure i contorni di questa relazione sono più complicati di quanto possa apparire a prima vista. Per definire il ruolo politico e sociale del nesso tra debito e miseria nella storia occidentale bisogna almeno risalire alla visione teologica medievale della povertà.

È nel Medioevo che la povertà inizia a ricoprire un ruolo sociale. Il paradigma patristico elabora una visione positiva di questa condizione: la povertà rappresenta un avvicinamento alla vita evangelica. I poveri vengono ricondotti alla visione dei beati di spirito. Tra gli altri, è soprattutto Agostino ad attribuire al fenomeno della povertà un significato peculiare dal punto di vista spirituale (Vismara Chiappa 1975). A partire dalla distinzione tra la città terrena e la città celeste, nel *De civitate Dei* (426 d.C.), Agostino sovrappone la povertà di spirito alla povertà materiale, sostenendo che l'attaccamento alle ricchezze materiali allontana gli esseri umani dalla vita in Cristo, rendendoli orgogliosi e superbi. La caducità dei beni mondani può portare solo a una felicità apparente, mentre la vera ricchezza, secondo lui, è permanente e può essere tale se concepita nella sua veste spirituale. In questo senso, chi non ripone le proprie speranze nelle cose di questo mondo, considera la povertà materiale la condizione più vicina alla vita spirituale, volta a rendere possibile la realizzazione di quell'*imitatio Christi*, che costituisce il fine della vita sulla terra (Sanctis 1958).

Si tratta di una visione particolarmente complessa, tanto da creare più di una contraddizione all'interno dei movimenti pauperistici. Così scrive lo storico Giacomo Todeschini: "Dal 1000 al 1200 la povertà di Gesù Cristo diventa progressivamente un valore sociale concreto. Lentamente ma inarrestabilmente la privazione si afferma nelle campagne, nelle città e nei paesi come un modo quotidiano di essere simili al Re dei Re. Privazione di che cosa? Rinuncia a che cosa? Come si può diventare poveri e imitare in tal modo la perfezione del Cristo, se poveri lo si è già al modo dei contadini indebitati e senza terra, dei mendicanti che tendono la mano davanti al-

Elettra Stimilli

le chiese e ai monasteri? Come si può essere umili, disprezzati e piagati in modo divino, se si è, come i lebbrosi, come i servi, come i delinquenti, già e per definizione oggetto di condanna o di pietà?" (Todeschini 2004, p. 25).

Tutto ciò è possibile grazie al ruolo centrale attribuito alla carità. È così infatti che alla concezione della povertà basata sul paradigma teologico, che connette il povero a Dio, corrisponde, sul piano sociale, una precisa dialettica tra chi possiede una certa ricchezza economica e i gruppi più disagiati tutta concentrata sulla possibilità di essere caritatevoli con chi non è in grado di procurarsi i mezzi necessari alla sussistenza. Chi è ricco deve destinare i propri beni superflui al sostentamento di chi non possiede sufficienti risorse. In gioco è un obbligo alla carità fondato su un tipo di scambio tra città terrena e città celeste al tempo stesso simbolico e materiale.

È sulla base di questo paradigma teologico che, nella seconda metà del Quattrocento, alcuni membri dell'Ordine francescano, divenuti particolarmente influenti sulla scena politica, economica e intellettuale del tempo, hanno dato vita all'elaborazione giuridica di una struttura economica in grado di trasformare la condizione dei poveri in Cristo, che caratterizza la visione medievale della povertà, in istituzione economico-politica, quella dei Monti di Pietà. I Monti di Pietà sono il precedente diretto degli istituti di credito moderni e vengono creati sulla base dell'elaborazione teologica della povertà. A ben guardare, però, all'origine di questa istituzione si iscrive una specifica distinzione, definita a partire dagli sviluppi della stessa concezione teologica, fondamentale per gli sviluppi del ruolo sociale dei poveri: la differenza tra "povertà volontaria" e "povertà involontaria". È attraverso la definizione di questi gradi di povertà che sul finire del Quattrocento prendono forma legislazioni coerenti con l'economia di mercato che si stava affermando. Come dimostra Todeschini, è così che si sviluppa una stretta collaborazione fra la politica finanziaria dei governi più potenti dell'epoca e la produzione economico-giuridica promossa da un gruppo di intellettuali francescani occupati a definire il ruolo sociale della nuova istituzione dei Monti di Pietà (Todeschini 2004).

Il fine dell'istituzione dei Monti di Pietà è fondamentalmente quello di erogare prestiti ai poveri "volontari", di fare loro credito; e questi, a loro volta, risultano possedere una forma di debito nei confronti dei nuovi istituti fondati proprio sulla base di un peculiare esercizio della carità. I cosiddetti "poveri involontari", invece, non consapevoli della propria condizione e impossibilitati a realizzare una gestione adeguata della propria esistenza, vengono considerati immorali. Se i primi testimoniavano della potenza della vita evangelica, i secondi ne sono una meschina contraffazione: "L'ozio, l'inattività e la pigrizia mentale erano il peggior ostacolo che i poveri potevano incontrare sulla propria via [...]. I poveri evangelici, gli eremiti, i mercanti monacati, i signori volontariamente impoveriti facevano risaltare – con tutta la forza della loro presa di coscienza – l'ottusa inconsapevolezza degli indigenti elemosinanti, la loro passiva accettazione della propria sorte, il fatto, in definitiva, che una tale quotidiana e desolata povertà nella sua vergognosa e indifesa arrendevolezza nulla conteneva di sacro e di carismatico, non era in alcun modo riconducibile al potere vittorioso del Cristo povero" (Livi, pp. 34-35).

Un'enorme folla di indigenti viene così divisa in miserabili, oziosi nullafacenti, che accettano passivamente la loro sorte vergognosa, e volenterosi "poveri volontari", degni della carità cristiana.

È solo nella modernità che la povertà, individuata nel Medioevo come condizione materiale e spirituale privilegiata di avvicinamento alla vita evangelica, subisce un processo di secolarizzazione, che la trasforma nello stato che ha a che fare con le miserie del mondo e, come tale, da gestire, amministrare, disciplinare e, eventualmente, punire. Sono noti a questo proposito gli studi di Michel Foucault. Basti pensare alla *Storia della follia nell'età classica*, il lavoro dove Foucault identifica proprio gli strati sociali più poveri come il bacino a cui si attinge per definire le condizioni di "anormalità" da governare agli albori della modernità. Un mutamento prospettico decisivo, che vede in chi si trova in condizione di miseria non più un corpo docile, mansueto e eletto da Dio, ma una carnalità ribelle e srenata, spesso espressione di un'uscita dalla ragione. I poveri non sono più la manifestazione dei beati, ma diventano corpi presi in carico da istituzioni volte al contenimento e al controllo (Foucault 2016). "Ormai – scrive Foucault

– la miseria non è più presa in una dialettica dell'umiliazione e della gloria, piuttosto in certo rapporto del disordine all'ordine che la chiude nella colpevolezza. [...] Nel mondo della carità statalizzata diventa compiacenza verso se stessi e colpa verso il buon funzionamento dello stato. [...] Al termine di questa evoluzione si incontrano le grandi case di internamento: laicizzazione della carità indubbiamente; ma, oscuramente, anche punizione morale della miseria" (Foucault 1998, pp. 63-64).

Si comprende allora in che senso siano piuttosto i volenterosi "poveri volontari", all'altezza della carità cristiana, secondo il paradigma medievale, a fungere da prototipo degli indigenti degni del credito necessario per indebitarsi, a cui fa riferimento il modello del mercato. È in questo contesto infatti che, secondo Todeschini (Todeschini 2004), viene elaborata una selezione organizzata dei miserabili sulla base di una complessa nozione di affidabilità. Si definisce cioè un'equivalenza tra povertà volontaria e uso sociale della ricchezza, che risulta possibile proprio grazie all'idea che il mercato, al suo sorgere, sia composto da persone legate da atti di fedeltà e di fiducia reciproca. La fede viene identificata alla base del meccanismo politico di inclusione ed esclusione sociale soggiacente al mercato (Long 2000).

Qualcosa di molto simile è accaduto in anni recenti. Elementi considerati solitamente estrinseci alla visione secolarizzata della vita economica sono emersi progressivamente in primo piano e una dinamica affine alla fede in gioco nell'esperienza religiosa ha prevalso sui meccanismi economici. L'immediata conseguenza di questo processo si è resa evidente anche nel mondo del lavoro. Nel momento in cui, infatti, l'"imprenditore di sé" è diventato la figura centrale del modello economico dominante, chi "crede" in sé e soprattutto chi, credendo in sé, "crede" nella forza del mercato è diventato il paradigma della vita economica. Un processo connesso a nuove tipologie di indebitamento e a nuove condizioni di povertà, aggravate dalla destituzione di qualsiasi forma di Welfare State. L'effetto di questo processo sulle strategie di governo della povertà ha riguardato politiche che non tanto mirano alla reclusione dei poveri in istituzioni pubbliche specifiche, com'è stato all'origine del capitalismo industriale descritto da Foucault (Foucault 2016). I soggetti in difficoltà sono stati piuttosto allontanati in spazi

privati e familiari o affidati all'intervento di realtà assistenziali territoriali, associazioni private o di volontariato. Il richiamo del singolo all'esercizio della propria responsabilità nella determinazione della propria esistenza, che è alla base del modello dell'"imprenditore di sé", in caso di insuccesso sociale ed economico, si trasforma in colpa imputabile e nell'estrema difficoltà per questa di essere colmata sia economicamente che sul piano esistenziale (Lazzarato 2011; Stimilli 2015, 2020). Viene così delineata un'implicita forma di discriminazione delle popolazioni da prendere in carico, che in qualche modo richiama la differenza tra "poveri volontari" e "poveri involontari" definita agli albori della modernità da alcuni francescani. E i poveri finiscono per essere identificati con i debitori.

Vale allora la pena riflettere più in generale su cosa sia in gioco nel debito (Goodchild 2020). Si potrebbe pensare che il debito abbia esclusivamente a che fare con una transazione economica simile allo scambio, in cui ciò che è stato preso in prestito viene semplicemente reso rispettando le condizioni date. In realtà con il debito viene all'espressione un rapporto più complesso. Nel legame tra debitore e creditore non è semplicemente in gioco un accordo pacificato, uno scambio lineare, quella relazione che, secondo il filone di pensiero che va da Aristotele e arriva fino a Adam Smith, sarebbe alla base del mercato. Il legame tra debitore e creditore ha piuttosto a che fare con un rapporto di potere: il debitore, cioè, è sempre sottomesso al creditore, non è mai alla pari, per quanto possa aver concordemente accettato la sua condizione; e, d'altra parte, il creditore dipende dal debitore per quel che riguarda il suo stesso credito. Lo spazio che si apre nella relazione tra debitore e creditore è dunque uno spazio in cui è in gioco un rapporto di forze, che può anche prendere la forma del conflitto, dello scontro. Ma i termini della lotta sono difficili da elaborare, in particolare ai nostri giorni. Perché? Perché nella forma predominante che il debito ha assunto, oggi, nelle nostre singole vite e in quelle delle comunità, non è sempre in questione un rapporto di sfruttamento chiaramente identificabile, un'appropriazione, com'è, ad esempio, nel caso delle forme classiche del lavoro analizzate da Karl Marx. Si tratta di qualcosa di più opaco, che Walter Benjamin ha magistralmente descritto in maniera quasi profetica nel frammento *Capitalismo come religione*,

del 1921 (Gentili, Ponzi, Stimilli 2014, in cui è compresa la traduzione del frammento).

Benjamin parla del capitalismo come di un culto, allo stesso tempo, colpevolizzante e indebitante; un culto che non consente espiazione, ma produce colpa e debito. E sostiene che il capitalismo si è sviluppato in Occidente in modo parassitario sul cristianesimo, tanto che, alla fine, la storia del cristianesimo risulta la stessa del suo parassita, il capitalismo.

Che il debito sia la forma di un legame sociale con una provenienza religiosa molto antica è oggi un dato acquisito anche grazie a numerose ricerche di antropologia economica e sociale. Basti pensare al libro di David Graeber, *Debt: The First 5000 Years*, pubblicato nell'edizione inglese nel 2011 (Graeber 2014). La prima traccia di questo fenomeno è stata ritrovata in antiche testimonianze religiose, che affrontano la relazione tra l'umano e il divino: un rapporto di dipendenza dei viventi nei confronti di potenze sovrane sovraumane e l'obbligo di riscattare, nel corso della vita, l'energia vitale di cui questi sono stati fatti indebitamente depositari (Aglietta, Orléan 1998). La più antica forma di riscatto per ripagare la divinità del debito di vita che si conosca è il sacrificio. In questo contesto, vale però la pena notare, con Benjamin, una peculiarità della religione cristiana. La fede in Cristo è l'esperienza di un debito che, attraverso il dono della grazia, non deve essere colmato ma, come tale, va amministrato nella forma di un investimento. Si può dire allora che sia proprio nell'esperienza della fede cristiana che, per la prima volta in maniera così netta, la vita di ciascuno assume la forma allo stesso tempo morale ed economica di un investimento (Stimilli 2015, pp. 129-146): quella dimensione che, in vario modo, emerge anche nel discorso filosofico moderno, ad esempio in Kant, in Hegel, in Heidegger, ma soprattutto in Nietzsche (Nietzsche 1968). Non è difficile individuare in questa esperienza il prototipo del dispositivo economico del "capitale umano", di quel meccanismo, cioè, che ha come imperativo il monito *devi cambiare la tua vita!* (Sloterdijk 2010).

A partire da queste premesse è facile comprendere in che senso il debito sia fondamentalmente espressione di un legame sociale, la cui interruzione, da un lato, implica una colpa, il torto di non avere rispettato patti stipulati o di non avere mantenuto impegni presi; d'altro lato, al tempo stesso rivela la capacità di es-

sere un efficace dispositivo di potere. È chiaro, in effetti, in che senso con l'espressione "essere in debito" non si indichi semplicemente il fatto di "avere" dei debiti. Attraverso di essa si esprime qualcosa che, appunto, non si può possedere, ma da cui, piuttosto, si è posseduti e a cui si è assoggettati: letteralmente "essere in debito" indica un "debito di vita" che non è possibile eccedere perché sovrasta.

Oggi più che mai "essere in debito" coincide con la condizione in cui non è possibile entrare soltanto in un dato momento, perché si identifica con un'eredità acquisita ancora prima di venire all'esistenza, con lo stato in cui si nasce persino a prescindere dalla propria situazione di povertà o ricchezza (Dienst 2011). Anche chi non ha mai contratto volontariamente debiti, nasce indebitato in Stati che trasmettono il proprio debito a coloro che ne fanno parte prima ancora di venire al mondo. Certo, al mutare dei contesti geografici, politici e sociali, a seconda che le protezioni statali siano più o meno presenti, a seconda delle differenze di classe, genere e razza, cambia anche il ruolo e l'entità del debito. Ad esempio, un giovane migrante africano che riesce ad arrivare vivo sulle coste italiane – esperienza sempre più difficile dopo le politiche in atto sull'immigrazione – è costretto a pagare per molti anni il debito contratto con chi lo ha trasportato. Gli studenti americani, molto prima di cominciare a lavorare, si ritrovano indebitati con le banche, che hanno anticipato il pagamento delle loro tasse universitarie, e sanno già che per molti anni dovranno destinare parte dei loro eventuali guadagni per riscattare il loro debito.

Ad ogni modo oggi, come forse mai prima, si fa esperienza del fatto che il debito può precedere la vita non solo in senso temporale, ma può determinarla, esponendola persino al rischio di morte, come dimostra l'alto tasso di suicidi per debito registrati durante la crisi economica del 2011 (Simone 2014). In questo senso si può dire che il debito sia un'eredità che, in qualche modo, non è possibile rifiutare o che, comunque, è estremamente difficile da gestire.

Ad una prima analisi potrebbe sembrare che il dispositivo del debito oggi imperante tragga la sua origine dal paradigma sacrifi-

cale (Girard 1980). A ben guardare, però, risulta un meccanismo ancora più complesso. Il debito, oggi, non sembra essere tanto o soltanto una condizione da emendare – come l'ingiunzione autoritaria dei sacrifici imposti dalle politiche dell'austerità sembrerebbe indicare – né semplicemente l'ultima e svuotata espressione del vincolo giuridico che lega la vita alla sfera del diritto pregiudicandola come colpevole. L'indebitamento, piuttosto, è uno stato che viene continuamente prodotto e alimentato, proprio perché è ciò su cui è possibile investire, come dimostrano anche le politiche di rilancio economico, che non fanno altro che perpetrare un'economia del consumo basata sul debito (Chicchi, Simone 2017), in cui in definitiva si mira a riprodurre società di "poveri volontari".

Nelle società contemporanee l'economia è diventata una forma di governo politico, che mira a intervenire direttamente sulle vite attraverso l'istituzione di norme incentrate sui desideri, le passioni, le azioni, attraverso dinamiche volte a regolare ogni singola modalità di valutazione. Tutto questo rende enormemente difficile trovare forme adeguate di contrasto. Tanto più difficile, se si tiene conto del fatto che la valorizzazione del mercato fondamentalmente si fonda sulla svalutazione di ciò da cui estrae profitto, visto che le risorse – umane e naturali – risultano in quest'ottica sempre scarse.

C'è un aspetto, però, su cui non si può non riflettere. Questo tipo di potere non è solo ciò che reprime i soggetti, che li domina, ma anche quello che non può fare a meno del loro valore, per quanto continuamente sminuito, reso povero, una valorizzazione di cui si alimenta traendone profitto solo per pochi. Questo implica, però, una fragilità intrinseca a tale forma di dominio: implica, cioè, la sua dipendenza dalle nostre vite e quindi la possibilità di una sua critica radicale, di nuovi tipi di valutazione in grado di sperimentazioni differenti, di nuove pratiche di cooperazione sociale e di un diverso rapporto con il mondo e con le cose. Il cammino in questa direzione appare lungo e tortuoso, ma vale la pena misurarsi con questa che a tutti gli effetti risulta una delle sfide più importanti dei nostri tempi.

Against the Common Good, Verso, London 2011. | Foucault M., *Storia della follia nell'età classica* (1961), BUR, Milano 1998. | Id., *La società punitiva. Corso al Collège de France 1972-1973*, Feltrinelli, Milano 2016. | Gentili D., Ponzi M., Stimilli E. (a cura di), *Il culto del capitale. Walter Benjamin, capitalismo e religione*, Quodlibet, Macerata 2014. | Girard R., *La violenza e il sacro* (1972), Adelphi, Milano 1980. | Goodchild P., *Debt and Credit*, in Schwarzkopf S. (a cura di), *The Routledge Handbook of Economic Theology*, Routledge, London-New York 2020, pp. 207-221. | Graeber D., *Debito. I primi 5000 anni* (2011), il Saggiatore, Milano 2012. | Lazzarato M., *La fabbrica dell'uomo indebitato. Saggio sulla condizione neoliberalista*, DeriveApprodi, Roma 2011. | Long D.S., *Divine Economy: Theology and the Market*, Routledge, London 2000. | Nietzsche F., *La genealogia della morale* (1887), in Id., *Opere*, vol. VI, t. 2, Adelphi, Milano 1968. | Stimilli E., *Il debito del vivente. Ascesi e capitalismo* (2011), Quodlibet, Macerata 2020. | Ead., *Debito e colpa*, Ediesse, Roma 2015. | Todeschini G., *Ricchezza francescana: dalla povertà volontaria alla società di mercato*, il Mulino, Bologna 2004. | Sanchis D., *Pauvreté monastique et charité fraternelle chez Saint Augustin*, in "Augustiniana", n. 8, 1958, pp. 1-21. | Simone A., *Suicidi. Studio sulla condizione umana nella crisi*, Mimesis, Milano 2010. | Sloterdijk P., *Devi cambiare la tua vita* (2009), Raffaello Cortina, Milano 2010. | Vismara Chiappa P., *Il tema della povertà nella predicazione di Sant'Agostino*, Giuffrè, Milano 1975.

Décadence
Decoro

Degrado

"Ma perché ci doleremo noi de' Goti, Vandali e d'altri tali perfidi nemici, se quelli li quali sono padri e tutori dovevano difender queste povere reliquie di Roma, essi medesimi hanno lungamente atteso a distruggerle? Quanti Pontefici, Padre Santissimo, li quali avevano il medesimo officio che ha Vostra Santità, ma non già il medesimo sapere, né il medesimo valore e grandezza d'animo, né quella clemenza che la fa simile a Dio: quanti, dico, Pontefici hanno atteso a ruinare templi antichi, statue, archi e altri edifici gloriosi! Quanti hanno comportato che solamente per pigliar terra pozzolana si sieno scavati dei fondamenti, onde in poco tempo poi gli edifici sono venuti a terra! Quanta calce si è fatta di statue e d'altri ornamenti antichi! che arderei dire che tutta questa Roma nuo-

va che ora si vede, quanto grande ch'ella si sia, quanto bella, quanto ornata di palagi, chiese e altri edifici che la scopriamo, tutta è fabricata di calce e marmi antichi. Né senza molta compassione posso io ricordarmi che poi ch'io sono in Roma, che ancor non è l'undecimo anno, sono state ruinate tante cose belle, come la Meta che era nella via Alessandrina, l'Arco mal avventurato, tante colonne e tempi, massimamente da messer Bartolommeo dalla Rovere".

Raffaello Sanzio, *Memoria a Leone X, 1519*, in Stefano Ray, *Raffaello architetto. Linguaggio artistico e ideologia nel Rinascimento*, Laterza, Roma-Bari 1974, pp. 362-363.

Demolizione è l'operazione e anche l'effetto del demolire; un abbattimento, una distruzione, nel senso proprio e più raramente nel figurato. Etimologia dal latino: *demolitio*, da *demolire*, composto da *de-* che indica un senso contrario, una separazione e dal participio passato di *moliri*, muovere con forza, costruire, da *moles* massa, peso (voce "demolire", *Dizionario dell'italiano Treccani 2022*).

Partiamo da un quesito essenziale: perché in un glossario della miseria è opportuno spiegare e contestualizzare il termine demolizione? Due ulteriori questioni si pongono di conseguenza: la miseria risiederebbe nell'azione – nell'atto forse miserabile? – del demolire-distruggere, o la miseria sarebbe allo stesso tempo una causa e una conseguenza possibile di questo processo inverso alla costruzione? Per approfondire questi interrogativi occorre innanzitutto analizzare, da un lato, la demolizione come espediente e soluzione nei processi di trasformazione urbana e, dall'altro, la demolizione come evento che si inserisce prepotentemente nel vissuto, nelle traiettorie abitative di determinati individui, a sottolineare come determinate demolizioni agiscono su un territorio protagonista di una presunta miseria o di come esse ne siano la causa.

Le questioni primarie alla base della nostra riflessione mirano ad approfondire essenzialmente le ragioni del demolire e l'oggetto delle demolizioni. Si demoliscono architetture formali e informali, manufatti abitativi ma anche infrastrutture, perché antichi, appartenenti al passato, vetusti, abusivi, insalubri, pericolosi, pericolanti, fragili, precari, insicuri, illegali, iperdensificati, congestionati, degradati, abbandonati, per liberare porzioni di paesaggio. Dietro queste motivazioni, più o meno apparenti, si aggiungono delle spinte simboliche, retoriche e politiche, talvolta più pregnanti di quelle materiali. E allora la demolizione diventa sinonimo di rimozione, abbattimento, decostruzione, degradazione, distruzione, ripulitura, trasformazione, dequalificazione, riduzione, frammentazione, smantellamento, disfacimento, disgregazione, dispersione, schiacciamento, repressione, separazione, scomposizione, decomposizione, deconcentrazione, decongestionamento, sottrazione, scarto, eliminazione, screditamento, svuotamento, distanziamento, assenza, cicatrice.

DEMOLIRE IL PASSATO

Gli studi archeologici hanno dimostrato come già nell'*urbs* del tardo Impero Romano due pratiche architettoniche si andavano affermando: una che auspicava la distruzione dei templi pagani, come ordinato ad esempio da Costantino (274-377 d.C.); un'altra, sotto Teodosio II (408-450 d.C.) prima e Giustiniano (482-565 d.C.) dopo, che proibiva la demolizione e spoliazione degli antichi templi, preconizzando interventi di conservazione e restauro, per tramandarli alle generazioni future, anche attraverso una ridestinazione d'uso.

Un altro elemento da tenere in considerazione è la pratica di riutilizzo, che si va diffondendo a partire dal terzo secolo d.C., giustificata dalla difficoltà di reperimento di determinati materiali pregiati, quali i marmi. Questa politica di reimpiego si inserisce in una chiara volontà di riflettere sulle possibili forme di riadattamento delle strutture antiche, per affermare una continuità con il passato. In questo modo "si trasforma[va] la preesistenza frazionandola, smembrandola ed inglobandola nei nuovi contesti edilizi. [...] Il riuso induceva anche un'opera di reinterpretazione delle forme antiche, che venivano così ad adattarsi alle nuove destinazioni" (Niglio 2018, pp. 13-14).

L'idea della demolizione o inversamente del riadattamento, come strumenti attivi e retorici per celebrare o annichilire un certo passato storico è evidente anche in altre latitudini geografiche e cultural-religiose. Già nel Diciannovesimo secolo, con la conquista da parte della dinastia saudita wahabita delle città sacre di Medina e La Mecca, diversi monumenti storico-religiosi legati alla famiglia di Maometto e alle figure di santi (soprattutto tombe, mausolei, cimiteri), vengono abbattuti, ritenuti responsabili di pratiche di *shirk*, idolatria, l'unico peccato che, se non seguito da pentimento durante la vita terrestre, sarebbe imperdonabile davanti al giudizio di Allah. Così in Arabia Saudita tra il 1985 e il 2014 è stato atterrato il 98% del patrimonio storico-religioso (Power 2014), per annientare ogni presunta raffigurazione della santità, azione che malcelava le arroganti dinamiche di cementificazione e speculazione immobiliare in atto nella penisola. Si demoliscono architetture del passato anche in contesti di guerra, come arma di distruzione di massa per cancellare la memoria di un territorio, di un popolo, che in

quei monumenti riconosce la sua storia: le distruzioni mirate in Siria a opera di Daesh o in Afghanistan per mano dei Talebani ne sono un folgorante e triste esempio. Gesti che definiremmo sicuramente miserabili, non in quanto degni di pietà ma come epiteto di grave biasimo. In altri contesti di conflitto la demolizione preventiva di appartamenti può essere usata come deterrente a possibili rappresaglie e attacchi difensivi, tecnica utilizzata dall'esercito di Israele nei territori palestinesi occupati (Benmelech, Berrebi, Klor 2015).

A ogni modo il passato architettonico può rappresentare un presente problematico a seconda dei diversi contesti spazio-temporali: può anche diventare portatore di insalubrità e pericolosamente ingombrante, qualora occupi porzioni di territorio che impediscono un più agevole controllo sanitario e securitario della popolazione, si pensi ad esempio alla grande opera di espropriazione e ampliamento delle arterie connettive del centro di Parigi condotta da Haussmann sotto Napoleone terzo (Carmona 2000), che nell'intento di igienizzare la città medievale, portò alla demolizione e ricostruzione di decine di migliaia di abitazioni e all'allontanamento delle masse popolari del centro città. Il passato può altresì potentemente riecheggiare negli intenti di determinati regimi che vedono nelle antiche architetture degli emblemi nazionali-patriottici da preservare e riprodurre: ne è un esempio l'idea del "piccone risanatore" di Benito Mussolini, il quale attraverso lo sventramento del centro di Roma mirava ad aprire spazi di circolazione che permettessero di mettere in risalto il passato imperiale della capitale, "ripulire" i quartieri adiacenti dalla presenza di abitazioni fatiscenti e aggiungere le nuove architetture moderniste e futuriste, che inneggiassero all'avvento del nuovo ordine (Cederna 1979).

Nella memoria collettiva la demolizione è sempre associata all'atto ultimo, al momento finale della vita di un edificio e quindi in un certo qual modo alla sua "fine", esattamente contraria all'atto "iniziativo" che risiede alla base dell'architettura stessa: ovvero l'atto del costruire, dell'erigere, dell'elevare (Bracchi 2018). Ciononostante, nel campo dell'urbanismo e dell'architettura la demolizione è intesa come operatore strategico del progetto, "strumento costruttivo per trasformare positivamente la città e delinearne il cambiamento. Il primo passo verso la riqualificazione". "Demolire" significa anche "prendere la città del passato e

trasformarla nella città del futuro" come veniva definito nel comunicato di presentazione del ciclo di conferenze organizzate dalla Fondazione dell'ordine degli Architetti di Genova dal titolo *Demolizione. La trasformazione positiva della città*, svoltosi il 4, 19 e 29 febbraio 2021.

La demolizione appare quindi come un processo di addizione tramite sottrazione, inscindibile da quello di ri-costruzione all'interno di un paradigma evolucionista intrinseco all'idea di architettura. Ma l'addizione, data da questa specie di distruzione creativa, non si concretizza solo nel postumo processo ricostruttivo, quanto piuttosto nella creazione di vuoto, di spazi apparentemente vuoti perché forse pieni erano eccessivamente densi di vita vissuta, persino di conflitti e di esistenze che con la loro presenza mettevano in discussione un certo sistema urbano, inadeguato a molti. Allora la creazione di vuoto proprio lì e proprio in quel momento storico, se per architetti e urbanisti permette di liberare parti di suolo, porzioni di paesaggio che diano un diverso respiro a quella parte di città, concretizza in pratica una specifica idea di città selettiva, non più disponibile all'uso e consumo per chi era solito abitarvi.

La domanda che ne consegue è allora questa: cosa succede nelle vite degli individui quando nel mirino delle demolizioni ci sono le loro abitazioni e *lieux de vie*? Quando il futuro della città che si prospetta diventa futurismo che tiene fuori dal progetto le necessità e le volontà sociali ed economiche di una grande parte della popolazione? Questo tipo di azioni sono d'altronde similmente ritrovabili nei più svariati contesti geografici, dettati dalla retorica della rigenerazione e riqualificazione urbana, insieme alle necessità del capitale di fissarsi spazialmente (Harvey 2001). La demolizione di porzioni di città e il suo parziale *lifting* estetico, per renderla più attraente per turismo di massa e investimenti immobiliari, hanno accompagnato, negli ultimi cinquant'anni, la costruzione di grandi opere per grandi eventi di portata internazionale e mondiale nel Nord e Sud Globale: le Olimpiadi di Barcellona del 1992, la proclamazione di Marsiglia a Capitale della Cultura nel 2013, i Mondiali del Brasile del 2014, quelli del Qatar del 2022 e così via. Gli esiti di queste politiche sono generalmente assai simili: allontanamento delle classi popolari dal centro, ulteriore impoverimento delle componenti urbane già più vulnerabili, densificazione delle periferie, segregazione spaziale, maggior controllo poliziesco, criminalizzazione

della povertà, (ri)visibilizzazione della miseria urbana che si credeva addomesticata grazie agli sforzi dello stato social-liberale.

DEMOLIRE IL DISAGIO

Le modalità di demolizione sono cambiate nel corso del tempo: si è passati dal piccone, lento, ritmato e faticoso, alla dinamite, immediata, reboante e spettacolare. Più recentemente, in un'ottica meno invasiva e più attenta alla separazione dei rifiuti inerti da demolizione, al tritolo si predilige l'uso di maestosi macchinari, come la gru alta 60 metri e pesante 130 tonnellate che ha morso e smontato la Vela Verde di Scampia nel febbraio 2020 e le Dighe di Begato nell'aprile 2021. Un macchinario potente e fuori misura, rispondente forse alle architetture smisurate che va ad affrontare e con esse, alla miseria fuori misura qui presente (si rimanda alla voce "dismisura" nel presente glossario). La demolizione è sempre un atto volontario e personificabile, ordinato da un agente razionale, il tempo non demolisce, tutt'al più deteriora. Diremmo allora piuttosto agente istituzionale più che meramente razionale, poiché spesso le sue ragioni divergono da quelle del comune intendere, si pensi ad esempio all'attuale opera di demolizione che investe il centro del Cairo per fare spazio alla futura costruzione di un'autostrada.

Nella retorica della rigenerazione urbana la demolizione appare altresì come un atto salvifico, di redenzione per il territorio che ne è protagonista e, per una strana proprietà transitiva, anche per i suoi abitanti. Nella propaganda politica, gli spazi da demolire sono sempre di poca qualità e così in maniera direttamente proporzionale anche i loro abitanti. Nel momento in cui la demolizione viene messa in gioco come promessa e spauracchio, essa squalifica ulteriormente un determinato spazio. Questo poi, in quanto dequalificato, diventa meritevole di future riqualificazioni.

L'azione del demolire richiama sempre grandi dimensioni, appunto quella mole, quella massa dalla quale ci si vuole disfare, di cui ci si vuole liberare. Il movimento intrinseco a questa parola richiede uno sforzo importante, molto grande, e forse non è un caso che la prima associazione mentale che si fa pensando a demolizione e miseria riguarda proprio i cosiddetti *grand ensembles*, quelli alloggi collettivi di edilizia popolare che si impongono nel paesaggio urbano in tutta la loro maestosità e grandi promesse di riscatto, per quella

parte di popolazione che rivendica un diritto all'abitare e un diritto alla città (Lefebvre 1968) per niente scontato.

Già negli anni Ottanta in Francia le prime barre di *grands ensembles* venivano demolite per "diminuire la concentrazione di popolazioni indigenti" (Deboulet 2006, p. 175), subito a seguito dei trent'anni "gloriosi" scanditi da slogan e tentativi di fornire un alloggio al maggior numero di abitanti-lavoratori, occupati nel generale sforzo ricostruttivo post-bellico. Ed è proprio durante quegli anni che aveva preso forma l'ingloriosa idea di ammassare migliaia di nuclei famigliari in un medesimo "piccolissimo spazio vitale": per evitare un esagerato e inutile consumo di suolo, si diceva e si direbbe ancora adesso; perché si pensava che l'estrema vicinanza avrebbe favorito la creazione di reti comunitarie di solidarietà e mutuo aiuto, necessarie al sostentamento di queste numerose famiglie, considerato che lo Stato non può pensare a tutto allora *aiutati-che-il-ciel-t'aiuta*. E poi quella massa ammassata è diventata problematica, pericolosa, poiché abitante in luoghi dove spesso vigono regole altre rispetto a quelle dello Stato, dove servizi di base quali sanità, educazione e accesso a variegate opportunità occupazionali sono qualitativamente diversi rispetto a quelli di altri quartieri. Politici e attori istituzionali socioeducativi si sono resi conto allora che troppo disagio sociale messo nello stesso "piccolissimo spazio vitale" era diventato difficile da gestire, da controllare, anche perché una delle sicure ricchezze di quelle classi povere era la loro capacità riproduttiva – sebbene non fosse più prioritario (ri)produrre forza lavoro per i campi – e col loro riprodursi, i conflitti sociali dei quali si facevano portatori parevano moltiplicarsi esponenzialmente. Lo stigma, dal canto suo, impone un difficile riscatto dal luogo nel quale si è nati, quasi fosse il luogo a definire l'identità di ciascuno, secondo una specie di "rappresentazione sociale dello spazio fisico" (Baudin, Genestier 2006, p. 210), soprattutto se questo spazio è segnato da forti disuguaglianze. Si aggiunga poi il sentimento provato in quanto trattati da non-eguali, una parte di società da dover ancora integrare all'intero, magari proveniente da un altrove che se non geografico era sicuramente economico e probabilmente culturale. Destinatari in qualche modo di un'integrazione agita però a distanza, spesso lontana dal centro, che fa sentire marginali, presenze trascurabili sep-

pure problematiche. Allora alla trascurabilità si è andata sommando la trascuratezza, agita da chi doveva provvedere alla buona conservazione e manutenzione di questi luoghi, probabilmente non gli abitanti stessi poiché semplici affittuari, occupanti, non proprietari. E ciò che viene trascurato si degrada, si rovina, diventa pericolante (oltre che pericoloso) e se nessuna azione di recupero è più possibile allora bisogna far intervenire i bulldozer, il tritolo, per smantellare e frammentare quelle costruzioni che non tengono più fede al loro compito iniziale, degno di un dispositivo totale, quello di alloggiare, (ri)chiudere, controllare. Si demolisce allora perché non si riconosce più come valido, o non più sufficiente, il motivo per il quale era stato costruito, ci si scaglia *in fine* contro l'idea che rappresenta.

La demolizione prende così la forma di un vero e proprio dispositivo di controllo delle masse urbane, di regolazione della concentrazione di classi povere sullo stesso territorio, dove la povertà è colpevole, refrattaria e a essa vengono associati comportamenti di devianza. La demolizione dovrebbe servire da deterrenza e disincentivazione al ripetersi di determinati comportamenti considerati fuorvianti rispetto a un'auspicata normalità sociale, che conducono alla rarefazione di un faticato equilibrio, quella pace sociale tanto ricercata da decenni. Ma sarebbe forse meglio parlare di questione urbana più che di questione sociale: "non perché i muri siano diventati più importanti degli esseri umani" (Donzelot 2006, p. 53), ma perché la divisione all'interno dello spazio urbano "provoca la disgregazione della società" (Lvi, p. 54). È la città intera allora che "cade a pezzi" (Ibidem).

In questo senso si afferma imponente l'etimologia originaria della parola, quel prefisso privativo che precede la mole, la massa, laddove essa sarebbe da intendersi equivalente alla massa urbana, al popolo, al popolare, nell'accezione che fa del popolare la componente sociale proverbialmente ribelle, antagonista, persino radicale.

Il demolire si riunisce così al senso dello sfollare, del disperdere e quindi fa dei destinatari delle demolizioni dei *displaced*, sfrattati appunto, i non-più-qui e non-più-ora. Questa azione può essere impressa nelle loro vite appunto poiché si tratta di non-aventi-diritto alla proprietà, non possidenti, molte delle figure possibili presentate in quella *misère du monde* osservata da Bourdieu (Bourdieu 1993).

Si può demolire, sicuramente più facilmente, ciò che è pubblico o assimilabile a tale, ciò che non va a intaccare l'intoccabilità della proprietà privata, garantita e protetta da un gran numero di ordinamenti nazionali. Succede ad esempio negli Stati Uniti, in Sudafrica, in Francia, in Italia, in Belgio. Eccetera, eccetera.

È evidente che le ragioni di vetustà non sono sufficienti a giustificare le demolizioni, perché ciò vorrebbe dire dover distruggere tutte le abitazioni che si trovano nello stesso stato, o che diversamente il resto del parco immobiliare è in ottime condizioni. La spada della demolizione è inoltre brandita sotto il pretesto che sia economicamente più vantaggioso del riabilitare e ristrutturare, eludendo dalla narrazione la possibilità di recupero dei materiali e del loro riuso. D'altronde il tanto acclamato e lodato cemento armato, feticcio dell'architettura modernista da Le Corbusier in poi, non così di frequente viene destinato a un possibile riciclo. Questa pratica non sembra essere così diffusa poiché spesso più costosa del materiale nuovo, in quanto richiedente macchinari specializzati, non sempre a disposizione dalle diverse imprese edili demolitrici, per poter frantumare e separare le diverse componenti. Paradossale sarebbe d'altronde non immaginare un *afterlife* del cemento armato, materia che si degrada e così facendo pare degradi forme di vita. Potremmo immaginare sia quasi pensato per essere un materiale usa-e-getta, al pari dell'uso temporaneo delle abitazioni falciate dalle demolizioni.

Ma se venissimo all'etimologia della parola "cemento", sarebbe da ritrovare nel latino *caementum* – in origine "rottame (da impastare con calce)" – derivato da *caedere*, tagliare, fare a pezzi (voce "cemento", *Dizionario dell'italiano Treccani* 2022). Quasi a dire che il destino intrinseco del cemento armato sia quello di essere nello stesso tempo un composto da piccolissime parti di altri materiali e portatore di frammentazione, riduzione in piccoli pezzi. Piccolissimi. Superlativo che richiama quello dell'altra parola che abbiamo associato a demolizione: misero appunto, dove il prefisso *mi-*, dal sanscrito, indicherebbe un diminuire, un meno, e il suffisso latino *-er* starebbe quasi a indicare un comparativo (un più del meno, meno di meno) o un superlativo relativo negativo, il minimo. La demolizione riduce al minimo.

Potremmo allora osare un facile sillogismo: la demolizione riproduce e riduce in *miseria*.

Baudin G., Genestier P., *Faut-il vraiment démolir les grands ensembles?*, in “Espaces et sociétés”, vol. 124-125, n. 1-2, 2006, pp. 207-222. | Benmelech E., Berrebi C., Klor E.F., *Counter-suicide-terrorism: Evidence from house demolitions*, in “The Journal of Politics”, vol. 77, n. 1, 2015, pp. 27-43. | Bourdieu P. (a cura di), *La misère du monde*, Éditions du Seuil, Paris 1993. | Bracchi P., *Costruire la demolizione*, in Bertelli G. (a cura di), *Re-Cycle Italy. Paesaggi Fragili*, Aracne, Roma 2018, pp. 363-377. | Carmona M., *Haussman*, Fayard, Paris 2000. | Cederna A., *Mussolini urbanista: lo sventramento di Roma negli anni del consenso*, Laterza, Roma-Bari 1979. | Deboulet A., *Le résident vulnérable. Questions autour de la démolition*, in “Mouvements”, vol. 47-48, n. 5-6, 2006, pp. 174-181. | *Dizionario dell'italiano Treccani*, Treccani, Roma 2022. | Donzelot J., *Quand la ville se défait. Quelle politique face à la crise des banlieues?*, Éditions du Seuil, Paris 2006. | Harvey D., *Spaces of Capital. Towards a Critical Geography*, Routledge, New York 2001. | Lefebvre H., *Le droit à la ville*, Éditions Anthropos, Paris 1968. | Niglio O., *Prefazione*, in Aranda L.L., *La gestión legal de los espacios arqueológicos en el municipio de benito Juárez, Quintana Roo, México*, Aracne, Roma 2018. | Power C., *Saudi Arabia Bulldozes over its Heritage*, <https://time.com/3584585-saudi-arabia-bulldozes-over-its-heritage/>, consultato il 10 aprile 2024.

Denaro
Deprivation

Deserto

Sara Marini

Il termine “deserto” apre un’immagine non esotica ma necessaria per leggere il qui e adesso. Presente, ad esempio, come territorio concreto nella letteratura dell’architettura grazie al noto saggio edito nel 1982 da Reyner Banham dedicato a *Scenes in America Deserta* (Banham 1982) o investigato per i modi di vivere che lo attraversano in *Gli uomini delle tende. Dalla Mongolia alla Mauritania* scritto nel 2003 dal geografo Eugenio Turri (Turri 2003), il deserto è stato letto come l’altra faccia della città e della stanzialità. Spazio dominato dall’aperto dove serve sopravvivere e dove lo sguardo è fallace, spesso guidato da allucinazioni, luogo manifesto di libertà di movimento, le sue condizioni estreme denunciano ogni forma di vita animale e vegetale come miracolosa; quindi, zona apparentemente misera nella quale affrancarsi dagli oggetti e dalle strutture urbane, dominata con evidenza dalle regole e dalle connessioni dell’ambiente. Lo stesso luogo è anche paradossalmente un nulla che custodisce l’oro nero, quell’energia sulla quale si reggono i disegni della città e del territorio (Pasolini 1992). Se letto oltre la quota zero racconta quindi di uomini, tende, cieli e venti, se analizzato in sezione il suo sottosuolo nasconde uno dei liquidi su cui si è fondata la modernità.

Chiaramente oggi l’immagine del deserto torna anche come presenza incombente per

aree nelle quali è ancora sconosciuta, ma potrebbe a breve diventare una realtà a causa degli effetti previsti del cambiamento climatico. Oltre, quindi, a essere quel fuori lontano, solo da attraversare, si propone anche come nuovo inatteso destino capace di avanzare modificando e allargando i propri confini.

Ma, di nuovo, cercandolo nel qui e adesso, il deserto pare coincidere paradossalmente con la città e con il territorio. Il termine deriva da *desérere* ovvero abbandonare ed è l’opposto di *sérere* che significa connettere, annodare, quindi se si guarda la realtà dei luoghi è possibile incontrarlo fisicamente. Si pensi ad esempio al destino che conoscono i boschi abbandonati che procedono a diventare selve: notoriamente, quanto è nella condizione di selva si tramuta, nello scorrere del tempo e del consolidarsi dell’incuria, in deserto. L’oblio certo poi colpisce brani di città e di territorio disegnando macchie nere, assenze, disconnessioni, e poi ancora la guerra distrugge quanto aveva forma compiuta lasciando sul campo solo macerie. Il deserto è anche un progetto, sempre attuale, attuato sia con precise distruzioni, sia attraverso disegni che prendono corpo a grande scala come quelli descritti da Mike Davis nel suo libro *Olocausti tardovittoriani. El Niño, le carestie e la costruzione del Terzo Mondo* (Davis 2000).

L’immagine del deserto può essere letta però anche come alternativa propositiva alla città, o meglio, come territorio nel quale vigono forze e forme non proprie della cultura urbana che è stata perseguita: mostrando concretamente la presenza dell’aperto, dell’abbandonato e dell’incontrollabile ricorda la possibilità di connessioni logiche tra spazi fondate sulla tessitura ambientale, su una struttura di senso incardinata sulla nozione di vita e sopravvivenza. La città e i territori sono stati appunto costruiti in base a nessi altri e, se si ribalta lo sguardo, appaiono come deserti di senso nei quali solo alcune zone particolari fanno risorgere l’aperto e la sua trama oppositiva e alternativa.

Scriva Cacciari: “‘Particolare’ significherebbe, allora, ‘miracolo’ – qualcosa di eccezionale, meraviglioso o ‘tremendo’ (il *deinón* greco), qualcosa che eccede qualsiasi forma, positiva o negativa, di dialettica. Ma lo stesso vale anche per l’assolutamente insignificante, la mera, ‘assoluta’ Einzelheit – qualcosa di così ‘abbandonato’ o ‘gettato’ da non poter essere colto in nessuna ‘rete’, da non poter essere afferrato da alcun concetto” (Cacciari 2001, p. 7).

L’abbandonato è eccezionale perché mostra concretamente la disconnessione, l’indicibile e l’indisegnabile, ovvero l’altra faccia del controllato e formalizzato.

In pratica, la tesi che si vuole qui sostenere è che mentre l’immagine del deserto veniva letta in luoghi ameni, mentre si ragionava dell’apertura dell’opera a mille interpretazioni, l’architettura, lo spazio, il progetto proseguivano impertentiti a cancellare l’aperto e ogni suo nesso. Nel 1962 Umberto Eco pubblica *Opera aperta* (Eco 1962) liberando il fruitore dal messaggio di ciò che osserva e promuovendone la lettura come forza motrice capace di moltiplicare il discorso dell’arte osservata. Mentre ciò accadeva, il deserto, questa volta concretamente e nella sua accezione di luogo sconnesso, così guardato dalla cultura urbana vigente, diventava oggetto di progetto; e il chiuso, anche se *en plein air*, proseguiva a divenire l’unico protagonista del tracciato millenario della città. La presenza dei miserabili in città, fino a qualche secolo fa accolta e tradotta in maestose dimore, ne denunciava l’apertura fisica e concettuale, oggi l’unica traccia che ne sopravvive appunto è l’abbandonato, la maceria, ciò che è sconnesso dalle regole ma connesso all’am-

biente: si tratta di varchi, buchi nel sistema. Ogni spazio è controllato da regole tacite o comunicate, anche il dibattito sullo spazio pubblico si è spento a favore di riflessioni sul vuoto che appare sempre più come una stanza a cielo aperto. Il ritorno di attenzione verso la natura nasconde e al contempo esalta il problema. Parchi, giardini, vasi di piante testimoniano varie forme del ventre di città o di edifici, certo nutrite da ossigeno e aria nuova ma sempre controllate e conformi al disegno di un grande interno che investe il tutto. Il deserto inteso come sconnessione è il luogo dove il dono non alberga, non è nemmeno previsto se non in forme definite e regolate. I buchi presenti negli abiti sporchi di chi, non si sa come, riesce a entrare in città sono alla scala dell’abito il corrispettivo di buchi che si generano nel disegno del territorio e ancora, in modo eccezionale, mostrano incursioni di quanto si riteneva cancellato o almeno sotto controllo. L’aperto è una perdita per tutti che ha anche dei risvolti pesanti nell’idea di vacanza. Fuggire dalla città coincide spesso con la ricerca di quell’aperto che manca, di quel volto del deserto capace di far riconnettere con le energie dell’ambiente e anche con le sue allucinazioni. Quindi più si chiude lo spazio, più il suo opposto diventa un desiderabile da cercare in un altrove che magari fintamente può riproporre l’informe (Bois, Krauss 1996), più probabilmente può regalare il miraggio della sconnessione magari dentro un mondo virtuale.

OASI

Nel 1527 sorge a Venezia lo “Spedaletto” o meglio l’Ospedale dei Derelitti, uno dei quattro “Ospedali Grandi” di Venezia, costruito con carattere di provvisorietà per rispondere a una terribile carestia e alle sue conseguenti povertà e morti seminate nelle campagne venete. Un insieme di baracche sono costruite in una zona, allora periferica di Venezia, prossima all’attuale Ospedale SS. Giovanni e Paolo, per accogliere indigenti e malati, giovani e vecchi, che dalla terraferma si riversano nella perla della laguna. La città si propone così urgentemente come punto di connessione del territorio.

Dopo pochi anni, le strutture in legno sono sostituite da solide costruzioni in pietra, sono definiti reparti per dividere uomini, donne e orfani, infine Andrea Palladio realizza la chiesa intitolata alla Vergine Maria. Il comples-

so nei secoli conosce diverse modifiche, tra le quali le più rilevanti sono: gli interventi barocchi di Baldassare Longhena sulla facciata della chiesa; le decorazioni di Giambattista Tiepolo; un cortile, un loggiato e una scala a chiocciola progettati da Giuseppe Sardi; una sala concerto ellittica decorata da Jacopo Guarana. Oltre ai cambiamenti sul piano architettonico l'Ospedaletto muta la propria destinazione: prima ospita una casa di riposo, poi, almeno in parte, diventa sede di uno spazio culturale. Nel 2024 la Fondazione in Between Art Film torna, per la seconda volta, nella vecchia struttura per allestire la mostra "Nebula". Il titolo ha una doppia scala: da un lato rimanda al termine medico inglese che descrive la presenza nell'occhio di puntini che offuscano la vista, dall'altra indica grandi nebulose interstellari di gas e polvere. Otto filmati sono collocati in diversi punti del complesso a segnare un tracciato che aggiorna solo in parte i luoghi attraversati, che permette un viaggio dentro la memoria della città, dentro le sue dimenticanze e le sue vecchie connessioni. Il percorso espositivo permette di passare dalla chiesa, solitamente chiusa, agli spazi dell'ex ospedale in buona parte esposti come archeologie o reliquie: l'allestimento si autodenuncia solo in alcuni punti ovattando stanze, riempiendole di suoni e immagini in movimento, foderando pareti, pavimenti e soffitti di passaggio. Lo spazio architettonico è letto come una geografia, pur essendo una successione di interni è proposto come zona della quale leggere coordinate e ambienti del passato e dei racconti a questo sovrascritti. Una pellicola arancione posta in alcune finestre, dalle quali si vede il parco del complesso inaccessibile e in evidente abbandono, chiarisce, alterandolo, il rapporto tra la mostra temporanea e il luogo: si tratta di un'incursione che dialoga con l'esistente senza giudicarlo o irragionarlo, ma usandolo come zona ri-aperta nella quale costruire nuovi nessi temporanei. La prima opera che s'incontra, di Basir Mahmood, intitolata *Brown Bodies in an Open Landscape are Often Migrating* e proiettata in un grande schermo dentro la chiesa, è proprio dedicata al deserto. Un trittico di filmati dalle ottiche difformi che scorrono all'unisono e a volte si ricompongono raccontano viaggi che migranti irregolari intraprendono attraverso vasti e assolati territori partенendo dall'Asia meridionale per raggiungere l'Europa. Le diverse

inquadrature insistono su terre estese dove i singoli corpi peregrinando svaniscono per dimensione; propongono visioni ravvicinate, fino a entrare nelle rughe della pelle di un solo viandante che grida informazioni ad altri evidentemente lontani; mostrano appunti di lavoro e di costruzione dell'opera. L'opera, mettendo in scena e in sincrono le diverse e distanti situazioni inquadrature dalle telecamere, sottolinea l'impossibilità di capire le logiche con le quali si stanno attraversando quelle terre impervie e anche cosa stanno comunicando i viandanti. Il deserto è qui un ignoto nel quale rimettere in gioco i corpi dei visitatori che attraversano gli spazi del vecchio ospedale, presente al centro di Venezia, assistendo al contempo a storie di altri corpi che si muovono in luoghi lontani. Queste ultime presenze sono come intrusi le cui fragilità riecheggiano in quelle del corpo dell'architettura ospitante anche rispetto alla città, nella presenza di un'assenza di questa oasi dove l'aperto può temporaneamente ancora albergare. Non ci sono più le baracche del momento dell'urgente fondazione e nemmeno nuove architetture a proporsi come evidenze dell'aperto, c'è appunto un deserto "allestito" nel quale riaccendere minime connessioni e interferenze.

Sempre nel 2024 a Venezia, Fondazione Prada mette in scena "Monte di Pietà", progetto di Christoph Büchel. L'artista è noto nella laguna veneziana, e non solo, per il suo Padiglione dell'Islanda allestito dentro la Chiesa dell'Abbazia della Misericordia in occasione della Biennale d'Arte che si è tenuta nel 2015. L'opera d'arte si enunciava attraverso l'allestimento di una "finta" moschea, veramente vissuta dalla comunità mussulmana, dentro la chiesa. Il Padiglione, dopo molte polemiche, è stato velocemente chiuso, qui è utile rievocarlo per l'idea di arte, sempre incisiva sullo spazio, sulle sue realtà consolidate e ipotetiche, che Büchel propone.

La mostra messa in atto in Fondazione Prada espone il risvolto del dono, ovvero il debito. Nelle eleganti porte di Ca' Corner della Regina che si affacciano su una calle sono affissi colorati manifesti che gridano "Compro oro", "Si vende tutto", mentre sembra sempre stata presente l'incisione "Monte di Pietà". Le finestre del palazzo al piano terra sono chiuse con pannelli di fortuna sui quali è affisso l'avviso "In vendita". Anche nella maestosa facciata in Canal Grande campeggiano annunci

quali "Fuori tutto" e "Liquidazione totale". Il contrasto tra contenuto e contenitore, tra l'architettura e messaggi che le sono giustapposti è qui palese. Dentro, il visitatore è accolto da un tripudio di situazioni che si confrontano con le sfarzose decorazioni barocche del Palazzo. Non si tratta solo di una messa in scena ma dell'attualizzazione di una delle vecchie destinazioni della stessa architettura.

Le due mostre veneziane allestite nel 2024 si somigliano nel voler far parlare i luoghi, nel risvegliarli, anche se nell'ospedale il passato è una traccia indelebile, incisa sugli spazi, mentre nella sede di Fondazione Prada è riattivato e vivificato proprio dall'allestimento.

Il palazzo, costruito tra il 1723 e il 1728 da Domenico Rossi per conto della famiglia dei Corner di San Cassiano sulle rovine dell'edificio gotico in cui nasce nel 1454 Caterina Cornaro, futura Regina di Cipro, nel 1800 diventa proprietà di Papa Pio VII che lo assegna nel 1817 alla congregazione dei Padri Cavanis. Intorno al 1834 e fino al 1969 è sede del Monte di Pietà, mentre dal 1975 al 2010 ospita l'ASAC (Archivio Storico delle Arti Contemporanee) della Biennale di Venezia. Dal 2011, dopo che Miuccia Prada lo ha acquisito dal Comune, ospita una delle sedi della sua Fondazione. All'interno del palazzo Christoph Büchel riattiva quindi una sua precedente funzione, anche se le scene sono tutte attualizzate per parlare al visitatore dei suoi valori e dei suoi disvalori, attivando la sua possibile delusione nel non trovare "opere importanti". I messaggi che la mostra lancia sono molteplici: alcuni sono palesi, altri restano sottotraccia, altri ancora fanno parte di un'estesa documentazione sul tema disposta attraverso libri o computer nei quali sono aperti file con liste, la loro percezione e lettura dipendono dal tempo e dall'attenzione che il visitatore è disposto a "donare". Büchel rileva, con alcune ricostruzioni di spazi, la svendita di Venezia al turismo di massa, addita la Biennale e l'arte in generale di aver perso il suo ruolo di denuncia e aderenza alle questioni che investono la società, ricorda debiti e forme di sopravvivenza legate alla perdita di oggetti di valore economico o affettivo, nasconde "vere" opere d'arte in un mare di accozzaglie cedute o cedibili in cambio di denaro. La mostra evoca il rito della spoliatura operata da una massa di persone, una spoliatura non cercata ma dovuta, per avere quel link, quel tramite dal valore universale che è il denaro.

La mostra ricorda un altro forte nesso della città antica con le forme della miseria, oltre a quella narrata dall'ospedale e a tanti altri spazi oggi ricordati e guardati come monumenti; ricorda, volutamente in modo sguaiato, cosa si cela dentro il monte di pietà di allora e di oggi: mettendo il proprio messaggio in strada chi entra è costretto a provare vergogna per la propria "vera" o "finta" condizione di indigenza. Si tratta appunto di una mostra in un palazzo che certamente apre un foro spazio-temporale dentro la vita della città e dentro singole storie di vita con un voyeurismo che imbarazza proprio perché la miseria è indicibile e inguardabile ma anche perché costringe a specchiarsi in oggetti, storie, valori. Anche questa incursione nelle "vite degli altri", in un'altra vita della città che disegnava magniloquenti spazi del riscatto imponendo solenni timori produce solo un celere bagliore a conferma del buio gettato sulla miseria nell'idea e nel progetto della città e dell'architettura.

CITTÀ

"Il buio era diventato più fitto, una brezza leggera increspava la madreperla del fiordo. Le navi, i cui alberi si ergevano neri contro il cielo, mi guardavano tozze e scure come mostri silenziosi dalle setole irte che stessero in agguato. Non provavo più alcun dolore, la fame l'aveva smorzato. Al contrario, mi sentivo piacevolmente vuoto e nessuna cosa all'interno mi toccava: ero lieto che nessun occhio umano mi potesse vedere. Sollevari le gambe sulla panchina e mi coricai. In tal modo potevo godermi veramente il delizioso sentimento della solitudine. Nel mio cuore non vi era alcuna ombra, alcuna sensazione dolorosa... per quanto i miei pensieri vagassero lontano, nessun piacere, nessun desiderio rimaneva inappagato. Giacevo a occhi aperti in uno stato di dolcezza estatica... mi sentivo meravigliosamente lontano da me stesso" (*Hamsun 2000, p. 59*).

Questo passaggio da *Fame* di Knut Hamsun, romanzo scritto a fine Ottocento, è utile qui a ricordare la dimensione interna ed esterna a sé stessi e per esteso di apertura e di chiusura che il deserto solleva, specchiandosi come controparte o ombra della città. Cercando nelle storie del progetto di architettura si incrociano tensioni e rivolgimenti verso l'aperto e il suo opposto: come sottolinea Ernesto Francalanci nel passaggio di seguito

riportato è il barocco, in particolare l'opera di Borromini a mescolare i due opposti.

“Alla metà del Seicento, infatti, Borromini rivoluziona il significato simbolico della chiesa cristiana come luogo di raccoglimento e di chiusura al mondo, introducendo una piega tra l'interno e l'esterno della costruzione architettonica. Nella concezione rivoluzionaria di Borromini lo spazio interno (l'introflesso dell'esterno) e lo spazio esterno (l'estroflesso dell'interno) si coniugano in maniera non specularmente né simmetrica. Nulla è più definitivamente chiuso e definito, nulla è più decisamente aperto e sconfinato. Vita interiore e comportamento esteriore si flettono e si piegano l'una nell'altro, confrontandosi in una sorta di autoriflessione 'malinconica'. Nulla sarà più come prima. La pelle del corpo architettonico non potrà più celare i suoi organi interni” (Francalanci 2014, pp. 108-110).

Borromini certo lega architettura e città, salda il concavo al convesso, espone gli organi interni facendo percolare il dentro nel fuori, mettendo in tensione e in connessione il limite con l'infinito. Procedendo celermente dentro la storia, ancora, un altro passaggio scritto a fine Novecento da Anthony Vidler con l'intenzione di mettere in luce quanto il perturbante fosse la chiave di volta per leggere le ricerche architettoniche allora dominanti permette di evidenziare, in linea con i rivolgimenti borrominiani, il ripiegamento dell'oscuro nel chiaro e viceversa.

“In ogni caso, la figura dello 'spazio oscuro' invade lo 'spazio chiaro' – a livello corporeo sotto forma di epidemia e morbo incontrollabile, a livello urbano impersonato dai senza casa, dagli homeless. In altre parole, la sfera dello spazio organico del corpo e lo spazio sociale entro cui tale corpo vive e lavora erano domini ancora sufficientemente distinti nell'Ottocento (come ha dimostrato François Delaporte), ma oggi non possiamo più identificarli come separati” (Vidler 2006, pp. 187-188).

Se sul piano percettivo certamente il *mélange* tra gli opposti è in campo, sul piano della costruzione i tentativi di rimettere in atto le connessioni del deserto e di dare spazio all'aperto sono di nuove eccezioni alla norma vigente.

Nel 1983 Bernard Tschumi vince il concorso per il Parc de la Villette e realizza il suo progetto, a distanza di qualche anno sempre Anthony Vidler lo legge come capostipite di

una volontà di superare la nozione di casa per travasarla in una baracca aperta. “Le cases di Tschumi sono *vides*, necessariamente svuotate della nostalgia per lasciare spazio a un altro genere di occupante, non previsto dalla taylorizzazione funzionalista né dagli accoglienti miti familisti. Per questo Tschumi costruisce *cases* e non *maisons* [...]. Le *cases vides* di Tschumi riecheggiano, anche se lontanamente e con scarso desiderio di ritorno, le baracche di innumerevoli popoli esuli a causa di guerre, carestie o depressioni agrarie. Le loro strutture rosse non significano un romantico cottage cadente, ma strutture aperte per la *banlieue nomade*” (Lvi, p. 114). Le folies di Tschumi vivono però, oltre le proprie intenzioni e interpretazioni, un beffardo destino: sono abbandonate, come le banlieues, al loro significato perturbante e al loro tentativo di forare la città, di aprire varchi verso l'ignoto e l'ormai immemore spazio aperto della città.

Nel 1993 Giancarlo De Carlo chiude la sua carriera accademica a Genova con un ciclo di quattro lezioni dedicate alla città, solo nel 2019 le stesse riflessioni sono pubblicate in un volume. Nella prima lezione, in un passaggio incentrato sui rapporti tra città e territorio si legge: “Occorre insistere su questo argomento, perché oggi si progettano solo gli spazi costruiti e nessuno si occupa degli spazi aperti, perché gli spazi aperti, in sintesi, non si vendono e non si commerciano. Lo spazio aperto è stato ridotto a una pura necessità: si allontanano gli edifici solo perché possa entrare la luce dalle finestre, o circolare l'aria. Il significato dello spazio aperto è andato perduto, non è più strettamente complementare a quello dello spazio edificato, mentre prima non si riusciva a immaginare uno spazio edificato senza contemporaneamente immaginare la forma dello spazio aperto. Solo includendo gli spazi aperti nella struttura della città si può raggiungere un equilibrio complesso” (De Carlo 2019, p. 47). Le parole di De Carlo trovano oggi echi nelle due mostre veneziane citate ma non ricorrono nelle proposte progettuali o nei disegni di città. Essendo l'aperto pura necessità, senza valore commerciale, spesso è osteggiato o trova spazio solo in ragionamenti su carta. Ogni incursione del deserto dentro il sistema del territorio urbanizzato è negata o certamente non programmata, la linea tra sommersi e salvati è architettonicamente tracciata: si può solo uscire.

Banham R., *Scenes in America Deserta*, Thames & Hudson, London 1982. | Bois Y.-A., Krauss R., *L'informe. Mode d'emploi*, Éditions du Centre Pompidou, Paris 1996. | Cacciari M., *I frammenti del tutto*, in “Casabella”, n. 684-685, 2001, pp. 5-7. | Davis M., *Olocausti tardovittoriani. El Niño, le carestie e la nascita del Terzo Mondo* (2000), Feltrinelli, Milano 2018. | De Carlo G., *La città e il territorio. Quattro lezioni*, a cura di Tuscano C., Quodlibet, Macerata 2019. | Eco U., *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano 1962. | Franca E., *Estetica del potere. Figure dell'ordine e del disordine*, Mimesis, Milano 2014. | Hamsun K., *Fame* (1890), Adelphi, Milano 2000. | Pasolini P.P., *Petrolio*, Einaudi, Torino 1992. | Turri E., *Gli uomini delle tende. Dalla Mongolia alla Mauritania*, Mondadori, Milano 2003. | Vidler A., *Il perturbante dell'architettura. Saggi sul disagio nell'età contemporanea* (1992), Einaudi, Torino 2006.

Desiderio

Désœuvrée

“C'est pourquoi la communauté ne peut pas relever du domaine de l'œuvre. On ne la produit pas, on en fait l'expérience (ou son expérience nous fait) comme expérience de la finitude. La communauté comme œuvre, ou la communauté par les œuvres supposerait que l'être commun, comme tel, soit objectivable et produisible (dans des lieux, des personnes, des édifices, des discours, des institutions, des symboles: bref, dans des sujets). Les produits des opérations de ce type, quelque grandioses qu'ils se veuillent et que parfois ils réussissent à être, n'ont jamais plus d'existence communautaire que les bustes en plâtre de Marianne. La communauté a nécessairement lieu dans ce que Blanchot a nommé le désœuvrement. En deçà ou au-delà de l'œuvre, cela

qui se retire de l'œuvre, cela qui n'a plus à faire ni avec la production, ni avec l'achèvement, mais qui rencontre l'interruption, la fragmentation, le suspens. La communauté est faite de l'interruption des singularités, ou du suspens que sont les êtres singuliers. Elle n'est pas leur œuvre, et elle ne les a pas comme ses œuvres, pas plus que la communication n'est une œuvre, ni même une opération des êtres singuliers: car elle est simplement leur être – leur être suspendu sur sa limite. La communication est le désœuvrement de l'œuvre sociale, économique, technique, institutionnelle”.

Jean-Luc Nancy, *La communauté désœuvrée*, Christian Bourgeois éditeur, Paris 1986, pp. 78-79.

Desolazione

Deviance

Dignità

Diminuire

Diritto

Discarded

Disegno

Nessuna parentela sembra legare miseria e misura, solo la casualità di un suono, un'assonanza, un'allitterazione. Il mi- della prima risale infatti a una radice sanscrita indicando il "meno" proprio di una riduzione, e conduce altrove (al greco *misos*, ostilità, odio, anche distruzione, verso tutto ciò che risulta inferiore, suggerendo un dispregiativo implicito). In *mi-* misura invece scompare o porta su altre strade, non a un meno bensì al latino *mensus*, principio di *metiri* (misurare, da cui metro). Ma se davvero (ogni misurazione non implica forse una riduzione?) in misura non c'è traccia del *mi-* sanscrito, di un mi-minore, un meno, e solo l'impronta di una comparazione, misero e miseria, dicendo ciò a cui ci si riduce, sembrano smarrire proprio ogni misura, un senso della misura.

Che altro è la miseria se non una povertà smisurata? Dunque un'assenza di quella stessa misura che è invece indice, scala e metro della povertà? Se povero, *pauper*, rimanda al poco (*paucus*), e quindi nell'insufficienza (anche come *parvus*, piccolo) chiama sempre in causa una misurazione, misero e miseria sembrano alludere solo a smisuratezza: saranno sempre troppo, *out of size*, e mai abbastanza, o poco, un po'; neppure si tratterà di essere *parvi*, piccoli, o di esserlo molto, *admodum*. La miseria è implicitamente altissima, ovvero bassissima, e non serve specificarlo.

Ci aggiriamo intorno a iperboli, il minimo, l'infimo. Il fatto poi che il superlativo (se proprio necessario) rientri nel campo dell'*-errimo* sembra rafforzare l'impressione di eccesso. E pure indicare un'assenza assoluta, che eccede quella relativa (la scarsità, la penuria, anche la mancanza) propria del povero. Si suppone infatti che miseria connoti una privazione di ordine non solo materiale e quasi ontologico. Aspetto che si deduce anche dall'assenza di un genitivo a qualificare e quantificare il deficit. Si può essere poveri di mezzi, ingegno, spirito, grazia; l'essere miseri, invece, non richiede specificazioni: è condanna totale, tanto materiale quanto etico-morale, infelicità perenne, privazione radicale, *sans phrase* (senza qualifica, quantità o qualità); un'assenza addirittura di *logos*, di parola e linguaggio. A differenza del povero, al misero non si attribuisce la facoltà di dire (anche solo ciò che gli manca), né di pensarsi e rappresentarsi in relazione a (un parametro, una soglia, una misura):

può solo essere detto, senza determinazioni. Sprovvisto di voce e linguaggio, degrada e si riduce a colui che non dice, che al limite si (male) dice (come si dice uno zero), e che sempre viene evocato, come giudizio universale, condanna senza appello.

Una analoga dismisura può separare i due composti che ne derivano, miserabile e misurabile, se non fosse che in entrambi i casi attribuiscono una specifica qualità o proprietà al (s)oggetto, in quanto *abilis* – degno, idoneo, passibile: nel primo caso di un atto di pietà (*misereri*) o esecrazione (*misos*), nel secondo di un metro (*metiri*). *Abilis* conferisce sempre una specifica capacità di relazione o comparazione che a misero e miseria sembra mancare, restituendo l'immagine vuota di una condizione senza appigli, caratteri e qualità, senza proprietà.

Esiste un filo che da misero, in quanto più del meno, meno senza modo e misura, quindi smisurato, conduce a una particolare assenza di proprietà, a un'improprietà (come si dice di un carattere, un tono, un colore, una parola impropri), e arriva forse a un'idea di inappropriato e auspicabilmente inappropriabile, letteralmente indisponibile al proprio. È questo, a mio avviso, il carattere ultimo di misero e miseria, come condizione che, se non definitiva, è comunque totalizzante, assoluta, mai relativa.

ASSENZA

Il filo passa però attraverso una strettoia: dire misero come improprio, inappropriato e inappropriabile, e miseria come assenza di misura e di proprietà, come sproporzione, significa anche attribuire una certa quale irrappresentabilità a entrambi. Sconfessare cioè un'intera tradizione di messe in scena, tanto per esorcizzare (come in una danza macabra) quanto più banalmente per fissare, rappresentare e annoverare (*ad memoriam*, come si tramandano un flagello e una vittoria). Il trionfo sulla miseria e la redenzione dei miseri diventano allora parabole, epifanie altrettanto iperboliche di una sovranità, divina o regale, anch'essa smisurata, assoluta.

Arti figurative, coreografie, architetture: un intero arsenale di spazi e tecniche di rappresentazione si è direttamente misurato con questo allestimento e questa messa in scena. Poteva trattarsi di residenze *over size*, in tutto simili a regge, in cui albergare i (più) pove-

ri, celebrando grandezze incommensurabili, dove nel fasto dell'architettura la specularità tra iperboli (il sommo e l'infimo, il sovrano e il misero) trovava un punto di incontro e quasi di fusione. O di racconti per immagini, quadri, libri per analfabeti: tutta una serie di rappresentazioni a sfondo religioso in cui magnificare la misericordia, che proprio nella miseria trovava un punto di innesco e di appoggio. Per vie indirette (un incontro a Venezia), scelgo un quadro, *L'elemosina di Sant'Antonino* di Lorenzo Lotto (1540-1542), vero e proprio trionfo della misura e della misericordia in quanto riconoscimento, celebrazione e superamento della miseria.

Nello spazio concluso di una tela, Lotto disegna il campo verticale di un'elargizione pubblica, un atto di elemosina delegato a due diaconi (emanazione del santo) nei confronti di una folla eterogenea di questuanti, donne e uomini, anziani e giovani. Diverse figure dell'indigenza sono riconoscibili tra la folla: la vedova, il servo (forse scacciato), il mendicante, gli orfani; tutti con maggiore o minore decoro o veemenza nel chiedere o supplicare, accomunati però da una postura rivolta verso l'alto, protesa verso le mani e lo sguardo terso dei diaconi. Sono altrettanti simboli di una moltitudine di miserabili, dei molti, i *polloi* degni di un atto di pietà, ognuno verosimilmente con la propria biografia, il proprio carattere, le proprie disgrazie e sfighe (anche la nobildonna che si vela per non essere riconosciuta, sottraendosi parzialmente a un campo di visibilità che in ogni caso la comprende). A ciascuno verrà elargito il giusto, forse lo stesso e comunque l'adeguato, in un campo di equità, redistribuzione e auspicabile moltiplicazione (il centuplo). Lotto mette in scena così un'apologia della misura e una soglia di commensurabilità. Tutto è riportato a una scala e un'apparente simmetria: un chiedere al quale, come atto complementare e superiore, corrisponde un dare (chiedete e vi sarà dato, mostratevi e riceverete), in un incastro di gesti appropriati, propri. Sotto, tra i questuanti, ogni condizione sembra venire riconosciuta e alla fine accolta, a occhi chiusi. La simmetria e la misura sono però costruite su una soglia incommensurabile, che trascende il campo materiale dell'elemosina. Si tratta della misericordia (una pietà che origina dal cuore) e più ancora della carità, come trionfo su ogni senso di misura e ogni campo di comparazione, *dépense* che qualifica chi dà senza contare, senza riconoscere ma facendosi

riconoscere se è vero che il padrone esiste perché riconosciuto dal servo (Kojève 1996). Esiste però una condizione preliminare, inaggirabile anche per la carità, che potrà trionfare solo di fronte a una esplicita richiesta. Perché occorre chiedere, e dunque essere in qualche modo abili, idonei, consoni, propri. Che succede invece quando non si chiede o non si può chiedere, quando a mancare è proprio quella facoltà che si traduce in gesti e posture, una mimica e una prossemica, un campo di relazioni che rende propri?

L'impressione è che a eccedere la misura e la misericordia celebrate da Lotto, in quel trionfo misurato del proprio e dell'appropriato, sia proprio il misero, colui al quale non è attribuita la facoltà anche solo di chiedere: nessun misero, in quanto inappropriato, infimo, smisuratamente meno, può rientrare in questa scena di misura e proporzione, tra la folla di poveri che affolla la tela di Lotto, perché privo di quella proprietà minima che diventa misura di tutto: l'atto di chiedere, e di ricevere.

Il misero finisce così per essere l'assente, colui che non si presenta e rappresenta, che è senza misura e senza parte (Rancière 2001), quindi smisurato, potenzialmente ovunque.

SPROPOSITO

Del resto, che miseria indichi un'assenza lo suggerisce già la radice *mi-*, quasi come un'ipoteca. E si tratta di un'assenza senza specificazioni né gradazioni, senza genitivo. Ciò induce ad attribuirgli una specifica incollocabilità e refrattarietà, come una sproporzione o uno sproposito. Il misero potrebbe allora essere un errore, un mostro, e la miseria un fantasma, un'ossessione. Privato (espropriato) di tratti umani (una lingua, un pensiero, una rappresentazione), il portatore o abitante della miseria risulta in ogni caso non inquadrabile, sostanzialmente inafferrabile. Come una presenza senza presa, al limite una proiezione, un ologramma, un incubo (ma materialissimo). Per questo resta una figura enigmatica, incomprensibile, impossibile da ricomprendere in una serie. Un po' come Odradek, quella strana creatura, di certo una misera cosa, che funesta i giorni e le notti di un padre di famiglia.

L'origine del nome è oscura, dichiara subito Kafka, la sua presenza invece, per quanto discreta, indiscutibile e ubiqua. Come pure la forma informale e il linguaggio elementare, rudimentale, meccanico: solo il nome e una voce metallica a ribadire una localizzazione

impossibile, “senza fissa dimora”. Kafka non definirà Odradek misero: ogni ulteriore qualificazione appare inutile, fuorviante. Di Odradek, più che una minaccia, resta un’eco, una traccia, un’ombra spettrale la cui sopravvivenza inquieta: “Non fa male a nessuno, tuttavia il pensiero che possa sopravvivermi mi è quasi doloroso” (Kafka 1970, p. 253). Si può solo tentare di ignorarlo, ricacciarlo nell’ombra consapevoli di non poter esorcizzarlo. Forse Odradek, con il suo carattere improprio, la sua assenza di misura e proprietà, la forma deformata, il linguaggio stentato e la presenza ubiqua vuole dirci solo questo: sono troppo (misero) per voi, non mi avrete mai.

Kafka in ogni caso non dice neppure che è povero, solo che è fatto di povere cose (“alcuni pezzi di filo strappati, vecchi, annodati fra loro e persino ingarbugliati, di qualità e colore tra i più disparati”), inseguendo una serie di congetture (“[S]i sarebbe tentati di credere che quell’oggetto abbia avuto, un tempo, una forza razionale e che ora sia rotto”) tutte presto accantonate: “[M]a non sembra che sia così; almeno non se ne ha alcun indizio; in nessun punto si vedono aggiunte o rotture che diano appiglio a una simile supposizione; l’insieme appare privo di senso ma, a modo suo, compiuto”. Un insieme assurdo, ma “a modo suo compiuto”, a cui è difficile attribuire una specifica intenzionalità, una scelta (perlomeno riconoscibile). La compiutezza di Odradek implica una forma che verosimilmente non ha scelto, limitandosi ad abitarla e indossarla (incarnarla sarebbe troppo), senza chiedere e senza ricevere. Per questo resta un oggetto inafferrabile (“non si lascia prendere”). Di lui si può dire tutto e il contrario di tutto, se abbia o meno un’origine, una traiettoria, un’intenzione, ma ciò che sorprende di più, il vero cruccio, almeno per un padre di famiglia, è che a differenza dei figli in fondo è autonomo, e cioè privo di legami, inappropriato e inappropriabile.

In *Altissima povertà*, Giorgio Agamben si confronta con quello che ritiene essere il lascito “più prezioso del francescanesimo [...]]: come pensare una forma-di-vita, cioè una vita umana del tutto sottratta alla presa del diritto e un uso dei corpi e del mondo che non si sostanzia mai in un’appropriazione. Cioè ancora: pensare la vita come ciò di cui non si dà mai proprietà ma soltanto un uso comune”. Per un simile compito, prosegue, occorrerebbe “elaborare una teoria dell’uso [...], e a partire da

essa, una critica di quell’ontologia operativa e governamentale che, sotto i travestimenti più svariati, continua a determinare i destini della specie umana” (Agamben 2011, p. 25).

L’idea di una vita che si sottrae alla presa del diritto e non si sostanzia in un’appropriazione, solo nell’uso (dei corpi), è un altro modo per dire di una vita inappropriabile. Al di là del confine sull’umano ribadito da Agamben, vale la pena chiedersi se questa forma inappropriabile possa concepirsi come incollocabile e risultare anche impropria, inappropriata o spropositata, priva di una misura, una regola, una forma.

Ci si potrebbe interrogare sull’umanità di Odradek, rispetto alla quale Kafka non sembra esporsi senza però cedere allo specismo: Odradek è troppo (non necessariamente umano), e lo è per sottrazione, per riduzione. Ci si potrebbe anche chiedere se rientri o meno in una forma-di-vita votata – all’inappropriabile e all’uso. Verosimilmente, lo si è già detto, risulterebbe difficile nel suo caso chiamare in causa una qualche volizione anche nella rinuncia. Del resto, Odradek non sembra rinunciare né aderire a nulla, tantomeno a un ordine, una forma. E il punto in fondo è proprio questo. L’altissima povertà rintracciata da Agamben nelle esperienze del francescanesimo presuppone una scelta (ascetica, teologica, etica o pratica che sia) anche nella/rinuncia, oltre a una vocazione e una particolare dedizione (Weil 2017), implica cioè l’adesione a una forma (estetica e politica) che invece quella bizzarra, impropria e innocua ipostasi del *dibbuk* che è Odradek semplicemente indossa, come espressione di un’esistenza, *malgré tout*, autonoma. L’inappropriabilità che si riconosce all’altissima povertà francescana assume un colore diverso nell’impropria esistenza di Odradek, come forma inappropriata, priva di regola e di misura, come uno sproposito.

Senza perdersi in esercizi futili (immaginare Odradek tra i questuanti del quadro di Lotto o con un saio addosso), la domanda riguarda più in generale la possibilità di pensare una vita inappropriata, senza misura e senza regola. Questo sembrerebbe distinguere l’altissima povertà della regola monastica dalla forma di vita “incarnata” da Odradek in quanto dismisura a cui, anziché aderire, ci si riduce come auspica Rimbaud alla fine di *Le Bateau Ivre*, (Jesi 1996) fino al punto di risultare spropositati, impropri, inappropriati e au-

spicabilmente in-appropriabili rispetto a ogni presa governamentale e principio di valore.

È possibile liquidare tutto affermando che miseria e misero indichino lo spettro di una vita senza forma, da sempre così per eccesso, somma di riduzioni e assenza di valore. Ma entrambi i significanti, e l’esistenza materiale che designano, possono anche rappresentare il grado zero di una forma-di-vita, riempita di atti o giochi linguistici (Wittgenstein 1967). Ciò vale a maggior ragione per Odradek, che Kafka non qualifica esplicitamente come misero attribuendogli in ogni caso un nome, una voce (non necessariamente comprensibile) e una forma compiuta (non necessariamente umana). Perché cos’altro è Odradek se non un gioco linguistico e una forma-di-vita? Ma se è davvero solo o tutto questo, il cruccio del padre di famiglia indica che siamo noi a stentare a riconoscerlo. La sua forma impropria, inappropriata e auspicabilmente inappropriabile fa vacillare ogni idea di forma e ogni principio di riconoscimento, ogni possibile famiglia, regola, relazione e scambio.

È meglio congedarsi da Odradek, lasciarlo al suo destino (come del resto fa il padre di famiglia) con la sensazione di una particolare inafferrabilità: un’inappropriabilità, irrapresentabilità e ingovernabilità a cui forse si può sottrarre anche una specifica abilità o proprietà, e che proprio in virtù di questo carattere improprio e inappropriato scompagina ogni idea di rappresentazione, proprietà, governo e valore, imprimendogli una delusione. Del resto, far vacillare un’aria di famiglia, di casa e di riconoscibilità è l’obiettivo esplicito di quella favolaccia sull’*unheimlichkeit* scaturita dalla mente di Kafka. Che sia questa forma-di-vita “autonoma”, senza relazioni e scambi, la traccia materiale e la dimensione spettrale, *haunting*, del misero e della miseria?

SPETTRI

Se Odradek è il cruccio di un padre di famiglia, il misero sembra rappresentare uno spettro per un pensiero di stato e una logica di governo. Ma non necessariamente per il capitale, sotto il cui cielo diventa un’astrazione, quanto Alfred Sohn-Rethel, riferendosi a tutti i concetti astratti reificati dal capitale (denaro, merce, forza-lavoro), definisce astrazione reale (Sohn-Rethel 1994). E cioè un’“apparenza” che determina la realtà astraendo dalla materialità dei rapporti di cui è espressione. Una critica dell’economia politica della miseria do-

vrebbe partire da qui: da una parte misurarsi con il piano di realtà a cui quella particolare astrazione inerisce e che direttamente produce, con la sua potenza nel determinare una forma; dall’altra disvelare (*darstellung*) la trama di rapporti materiali, la violenza e il conflitto che strutturalmente eccedono quella forma e che questa costitutivamente cela nel segno dell’astrazione. Dire miseria, però, se immediatamente riporta e quasi inchioda alla violenza materialità delle astrazioni, come fosse un grado zero, non sembra portare alla luce nessun conflitto o antagonismo, né coagulare in una classe. Forse anche per questo è una parola a cui lo stesso Marx ricorre, perlomeno una volta, quasi con rabbia, per rispondere a Proudhon rovesciando il senso e il titolo di un suo scritto, *filosofia della miseria*, che diventa miseria della filosofia (Marx 2019).

Lo stesso rovesciamento Marx non lo riserva esplicitamente a economia, ma quel particolare rapporto sociale che è il capitale gli appare da subito anche un’economia della miseria: un’economia che si fonda sul potere dell’astrazione e lo spettro della miseria, così come sulla continua produzione materiale dei miseri (dove il genitivo ha valore sia oggettivo che soggettivo). Perché in quanto astrazioni reali, misero e miseria sono continuamente prodotte dal capitale, risultando allo stesso tempo condizione oggettiva e lavoro produttivo nel ciclo di accumulazione e valorizzazione. Ma a quali condizioni? Forse davvero l’economia della miseria si rovescia spettralmente nella miseria dell’economia, in miseria del capitale. Nella comune dismisura il misero si rivela allora specularmente al capitale (come già al sovrano), diventandone l’ombra, l’apologia negativa, lo spettro. Un soggetto spropositato, intrattabile e incollocabile, per cui appare difficile immaginare una possibile classe (in sé e per sé) e non sembra valere nessuna possibile mappa, solo una serie di tracce, sempre destabilizzanti.

Per indicarle ho di fronte alcune fotografie. Le prime più aderenti alla materialità della produzione della miseria, l’ultima al carattere incollocabile e spettrale, *haunting* di un frammento.

Il luogo è noto come Garbage City. Fa parte di Manshiyat Nasser, distretto occidentale del Cairo con più di 250.000 abitanti, in prevalenza copti, quasi tutti occupati nell’economia dei rifiuti (non è chiaro se l’attività sia tradizionalmente appannaggio dei copti o se invece vi siano stati cooptati). È una città-fabbrica,

un sogno fordista incentrato sull'intero ciclo degli *urban waste* del Cairo, con risultati sorprendenti (l'80% dei rifiuti solidi urbani viene recuperato e ri-immesso sul mercato). Dietro l'economia e il lavoro degli Zabaljn (i raccoglitori di *zabal*, spazzatura) esiste una fitta organizzazione in filiere famigliari che coinvolge quasi tutta la popolazione. I maschi adulti lavorano per lo più alla raccolta e nell'approvvigionamento, e può trattarsi di imprenditori proprietari di uno o più veicoli (pick-up caricati fino all'inverosimile e incanalati in lunghe code tra i vicoli del quartiere), ma anche di auto-imprenditori dotati di un carro, un carrello, una semplice bicicletta oppure a piedi, sobbarcandosi pesi insostenibili lungo le strade e i distretti metropolitani. Le donne e i bambini si occupano della separazione e selezione di una particolare tipologia di rifiuto (plastica, lattine, vetro, carta), i maiali (che solo i copti, in quanto cristiani, allevano) dello smaltimento dell'umido. Un ciclo integrato, insomma, verticale e accentrato.

La si definisce comunemente un'economia informale (così come si definisce slum quel particolare paesaggio urbano) se non fosse direttamente collegata, infiltrata e minacciata da interessi finanziari su scala e capitali diversi (soprattutto cinesi). Del resto, si sa, stabilire una chiara demarcazione tra formale e informale, produzione e finanza, locale e globale è esercizio davvero arduo, non solo nel Sud globale. Questa confusione restituisce il senso di una dismisura di fondo, propria del capitale, in cui un'economia misera e smisurata (senza confini, anche rispetto al ciclo delle merci) sfrutta la produttività di una forza lavoro senza misure, riproducendo miseria, a dismisura. E si tratta di una confusione che resta conficcata nell'aria, a metà strada tra le narici e il cervello, nell'odore acre, quasi dolciastro di rifiuti accatastati e trattati che si sovrappone a quello quotidiano di una città abitata, di incroci e negozi che vendono cibo trasfigurandone ogni familiarità: un odore che se per chi visita Garbage City in un pomeriggio di febbraio resta un'esperienza sporadica, una traccia sinestesica fugace, per chi abita quel luogo e lavora quella merce diventa un ambiente, la casa, la fabbrica. Salendo verso la collina di Mokattam, dopo essersi inerpicati tra le strettoie della città-fabbrica, si accede a uno spazio che, sempre agli occhi di un visitatore, può avere del surreale: un piazzale con tanto di teleferica per bambini affacciato

su due grandi monasteri scavati nella roccia. Quasi inconsciamente (ogni fotografia sconta sempre una certa dose di eccesso e inintenzionalità), da lì è stata scattata la seconda immagine, il cui retroscena (il retroscena di un retroscena, si potrebbe dire) è costituito da quel piazzale con due imponenti campanili, un playground e un campo da calcio in sintetico. Perché Garbage City, oltre a una fabbrica di rifiuti è una città, con tanto di cattedrali, piazze, negozi e infrastrutture, la cui forma (produttiva e di vita) fa vacillare ogni idea di forma, ogni separazione tra casa e fabbrica, lavoro e vita, merce e scarto, uso e scambio, restituendo il senso di una dismisura, la smisurata miseria del capitale.

A prima vista potrebbe sembrare un monumento, anche funebre, o la versione ben poco suprematista del palco per Lenin disegnato da El Lissitzky. Invece è una casa: ciò che resta, come un moncherino, di un ingente complesso di edilizia popolare costruito verso la fine degli anni Ottanta a Begato, periferia a ponente di Genova. Per sdrammatizzare quel complesso è stato ribattezzato Diga, e in effetti la posizione particolare, incastrata tra i rilievi collinari quasi a chiudere una valle, ne richiamava aspetto e anche funzione, contenendo e trattenendo al proprio interno i residenti.

Costituita da due grandi blocchi, rosso e bianco, nel tempo la Diga ha subito trasformazioni: il corridoio aereo o "bruco" che collegava i due arti al decimo piano è stato smantellato per ragioni di sicurezza; diversi appartamenti sfitti sono stati occupati da "abusivi"; interventi vernacolari dal basso, orti urbani gestiti dagli abitanti e progetti ecologici calati dall'alto ne hanno scandito la vita, conferendole un ritmo. L'impronta però era sinistra, la scarsa manutenzione, i materiali, un degrado apparentemente inesorabile hanno contribuito a rafforzare l'immagine di un ghetto o un (eco) mostro. Con un'operazione spacciata per liberazione, a partire dal 2021 è stata demolita, o meglio smontata, modulo per modulo, ripercorrendone a ritroso la costruzione e restituendo letteralmente il senso di una decostruzione, di un atto che cancellando rivela il suo scheletro, i suoi presupposti (anche le aspettative e i desideri che può aver suscitato).

Oggi della Diga resta solo questo "misero" frammento, esito di una drastica riduzione, in uno spazio minore che risulta difficile definire: in cui il territorio urbanizzato sembra cresce-

re a dismisura riempendosi di buchi, l'idea di città vacillare fino a contrarsi e quella di casa rovesciarsi nel suo resto. Un luogo refrattario, irrepresentabile e alla fine incollocabile, forse improprio e inappropriato, auspicabil-

mente inappropriabile. L'idea che sopravviva rattristerà di certo qualcuno. Non so se abbia un nome, molti luoghi oggi lo hanno perso o non l'hanno mai avuto. Forse ha un numero, con un meno davanti.

Agamben G., *Altissima povertà. Regole monastiche e forma di vita*, Neri Pozza, Vicenza 2011. | Bataille G., *La nozione di dépense*, in Id., *La parte maledetta* (1967), Bollati Boringhieri, Torino 2015. | Kojève A., *Introduzione alla lettura di Hegel* (1947), Adelphi, Milano 1996. | Jesi F., *Lettura del "Bateau ivre" di Rimbaud* (1972), Quodlibet, Macerata 1996. | Kafka F., *Il cruccio del padre di famiglia* (1919), in Id., *Racconti*, Mondadori, Milano 1970. | Marx K., *Miseria della filosofia* (1847), Editori Riuniti, Roma 2019 | Sohn-Rethel A., *Il denaro. L'apriori in contanti* (1990), Editori Riuniti, Roma 1994. | Weil S., *Pensiero a dismisura*, a cura di Giachi C., Clichy, Firenze 2017. | Wittgenstein L., *Ricerche filosofiche* (1953), a cura di Trinchero M., Einaudi, Torino 1967.

Dispositivo

"Quello che cerco di designare con questo nome è, in primo luogo, un insieme decisamente eterogeneo, che comporta discorsi, istituzioni, pianificazioni architettoniche, decisioni regolamentari, leggi, misure amministrative, enunciati scientifici, proposizioni filosofiche, morali, filantropiche; in breve, il detto ma anche il non-detto: sono questi gli elementi del dispositivo. Il dispositivo in sé è l'intreccio che si può stabilire tra questi elementi. In secondo luogo, ciò che vorrei individuare nel dispositivo è proprio la natura del legame che può esistere tra questi elementi eterogenei. Tale discorso, quindi, può apparire sia come il programma di un'istituzione, sia, al contrario, come un elemento che permette di giustificare e di mascherare una pratica che

resta in sé silenziosa, o funzionare come una seconda interpretazione di questa pratica, permetterle l'accesso a un nuovo campo di razionalità. In breve, tra questi elementi – discorsivi e non – c'è qualcosa come un gioco: cambiamenti di posizione, modificazioni di funzioni, che possono essere, a loro volta, molto diverse. In terzo luogo, per dispositivo intendo una sorta – diciamo – di formazione, che in un certo momento storico ha avuto come funzione principale quella di rispondere a un'urgenza. Il dispositivo ha dunque una funzione strategica dominante".

Michel Foucault, *Il gioco di Michel Foucault*, in Id., *Follia e psichiatria. Detti e scritti (1957-1984)*, Raffaello Cortina, Milano 2006, p. 156.

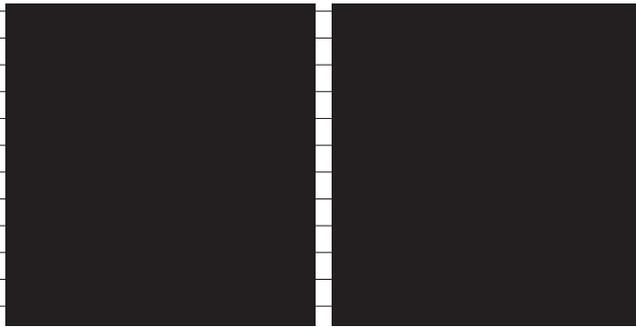
Distanza

Disturbance

Dono

E

Eccesso
Economia
Effimero
Emergenza
Enemy
Energy
Environment
Epicentro
Eresia
Esclusione
Esilio
Esistenza



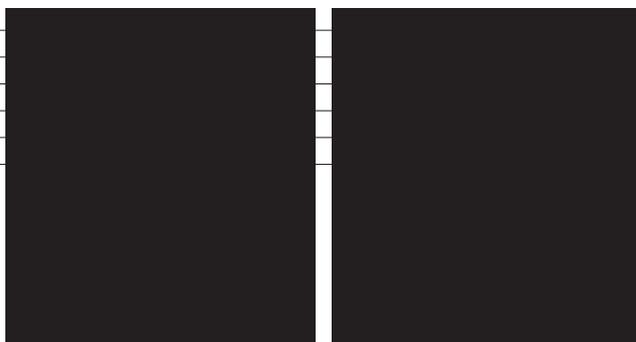
Espulsione

“Cacciati dalla terra per fare spazio alle piantagioni di palma, gli abitanti dei villaggi rurali e i contadini ricompaiono ben presto nelle bidonville delle megalopoli, dove si compie lo sradicamento dal loro passato. I dipendenti pubblici greci estromessi dai loro posti di lavoro in ossequio alle richieste dell’UE di ridurre il debito pubblico finiscono ben presto nella massa dei disoccupati, privati del dovuto riconoscimento della loro condizione di ex dipendenti pubblici. Distese di terre morte, avvelenate da emissioni tossiche di fabbriche e miniere, non più coltivabili, vengono dimenticate. [...] Che cosa sono gli spazi degli espulsi? Tali spazi sfuggono alle misurazioni

convenzionali utilizzate da Stati ed economie moderni. Occorre però renderli concettualmente visibili. Quando le dinamiche dell’espulsione proliferano, quali che ne siano le manifestazioni – dalla mutilata economia greca alle élite predatorie in Angola, alla crescita dei disoccupati cronici o dei carcerati detenuti a scopo di lucro nelle prigioni private degli Stati Uniti –, lo spazio degli espulsi si espande e diventa sempre più differenziato. Tale spazio non è un’assenza, una sorta di buco nero: è una presenza tangibile”.

Saskia Sassen, *Espulsioni. Brutalità e complessità nell’economia globale* (2014), il Mulino, Bologna 2016, pp. 231, 238.

Estetica
Estraneo
Estremo
Eterotopie
Everywhere
Evicted



F

Fame

“Rifeci l’inventario dei miei averi: un temperino, un anello da chiavi, ma non un centesimo. Ricacciai la mano in tasca e ne trassi fuori il manoscritto. Era stato un gesto meccanico, un guizzo inco-sciente dei nervi. Ne tolsi un foglietto bianco e, Dio solo sa come mi venne quell’idea, ne feci un rotolino ben chiuso ai due capi. Pareva fosse pieno. Poi lo gettai in mezzo alla strada. Spinto dal vento, esso si allontanò un pochino, poi si fermò. La fame incominciò a torturarmi seriamente. Guardavo il mio rotolo bianco che pareva fosse pieno di monete d’argento. E incoraggiavo me stesso a credere che contenesse davvero qualche cosa. Allungavo il collo, facevo per alzarmi dalla panchina e mi invitavo a indovinare la somma contenuta. Se colpivo nel segno, era mia. E immaginavo i piccoli e graziosi pezzi da dieci centesimi, belli e

lustri dentro quel rotolino per terra e, sopra quelli, le grosse corone cordonate: un rotolo di monete. Ma rimanevo seduto e contemplavo con gli occhi spalancati tutta quella meraviglia ed esortavo me stesso a rubare il rotolo. In quella udii la guardia tossire. E anch’io, come mai mi venne quell’idea? Anch’io tossii. Mi alzai dalla panchina e tossii nientemeno che tre volte: volevo che mi udisse. Se si avvicinava, come si sarebbe buttato su quel rotolo! E godevo malignamente di quella beffa, mi fregavo le mani soddisfatto e impreca-vo a tutt’andare. Con un bel palmo di naso sarebbe rimasto quel cane! Che affogasse nel lago più ardente dell’inferno, per quella birbonata! Ero intossicato dalla fame, la fame mi aveva ubriacato”.

Knut Hamsun, *Fame* (1890), Adelphi, Milano 2000, p. 58.

Feral

“We use the term feral to refer to domesticated animals and their descendants who have escaped direct human control. Escaped or abandoned cats and dogs come readily to mind. But there are also large populations of feral farm animals, especially in Australia, where feral populations (including pigs, horses, cattle, goats, buffalo, and camels) number in the millions. First-generation ferals are almost invariably direct victims of human injustice. Either their humans have abandoned them, or

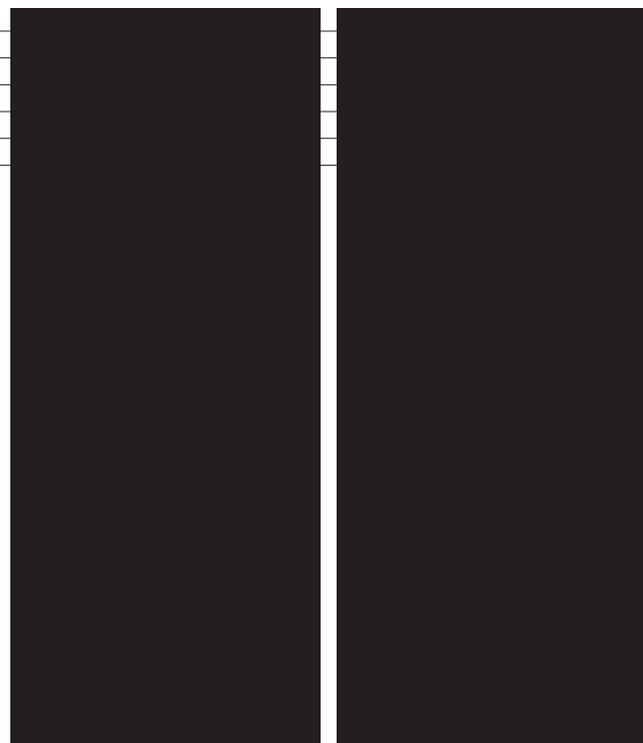
treated them so badly that the animals have run away. Many feral animals, especially in less temperate zones, are unable to survive on their own, and one can imagine many horrible ends (exposure, starvation, disease, predation, accident, capture and vivisection by scientists, or capture and euthanization by animal control officers). At first glance, one might look at this grim situation and think that justice requires returning feral animals to their original state of domestication (and hence, in our

view, domestic co-citizenship). This is likely the right answer for many feral animals—certainly for recent escapees or abandonees, and those individuals who are physiologically or psychologically unfit for survival. However, we should not assume that this is the case for all feral animals. If a feral population has become established, and the animals have started to adapt to their new circumstances, then they have effectively become a liminal species. It may not be in their interest to return to a closer relationship with humans, or to accept the trade-offs of citizenship in mixed human-animal society. Some of these animals have truly become ‘rewilded’, such as the descendants of farm animals living in

Australia’s Northern Territories remote from human settlement. [...] Feral domestics are often targeted for control when their numbers are perceived to be too large. Killing campaigns are carried out in cities around the world, but these are becoming more controversial. From Palermo to Bucharest to Moscow there is growing debate regarding how to respond to feral dogs, as increasing numbers of people seek ways to coexist with liminal animals rather than resorting to traditional violent (and ineffective) strategies”.

Sue Donaldson, Will Kymlicka, *Zoopolis: A Political Theory of Animal Rights*, Oxford University Press, Oxford 2013, pp. 224-225.

Fogne
 Forgotten
 Fortuna
 Freedom
 Fuga
 Fuori scala



G
 Gate
 Ghetto
 Ghost



Homeless

“Passando per un’interpretazione dell’*uomo ludens* non lontana da quella di Huiizinga, il gioco di Hejduk è serissimo: invade e ripopola le città che incontra sul suo cammino e, come in un antico carnevale, sovverte i modi di vita quotidiani e i pensieri banali, scalzando ogni gerarchia e incoronando i giullari. L’orda di Hejduk ha in sé la propria minaccia: emulando migranti, vagabondi, e *stranieri* che tanto turbavano l’ordine sociale dell’Ottocento, essa in-

vade la città che la ospitano come una banda di teppisti. Non arrivano per rimanere un solo giorno (come lo “straniero” di Georg Simmel), ma per rimanere anche domani, e proprio il rifiuto a farsi mandar via è la fonte della loro voluta inaccettabilità”.

Anthony Vidler, *Il perturbante dell’architettura. Saggi sul disagio nell’età contemporanea* (1992), Einaudi, Torino 2006, p. 229.

Identità

Esther Giani

Queste note considerano una forma di miseria particolare: un complesso fenomeno di impoverimento (di indigenza) legato allo smarrimento di identità in un contesto urbano. Il caso che si osserva riguarda Venezia, l’immiserimento che, in un arco di tempo molto ridotto, ha prodotto modifiche radicali che coinvolgono lo stile di vita dei cittadini, i loro rapporti relazionali, ma anche la configurazione urbana della città.

Si ritiene il caso di Venezia esemplare per tre principali motivi: l’accelerazione dei processi di alterazione, il numero ridotto di abitanti, la misura finita della spazialità urbana. L’accezione di identità e di miseria sembrano trovare un evidente legame nella perturbante metamorfosi che un flusso turistico crescente e indiscriminato ha prodotto nei metabolismi interni del tessuto economico e sociale, sollecitando impulsi diffusi e crescenti (forse sopiti nel tempo) di natura mercantile, e devitalizzando i centri di produzione artistica e culturale che, in modo informale, erano diffusi e presenti nella città.

I cambiamenti, le *differenze*, gli *scarti*, che hanno portato al dissolversi della (generica) identità precedente, si producono con modalità graduali e perciò percepibili solo dopo che gli effetti appaiano evidenti, lasciando in ombra le cause e rendendo molto ardue le definizioni di strategie resilienti.

Attraverso una letteratura trasversale e partigiana attorno al lemma “identità” si delineano aperture prospettiche di possibili miserabilia.

La miseria, se interpretata nella accezione di indigenza (assoluta mancanza di mezzi), di sentita mancanza (oggettiva o soggettiva) di risorse (materiali o immateriali) per raggiungere un soddisfacimento, coinvolge anche la dimensione del “degrado” quale fenomeno di diminuzione di valore, dello “scarto” quale vile separazione da un nobile insieme, e il (mancato) principio di “compassione” intesa nel duplice ruolo causale che svolge in un determinato contesto di azione e di valore aggiunto rispetto alla semplice percezione o all’empatia (Schopenhauer 2019). Tutti e tre i lemmi “degrado, scarto, compassione” intercettano un disagio – una in/sofferenza – e la dimensione del rapporto con l’altro, indicando una relazione per differenze. (La sofferenza è un termine

riservato alle affezioni fisiche e psicologiche, dolore o malessere in generale, la insofferenza invece si riferisce alla impossibilità o incapacità di sopportare e dunque di adattarsi).

Per questa riflessione, la differenza si assume come parametro identitario: le differenze specifiche consentono l’individuazione (*identificazione*) e variano al variare dell’oggetto da conoscersi. Anche nell’ambito della stessa disciplina (per noi l’architettura, urbana) e studiando il medesimo oggetto (in questo caso la miseria) il *principium individuationis* varia, “non in sé, dato che l’adeguazione o meno di un concetto o di una serie ordinata di concetti (teoria) alla realtà non è, in linea di principio, opinabile bensì può essere oggetto di considerazioni, ma per sé, nello sviluppo storico di una disciplina e nel suo progresso nella conoscenza determinata dal suo oggetto” (Rambaldi 1979, p. 1138). L’identità si può così esprimere anche come possibilità o meno di identificare un oggetto/soggetto (un luogo, uno spazio, una persona, una comunità) tramite morfologia delle differenze, una volta individuato un sostrato comune (esprimendo cioè un rapporto). La miseria può pertanto essere identificata in modi differenti, *differentissimi* ma non necessariamente diversi: le differenziazioni non sono neutrali e costituiscono una articolazione, un approfondimento di essa, una esplicitazione della sua morfologia in una molteplicità crescente di relazioni.

“Differenza” e “diversità” appaiono lemmi analoghi ma mentre la diversità implica una comparazione tra soggetti, la differenza restituisce le proprie peculiarità a ciascun soggetto. Per Vattimo, *Le differenze sono una avventura* (Vattimo 1988) (per esempio: la mano del sapiens è diversa da quella della scimmia se l’argomento di comparazione è la specie; le mani diventano invece differenti se l’argomento è l’evoluzione. La diversità è escludente, le differenze sono in numero e di grado elevato, anche elevatissimo, differentissimi, ma non infinito, pena il venir meno del principio di comparazione).

La miseria non sembra, pertanto, definire una prospettiva relativistica a cui sbrigativamente assegnare una identità apriori. Se la miseria indica una privazione (apparentemente non risarcibile) applicando tale categoria

alla città si definiscono i contorni di un impoverimento percepito attraverso l'identificazione di differenze tra un passato (prossimo e remoto) e un presente (presagio di futuro composto). Il perpetrarsi del degrado è assumibile come spia di *immiserimento* urbano che definisce differenze (tangibili e intangibili), apparentemente non risarcibile e inevitabile, variamente percepito dagli abitanti le cui reazioni (e non reazioni) differiscono considerevolmente spesso in base a un beneficio comune ottenuto (si pensi all'*overtourism* ma anche ai flussi migratori). L'identificazione nel degrado, tanto nell'oggettivo decadimento e scadimento del valore (culturale, immobiliare) quanto nella mancata cura (compagnone) dello spazio pubblico da parte dei suoi cittadini e di coloro i quali sono, a vario titolo, preposti a farlo (nel vigilare), definisce morfologie di disequaglianze verso un *minus plus*, presagendo sostanziali paralisi. Si riconosce la sennettiana tensione tra il modo in cui le città sono costruite e quello in cui le persone le abitano (Sennett 2018). L'identità (la identificazione) sembra poter accompagnare la differenza (le differenze) in almeno tre modi: "l'identità è ciò da cui deriva la differenza, è ciò che la sottintende; inoltre, nel suo esercizio di elaborazione la differenza fa coppia con l'identità in quanto suo opposto; infine, ulteriore conseguenza, l'identità detta alla differenza il suo oggetto" (Jullien 2014, p. 24).

L'esercizio di individuare differenze non è esente da una modalità scientifica (dichiarazione del *principium individuationis*) altrimenti il rischio è di incagliarsi in presupposte gerarchie, o in relazioni di esteriorità. Rimanendo nell'ambito che ci è proprio (l'architettura) si tratta di disporre (mappare, cartografare) gli elementi in relazione, individuandone gli estremi, tra noi e l'altro, tra l'identico e il differente, e poter così comparare per individuare, appunto. Per Jullien, la Differenza è un concetto di *ordinamento* a cui oppone quello di Scarto, che il filosofo francese definisce per punti. "Lo scarto non ci fa porre un'identità di principio, né risponde a un bisogno identitario; separando le culture e i pensieri, esso apre tra di essi uno spazio di riflessività in cui si sviluppa il pensiero. [...] Lo scarto ci invita piuttosto a quella che chiamerei una *auto-riflessione* dell'umano. [...] Mentre la differenza stabilisce una distinzione, lo scarto procede da una *distanza*; [...] lo scarto ci fa solo risalire a una diramazione, indica il luogo di una sepa-

razione e di un distacco – ma senza ipotizzare qualcosa da cui questo distacco sia derivato" (Lvi, p. 27). Lo scarto così inteso sembra dipendere da una operazione di spaziamento e procedere da una distanza: l'aggettivazione negativa (scarto in quanto scartato perché diverso) viene mitigata e il lemma lo si propone come pretesto di riflessività. Per una città come Venezia, si assume il degrado quale manifestazione dello spaziamento, lo scarto la cui distanza disturba (*dérangement* per Jullien) e sostanzia l'identità (urbana, perduta) nell'incontro-scontro con l'altro, il non-veneziano. L'altro è lo straniero, sia esso il turista oppure il *miserico*, colui il quale "non si adatta alle mappe cognitive, morali o estetiche del mondo e con la sua semplice presenza rende opaco ciò che dovrebbe essere trasparente" (Bauman 1999, p. 55). Gli altri servono a darci la misura della nostra (narrata) identità, gracile, svilita, debilitata. Sia i turisti sia gli invisibili (*gli spettri dei miserabili*), con le rispettive morfologie di differenze, concorrono al degrado (svilimento, decadimento) urbano ovvero allo scarto, quella meschina separazione che nell'immaginario perpetuato ci ricorda di una identità. Una identità perduta, in taluni casi svenduta (al mercato del turismo), recitata e alterata a favore di coscienza. Lo stereotipo troppo spesso paralizza Venezia, una declinazione retorica della riduzione in presunte caratteristiche (Venezia caricatura di sé stessa). "Le idee delle affezioni altrui sono convertite nelle impressioni stesse che rappresentano, [...] le passioni sorgono conformemente alle immagini che ce ne formiamo" (Hume 2001, p. 637). Il rispecchiarsi nella narrazione del degrado causato dall'altro (come nel caso di Venezia) favorisce il riconoscimento della sofferenza patita dai nativi (i veneziani di nascita) e avvia forme distorte di *compassione* (spesso dai veneziani di adozione). In questo senso, ci sembra che la compassione assuma per Hume un carattere di dipendenza, dall'immaginazione appunto, in quanto "conversione di un'idea in un'impressione, grazie alla forza della immaginazione" (Lvi, p. 845).

Individuare (identificare) i nuovi spazi della miseria passa dunque dal riconoscere l'attuale identità (o, per differenza, le passate identità rimpiante), con la amara consapevolezza che "il passato, da spazio d'azione per la memoria è diventato un deposito sincronico di scenari culturali, una specie di archivio culturale del tempo cui fare ricorso come me-

glio si crede" (Aime 2018, p. 23; Appadurai 1986). In una città come Venezia, dove la miseria trovava ospitalità in manufatti sontuosi, erigendosi a testimone attiva sia di solidarietà (compassione) sia di potere (Procuratori di San Marco, Ospedali, Scuole normali, piccole e grandi eccetera), l'identità invocata (dai suoi stessi cittadini) ha tradotto tali luoghi in musei, in attrazioni turistiche, con buona pace dello spazio di azione per la memoria. Mappare la città nelle sue caratteristiche di adattamento (e non adattamento) al turismo, (per chi scrive) significa trovare, per differenza, le alterità spaziali all'interno delle cui pieghe alberga la miseria. Le attuali e variegate realtà legate al turismo esercitano il proprio potere come le associazioni dedite ai poveri di epoca dogale e, come allora, a ogni attività coinvolta corrisponde una organizzazione architettonica, di fatto praticando (oggi come ieri) un controllo sociale. Venezia (auto)ridotta a un altrove addomesticato e semplificato, pronta per la funzione e sapientemente mondata da imprevedibilità è la nuova autenticità costruita sulle spoglie di una identità scartata. Se la rivendicazione di qualche identità sembra mostrare una stretta parentela con l'esclusione quando ci si riferisce alla città, l'identità è invece misurabile con l'inclusione indiscriminata, con le numerose tracce lasciate dal suo (della città) uso. I sostenitori di un identitarismo radicale finiscono col concepire una dicotomia secca tra me e l'altro, tra noi e loro, che minacciano di alterare l'identità di quanti si pongono come soggetti di riferimento (Remotti 2019; Del Soldà 2024). Certamente ogni città, indipendentemente dalle dimensioni, risponde all'uso e a fattori esogeni, modificandosi. E d'altro canto, le alterazioni *in fieri* sono spesso impercettibili: è lo scarto temporale che ci riporta all'attenzione le differenze, quella distanza che è anche spaziamento. Di questi scarti di identità ci vorremmo occupare.

Venezia ha avuto, in epoche diverse e nelle forme che i tempi richiedevano, un ruolo di produzione culturale e artistica riconosciuto internazionalmente. Come accade quando un luogo assume un ruolo simbolico di grande rilievo, a Venezia vi era un flusso continuo di intellettuali e artisti attratti dalla possibilità di un confronto di idee in una città che per la propria stra-ordinaria morfologia urbana, sembrava predisposta ad accogliere laboratori, botteghe, accademie, scuole, salotti, spa-

zi espositivi. In estrema sintesi, come è stato altrove ampiamente descritto e analizzato, il processo di formazione e di produzione di arte e cultura ha rappresentato l'altro volto di una comunità mercantile: beni immateriali *versus* beni materiali, una sorta di contrappeso etico che poneva la città lagunare tra le grandi capitali culturali, nonostante la minuscola dimensione urbana.

Per Venezia, il turismo ha da sempre rappresentato una delle più rilevanti fonti di reddito, ma le trasformazioni che, con incontrollata rapidità, hanno portato alla attuale tossicità del fenomeno (*overtourism*), per un concorso di scelte deliberate e di eventi casuali, sono avvenute di recente e in un arco di tempo brevissimo. La perdita di identità della città è sotto gli occhi di tutti, e molte considerazioni potranno farsi sulla trasformazione negativa che ha investito Venezia, diventata oggi una capitale ove arte e cultura non sono più prodotte ma solo offerte a un consumo intensivo e squalificante. Quello che appare meno evidente è come questa condizione di miseria culturale, di smarrimento identitario, comportamenti delle modifiche – anche esse organiche al processo di degrado – nell'ambiente urbano. I segni, sovrastrutturali, impercettibili dato il loro progressivo sviluppo dimensionale e a seguito di una diffusione graduale e sfuggente, sono però presenti ovunque sulla scena urbana: modificano la percezione delle sequenze prospettiche, si insinuano negli spazi interstiziali, nei vuoti, nei campi delimitati, trasformando i paesaggi cittadini in set per selfie e sterili quinte sceniche.

Però si pose, come obiettivo di una personale ricerca, la verifica puntuale delle piccole trasformazioni dei paesaggi urbani della sua Parigi: dodici luoghi da osservare (*lieux*) e descrivere minuziosamente nel corso di dodici anni per registrare i mutamenti degli spazi osservati, ma anche quelli personali dell'osservatore (Perec 2022). L'*infraordinario* era la natura dei fenomeni che l'autore amava circoscrivere, fenomeni apparentemente irrilevanti, sfuggenti, banali, in realtà fortemente legati a identità. A questo genere di osservazione facciamo riferimento, cercando di definire una fenomenologia che sta trasformando in modo irreversibile la forma urbana della città, con interventi in apparenza effimeri, in realtà radicali e pervasivi.

Venezia, nell'aver scelto di accogliere un flusso turistico crescente, ha determinato da

un lato un progressivo incremento delle risorse economiche, ridistribuite sulla amministrazione e su ampi strati della società cittadina, creando un indotto “dedicato” e alterando lo stile di vita dei propri abitanti (modificando strutturalmente i servizi), ma ha anche provocato una rapidissima perdita di identità, un *immiserimento* dei valori civili, una rinuncia a consuetudini che appartenevano a una comunità, ormai smarrita.

L'incidenza di questi processi di alterazione del tessuto sociale si rileva (in maniera evidente e forse anche un po' *naïf*) ad esempio, nella pleora di elementi di arredo urbano che da occasionali e sovrastrutturali vanno acquistando graduale consistenza, perdendo cioè l'originale carattere di provvisorietà. I medesimi processi hanno ascendenza anche sul corpo stesso della edilizia cittadina, non solo sugli spazi urbani. È, utilizzando le parole dell'antropologo e sociologo Marcel Mauss, un *fatto sociale totale* perché coinvolge gran parte delle dinamiche della comunità (Mauss 2002). “L'immaginario in cui siamo immersi si fonda su una base di elementi culturali dati dalla tradizione, dalle arti figurative e no, dalla pubblicitaria specializzata che accompagna e rimodella il nostro sguardo, condiziona la nostra maniera di guardare il mondo. Lo sguardo del turista ha modificato il modo di leggere il paesaggio riportando tutto al pittoresco. Inoltre, non esiste uno *sguardo del turista* in senso assoluto (Urry 1995). Esso varia a seconda della società, del gruppo sociale e del periodo storico. Tali sguardi sono costruiti attraverso un determinato processo di differenziazione. Lo sguardo, in qualunque periodo storico, è costruito in relazione al suo contrario, a forme non turistiche di esperienza e coscienza sociale” (Aime, Papotti 2012, p. XI). Nella individuazione/elencazione delle differenze quali sitomi di un processo di alterazione, non sono esenti le trasformazioni di abitazioni (e non solo) in luoghi di accoglienza turistica, le modifiche delle destinazioni d'uso commerciali, il proliferare di luoghi destinati ad accogliere esposizioni o spazi di intrattenimento, la museificazione di abitazioni e di luoghi un tempo a servizio della società. Il moltiplicarsi di trasformazioni (piccole deroghe per le corti interne, per nuove aperture, per profilature di tetti, eccetera) testimonia

di una vasta, e spesso incontrollabile, attività di metabolismo edilizio che certamente è (sempre) presente in ogni città, è un *prodotto della modernità* (Cohen 1974; Urry 1990), ma che a Venezia, per la innegabile fragilità e dimensione, assume un peso determinante.

La Serenissima, per la propria natura ibrida, dispone di due tracciati urbani (acquei e pedonali) ove diverse sono le alterazioni e altrettanti i segni che le caratterizzano. La stessa descrizione e definizione dei processi sovrastrutturali che insistono e si sovrappongono alla scena urbana, comporta una articolazione e una classificazione che promette essere ricca di sfumature. La registrazione andrebbe anche confrontata nelle due situazioni opposte, giorno/notte: non sorprende verificare che lo scarto nei luoghi destinati alla accoglienza, nel panorama urbano notturno, appare potenziato, soprattutto in una città ove la penombra delle illuminazioni pubbliche è sempre stata una delle caratteristiche più identitarie.

Queste fenomenologie, dello scarto, del degrado, dell'immiserimento, patologie urbane che causano una vera e propria indigenza culturale, definiscono il *principium individuationis* che si offre a una dialettica che ricodifica significato ai luoghi. Dialettica che da una parte alimenta l'immaginario collettivo e individuale attraverso la produzione di icone e di rappresentazioni, dall'altra modella i luoghi che si fanno “turistici” attraverso trasformazioni visibili che rendono possibile la stessa pratica turistica e che spazializzano quelle medesime immagini (Trillo 2003; Romano 2013). A discapito dei residenti esclusi tanto dalle economie del turismo quanto dalle dinamiche sociali perché non funzionali all'immaginario perseguito (la Venezia pittoresca, appunto). È necessario, pertanto, andare oltre le interpretazioni di venezia-città-museo (veniceland), contenitore di risorse e di vocazioni, per mettere in luce le complesse articolazioni che alimentano la relazione tra turisti e luoghi turisticizzati e analizzare, assieme alla sua dimensione materiale, anche i sistemi di significato e le narrazioni che caratterizzano questo cruciale spazio d'incontro/scontro (Aime, Papotti 2012), per condividere identità e fugare immiserimenti crescenti.

Aime M., *L'altro*, in Id., Papotti D. (a cura di), *Piccolo lessico della diversità*, Fondazione Benetton Studi e Ricerche-Antigua Edizioni,

Treviso 2018, pp. 11-24. | Aime A., Papotti D., *L'altro e l'altrove. Antropologia, geografia, turismo*, Einaudi, Torino 2012. | Appadurai A. (a cura di), *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge University Press, Cambridge 1986. | Bauman Z., *La società dell'incertezza*, il Mulino, Bologna 1999. | Cohen E., *Who is a Tourist? A Conceptual Clarification*, in “The Sociological Review”, vol. 22, n. 4, 1974, pp. 527-555, citato da Ragone G., *Turismo*, in AAVV, *Enciclopedia delle scienze sociali* (1998), www.treccani.it, consultato il 30 aprile 2024. | Del Soldà P., *Identità*, in *Le parole della filosofia*, podcast online, 20 aprile 2024. | Hume D., *Trattato sulla natura umana* (1739), a cura di Guglielmoni P., Bompiani, Milano 2001. | Jullien F., *Contro la comparazione. Lo “scarto” e il “tra”*. *Un altro accesso all'alterità*, a cura di Ghilardi M., Mimesis, Milano 2014. | Mauss M., *Saggio sul dono* (1925), Einaudi, Torino 2002. | Perec G., *Lieux*, a cura di Joly J.-L., Éditions du Seuil, Paris 2022. | Rambaldi E., *Identità/differenza*, in AAVV, *Enciclopedia Einaudi*, vol. 6, Einaudi, Torino 1979, pp. 1110-1142. | Remotti F., *L'ossessione identitaria*, Laterza, Roma-Bari 2019. | Schopenhauer A., *Sul fondamento della morale*, in Id., *I due problemi fondamentali dell'etica* (1841), a cura di Giametta S., Bompiani, Milano 2019, pp. 351-737. | Sennet R., *Costruire e abitare. Etica per la città*, Feltrinelli, Milano 2018. | Vattimo G., *Le avventure della differenza*, Garzanti, Milano 1988. | Urry J., *The “Consumption” of Tourism*, in “Sociology”, vol. 24, n. 1, 1990, pp. 23-35. | Id., *Lo sguardo del turista. Il tempo libero e il viaggio nelle società contemporanee*, Seam, Roma 1995.

Immagine
Immateriale
Impensato
Imperduto
Impoverimento
Inattuale

Incostruttibile

“L'incostruttibile, ossia un deserto pieno di intensità, il regno del selvaggio dove nulla è previsto in anticipo, domesticato, dove nulla può ancora dire ciò che potrà avvenire, a meno che non sia il rifiuto di ciò che riconduce il divenire a ciò che lo fissa o impedisce [...]. L'incostruttibile non è dunque per forza una *no man's land*, ma piuttosto una terra che non lascia che l'umano dica no a tutto ciò che non è egli stesso, una terra che supererebbe l'alternativa umano/non umano in direzione di un rovesciamento del genere alieno/non alieno, lontano/prossimo, cosmico/terrestre”.

Frédéric Neyrat, *Ritornare da lontano. Una presentazione après-coup di La Part Inconstructible de la Terre*, in “La Deleuziana. Rivista online di Filosofia”, n. 4, 2016, p. 16.

Indecenza

Informe

“Il vento si era fatto di nuovo impetuoso e più impetuosamente alimentava il contagio. Subito dopo la chiesa presero fuoco gli stabbi e le stalle. Gli animali terrorizzati spez-

zarono i loro legami, travolsero le porte, si sparsero per il pianoro nitrendo, muggendo, belando, grugnendo orribilmente. Alcune scintille raggiunsero la criniera di molti cavalli e si vide la spianata percorsa da creature infernali, da destrieri fiammeggianti che travolgevano tutto sul loro cammino che non aveva né meta né requie. Vidi il vecchio Alinardo, che si aggirava smarrito senza aver compreso cosa accadesse, travolto dal magnifico Brunello, aureolato di fuoco, trasportato nella polvere e ivi abbandonato, povera cosa informe. Ma non ebbi né modo né tempo di soccorrerlo, né di piangere la sua fine, perché scene non dissimili avvenivano ormai per ogni dove. I cavalli in fiamme avevano trasportato il fuoco là dove il vento non lo aveva ancora fatto: ora ardevano anche le officine e la casa dei novizi. Torme di persone correvano da un capo all'altro della spianata, senza meta o con mete illusorie. Vidi Nicola, il capo ferito, l'abito a brandelli, che ormai vinto, in ginocchio sul viale di accesso, malediceva la maledizione divina. Vidi Pacifico da Tivoli

che, rinunciando a ogni idea di soccorso, stava cercando di afferrare al passaggio un mulo imbizzarrito, e come vi riuscì mi gridò di fare anch'io la stessa cosa, e di fuggire, per sfuggire a quella bieca parvenza di Armageddon. Mi chiesi allora dove fosse stato travolto da un crollo. Lo trovai dopo lunga ricerca nei pressi del chiostro. Aveva in mano la sua sacca da viaggio: mentre il fuoco già si comunicava alla casa dei pellegrini era salito nella sua cella per salvare almeno le sue preziosissime cose. Aveva preso anche la mia sacca, in cui trovai qualcosa di cui rivestirmi. Ci soffermammo ansanti a guardare cosa avveniva d'intorno. Ormai l'abbazia era condannata. Quasi tutti i suoi edifici erano, quale più quale meno, raggiunti dal fuoco. Quelli ancora intatti, non lo sarebbero stati tra poco, perché tutto ormai, dagli elementi naturali all'opera confusa dei soccorritori, collaborava a propagare l'incendio".

Umberto Eco, *Il nome della rosa*, Bompiani, Milano 1980, pp. 373-374.

"La distinzione tra il senso e il compito delle parole conduce il linguaggio in un luogo di specifica produttività [...]. Il senso non è il compito. Senza dubbio 'compito' introduce un certo grado di storicità nel linguaggio poiché si riferisce alle pratiche linguistiche d'uso corrente nel tempo e nella società attuali [...]. 'Compito' funziona unicamente in uno spazio anco-

ra dominato dalla categoria del 'senso' - del significato formulabile. Ciò che Bataille chiama 'compito' è di un ordine diverso, di tipo tonale: indica tutti quei processi di repulsione o seduzione innescati dalla parola indipendentemente dal suo significato [...]. I 'compiti' svolti dalla parola 'architettura' hanno certamente maggior rilievo del suo significato. Allorché l'ar-

chitettura viene discussa non è semplicemente una questione di architettura; le metafore che saltano fuori inaspettatamente come risultati di questi 'compiti' sono praticamente inseparabili dal significato proprio del termine. [...] Architettura si riferisce a tutto ciò che in un edificio non può essere ri-

dotto a edificazione, a tutto ciò che consente a una costruzione di sottrarsi a preoccupazioni puramente utilitaristiche a tutto ciò che vi è di estetico".

Denis Hollier, *La metafora architettonica* (1993), in "Cassabella", n. 643, 1997, p. 73.

Infrastruttura
Intangibile
Invisibile
Irrilevante
Irrappresentabile

Isolamento

"Primo principio, l'isolamento. Isolamento del condannato in rapporto al mondo esterno, a tutto ciò che ha motivato l'infrazione, alle complicità che l'hanno facilitata. Isolamento dei detenuti gli uni in rapporto agli altri. Non solo la pena deve essere individuale, ma individualizzante; e in due modi. Prima di tutto la prigione deve essere concepita in modo da cancellare le conseguenze nefaste che essa provoca riunendo nello stesso luogo dei condannati molto diversi fra loro: soffocare i complotti e le rivolte che possono sorgere, impedire che si costituiscano complicità future o che nascano possibilità di ricatto (il giorno in cui i detenuti si ritroveranno liberi), ostacolare l'immoralità di tante 'associazioni misteriose'. In breve, che la prigione non formi, a partire dai malfattori che riunisce, una popolazione omogenea e solidale: 'Esiste in questo momento fra noi una società organizzata di criminali [...], essi formano una piccola nazione nel seno della grande.

Quasi tutti questi uomini si sono conosciuti nelle prigioni o vi si ritrovano. È questa società di cui si tratta oggi di disperdere i membri'. Inoltre la solitudine deve essere uno strumento positivo di riforma. Per mezzo della riflessione che suscita, del rimorso che non può mancare di intervenire: 'Gettato nella solitudine, il condannato riflette. Posto solo, in presenza del suo crimine, impara ad odiarlo, e se la sua anima non è ancora rovinata dal male, è nell'isolamento che il rimorso verrà ad assalirlo'. Ed anche per il fatto che la solitudine assicura una sorta di autoregolazione della pena e permette come una individualizzazione spontanea del castigo: più il condannato è capace di riflettere, più è stato colpevole nel commettere il suo crimine; ma anche più vivo sarà il rimorso e la solitudine dolorosa; in cambio, quando sarà profondamente pentito ed emendato senza la minima simulazione, la solitudine non gli peserà più: 'Così, secondo questa ammirevole di-

Informe

sciplina, ogni intelligenza e ogni moralità portano in se stesse il principio e la misura di una repressione di cui l'errore e l'umana fallibilità non saprebbero alterare la certezza e l'invariabile equità [...]. Non è tutto ciò in verità come il sigillo di una giustizia divina e provvidenziale?' Infine, e forse soprattutto, l'isolamento dei condannati garantisce che si può esercitare su di loro, col massimo d'intensità, un potere che non sarà bilanciato da nessun'altra influenza; la solitudine è la condizione prima della sottomissione totale: 'ci

si immagini', – diceva Charles Lucas, evocando il ruolo del direttore, dell'istitutore, del cappellano e delle 'persone caritatevoli' rispetto al detenuto, 'ci si immagini la potenza della parola umana che interviene nella terribile disciplina del silenzio per parlare al cuore, all'anima, alla persona umana'. L'isolamento assicura il colloquio, da solo a solo, del detenuto col potere che si esercita su di lui".

Michel Foucault, *Sorvegliare e Punire* (1975), Einaudi, Torino 1976, p. 81.

Istituzione

J

Just

Joker

K

Kill

Knowledge



L

Latente

Lazzaretto



Mappa

Davide Zaupa

“Il termine inglese *map*, e quelli da esso derivati, è utilizzato in svariate altre lingue moderne d'Europa – come lo spagnolo, il portoghese e il polacco – e viene dal latino *mappa*, che significa pezzo di stoffa o tovagliolo. Il termine francese equivalente a mappa – *carte* – trae origine da un'altra parola latina, *carta*, che fornisce anche la radice per i corrispondenti termini in italiano e in russo – *carta* e *karta* – e fa riferimento a un documento scritto. Tale termine deriva a sua volta dalla parola greca che significa papiro. Il termine usato nell'antica Grecia per indicare una mappa – *pinax* – rimanda a un oggetto di tipo diverso. Un *pinax* era una tavoletta di legno, metallo o pietra su cui venivano disegnate o incise parole o immagini” (Brotton 2012, p. 21).

Nell'estate del 1987, l'University of Chicago Press dà alle stampe il primo volume di una serie di pubblicazioni – purtroppo rimasta incompiuta a causa della prematura scomparsa dei due curatori, David Woodward e John Brian Harley – rivolte all'integrale rifondazione dello statuto teorico ed ermeneutico della disciplina cartografica: *The History of Cartography* (Woodward, Harley 1987). La prefazione al primo libro accoglie una definizione di mappa tanto lapidaria quanto sovversiva sia rispetto alla “concezione eminentemente matematico-positivista della carta, che è stata a lungo professata dagli stessi cartografi, geografi e storici della cartografia” (Rossi 2023, p. 351), sia rispetto all'origine etimologica della parola, la quale da un lato accoglie una pluralità di sinonimi, dall'altro manifesta l'ambigua convergenza, o meglio sovrapposizione tra supporto e rappresentazione (Jacobs 1992). Secondo i due geografi americani, infatti, “maps are graphic representations that facilitate a spatial understanding of things, concepts, conditions, processes, or events in the human world” (Woodward, Harley 1987, p. XVI). Woodward e Harley, di fatto, traslano il nucleo epistemologico attorno al quale orbitano i diversi modelli di rappresentazione cartografica dall'oggettiva descrizione geometrica e proiettiva della superficie terrestre al sistema valoriale e simbolico dal quale scaturiscono le diverse interpretazioni so-

ciali, teoriche e culturali riferibili alla stessa. Analogamente alla voce “informe”, inserita da Georges Bataille nel *Dictionnaire critique* della rivista “Documents” a indicare l'importanza de *la besogne* delle parole, la “rivoluzione copernicana” – citando le famose parole di Immanuel Kant, la cui *forma mentis*, secondo Franco Farinelli, dipendeva sostanzialmente dalla sua formazione in ambito geografico (Farinelli 2003) – affidata alla “nuova” definizione di mappa dai due professori americani, non si realizza nella riformulazione del significato della parola in quanto tale, ma nel compito a essa assegnato. In altri termini, Woodward e Harley propongono di indagare la mappa non tanto in funzione della sua aderenza retinica e metrica alla realtà, ma come dispositivo capace di registrare e trascrivere nello spazio della carta i processi trasformativi, i mutamenti culturali e le derive concettuali che hanno caratterizzato la storia della civiltà umana. L'inclusione di criteri interpretativi derivanti dalla storia delle idee, dalla filosofia, dalla politica e dall'economia, infatti, indirizza le pratiche cartografiche verso una serie di operazioni attive e immaginative, capaci di produrre realtà alternative e indipendenti, e non solo immagini speculari, statiche e astratte della superficie terrestre. In estrema sintesi, *The History of Cartography*, non raccoglie e organizza rappresentazioni figurative e documentative dell'ecumene, ma colloca e confronta idee di mondo, di società e di città tradotte e raffigurate nei simboli e nelle grafie proprie della cartografia. Lo spostamento del portato concettuale della mappa dall'ambito della descrizione del reale a quello della prefigurazione di immaginari, o meglio di possibili modelli spaziali appare ancor più necessario quando l'occhio alato della rappresentazione cartografica si sofferma sui territori della miseria. D'altronde se, come sostiene il geografo Massimo Rossi, “disegnare il mondo significa comprenderlo, contenerlo, dargli forma, e allo stesso tempo testimoniare la consapevolezza e il desiderio umano di vederlo, interpretarlo, proiettarlo, sistamarlo” (Rossi 2023, p. 355) allora gli spazi e le geografie della miseria, intesa come figura dell'eccesso, e quindi intangibile e incommensurabile, non riescono e non

possono trovare posto tra i segni della mappa. E ancora, se il compito della cartografia consiste nel “provare a mettere in ordine il mondo, proporzionalmente e geometricamente, in scala, e creare un dispositivo artificiale che permetta di accostarsi con meno timore a esso, al fine di assorbire e attenuare il disordine immanente del reale” (Ibidem), allora i caotici e ramificati flussi di persone e di idee che articolano gli itinerari della miseria non possono, di certo, iscrivere le proprie traiettorie tra le rigide maglie delle griglie cartesiane. La miseria, infatti, al pari del disgusto kantiano il quale si definisce come opposto del sublime, e quindi come negativo assoluto (Flejo 2017), rappresenta un concetto limite, un irraggiungibile; uno spettro che aleggia tra le architetture e gli spazi della città, senza trovar mai posa, senza mai lasciare la propria impronta sulla superficie del foglio. Tuttavia, assumendo il modello concettuale della *mappa della miseria* come dispositivo attivo di progetto e non come mero catalogatore di informazioni quantitative e descrittive, esso rivela modalità alternative attraverso le quali osservare e interpretare la vita nella città contemporanea. A tal proposito, per tradurre in immagine, o meglio in una figura di pensiero (Reli 1999) le relazioni che intercorrono tra miseria e idea di città, convochiamo qui un caso paradigmatico: la città murata di Kowloon.

Nell'aprile del 1993, dopo quasi dieci anni di negoziati, dichiarazioni d'intenti e accordi bilaterali tra il Regno Unito e la Repubblica Popolare Cinese, le pale degli escavatori e le sfere d'acciaio delle gru demolitrici appaltate dall'amministrazione della città metropolitana di Hong Kong si abbattono sulle fatiscanti architetture del quartiere murato di Kowloon, cancellando, in pochi istanti, il precario conglomerato di edifici che articolava l'insediamento urbano più densamente abitato del pianeta. Al posto del brulichio architettonico, antropico e animale di questa città informale, le alte cariche dell'ex colonia britannica commissionarono la realizzazione di un grande parco pubblico, un progetto paesaggistico meticolosamente disegnato e, di conseguenza, controllato in tutti i suoi aspetti, sia spaziali che sociali (Foucault 1975). D'altronde la *City of Darkness* – così denominata da Ian Lambot e Greg Girard nell'omonima raccolta di saggi, interviste e fotografie pubblicata poco dopo la demolizione del quartiere (Girard, Lambot 1993) – rappresentava un'anomalia, un'inter-

ferenza, una cellula impazzita cresciuta a dismisura all'interno del rigoroso e pianificato tessuto metropolitano di Hong Kong.

La forma, o meglio l'*architettura* della città murata di Kowloon, infatti, non derivava tanto da principi di carattere topografico o tipologico, quando piuttosto dalle disposizioni e dai precetti di un accordo geopolitico siglato nel 1898: la seconda convenzione di Pechino. In estrema sintesi tale accordo prevedeva la cessione al Regno Unito di alcuni territori – in particolare i Nuovi Territori e le regioni settentrionali della penisola del Kowloon – appartenenti alla Repubblica Popolare Cinese, per un periodo di tempo non superiore ai novantanove anni. Dalla convenzione, tuttavia, era escluso una piccola *enclave* delimitata da un'imponente cinta muraria, per l'appunto il distretto di Kowloon.

Nel corso del Novecento, la città murata ha mutato frequentemente assetto politico e morfologico, costituendosi come territorio franco, senza né leggi né tasse, capace di accogliere una moltitudine di profughi in fuga dalle oppressioni e delle violenze del regime maoista. Tra gli anni Cinquanta e gli anni Ottanta, infatti, l'*enclave* di Kowloon ha accumulato esponenzialmente il numero dei propri abitanti – costituiti principalmente da uomini e donne appartenenti alle classi meno abbienti della Repubblica comunista – i quali, non potendo costruire le proprie abitazioni all'esterno del perimetro murario, sono stati costretti a occupare il cielo, a *vivere in verticale*. Secondo le stime redatte dai funzionari dell'amministrazione di Hong Kong alcuni anni prima della demolizione integrale del distretto, i 2,7 ettari di terreno delimitati dai confini statali della città murata ospitavano circa 33.000 abitanti, distribuiti approssimativamente in 350 edifici alti fino a quattordici piani (Ivi, p. 209). La densità di popolazione della città murata superava i 1.200.000 milioni di abitanti per chilometro quadrato; la città metropolitana di Tokyo raggiunge a malapena i 14.000 abitanti per chilometro quadrato; New York si ferma a 11.200. Ai fini delle riflessioni sviluppate in questo breve testo, tuttavia, l'*enclave* di Kowloon costituisce soprattutto la cartina al tornasole attraverso cui misurare i limiti e le potenzialità operative degli strumenti di rappresentazione propri della disciplina architettonica e cartografica in relazione agli spazi e alle forme della miseria. Osservato dall'oblò degli aerei che atterravano all'aeroporto internazionale di Hong

Kong Kai Tak, situato a pochi chilometri dal perimetro della città murata, il tessuto urbano di Kowloon si presentava come un unico e compatto monolite di lamiera, plastiche, tubi, uomini e topi; una formazione rocciosa impermeabile alla vista ma anche ai raggi del sole. All'interno di questo informe agglomerato di fabbricati, sottoservizi idrici e infrastrutture elettriche, serpeggiavano strettissime intercapedini stradali, dalla sezione variabile ma sempre sovrastate da grovigli di fili elettrici e tubature di diversa natura, le quali, assieme ai livelli superiori degli edifici schermavano integralmente il quartiere dalla luce solare.

Analogamente alle distese metalliche che disegnano i paesaggi periferici di numerose metropoli asiatiche, africane e sudamericane – come approfondiremo di seguito – la città murata di Kowloon sembrava refrattaria a qualsivoglia tipologia di rappresentazione ordinatrice e quindi, per proprietà transitiva, a qualsiasi tipo di mappatura. Nonostante i numerosi sopralluoghi e i molteplici rilievi eseguiti dai tecnici dell'ex colonia britannica prima della demolizione del quartiere, infatti, l'effettivo numero degli abitanti e l'impianto urbano della città murata non è mai stato né registrato né disegnato precisamente. D'altronde lo statuo teorico e operativo della miseria circonda territori irrepresentabili, dai confini sfumati e in perenne mutamento. In tal senso, indirizzando momentaneamente lo sguardo verso l'Africa e il Sud America, gli *slums* e le *favelas*, ovvero i più grandi e poveri insediamenti informali del pianeta (Davis 2000, 2006), manifestano problematiche di natura rappresentativa simile a quelle riscontrate nell'*enclave* di Kowloon.

In un mondo dove ogni cosa è illuminata e visibile all'occhio onnisciente del satellite, infatti, le sterminate distese di baracche che ricoprono i suburbi del Terzo Mondo costituiscono delle zone d'ombra, delle terre incognite imperscrutabili all'occhio meccanico della mappatura aerea (Picon, Ratti 2023). La complessa articolazione planimetrica, la densità del tessuto urbano e l'estrema modificabilità di questi insediamenti, d'altronde, rendono inefficaci le operazioni geometrico-proiettive utilizzate abitualmente dalla cartografia per tradurre i segni del mondo nei simboli della mappa. Nuovamente, la miseria sfugge alle stringenti regole della rappresentazione cartografica, elude principi classificatori e le astrazioni proprie delle mappe; traccia il confine di

un territorio inaccessibile alla ragione cartesiana in quanto abitato da figure inafferrabili.

In altri termini, evocando una dicitura tipica delle carte medioevali, nei reami della miseria *hic sunt dracones*. Nemmeno ripercorrendo a ritroso la sconfinata storia della cartografia occidentale, d'altronde, la relazione che intercorre tra le mappe della miseria e la descrizione oggettiva della realtà, sembra produrre risultati teoricamente rilevanti. La celebre *Maps Descriptive of London Poverty*, ad esempio, redatta dal sociologo inglese Charles Booth nel 1889 e aggiornata continuamente fino al 1899 (Morgan 2019), raffigura il tessuto urbano londinese attraverso campiture colorate iscritte entro il perimetro degli edifici vittoriani preesistenti. Le diverse gradazioni di colore individuano le classi sociali della popolazione residente: agli antipodi, il nero rappresenta i criminali e i miserabili, ovvero il gradino più basso della società, mentre il giallo la ricca borghesia, il gradino più alto della scala; tra questi due poli si posizionano altre cinque categorie, tutte contrassegnate da uno specifico colore e, conseguentemente, da una precisa estrazione sociale. La mappa della povertà redatta da Booth – frutto di una ampia ricerca condotta dal 1886 al 1903 attraverso interviste, sondaggi e sopralluoghi e restituita, poi, in una serie di *carternets* – sebbene costituisca uno dei primi tentativi di graficizzazione spaziale della povertà, propone una concezione della miseria statica e fin troppo localizzata; cristallizzata nell'immobilismo degli edifici e poco sensibile al vagabondaggio, che per definizione costituisce una delle modalità di vita dei miserabili. D'altronde i mendicanti, come sostiene lo storico polacco Bronisław Geremek in *La pietà e la forza. Storia della miseria e della carità in Europa*, riferendosi in particolare alla cultura medioevale, “conducevano, di solito, una vita ambulante, seguendo il calendario delle elemosine ecclesiali [...] e le distribuzioni occasionali legate alle feste o alle esecuzioni dei lasciti testamentari” (Geremek 1986, p. 55). La stretta correlazione tra miseria e vagabondaggio ritorna frequentemente nelle pagine del testo redatto da Geremek – un saggio che segna profondamente le modalità e gli strumenti attraverso i quali studiare i fenomeni del pauperismo – tanto da trascendere le periodizzazioni storiche per costituirsi come condizione esistenziale nella vita del miserabile. L'eterna erranza descritta dallo

storico polacco, infatti, non si esaurisce nel vagabondaggio metropolitano, ma definisce un sistema di atteggiamenti e di posture capaci di accogliere i mutamenti, il divenire e le trasformazioni profondamente radicate nello statuto valoriale della miseria; seppur del tutto assenti nelle tradizionali rappresentazioni carto-grafiche. Constatata l'impossibilità, o meglio l'infruttuosità di mappare la miseria nella sua compagine quantitativa attraverso operazioni di carattere meramente descrittivo, quindi, non resta che indagare la seconda relazione che intercorre tra cartografia e pauperismo, ovvero la possibile convergenza tra miseria e modelli di città.

A tal proposito convochiamo nuovamente l'*enclave* di Kowloon, questa volta, però, al fine di indagare le sue architetture in funzione del modello sociale e urbano celato dietro la sottile pelle metallica dei suoi palazzi. Le ristrettezze spaziali ed economiche, infatti, avevano obbligato gli abitanti della città murata a improvvisare modalità di vita alternative a quelle solitamente praticate in altri contesti urbani. Gli impianti idrici ed elettrici che attraversavano indistintamente case, botteghe e strade, ad esempio, servivano l'intera comunità, senza alcuna distinzione di proprietà. Quest'ultime, a loro volta, potevano espandersi o contrarsi in funzione delle necessità dei loro abitanti; come una *Plug-In City* ante litteram, l'*enclave* di Kowloon poteva modificare i propri spazi interni con relativa facilità, sovrascrivendo sopra o dentro il preesistente nuovi livelli. Anche la circolazione tra gli edifici seguiva itinerari inusuali: la mancanza di un adeguato sistema stradale, infatti, costringeva gli abitanti della città murata a spostarsi in verticale, o tutt'al più da un tetto all'altro, come in alcuni disegni raccolti in *Vivre à l'oblique* di Claude Parent (1970) o come nei fotomontaggi di *New Babylon* realizzati da Constant Nieuwenhuys (1956). La complessità socia-

le e spaziale di questo sistema insediativo, incardinato nelle potenzialità immaginative della miseria, d'altronde, necessita di una tipologia di mappatura sufficiente sensibile alle questioni spaziali e ai comportamenti sociali a esse associati.

In tal senso un'esperienza di ricerca proveniente dall'altro lato della ex cinta muraria – tra le molte che si potrebbero citare – traccia una rotta verso possibili modalità cartografiche più affini ai paradigmi della miseria. *Cities Without Ground. A Hong Kong Guidebook*, presentato in occasione della 12. Mostra Internazionale di Architettura – “People Meet in Architecture” a cura di Kazuyo Sejima – presso il padiglione Hong Kong si prefigge “to make Hong Kong's unique qualities and complexity legible, yielding at once a spatial guide and cultural record” (Frampton, Solomon, Wong 2012, p. 35). La pubblicazione analizza la complessità spaziale e sociale dell'ex colonia britannica attraverso una serie di mappe volumetriche e tridimensionali organizzate in livelli di percorrenza pedonale e veicolare. Le mappe redatte dai curatori della mostra veneziana scompagano l'architettura in superfici verticali e orizzontali, trascrivendo sul piano della carta solamente la successione ascendente di piani, o meglio *terreni*, che definisce la stratigrafia urbana di Hong Kong. D'altronde, “urbanism in Hong Kong is a result of a combination of top-down planning and bottom-up solutions, a unique collaboration between pragmatic thinking and comprehensive masterplanning, played out in three-dimensional space” (Lvi, p. 6).

Le immagini che scaturiscono da questa operazione selettiva, infatti, rappresentano una città senza facciate, senza edifici; una città articolata attorno i movimenti e le abitudini delle persone (Atelier Bow-Wow 2010), siano esse privati cittadini o vagabondi in cerca di un posto in cui sostare.

Atelier Bow-Wow, *The Architecture of Atelier Bow-Wow. Behaviorology*, Rizzoli International, New York 2010. | Brotton J., *La storia del mondo in dodici mappe* (2012), Feltrinelli, Milano 2013. | Cosgrove D., *Apollo's Eye: A Cartographic Genealogy of the Earth in the Western Imagination*, Johns Hopkins University Press, Baltimore-London 2003. | Davis M., *Olocausti tardovittoriani. El Niño, le carestie e la costruzione del Terzo Mondo* (2000), Feltrinelli, Milano 2002. | Id., *Il pianeta degli slum* (2005), Feltrinelli, Milano 2006. | Farinelli F., *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, Einaudi, Torino 2003. | Feloj S., *Eстетica del disgusto. Mendelssohn, Kant e i limiti della rappresentazione*, Carocci, Roma 2017. | Frampton A., Solomon J., Wong C., *Cities without Ground. A Hong Kong Guide-*

book, ORO Editions, Shenzhen 2012. | Foucault M., *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione* (1975), Einaudi, Torino 1976. | Geremek B., *La pietà e la forca. Storia della miseria e della carità in Europa*, Laterza, Roma 1986. | Girard G., Lambot I., *City of Darkness. Life in Kowloon Walled City*, Watermark Publications, Lopen 1993. | Harley J.B., *The New Nature of Maps: Essays in the History of Cartography*, John Hopkins University Press, Baltimore-London 2001. | Id., Woodward D. (a cura di), *The History of Cartography. Cartography in Prehistoric, Ancient, and Medieval Europe and the Mediterranean*, The University of Chicago Press, Chicago-London 1987, vol. 1, pp. 1-42. | Jacob C., *L'empire des cartes. Approche théorique de la cartographie à travers l'histoire*, Albin Michel, Paris 1992. | Monmonier M., *How to Lie with Maps*, University of Chicago Press, Chicago-London 1991. | Morawski T., *Mappe della ragione. Kant e la medialità dell'immaginazione cartografica*, Quodlibet, Macerata 2024. | Morgan M.S. (a cura di), *Charles Booth's London Poverty Maps: A Landmark Reassessment of Booth's Social Survey*, Thames & Hudson, London 2019. | Picon A., Ratti C. (a cura di), *Atlas of the Senseable City*, Yale University Press, New Haven-London 2023. | Rella F., *Pensare per figure. Freud, Platone, Kafka*, Pendragon, Bologna 1999. | Rossi M., *Mappa*, in Pastorello A. (a cura di), *Selvario. Guida alle parole della selva*, Mimesis, Milano 2023, pp. 351-357.

Marginalità
Memoria
Mendicante
Mensa
Metropolitano
Minimo
Minore

Miseria

“La miseria non è la Signora umiliata che lo Sposo viene a cercare nel suo fango per elevarla; essa ha nel mondo uno spazio che le è proprio: spazio che testimonia per Dio né più né meno di quello accordato alla ricchezza. Dio è sempre presente, la

sua mano generosa è altrettanto vicina nell'abbondanza che nelle strettezze”.

Michel Foucault, *Storia della follia nell'età classica* (1961), a cura di Mario Galzigna, Rizzoli, Milano 2011, pp. 127-128.

Misura
Monumento
Morale

Navi urbane

Martino Doimo

Attualmente, nel nostro come in altri paesi occidentali, si realizzano complessi edilizi a carattere temporaneo/emergenziale per il ricovero di indigenti ed emarginati, comunque collocati in posizioni distanziate dalle parti propriamente urbane delle città, chiusi entro recinti impermeabili, ove confinare “gli spazi altri” della miseria, senza ricercarne alcuna forma di rappresentatività architettonica, come viceversa spesso avvenuto nel passato, per iniziativa pubblica e da parte di associazioni caritatevoli e di soccorso di varia natura.

I “miserabili” contemporanei sono coloro che si trovano in una condizione di pressoché totale “sradicamento”: senz'atetto, rifugiati, recenti immigrati, disoccupati, lavoratori precari/nomadici, vecchi poveri e, per alcuni aspetti, studenti universitari fuorisede non provenienti da famiglie agiate.

Ci sono state nella modernità concrete realizzazioni di autenticamente nuove architetture rappresentative per alloggiare la miseria, che abbiano in particolare ricercato un vitale inserimento nel tessuto delle città, tali da potere suggerire indicazioni per la condizione strettamente contemporanea? Quali figure architettoniche-urbane hanno assunto?

Nel tentativo di individuare una serie di casi studio appropriati, non possiamo che partire da ipotesi che non abbiano cercato velleitariamente di rimuovere la condizione più caratteristica e comune della miseria nella nuova condizione metropolitana – lo “sradicamento” – viceversa essendo mosse dalla volontà di tradurre in nuove figure architettoniche la condizione sradicata dell'abitare nel moderno (Dal Co 1982A, 1982B; Cacciari 1994, 1997, 1998-1999).

Lo schizzo del 1929 di Le Corbusier *Le navire/le palais/le paquebot/SDN/le gratte-ciel/la colline artificielle*, relativo alla sua conferenza a Buenos Aires del 5 ottobre 1929 (Le Corbusier 2015, pp. 63, 344), mostra la sezione di un moderno transatlantico a fianco di uno dei due palazzi monumentali gemelli che concludono il lato nord di Place de la Concorde a Parigi, nonché il profilo laterale della stessa grande nave nel confronto con quello del progetto di Le Corbusier per il concorso per la Società delle Nazioni a Ginevra del 1927. Se, come già nel collage/fotomon-

taggio del profilo del piroscalo Aquitania sullo sfondo di alcuni dei principali edifici monumentali parigini, pubblicato in *Vers une Architecture* nel 1923 (Le Corbusier 1984, p. 71), Le Corbusier evidenzia la radicale differenza di scala delle moderne navi rispetto ai più rappresentativi edifici dell'architettura della città premoderna, nel confronto di un transatlantico con il proprio progetto per Ginevra del 1927, rappresentato nello schizzo del 1929, viene viceversa evidenziata la similitudine dimensionale. Ma ciò che soprattutto appare evidente è l'analogia assoluta autonomia delle due costruzioni e la natura atopica che connota entrambe; l'edificio di Le Corbusier si confronta infatti con il terreno di un luogo specifico in indifferente distacco, dal momento che risulta sospeso tramite pilotis su di uno strato altro: la figura dello sradicamento.

Il grande piroscalo, il transatlantico notoriamente rappresentata per Le Corbusier – come per vari riformatori/utopisti ottocenteschi e ancora per molti architetti suoi contemporanei – il riferimento archetipico-utopico dal quale fare discendere e cui deve tendere la nuova architettura della metropoli (Doimo 2017), come afferma esplicitamente già in *Vers une architecture*, al capitolo *Occhi che non vedono: I. I piroscafi* (Le Corbusier 1984, pp. 65-80).

D'altro canto secondo Foucault (Foucault 2001, 2006), se le utopie sono senza luogo, in ogni società ed epoca esistono tuttavia utopie che giungono a concretizzarsi in spazi concreti, “gli spazi altri” delle “eterotopie” (Teyssot 1977, 1981; Tafuri 1993): “E se si pensa che la nave, il grande bastimento del XIX secolo, è un pezzo di spazio vagante, un luogo senza luogo che vive per se stesso, chiuso in sé [...] si comprende perché la nave sia stata per la nostra civiltà [...] l'eterotopia per eccellenza” (Foucault 2006, pp. 27-28).

Si capisce come la nave possa divenire la figura autenticamente rappresentativa del moderno abitare, nella condizione di sradicamento che caratterizza la metropoli del nostro tempo.

Proprio sull'architettura finalizzata a fornire riparo a chi vive in uno stato di più o meno totale sradicamento – in condizioni di miseria, emarginazione o precarietà – si concentrano alcune radicali sperimentazioni lecorbusie-

riane sulle navi per abitare, realizzate tra gli anni Venti e Trenta a Parigi: le prime tre sono commissionate dall'Armée du Salut (Salvation Army) – il Dortoir du Palais du Peuple del 1926, l'Asile Flottant del 1928-1930, la Cité de Refuge del 1929-1933 – e anche la quarta – il Pavillon Suisse alla Cité Universitaire del 1930-1933 – risponde in un certo senso a problematiche analoghe, fornendo alloggio a studenti universitari fuorisede.

Se la nave per Le Corbusier è l'immagine archetipico-utopica – essenza del “non luogo” – della nuova architettura urbana nella condizione sradicata dell'abitare nel moderno, tuttavia essa non può che ricercare nuove forme di rapporto con i luoghi concreti, in collocazioni ben visibili all'interno della città.

Così il frammento di nave sospesa del Dortoir du Palais du Peuple (Le Corbusier 1982A, pp. 423-438; Id. 1995A, pp. 124-125) risulta comunque inserito in un'area urbana centrale. Si tratta di un dormitorio realizzato quale ampliamento sul retro dell'ostello sociale per i senzatetto costruito nel 1912, annesso all'edificio di ingresso che si affaccia su Rue des Cordelières (XIII arrondissement), vicino a Place d'Italie: oggi pesantemente trasformata, l'opera si articola in un corpo edilizio notevolmente sollevato dal suolo su esili pilotis, affacciato su un giardino collegato al parco dei Jardins des Gobelins (Mobilier national) e collocato nel sito su di una giacitura ruotata rispetto al tessuto prevalente dell'isolato urbano in cui si inserisce, che ne sottolinea il rapporto di distacco con il contesto immediato.

D'altro canto, l'Asile Flottant (Le Corbusier 1982B, pp. 347-359; Id. 1995B, pp. 32-33) è a tutti gli effetti un'imbarcazione, una *péniche* adattata a colonia infantile estiva mobile e dormitorio invernale per senzatetto, che può navigare e spostarsi dal punto di ormeggio estivo al Quai d'Austerlitz (XIII arrondissement), a fianco dell'omonima stazione ferroviaria, per ormeggiare durante l'inverno al Pont des Arts, di fronte al Palais du Louvre, al fine di offrire riparo notturno ai *clochard*.

La costruzione della grande nave sospesa del Pavillon Suisse alla Cité internationale universitaire de Paris (Le Corbusier 1982D, pp. 149-344; Id. 1995B, pp. 74-89), che sorge ai limiti sud del XIV arrondissement (immediatamente all'interno del Boulevard Périphérique), è l'occasione per Le Corbusier per mettere a punto in una concreta realizzazione la for-

ma della sospensione atopica dell'edificio dal terreno alla scala del grande edificio, proponendo il primo vero e proprio suolo artificiale lecorbusieriano, aggettante e sollevato su monumentali pilotis in calcestruzzo armato, a sostegno del corpo in elevazione delle camere per gli studenti, con struttura in acciaio. Nel Padiglione Svizzero come nelle Unité d'habitation – a partire dalla Unité realizzata a Marsiglia nel 1945-1952, con struttura prevalentemente in calcestruzzo armato anche per il corpo delle abitazioni, sollevato al di sopra di uno spesso *sol artificiel* (cavo) su pilotis, sviluppato ancor più in direzione significativamente e dimensionalmente monumentale – tali grandi costruzioni manifestano indifferenza al contesto immediato già nel rapporto archeologico/distaccato con il terreno e le eventuali tracce che vi si sono storicamente stratificate: il suolo artificiale su pilotis su cui si elevano li sospende su di uno strato altro.

Nella realizzazione pressoché coeva del complesso dedicato al riparo dei senzatetto della Cité de Refuge (Le Corbusier 1982C, pp. 1-392; Id. 1984, pp. 427-430; Id. 1995B, pp. 97-109), con affaccio principale lungo Rue Cantagrel e ingresso di servizio e carrabile da Rue du Chevaleret (XIII arrondissement, non lontano dalla sede François Mitterrand della Bibliothèque nationale de France), si può infine definire una più dialettica e articolata ipotesi: la porzione basamentale – frammentaria choisyana composizione “acropolica”, i cui principi di asimmetria bilanciata e studiata disposizione “pittorica” erano ben noti a Le Corbusier, che aveva riportato, tra gli altri, anche due disegni da l'*Histoire* di Choisy relativi all'Acropoli di Atene in *Vers une architecture* (Choisy 1964, pp. 327, 330; Le Corbusier 1984, pp. 31, 39, 152) – sembra manifestare continuità nel confronto con la scala, i principi di formazione, l'altimetria e le giaciture complesse del tessuto urbano storicamente consolidato in cui interviene la nuova architettura, mentre la grande autonoma nave-fondale in elevazione (connotata da molteplici soluzioni architettoniche di evidente riferimento nautico, per quanto in forma metaforica, probabilmente influenzate direttamente in particolare dall'esperienza del viaggio dell'architetto in Sud America del 1929), con struttura in calcestruzzo armato, appare portatrice di misure e nuove leggi formali proprie della moderna dimensione metropolitana, oltre a disporsi nel sito su di una giaci-

tura manifestamente indifferente al contesto immediato, evitando di allinearsi lungo il bordo più rilevante del lotto, che delimita l'isolato urbano su Rue Cantagrel, per orientare verso sud/sud-est l'affaccio principale dell'edificio, costituito in massima parte da un *pan de verre* continuo e non apribile (con impianto di climatizzazione degli spazi interni), a tessitura di lastre rettangolari orizzontali, prevalentemente trasparenti, alcune traslucide.

Si tratta di un dispositivo eterotopico (Taylor 1979), una grande “macchina” urbana per l'*habitat* collettivo, un *hôtel* con numerosi alloggi per uomini, donne e bambini, prevalentemente costituiti da grandi sale a dormitorio ma articolati anche in differenti forme di abitazione, cui si affiancano molteplici spazi e servizi comuni dedicati all'educazione, al lavoro e al tempo libero: diverse hall, una grande sala riunioni, una caffetteria, refettori e relative cucine, nursery per le donne lavoratrici, vari spazi per i servizi sociali, biblioteca, aule scolastiche e laboratori di formazione professionale, oltre agli spazi per uffici e alloggi riservati al personale.

L'opera risulta oggi rilevantemente trasformata, a seguito di successive più o meno riuscite modifiche introdotte dallo stesso Le Corbusier e quindi da altri, fin dalle iniziali esigenze di intervenire radicalmente sull'originario involucro ermetico in vetro e connesso sistema di ventilazione interna a *respiration exacte* del fronte esposto a sud della grande nave in elevazione, soluzione tecnologica che notoriamente non ha mai funzionato, in particolare per il surriscaldamento interno estivo, in mancanza della possibilità di rinfrescare l'aria tramite il sistema di climatizzazione (peraltro funzionante solo di giorno e non durante la notte) che – insieme allo stesso pur bellissimo *curtain wall* non apribile (in luogo del quale sono ora presenti ben meno eleganti serramenti trasparenti in buona parte apribili, che sormontano pannelli opachi nella porzione inferiore di ogni ordine della facciata) e non protetto da schermature esterne ma solo da tendaggi mobili interni a tutta altezza (lo stesso Le Corbusier progetterà il *brise-soleil* realizzato successivamente) – costituiva una “macchina [alquanto] imperfetta” (Lafuri 1993, pp. 237-239).

In conclusione, va sottolineato come, a partire specificamente dal tema del rifugio per la miseria, queste quattro opere realizzate tra gli anni Venti e Trenta a Parigi costituisca-

no le prime sperimentazioni lecorbusieriane di inserimento nella città preesistente di architetture in forma di atopiche navi, più o meno frammentarie e sospese dal suolo: in senso più ampio, esse sembrano suggerire la figura architettonica-urbana forse più appropriata all'architettura della moderna metropoli, nella inevitabile condizione di sradicamento che coinvolge tutti gli abitanti del nostro tempo.

In particolare nel progetto sperimentale per la Cité de Refuge – un utopico falansterio realizzato e integrato nella città, una eterotopia nella quale tuttavia si esprime la massima apertura nei confronti del contesto urbano in cui essa trova inserimento concreto – al di là dei superabili difetti tecnologici della realizzazione iniziale, tende tuttavia a precisarsi un nuovo e più dialetticamente evoluto modello di intervento architettonico-urbano – prevalentemente destinato ad accogliere programmi funzionali complessi – articolato in parti radicalmente differenziate, disposte su due distinti piani o strati urbani indipendenti, così da consentire il ritrovamento di una forma di rapporto con i luoghi concreti per i nuovi grandi edifici metropolitani sradicati, in forma di atopiche navi sospese. Si tratta dell'impianto edilizio composto da piattaforma basamentale – destinata a ospitare le funzioni speciali, che ne possono emergere lievemente per rendersi leggibili all'esterno, nonché eventuali corti interne – e grande costruzione autonoma in elevazione – generalmente mono-funzionale e dalla partizione semplicemente iterata – spesso sollevata su di un suolo artificiale sostenuto da pilotis e comunque fuori scala rispetto al contesto immediato; la lama-nave sospesa istituisce nuovi rapporti a distanza nel paesaggio della metropoli, mentre costituisce un fondale unitario di proiezione per gli *objets à réaction poétique* che emergono a commento della linea di orizzonte inferiore – costituita dalla terrazza basamentale – tendenzialmente definita alla scala dei percorsi/spazi interni urbani tradizionali (Doimo 2012).

Il modello architettonico-urbano composto da piastra basamentale e barra lineare sospesa – oltre a trovare ulteriore approfondimento nella successiva specifica sperimentazione progettuale di Le Corbusier – tenderà a imporsi nella fase di diffusione post-bellica dell'International Style – ma anche di differenziazione in originali scuole locali-nazionali – trovando efficaci declinazioni anche in casi di

inserimento nel tessuto urbano storicamente consolidato della città europea, in particolare sviluppati nell'esperienza del moderno italiano, già fra le due guerre e fino al Complesso edilizio per abitazioni e uffici in Corso Italia a Milano di Luigi Moretti (1949-1956).

Questa figura complessa e dialetticamente articolata, che è peraltro esito di un lungo processo di formazione nel moderno (Doimo 2009), si presenta ancora probabilmente quale strada percorribile nella condizione strettamente contemporanea – senza ricercare improbabili mimetismi e appaesamenti nei “contesti storici” e senza irrealistiche velleità di rimuovere la nuova condizione metropolitana – al di là del costante ritorno nell'architettura della città del nostro tempo delle tre differenti forme prevalenti di risposta all'inevitabilità della nuova scala, imposta da compiti e condizioni tecniche-materiali radicalmente trasformati a partire dall'Ottocento: il gran-

de isolato urbano europeo con edificazione tendenzialmente continua lungo i margini, che mira a riproporre – ma in forma regolarizzata e ingigantita – gli spazi pubblici urbani della città premoderna; la grande torre di ispirazione americana, che tende a gareggiare in altezza e spettacolarizzazione formale con altri simili “oggetti”, prevalentemente autoreferenziali, in parti di città specificamente destinate a funzioni direzionali-rappresentative; lo stesso grande edificio autonomo lineare orizzontale, spesso sospeso in manifesto distacco dal terreno e tendenzialmente riferibile alla figura eterotopica per eccellenza della nave, che – quando inteso a risolvere esclusivamente nella propria natura puramente atopica ogni problematica di configurazione urbana – finisce semplicisticamente per disperdersi in grandi spazi verdi, privi di connotazioni propriamente urbane.

AAVV, *Le Corbusier. Le Grand*, Phaidon, London-New York 2008. | Boesiger W., Girsberger H., *Le Corbusier. 1910-1965* (1967), Birkhäuser, Basel 1999. | Cacciari M., *Geofilosofia dell'Europa*, Adelphi, Milano 1994. | Id., *L'Arcipelago*, Adelphi, Milano 1997. | Id., *Abitare, Pensare*, in “Casabella”, n. 662-663, 1998-1999, pp. 2-7. | Choisy A., *Histoire de l'Architecture* (1889), Vincent, Fréal & C., Paris 1964. | Dal Co F., *Abitare nel moderno*, Laterza, Roma-Bari 1982A. | Id., *Teorie del moderno. Architettura Germania 1880-1920*, Laterza, Roma-Bari 1982B. | Doimo M., *Arte muraria, Spazio, Tettonica. Mies, Bacardi Building Cuba. Elementi della costruzione/figure della composizione*, Canova, Treviso 2009, pp. 204-211, 307-308. | Id., *Stratificazioni tettoniche urbane: l'architettura della metropoli tra archeologia e sradicamento*, in Id., *Sulla tettonica nell'architettura contemporanea. Appunti per tre temi di ricerca*, Canova, Treviso 2012, pp. 38-68. | Id., *La nave utopica dell'abitare nel moderno*, in “Viceversa”, n. 6, 2017, pp. 24-25. | Foucault M., *Le eterotopie* (1966), in Id., *Utopie. Eterotopie*, a cura di Moscati A., Cronopio, Napoli 2006, pp. 9-28. | Id., *Gli spazi altri* (1967), in Id., *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, a cura di Vaccaro S., Mimesis, Milano 2001, pp. 19-32. | Le Corbusier, *The Le Corbusier Archive*, a cura di Brooks H.A., Garland-Fondation Le Corbusier, New York-London-Paris 1982A, vol. 2; 1982B, vol. 5; 1982C, vol. 6; 1982D, vol. 8; 1984, vol. 32. | Id., *Verso una architettura* (1923), a cura di Cerri P., Nicolini P., Longanesi, Milano 1984. | Id., *Precisions on the Present State of Architecture and City Planning* (1930), Park Books, Zürich 2015. | Id., *Œuvre complète*, a cura di Bill M., Boesiger W., Storonov O., Birkhäuser, Basel 1995A, vol. 1; 1995B, vol. 2. | Lucan J. (a cura di), *Le Corbusier. Enciclopedia*, Electa, Milano 1988. | Tafuri M., “Machine et mémoire”. *La città nell'opera di Le Corbusier* (1983), in Brooks H.A. (a cura di), *Le Corbusier 1887-1965* (1987), Electa, Milano 1993, pp. 234-259. | Taylor B.B., *La Cité de Refuge di Le Corbusier. 1929-33*, Officina, Roma 1979. | Teyssot G., *Eterotopie e storia degli spazi*, in Cacciari M., Rella F., Tafuri M., Teyssot G., *Il dispositivo Foucault*, Cluva, Venezia 1977, pp. 23-36. | Id., “La casa per tutti”. *Per una genealogia dei tipi*, in Guerrand R.H., *Le origini della questione delle abitazioni in Francia (1850-1894)* (1967), a cura di Teyssot G., Officina, Roma 1981, pp. IX-CIII.

Necessità

“Con le parole necessità della vita intendo tutto ciò di quanto l'uomo ottiene coi propri sforzi, che sia stato sin dall'inizio – o lo sia diventato con l'uso prolungato – così importante per la vita umana che pochi, per una natura selvaggia, povertà o filiosofia, hanno mai provato a rinunciare. [...] Nel nostro clima, si possono suddividere le necessità della vita per l'uomo, con una certa accuratezza, sotto i titoli di: Cibo, Riparo, Vestiario e Combustibile; perché finché non ci assicuriamo queste cose, non siamo pronti a

considerare i veri problemi della vita con libertà e con una prospettiva di successo. L'uomo ha inventato non solo le case ma i vestiti e la cottura del cibo, e, forse dall'accidentale scoperta del calore del fuoco, e dal suo conseguente uso, sorse la reale possibilità di sedersi accanto. Osserviamo cani e gatti acquisire la stessa seconda natura”.

Henry David Thoreau, *Dizionario portatile di ecologia*, a cura di Salvatore Proietti, Donzelli, Milano 2017, pp. 77-78.

Nero

“È difficile pensare alle città africane contemporanee senza comprendere come gli intrecci africani con l'euro-modernità abbiano trasformato vaste aree della Terra in zone di estrazione razzializzate. Questo ‘essere e diventare nero del mondo’ è costituito da numerose forme di esclusione e violenza che infestano la città contempo-

ranea, che spingono le persone e gli spazi fuori dagli schemi e dai confini normativi modernisti che strutturano la vita sociale”.

Mpho Matsipa, *Polvere*, in Leslie Lokko (a cura di), *The Laboratory of the Future*, La Biennale di Venezia-Marsilio, Venezia 2023, p. 127.

No Man's Land

“No Man's Land – that's where Schorsch lit his homemade rocket and Anne was given her first kiss. [...] No Man's Land is a product of planning. Without planning, there is no No Man's Land. But once planners realize they have planned a No Man's Land, its end is already nigh. It is even renamed then – as ‘a dysfunctional zone’. But that is of no concern to either Schorsch or Anne. They get upset only when urban de-

velopment teams burn down bushes, level the banks of the stream, periodically mow the lawn or set up a public seating area plus barbecue”.

Lucius Burckhardt, *No Man's Land*, in Id., *Why is Landscape Beautiful? The Science of Strollology*, a cura di Markus Ritter, Martin Schmitz, Birkhäuser, Basel 2015, p. 126.

Notte

“La notte era fredda, il vento spirava lungo la facciata dell'edificio, sembrava impossibile che nel mondo ci fosse ancora vento, che fosse buia la notte, non lo diceva per sé, ma pensava a quei ciechi per cui il giorno durava per sempre. Nella luce comparve un'altra sagoma, doveva essere il cambio della guardia, Nessuna novità, stava probabilmente dicendo il soldato che andrà in tenda a dormire per il resto della notte, non immaginavano di certo cosa potesse esserci dietro quella porta, probabilmente il frastuono degli spari non era neanche arrivato fuori, una comune pistola non fa molto rumore. Un paio di forbici ancora meno, pensò la moglie del medico. Non si domandò inutilmente da dove le fosse venuto un simile pensiero, fu solo sorpresa della sua lentezza, di quanto avesse tardato a presentarsi la prima parola, seguita solamente dalle altre, e poi trovò che il pensiero era già lì da prima, in qualche posto, e gli mancavano solo le parole, proprio come un corpo che, nel letto, cercasse quell'avvallamento già preparato dalla semplice idea di coricarsi. Il soldato si è avvicinato al portone, malgrado si trovi in controluce si capisce che guarda da questo

lato, deve avere intravisto la figura immobile, per il momento non c'è abbastanza luce per vedere che è solo una donna seduta per terra, con le braccia intorno alle gambe e il mento appoggiato alle ginocchia, allora il soldato punta il fascio di luce di una torcia da questo lato, non ci sono più dubbi, è una donna che si sta rialzando con un movimento lento, quanto lo era stato il pensiero, ma questo il soldato non può saperlo, lui sa soltanto che ha paura di quella figura che sembra non finisca più di alzarsi, un attimo si domanda se debba dare l'allarme, l'attimo dopo decide di no, in definitiva è solo una donna ed è lontana, in tutti i casi nell'incertezza, le punta preventivamente l'arma, ma per farlo ha dovuto lasciare la torcia, in quel momento il fascio luminoso gli ha colpito in pieno gli occhi, come un'istantanea bruciatura gli è rimasta nella retina un'impressione di abbagliamento. Quando la visione si è ripristinata, la donna era scomparsa, ora questa sentinella non potrà dire a chi verrà a dargli il cambio, Nessuna novità”.

José Saramago, *Cecità* (1995), Einaudi, Torino 1998, p. 149.

O

Odio

Orfanotrofio

Ospizio

“Il fine, che si propone nello stabilimento d'un Ospizio pubblico, è di sbandire per sempre la mendicizia, e di soccorrere spiritualmente, e temporalmente con economia, con ordine, e con metodo tutti i Poveri di una città, i quali sarebbero forzati a mendicare, se non avessero simile aiuto. Queste fondazioni sono conformi al comandamento fatto da Dio nel Deuteronomio, di provvedere alle necessità de' poveri [...]. E quel grand'Iddio [...] non ha permesso nel Mondo la distinzione de' poveri, e de' ricchi, se non per unire i fedeli in un commercio perpetuo di carità, la quale egli vuole, che prevenga le miserie de' poveri [...]. Ma quel che prova ancora certamente la necessità di questi Ospizi generali, sono i vantaggi, che ne ricevono il Pubblico, i Poveri, ed i Ricchi. È grande l'utile, che ne risulta al Pubblico, poiche non solo si trova sgravato da copioso numero di vagabondi atti a commettere qualunque misfatto, ma tutti que' poveri, che sarebbero necessitati a mendicar per le strade, tanti orfani e orfane che farebbono una vita oziosa e sfac-

data, instrutti e avvezzi in detti Ospizi alla fatica, diventano poi buoni servitori, buone serve, e buoni operarii per la Città, e lavoratori per la campagna. I Poveri altresì vi sperimentano comodi non ordinarii; e basta considerarli mali, a' quali la mendicizia gli condanna, obbligati, per non morir di fame, d'esporsi al freddo, al caldo, al vento, alla pioggia, ed à tutte le ingiurie delle stagioni [...]. Al che si rimedia coll'Ospizio pubblico, dando loro un sicuro ricovero, e tutti gli aiuti, de' quali hanno bisogno. Ma di maggior importanza sono gli utili spirituali, che i medesimi Poveri ritraggono da questi Ospizii [...] [nei quali] i poveri si allevano nel timor di Dio, e negli esercizi più religiosi della pietà Cristiana”.

Carlo Bartolomeo Piazza, *La mendicizia provveduta nella città di Roma coll'ospizio pubblico fondato dalla pietà, e beneficenza di Nostro Signore Innocenzo XII Pontefice Massimo. Con le risposte all'Obiezioni contro simili fondazioni*, Gio. Giacomo Komarek Boemo, Roma 1693, pp. 1-2, 7-9, 10.

Ostile

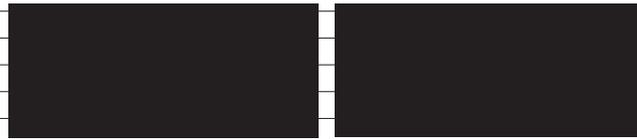
Outcast

Outsider

Ozio

P

Paesaggio
Paralisi
Parassita
Pauperismo
Paura



Pezzente

Alessandro Valenti

“Anime pezzentelle, | dint’a sta guerra, simmo nu poco comme a vuj | Senza nome. Senza casa. Senza pace. | Anime pezzentelle, facitece ‘a grazia. | Parlatece vuje cu st’uommen’ ‘mpazzuti, che nun sapene fa’ altro che accirere, o muri. | Purtate a ognuno, dint’e penzier vuost, comme ‘na mamma fa cu’nu figli sperz. | E perdonatelo... perdonatelo... | perdonateci a tutt’ quant’!!!” (Starace 2018, pp. 26-27)

“Andar pezzendo”, in napoletano, significa chiedere l’elemosina, mendicare, piatire. L’azione indica l’“essere pezzenti”, participio presente del verbo *pezzire*, derivazione dal latino *petere*: chiedere. Il sostantivo, secondo il vocabolario Treccani, descrive una persona molto povera che vive in condizioni di estrema miseria. Senza allontanarsi da Napoli, c’è una storia che narra di un particolare culto popolare legato alle cosiddette “anime pezzentelle”, cioè defunti dall’identità sconosciuta, vissuti e morti in situazioni di grave indigenza, adottati *post mortem* da donne e uomini più abbienti che se ne prendevano cura in maniera spirituale ma anche materiale, sulla scia del contraddittorio rapporto che si è frequentemente manifestato tra l’essere cristiani e l’essere ricchi. Un dualismo che ha finito per affermare il paradigma del legame tra aristocrazia e opere di misericordia, tra nobiltà di nascita e generosità, tra fortuna e devozione. Un modo per tentare di colmare il senso di colpa e la distanza tra agiatezza e miseria descritta efficacemente da William T. Vollmann quando definisce povero la “persona che non ha o che desidera quello che io ho; infelice nella propria normalità” e ricco la “persona soddisfatta della propria normalità e ragionevolmente in grado di comprenderla” (Vollmann 2020, p. 18).

La pratica è legata stabilmente alla chiesa di Santa Maria del Purgatorio ad Arco, situata su via dei Tribunali, nota ai partenopei come la chiesa *de’ e cape e morte*, custode del rito di accudimento di frammenti umani senza

nome, senza dimora, dimenticati e abbandonati, investiti della capacità di diventare speciali intermediari per invocazioni, preghiere, richieste di intercessioni. Sono le “capuzzelle”: teschi a cui fare richiesta di buona sorte, adottati dai devoti, lustrati, vegliati e posti all’interno di apposite nicchie. Resti materiali di un’esistenza miserevole tutta da riscattare, i crani simboleggiano l’anima di chi non c’è più nonché il legame tra i vivi e i morti esplicitato attraverso il mutuo scambio: favori per chi è ancora in terra e preghiere per chi è nell’aldilà. L’obiettivo è il conforto reciproco: i vivi, con messe e offerte, favoriscono l’ascesa delle anime in Paradiso e assicurano con l’acqua il refrigerio dalle fiamme del Purgatorio; i morti, salvati, esaudiscono i desideri e le suppli- che dei loro benefattori.

La chiesa ha origini lontane. “Con il Breve Apostolico del 15 ottobre 1606, papa Paolo V approvò la fondazione della ‘Santissima Opera delle Anime del Purgatorio’, stabilendo le Regole relative al culto delle Anime e alla gestione dell’Opera Pia. [...] I fondatori furono ‘cittadini napoletani’ senza distinzione di ceto, chiamati benefattori e benefattrici, che decisero di costruire una propria chiesa acquistando l’isolato dei ‘Pisanelli, Fiorilli et altri’, insula nella zona dell’Arco, dove fu costruita la chiesa e la sede dell’amministrazione dell’Ente” (Raimondi 2016, p. 9). L’edificio fu eretto nel 1616 con il proposito di offrire un luogo di sepoltura, nonché una degna cerimonia funebre, ai poveri della città, persone senza famiglia e, soprattutto, senza casa.

Come da tradizione, la facciata principale venne pensata con due rampe laterali per simboleggiare, in ingresso, la sacra ascesa e per accentuare, verso il basso, il dislivello del suolo al fine di realizzare un ampio ipogeo. Totalmente opposta alla gemella barocca posta al di sopra, spoglia, buia e priva di ogni decorazione, la zona sotterranea rappresenta la discesa al Purgatorio, il passaggio che precede la salvezza. Lo sdoppiamento in verticale non rappresenta solo la diversità delle forme

d’uso del sopra e del sotto: la cripta va qui letta “non soltanto come semplice dimensione spaziale la cui realizzazione è funzionale alla risoluzione di un problema strutturale, ma come elemento di una comunità territoriale che utilizza la dimensione sotterranea per realizzare fenomeni di vita associata” (Corbisiero, Pirozzi 2020, p. 370).

Di fatto, nella chiesa, il culto verso le anime del Purgatorio si è manifestato fino al 1946 con le stesse modalità con le quali era nato: messe in suffragio delle anime defunte e opere di misericordia destinate ai poveri. Si narra, tuttavia, che verso la fine dell’Ottocento, in città, i devoti avessero iniziato a rivolgersi ai resti umani anonimi esposti lungo le pareti di diversi ipogei napoletani trattandoli, improvvisamente, come reliquie di santi (Civitelli 2016, p. 36). L’adozione di questi resti è una delle specificità più sorprendenti del culto del Purgatorio a Napoli, pratica che si sarebbe diffusa successivamente alla Seconda guerra mondiale, con episodi simili verificatisi già nel 1931 e nel 1934 anche in altre città italiane: a Milano nella Chiesa di San Bernardino e a Torino nella Basilica di Santa Maria Ausiliatrice. Viene rilevata dunque in quegli anni “una tensione devozionistica nazionale verso le reliquie che a Napoli si esprimerà in forme originali, con l’adozione delle ‘capuzzelle’” (Civitelli 2023, p. 39), consuetudine che nell’ipogeo di Purgatorio ad Arco prenderà piede alla fine degli anni Quaranta del Novecento, periodo che coincide con la rinnovata frequentazione di questo luogo, prima chiuso e abbandonato, e l’inizio di una forma di adorazione da molti non tollerata e considerata blasfema, aspramente criticata dalla Curia Arcivescovile che avrà, alla fine, un ruolo decisivo nell’esito dello scontro tra le opposte fazioni.

Questo culto non ufficiale, e dunque mai dichiaratamente riconosciuto, fu ammesso e in parte promosso dalla Chiesa poiché favoriva la raccolta di offerte ed elargizioni. Nel 1969, però, venne bandito in quanto ritenuto un rito pagano, decisione mai veramente accettata dalla popolazione che smise di frequentare l’ipogeo, per cause di forza maggiore, soltanto dopo il terremoto dell’Irpinia del 1980 che rese il sottosuolo inagibile fino alla sua riapertura nel 1992.

In tutta Napoli questa pratica ha interessato circa una decina di strutture religiose. Tra queste spicca, nel cuore dei Decumani,

la Chiesa di Santa Luciella, edificata intorno al 1327, dove ancora oggi quotidianamente si rende omaggio, attraverso visite alla cripta, al passaggio tra la vita e la morte affidato alla permanenza di un simbolismo arcaico e popolare che è stato più volte, ai giorni nostri, motivo ispiratore di interpretazioni d’autore come quella che ha suggerito l’argomento di questo scritto. Penso, ad esempio, all’opera di Rebecca Horn, artista tedesca che nel 2002 realizzò in Piazza del Plebiscito la controversa installazione *Spiriti di Madreperla*, costituita da 333 teschi in ghisa volutamente ispirati ai crani provenienti dagli ossari del Cimitero delle Fontanelle. Sempre lei, nel 2013, intitolò “Capuzzelle” una propria mostra personale ospitata negli spazi dello Studio Trisorio che suggeriva una particolare idea di eternità (Tolve 2024).

Alla medesima avventura estetica partecipa per certi versi Santa Luciella, così come le manifestazioni artistiche che da essa sono derivate. Affacciata su uno stretto vicolo apparentemente cieco che collega San Biagio dei Librai a San Gregorio Armeno, la piccola architettura barocca è, insieme ai già menzionati luoghi che sono parte di quella geografia ipogea che oggi viene chiamata Napoli Sotterranea, una delle mete di pellegrinaggio del cosiddetto *dark tourism* o *thanatos tourism*. Sicuramente è uno degli epicentri dove maggiormente si è diffusa e consolidata la tradizione di adottare i teschi ignoti delle “anime pezzentelle”, resti di quei corpi che venivano interrati per poi essere riesumati e ripuliti: le ossa finivano nell’ossario, a cui si accedeva tramite una botola, mentre il cranio veniva conservato ed esposto come ricordo perenne.

Rinomato per ospitare, tra acquasantiere e scolatoi, il leggendario “teschio con le orecchie”, un raro esemplare di cranio probabilmente risalente al Seicento che ha generato una leggenda secolare provocata da un particolare fenomeno di distacco delle ossa laterali, l’ipogeo di Santa Luciella è stato recentemente teatro di un’installazione dedicata ai defunti privi di dimora (e di memoria) che può essere letta, mi piace pensare, come una riflessione contemporanea dell’architettura sugli spazi e sugli spettri della miseria, declinata – in forma, anche, di comunicazione – intorno a un tema di grande attualità: l’essere senza casa.

Il fenomeno, amplificato da un nuovo mondo che si è troppo velocemente sostituito

a quello vecchio, è evidentemente diffuso: “oggi attraversiamo una crisi abitativa senza precedenti. La crescente urbanizzazione, il fallimento delle politiche governative per l’edilizia popolare e la speculazione edilizia sono alcuni dei fattori che hanno reso le nostre città sempre più difficili da abitare” (Didino 2020, p. 27). L’effetto collaterale è una peculiare forma di povertà che sta producendo casi di *homelessness* di massa, con una fetta molli consistente dell’umanità che vive senza un posto in cui abitare. In Italia, i numeri rilasciati dall’Istat quasi un decennio fa già fotografavano una situazione drammatica dove i poveri assoluti erano stimati intorno ai 5 milioni di persone. 50.000 erano i cosiddetti senza casa, per lo più uomini, anche immigrati, radicati nelle aree metropolitane (Sabbadini 2018, p. 22). Darne una alle anime erranti che popolano la cripta di Santa Luciella è il proposito delle Casette delle Pezzentelle di Michele De Lucchi: un’opera site specific prodotta in collaborazione con Antonia Jannone Disegni di Architettura, realizzata nel 2022 nell’ambito delle installazioni (Cult) della fiera di design d’autore Edit Napoli, curata da Domitilla Dardi. L’opera è un omaggio, da architetto, ai senza tetto privi di identità, affidato a sette piccole case in legno colorato, tutte di fogge differenti nelle quali la qualità materica del legno la fa da padrone, che sfidano l’oblio della miseria, quella di una vita intera trascorsa in uno stato di povertà non voluta, probabilmente difficile per noi da immaginare, rispetto alla quale si può però provare empatia.

Le sette sculture, disseminate in ordine sparso su collinette di terra popolate da ex voto, sono decisamente eloquenti e riflettono l’attitudine di De Lucchi a elaborare forme elementari fortemente espressive realizzate mediante un lavoro artigianale applicato a oggetti spesso decontestualizzati, privi di una scala precisa e di una funzione determinata, eppure assolutamente evocativi rispetto a un tema che qui diventa quello di una preghiera laica espressa attraverso l’atto fondativo dell’abitare che poi è un atto costruttivo che libera visioni (Palandri 2018).

Il risultato finale, di grande effetto plastico e scenografico, è un misto di produzione e invenzione: le forme, la consistenza, i colori, la grana, sono la somma di azioni compiute sulla materia e sulle sue proprietà (resistenza, durezza, duttilità) indagate con strumenti che del legno – materiale bello ed ecologico

– sperimentano le caratteristiche fisiche conferendogli potenzialità figurative che accettano ed esaltano l’imperfezione e l’accidente.

Scrivono Domitilla Dardi: “De Lucchi lavora con un legno che porta già i segni della sua storia e su questi ne incide di propri, per poi dipingerlo con tempera in colori vivi che diventano un abito nuovo, un luogo dove sentirsi a casa. E con la perizia, la pazienza, la cura di un pittore di icone – anch’esse portali e non mere rappresentazioni di altro – dedica questo suo ex voto architettonico alle anime ‘pezzentelle’, quelle degli sconosciuti che nessuno in particolare prega, persone che hanno avuto storie tortuose o banali, ma comunque dimenticate, perse. Pregare per loro è atto caritatevole per definizione, che non può essere ripagato da alcuna riconoscenza terrena. Ogni *vanitas* lascia spazio al puro gesto disinteressato” (Dardi 2022, p. 77). Intervento quasi invisibile, dedicato agli invisibili, il progetto – che lascia parlare il contesto nudo e crudo – aggiunge alla storia densa di un luogo magico, sede di un culto ai limiti del pagano e del superstizioso, un ulteriore strato, dichiaratamente contemporaneo, che si confronta libero da pregiudizi con il passato delle reliquie e con il presente delle tracce dei visitatori: “santini, banconote provenienti da tutto il mondo, rosari, ninnoli e biglietti lasciati dai fedeli e da chi spera in un’intercessione” (Musella 2022). Per De Lucchi, che da anni plasma la materia lignea segnata dal tempo come se fosse una forma di meditazione (mista a sperimentazione) utile ad ampliare la propria pratica progettuale, le minuscole dimore scolpite con la motosega sono oggetti in equilibrio tra architettura e scultura la cui natura ibrida rimanda agli interrogativi che il loro artefice si pone a proposito del proprio operato e della differenza tra essere artisti, designer, oppure architetti. Sostiene, infatti, l’autore delle casette, palesemente ridotte all’essenziale attraverso un’operazione di sottrazione concettuale quanto sostanziale: “quando fai l’artista hai come giudice solo te stesso e tutto quel che fai, sei tu stesso che decidi. Quando fai il designer, i tuoi giudici sono l’azienda e il mercato. Da architetto invece non hai soltanto come giudice te stesso, l’industria e tutti gli annessi, ma devi considerare anche coloro che si trovano improvvisamente in strada una costruzione che a loro non interessa, non serve, non produce vantaggio. Poi hai di fronte un giudice etico-morale, che va-

luta quello che fai in base ai parametri della sopravvivenza dell’uomo sul pianeta. Il disegno in qualche modo mi aiuta a ragionare su questa terza attività e a tenere insieme tutte le altre” (Moro 2022).

Sorge spontaneo un ulteriore interrogativo: le tre dimensioni citate (arte, architettura e design), possono convivere all’interno del campo allargato utilizzato da Rosalind Krauss in un suo storico saggio per rinominare il concetto di scultura il cui senso era divenuto sempre più vago in seguito all’erosione dei confini tra le arti e al sopraggiungere di nuove forme di collaborazione tra le discipline (Krauss 2007)?

Secondo Adolf Loos “soltanto una piccolissima parte dell’architettura appartiene all’arte: il sepolcro e il monumento. Il resto, tutto ciò che è al servizio di uno scopo, deve essere escluso dal regno dell’arte” (Loos 1972, p. 253). La casa, dunque, è quanto mai lontana dall’essere arte, che è una faccenda privata che riguarda l’artista: soddisfa un bisogno, è al servizio della comodità. Le Casette delle Pezzentelle, in questo senso, attuano un cortocircuito, operano una migrazione circolare tra arte e architettura, tra casa e monumento, tra laicità e religione, tra mondano e ultramondano, dando corpo, forma e colore a un’inaudita congiunzione: l’essere l’emblema del focolare domestico e, contemporaneamente, un cenotafio che celebra una persona anonima sepolta altrove. Da una parte, dunque, la familiarità dell’abitazione, dall’altra l’iconicità (e monomaterialità) del monumento. Il risultato è un suggestivo esempio di transizione: viene in mente, con un salto all’indietro nella storia della formazione e trasformazione dei caratteri degli edifici, la *kümbet*, “la tomba turca che riproduce in pietra la capanna tradizionale” (Strappa 1995, p. 94) nata al sorgere dell’architettura monumentale durante il periodo Seljuk (secoli XI e XII), in seguito alla necessità di costruire mausolei per ricordare gli uomini illustri.

È un interessante processo di nobilitazione, prodotto dalla specializzazione dell’edilizia di base, che ingloba e trascende le forme note rendendole per certi versi nuove: architetture che, coniugando due archetipi fondamentali (la casa e il monumento), racchiudono in un’unica consistenza tanto il valore d’uso (abitativo), quanto il significato (celebrativo). Succede anche alle “casarelle” di Santa Luciella, domestiche ma anche evocative, pic-

cole nella scala ma grandi nel messaggio che trasmettono: prendersi cura di chi è vissuto e morto in miseria, senza speranza, offrendogli una dimora. Ciò che in effetti colpisce, guardando l’installazione diffusa, è la dimensione minima delle sette microarchitetture che, se non fosse per il colore vivace che le accende, si confonderebbero con le decine di oggetti quotidiani, direi banali, a volte inspiegabili, che sono disseminati nella nuda terra, apparentemente dimenticati ma pieni, ciascuno, di un recondito significato noto soltanto a chi li li ha lasciati.

Di nuovo la sensazione è quella di essere sospesi in una dimensione ibrida. Stavolta l’ambiguità è tra architettura e design, situazione che De Lucchi, che in più di un’occasione ha frequentato la scala della microarchitettura a partire dal progetto della Casa per le vacanze esposta alla Triennale di Milano del 1983, ha a suo tempo spiegato brillantemente ricorrendo a un concetto molto semplice desunto da riflessioni scaturite dalla celebre mostra del MoMA di New York del 1972, “Italy: The New Domestic Landscape”. L’esposizione, curata da Emilio Ambasz, ospitava diversi esempi di microarchitetture (definite abitacoli), progettate, tra gli altri, da Marco Zanuso, Joe Colombo, Ettore Sottsass. Racconta De Lucchi, riferendosi a quelle sperimentazioni appripista del design italiano d’avanguardia confluito nell’alveo delle visioni radicali degli anni Settanta: “nell’architettura si entra, nel design si sta fuori. È una cosa così banale ma anche definitiva: due realtà ben distinte e al tempo stesso impossibili da separare” (Andreini 2017, p. 4).

Eppure, c’è dell’altro nella misura minima che le sette casette esibiscono, qualcosa di giocoso, oltre che di struggente, che rimanda inconsciamente a una dimensione infantile, la stessa del linguaggio popolare che, riferendosi alle reliquie dei teschi, sottolinea il rapporto con l’infanzia. “Si parla infatti di capuzzelle, di anime ‘pezzentelle’, tutti diminutivi e vezzeggiativi che evidenziano l’intreccio di legami tra le anime, i bambini e i vecchi bisognosi. Tutte categorie che hanno bisogno di qualcuno che si prenda cura di loro” (Civitelli 2023, p. 41), che li adotti. Questa sensazione permea l’atmosfera della cripta popolata dalle sette sculture dipinte con cromie brillanti: quasi fossero formine di bambini disperse nella sabbia al tramonto, alcune “casarelle” emergono direttamente dal suolo dei terra-

pieni, altre, leggerissime, sono sollevate come palafitte in miniatura e sembrano levitare magicamente nell'aria carica di umidità e pigna dell'odore della terra.

Dice lo stesso De Lucchi in un'intervista: "da architetto non potevo pensare di fare altro che una piccola casa, piccola perché le 'anime pezzentelle' stanno salendo verso il Paradiso e quindi hanno bisogno di qualcosa di piccolo e trasportabile... e molto colorato e forte poiché non avevano un'identità nella loro vita. Erano vagabondi senza nome ai quali dare una casa riconoscibile" (Musella 2022). A questo servono i colori, aggiunti sapientemente alle forme architettoniche, prodotti da un pensiero che seduce, da una combinazione che definisce il contesto, che si insinua tra i solchi, le incisioni e le increspature generate col taglio prodotto dalla sega elettrica. Sono segnali visibili ai più, indizi forieri di emozioni che attivano la memoria, dispositivi che reclamano la legittimità. È così, e non è tutto: portano anche un po' di felicità in un luogo di sepoltura, creando, come fossero soglie magiche, un ponte con il mondo di sopra, quello dove tutti riconoscono e ricorda-

no le facciate colorate delle case di Procida, Ischia, Amalfi, Positano: paesaggi con i quali abbiamo a che fare nella vita di tutti i giorni.

Ecco, dunque, tra le ombre ipogee, stagliarsi nettamente la sagoma familiare della casetta rossa, ritagliarsi il proprio spazio il volume intagliato di quella blu, attirare la nostra attenzione il profilo di quella verde. A ben osservarle, nella rispettiva essenzialità e astrazione, sono tra loro molte diverse e rifuggono quelle standardizzazioni e convenzioni che le "anime pezzentelle" non avrebbero apprezzato, dato che la loro unica forza consisteva proprio nella diversità, seppur nella povertà. Non è difficile, guardandole una a una nella loro solennità, immaginare il loro artefice dire: "quanto è povero non necessariamente è brutto e insignificante. Anzi. Nel mondo degli oggetti, la povertà merita quanta più attenzione possibile, perché può nascondere ricchezze di messaggi profondi. Gli oggetti fatti a mano con dedizione e amore, nella loro semplicità e imprecisione, conservano un valore di sentimento, di umanità, di personalità e unicità, assolutamente introvabili nei perfetti oggetti industriali" (De Lucchi 2018, p. 34).

Andreini L., *Microarchitecture and Minimal Habitat. A Dialog with Michele De Lucchi*, in "Area", n. 151 (*Microarchitettura*), 2017, pp. 4-11. | Civitelli R., *Il cimitero delle Fontanelle e il culto del Purgatorio*, in Di Pace G. (a cura di), *Il Rione Sanità e il cimitero delle Fontanelle. Un laboratorio vivente*, Cnr Edizioni, Roma 2023, pp. 25-58. | Id., *Il culto delle anime pezzentelle a Purgatorio ad Arco nel secondo dopoguerra*, Dante & Descartes, Napoli 2016. | Corbisiero F., Pirozzi P.P., *Sottosuolo. Alla scoperta della città porosa*, in Nuvolati G. (a cura di), *Enciclopedia sociologica dei luoghi*, vol. 2, Ledizioni, Milano 2020, pp. 369-376. | Dardi D., *Di portali e metamondi*, in De Lucchi M., *Colore di base*, Officine Grafiche Staged, San Zeno Naviglio 2022, pp. 76-77. | De Lucchi M., *Authenticity*, in "Domus", n. 1028 (*Poverty*), 2018, p. 34. | Didino G., *Essere senza casa. Sulla condizione di vivere in tempi strani*, minimum fax, Roma 2020. | Krauss R., *L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti* (1985), a cura di Grazioli E., Fazi, Roma 2007. | Loos A., *Parole nel vuoto* (1913), Adelphi, Milano 1972. | Moro C., *Ritorno al colore. La nuova ricerca artistica di Michele De Lucchi*, www.artribune.com/professioni-e-professionisti/who-is-who/2022/10/intervista-architetto-michele-de-lucchi-colore/, consultato il 25 marzo 2024. | Musella C.M., *I Cult di Edit Napoli mettono radici nella cultura partenopea*, www.elledecor.com/it/design/a41579944-edit-napoli-cult-2022/, consultato il 31 marzo 2024. | Palandri A., *L'architettura-scultura di Michele De Lucchi*, in "Firenze Architettura", n. 2 (*Arte e architettura en regard*), 2018, pp. 104-109. | Raimondi G., *Prefazione*, in Civitelli R., *Il culto delle anime pezzentelle a Purgatorio ad Arco nel secondo dopoguerra*, Dante & Descartes, Napoli 2016, pp. 9-11. | Sabbadini L.L., *Una crescita sana deve essere inclusiva*, in "Domus", n. 1028 (*Poverty*), 2018, pp. 22-23. | Starace E., *Anime pezzentelle*, Independently published, 2018. | Strappa G., *Unità dell'organismo architettonico. Note sulla formazione e trasformazione dei caratteri degli edifici*, Dedalo, Bari 1995. | Tolve A., *Le Capuzzelle di Napoli*

secondo Rebecca Horn, www.artribune.com/report/2012/12/le-capuzzelle-di-napoli-secondo-rebecca-horn/, consultato il 19 marzo 2024. | Vollmann W.T., *I poveri* (2008), minimum fax, Roma 2020.

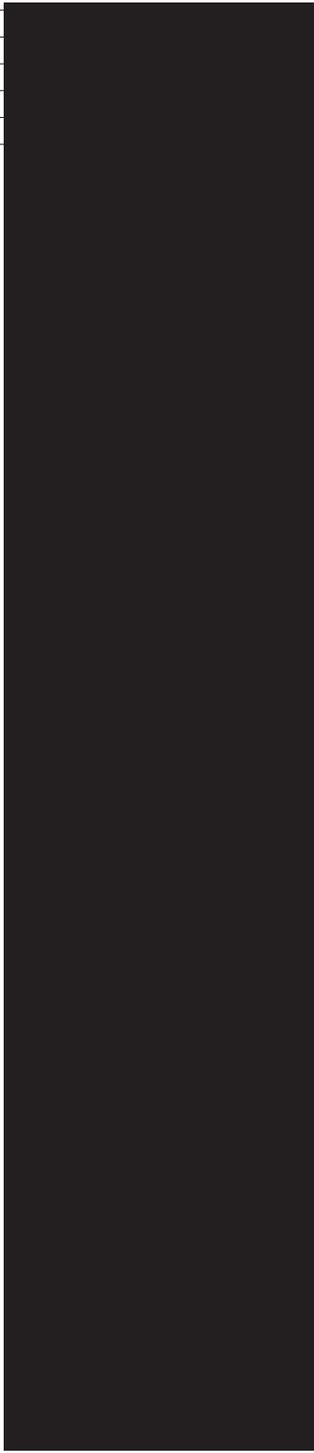
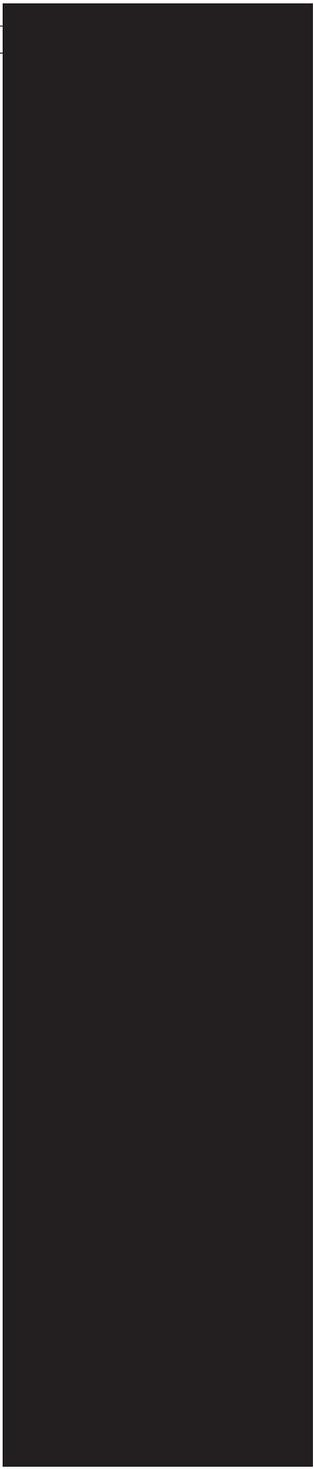
Polvere

"La luce fuori non dava alcun segno di declino. Erano quasi le cinque ma pareva ancora mezzogiorno. Quando Tetis montò sul treno – tutto pieno di quella povera gente vestita da pulcinella (i giovani, più eleganti, avevano addosso capi da quattro soldi) – e il treno, tra lunghi fischi e soste, guadagnò la periferia e la campagna – tra le sue borgatelle di calce coi muri in foglia e le fetide baracche – ecco riapparire lo stesso sole di alcune ore prima. Lo stesso azzurro arido, la stessa luce carica dell'ultima e più esplosiva forma della vita. Nel giorno che non finiva più passarono campagne deserte, a destra, e, a sinistra, montagne velate tutte di pietra. I paesi erano rari e poveri, ammucchiati intorno alla chiesa e al palazzo nobiliare. Le case nuove non erano che misere palazzine o piccoli dadi bianchi. Piano piano, preannunciata da un caos di muraglioni scrostati, fogne scoperte, catapecchie, fabbriche appena costruite e ormai in disuso – scoperciate – con gli scheletri di ferro contorti xxx contro la luce sempre più intensa e accecante – resti di borgatelle medioevali tra palazzoni senza un filo di verde, scoloriti e macchiati come da una divorante umidità tropicale – apparve una città sconfinata.

In fondo brillava il mare. L'aria era greve di un fetore inafferrabile: merda, gas, cloache, ma anche terra concimata di orti, limoni, zolfo, e qualcosa di perduto, soffocante, xxx che non era altro che la polvere della povertà. Cominciò un lungo crepuscolo, che ammassò oro e un rosso sangue che dava sul bronzo, sempre più lieve, come una pioggia di xxx, sulla striscia del mare che si faceva sempre più povero. Passarono paesi informi e anonimi, dove pareva impossibile che delle grosse costruzioni moderne, grigie e nude come caserme o prigioni, potessero seppellire qualcosa di così vitale e xxx aggressivo come quella terra. Ma del resto anche le costruzioni antiche, fatte di blocchi giallastri di xxx, tozze, con arcate e scale esterne, erano impregnate di tristezza, come in certi luoghi del Nord. Il disordine e la miseria riprimevano una violenza di vita fisica, che solo negli orti, carichi di grassi legumi e delle macchie rosse di una salvia particolare, quasi goffamente esotica, riusciva a dilagare. Venne la notte, e tutto fu inghiottito nel buio".

Pier Paolo Pasolini, *Petrolio*, Einaudi, Torino 1992, p. 25.

Popolazione
Portico
Potere
Povertà



Rappresentazione

Jonathan Pierini

L'ATLANTE COME STRUMENTO
DI CONOSCENZA E IMMAGINAZIONE

Innanzitutto, penso che sia necessario coinvolgere due livelli del discorso, che poi risultano fortemente interconnessi: quello narrativo, dei contenuti grafico-visivi specifici, e quello metanarrativo che riguarda l'organizzazione degli stessi secondo un format espositivo preciso. Per mantenere fede al vizio del progettista voglio partire proprio da qui, dal formato che abbiamo scelto, l'atlante, antepoendo la forma al contenuto. Ritengo infatti che l'adozione di questo formato induca automaticamente, nel senso di culturalmente, una serie di discorsi e riflessioni che possono aiutarci nel rispondere al nostro interrogativo sul contributo del progetto grafico-visivo a un discorso sulla miseria.

L'atlante è un sistema che raccoglie e organizza informazioni eterogenee sia per tipologia – includendo testi di diverso genere, dati, mappe, immagini fotografiche, illustrazioni, disegni – sia per registro e provenienza. Il termine fu introdotto a metà Cinquecento dal geografo Gerhard Kremer per quello che fu, insieme a quello di Abraham Ortelius, il primo atlante geografico in senso moderno: una raccolta di mappe organizzate in un formato libro, pronto all'uso, facilmente consultabile e logicamente strutturato.

L'atlante, in quanto libro, è un'unità di informazione che si propone come completa e conclusa in sé pur non potendo esserlo del tutto a causa della sua natura combinatoria risultata di operazioni di selezione e montaggio.

Scegliere questo formato indica la volontà di raccogliere quanto più materiale possibile su un tema, organizzarlo e appropiarlo in modo critico, pur nella consapevolezza dell'impossibilità di essere esaustivi, o meglio esaurienti.

Combinando una duplice natura, esso è strumento conoscitivo, che permette lo studio analitico e comparato e, allo stesso tempo, strumento narrativo, costruzione di una finzione, strumento per la conoscenza analitica e razionale e spazio per l'invenzione creativa.

Per queste due ragioni, per questa tensione tra scientificità e creatività, l'atlante si è diffuso in modo importante nell'Ottocen-

to, a partire dal desiderio enciclopedico illuminista prima e quindi, con l'avvento della fotografia, in quanto formato editoriale che interessa gli ambiti più disparati, dall'anatomia, alla fisiognomica, dalla botanica all'etnografia (Cattaneo 2022).

Cristina Baldacci, nel suo *Atlas as a Visual Form of Knowledge and Narrative Paradigm in Contemporary Art*, indica una serie di casi studio nell'ambito dell'arte contemporanea in cui il formato atlante è impiegato come strumento al tempo stesso di indagine e di produzione artistica.

L'*Atlas Mnemosyne* (1927) di Aby Warburg tra tutti – sotto il motto *Zum Bild das Wort* – ha indicato un ingresso alla conoscenza che desse rilevanza alla comunicazione visiva, sottolineasse un approccio antropologico in cui ogni immagine è ritenuta meritevole di attenzione, facesse collassare temporalità diverse favorendo una visione al tempo stesso d'insieme e diacronica, sostituisse una struttura aperta fondata sull'intertestualità a una direzione di senso univoca (Baldacci 2017).

Non a caso David J. Bolter, nel suo *Lo spazio dello scrivere* in cui parla di ipertesto, al fine di indicare l'impatto di questo nuovo modello epistemologico e narrativo confronta la struttura e i contenuti dell'Enciclopedia Britannica del Settecento con quelli del progetto ipertestuale Open Xanadu, ipertesto enciclopedico, che si caratterizza per una struttura narrativa non lineare, contenuti organizzati in modo non gerarchico, capacità di abilitare una molteplicità dei percorsi, ribaltamento del rapporto tra autore e lettore, non finitezza dell'informazione e apertura a molteplici punti di vista privati e collettivi (Bolter 1991).

L'atlante contemporaneo risente necessariamente della rimediazione ipertestuale, ma non per questo la sua efficacia viene meno. Al contrario, l'ipertesto non ha fatto altro che portare alle estreme conseguenze le caratteristiche contraddittorie di un formato che, nella sua natura enciclopedica e in qualche misura archivistica, ha informato l'organizzazione dei contenuti su piattaforme web e social.

Così molti degli artisti contemporanei che hanno impiegato questo modello, lo hanno trasformato, per dirla con Giorgio Mangani,

in una "machine à voir", macchina della visione scientifica e illusoria al tempo stesso (Mangani 2005).

Mi pare questo un motivo in più per adottare l'atlante quale paradigma nell'ambito della nostra ricerca, il cui stesso titolo "Miserabilia" accomuna due direttrici di lavoro diverse, cercando di far emergere una nuova rappresentazione a partire da un'apparente contraddizione, invitandoci da un lato a prendere atto della miseria per ciò che essa significa oggi, documentarla e analizzarla, dall'altro a produrre immaginari alternativi di ciò che è così come di ciò che potrebbe non essere.

Come indica Baldacci, *I mille fiumi più lunghi del mondo* di Alighiero Boetti (1977), *Svolgere la propria pelle* di Penone (1970-1971), *Autobiography of Sol LeWitt* (1980), *Passport* di Carl Andre (1970), sono tutti progetti d'arte contemporanea che hanno declinato il tema dell'atlante intendendolo come volontà di documentare, catalogare e comprendere l'inafferabile, il transitorio, il soggettivo.

Anche per la fotografia artistica l'atlante ha costituito un programma operativo e un modello narrativo; basti pensare all'idea di un atlante delle tipologie umane, definite in un determinato contesto storico e geografico, che è al centro del lavoro del fotografo tedesco August Sander e del suo *Face of all Times* (Sander 1929).

PER UN NUOVO
DOCUMENTARISMO FOTOGRAFICO

Un simile approccio, che ci porta ancora più vicino al soggetto della nostra ricerca, è quello di Walker Evans, del suo *Let Us Now Praise Famous Men* (Agee, Evans 1941), di Dorothea Lange e degli altri fotografi reclutati dalla Farm Security Administration, programma creato per combattere la povertà in America, per realizzare una campagna fotografica nelle regioni povere del sud del Paese nel periodo della grande depressione degli anni Trenta.

Considerato un lavoro di nitidezza e oggettività fotografica, il lavoro di Evans in particolare è stato di recente oggetto di indagini critiche volta a indicarne la non neutralità dello sguardo.

Winfried Fluck, parla di messa in scena dell'oggettività nel lavoro di Evans, soffermandosi non tanto sul problema ideologico, quanto sull'estetizzazione della povertà che una fotografia, apparentemente oggettiva, offusca e non permette di riconoscere (Fluck 2010).

Egli sottolinea come per fuggire da questa tentazione di estetizzare la povertà, non sia sufficiente fornire più dettagli rispetto all'oggetto della rappresentazione o informazioni contestuali in merito, in quanto anche così facendo rimarremmo all'interno di un assunto di oggettività che non può mai essere realizzato nel concreto.

L'ipotesi alternativa che Fluck avanza, sulla base dell'estetica della ricezione, è quella di considerare la non identità tra l'oggetto e la sua rappresentazione – per dirla con Wolfgang Iser – in quanto è proprio questa non identità che può giocare un ruolo di attivazione dell'osservatore. Siamo noi a dover associare e costruire un significato in uno stato di *in-between* che è condizione necessaria dell'esperienza estetica. L'immagine attende l'invenzione della storia per poter avere un significato. Un altro contributo rispetto alla necessità di smantellare una presunta oggettività della visione fotografica e, più in generale della rappresentazione nelle arti, viene dal lavoro e dal pensiero dell'artista fotografo e critico Allan Sekula. In *Dismantling Modernism. Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation)*, Sekula parla proprio di come il nuovo documentarismo in ambito artistico debba imparare a muoversi consapevolmente tra documento e finzione al fine di disinnescare l'estetizzazione del racconto della realtà (Sekula 1978). Egli sottolinea inoltre l'importanza di una rappresentazione artistica che, secondo una prospettiva marxista, sia calata nel contesto sociale in modo tale che soggettivismo e oggettivismo, spiritualismo e materialismo, attività e passività cessino di essere delle antinomie non produttive (facendo riferimento ai *Manoscritti economico-filosofici* del 1844, in cui Marx afferma che la risoluzione delle contraddizioni teoriche è possibile solo nella pratica). Ne segue, per Sekula, che una rappresentazione critica e didattica, sebbene fondamentale, non sia sufficiente ad avere un impatto sulla realtà e a produrre cambiamento.

Muoversi tra realtà e finzioni è ciò che Sekula fa nel suo lavoro *Aerospace Folktales* (Sekula 1973), una biografia familiare che racconta gli effetti della disoccupazione su una famiglia di impiegati nell'ambito dell'industria aeronautica, soffermandosi sull'impatto psicologico e privato di un accadimento pubblico, sulla ridefinizione dell'identità familiare e delle relazioni provocate da tale evento. Il lavoro consiste in una serie di immagini rime-

diate, messe in scena unite a materiali diversi e citazioni da fonti disparate attraverso cui Sekula combina realtà e finzione in un unico dispositivo narrativo multimediale che procede per accostamento e montaggio di frammenti.

PROGETTAZIONE GRAFICA E IMMAGINAZIONE SOCIALE

Un simile cambio di prospettiva si può riscontrare nell'ambito della progettazione grafica e in particolare nel contesto di un progetto critico nei confronti del modernismo con tutto ciò che questo comporta: critica alla ricerca dell'universalità del linguaggio, rigetto dell'attenzione formale, superamento di un lessico specialistico e autoreferenziale. Il grafico olandese Jan Van Toorn, che già dagli anni Settanta ha proposto un approccio alla comunicazione grafica contestualizzato e inteso come pratica discorsiva, ha sottolineato la necessità del graphic design di operare nella scena pubblica. Il suo *A Passion for the Teal*, (Van Toorn 2010) indica come condizione imprescindibile per una pratica grafica sociale la condizione di non perdere contatto con la realtà sociale, la consapevolezza in merito alle condizioni in cui produciamo il nostro lavoro e agli effetti che esso ha sul pubblico.

La risposta di Van Toorn è di un fare grafico che si avvicina alle logiche e alle pratiche del *visual journalism* – quello degli anni Ottanta, di riviste come “Paris Match” – un giornalismo visivo che prevede l'interpretazione performativa del materiale trattato, che non si limita a documentare e descrivere quanto si impegna a produrre visioni alternative, introducendo soggettività e dissenso.

Il dissenso è per Van Toorn un elemento imprescindibile per uno scambio reale nella comunicazione tra soggetti che tenga conto di relazioni tra forma e contenuto, privato e pubblico, produttori e consumatori non pacificati.

Come sottolineato da Moles in *The Legibility of the World: A Project of Graphic Design*, il design grafico e della comunicazione, trasformando la visibilità in leggibilità, riveste una funzione di mediazione simbolica rispetto al mondo reale orientando il nostro comportamento. Il graphic design è uno strumento per la produzione simbolica di valore e la messa in scena delle rappresentazioni del mondo che hanno conseguenze simboliche e di comportamento (Moles 1986). Per questo la produzione simbolica è un grande bene collettivo il cui deterioramento – Jan Van Toorn fa riferimen-

to alla mancanza di immaginazione sociale secondo Buck-Morss – può avere conseguenze importanti (Buck-Morss 2000). Una via di uscita da questa povertà di segni e di linguaggio, che non corrisponde a una miseria economica, è quella di un design della comunicazione che metta in discussione un prontuario di codici stereotipati e autoreferenziali a favore di un'interpretazione aperta capace di includere una dimensione di indeterminazione che è propria dell'immagine.

Diversi progettisti grafici, negli ultimi anni, hanno messo in discussione l'eredità moderna, tentando di immaginare approcci che, accogliendo l'invito di Van Toorn, aprano alla soggettività, alla non finitezza dei messaggi, a processi di rappresentazione e interpretazione molteplici. Questa intenzione – che può apparire astratta e indeterminata, o al di fuori della portata del progetto grafico – è in realtà traducibile in processi e modalità di lavoro che hanno una dimensione eminentemente pragmatica.

Ne sono un esempio gli studi e le sperimentazioni sulla tipografia di genere. Qualche tempo fa in *Note per una scrittura femminista e di genere* (Pierini 2022) scrivevo che serve riappropriarci della scrittura, così come della lingua, intendendole come un campo di sperimentazione attivo al fine di dischiudere nuove possibilità nella rappresentazione e costruzione di sé e che, diversamente da quel che potremmo pensare, questa non è una prerogativa degli addetti ai lavori in quanto il mutamento è possibile in ogni ambito e a ogni livello, sia che siamo specialisti o professionisti, sia che l'uso che facciamo della lingua e della scrittura sia individuale o collettivo, privato o pubblico, sia che sia espressione della nostra persona, sia che sia espressione di necessità condivise e organizzate.

Nel suo testo *What is Queer Typography?* presentato all'Atypi, conferenza dell'associazione internazionale tipografi, Paul Soulellis, nota come non sia possibile rispondere a questo interrogativo se non rintracciando una serie di pratiche che tatticamente si posizionano negli spazi interstiziali dell'attuale sistema di organizzazione culturale ed economica fondata sul patriarcato e le logiche del successo. “In questi spazi *in-between* – dice Soulellis – troviamo quelli che non sono leggibili, insieme a quelli che sono trascurati o completamente cancellati dalla spinta incessante del capitalismo verso logiche di successo. Quelli

che non si confrontano con alcun territorio che si autodefinisce come disciplina o industria” (Soulellis 2021).

Non esiste quindi una tipografia queer, ma soltanto atti di lettura e scrittura *queer* i quali non soltanto implicano la costruzione di sistemi simbolici non improntati alla logica di una migliore leggibilità, ma anche pratiche che implicano una dimensione relazionale. Lo stesso Van Toorn nota che, perché si possa sviluppare un linguaggio di dissenso, sono indispensabili spazi fisici e medial in e attraverso cui ciò possa accadere.

I MEDIA COME SPAZIO DI AZIONE ED ESISTENZA

Così l'esigenza di un nuovo linguaggio rappresentativo si sposa alla necessità di nuovi canali e nuovi soggetti per una narrazione e una rappresentazione che sia partecipata e metta al centro forme di auto-rappresentazione. Da un lato i media tradizionali, nel tempo, hanno dimostrato che spesso il racconto della povertà che viene fatto è distorto e falsato rispetto ai dati raccolti, enfatizzando alcune categorie o dati comportamentali, dall'altro, le stesse campagne sociali e di sensibilizzazione promosse da Ong e associazioni del terzo settore utilizzano narrative che non producono più effetti nell'attuale scenario sociale e politico e che hanno esaurito il proprio potenziale di mobilitazione.

Barry Knight, in *Rethinking Poverty: What Makes a Good Society?* sostiene che sia necessario un nuovo *framing* che permetta collaborazione anziché competizione tra i soggetti che parlano di povertà e, soprattutto, che dia la possibilità ai poveri di raccontare invece di essere raccontati (Knight 2017). Afferma inoltre la necessità di progettare la comunicazione che si occupa di povertà a partire da ciò che il pubblico pensa della povertà e dei poveri e non da ciò che essa è in termini oggettivi, ammesso che questi possano essere definiti così chiaramente. L'obiettivo, infatti, non è tanto quello di far conoscere la realtà quanto di renderci consapevoli in merito al *public understanding* sulla povertà e cercare di colmare la distanza tra realtà e pensiero collettivo. D'altra parte, i fatti e l'approccio razionale giocano un ruolo molto ridotto nella definizione delle politiche di governo sulla povertà e la stessa comunicazione *mainstream* spesso contribuisce alla formazione di un'opinione fondata su una serie di *bias*.

Ad esempio, Martin Gilens, che ha studiato a lungo il rapporto tra razza e povertà in America, ha osservato come nel racconto della povertà, indagata per mezzo dell'analisi di una serie di articoli pubblicati su testate americane tra il 1988 e il 1992, i neri fossero ampiamente rappresentati mentre sottorappresentati fossero i cosiddetti *deserving poor*, ad esempio gli anziani, i bambini, i lavoratori poveri (Gilens 1996). Una simile analisi, da lui condotta tra 1950 e 1990, periodo in cui i media mostravano una certa vicinanza rispetto ai problemi della povertà, ha rilevato che i neri risultavano quasi assenti da un punto di vista dell'immagine fotografica.

I media promuovono spesso un'immagine stereotipata che associa l'essere poveri a comportamenti sociali specifici considerati in contraddizione con gli ideali americani come la mancanza di impegno, la bassa morale, l'alcolismo o comportamenti sessuali irresponsabili o criminali. Rosalee Clawson in *Poverty as We Know It: Media Portrayal of the Poor*, proseguendo il lavoro di Gilens, analizza cinque magazine americani prendendo in considerazione un periodo di pubblicazione che va dal 1993 al 1998, in concomitanza con l'amministrazione Clinton e l'introduzione delle leggi sulla decentralizzazione del welfare, rilevando altri aspetti interessanti, come il fatto che la povertà venga rappresentata come un fenomeno quasi esclusivamente urbano (Clawson 2000).

Contro queste aberrazioni, i media promossi e gestiti dai cittadini, con un approccio dal basso, rappresentano uno strumento utile per controllare e gestire uno spazio dell'informazione gestito da aziende dell'informazione sempre più centralizzate, uno strumento che permette di far udire voci sottorappresentate nei media mainstream. Tuttavia, il potenziale di questi *citizens' media* non è solo quello di essere veicolo di informazione alternativo, quanto quello di attivare processi di comunicazione, dialogo, espressione di sé, attraverso i quali le persone possono creare la propria conoscenza e che diventano a tutti gli effetti fonti di potere alternative. Sotto questo aspetto, c'è ancora molto da fare, notano Salazar e Cordova (Salazar, Cordova 2008, citato in Pettit, Salazar, Dagron 2009), che parlano di “politiche dei media” per riferirsi a una pratica attiva e critica di produzione e uso dei media nelle quali i cittadini sono quotidianamente coinvolti come soggetti attivi. Non si tratta quindi di poter fare sentire la voce, ma di tro-

vare una voce, prepararla, esprimerla attraverso una pluralità di linguaggi e forme creative, allo stesso tempo, creando le condizioni per cui queste voci siano legittimate e abbiamo un riconoscimento.

Solo così sarà possibile promuovere fenomeni di auto-rappresentazione e auto-terminazione in cui è l'identità stessa della collettività a essere costruita per mezzo di pratiche di comunicazioni e mediali. È il caso delle radio promosse dalle popolazioni indigene del nordamerica che funzionano come processi di *empowerment* come avviene nelle *media station* mobili "e-TukTuk" in India, o ancora di attività di ricerca partecipata in cui il fare comunicazione attiva processi di produzione di conoscenza che permettono agli stessi soggetti indagati di produrre conoscenza su sé stessi (*Ibidem*).

Secondo Habermas, in assenza di un ampio accesso al dibattito pubblico, in cui tutti i gruppi possono articolare il proprio pensiero e farsi portatori di interessi, non c'è democrazia (*Habermas 1989*).

Come fa notare la filosofa e teorica femminista Nancy Frases in *Rethinking the Public Sphere*, ciò non è però sufficiente e servono sfere di contro-pubblici, di pubblici subalterni, in cui i membri di questi gruppi possano inventare e mettere in circolazione contro-discorsi al fine di formulare interpretazioni oppostive della propria identità, dei propri interessi e bisogni (*Frases 1990*).

Kidd e Plummer in *Neither Silent od Invisible* si soffermano ad analizzare una serie di iniziative di *Citizens' and Poor's Media* nella Bay Area di San Francisco come Coalition for Homeless, The Poor News Network and Media Alliance ponendo l'accento su come le occasioni promosse da questi gruppi siano esempi di politiche di riconoscimento attraverso cui gruppi e identità precedentemente escluse rigettano una visione della società che pone il loro stile di vita o la loro cultura al di fuori di confini sociali riconosciuti come accettabili (*Kidd, Plummer 2009*). Queste *Media initiatives* intrattengono relazioni orizzontali e verticali con rappresentanti politici, delle istituzioni e dei media mainstream, sviluppano tattiche capaci di creare consenso e mobilitazione in occasioni speci-

Baldacci C., "Visible World". *The Atlas as a Visual Form of Knowledge and Narrative Paradigm in Contemporary Art*, in Boni M. (a cura di), *World Building*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2017, pp. 77-90. | Bolter J.D., *Writing Space. The Computer, Hyper*

fiche, formano poveri e senza tetto a divenire produttori di informazioni, non solo offrendo una lettura diversa della povertà, ma ridefinendo i confini stessi di ciò che viene inteso come povertà e mettendo in crisi il link tra povertà economica e impossibilità di partecipare alla produzione di narrazioni e immaginari.

È proprio come sostiene Gérard Paris-Claver grafico francese del gruppo Grapus, oggi organizzatore dell'associazione Nes Pas Plier che lavora con i cittadini dei sobborghi di Parigi: "affinché i segni della povertà non siano aggravati dalla povertà dei segni" (*Holmes, Paris-Claver, Pataut 1999*, citato in *Pataut, 2018*, pp. 5-8).

CONCLUSIONI

Queste prime riflessioni permettono di comprendere come per parlare di miseria sia da un lato necessario sperimentare nuovi linguaggi attraverso cui grafica, fotografia e arte possono nutrire immaginari non stereotipati, dall'altro trovare spazi mediatici alternativi in cui praticare forme di rappresentazione e auto-rappresentazione. Un cambio di prospettiva che sollecita una presa in carico collettiva degli strumenti, dei processi e dei canali di comunicazione, e che prevede la necessità di immaginare spazi di azione interstiziali e temporanei. Qui l'idea di pubblico inteso come destinatario di un messaggio unidirezionale, caratterizzato in maniera monolitica è sostituita da una ibridazione dei ruoli di produttore e consumatore, da una pluralità di pubblici, non necessariamente esistenti a priori, quanto intesi come il possibile risultato di azioni di comunicazione capaci di contribuire a definizioni identitarie.

Dal momento che forme del linguaggio, formati narrativi e spazi mediatici risultano strettamente connessi e inseparabili, rappresentare gli invisibili è un passo necessario, ma non sufficiente. Questo significherebbe infatti soltanto renderli leggibili a un sistema narrativo che è parte integrante di un meccanismo di controllo e gestione politica assoggettandoli alle stesse logiche e retoriche di senso. È piuttosto urgente lavorare per una visibilità densa, multipla, contraddittoria, in cui le definizioni vengono messe in discussione e i confini si fanno oggetto di confronto dialettico.

text, and the History of Writing, Lawrence Erlbaum Associates, Mahwah 1991. | Buck-Morss S., *Dreamworld and Catastrophe: The Passing of Mass Utopia in East and West*, The MIT Press, Cambridge Mass. 2000. | Cattaneo A., *Conoscere attraverso le immagini. Genesi e forma degli atlanti*, in Besse J.-M. (a cura di), *Forme du savoir, forme de pouvoir*, Publications de l'École française de Rome, Roma 2022, pp. 239-270. | Clawson R.A., Trice R., *Poverty as We Know It. Media Portrayals of the Poor*, in "The Public Opinion Quarterly", vol. 64, n. 1, 2000, pp. 53-64. | Fluck W., *Poor like Us: Poverty and Recognition in American Photography*, in "Amerikastudien / American Studies", vol. 55, n. 1, 2010, pp. 63-93. | Gilens M., *Race and Poverty in America*, in "Public Opinion Quarterly", vol. 60, n. 4, 1996, pp. 515-541. | Habermas J., *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*, Polity Press, Cambridge 1989. | Holmes B., Paris-Claver G., Pataut M., *The Forms of Engagement: Artistic Practices and Social Struggles* (2009), in Pataut M., *Marc Pataut. First Attempts*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 2018. | Kidd D., Barker-Plummer B., *Neither Silent nor Invisible: Anti-Poverty Communication in the San Francisco Bay Area*, in "Development in Practice", vol. 19, n. 4-5, 2009, pp. 479-490. | Knight B., *The Narrative on Poverty has Failed. In Rethinking Poverty: What Makes a Good Society?*, Bristol University Press, Bristol 2017. | Mangani G., *Cartografia morale. Geografia, persuasione, identità*, Franco Cosimo Panini, Milano 2005. | Moles A.A., *The Legibility of the World: A Project of Graphic Design*, in "Design Issues", vol. 3, n. 1, 1986, pp. 43-53. | Pettit J., Salazar J.F., Dagron A.G., *Citizens' Media and Communication*, in "Development in Practice", vol. 19, n. 4-5, 2009, pp. 443-452. | Pierini J., *Note per una scrittura femminista e di genere*, in Palladino C., Ferrara C. (a cura di), *Women in Design Award 3-4*, Aiap, Milano 2022. | Salazar J.F., Cordova A., *Imperfect Media: the Poetics of Indigenous Video in Latin America*, in Wilson P., Stewart M. (a cura di), *Global Indigenous Media: Cultures, Poetics, and Politics*, Duke University Press, Durham 2008. | Sekula A., *Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation)*, in "The Massachusetts Review", vol. 19, n. 4, 1978, pp. 859-883. | Soulellis P., *What is Queer Typography?*, Queer-Archive.Work, Providence 2021. | van Toorn J., *A Passion for the Real*, in "Design Issues", vol. 26, n. 4, 2010, pp. 45-56.

Rappresentazione

Valter Scelsi

Nella letteratura in proposito, un'ipotesi è che la miseria del monumento risieda nel fatto che quando si avvicinerà la sua fine esso non saprà opporvisi, ma, anzi, se ne farà simbolo. Il concetto è descritto nelle celebri pagine di Victor Hugo, dove il modello di stucco della statua colossale dell'elefante della Bastiglia (1814-1846) abitato dal miserabile Gavroche diventa paradigma stesso della miseria.

"Cadeva in rovina; a ogni stagione, i calcinacci che si staccavano dai fianchi, gli facevano piaghe spaventevoli. Gli 'edili' come si dice in gergo elegante, l'avevano dimenticato dal 1814. Era là, nel suo angolo, cupo, malato, crollante, circondato da uno steccato marcio e sporcato a ogni istante dai cocchieri ubriachi: alcuni crepacci gli rigavano il ventre, una spranga gli usciva dalla coda,

le erbacce gli crescevano alte fra le gambe; e siccome il livello della piazza da trent'anni andava elevandosi tutto intorno per quel movimento lento e continuo che alza insensibilmente il suolo delle grandi città, si trovava come in una fossa e sembrava che la terra sprofondasse sotto di lui. Era immondo, disprezzato, ripugnante e superbo, brutto agli occhi del borghese, melanconico agli occhi del pensatore. Aveva qualche rassomiglianza con un'immondizia che si spazza via e con una maestà che si decapita" (*Hugo 1995*, p. 627).

In altri termini, il monumento è programmato per testimoniare un'insensatezza, che poi è insensatezza del fare umano quando si dota di simboli monumentali confidando che da soli bastino a spiegare qualcosa.

“O utilità inaspettata dell'inutile! Carità delle grandi cose! Bontà dei giganti! Quel monumento smisurato, che aveva contenuto un pensiero dell'Imperatore, era divenuto il guscio d'un monello: il ragazzo era stato accettato e ricoverato dal colosso. I borghesi vestiti a festa che passavano davanti all'elefante della Bastiglia dicevano volentieri, squadrandolo con un'aria di disprezzo negli occhi a fior di testa: 'A che serve questo?'” (Ivi, p. 629).

Sull'argomento gli spunti interpretativi vanno ben oltre la letteratura specifica e proliferano in misura proporzionale ai territori di analisi. Ogni luogo, ogni città è in grado di sottoporre a verifiche specifiche l'ipotesi. La costruzione di monumenti è da sempre stata legata, per ragioni più che evidenti, a motivi di opportunità politica, o, per meglio dire, a *occasioni politiche*.

Per un altro verso, la rappresentazione della miseria, come quella di molti altri fenomeni, può essere concepita in due modi differenti: come la rappresentazione degli effetti della miseria, o come la rappresentazione delle cause che ne sono all'origine. Nel primo caso, sembrerebbero escluse ragioni che rendano opportuna qualche forma di monumentalizzazione della miseria, la quale diventa un soggetto utilizzabile solo, al più, se colta nell'attimo della sua redenzione, del suo rimedio. Nel secondo caso, invece, risulta possibile rappresentare la miseria nel monumento al fine di monito, ad esempio nei confronti della sciagura resa possibile dall'azione dell'uomo. La statua che raffigura chi piange per la tragedia della guerra ne è un esempio tragico.

Dalle parole di Guy de Maupassant di fronte alla scultura della Venere di Siracusa traspare una possibilità che spiega meglio il fenomeno (de Maupassant 1890, p. 127). Egli scrive che un'opera d'arte appare superiore soltanto se è, nello stesso tempo, il simbolo e l'esatta espressione di una realtà, in questo assorbendo e traducendo in forma i caratteri della contemporaneità, in una continua trasformazione di senso. È bene dire che statua e monumento non sempre coincidono e che qui si parla di opera d'arte come se questa fosse una categoria omogenea, cioè una categoria di opere universalmente riconducibili alla condizione artistica. Tuttavia, quello che ci suggerisce il lascito dello scrittore francese può, per estensione, riguardare l'atteggiamento di tutta un'epoca nei confronti del monumento.

La rilevanza di un'opera d'arte può manifestarsi emergendo in ogni momento della sua esistenza, perfino nell'attimo della misera sorte che ne determina la distruzione. Del resto, la rappresentazione di un particolare e clamoroso tipo di miseria è proprio quella che fissa l'attimo del disfacimento, dell'incapacità di trattenere a sé, e tale rappresentazione è ben in grado di condurre a un risultato artistico.

Come abbiamo scritto sopra, ogni luogo è in grado di accettare la presenza del monumento, a volte senza sostanziali riserve, altre volte mettendo in atto dei meccanismi critici difensivi. Così Genova è in grado di proporre la memoria di una sequenza di casi che emergono per concentrazione di elementi narrativi e che coinvolgono il monumento nel suo attimo di traduttore di qualche miseria.

Un saggio di Stephanie Hanke pubblicato nel *Römisches Jahrbuch della Bibliotheca Hertziana* (Hanke 2012, pp. 165-186) descrive lo spirito di meraviglia con il quale ci avviciniamo alle immagini che documentano la statua colossale con la quale nel 1596 lo scultore Marcello Sparzo rappresenta Andrea Doria nelle forme di Giove. Nel pieno del *Siglo de los Genoveses* (Boccardo, Di Fabio 1999) i Doria organizzano la messa in scena di un monumento proposto alla popolazione come un bene comune, un segno identificativo della Repubblica. Il grande colosso bianco si staglierà da lì in poi sulla macchia verde della collina, sovrastando la città, al centro dell'arco portuale.

Marcello Sparzo, artista esperto nelle arti plastiche (Pesenti 2000, pp. 3-16) così da essere tra i primi a impegnare lo stucco nelle statue colossali e che “dopo d'aver date in Roma non poche prove di sua abilità, si trasferì a Genova, dove poi continuamente visse impiegato” (Ratti 1769, p. 433), viene incaricato della colossale opera da Giovanni Andrea Doria: il 22 agosto 1586 venivano dati “a Marcello Sparci scutti venti d'oro [...] a buon conto del Gigante che fa al nicchio della villa d'alto” (Merli, Belgrano 1874, p. 63). In carriera aveva guadagnato bene, ci informa Carlo Giuseppe Ratti, ma lasciando nulla ai propri eredi “perché la lunghissima vita, che durò poco meno di un secolo, e il vano esempio per la fallace arte di fabbricar l'oro, gli consumarono innanzi tempo quanto aveva guadagnato” (Ratti 1769, p. 433). Dell'originale biografia dello Sparzo pubblicata nel secolo precedente da Raffaele Soprani è, quella del Ratti,

una riscrittura più sintetica ed emendata da un finale sciagurato che vedeva l'artista descritto come improvvisato e inconcludente alchimista, genitore anzianissimo e perfino involontario infanticida (Soprani 1674, p. 298). Nell'edizione novicesca del libro, ormai attribuito alle due firme del Soprani e del Ratti, Maria Grazia Rutteri trattando della statua documenta che “i proprietari la demolirono perché eccessivamente ingombrante e perché il Comune, pur richiesto, trascurò di occuparsene” (Rutteri 1965, p. 67). Anche attribuendo la responsabilità della distruzione del colosso a scelte politiche poco avvedute, è legittimo pensare che a segnare le sorti del monumento abbia contribuito il materiale del quale era fatto. Alla difficoltà tecnica si preferisce, nel racconto moderno, anteporre l'insipienza di una classe politica, sebbene “qualcosa potrebbero dire anche le vicende relative alla conservazione dei monumenti, dove le esigenze di manutenzione e di rinnovamento hanno in genere prevalso sull'attenzione ai materiali originali; senza parlare dei salvataggi di intere imprese plastiche, per se stesse inamovibili, qualora la distruzione o il riattamento dell'edificio li rendesse necessari, che in pratica si contano sulle dita di una mano” (Tumidei 2016, pp. 85-99).

Sembra, poi, essere trascorso qualche tempo tra la demolizione della statua (Labò 1937, p. 337) e quella dell'architettura che la conteneva, una grande nicchia circondata ai lati da due obelischi troncopiramidali, avvenuta probabilmente nel 1939. Quanto riportato in didascalia da Laura Stagno “Marcello Sparzo, *Statua di Giove detta 'Il Gigante', distrutta nel 1939*, fotografia storica, Genova, Centro di Documentazione per la Storia, l'Arte e l'Immagine di Genova, Archivio Fotografico” (Stagno 2018, p. 190) risulta compatibile con la testimonianza di Vito Elio Petrucci: “in via Pagano Doria, sull'ultima curva proprio a lato dello scheletro dell'ex Hotel Miramare, c'era una vistosa edicola, vuota come tante altre. L'inquilino mancante non era un'immagine religiosa ma il famoso Giove del giardino di Andrea Doria” (Petrucci 1997).

La sopravvivenza di un monumento è legata alla capacità delle città di monumentalizzarlo, ovvero di riconoscerne lo status. Il fenomeno è particolarmente evidente per quelle architetture che si fanno, progressivamente o improvvisamente, monumento. Tipico è il caso delle archeologie emerse o sopravvis-

sute all'interno di tessuti urbani moderni. Nel caso del gigante di Fassolo, tuttavia, non tanto la perdita di valore simbolico, quanto piuttosto l'impedimento di potersi *rappresentare* all'interno del paesaggio urbano sembra all'origine della miseria e della fine. Nello sguardo dal mare verso la collina, che lo vedeva rappresentato nei secoli da pittori e fotografi, il monumento viene cancellato dalla costruzione della imponente massa dell'hotel Miramare (1908) che gli si sovrappone collocandosi a pochi metri di distanza, frapponendosi tra esso e il paesaggio retrostante. Una vernacolare testimonianza dei fatti viene fornita dal poeta e umorista Giovanni Battista Rapallo, detto Baciccia, in una poesia datata novembre 1907 (Baciccia 1927, p. 106), allorché il cantiere dell'albergo era prossimo alla fine, intitolata *A-o gigànte da Villa D'Öia (Al gigante di villa Doria)* che si conclude con l'ironico compiacimento per la sorte del Giove che potrà, nascosto, non accorgersi del marcio che a Genova lo circonda.

Le immagini fotografiche per le cartoline postali ritraggono prevalentemente il gigante da levante, ponendo in primo piano un'altra scultura: il monumento a Raffaele De Ferrari Duca di Galliera. Realizzato dallo scultore piemontese Giulio Monteverde, il gruppo bronzeo sostenuto da una base di granito rosa di Baveno viene inaugurato domenica 12 aprile 1896. È composto di un ricco insieme allegorico che illustra simbolicamente le imprese filantropiche del celebrato: la personificazione della Munificenza, ispirata dal Genio alato, dona le sue ricchezze al Commercio (nei panni di Mercurio), alludendo così alle attività commerciali del porto di cui De Ferrari aveva finanziato l'ampliamento. Il 21 agosto del 1930, il monumento del duca di Galliera viene tolto dalla sua sede e, spostato di pochi metri verso ponente, collocato sull'asse del viadotto che collegava piazza Principe con Ponte dei Mille. Nuovamente rimosso nel 1989 per permettere la costruzione della stazione della metropolitana genovese, nel 2018 il monumento trova posto a Carignano, in prossimità di piazzale San Francesco d'Assisi, il belvedere sull'imboccatura del porto costruito per ospitare l'esistenza brevissima e sfortunata di un altro monumento: la statua marmorea di Costanzo Ciano, che documenti dell'archivio Luce ci mostrano candida nell'inaugurazione del 16 novembre 1941 e che verrà demolita nel 1943.

Per tutto il corso del XX secolo, alla difficile geografia delle scelte sul tema dell'auto-rappresentazione della città tramite i propri monumenti, fanno riscontro le demolizioni. Quando nel 1966 viene approvata la versione revisionata e definitiva del Piano Particolareggiato per la zona di via Madre di Dio si dà corso al processo di demolizione di una parte consistente del tessuto storico genovese, quella all'immediato levante delle medioevali mura del Barbarossa. La casa natale di Nicolò Paganini, elemento del fitto tessuto delle schiere che costituiscono l'ambiente del centro storico genovese, identificata da una targa commemorativa che la radica all'immaginario locale, cede il passo alle ruspe nel settembre del 1971. Inesorabile conseguenza dell'azione edificatoria intrapresa a dare seguito a quella, lunghissima e tormentata, pianificatoria, la distruzione del monumento implica la necessità di rimozione della memoria di una parte di città *“fatiscente secondo la considerazione comune, ancora ricca di memorie e di attributi ambientali per i giudizi più sensibili e meno frettolosi, [omissis] singolarissima e preziosa cerniera allungata tra la Città Antica e i successivi sviluppi urbani otto-novecenteschi orientali”* (Cusmano 1980, p. 10).

Nel 1959 lo scultore Nino Franchina realizza, nello stabilimento siderurgico Oscar Sinigaglia di Cornigliano, in collaborazione con i tecnici dell'Italsider, una scultura in ferro alta quindici metri intitolata *Commessa 60124* (*“Rivista Italsider”* 1962, p. 7). Sono i prodomi di una intensa stagione nella quale la rappresentazione di sé, la cura della propria immagine pubblica, costituisce per l'industria siderurgica nazionale un obiettivo da perseguire in accordo con l'arte e con l'architettura. Genova diventa il palcoscenico naturale per la messa in scena. La statua di Franchina viene collocata in uno spartitraffico di corso Marconi, prosecuzione verso ponente della *promenade* di corso Italia, all'incrocio la lunga prospettiva di via Casaregis e a pochi metri dagli edifici progettati da Luigi Carlo Daneri per il complesso di piazza Rossetti, la *piazza a mare* della modernità genovese. Collocata sul percorso stradale litoraneo, è visibile da tutte le navi in entrata nel porto dall'imboccatura di levante. Su questa traccia, l'impegno dell'Italsider nella produzione di monumenti urbani troverà un momento di culmine nell'estate del 1962, quando la fabbrica contribui-

sce alla realizzazione della mostra *“Sculture per la città”*, allestita a Spoleto nell'ambito del *“Festival dei due mondi”*, ospitando nei suoi stabilimenti dieci scultori al lavoro su altrettante opere.

In quegli anni Sessanta del miracolo economico italiano, l'Iri (Istituto per la Ricostruzione Industriale), nel suo ruolo di propulsore pubblico della grande industria di base e delle nuove infrastrutture, decide di celebrarsi con un monumento collocato a Genova, teatro della siderurgia e della cantieristica navale. Nel 1962 l'architetto milanese Angelo Mangiarotti viene incaricato del progetto di un padiglione da costruirsi sulla riva destra della foce del torrente Bisagno, all'interno del nuovo quartiere fieristico e in prossimità, comunque, dell'imboccatura del porto e del monumento costruito da Franchina. Il padiglione espositivo doveva mostrare le realizzazioni in campo navale di sedici aziende del gruppo Iri. Il ricordo di Guy de Maupassant interviene una seconda volta in questo racconto, quando Angelo Mangiarotti ne adotta quello che potremmo definire il *paradosso del punto di vista*, tramandato dall'aneddotica e ripreso da Roland Barthes (Barthes 2009, p. 13), secondo il quale lo scrittore francese sedeva volentieri ai tavoli dei ristoranti della Tour Eiffel, ovvero gli unici luoghi dove la grande architettura metallica scompariva ed era possibile ammirare nella sua vastità Parigi. Il padiglione viene costruito privo di un vero ambiente chiuso, a eccezione di un piccolo auditorium ipogeo il cui corpo, emergendo dal suolo, costituiva lo stilobate senza colonne di una sovrastante struttura costituita da una grande copertura metallica a sezione lenticolare e da quattro appoggi, eccedenti la base.

“Altrettanto sorprendente è anche la risposta del progettista alla specifica richiesta di immaginare un edificio per permettere l'esposizione di grandi navi. Partendo dall'analisi del luogo – a pochi metri dal mare e in prossimità del punto in cui le navi entravano in porto – Mangiarotti ribaltò gli obiettivi e convinse la committenza a ‘sfruttare’ le vere navi, li perfettamente visibili nel loro lento e continuo passaggio” (Finessi 2021, pp. 72-75).

Ecco il paradosso di un monumento che diventa, perfettamente e consapevolmente, luogo degli sguardi orientati verso ciò che dovrebbe celebrare e che, nel farlo, si consuma, deperisce. È un'architettura che si spinge avanti fino al limite precoce dell'inattuale.

Alle soglie del nuovo millennio il padiglione si mostra come un rudere, persi i pannelli che racchiudevano la struttura di copertura, arrugginite le parti in ferro, inibito l'accesso al podio dal quale guardare le navi, svuotato dagli oggetti (l'elica, la pianta, gli espositori) che costituivano il misurato insieme di progetto, diventa ora l'oggetto della curiosità, il perturbante avanzo gigante, ora sorpreso nello zoomorfismo delle sue quattro gambe di ap-

poggio. Nell'estate del 2000 il padiglione viene smantellato per lasciare il posto alla rampa di discesa verso il nuovo porticciolo turistico, con la modalità, ovvia e comunque patetica, della distruzione del monumento, dove manca sempre una dimensione, quella del limite della memoria, quel confine oltre il quale la città diventa immaginazione, secondo quella prassi umana che neppure la più misera delle vicende riesce a negare.



Realismo

Realtà



Bacciccia, *Sonetti*, Genova 1927. | Barthes R., *La Tour Eiffel* (1979), Abscondita, Milano 2009. | Boccardo C., Di Fabio C. (a cura di), *El siglo de los genoveses e una lunga storia di arte e splendori nel palazzo dei dogi*, Mondadori, Milano 1999. | Cusmano M.G., *Costruire tra due città: il piano di Madre di Dio, 1964*, in Dasso M. et al. (a cura di), *Architettura a Genova, il Centro dei Liguri*, La Fotocromo Emiliana Editrice, Bologna 1980. | Finessi B., *Microstorie. Angelo Mangiarotti. Padiglione Fiera del Mare di Genova*, in “Domus”, n. 1058, 2021, pp. 72-75. | Hanke S., *Die Macht der Giganten. Zu einem verlorenen Jupiter des Marcello Sparzo und der Genueser Kolossalplastik des 16. Jahrhunderts*, Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana, n. 39, 2012, pp. 165-186. | Hugo V., *I miserabili* (1862), Newton Compton, Roma 1995. | Labò M., *Marcello Sparzo*, in Vollmer H. (a cura di), *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler des XX*, vol. 21, Verlag von E.A. Seemann, Leipzig 1937. | de Maupassant G., *La vie errante*, Librairie Paul Ollendorff, Paris 1890. | Merli A., Belgrano L.T., *Il palazzo del Principe d'Oria a Fassolo in Genova. Atti della Società Ligure di Storia Patria*, vol. 10, Tipografia del Regio Istituto Sordo-Muti, Genova 1874. | Pesenti F.R., *Marcello Sparzo nel Seicento tra Genova e Urbino*, in “Trasparenza”, n. 10, 2000, pp. 3-16. | Petrucci V.E., *La statua del Gigante*, in “Il Secolo XIX”, martedì 22 luglio 1997. | Ratti C.G., *Vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi, in questa seconda edizione rivedute, accresciute, ed arricchite di note da Carlo Giuseppe Ratti, pittore e socio delle Accademie Ligustica e Parmense*, nella Stamperia Casamara, dalle cinque Lampadi, Genova 1769. | “Rivista Italsider”, n. 4, 1962. | Soprani R., Ratti C.G., *Vite de' pittori, scultori, ed architetti genovesi* (1769), a cura di Rutteri M.G., Tolozzi, Genova 1965. | Soprani R., *Marcello Sparzo*, in Bottaro G., Tiboldi G.B., *Le vite de' pittori, scultori, et architetti genovesi*, Genova 1674, p. 298. | Stagno L., *Giovanni Andrea Doria 1540-1606. Immagini, committenze artistiche, rapporti politici e culturali tra Genova e la Spagna*, GUP, Genova 2018. | Tumidei S., *Antonio Trentanove e la scultura del Settecento in Romagna*, in Bacchi A., Massari S. (a cura di), Fondazione Federico Zeri, Bologna 2016.

“Il reale è lo scarto della realtà. La realtà è quella a cui le parole si riferiscono; tecnicamente il loro riferimento. Ad esempio, quell'insetto a cui si riferisce il nome della lingua italiana 'blatta'. C'è la parola, e subito sappiamo tutto quello che c'è da sapere

sulla 'blatta'. Le blatte sono schifose, non le vogliamo nelle nostre cucine, mettiamo il veleno in polvere lungo i muri per mandarle via. La realtà è appunto quello che sappiamo, o crediamo di sapere, sulla 'blatta'. Il reale della blatta, invece, è quello che nel-

la 'blatta' non c'è. O meglio, è quello che della blatta sfugge alla presa del nome 'blatta', con tutto il 'sapere' – che sia tecnico o scientifico in questo caso non fa molta differenza – che quel nome si porta dietro, di esplicito e soprattutto di implicito. Inteso in questo senso il reale è il sottoprodotto dell'incontro con la realtà. C'è una 'blatta', ma poi succede che quell'insetto orribile che striscia sul pavimento mi sorprenda, cioè faccia qualcosa che non mi aspettavo che le blatte potessero fare. Ma può anche succedere che sia io a fare qualcosa di sorprendente con una blatta, cioè qualcosa che la sor-

prenda. Perché la distinzione fra realtà e reale non vale solo per gli esseri umani. L'attrito fra realtà e reale produce uno scarto; un altro modo per nominare questo scarto è 'errore'. C'è un errore in quello che sapevo della 'blatta'. In quell'errore c'è l'incontro traumatico con il reale".

Felice Cimatti, *Divenire blatta. Errore e godimento*, in "Vesper. Rivista di architettura, arti e teoria | Journal of Architecture, Arts & Theory", n. 5 (*Moby Dick. Avventure e scoperte* | *Moby Dick. Adventures and Discoveries*), 2021, p. 124.

Reclusione
Remoto
Residuale
Riscatto

S

Scarsità

Dario Gentili

"Scarsità" è il sostantivo dell'aggettivo "scarso", che deriva dal tardo latino *excarpsus*, participio passato del verbo "ex-carpere": "tirar fuori, portar via, estrarre". Scarsità definisce dunque qualcosa che non tanto vale poco in sé, ma il cui valore è relativo e si desume da ciò da cui è "carpita" in minima quantità. Detto altrimenti, utilizzando non casualmente un termine oggi particolarmente ricorrente nei dibattiti – quelli sull'"estrattivismo" – di ecologia politica e non solo: la scarsità è il risultato o il prodotto di una "estrazione" di una quantità discreta (cioè misurabile e valutabile) da una qualità di per sé invalutabile. Tale estrazione riduce insomma la qualità in quantità.

Scarsità ha pertanto un significato molto diverso se non opposto a quello di "rarietà". Mentre la rarità acquisisce un grande valore in sé proprio grazie alla minima quantità (che è la sua qualità), la minima quantità della scarsità denota una mancanza e una carenza di valore. Eppure, tale mancanza o carenza rimanda la scarsità alla possibilità di acquisire o riacquisire valore. Se la rarità per conservare il suo valore deve quantomeno restare tale, la scarsità è piuttosto una condizione da cui si può e si deve fuoriuscire. La sua carenza di valore non è insomma definitiva e irrimediabile, bensì può essere compensata. Si può cioè incrementare ciò di cui si scarseggia fino a conseguire un determinato standard, raggiunto il quale la scarsità viene meno.

Un aggettivo di uso comune e frequente – quale è "scarso" come opposto di "abbondante", entrambi sproporzionati rispetto alla giusta misura del "sufficiente" e del "bastante" – viene sostantivato in "scarsità" non prima della modernità (la prima occorrenza risale alla fine del XIII secolo). Ciò accade non a caso in concomitanza con l'assurgere dell'economia a disciplina e a scienza di primo rango nell'amministrazione degli Stati europei in corso di formazione. La scarsità trova infatti nel sistema dei bisogni in cui consiste ogni economia la sua propria collocazione. Non che prima della modernità l'economia non si caratterizzasse per l'amministrazione dei bisogni, ma questa non era un affar di Stato, ma era relegata alla dimensione della "casa", dell'*oikos* di cui alla lettera l'economia è il *nomos*, ne stabilisce cioè la "norma". Prendiamo

ad esempio un grande classico del pensiero dell'antichità: il *Simposio* di Platone.

È ben nota la genealogia che Socrate, nel suo elogio, attribuisce a Eros: Eros è figlio di Penia e Poros. Il nome della madre Penia significa per l'esattezza "bisogno". Ebbene, accoppiandosi con Poros – che sta a indicare "risorsa, espediente" – Penia non perde la sua natura bisognosa, non fuoriesce dalla sua condizione di penuria. E tantomeno il frutto dell'unione di Penia e Poros, Eros, trae beneficio dalla natura del padre per compensare quella della madre. Anzi, Platone lo descrive come un bisognoso, che vive nella miseria, una sorta di mendicante o *homeless*: "Prima di tutto è povero sempre, ed è tutt'altro che bello e delicato, come ritengono i più. Invece è duro e ispido, scalzo e senza casa, si sdraia sempre per terra senza coperte, e dorme all'aperto davanti alle porte o in mezzo alla strada, e, perché ha la natura della madre, sempre accompagnato con povertà" (Platone 2017, p. 181). La miseria di Eros consiste nell'essere povero "sempre", la sua penuria non è compensabile, non è una condizione temporanea da cui può emanciparsi. Nemmeno la genia paterna può porvi rimedio, sebbene sembra corrisponda esattamente a ciò di cui la natura materna lo rende manchevole: "Per ciò che riceve dal padre, invece, egli è insidiatore dei belli e dei buoni, è coraggioso, audace, impetuoso, straordinario cacciatore, intento sempre a tramare intrighi, appassionato di saggezza, pieno di risorse, ricercatore di sapienza per tutta la vita, straordinario incantatore, preparatore di filtri, sofista. E per sua natura non è né mortale né immortale, ma, in uno stesso giorno, talora fiorisce e vive, quando riesce nei suoi espedienti, talora, invece, muore, ma poi torna in vita, a causa della natura del padre" (Ibidem). Eros, dunque, si genera non dalla compensazione degli opposti, bensì dal loro conflitto, secondo un'idea che si ritroverà poi in epoca romana nel *De rerum natura* di Lucrezio, per il quale la "vita nuova" si genera dallo scontro tra il seme materno e quello paterno (Lucrezio 2004, p. 329). Infatti, il conflitto nella sua natura tra il padre e la madre rende Eros perennemente "risorgente": le risorse che gli provengono dal padre non servono a soddi-

sfare la mancanza che eredita dalla madre, bensì a rigenerarla. Le sue risorse sono inesauribili, non si danno in quantità discrete; hanno piuttosto la qualità della risorgenza. Altrettanto vale per gli espedienti alla cui ricerca lo spinge la natura del padre: il “vivere di espedienti” non può porre mai fine alla sua povertà, ma l’arte di cui tale miseria lo rende sapiente è quella del possibile. Sembra quasi che Platone intenda evitare con la massima nettezza che l’agire di Eros possa essere ricondotto a un’economia, alla quantificazione di risorse sufficiente per compensare una situazione di scarsità: “E ciò che si procura gli sfugge sempre di mano, sicché Eros non è mai né povero di risorse, né ricco” (Platone 2017, p. 181).

Eros è dunque “desiderio” – questa è la traduzione più propria del suo nome – e per Platone rappresenta il legame politico della città. Eros ha a che fare con la politica e non con l’economia. Ecco perché la scarsità non ha spazio nel mito platonico. Ciò che unisce i membri di una comunità politica è il desiderio del “bello” e del “buono” per la *polis*, che induce a generare un sovrappiù di risorse, che eccede il soddisfacimento dei bisogni di ogni singolo individuo, e metterlo in comune: è tale *surplus* di desiderio a rigenerare la vita della città. In economia, invece, vige il bisogno, che rimanda alla scarsità; quindi, alla determinazione e alla quantificazione di ciò di cui l’individuo è carente perché possa essere esattamente compensato. Pertanto, ogni *surplus* che si dà in eccesso rispetto alla soddisfazione del bisogno (nella produzione come pure nell’accumulazione di risorse per mezzo di conquista, dominio, rapina, colonialismo, sfruttamento) non va offerto o restituito interamente alla comunità – sarebbe una forma di sperpero – piuttosto va accumulato. Karl Marx l’ha definita “accumulazione originaria” in quanto origine del capitalismo, che non avviene prima della modernità. Sarà quindi il capitalismo in congiunzione con il liberalismo a mettere a sistema il bisogno, configurando così un’economia che non può contemplare l’abbondanza (Charbonnier 2020, p. 272), ma solo ed esclusivamente la scarsità, perché è solo questa che attiva la dinamica della compensazione.

Per vedere la scarsità acquisire quell’importanza nel dibattito pubblico oggi indiscussa, bisogna allora arrivare alla modernità. Prima però di riconoscerla già effettivamente

operante in quanto dispositivo economico, è opportuno evidenziare come si affacci all’interno di un discorso ancora pienamente politico. Il riferimento è al *Leviatano* di Thomas Hobbes, testo fondamentale per la fondazione dello Stato moderno. Piuttosto che introdurre la scarsità nell’economia politica dello Stato, Hobbes estromette il desiderio dall’ambito politico. Il desiderio è ancora la passione dominante tra gli esseri umani, ma lo è nello stato di natura, quella condizione prepolitica in cui “la vita dell’uomo è solitaria, misera, ostile, animalesca e breve” (Hobbes 1992, p. 102). Non più legame politico come in Platone, il desiderio spinge al contrario ogni singolo individuo a entrare in competizione con l’altro, creando quella condizione di guerra di tutti contro tutti in cui consiste lo stato di natura. La ragione conduce dunque gli esseri umani a far prevalere la paura di morire sul desiderio e ad accordarsi per rinunciare al proprio diritto naturale di desiderare in cambio della sicurezza e della pace che la sottomissione e l’obbedienza al sovrano devono garantire. Questa concezione hobbesiana dello Stato avrà un’influenza profonda e duratura sulla politica moderna, marcando una netta discontinuità rispetto all’origine della politica occidentale nell’antica Grecia. E tuttavia, Hobbes non nasconde affatto che, per il bisogno di sicurezza, ciò a cui si rinuncia è la possibilità della felicità, che dipende dal desiderio: “La felicità è un continuo progresso del desiderio da un oggetto ad un altro, dove il raggiungimento del primo non è altro che la via per il conseguimento del secondo” (Lvi, p. 78).

La scarsità non svolge ancora un ruolo di primo piano, ma è ben presente sullo sfondo. Se indiscutibile è l’influsso della Guerra dei trent’anni e della guerra civile inglese sull’elaborazione del capolavoro hobbesiano del 1651, non bisogna però sottovalutare che durante il XVII secolo l’Europa fu flagellata da epidemie e carestie. Una volta definito il desiderio in quanto brama di possesso, godimento e potere, esso si scontra inevitabilmente con la scarsità di risorse a disposizione, che pertanto diventano oggetto di contesa: guerra di tutti contro tutti. Ciò che insomma inizia a configurarsi è l’idea di un “ambiente” carente per il soddisfacimento dei bisogni di tutti, che porta così alla quantificazione delle risorse disponibili e alla necessità di doverle gestire per non ricadere nella guerra. È allora che l’economia diventa un’arte di governo.

Un secolo dopo, la Gran Bretagna è una florida società mercantile, alla vigilia della Prima rivoluzione industriale. La vita in società finisce per essere naturalmente perseguita, senza che, come in Hobbes, sia la minaccia della spada del sovrano a esserne il collante; lo è piuttosto l’interesse economico. Ed è a questo punto che la scarsità emerge in primo piano, diventando addirittura un tratto peculiare della stessa natura umana. Leggiamo la definizione di natura umana – tutt’altro che benigna – che fornisce David Hume: “Con nessun altro degli animali che popolano il globo la natura sembra essere stata più crudele che verso l’uomo, considerati gli innumerevoli bisogni e le necessità di cui lo ha sovraccaricato, e l’esiguità dei mezzi che gli concede per soddisfare queste necessità. Nelle altre creature questi due particolari in genere si compensano fra loro” (Hume 2001, pp. 957-959). Non è più il desiderio in prima istanza a caratterizzare e a muovere la natura umana, bensì il bisogno. La scarsità può quindi svolgere pienamente la sua funzione. Non è più soltanto un dato di fatto dell’ambiente naturale, una condizione oggettiva più o meno contingente, ma costituisce la natura umana in un senso ben preciso: i mezzi scarsi di cui l’essere umano dispone per natura per soddisfare i propri bisogni lo inducono a compensare tale scarsità. Ed è tale bisogno di compensazione a fare dell’animale umano un essere sociale. Il suo naturale “egoismo” (Lvi, p. 961) non lo spingerebbe alla socialità, ma al contempo i mezzi scarsi di cui per natura dispone non sono adeguati a soddisfare i propri bisogni: è la scarsa dotazione naturale di mezzi a rendere per l’interesse egoistico utile e vantaggioso vivere in società. La guerra di tutti contro tutti nello stato di natura di Hobbes è un conflitto mosso dal desiderio in quanto potenza naturale, ed è tale potenza che la sovranità è chiamata a limitare. Per Hume, invece, è la scarsità a condurre gli individui ad auto-limitare il proprio egoismo, facendo loro comprendere come la società civile rappresenti l’unico ambiente in cui quello stesso egoismo possa trovare una qualche soddisfazione. La scarsità non è dunque più relegata sullo sfondo, ma conquista il centro della scena, addirittura su due versanti, quello della natura umana – i mezzi scarsi per il soddisfacimento dei bisogni – e quello dell’ambiente naturale: “ecco una proposizione che penso sia possibile

considerare come certa, ossia che *la giustizia trae origine soltanto dall’egoismo e dalla generosità limitata, assieme alla scarsità delle risorse con cui la natura sopperisce ai suoi bisogni*” (Lvi, p. 979). Si potrebbe sostenere – adottando un lessico contemporaneo – che la scarsità come quantità esigua di capacità “qualifica” le risorse umane e come quantità esigua di beni “qualifica” le risorse naturali. Ma non solo. La società mercantile – con Hume e con il suo amico e allievo Adam Smith, l’autore di *La ricchezza delle nazioni*, il testo fondativo del liberismo economico (Smith 2018) – comincia a addomesticare il desiderio, quel desiderio ancora ingovernabile per Hobbes, a cui si può solo rinunciare, rinunciando al contempo alla felicità. In sostanza, la società mercantile di Hume e Smith fornisce un oggetto alla mancanza del desiderio, e tale oggetto può essere ottenuto sul mercato: in tal modo, il desiderio diventa un bisogno a cui si può – o, meglio, si promette di – dare soddisfazione.

La scarsità è quel dispositivo che istituisce una società mercantile, ovvero una società che fa del mercato il suo ambiente. Lo aveva ben chiaro Michel Foucault, il quale, per comprendere la mentalità con cui la razionalità del mercato globale stava plasmando la società sul finire degli anni Settanta del Novecento, risale proprio al Settecento e alla società mercantile di allora. In *Sicurezza, territorio, popolazione*, analizza lungamente la fisiocrazia, la dottrina economica che si impose proprio per la sua risignificazione della scarsità. Si tratta di un passaggio decisivo, che contribuisce alla configurazione dell’*homo oeconomicus*. Da che la scarsità – nel XVII secolo, come abbiamo visto, conseguenza delle carestie e delle pestilenze – è percepita come una calamità naturale e generalizzata su cui lo Stato deve intervenire per governarla e limitarne i danni, è ora considerata dalla fisiocrazia una “chimera”: “si pone un freno al fenomeno grazie a una sorta di ‘laissez-faire’, di ‘laissez-passer’, nel senso di lasciare che le cose accadano. Si lasceranno salire i prezzi fino a quando avranno la tendenza a salire, si lascerà che il fenomeno scarsità-caro prezzo si sviluppi su questo o quel mercato e sarà proprio questa realtà cui si è lasciato libero sviluppo a creare il sistema del proprio contenimento e della propria regolamentazione” (Foucault 2005, pp. 42-43). Nasce così il mito dell’auto-regolamen-

tazione del mercato: il mercato è in grado di ritrovare naturalmente e autonomamente il proprio equilibrio che è stato turbato dalle crisi, senza l'intervento dello Stato, che anzi fa più danni che altro. La scarsità diventa così un fenomeno locale, tutto sommato marginale – come lo è la povertà che genera – se considerato dal punto di vista del mercato mondiale. Sembrerebbe che la scarsità così relativizzata perda di importanza per il liberismo economico. Tutt'altro; è piuttosto, appunto, risignificata. Non è più una realtà di fatto, un dato oggettivo e generale, come lo era per Hobbes che infatti evocava la necessità dello Stato forte; la scarsità diventa piuttosto una questione individuale: “La carestia-pestilenza come calamità generalizzata sparisce, ma la scarsità che fa morire gli individui non soltanto non sparisce, ma non deve sparire” (Lvi, p. 43).

La scarsità diventa dunque responsabilità degli individui, riguarda principalmente le risorse umane. E l'economia neoliberale – quella oggi largamente prevalente – trova pertanto in Hume il proprio predecessore, perché è lui che per primo ha fatto dei mezzi scarsi di cui dispone la natura umana una risorsa da incrementare e valorizzare. Si sofferma sulla “scoperta” humane della scarsità Friedrich von Hayek, probabilmente il pensatore ancor oggi più influente del neoliberalismo. Hayek fa infatti risalire a Hume la funzione decisiva svolta dalla scarsità per instaurare l'ordine sociale, quell'unico ordine sociale in grado di assecondare la natura bisognosa dell'essere umano: l'ordine spontaneo del mercato. Si noti l'enfasi di Hayek a proposito della scoperta di Hume: “i principali [ostacoli] sono in primo luogo costituiti dall'interesse predominante dell'individuo per i propri bisogni o quelli dei suoi compagni più prossimi, e in secondo luogo la scarsità (termine di Hume!) dei mezzi” (Hayek 1998, p. 215). Quell’“animale debole” che è costitutivamente l'essere umano trova nella società di mercato quell'ambiente naturale in cui la scarsità da ostacolo diventa risorsa: “è solo la vita all'interno di una società che dà a quell'animale debole, l'uomo, i suoi poteri eccezionali” (Ibidem).

La nozione di “scarsità relativa” entra nel lessico economico alla fine del Diciannovesimo secolo, facendo dei prezzi sul mercato l'indice per determinare la scarsità o meno dei beni di consumo: maggiore è il prezzo attuale di un bene, maggiore è attualmente

la sua scarsità. Attenzione, la scarsità non sta assumendo il significato di rarità; piuttosto, un bene non ha un dato valore in sé, ma il suo valore è appunto relativo al prezzo che in una certa congiuntura ha sul mercato e che può dipendere da diversi fattori (non da meno sociali). Ma la vera rivoluzione neoliberale consiste nell'applicare la scarsità relativa non solo ai beni, alle risorse materiali (quelle naturali incluse), ma anche alle risorse umane. Prendiamo una definizione di economia da manuale, ancora oggi tra le più accreditate, quella di Lionel Robbins, esponente di spicco della teoria marginalista, di cui per certi versi il neoliberalismo rappresenta uno sviluppo. Eccola: “L'Economia è la scienza che studia la condotta umana in quanto relazione tra scopi e mezzi scarsi applicabili ad usi alternativi” (Robbins 1984, p. 16; tr. it. dell'autore). L'economia si occupa fondamentalmente delle risorse umane a partire dalla plasticità delle “condotte” (e sono pertanto queste a incidere principalmente sui prezzi che determinano la scarsità relativa). L'assunto di partenza lo conosciamo, è la definizione humane di natura umana: i mezzi a disposizione di un individuo per conseguire un fine sono scarsi, ma la sua natura comporta anche la capacità di plasmare la propria condotta in base al rapporto tra mezzi scarsi e scopi non solo più vantaggioso, ma anche più opportuno. Da un verso, la scarsità dei mezzi impone la rinuncia a certi scopi a favore di altri; dall'altro verso, però, i mezzi scarsi sono applicabili a “usi alternativi”, cioè possono essere resi adeguati e funzionali al conseguimento di un determinato fine. Nella definizione di economia di Robbins, si riscontra un aspetto a partire da cui il neoliberalismo ha impostato il suo discorso, che svela come a caratterizzarlo sia innanzitutto una concezione antropologica, come ha rilevato Foucault in *Nascita della biopolitica*: “questa definizione dell'economia non le propone come compito l'analisi di un meccanismo relazionale tra cose e processi [...]; le assegna, piuttosto, il compito di analizzare un comportamento umano e la razionalità interna a tale comportamento. [...] L'economia non è più, dunque, l'analisi dei processi, ma è diventata l'analisi di un'attività; non è più l'analisi della logica storica dei processi, bensì l'analisi della razionalità interna, della programmazione strategica dell'attività degli individui” (Foucault 2007, pp. 183-184). Insomma, il neoliberalismo fa delle risorse

umane la materia prima da mettere a valore e, essendo tali risorse scarse, la condotta umana è indotta a inventare usi alternativi per metterle a profitto. È infatti per compensarne la scarsità che gli individui sono chiamati a investire costantemente sulle proprie risorse e capacità – sul proprio “capitale umano” (Becker 2008).

L'esercizio della “scelta” è quella prestazione che la scarsità delle risorse umane richiede alla condotta degli individui: “quando il tempo e i mezzi per conseguire i fini sono limitati e possono essere applicati in modo alternativo, e i fini possono essere distinti in ordine di importanza, allora il comportamento assume necessariamente la forma di una scelta. [...] Ciò ha un aspetto economico” (Robbins 1984, p. 14; tr. it. dell'autore). Hayek riprende la concezione dell'economia di Robbins sia riguardo ai “mezzi scarsi” sia riguardo alla “scelta” che essi inducono. E tuttavia, nel suo discorso, gli atti di scelta rientrano all'interno di una razionalità strategica non proprio prevista in Robbins: “definiamo azioni economiche tutti gli atti di scelta che sono resi necessari dalla scarsità di mezzi disponibili per i nostri fini; possiamo, passo dopo passo, procedere a suddividere le possibili situazioni in alternative tali che a ogni passo non c'è una terza possibilità” (Hayek 2012, p. 68). Se in Robbins la condotta umana contempla un margine di autonomia poiché – secondo un criterio di fattibilità e un ordine d'importanza – la scelta investe i fini, invece in Hayek è tale possibilità di scelta che progressivamente va limitata. Non mancherà, poi, di criticare Robbins proprio su questo punto, a vantaggio di una concezione dell'economia basata sulla “catallassi”, sull'ordine spontaneo del mercato che stabilisce i fini sulla scorta delle sue dinamiche interne che non prevedono interventi esterni (innanzitutto della politica in nome ad esempio della distribuzione delle ricchezze): “La ragione per cui la definizione così ampiamente accettata [di Robbins] mi sembra ora fuorviante è che i fini che persegue una catallassi non sono *dati* nella loro

totalità ad alcuno, cioè non sono noti né ad alcun individuo che partecipi al processo né allo studioso che lo analizzi” (Hayek 1988, p. 110). La scarsità dei mezzi finisce per limitare la possibilità di scelta e, pertanto, l'ambizione dei fini a cui si può tendere, che resta limitata a quanto l'interesse egoistico può concepire – e da Hume sappiamo che il suo orizzonte è piuttosto circoscritto.

Eppure, la definizione di Robbins implica un'ulteriore determinazione della scarsità, forse meno evidente dell'attivazione di una razionalità strategica: una sorta di “erotizzazione” dell'economia. Infatti, l'economia deve far presa non solo sulla penuria di Penia, ma anche sulla capacità risorgente di Poros di escogitare espedienti per ovviare a una mancanza, inventando soluzioni nuove per affrontare ostacoli e superarli. L'economia quantifica e fornisce un prezzo (o, se vogliamo, un salario) a questa qualità o – per dirla con Hayek – a questo “potere eccezionale” dell'essere umano, facendone così una risorsa da mettere sul mercato. Ma il prezzo più alto è stato quello pagato dagli individui: rendere il desiderio un bisogno per sopravvivere sul mercato del lavoro. Discutendo Freud, Herbert Marcuse ha riconosciuto proprio nella scarsità quel dispositivo che ha fatto del surplus del desiderio un bisogno addizionale (che si aggiunge cioè artificialmente al bisogno primario di sussistenza), estromettendo Eros dalla nostra civiltà: “Dietro il principio della realtà sta il fatto fondamentale dell'Ananke o penuria, e ciò significa che la lotta per l'esistenza si svolge in un mondo troppo povero per poter soddisfare i bisogni umani senza continue limitazioni, rinunce e differimenti. In altri termini quel tanto di soddisfazione che è possibile raggiungere necessita *lavoro* [...]. Ma questo argomento [...] è fallace in quanto applica al fatto bruto della penuria ciò che effettivamente è la conseguenza di un'organizzazione specifica della penuria e di un atteggiamento esistenziale specifico imposto da questa organizzazione” (Marcuse 2001, p. 80).

Becker G.S., *Il capitale umano*, Laterza, Roma-Bari 2008. | Caro T.L., *La natura* (I sec. a.C.), a cura di Fellin A., Utet, Torino 2004. | Charbonnier P., *Abondance et liberté. Une histoire environnementale des idées politiques*, La Découverte, Paris 2020. | Foucault M., *Sicurezza, territorio, popolazione. Corso al Collège de France (1977-1978)*, Feltrinelli, Milano 2005. | Id., *Nascita della biopolitica. Corso al Collège de France (1978-1979)*, Feltrinelli, Milano 2007. | von Hayek F.A., *La confusione del linguaggio nel pensiero politico*, in Id.,

Nuovi studi di filosofia, politica, economia e storia delle idee, Armando, Roma 1988. pp. 83-110. | Id., *La filosofia del diritto e della politica di David Hume* (1963), in Id., *Studi di filosofia, politica ed economia*, Rubbettino, Soveria Mannelli 1998, pp. 235-265. | Id., *The Facts of the Social Sciences* (1943), in Id., *Individualism and Economic Order*, The University of Chicago Press, Chicago 2012, pp. 57-76. | Hobbes T., *Leviatano o la materia, la forma e il potere di uno stato ecclesiastico e civile* (1651), a cura di Pacchi A., Laterza, Roma-Bari 1992. | Hume D., *Trattato sulla natura umana* (1739), a cura di Guglielmoni P., Bompiani, Milano 2001. | Platone, *Simposio* (IV sec. a.C.), a cura di Reale G., Bompiani, Milano 2017. | Marcuse H., *Eros e civiltà* (1955), Einaudi, Torino 2001. | Robbins L., *An Essay on the Nature and Significance of Economic Science* (1932), Palgrave Macmillan, London 1984. | Smith A., *La ricchezza delle nazioni* (1776), a cura di Baggiotti A., Baggiotti T., Utet, Torino 2018.

Scarto

“II. Vorrei cominciare criticando quest’uso del concetto di ‘differenza’ in relazione alla diversità culturale; e per questo propongo di sostituirlo con un altro termine, che da principio potrebbe sembrare un mero sinonimo, ma che intendo opporre al primo: il concetto di *scarto* [écart]. [...] un’alternativa nel modo di considerare la pluralità delle culture e, di conseguenza, di pensare il ‘proprio’ della dimensione culturale. [...] la differenza è un concetto di *ordinamento*. Dunque l’irruzione da un fuori, da ciò che Foucault chiamerebbe ‘eterotopia’, ne viene fin da subito riassorbita. III. [...] Lo scarto è una figura non di ordinamento [rangement], ma di *disturbo* [dérangement]; non fa apparire un’identità ma, al contrario, ciò che chiamerei una *fecondità*. [...] lo scarto è un concetto esplorativo, che possiede una funzione euristica. Se il concetto di differenza è specificante, determinante, il concetto di scarto è inventivo. A differenza del primo, il secondo è *avventuroso*. [...] Mentre la tensione generata dallo scarto genera – *produce* – una fecondità, la differenza al contrario *non*

produce nulla, se non una definizione. [...] Lo scarto, infatti, *si esplora e si sfrutta*. [...] Direi che la grandezza di una filosofia si misura sulla base dello scarto che riesce a produrre per aprire e riconfigurare il campo del pensabile; ovvero per dispiegare, smarcandosi [en s’écartant] dal pensiero istituito, altre risorse che non sono state esplorate o coltivate in quello stesso pensiero. IV. [...] lo scarto, grazie alla messa in tensione che organizza, [...] apre, libera, produce un *tra* fra di loro. È proprio perché questi muri sono scartati l’uno dall’altro – distanti, più che distinti – che qui possiamo trovare spazio. [...] Il proprio del *tra* è che non attira l’attenzione, dal momento che non dà luogo ad alcuna focalizzazione o fissazione. Il *tra* rinvia sempre ad altro da sé. [...] ‘il tra è ciò che’, ma appunto il ‘tra’ non è un ‘ciò che’, non è qualcosa di sostanziale, di sostantivo, di ontologico. Il ‘tra’ non ha alcun ‘in sé’, non può esistere *di per sé*. A rigor di termini, il ‘tra’ non ‘è’; per lo meno, è privo di qualità. [...] Il *tra* quindi non ha nulla di proprio, non possiede

uno statuto, e di conseguenza passa inosservato. Al tempo stesso il *tra* è là dove tutto ‘passa’, dove tutto ‘accade’ e può dispiegarsi”.

François Jullien, *Contro la comparazione. Lo ‘scarto’ e il ‘tra’*. *Un altro accesso all’alterità* (2012), Mimesis, Milano 2014, pp. 28-43.

Sfasato

Shadow

Alberto Bertagna

Anche l’ombra, secondo Joseph Conrad, ha delle stagioni. Esiste quella che la mostra splendida di promesse, quella durante la quale l’ombra ci seduce prossima a ogni svolta del nostro percorso. Ed esiste per tutti un momento personalissimo, imprevedibile ma inevitabile, in cui la sua linea segnala che il giardino incantato della giovinezza deve essere abbandonato, che una nuova stagione è arrivata. “Ma qui entrò in gioco il vecchio istinto umano della caccia. Quello fece finta d’esser sordo, e io, senza riflettervi un secondo, saettai lungo il mio lato del tavolo, tagliandogli la strada davanti alla porta. ‘Perché non rispondete quando vi si parla?’ chiesi con fare brusco. Egli s’appoggiò a un lato della porta. Più che mai aveva l’aspetto d’un povero disgraziato. Temo proprio che l’umana natura non sia cosa bellissima sotto tutti gli aspetti. Ha i suoi lati brutti. Mi ritrovai là, con un’ira crescente, e ciò, credo, soltanto perché la mia selvaggina appariva così derelitta. Miserabile cialtrone!” (Conrad 1999, p. 33): ecco la maturità di chi prende atto della propria sovranità e della propria forza ma allo stesso tempo si scopre solo nelle proprie meschinità, di chi accetta la responsabilità del comando ma nel liberarsi del senso di colpa per questa assunzione di autorità espone la propria protervia e si accorge poi della pochezza di ogni sopraffazione.

Shadow in The Dark è il cinquantesimo episodio di Miami Vice, il sesto della terza stagione della serie che riusci a interpretare, allo stesso tempo indirizzandolo, il *sentiment* degli anni Ottanta del secolo scorso, una serie che mostrava il lato oscuro di un decennio compiaciuto, e *contrario*, della propria leggerezza. The Shadow è una presenza greve e astratta nelle notti della città, una evidenza certa per quanto sfuggente che penetra senza spacchi nelle case scardinandone le vetrate, violando il privato e avanzando progressivamente, anche se lentamente, effrazione dopo effrazione, nel suo lusso e nel suo profondo, limitandosi in principio a mangiare nelle cucine

tagli crudi di carne con il viso coperto di farina e poi insinuandosi negli spazi più intimi e fin dentro le menti e gli immaginari, facendo crescere la paura collettiva lasciando tracce sempre più vicine alle camere da letto degli abitanti e dei loro sogni. Don Johnson e Philip Michael Thomas, nella serie James “Sonny” Crockett e Ricardo “Rico” Tubbs, affiancano e quindi sostituiscono nell’indagine Ray Gilmore, il detective dal “vecchio istinto umano della caccia” offuscato che infine, mentre spara, in preda al delirio, al frigorifero della casa che è convinto essere il nuovo bersaglio, finisce arrestato, non prima di aver consegnato a Crockett quella che risulta la determinante, oltre che per leggere il suo smarrimento, per catturare The Shadow: “Do you want to catch this guys? You’ve got to see like them, think like them, feel like them, act like them, walk like them, talk like them, speak like them, hear like them, eat like them, sleep like them...”. Ma se questa strategia immersiva aveva solo avvicinato Gilmore alla “selvaggina” facendogli perdere la ragione, in un movimento a chiasmo – e non poteva essere altrimenti in una serie centrata sul mito di Davide contro Golia, delle piccole forze in lotta contro lo strapotere del male – Crockett conserva la lucidità necessaria per fermare in extremis chi era ormai evoluto al punto da essere pronto a uccidere.

Perché accostare queste due opere così dissimili, di fortuna, qualità e sostanza così diverse, per quanto entrambe introspettive, e perché farlo per parlare di miseria? *Shadow in The Dark* è l’architettura che si infrange nelle vetrate grazie alle quali si costruisce, e l’ombra di Conrad è quella che insegue Zarathustra e infine lo raggiunge: “Quand’è quasi mezzogiorno le ombre sono solo i neri, acuti margini ai piedi delle cose in procinto di ritirarsi in silenzio, all’improvviso, nella loro costruzione, nel loro segreto. Allora è giunta, nella sua compatta, serrata pienezza, l’ora di Zarathustra, l’ora del pensatore nel ‘mezzogiorno della vita’, nel ‘giardino d’estate’. Come il sole al sommo

della sua orbita, la conoscenza delinea allora i contorni delle cose col massimo rigore” (Benjamin 1993, p. 353). Il mezzogiorno di Nietzsche è lo stesso tempo dello stallo della bonaccia, è lo spazio di passaggio tra due essenze, la superficie tra due mondi, la vetrata tra interno ed esterno, il tratto che filtra l'innocenza verso la consapevolezza.

“Sembra che si possa cogliere il male, ma solo nella misura in cui il bene può esserne la chiave. Se l'intensità luminosa del Bene non concedesse la sua tenebra alla notte del Male, il male non avrebbe più la sua attrattiva. È una verità difficile: colui che la intende sente rivoltarsi qualcosa in sé. Sappiamo tuttavia che gli oltraggi più forti alla sensibilità provengono da contrasti [...]. La felicità senza la sventura che si lega ad essa come l'ombra alla luce sarebbe oggetto di una immediata indifferenza. Questo è tanto vero, che i romanzi descrivono senza posa la sofferenza e quasi mai la soddisfazione. Insomma, il pregio della felicità consiste nel non essere frequente: se fosse facile, verrebbe sdegnata, e associata alla noia [...] la verità non sarebbe quella che è, se non si ponesse generosamente contro il falso” (Bataille 1997, pp. 129-131); sembra insomma che si possa sottolineare più efficacemente qualcosa evidenziando il suo contrario, mostrare il peccato del Bene per condannare il Male, e forse evocare la necessità dell'attenzione solo rimarcando l'indifferenza.

Certamente se non arrivasse il Male – l'ex capitano che muore pazzo – non si aprirebbe la possibilità di progresso di carriera per il giovane protagonista di Conrad, e se non arrivasse il Male – l'assenza di vento – la prova del suo primo comando non avrebbe la stessa intensità. Se non arrivasse il Male – l'ombra delle notti di Miami o la follia di Gilmore – Crockett non imporrebbe il valore del Bene. E se la vetrata non esponesse fragilità tanto quanto arroganza non avrebbe lo stesso fascino. Il Male è l'altro e per questo incomprensibile ma ha una sua logica, inscritta nel suo contraltare; irrompe come conflitto e risulta per questo destabilizzante ma si oppone a una realtà che è solo convinta di essere in equilibrio. “You live with me, don't you?": così sussurra a Crockett The Shadow dopo l'arresto, a sottintendere che senza quel passaggio tra i due mondi, se l'eroe del Bene non fosse posseduto dalle stesse logiche, se non avesse entro di sé gli stessi tratti del Male o non lasciasse analoga ombra a terra non avreb-

be potuto riportare la bonaccia – qui rassicurante – sulla città, la quiete dopo la tempesta; non avrebbe potuto cioè fare riemergere una pura “intensità luminosa del Bene” che solo nelle puntate successive della serie concederà nuovamente “la sua tenebra alla notte del Male”. Come uno spettro, The Shadow supera i confini tangibili delle case sfarzose di Miami ma supera anche quelli intangibili delle menti, e le possiede. Come uno spettro invade concretamente l'ambito di sicurezza ma rompe anche immaterialmente l'isolamento del privato, riporta sul piano collettivo chi si esclude dal sociale e si chiude alla vita, non solo nel notturno. La paura non è più individuale, lo spettro del singolo diventa lo spettro di tutti: nei quartieri colpiti, quelli dove si concentrano le preferenze del fantasma perché le finestre sono più ampie, quelli in fondo assemblati dalle stesse sostanze, ognuno teme che la prossima sia la propria casa, così come, dopo Gilmore, anche Crockett inizia ad abitare le stesse follie del Male perché entrambi i detective concedono spazio al proprio lato oscuro. “Non vi è alcun punto di contatto fra l'interno e l'esterno. Le facciate di vetro non fanno che riflettere l'ambiente circostante e rimandargli la propria immagine. Sono dunque ben più impenetrabili di qualunque muro di pietra. Proprio come la gente che porta gli occhiali neri: lo sguardo è nascosto dietro le lenti, e l'altro non vede che il riflesso di se stesso. Ovunque la trasparenza dell'interfaccia finisce nella rifrazione interna. Walkman, occhiali neri, elettrodomestico automatico, automobile dal complesso quadro comandi e perfino il dialogo perpetuo con il computer, tutto ciò che viene pomposamente chiamato comunicazione e interazione finisce nel ripiegarsi di ogni monade all'ombra della propria formula, nella sua nicchia autogestita e nella sua immunità artificiale. Gli edifici come il Bonaventure [...] si escludono dalla città, più che interagire con essa. Non la vedono più. La riflettono come una superficie nera” (Baudrillard 2000, pp. 69-70). Ogni monade, ogni casa nell'episodio di Miami Vice – “all'ombra della propria formula”, credendo cioè di essere al sicuro dietro quelle finestre “nella sua immunità artificiale” – entra in contatto con quell'esterno dal quale si era esclusa perdendo la propria ragione costitutiva, perdendo in quella dispensa dal mondo il proprio essere “in vita”, per diventare ciò che è assolutamente altro dal fuori, per diventare luogo di compensazione

del fuori. “La nostra casa fatta per chiuderci, per separarci dalla realtà esterna, per escludere qualsiasi partecipazione con i nostri simili e con lo spazio che ci circonda, ormai è il luogo dove scarichiamo inconsciamente tutte le tensioni che accumuliamo all'esterno, tutte le pressioni che ci vengono imposte durante l'attività che svolgiamo legate al tempo di lavoro, al tempo libero ecc. Difficile capire cosa c'è dietro le finestre che separano la realtà esterna da quella interna, difficile scoprire la ‘profondità’ delle cose e dei sentimenti guardando tante facciate uguali, guardando tante finestre che si ripetono ossessivamente” (Luca Pietra 1975, p. 28). E quell'esterno si presenta si nelle forme della morte, della minaccia di The Shadow, ma è anche – in un perverso intreccio – vettore di risveglio, *memento vivere*. Nella notte, nel momento di massima inattività, ogni monade, ombra riflessa della morte contro cui si costruisce rifugio ma a cui si consegna nel proprio isolarsi, scopre di essere “in comunità” non solo perché quel fuori da cui si voleva slegata penetra negli spazi riservati con le tracce di The Shadow ma anche perché la paura del Male diventa, come immateriale, una ragione di condivisione: diventa questione sociale e non più affare individuale. Ogni mondo chiuso, ogni isolato si re-iscrive in un circuito di significanza in quanto comunicato, in quanto manifestato, per quanto indiretto. Ogni abitante deve insomma subire l'intrusione per ricomprendere la necessità dell'apertura, del proprio essere “in vita”. “Nulla come il nostro sistema immunitario mostra come si possa, e si debba, accogliere l'esterno dentro di sé, facendo del nostro organismo un continuo luogo di scambio e di passaggio tra dentro e fuori” (Esposito 2020, p. 14).

Nulla come le vetrate costruisce e definisce il senso di una architettura, progetto di territorializzazione dell'ambiente, appropriazione di una parte di ciò che è altro da sé e dunque eucaristia e distinzione, progetto allo stesso tempo di immunità e di *communitas* (Esposito 2006). Nulla come le vetrate, spazio e non solo superficie di scambio in quanto dotato di spessore di senso, porta in sé l'ombra riflessa della morte contro cui si scontra e con cui si unisce in un legame biologicamente, ontologicamente e politicamente determinato. E attraverso quelle vetrate ecco The Shadow entrare come un vaccino, incorporando, fantasmatico, inoculando con violenza tutta l'ambivalenza del concetto greco di

φάρμακον. Senza vetrate non c'è possibilità di confronto nella separazione. Senza vetrate – sistema di difesa e anche di relazione – esiste il muro che è solo ostativo, o altrimenti il varco, solo ricevente o asserente. Ma il vetro non ha sempre questa valenza doppia di “bene”. E non è sotto attacco solo dall'esterno. Quando la sua trasparenza si fa indifferenza – come nell'hotel Bonaventure di Los Angeles secondo Baudrillard – il vetro – così nel cinquantesimo episodio di Miami Vice, il sesto della terza stagione – diventa il punto più vulnerabile non tanto perché il più fragile ma in quanto il più ambiguo. Non a caso, prima di entrare nelle case, The Shadow si specchia a lungo in quelle superfici permeabili e riflettenti che gli consentiranno l'accesso, fino a confondersi con esse, quasi che farne parte gli consenta appunto di comprenderne i segreti e di entrare in comunità d'intenti. Ma paradossalmente solo l'ombra nel buio, solo The Shadow nella notte, quando è massima l'ostilità delle vetrate, come un farmaco appunto, le riporta a essere ciò che sono nella loro doppia natura, superfici di scambio tra l'esterno e l'interno e non solo di distinzione. Prima ombra del male – soggetto di riflessione e oggetto di infrazione – e poi luce del bene: la monade ritorna a essere un privato connesso con l'esterno e con la società. Nessuno può capire come The Shadow riesca a scardinare gli infissi finché quelle lastre restano prodotti insensibili, senza volontà di comunione. Nessuno può capire la non misurabilità di quello sgomento fino a quando il Male, l'esterno, non diventa paura comune di tutti gli interni, fino a quando la pressione individuale sulle forze del Bene diventa pressione sociale e fino a quando, infine, The Shadow è com-preso, capito, fino a quando i detective ne assumono la stessa alienazione, fino a quando iniziano ad abitarne la follia: “You live with me, don't you?”.

Anche l'ex capitano del veliero di Conrad si aggira come uno spettro con la sua maledizione. Un Male tanto astratto quanto presente. Ma come si scoprirà essere semplice abilità di un uomo quella che scardina le vetrate delle ville di Miami così non c'è alcuna metafisica in Conrad. Il suo fantasma non appartiene a un mondo altro. Si tratta di una superstizione collettiva tutta umana innescata solo dall'angoscia, il suo romanzo è fotografia e studio dell'uomo e non un salmo all'ultraterreno: “Più di un critico si è mostrato incline a interpretarlo in tal senso, scorgendovi un tentativo da

parte mia di dare liberissimo campo alla mia immaginazione facendole varcare i confini del mondo dell'umanità che vive e che soffre. Ma, a dirla tutta, la mia immaginazione non è costituita da un materiale tanto elastico. Credo che se cercassi di tenderla fino al mondo dei fatti preternaturali, fallirebbe miseramente e mostrerebbe uno sgradevole strappo. Ma io non avrei mai potuto fare un tentativo simile, poiché l'intero mio essere, intellettuale e morale, è penetrato dall'invincibile convinzione che tutto quanto cade sotto il dominio dei nostri sensi deve appartenere alla natura, e, per quanto eccezionale, non può, nella propria essenza, essere diverso da ogni altro effetto del mondo visibile e tangibile di cui siamo parte senziente. Il mondo dei vivi, quale è, non è certo privo di meraviglie e misteri; meraviglie e misteri che influenzano le nostre emozioni e la nostra intelligenza in modi così inspiegabili da giustificare quasi il concetto della vita come di una condizione incantata. No, sono troppo saldo nella mia consapevolezza del meraviglioso per essere sedotto dal preternaturale, che (prendetelo come volete) è qualcosa di artefatto, costruito da menti insensibili agli intimi piaceri del nostro rapporto con i morti e con i vivi, nella loro incalcolabile moltitudine; una dissacrazione delle nostre più tenere memorie; un'offesa alla nostra dignità. Quale possa essere la mia naturale modestia, non si abbasserà mai a cercare un aiuto alla mia immaginazione in quelle vane fantasie comuni a tutte le epoche che valgono da sole a riempire di indidicibile tristezza chi ama l'umanità" (**Conrad 1999**, pp. 3-4).

In entrambi i casi, a Miami come sul veliero, a infestare sono fantasmi che eludono la ragione, ma la loro inspiegabilità si specchia nelle menti più che sostanzarsi nel sovrannaturale. Sono fantasmi non vagheggiati ma veri e vivi negli animi individuali e nei rapporti sociali, presenze invisibili del presente che con la loro invadenza costringono a riflettere su quanto del passato è ricusato: accettarne l'esistenza, accettare l'innegabilità dell'*haunting* (**Gordon 1997**), accettare di essere posseduti da questi spettri è dunque condizione necessaria per reagire attivamente, incontrare il rimosso e impostare un futuro che non riduca, così sminuendola, la complessità dell'esistenza.

The Shadow, il Male inafferrabile di Miami Vice, quell'entità capace di rendere il perimetro delle architetture un nonsenso perché

ne viene meno una delle ragioni ontologiche, quella di riparo, riporta infine le vetrate alla loro doppia essenza: anche superficie di scambio e non più solo sistema riflettente. Ma è un Male che infesta il pensiero più che lo spazio: prima Gilmore e poi Crockett sono posseduti dal fantasma della paura ancestrale dell'incomprensibile, del misterioso, dell'oscuro, paura che da individuale diventa collettiva. The Shadow risveglia in tutta la città l'ombra della verità che continua a inseguire Zarathustra. La personificazione del Male che si nutre metaforicamente di carne in cucina prima di avvicinarsi alle camere da letto rimanda a quell'astrazione dalla quale tutti siamo posseduti mentre dormiamo, che abita i nostri incubi: è la paura che il patto che regola i rapporti sociali di una comunità si infranga, che il nostro spazio, che lo spazio che ritagliamo dal mondo per farlo nostro e sicuro non sia garante della nostra immunità.

Dentro quelle case di Miami, dietro quegli occhiali scuri che Baudrillard negli anni Ottanta legge come rifiuto dell'interazione, abita in quel presente solo l'indifferenza di chi non ha più bisogno dell'altro ma anche l'ombra che segue e non raggiunge, il fantasma che quell'apparente indifferenza fonda: la paura dell'altro, inteso come ciò di cui non è possibile il controllo. Abita, nel profondo di quelle case, la miseria di chi si limita a procedere senza affrontare il rimosso, senza comprendere che un recinto non esclude il bisogno che da migliaia e migliaia di anni vive nell'uomo allo stesso tempo dell'albero e della savana. E così la maledizione lanciata dal capitano morto di Conrad non ha nulla di soprannaturale ma infesta tutto il veliero come ombra dell'angoscia dell'essere fermi in mare, senza poter tornare in un porto o continuare il viaggio. Lo stallone della bonaccia è un tempo di morte come tutti i tempi congelati, come quando il sonno della ragione ferma il progresso. È un tempo non scelto, quello di Conrad, ma subito. È un tempo che immobilizza quel procedere che spesso però porta a non affrontare quei fantasmi ai quali è addossata una falsa natura per non vederli per quel che sono, attribuendo a "maledizioni", al sovrannaturale, qualcosa che semplicemente avviene. "Niente evoca maggiormente la fine del mondo di un uomo che corre solo su una spiaggia, avviluppato nelle armonie che ha in cuffia, murato nel sacrificio solitario della sua energia, indifferente perfino a un'even-

tuale catastrofe perché ormai non attende più la propria distruzione se non da se stesso, non attende che di esaurire l'energia di un corpo inutile ai suoi stessi occhi. I disperati di un tempo si suicidavano nuotando al largo fino all'esaurimento delle forze, il jogger si suicida correndo su e giù lungo la spiaggia. Ha lo sguardo stralunato, la saliva gli cola dalla bocca, ma non fermatelo, vi picchierebbe o continuerebbe a saltellarvi davanti come un indemoniato. La sola miseria paragonabile è quella dell'uomo che mangia solo, in piedi, per strada. Sono uno spettacolo normale, a New York, questi relitti della convivialità, che mangiano i loro avanzi in pubblico senza neanche più nascondersi. Ma si tratta ancora di una miseria urbana, industriale. Quelle migliaia di uomini soli che corrono ognuno per sé, senza badare agli altri, con nella testa il fluido stereofonico che si effonde loro nello sguardo, è l'universo di *Blade Runner*, è *l'universo del giorno dopo*. Non essere neppure sensibili alla luce naturale della California, né a quell'incendio sulle montagne spinto dal vento caldo fino a dieci miglia al largo, che avvolge col suo fumo le piattaforme petrolifere offshore, non veder niente di tutto questo e correre, correre ostinatamente, per una sorta di apatica flagellazione, fino allo sfinimento sacrificale, è un segno d'oltretomba. Come l'obeso che non smette di ingrassare, come il disco che gira all'infinito sullo stesso solco, come le cellule di un tumore che proliferano impazzite, come tutto ciò che ha perso la formula per fermarsi. Tutta la società, qui, compresa la parte attiva e produttiva, tutti corrono diritto per la propria strada perché si è persa la formula per fermarsi" (**Baudrillard 2000**, pp. 49-50).

È il procedere senza affrontare i fantasmi, insomma, il vero Male, la vera "fine del mondo". Il dover procedere senza potersi fermare il tempo necessario a guardare le macerie e a com-prenderle, trascinati dalla fretta del progresso, come sosteneva Benjamin nella celebre lettura dell'Angelo di Klee. A Miami come sul veliero tutti abitano la miseria di chi non vede ciò che è, e corre "diritto per la propria strada" anche mentre dorme e mentre la bonaccia impera; tutti abitano un'attesa insoddisfatta insistendo senza sosta; tutti abitano inconsapevoli di un rimosso che non consente di superare la soglia, almeno fino alla redenzione dei finali, al superamento della linea d'ombra.

E da noi? E oggi? Appena dopo quegli Ottanta di cui parlano Miami Vice e Baudrillard due fenomeni si sovrappongono, utili per verificare la durabilità e la specificità di quanto raccontato della east e della west coast statunitense di quegli anni rispetto al nostro contesto e all'oggi. E capaci di saldare ancora di più le due opere così dissimili, di fortuna, qualità e sostanza così diverse, per quanto entrambe introspettive, dalle quali si è mosso il ragionamento. Nel 1991, seppure ambientato nel dopoguerra, esce *La strada per Roma*, e Pietro Maso uccide i genitori. Guido Corsalini e Montecchia di Crosara non hanno apparentemente tratti di miseria, o quantomeno, come la città di *Shadow in The Dark* o il Bonaventure di Las Vegas, godono e manifestano una buona agiatezza. La piccola realtà nel Nordest della provincia di Verona ha già superato la propria linea d'ombra, e i genitori di Pietro Maso sono parte di un riscatto generale che dal dopoguerra ha continuato a far crescere le economie di questa parte del Paese. Il protagonista di Paolo Volponi non ha i problemi di alcuni dei suoi coetanei, come gli amici Guido e soprattutto Alberto, che parte per le miniere del Belgio. Per lui Urbino è semplicemente soffocante. E nonostante costi fatiche e ripensamenti alla fine la direzione della sua maturità è quella del titolo del romanzo: la grande città sarà il suo veliero, il luogo del suo comando. L'irrequietezza e l'insoddisfazione di Pietro Maso ha ragioni ben diverse, e anche i suoi scopi non sono quelli di chi cerca di farsi classe dirigente. Nessun pensiero di sovvertimento di classe muove le sue azioni, in effetti. Siamo lontani da ciò che romanza Paolo Volponi. Piuttosto può essere utile ricordare quali fossero i suoi miti, magari costruiti in lui proprio per cancellare le differenze tra le classi sociali e favorire la fusione tra borghesia consolidata e il nascente mercato delle nuove piccole ricchezze (**Barthes 1970**). E i miti del Pietro Maso diciannovenne che uccide i genitori superando la propria linea d'ombra nella direzione del Male sono gli abiti firmati, le auto potenti, le feste smodate. La *dépense* improduttiva, direbbe Bataille. Miami Vice e James "Sonny" Crockett, dichiarerà più volte lui.

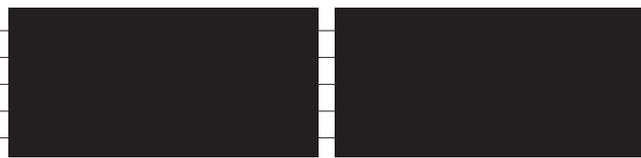
Potrebbero essere stati gli effetti della "compressione spazio-temporale" attuata con sempre maggiore violenza dal capitalismo (**Harvey 2001**) a far sì che nella piccola Montecchia di Crosara si avvertisse un tale biso-

gno di indossare gli abiti Armani e guidare la Ferrari di Crockett, un bisogno tanto forte da ammazzare i genitori per ereditare e riuscire a compensare uno sperpero di denaro senza freni e senza alcuna "strada per Roma" all'orizzonte. O potrebbe essere solo un caso così singolare da non meritare attenzione. Fatto sta, per arrivare alle conclusioni, che nel secolo attraversato dalle nostre riflessioni forse è cambiato qualcosa ma la sostanza

rischia di essere la stessa. Forse gli occhiali neri degli anni Ottanta di Baudrillard hanno perso parte della loro forza metaforica perché il tempo attuale chiede sempre maggiore ostensione di sé. Ma dietro quelle vetrate, sempre più uguali quale che sia il loro costo, siano quelle di una abitazione di Montecchia di Crosara o di una villa di Miami, può nascondersi ancora la stessa miseria.

Barthes R., *Mythologies*, Éditions du Seuil, Paris 1970. | Bataille G., *La letteratura e il male* (1957), SE, Milano 1997. | Baudrillard J., *America* (1986), SE, Milano 2000. | Benjamin W., *Ombre corte. Scritti (1928-1929)*, a cura di Agamben G., Einaudi, Torino 1993. | Conrad J., *La linea d'ombra. Una confessione* (1917), Mondadori, Milano 1999. | Esposito R., *Communitas. Origine e destino della comunità*, Einaudi, Torino 2006. | Esposito R., *Immunitas. Protezione e negazione della vita*, Einaudi, Torino 2020. | Gordon A., *Cose di fantasmi. Haunting e immaginazione sociologica* (1997), DeriveApprodi, Bologna 2022. | Harvey D., *Spaces of Capital: Towards a Critical Geography*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2001, parzialmente in Id., *Geografia del dominio. Capitalismo e produzione dello spazio*, ombre corte, Verona 2018. | La Pietra U., *La nostra casa*, in "Progettare INPIU", n. 10, 1975, p. 28.

Sicurezza
Slum
Società
Solidarietà
Solitudine
Sospensione



Sottrazione

"Si comincia col sottrarre, col detrarre tutto quanto costituisce elemento di potere, nella lingua e nei gesti, nella rappresentazione e nel rappresentato. E non si può nemmeno dire che sia un'operazione negativa in quanto dà inizio e mette già in moto tanti processi positivi. Si detrae dunque o si amputa la storia, perché la Storia è il marchio temporale del Pote-

re. Si toglie la struttura perché è il marchio sincronico, l'insieme dei rapporti tra invarianti. Si tolgono le costanti, gli elementi stabili o stabilizzanti perché appartengono all'uso maggiore. Si amputa il testo".

Gilles Deleuze, *Sovrapposizioni* (1979), Quodlibet, Macerata 2002, pp. 97-98.

Soumission



Sovranità

La sovranità di cui parlo ha poco a che vedere con quella degli stati, definita dal diritto internazionale. Parlo

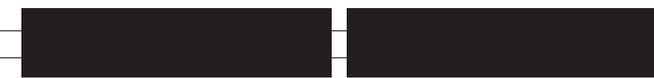
in generale di un aspetto oposto, nella vita umana, a quello servile o subordinato. Un tempo la sovranità ap-

partenneva coloro che, con il nome di capo, faraone, re, re dei re, svolsero un ruolo di primo piano nella formazione dell'essere con cui noi ci identifichiamo, dell'essere umano attuale. Ma appartenne egualmente alle varie divinità di cui il dio supremo è una delle forme, e anche ai sacerdoti che li servirono e li incarnarono, e a volte si identificarono con i re; essa appartenne infine a tutta una gerarchia feudale o sacerdotale che si distingueva da coloro che ne occupavano il vertice solo per una differenza di grado. Inoltre: essa appartiene essenzialmente a tutti gli uomini che possiedono e non hanno mai perduto del tutto il valore attribuito agli dèi e ai 'dignitari'. Parlerò a lungo di questi ultimi, in quanto esibiscono questo valore con una osten-

tazione che va talvolta di pari passo con un'indegnità profonda. Dimostrerò anche che lo alterano esibendolo. Infatti non intenderò mai, quali che siano le apparenze, altra sovranità se non quella apparentemente perduta a cui talvolta il mendicante può essere così vicino quanto il gran signore, ma a cui, per principio, il borghese è volontariamente il più estraneo. Il borghese talvolta dispone di risorse che gli permetterebbero di godere sovranamente delle possibilità di questo mondo, ma allora la sua natura lo spinge a goderne in un modo subdolo, a cui si sforza di dare l'apparenza dell'utilità servile.

Georges Bataille, *La sovranità* (1976), SE, Milano 2009, p. 13.

Spaesamento
Sparizione
Spazio pubblico



Spettro

Alberto Petracchin

In *Spettri di Marx* Jacques Derrida scrive che lo spettro è la "frequenza di una certa visibilità. Ma la visibilità dell'invisibile. E la visibilità, per essenza, non si vede: perché resta *epékeina tes ousias*, al di là del fenomeno o dell'essente. Lo spettro è anche, tra altre cose, quel che si immagina, quel che si crede e che si progetta: su uno schermo immaginario, là dove non c'è nulla da vedere" (Derrida 1994, p. 140). E ancora, più avanti nel testo, lo spettro è definito dal filosofo francese come "conseguenza, concatenazione, rumore di catene, processione senza fine delle forme fenomeniche che sfilano, tutte bianche e diafane, nel cuore della notte" (Ivi, p. 184). Eppure, il libro di Derrida si apre - lo ricordiamo - con una citazione della rivolta degli spettri contenuta ne *I miserabili* di Victor Hugo, moltitudini invisibili e appunto spettrali che però fanno la rivoluzione, spettri realissimi che issano barriere e distruggono archi-

tette, che insomma ridisegnano l'idea di città e di futuro.

Per il dizionario etimologico della lingua italiana la parola "spettro" deriva dal "latino *spectrum*, da *spec-* base di *specere* = *spicere vedere, guardare* e suffisso *-trum* indicante *strumento* [...] propriamente *il mezzo per vedere*. Figura fantastica, immagine e più comunemente visione, apparizione d'un morto" (voce "spettro", *Dizionario etimologico online*). Lo spettro è dunque una lente, un punto di vista, un modo di guardare alle cose: posto tra noi e la realtà, esso vela l'esistente, lo abbassa di definizione, non cerca verità, semmai disegna e cerca illusioni.

In questa definizione di spettro, nessuna ricerca della sua parusia, nessuna volontà di farlo apparire, come anche nessuna caccia e nessun esorcismo nei suoi confronti. Difficile dialettica questa, che prevede di parlare di un fenomeno senza renderlo noto, senza preten-

dere che la domanda *chi l'ha visto?* venga per forza evasa. Per far questo l'architettura dovrà tacere, pur prendendo parte al discorso. Come si scrive di un'entità che c'è solo quando non è vista? Come si disegna, e dunque progetta, tale spettro che insiste sul suo necessario immiserimento di visibilità per continuare a esistere? Spettro è forse un'architettura senza corpo, di cui il corpo non ci interessa, ma ci interessa la sua immaterialità, la sua spazialità. Il grande ritorno – o almeno questa è la tesi che qui si intende sostenere parlando dello spettro dal punto di vista di miserabilia – è il ritorno dello spazio. Mark Fisher lo chiamerebbe “l'alone del luogo” (Fisher 2019, p. 401), nel lessico musicale è un riverbero, per gli esperti del clima una nebbia. Lo spazio è il protagonista, e la struttura, della città miserabilia. La torsione che avviene quando si guarda l'architettura con gli occhi di uno spettro, o attraverso la sua patina, è iniziare a credere che quel che abbiamo fatto, quel che abbiamo costruito abbia in sé importanza solo per lo spettro che contiene e che pure rappresenta. La città diventa così una *city of ghost*, una armata di spettri.

L'invenzione dello spettro come entità sempre presente, dagli studi su *I fenomeni occulti* (Jung 1902) e sull'*unheimlich* (Freud 1919), sul *Perturbante dell'architettura* (Vidler 1992) e sulla *Deformazione dello spazio* (Vidler 2000), arriva fino a noi all'inizio del nuovo millennio con studi interamente dedicati alla *hauntologia*, che per la sociologa americana Avery Gordon è un metodo di lavoro, “uno dei modi in cui veniamo a sapere che ciò che è stato nascosto è ancora vivo e presente” (Gordon 2022, p. 20). E se “to haunt” ha a che fare con una spaziologia del “bazzicare”, e del “frequente assiduamente”, lo spettro allora tiene lo spazio e la società sotto scacco, come sotto un giogo e un tormento. Come imprigionati da una figura immaginaria che ci è sempre straniera, che per sua natura non è a sua volta imprigionabile, che attraversa muri e grate di prigionieri, che vive come in un eccesso di libertà a cui gli esseri corporei non hanno accesso.

Il mondo della rappresentazione, tramite lo strumento del disegno, della fotografia, del video ma anche della scrittura, ha cercato nel tempo di catturare lo spettro in una velatura, di mettercelo di fronte con sembianze di persona, dotandola di una luce e un bagliore, fatta come di un composto lattiginoso dif-

ficile da definire (AAVV 1908). Diversamente, *Fantômes* (Calle 2000), ci dice qualcosa in più sulla sua possibile presa di possesso di un corpo. Certamente, ci dice Calle, si tratta di inseguimenti, ma stando sul posto; di evocazioni, disegnando figure possibili ma non per forza vere, non per forza corrispondenti a quanto è andato perduto ma che è pur sempre presente, trasformato, in parole e segni, o macchie. Calle appunto, non ricorrendo alla figurazione o al pittorico, ci domanda di ricordare vagamente cosa c'era al posto di quadri scomparsi, e di non metterlo in mostra, solo di interrogarlo, forse di alludervi, sicuramente di non replicarlo. Forse anche di lasciare sconosciuto, rincorrendo a una scarsa precisione dove “tutto è velato di nebbia, tutto è avvolto dalle nuvole (imnebelt), a cominciare dalla verità. Nuovole nella notte fredda, paesaggio o scenario di Amleto all'apparizione del ghost (‘It is past midnight, bitterly cold, and dark except/or the faint light of the stars’)” (Derrida 1994, p. 220).

Come *La chimera o fantasma della mendicizia* (1607), citato da Michel Foucault nel suo *Storia della follia nell'età classica* (Foucault 1961, p. 132) lega tra loro nella storia della cultura lo spettro alla miseria, il riferimento che correla miseria, architettura, città e spettro è *Il perturbante dell'architettura*. La parola è presente nel saggio di Vidler solo diciotto volte nell'edizione italiana, non viene mai usata come categoria di interpretazione possibile delle esperienze progettuali considerate, ma è usata in principio per evocare la latenza di una politica di avanguardia: “Nell'architettura contemporanea, i continui riferimenti alle tecniche dell'avanguardia private dell'originario impulso ideologico, la comparsa di una rivoluzione estetica compiuta cui è stata sottratta qualsiasi speranza di redenzione sociale, quanto meno si avvicina alle condizioni che, secondo Freud, sono tali da provocare sensazioni perturbanti. Forse è per questo che personalmente una simile repressione dell'elemento politico mi turba: perché nell'ambito dei molti progetti che mirano a produrre una rottura radicale nei modi di espressione culturale, aleggia ancora il fantasma di una politica di avanguardia, una politica che si sta dimostrando difficile da esorcizzare completamente” (Vidler 1992, p. 16). Più tardi, nel 1997, sarà la sociologa Avery Gordon a rispondere alla questione posta dallo storico dell'architettura americano, raccontando nel suo *Ghostly*

Matters la vicenda dei *desaparecidos* argentini, dimostrando la presenza politica, e realissima, di uno spettro: “Un fantasma non è un'entità invisibile o una qualche forma di eccesso ineffabile. L'intera essenza (ammesso che si possa usare questa parola) di un fantasma sta nell'avere una presenza reale che richiede quanto le è dovuto: la tua attenzione (Gordon 1997, p. 20). Lo spettro della miseria non è dunque solo una questione di linguaggio, ma di politica, di governo, e di progetto.

Rem Koolhaas afferma che nella postmodernità l'architetto è “diventato il ghostwriter” (Koolhaas 1978, p. 9) della città, la cui idea di progetto è tesa a formulare un altro finale alle vicende della stessa, assumendo la posizione di uno spettro che agisce invisibile dietro le cose ma orchestrandole. I ragionamenti progettuali attorno allo spettro sono sempre stati impostati sulle dinamiche del ritorno, direbbe Derrida del “prendere a prestito” dall'antico (Derrida 1994, p. 151), ormai divenute un paradigma del fare progetto – si pensi all'opera “House” di Rachel Witheread (1990) tradotta nelle New Mastershaus progettate da BFM Architects come spettri ritornati dal passato con un linguaggio di lapsus tecnologici (Stiftung Bauhaus Dessau 2017) – oppure per orientare una decisione progettuale evocando *anime perse*, come nei progetti di Peter Eisenman e Raimund Abraham per *10 immagini per Venezia* (Dal Co 1980). Altre volte lo spettro si è fatto nebbia davvero anticipatrice, come in *Blur* di Diller & Scofidio (2001), mentre Forensic Architecture, considerando l'architettura come qualcosa che “stores [...] forces in material deformations” (Forensic Architecture 2014, p. 15), ricorre agli strumenti della criminologia dando dignità proiettiva agli spettri che ancora restano e infestano, seppur sopiti sotto coltri di polvere e depistaggi, usano il luminol come nuovo cad. Negli studi urbani il corrispettivo inglese “ghost” si trova per indicare il fenomeno delle *ghost town* (Daskalis, Waldheim, Young 2001), vere e proprie città fantasma, senza vita, disabitate – per destino o per progetto. Ma c'è oggi un'altra città segnata da un ordine di associazioni assistenziali che vivono lo spazio urbano in presa diretta, operando e mappando accadimenti senza per questo darne visibilità, ma mantenendoli allo stato di spettro, usando più il fantasma dell'architettura – lo spazio – che la sua parte materiale. Alcune associazioni non hanno fissa dimora, appro-

fittano degli spazi vuoti e notturni della città, oppure si muovono all'interno della stessa alla ricerca di persone bisognose. Si tratta di luoghi dove dormire, dove lavarsi, dove mangiare, dove ricevere assistenza legale o beni di prima necessità. La figura spaziale-urbana che si può osservare è quella dello spettro, fatta di spazi – non di architetture o edifici – che in quanto tali sono entità intoccabili e invisibili, ovvero sull'osservazione di quanto non si vede ma c'è e agisce, di quelle che Achille Mbembe nel suo *Brutalism* definisce “riserve di oscurità” (Mbembe 2023, p. 14). Tale rivolgimento sostituisce alla *City of Quartz* di fine secolo, che pure celava dietro la luccicanza delle sue facce un *sole splendente e noir* (Davis 1990), una *City of Ghost* che non cresce più per lottizzazione e compravendite, ovvero sul paradigma della proprietà, ma che si organizza su presenze spettro, ovvero di persone e spazi che anche se non visibili, ci sono e agiscono, disegnano la città, alterandone e sovvertendone le logiche e l'immagine. Lo spettro è la struttura della città, come un software che ha sostituito l'hardware.

Se la parola è sempre stata usata come aggettivo che pure doveva dotare di qualche *fantasmaticità* una città, una piazza, il linguaggio di un'architettura, la miseria trasforma lo spettro in sostanza e struttura urbana, laddove l'architettura arriva solo e solamente articolandosi come “non-plan”, come *mancando* il progetto. In un saggio pubblicato su “AD” nel 1969, Cedric Price aggiunge un luogo in più al suo Non-Plan. Si tratta di Lake District, dove “he places even great emphasis on the idea of infilling between villages, with one likely consequence being the creation of ‘ghost areas’ in city centres as an example of the ‘self-adjusting’ nature of a proliferated Non-Plan” (Hardingham 2016, p. 297). Il testo sul Non-Plan era ospitato nel numero 20 del 1969 della rivista “New Society”, che si apriva con il testo *Wrong Poverty Programme* di Robert Holman, e si chiudeva appunto con *Non-Plan: An Experiment in Freedom* firmato da Reyner Banham (storico), Paul Barker (editore della rivista), Peter Hall (geografo) e Cedric Price (architetto). Scrivono gli autori: “Proclaiming a Non-Plan zone thereabouts would reveal what pressure are currently being held in check (but only just) by present planning routines. Even more than that, taking the planning lid off would produce a situation traumatic enough among the amenity lobbies to make their re-

al motivations visible; to show how much is genuine concern for environmental and cultural values, how much merely class panic" (Price et al. 1968, p. 438). I territori d'intervento considerati dagli autori sono segnati da una crescita demografica prevista come infinita e incessante, disegnati certamente da fatti reali come la costruzione di una strada ma anche da fenomeni sociali, definiti come "hidden pressure" (Lvi, p. 439).

Lo spettro è per l'architettura nel suo rapporto con l'economia anche un fatto reale, travaglia il valore, così come del povero abbiamo una certa paura, una "aporafobia" (Corina 2023). Quando un edificio è infestato, il suo valore immobiliare si immiserisce, si pensi alla veneziana Ca' Dario (Monaci 2018) o alle haunted houses popolate solo di buio, polvere e luci taglienti (Botz 2010): i luoghi degli spettri escono dal commercio anche per decenni, non vengono più visitati o mantenuti, al massimo solo additati da distante. Quel che è certo è il loro riverbero urbano che mina i rigidi schemi con cui le città, forse ancora del tutto dentro l'orizzonte tracciato dalla dialettica dell'illuminismo, normalmente vengono progettate. Ma lo spettro sono anche antiche architetture scomparse perché hanno cambiato la propria destinazione d'uso ribaltandosi nel loro contrario; in città come Venezia talvolta l'ospizio, l'orfanotrofio, il lazaretto hanno come destino la trasformazione in hotel di lusso. Nella stessa città le architetture venivano costruite per occupare campi troppo grandi e che potevano ospitare comizi e rivolte. Corte colonne è un caso in cui lo spettro è sia lo spazio vuoto che prima c'era e oggi non c'è più, sia un'architettura di ospitalità e di governo: progetti contro-hausmanniani, che al posto di liberare la scena dalle strette vie che ospitavano Corti dei miracoli (Lavedan, Plouin, Huguency, Auzelle 1978; Jallon, Napolitano, Boutté 2017), occupano lo spazio per disegnare di nuove e più complesse, anche alterando la qualità ambientale ed ecologica di un pezzo di città, eliminando lo spazio pubblico (Somma 2024).

Osservare lo spettro, ovvero quanto è fantasmatico, sposta l'attenzione dalla materia di cui sono fatte le cose allo spazio che seppur immiserito di visibilità, c'è e ci ospita. Dalla radice "ghosti", simile all'inglese ghost, deriva tutta una serie di parole che indicano spazi dedicati all'assistenza ai poveri. Scrive Franca Semi: "Dalla radice indoeuropea Ghosti-s

derivano molte parole nelle lingue europee. Anzitutto hospes e hostis. Dal secondo fu coniato (spontaneamente) il primo. Ma il senso è unico: forestiero e poi 'nemico di guerra'; da hospes si ebbe hospitium = 'l'ospitalità' e il 'luogo dell'ospitalità'. Però hostis e hospitium sono composti da hospes e potis (signore). L'hospes è, etimologicamente, 'il signore dello straniero'. Da hospitalis venne ospedale e ospitale [...]. Nel tempo ospedale, ospitale e ospizio si confusero, ma con la tendenza, oggi divenuta realtà, di riservare a ospedale il significato di luogo o istituto di ricovero e cura dei malati; a ospitale lo stesso significato; a ospizio (inizialmente luogo di temporanea ospitalità a pellegrini e forestieri, dunque albergo) 'pio luogo di gratuito ricovero di poveri, vecchi, orfani ecc'. La stessa etimologia vale per ostello: attraverso il francese ostel, che è modificazione di hotel, e sempre da hospitalis" (Semi 1983, p. 48).

Lo spettro prende anche la forma di quella massa di persone che oggi, in molte città italiane e no, lavorano e producono pur restando invisibili, immerse nella rete indisegnabile ma palpabile del lavoro nero (Lucifora 2003). A questo proposito, il lemma si arricchisce di un'ulteriore declinazione proveniente dal contesto giapponese, legandosi al tema della vita, del lavoro, e della sua perdita. Gli johatsu, tradotti in italiano come gli "evaporati", e definiti dal sociologo Hiko Nakamori come "improvvisa scomparsa di una persona per ragione ignota" (Nakamori 2017, p. 66) sono persone che hanno deciso di sparire, di entrare strategicamente dentro la condizione dello spettro. A differenza dei desaparecidos argentini, queste persone decidono di scomparire affidandosi ad aziende che ne fanno perdere le tracce, si tratta di sparizioni volontarie, di una morte sociale programmata da persone che restano nella stessa città sparando. Il fenomeno, ormai ricorrente in Giappone dagli anni Sessanta, vede sparire ogni anno circa 100.000 persone (Missing Person Search Support Association of Japan 2024). Qui spazio e società fanno esperienza, insieme, dello stesso processo e partecipano dello spettro come destino e orizzonte comune. È nell'altra Tokyo, infatti, che gli evaporati trovano spazio per la propria spettralità urbana, in quella città irraggiungibile, non rintracciabile, che viene fatta volutamente scomparire dalle mappe. Certamente il progetto è pensato per proteggere le identità de suoi abitanti – in

Giappone le leggi sulla privacy sono ferree –, ma anche, e soprattutto, per non alterare l'immagine mainstream della metropoli: "Garbage collection services in the area improved, a few more 'modern' flop-houses were built, and the notorious word 'Sanya' was removed from the city map. Today, only the more poetic of the area's ancient titles remain, contrasting oddly with the reality they identify: 'Street of Pure Waters', 'Bridge of Tears', 'Jewel Princess Park'" (Brett 1974, p. 12). Il progetto di ghosting, di accompagnamento da una condizione di realtà a una di latenza, è stato condotto non tanto demolendo il quartiere o allontanando le persone che ci abitavano ma facendolo a pezzi, slogandolo e frantumandolo in diverse altre unità amministrative, modificandone il nome, donando suoi pezzi a zone limitrofe della città. La città della miseria si vede così scissa nelle sue parti accrescendo la sua capacità di vagabondaggio, e anzi proprio come uno spettro valica confini altrimenti bloccati e invalicabili. Oggi "outcroppings of San'ya – questo il luogo di cui si sta parlando – dot the city of Tokyo" (Lvi, p. 13). Il risultato è una zona irrintracciabile all'interno del tessuto urbano e che resiste a ogni tentativo di studio, definita come un "carefully camouflaged part of the city" (Ibidem), in giapponese un doayagai ovvero "città di bettole", dal punto di vista urbano territoriale una parte incognita, dove la popolazione, in continua fluttuazione tra chi ci vive stabilmente, chi lavora stagionalmente in città, e chi lavora alla giornata ma permanentemente, segna il suo picco, non a caso, durante la stagione invernale. Nel libro *The Vanished. The "evaporated" people of Japan in Stories and Photographs* si narra attraverso racconti, interviste, fotografie la capacità della città giapponese di far sparire, di render spettro, capacità che passa per la sua complessità, la sua oscurità, anche la sua modestia: "The suburb, north of Tokyo, drifts off to sleep in the icy air, lulled by the humming of the trains. Overshadowed by skyscrapers, this modest neighborhood is a collection of low houses, deserted sidewalks, and a few unchained bikes leaning against covered cars.

The ideal place to hide, disappear, escape" (Mauger, Remael 2016, p. 11). Corpi e città qui non sono cancellati e non sono invisibili. Al contrario essi sono presenti, non se ne vanno, continuano a infestare, operano politicamente e brutalmente. Nel noto film *Perfect Days* (Wenders 2023) viene raccontata appunto la vita di uno johatsu. Un moderno San Francesco, un tempo ricco ma che ha scelto la via dell'"altissima povertà" (Agamben 2011), pulisce i bagni pubblici della città, abita in una casa con una sola stanza, senza bagno e cucina, o sala da pranzo, in una casa priva di tutto, in una casa povera ma cercata. Ancor più che in Casa Moriyama (2005), il programma abitativo è esploso in tutta la città: il bagno del protagonista è un bagno pubblico dove si è nudi di fronte ad altri, la sua cucina una tavola calda in una stazione della metropolitana, la sua lavanderia una lavanderia a gettoni, la sua sveglia il rumore di una persona che spazza via le foglie sotto casa ogni mattina, il caffè è servito da un distributore automatico. Questo johatsu vive con dignità e nobiltà la sua miseria, voluta e progettata, dando corpo a un sistema urbano formato di spazi finalmente cavi; la città, di ritorno, lo nutre e gli dà ospitalità. Le funzioni sono distanti dalla vera casa ma l'abitare viene portato fuori, aprendo l'architettura, riconsiderando l'aperto della città. Le sue abitudini da antieroe urbano formano una strategia politico-progettuale fatta di singoli punti tra loro alleati e in perenne mutamento, una sorta di non-plan dalla monumentale urbanità.

Lo spettro, posto all'incrocio tra progetto, politica e città, ci chiede la scrittura e il disegno di una spettrologia dell'architettura per la città presente e futura, la cui immagine non è altro che un'armata di architetture "come ombre cui è stato tolto il corpo" (Derrida 1994, p. 161). Uno spazio "abietto e ignobile nella sua ubiquità, invasore instancabile dei reami protetti della società e della civiltà. [...] 'pura violenza' che si sottrae al tempo e alla geometria per affermare la propria presenza" (Vidler 2009, p. 109).

AAVV, *La photographie transcendante: les êtres et les radiations de l'espace*, Librairie Nationale, Paris 1908. | Agamben G., *Altissima povertà. Regole monastiche e forme di vita*, Neri Pozza, Vicenza 2011. | Banham R., Barker P., Hall P., Price C., *Non-Plan: An Experiment in Freedom*, in "New Society", n. 20, 1969, pp. 435-443. | Botz C.M., *Haunted Houses*, The Monacelli Press, New York 2010. | Brett

N., *Sanya: Japan's Internal Colony*, in "Bulletin of Concerned Asian Scholars", China Books, 1974, pp. 12-18. | Calle S., *Fantômes*, Acted Sud, Arles 2000. | Cortina A., *Aporofobia. Il disprezzo per i poveri* (2017), Timeo, Palermo 2023. | Davis M., *City of Quartz. Excavating the Future in Los Angeles*, Verso, London 1990. | Derrida J., *Spettri di Marx. Stato del debito, lavoro del lutto e nuova Internazionale* (1993), Raffaello Cortina, Milano 1994. | *Dizionario etimologico online*, www.etimo.it, consultato il 15 aprile 20224. | Fisher M., *Spettri della mia vita. Scritti su depressione, hauntologia e futuri perduti* (2014), minimum fax, Roma 2019. | Forensic Architecture, *Forensis. The Architecture of Public Truth*, Sternberg Press, London 2014. | Foucault M., *Storia della follia nell'età classica* (1961), Rizzoli, Milano 1998. | Freud S., *Il perturbante* (1919), a cura di Musatti C.L., Theoria, Roma 1993. | Gordon A., *Cose di fantasmi. Haunting e immaginazione sociologica* (1997), DeriveApprodi, Bologna 2022. | Hardingham S., *Non-Plan 1969*, in Id., *Cedric Price Works 1952-2003. A Forward-Minded Retrospective*, vol. 1, AA-CCA, London-Montreal 2016, p. 297. | Huges J., Sadler S. (a cura di), *Non-Plan. Essays in Freedom Participation and Change in Modern Architecture and Urbanism*, Taylor & Francis, New York 2000. | Jallon B., Napolitano U., *Paris Haussmann. Modèle de ville, Pavillon de l'Arsenal*, Paris 2017. | Jung C.G., *I fenomeni occulti* (1902), Bollati Boringhieri, Torino 1980. | Koolhaas R., *Delirious New York. A Retroactive Manifesto for Manhattan*, The Monacelli Press, New York 1978. | Lavedan P., Plouin R., Huguency J., Auzelle R., *Il barone Haussmann. Prefetto della Senna 1853-1870*, il Saggiatore, Milano 1978. | Lucifora C., *Economia sommersa e lavoro nero*, il Mulino, Bologna 2003. | Mauger L., Remael S., *The Vanished. The "evaporated" people of Japan in stories and photographs* (2014), Skyhorse Publishing, New York 2016. | Mbembe A., *Brutalismo*, Marietti, Milano 2023. | Meschiari F., *I jōhatsu: gli "evaporati" giapponesi. Analisi critica e sociale del fenomeno sulla base della visione stereotipata del Giappone all'estero*, tesi di laurea, Università Ca' Foscari, 2023. | Missing Person Search Support Association of Japan, <https://mps.or.jp/english/>, consultato il 15 aprile 2024. | Monaci E., *Ca' Dario. L'oscurità galleggiante*, in Marini S., Cutillo E., Petracchin A. (a cura di), *Cartografie dell'oscurità: architetture e psicogeografie veneziane*, Nicomp L.E., Firenze 2018, pp. 103-112. | Nakamori H., *Shissō no shakaigaku (Sociologia della scomparsa)*, Keyo University, Tokyo 2017. | *Perfect Days*, regia di Wim Wenders, 2023. | Semmi F., *Gli "Ospizi" di Venezia*, Edizioni Helvetia, Venezia 1983. | Somma P., *Non è città per poveri. Vite e luoghi della Venezia popolare di inizio Novecento*, Wetlands, Venezia 2024. | Stiftung Bauhaus Dessau (a cura di), *The New Masters' Houses in Dessau*, Spector, Leipzig 2017. | Vidler A., *Il perturbante dell'architettura. Saggi sul disagio nell'età contemporanea* (1992), Einaudi, Torino 2006. | Id., *La deformazione dello spazio. Arte, architettura e disagio nella cultura moderna* (2000), postmediabooks, Milano 2009.

Sporporzione

Squalificato

“Ho trascorso una vita di vergogna. Per me, l'esistenza umana non ha alcuno scopo. Sono nato in provincia, nel Tōhoku, quindi la prima volta che ho visto un treno ero già grandicello. Andavo su e giù per la passerella sopra i binari senza rendermi conto che serviva ad attraversare la ferrovia, ero convinto che fosse una specie di giostra come se ne vedono all'estero nei parchi di divertimento, costruita per dare un tocco di eccentricità e di eleganza

all'area intorno alla stazione. E l'ho creduto a lungo. Per me salire e scendere da quella passerella era solo un esercizio molto distinto, il più raffinato tra i servizi offerti dalla stazione, finché compresi che esisteva all'unico scopo di permettere ai passeggeri di superare i binari, e persi di colpo ogni interesse. Altra cosa, la prima volta che da bambino vidi la foto-

grafia di un tunnel sotterraneo, non immaginai che l'avessero scavato per necessità, mi dissi soltanto che andare in treno sottoterra doveva essere ben più originale e divertente che viaggiare in superficie”.

Osamu Danzai, *Lo squalificato* (1948), Mondadori, Milano 2022, p. 13.

Strada
Straniero
Sublime
Suburbs
Survie
Sussistenza

Trascurare

Arianna Colombo

È possibile fare corpo e spazio ad almeno due forme di trascuratezza. La prima, meno viscerale, quasi più epidermica e di superficie, prende le forme di una mancanza di attenzione. Un passare oltre, come l'etimologia vuole, un trattare senza cura un certo oggetto, gesto, creatura, come anche un territorio, un movimento e una condizione, un qualcosa che esiste ma di cui non avvertiamo la presenza. In qualche modo non ci riguarda, la consideriamo irrilevante. Non accade però nei termini di una scelta, è come se fosse una sorta di educazione, o peggio un'abitudine, che è un sopravvento, un'architettura sentimentale che segna, o meno, certe linee di caduta di uno sguardo. È un atteggiamento che si può modificare, ma chiede sempre un intervento violento, qualcosa che strappi e interrompa un fare quotidiano e un ritmo abituale. Questa è infatti una forma di trascuratezza di cui ci si può liberare, e più facilmente all'improvviso, quasi per assurdità. *D'emblée* certi dettagli di una strada, certi solchi di un viso, diventano coordinate, nicchie impensate, crepe di un qualcosa a cui prima non si faceva caso, ma non per questo è un accorgersi piacevole e senza dolore: può capitare che sia assordante registrare quanto si abbia fino a quel momento trascurato. E in ogni caso, la trascuratezza ha il potere chimerico di riapparire, di essere difficile e faticosa da estirpare. Si può, quindi, continuare a non scorgere dettagli aderendo alla levigatezza di una via; camminare tra vetrine sfavillanti rimanendo intrappolate nell'abbaglio delle loro luci senza notare chi, quelle luci, definiscono – tra le loro feroci costole – come scarto e rifiuto. Solo per errore, infatti, potremmo essere indotte a pensare che a passare inosservate siano cose minute, così minime da essere quasi impercettibili: non dobbiamo affidare alle sole proporzioni la mancanza di una certa sensibilità e la trascuratezza di uno sguardo. Se si accoglie l'assoluto del termine "misericordia", il suo essere legato e imbrigliato in qualcosa che è *minus*, e così insignificante da essere privo di una minima dose di qualità e quantità per essere rappresentato, governato e disciplinato, dobbiamo accettare anche quanto sia minimo e trascurabile sia il suo essere presente,

come possibile materia di inciampo nel tessuto quotidiano, sia la sua rapida capacità di espansione. Perché se non sono le proporzioni a giustificare la dose di trascurabilità in risposta a certi concetti, condizioni e spazialità definite come misere, a cosa imputiamo la sua vertiginosa diffusione? Non a qualche *fatatale tragicità*, riconducibile a una cecità storica e afasia politica, ma al *double mouvement* che lega un certo sviluppo a un dato di miseria, un lato di perfettibilità a un altro di dannazione (Polanyi 2010, p. 109). La miseria ha infatti geometrie variabili, ma senza forme, e si riproduce in modo direttamente proporzionale al suo opposto, l'avidità e il plusvalore. A questi due modi di apparizione, determinati da tessiture storiche – prima materializzate distanti, nell'altrove delle colonie, poi ai margini dei centri di produzione della società industriale e ora anche negli interstizi delle molteplici stratificazioni delle metropoli – corrispondono differenti aspetti di trascuratezza e reazioni nei termini di una trascurabilità possibile. Ma se esiste almeno una seconda forma del trascurare è quella che riguarda un movimento più tellurico, corporeo, quasi organico. Rimane sempre nella denotazione di una presenza irrilevante, ma connota più la repulsione, il disgusto e il disprezzo di qualcosa ritenuto indegno e estraneo. Un tipo di ribrezzo peculiare e non riservato alla grammatica della povertà, a una specifica fobia, *aporofobia*: il "disprezzo [...] la repulsione verso coloro che non possono offrire nulla in cambio per quanto ricevono, o che sembrano incapaci di farlo, e che vengono pertanto esclusi da un mondo costruito sul contratto politico, economico o sociale, da quel mondo del *do ut des*" (Cortina 2023, pp. 23-24). Perché la povertà ha comunque un mercato della riparazione alle spalle, e quindi anche una dicibilità fatta di finti piani di contrasto, riduzione e aiuto, tutto un armamentario che produce sostegni mantenendo lo *status quo* delle cose. Se il povero sta sul lastrico, su una soglia che può ancora fargli afferrare qualcosa, il misero è dentro un abisso senza fine, e non per sua volontà, ma per le condizioni che lo determinano: prodotto, espropriato, incompreso e incomprensibile. Se la povertà si bi-

lancia infatti con l'opposto della ricchezza, il misero deve guardare dritto in faccia l'avidità, colui o la moltitudine che è ingorda della propria prosperità. Questo può essere un modo per gettare la parola miseria addosso a quel corpo, architettura e *modus collectivus* che è legittimato a trascurare i motivi del proprio benessere e a tralasciare, con indifferenza, quelle macchie che sporcano i crocevia delle arterie delle città. Ma se possiamo proseguire reiterando una certa trascuratezza, è ingenuo credere di rimanerne indenni. C'è infatti uno scarto, o meglio la produzione di un eccesso, nel definire una certa situazione o presenza come misera, pietosa e ripugnante, e scegliere di reagire con trascuratezza. E spesso questa risposta assomiglia più a un rigurgito, concretizzato in un gesto sferzante, fosse anche una sola reazione di pena, ma caratterizzato da qualcosa che eccede i limiti della noncuranza, quasi a farlo sconfinare in un letterale maltrattare.

Se si gioca con le svariate forme che la trascuratezza assume in base a contesti e situazioni, è possibile trattare l'atto del trascurare anche come un elemento su cui costruire una storia di disprezzo. In fondo, ciò che chiama in causa questo gesto è una mancanza di *debita* cura che può oscillare tra due poli: da un lato sembra descrivere lo stato di abbandono in cui qualcuno o qualcosa è trattenuto e inchiodato, dall'altro un piano di controllo minuzioso, un getto di luce che illumina come insignificanti e irrilevanti coloro che devono esser ben separati da chi ha il potere di definirli come tali. Stupisce il fatto che la reazione a un gesto di trascuratezza implica numerosi movimenti in ombra, difficilmente definibili nei termini di causa e effetto. La trascuratezza rimanda infatti a zone più paludose, melle in cui anche l'ipotetico trascurato assume quelle stesse pratiche che l'hanno costretto a una tale condizione. Il gesto di scartare le attenzioni, i desideri e i bisogni di qualcuno non riguarda esclusivamente chi è implicato in questa azione (per esempio un soggetto A e uno B), ha più a che fare con un'atmosfera, un fitto reticolato, e spesso con un "atmosfera di ferro e di fuoco" (Fanon 2000, p. 43). E in questo caso, una drammaturgia può aiutare a pettinare questa matassa, a intendere l'atto di trascurare come una forma di eccesso, un qualcosa di schiacciante, soffocante nei termini di un'assistenza e/o sovradeterminazione, ossessione e indifferenza.

Nel 1962 Arthur Adamov decide di dar forma a un "teatro di spessore", intendendolo come un qualcosa di "totale", in grado di mostrare i differenti e molteplici aspetti delle vite di un preciso e puntuale tempo. Per realizzarlo parte da una storia, per la precisione da una "osservazione clinica" descritta dal Dottor Minkowski come caso di schizofrenia: un uomo violento, tormentato e ossessionato da qualcosa che cresce senza misura: i rifiuti del mondo che costui crede di esser costretto, presto, a inghiottire. *La Politique des restes* (1972) è una *pièce* che non si limita però alla messa in scena di una nevrosi personale, o peggio, a qualche stratagemma di cui l'arte dovrebbe essere portatrice, come la rappresentazione di quel filamento che fa di qualcosa di individuale un affare collettivo. Più verosimilmente, la scena è abitata dagli interstizi che legano lo scorrere di battute, il gioco di botta e risposta tra gli attori: l'accento di quest'opera cade su qualcosa di incidibile ma dato per scontato, riguarda un qualcosa che assomiglia più a un tono, non isolabile, che vibra per tutto il racconto, rendendo possibili certi miseri stili di enunciazione. Questo testo infatti ricalca maggiormente una moltiplicazione, una diffrazione che si frange lungo il perimetro del Tribunale di una città immaginaria, nel tessuto razziale del Sud Africa o in uno stato del Sud degli Stati Uniti ove vige, ancora sentimentalmente a discapito della legge proposta, il regime della segregazione. Il protagonista, Johnnie Brown, non è solo un uomo qualunque, è un rispettabile uomo di mercato, legittimo produttore di acido solforico, che diventa prima un malato, poi vittima delle malelingue del fratello e della moglie – due amanti catturati dal desiderio di possedere la proprietà dell'azienda – e infine un omicida. Sì, perché Johnnie Brown segue una precisa constatazione: "esistono tanti rifiuti e esistono tanti *N*" e conclude che "sono proprio i *N*. A deporre i rifiuti" (Adamov 1972, pp. 19-20). È questo sillogismo, sono queste presunte ragioni, a portarlo all'uccisione di Tom Guinness, operaio *black* e padre di famiglia con una fedina penale parlante per gli occhi del Tribunale: più volte accusato di aver infranto le invalidabili leggi del suprematismo bianco nell'uso di un bagno e nel deposito di un sacchetto di rumenta a quattro metri di distanza dalla casa dell'imputato (Ivi, p. 46).

Johnnie solo inizialmente può sembrare la figura centrale dell'opera, ma è pos-

sibile intravedere qualcos'altro nel seguire attentamente le trame del testo e la sua voce schietta, esplicita, folle, nevrotica, fatta di tutti quegli attributi con cui è denotato. È infatti il disgusto il personaggio principale, la sua rapida espansione e contagio. È questo sentimento crudo, viscerale, a sfondare lo sfondo in cui le figure si muovono e dimezzano. Un disprezzo che caratterizza tutta la tonalità dell'opera, prendendo forma nelle parole del plotone del tribunale, in quelle della moglie, del fratello e persino del barbiere e del medico curante. Nessuno è escluso da questo tipo di contagio, come fosse un gioco di specchi, tra qualcuno che è necessariamente dato per abietto e qualcun altro che lo definisce come tale. E se gli affari hanno permesso al Signor Brown di trascurare per lungo tempo le orrorifiche vicende di questa città razzista, sulla scena si racconta il momento in cui è egli stesso a diventare un oggetto irrilevante. Ma questa non è una sorte riservata alla sola sua persona, tutti gli attanti sono implicati in questo particolare circolo vizioso. Non a caso, nella lettura del testo, a osservare questi complicati intrecci, si è ripetutamente tentati di definire ora l'uno misero, ora l'altro miserabile e così a senso inverso. Se il disgusto è il collante che tiene insieme tutti questi ingredienti relazionali, da quali meccanismi è attivato? Quali sono i termini che lo rendono possibile?

Possiamo attribuire ciò a un tono di crudeltà, a un'atmosfera di sffibrante sospetto dettato dalla paura, come suggerisce in una battuta il Dottor Perkins "bisognerebbe uccidere la paura, per evitare che la paura uccida noi" (Ivi, p. 26). Ma forse è presente qualcosa di più incisivo che trascura le sorti di chi si vorrebbe distinto e ben separato dalle condizioni miserabili e di miseria che caratterizzano questa città. "[N]on sarebbe saggio ignorare o sottovalutare il ruolo svolto dal terrore. Con questo voglio dire che dobbiamo pensare attraverso il terrore, che oltre a uno stato fisiologico è anche un fatto sociale e una costruzione culturale, le cui dimensioni barocche gli permettono di essere usato come mediatore *par excellence* nell'egemonia coloniale" (Tausig 1984, p. 78).

C'è anche il terrore a produrre questo spazio in cui si agitano, sovrappongono, accusano, uccidono e segregano i miseri di turno. Un terrore che sostiene i corpi sulla scena come a comporne uno sfondo che, sebbe-

ne non visibile e irrapresentabile, assicura lo svolgimento delle azioni. Non a caso i neri, la loro voce e loro corpi rimangono esclusi dall'opera, appaiono nelle vesti di un canto in soli due momenti: all'inizio, come se stesse inaugurando i toni macabri della vicenda e, in un secondo momento, a spezzare il delirio del misero di turno, colui a cui è concesso di parlare, giusto per dimostrare la necessità di una sua condanna. Sembra di stare in una nebulosa in cui i soggetti si fanno oggetti da odiare, ma anche da temere, anche solo per il timore di ridursi nelle loro stesse condizioni (di razza e/o di stigma). *La Politique des restes* intesse questa scivolosa drammaturgia all'interno di un tribunale, nell'alternanza di una scena e controcena che possa raccontare a rapidi flash la catastrofe e il verdetto di questa cittadina a noi familiare. Una storia di non trascurabile trascurabilità che interpella uno spazio del terrore, un'inarrestabile produzione di miseria fatta di sangue, desolazioni e condanne, e un tono di trascuratezza di ciò che ci rende presenti al mondo.

Ecco, quindi, che l'ipotesi di distinguere almeno due forme e modi del trascurare si dissolve senza dileguarsi, diventando un appiglio per dissipare degli equivoci che ci vorrebbero tutte assolute. Ma di questo disfarsi di distinzioni può servire seguirne fili e brandelli, non avendo timore ad avvicinarsi a una scomoda prossimità che illumina e pone il gesto del trascurare di fronte all'assoluto che la miseria impone. Si tratta quindi di guardare (ancora) allo sfondo in cui la miseria si manifesta e viene riprodotta, agli attanti che determinano questa sua composizione, a uno scenario che è leggibile nei termini di una atmosfera di terrore. A patto di intenderlo come "costruzione", come un "fatto" che dà i natali a un mondo, in cui anche lo spettatore, la passante distratta o chi per lei, partecipa alla produzione di queste differenti segregazioni, squilibri e atrocità. Forse si può anche decidere di mappare la miseria, ma come non si assume la posizione (greve) di chi la connota come tale? Come ci si protende ad ascoltare la sua voce, i suoi ingredienti, senza cadere in un giudizio che si fa definizione? Anche se proviamo a rivolgere lo sguardo altrove, nel tentativo di tracciare delle zone, dei gesti o situazioni di alta trascuratezza, falliremo. Perché non basta nemmeno il terrore a definire le con-

dizioni di miseria, nonostante il tracciamento dell'uno corrisponda all'evidenza dell'altro. Mi chiedo come muoversi di fronte a questa constatazione e, inevitabilmente, insieme alla compagnia di questa riflessione, quanto ci sia di trascurabile in un atto di trascuratezza. È difficile rimanere in questi paraggi, non risolverli in facili manicheismi che recidono la potenza di quanto la trascuratezza sia una sorta di concatenamento dalle feconde e ra-

pide riproducibilità. Se è lo sfondo a essere interpellato, le condizioni materiali della sua esistenza, è bene seguirne il ricamo e accogliere il fatto che anche situazioni di eccesso di accuratezza, controllo, esclusione ed esclusività provocano risultati e scenari simili: "il sopruso oggi s'inoltra con passo sicuro. Gli oppressori fanno progetti per diecimila anni" (Brecht 2015, p. 189).

Adamov A., *La politica degli avanzati* (1962), Einaudi, Torino 1972. | Brecht B., *Elogio della dialettica* (1931), in Id., *Poesie politiche*, a cura di Ganni E., Einaudi, Torino 2015. | Cortina A., *Aporofobia. Il disprezzo per i poveri* (2017), Timeo, Palermo 2023. | Fanon F., *I dannati della terra* (1961), Edizioni di Comunità, Milano 2000. | Polanyi P., *La grande trasformazione* (1944), Einaudi, Torino 2010. | Tausig M., *Cultura del terrore, spazio della morte* (1984), in Dei F. (a cura di), *Antropologia della violenza*, Meltemi, Roma 2005, pp. 77-123.

Trasgressione

"Moments of crisis in the flow of things are referred to here as transgressions.

[...] It is hard to tell what is considered normal without the example of something abnormal. Transgression, and the reaction to it, underlines those values that are considered correct and appropriate. By studying the margins of what is allowed we come to understand more about the center – the core – of what is considered right and proper.

[...] Transgression, in distinction to resistance, does not, by definition, rest on the intentions of actors but on the results – on the 'being noticed' of a particular action.

[...] The actions I study are analyzed in terms of the response of the 'establishment' to certain actions – actions that are seen as being deviant or, more explicitly, 'out of place'. To have transgressed in this project means to have been judged to have crossed some line that was not meant to have been crossed. [...]

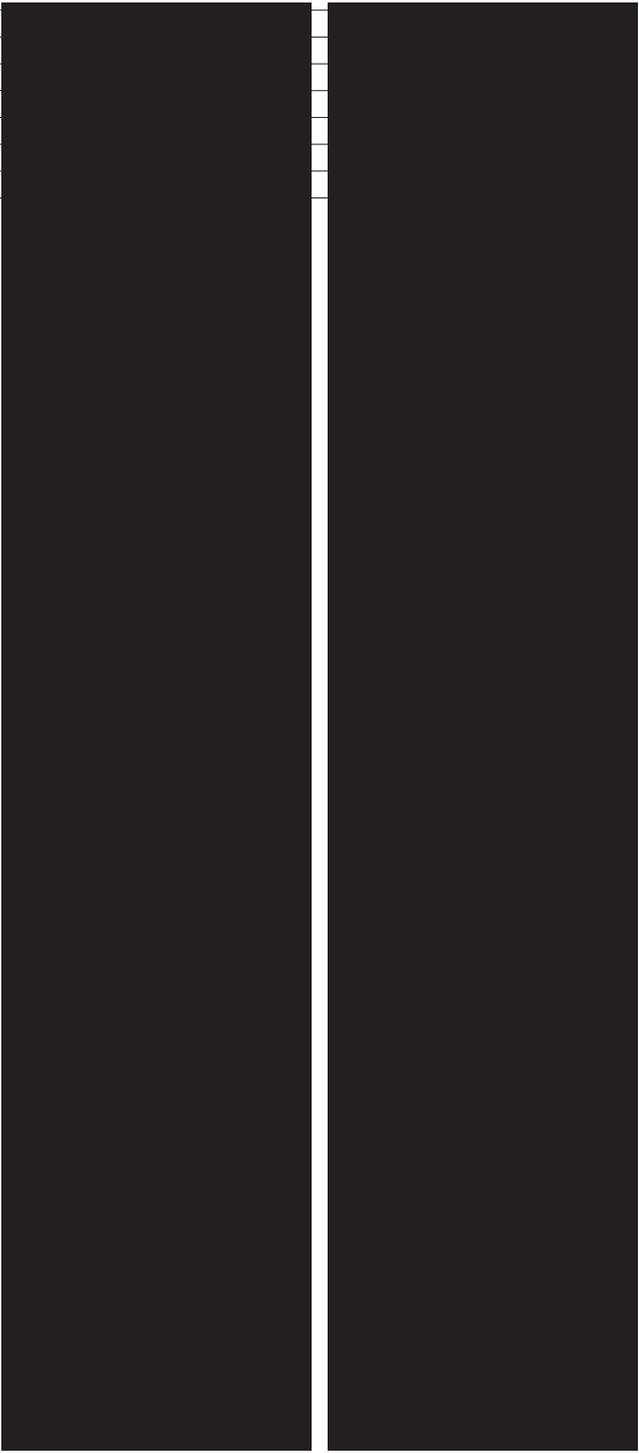
Transgression is judged by those who react to it, while resistance rests on the intentions of the actor(s).

[...] Transgression is important because it breaks from 'normality' and causes a questioning of that which was previously considered 'natural', 'assumed', and 'taken for granted'. Transgressions appear to be 'against nature'; they disrupt the patterns and processes of normality and offend the subtle myths of consensus. These deviations from the dominant ideological norms serve to confuse and disorientate. In doing so they temporarily reveal the historical and mutable nature of that which is usually considered 'the way things are'. The way the world is defined, categorized, segmented, and classified is rendered problematic".

Tim Cresswell, *In Place/Out of Place. Geography, Ideology and Transgression*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1996, pp. 21-26.

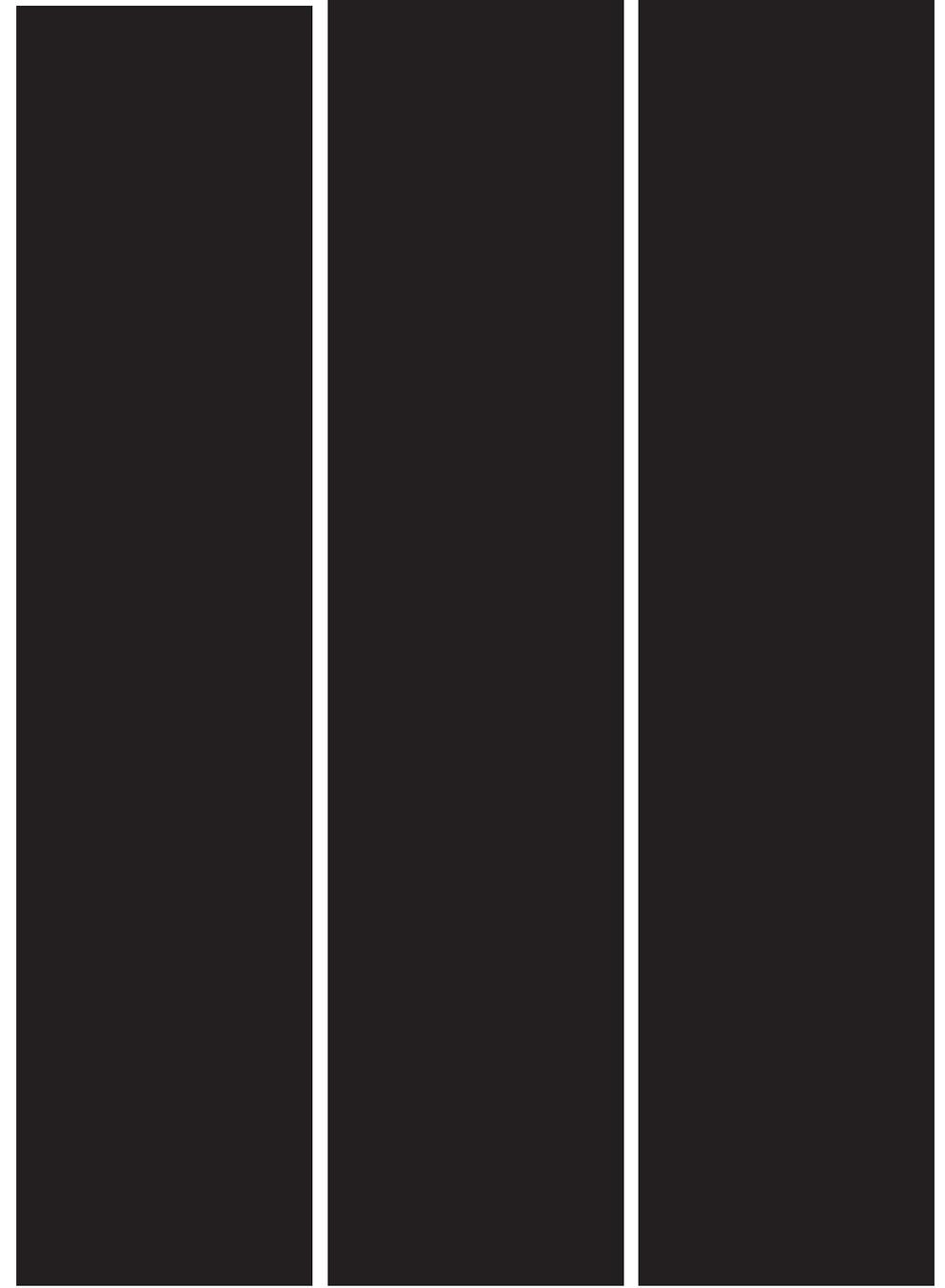
U

Ultimi
Unable
Uncanny
Unpleasant Design
Unspeakable
Untracked
Urbano



V

Vacant
Vanished
Verismo

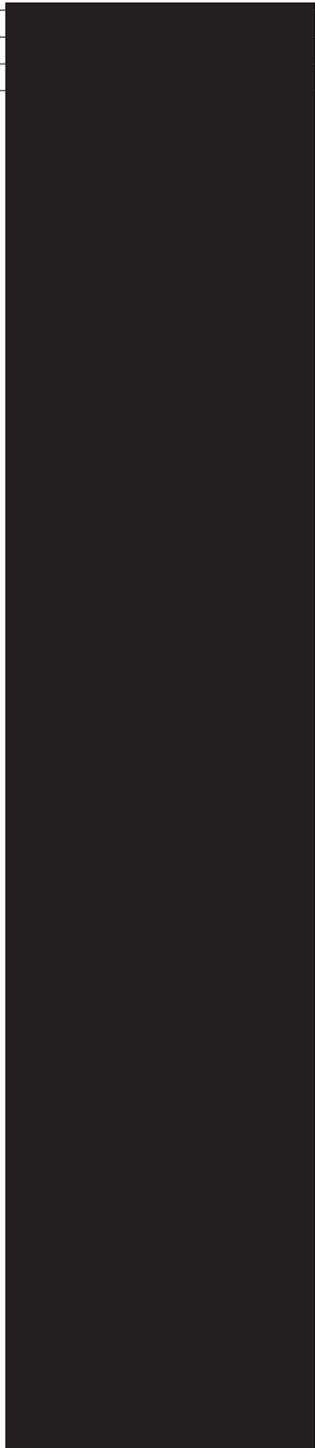


W

Wander

Waste

Work



X

Xenofobo



Ypres

“Il 31 ottobre 1525 il Consiglio degli Scabini di Ypres [nelle Fiandre] si riunisce con lo scopo dichiarato di riorganizzare la beneficenza pubblica, proponendo di adottare [...] il divieto assoluto di chiedere l'elemosina (sia in strada che in chiesa) e l'istituzione di una 'borsa comune e generale' (*Generale ende Ghemeene Aelemoesene*) finanziata dai proventi delle tavole dei poveri, dalle fondazioni caritatevoli e dalla generosità privata [...]. Seguono poi altre misure di natura marcatamente repressiva: l'ordine di imprigionare chiunque sarà sorpreso a mendicare, la proibizione per gli stranieri di risiedere in città per più di un determinato periodo di tempo, l'ingiunzione a tutti i vagabondi di lasciare Ypres entro il 3 dicembre succes-

sivo – pena la fustigazione [...]. Il 3 dicembre 1525 entra in vigore la versione definitiva del nuovo regolamento [...]. Il testo dell'ordinanza, approvato nel gennaio 1531 dalla facoltà di teologia di Parigi (sia pure con alcune riserve) e formalmente ratificato da Carlo V nell'ottobre dello stesso anno, acquisirà presto valore paradigmatico all'interno del movimento di riforma della beneficenza, venendo spesso esplicitamente richiamato in provvedimenti analoghi adottati in diverse città europee”.

Lorenzo Coccoli, *Il governo dei poveri all'inizio dell'età moderna. Riforma delle istituzioni assistenziali e dibattiti sulla povertà nell'Europa del Cinquecento*, Jouvence, Milano 2017, pp. 16-17.

Zero

“Typical plan is an American invention. It is zero-degree architecture, architecture stripped of all traces of uniqueness and specificity. It belongs to the New World. The notion of the typical plan is therapeutic; it is the End of Architectural History, which is nothing but the hysterical fetishization of the atypical plan. Typical Plan is a segment of an unacknowledged utopia, the promise of a post-architectural future. Just as *The Man Without Qualities* haunts European literature, 'the plan without qualities' is the great quest of American building. [...] The ambition of Typical Plan is to create new territories for the smooth unfolding of new processes, in this case, ideal accommodation for business. But what is business? Supposedly the most circumscribed program, it is actually the most formless. Business makes no demands. The architecture of Typical Plan understood the secret of business: the office building represents the first totally abstract program – it does not demand a particular architecture, its only function is to let its occupants exist. Business can invade any ar-

chitecture. Out of this indeterminacy Typical Plan generates character. Raymond Hood, one of its inventors, defined the typical plan with tautological bravura: 'The plan is of primary importance, because on the floor are performed all the activities of the human occupants'. (Typical Plan provides the multiple platforms of 20th-century democracy.) [...] Typical Plan is as empty as possible: a floor, a core, a perimeter, and a minimum of columns. All other architecture is about inclusion and accommodation, incident and event; Typical Plan is about exclusion, evacuation, non-event. Architecture is monstrous in the way in which each choice leads to the reduction of possibility. It implies a regime of either/or decisions often claustrophobic, even for the architect. All other architecture preempts the future; Typical Plan – by making *no* choices – postpones it, keeps it open forever”.

Rem Koolhaas, *Typical Plan*, in Id., Bruce Mau, *S,M,L,XL*, The Monacelli Press, New York 1995, pp. 335-337, 344.

Zona

Zonzo

