

Explorations in Space and Society
No. 16 - giugno 2010
ISSN 1973-9141
www.losquaderno.net

Sull'immaginario dei luoghi

16Lo sQuaderno



TABLE OF CONTENTS

On places' imagery

Guest artist: Massimo Sordi

Editorial / Editoriale

Alessia de Biase

Non è polvere sulla giacca / It is not dust on a jacket

Christian Arnoldi

Inadeguatezze alpine / Alps' Unfitness

Arianna Cecconi

Todo qari urquqa kasqa: Tutte queste montagne sono uomini

Fabio Fornasari

Costruire e abitare le immagini

Cristina Mattiucci

Dietro le tendine. Immaginare e desideri nello spazio di una casa

Federico Zanfi

Implicito, visibile, possibile. Mutazioni dell'immaginario e ipotesi di futuro per la città abusiva

Giorgia Bongiorno

Sincopi nella "mondiale tenerezza". Su Andrea Zanzotto

Piero Zanini

Il tempo perturbante di uno sguardo / The uncanny time lapse of a gaze

EDITORIAL

The initial insight for this issue started from the recognition that there is a rhythm, or better a syncopation, or a dissonant tension between, on the one hand, the times of the material transformations tied to our way of dwelling in a world (the world) and, on the other, the working of desires, memories and representations that sustain our dwelling. In this sometimes dizzy suspension defined by such a syncopation – an ‘out of measure’ that is also a ‘counter-measure’ – we have sought the opportunity to raise a number of questions: first, on the function of social imagery as an expression of individual and collective gazes cast upon the places in which we dwell; second, on the structuring potential of the imagery, that means its ability – or lack thereof – to influence time, foster transformation and express consensus; third, on the complex relationship that keeps together, shapes and orders the harmonic and disharmonious chords generated by these different times, the frictions as well as unexpected synergies thereby produced.

This initial concept has been interpreted differently by each contributor, which we thank for the wealth of ideas. Alessia de Biase has focused on the ‘meanwhile’ between the demolition of a high rise in the French *banlieue* and its envisaged future. Christian Arnoldi has delved into the intermittent rhythms that define the existential space of Alpine communities in and off the tourist season. Drawing on her ethnography of the Andes, Arianna Cecconi has explored how a continuity of experience across different worlds can ‘shape’ reality, while Fabio Fornasari has made a similar point about *Second Life*. More directly connected to the issue of dwelling and the desires that accompany it are the pieces by Cristina Mattiucci on the *bassi* houses in Naples and by Federico Zanfi on illegal house building in Italy over the last decades. The last two texts are by Giorgia Bongiorno and Piero Zanini, who approach landscape drawing on two episodes of an old tv programme in which, respectively, Andrea Zanotto and Pier Paolo Pasolini featured.

In retrospect, how can we understand anew the initial image of the syncopation?

An aspect shared by all articles is a renewed attention for the temporal dimension and the role time assumes in our attempts to question and understand the meaning of our way of living the world – as well as the ways of the others. In other words, each text invites the reader to linger on what we could call the place of possible negotiation among different times, desires, worlds, degrees of reality – between presence and absence.

The image, the landscape, the word, the body and the gaze are witnesses that reveal the co-presence of a multitude of times in the history’s linear beat, with its forward-looking and irreversible time where past and future are neatly divided (as the contemporary physics also teaches us). In the following articles we are rather put in front of a time that you conjugate as an irregular verb: now instant stretches, now wide and stationary lengths, now sudden accelerations, now the atemporality of a gesture and its archaic survival in the present.

It is in this unresolved and irresolvable tension between time and space, where history and geography overlap, intertwine and sometimes even exchange places, that you can try to understand and discuss the value of social imagery as the key to interpret our living the world. The syncopation can be thus understood as a change in duration, sometimes a slow down, as if to give *time* to time. But in this syncopation it is also possible to give ourselves a time, the time to radically rethink possibilities, limitations and arrhythmias that belong to that double-time which make us: the external one and the real and internal one (our ‘inner measure’, as Carlo Levi called it), which do not necessarily coincide.

The photographic research by Massimo Sordi, who accompanies us along this issue, is part of such an attempt to understand the syncopations of the imagery. *Dreaming Bollywood* is a journey from Punjab to Kerala which, starting from the everyday, takes us inside the world of Indian cinema and its unfathomable yet evident imagery. This is cinema telling of itself not only as a place for screening dreams and desires of the multitudes who attend daily cinemas in

EDITORIALE

L'idea di questo numero è partita dalla volontà di provare a sondare un ritmo, o piuttosto di prestare ascolto, attenzione, ad una sincope, quella che si genera nella tensione dissonante tra i tempi delle trasformazioni materiali legate al nostro abitare un mondo (il mondo) e l'operare nel tempo dei desideri, delle memorie e delle rappresentazioni che reggono questo stesso abitare.

Nella sospensione, talvolta vertiginosa, di questa sincope abbiamo intravvisto una sollecitazione stimolante per alcune riflessioni: anzitutto, sul ruolo che l'immaginario può avere, come espressione di uno sguardo individuale e collettivo, nella costituzione dei nostri luoghi; poi, sul suo potenziale strutturante, ossia sulla sua capacità o meno di influenzare un tempo, di orientare una trasformazione, di esprimere un consenso, etc.; e infine, sulla complessa relazione che tiene assieme – dentro una forma, un qualche "ordinamento" – gli accordi e i disaccordi tra le diverse durate, le frizioni e le sinergie, a volte inaspettate, che possono generarsi nell'intorno.

La proposizione di partenza è stata interpretata in maniera molto diversa da ciascuno degli autori a cui abbiamo chiesto di partecipare a questo numero, e che qui ringraziamo.

Alessia de Biase ha colto il "frattempo" tra la demolizione a tappe di una banlieue francese, e l'avvenire che questa dovrebbe liberare; Christian Arnoldi, il ritmo intermittente che definisce gli spazi esistenziali di alcune vallate della montagna alpina. Un'altra montagna, quella andina raccontata da Arianna Cecconi, ci parla di come una continuità nell'esperienza tra mondi diversi sia importante nel "dare forma" alla realtà, così come risulta anche dall'esplorazione di *Second Life* in cui ci conduce Fabio Fornasari. Più direttamente collegate all'abitare, e ai desideri che l'accompagnano, sono le riflessioni di Cristina Mattiucci sui "bassi" napoletani e quelle di Federico Zanfi sulla città abusiva. Chiudono infine i testi di Giorgia Bongiorno e Piero Zanini, che introducono la dimensione del paesaggio a partire da come lo vivono e lo raccontano, in una vecchia rubrica televisiva, Andrea Zanzotto e Pier Paolo Pasolini.

Come ri-comprendere ora, a posteriori, l'immagine della sincope da cui siamo partiti? Un tratto comune caratterizza i differenti contributi che fanno questo numero: una rinnovata attenzione alla dimensione temporale e al ruolo che assume nei nostri tentativi di interrogare e comprendere il senso del nostro/altrui abitare il mondo. Ognuno dei testi che seguono ci propone in altre parole di soffermarci su quelli che possiamo chiamare dei possibili luoghi di negoziazione tra tempi, tra desideri, tra mondi, tra gradi di realtà, tra presenza e assenza. L'immagine, il paesaggio, la parola, il corpo, l'esperienza dello sguardo, etc., sono allora testimoni che rivelano la compresenza di una molteplicità di altri tempi nello scandire lineare della Storia, ossia dentro un'idea di tempo percepita come evolutiva e irreversibile con una distinzione chiara tra passato e futuro (che è poi quello che ci dice la fisica contemporanea). Quello a cui invece siamo posti di fronte leggendo questi testi è piuttosto un tempo che si può coniugare anche, allo stesso tempo, in maniera irregolare: nella dilatazione dell'istante, nella durata vasta e immobile, nell'irrompere di un'accelerazione improvvisa, nell'atemporalità di un gesto, nella sopravvivenza al presente dell'arcaico.

È in questa tensione irrisolta e irrisolvibile tra tempo e spazio, e dove storia e geografia possono sovrapporsi, intrecciarsi, e talvolta perfino scambiarsi di posto, che si può provare a comprendere e discutere il valore dell'immaginario come chiave di lettura del nostro abitare il mondo. La sincope può allora essere intesa come un cambio di durata, talvolta un rallentamento, come a dare tempo al tempo. Ma in essa è possibile anche darsi un tempo, il tempo di ripensare radicalmente le possibilità, i limiti e le aritmie che appartengono a quel doppio tempo che ci fa: quello esterno e l'altro, quello vero e interno a noi (la nostra "misura interna", la chiamava Carlo Levi), che non corrisponde necessariamente al primo.

In questo tentativo di comprensione delle sincopi nell'immaginario dei luoghi si inserisce anche la ricerca di Massimo Sordi, che ci accompagna con le sue fotografie. *Dreaming Bollywood* è un viaggio che dal Punjab al

Kerala ci porta dentro l'universo del cinema indiano e di un immaginario tanto insondabile quanto manifesto, a partire dai suoi elementi nel quotidiano. Un cinema che si racconta non soltanto come luogo della messa in scena dei sogni e dei desideri delle moltitudini di persone che frequentano giornalmente le sale cinematografiche dell'India, ma anche come elemento di un paesaggio geografico e linguistico sempre diverso nel quale la tradizione e il tempo del mito, e lo sterminato pantheon di divinità che lo popolano, sono costantemente riconvocati nella quotidianità per rispondere alle complesse e contraddittorie questioni del presente.

P.Z., C.M.

India, but also as part of a geographic and linguistic ever-changing landscape, where the tradition and the time of myth, with the endless pantheon of deities that populate it, are constantly reconvened in everyday life in order to address the complex and contradictory issues of the present.

P.Z., C.M.





Non è polvere sulla giacca

Alessia de Biase



*[Ore 13, il giornalista annuncia il servizio]
« Quest'oggi per migliaia di persone del quartiere dei 4000 della Courneuve il paesaggio è stato sgomberato. In otto secondi in una grande nuvola di fumo un palazzo di sedici piani e di quasi duecento metri di lunghezza è stato demolito con l'esplosivo. Una sola parola, spettacolare. »*

*[Alla Courneuve, voce off del giornalista e inquadratura sul paesaggio]
« 13h06 e 30 secondi nel quartiere dei 4000 della Courneuve, fra trenta secondi l'esplosione. Debussy, questo edificio di duecento metri di lunghezza, qui di fronte, spazzato via dalla carta ! La ristrutturazione del quartiere è in corso e oggi si è compiuto un gran passo: il processo per farli uscire dal loro isolamento passa per seicento chili di dinamite. Un gran spettacolo, le autorità sono tutte qui. »*

*[Inquadratura su Debussy]
« 13h07 ultimo secondo »
« Five four tree two one... fire ! »*

*[Poco dopo, il giornalista passa un dito sulla giacca di cuoio di una persona per mostrare la polvere]
« Trecentosessanta appartamenti. Debussy è finito in polvere. Ci vorranno quattro mesi per evacuare le macerie e anni per reimpiantare un nuovo quartiere, questa volta più umano. »*

Telegiornale di Antenne 2, 18 febbraio 1986

Alessia de Biase è architetto-urbanista e dottore in antropologia, dirige il Laboratorio Architecture/Anthropologie all'Ecole d'Architecture de Paris La Villette e insegna antropologia urbana all'ENSA di Paris Belleville. Lavora sui processi di costruzione dell'immaginario urbano contemporaneo e presta una particolare attenzione alla fabbricazione di strumenti metodologici interdisciplinari. Tra le sue pubblicazioni, *Venetiens dans la Pampa: anthropologie d'une double identité au Rio Grande do Sul, Brésil* (L'Harmattan, 2009), *Espaces en commun* (a cura di, con M. Coralli, L'Harmattan, 2009) e *L'habiter dans sa poétique première* (con A. Berque e Ph. Bonnin, donner lieu, 2008).

<http://www.laa.archi.fr>



Così, in pochi secondi si pensava di distruggere un quartiere e toglierselo di dosso come polvere dalla giacca¹. "4000 sud" della Courneuve è considerata una delle *banlieues* francesi più malfamate, una di quelle che, anche se lì non succedeva assolutamente nulla, apparivano nel novembre 2005 nella famosa carta della CNN con i focolai della rivolta delle periferie francesi.

¹ La clip può essere vista qui: <http://www.losquaderno.professionaldreamers.net/sq16/Debussy1986.mov>

Un quartiere modernista progettato alla fine degli anni '50, composto da sette stecche di 16 piani e di duecento metri di lunghezza l'una. Dal 1986 in avanti ci si è convinti che per cambiare la faccia del quartiere bisognava buttare via la vecchia, cancellarla dalla carta. Così, demolizione dopo demolizione, alla fine, nel 2011, ne resterà una sola di quelle stecche.

“La Courneuve si inventa un altro avvenire” è il motto scritto su un telone bianco appeso dal 1986 sul fronte dei palazzi che stanno per essere demoliti. Una specie di messaggio teleologico che dovrebbe giustificare l'atto catartico che si sta compiendo. Da ventiquattro anni si promette, ad ogni demolizione si spera e si aspetta ancora un avvenire. Ma quelle *banlieues* erano l'avvenire, hanno rappresentato la Francia moderna, quello che di meglio si poteva promettere e sperare negli anni '60. Hanno rappresentato quella speranza, eccome se lo hanno fatto. Gli abitanti che in quegli anni arrivavano qui in massa dalle tristi e povere campagne francesi o dalle ex-colonie appena uscite da costose guerre di indipendenza parlavano di “America” arrivando lì, di un posto fantastico dove si dava la possibilità a tutti di sperimentare un nuovo modo di abitare, moderno e pieno di comfort².

Poi, il modello è crollato prima dei palazzi. E la promessa anche: quei posti, nel racconto che si fa, sono diventati improvvisamente invivibili e portatori di malesseri sociali. Architetture “criminogene” le chiamano gli sbandieratori dei nuovi (vecchi) modelli a scala più umana. Si cominciano allora a tessere liste di crimini e disagi sociali che avvengono in questi quartieri e il racconto si costruisce definitivamente intorno a cifre e quantità piuttosto che all'esperienza e all'esperienza della vita quotidiana. È vero che sin dall'inizio questi luoghi sono stati raramente a scala umana, ma ci si deve ricordare – senza volerli difendere – che dovevano rispondere all'imperativo moderno di alloggiare le masse, e quindi dovevano confrontarsi con le grandi sfide architettoniche e urbanistiche dell'epoca. La microscala della vita quotidiana era ingurgitata fisiologicamente dalla macroscala delle quantità di uomini e di cemento. Tuttavia, l'esperienza di questo spazio quotidiano, gli ingegni e le invenzioni per abitarlo, si rivelano non appena si decide di guardare questi posti da dentro, e non da fuori come se stessi davanti ad un modellino in scala (Fava, 2008).

Un dentro però che, a modello crollato, è difficile da penetrare e “conquistare” (come conquista la fiducia un antropologo) perché nessuno ci vuole più entrare o vuole raccontare il suo meravigliarsi in quella modernità. Un dentro difficile da condividere anche con quegli architetti che nel corso degli anni hanno dato anima e corpo per trasformare e per pensare diversamente quei luoghi, non accorgendosi però che nell'atto di volerli salvare era insita un'idea di fallimento. Un silenzio collettivo dove si è deciso che non c'è più niente che incanta, e chi ci abita o ci ha lavorato aderisce, per difendersi, al disincanto. Un discorso che viene dato (e ahimè raccolto), non più al singolare, ma al collettivo, che non può allora che denunciare il *malo vivere* dando così conferma al crollo del modello.

Gli abitanti sono rimasti incastrati nel corso degli anni in quella “massa” per la quale questi posti sono stati costruiti, non riuscendo neppure loro a trovare uno spazio altro per dare luogo ai loro racconti, i quali dunque non possono essere altro che una specie di sfogo talmente evidente e innegabile che nessuno osa rimettere in questione. Gli ascensori sono dei pisciatoi, i giroscale bui di cemento grigio sono luoghi di spaccio e gli ingressi delle gincane complicatissime di cui bisogna conoscere le parole d'ordine, altrimenti sono guai. È vero. Ma ci sono anche bellissime storie che vengono raccontate al singolare e che non possono fare parte di quel triste racconto collettivo di salvaguardia, quasi fossero delle armi affilatissime

² Vedi <http://www.laa-courneuve.net>, sito della ricerca condotta dal 2005 dal Laboratoire Architecture/Anthropologie (ENSA Paris la Villette).

e pericolose capaci di mettere in questione l'immaginario collettivo. Storie che vedono orti nascosti al quindicesimo piano, mucche incastrate tra un bagno e un corridoio, pasticcerie informali per matrimoni e cerimonie di quartiere, salotti casalinghi che accolgono per qualche giorno al mese ballerini di liscio e molto altro, sussurrato quasi a volerlo ridicolizzare. Queste voci, però, troppo spesso vengono usate ad alta voce da chi governa questi luoghi per "azioni memoriali" che si traducono spesso in libretti o documentari di bella fattura in ricordo di un edificio demolito: una specie di *bonus* che assomiglia a una lapide funeraria.

Sottovoce vengono dette queste cose, e bisogna abituarsi a questo sussurro per raccogliere e restituirle, perché per lo più invece si urla: i media urlano che è un disastro e allora i politici gridano promettendo un altro nuovo avvenire. Ci si crede ancora, e allora si svuotano questi palazzi, li si imbottisce di dinamite e davanti a tutti li si abbatte. Ma che succede? Durante questo momento tra "l'ultimo secondo" e il secondo dopo, dagli applausi, dai discorsi pieni di promesse, dalla musica da sagra e dalle grida quasi televisive che riempiono il paesaggio sonoro del pre-esplosione ci si ritrova, in un istante, in un silenzio sacrale abitato ancora dal sordo rumore lasciato dell'avvenuto crollo, dove la folla si smembra improvvisamente e ciascuno si protegge un po' per piangere liberamente casa sua, per guardare il mostro che non c'è più dietro il fumo di polvere che sta scendendo per gravità pian piano a terra, per fare buchi nella griglia che protegge le macerie, per andare a prendere una mattonellina della facciata come ricordo. Un silenzio rispettoso che avvolge le macerie (Sebald, 2004) e un tempo più lento si impongono all'ambiente circostante che non riesce più a gesticolare e a muoversi come poco prima. Un tempo tutto particolare, quello che avvolge il periodo dopo la demolizione, un tempo sospeso che permette all'immagine di sistemarsi laddove ora c'è il vuoto e alle grandi ombre degli edifici demoliti di scomparire pian piano. Un'immagine che per gli abitanti corrisponde ancora per un po' di tempo a quello che c'era, mentre per i politici e gli urbanisti corrisponde già astrattamente a quello che ci sarà.

Un gioco di immagini che non si corrispondono mai dove le temporalità dell'una e dell'altra non ritmano assolutamente allo stesso modo la vita del quartiere. Un "frattempo" che obbliga ad abituarsi a un paesaggio dove tonnellate di cemento sono diventate macerie, dove si intravedono ancora pezzi di quotidianità nei brandelli di carta da parati rimasti attaccati ai resti dei muri, ma dove non si possono vedere, o non si è preparati a vedere, le future case e i giardini in fiore. Un "frattempo" che sospende anche noi dall'essere di quel posto che non è più, ma che nello stesso tempo non è ancora.

Riferimenti bibliografici

Ferdinando Fava, 2008. *Lo Zen di Palermo. Antropologia dell'esclusione*. Milano: Franco Angeli.

Winfried G. Sebald, 2004. *Storia naturale della distruzione*. Milano: Adelphi.

It is not dust on a jacket

[National news 1 pm, the journalist announces the report]

Today, for thousand of inhabitants of the 4000 South of La Courneuve the landscape has been cleared away. In eight seconds, in a great cloud of dust, a building of sixteen floors and almost two hundred meters long has been demolished with the explosive. In one word, spectacular.

[At La Courneuve, journalist voice off; frame on the landscape]

1:06 pm and 30 seconds in the neighbourhood of the 4000 at La Courneuve. . . in thirty seconds the explosion is due. Debussy, this building two hundred meters, here in front of us, will be swept away! The restructuring of the neighbourhood is in progress and today we have made a great step forward: the process to break social isolation passes through six hundred kilos of dynamite. A big show, and the authorities are here all.

[Framing Debussy]

1:07pm, last second.

Five four tree two one. . . fire!

[Shortly after, the journalist passes a finger on the leather jacket of a person to show the dust]

Three hundred and sixty flats. Debussy has ended in dust. It will take four months to remove rubbles and years to rebuild a new, more human neighbourhood.

Antenne 2 News, 18 February 1986

This way, they thought they could destroy a neighbourhood in few seconds and shake it off like dust from a jacket¹. The “4000 South of La Courneuve” is considered one of the most ill-famed French banlieues, one of those that appeared in November 2005 in the famous CNN map of the outbreak of the French revolts, even though absolutely nothing happened there. A modern area built in the late 1950s, made of 7 bar-buildings with 16 floors, two-hundred meters long each.

Since 1986 onward, the dominant narrative was that, in order to change the face of the area, old buildings should have been deleted from the map. Thus, demolition after demolition, at the end, in 2011, only one of those bar-buildings will remain. “La Courneuve invents a different future” is the motto which, since 1986, has been posted on the buildings scheduled for demolition – a kind of theological message that should justify the cathartic act which is taking place.

During the last twenty-four years, at every demolition a future has been promised, longed for and still waited. Yet originally those banlieues were the future: they represented modern France, what better could

be promised and hoped in the 1960s. They represented that hope, of course they did! The inhabitants which arrived there en masse from the sad and poor French countryside or from overseas ex-colonies just after the costly wars of independence, spoke of their “America”, a fantastic place where everyone could have had the opportunity to experience a new way of living, modern and full of comfort². That model collapsed before the buildings. The dominant narrative turned those places into unliveable areas and bearers of social ills. The flag-wavers of the new models’ at a human scale’ defined those high-rises ‘criminogenic architectures’. They began to weave lists of crimes and social problems that occurred in those neighbourhoods; figures and statistics trumped experience and experiments of everyday life.

It is true that upfront these places are rarely at a human scale, but we should remember – even without defending them – that they were aimed to answer to the imperative of accommodating the modern masses, and so they had to face the great architectural and planning challenges of that age. The micro scale of everyday life is physiologically gulped down by the macro scale of men and cement quantities.

Anyway, the everyday experience of this spaces, wits and inventions to live it, becomes evident as soon as you start observing these places from within rather than from the outside, from a maquette point of view (Fava, 2008). An inside which however, with the collapsed model, it is difficult to penetrate and ‘conquer’ (as an anthropologists conquer informants’ confidence) because nobody wants to get in to that modernity or admit one’s own admiration in front of it.

This inside is difficult to share even with those architects which over the years have given their heart and soul to transform it, to think differently about those places, but without realizing that failure was inherent in wishing to save them. It was a collective silence that decided the end of enchantment and consequently those who lived or worked there agreed to be disenchanting in order to defend themselves. A speech which is given (and, alas, taken) no longer as singular, but as collective, and so which cannot but denounce the *malo vivere*, thus giving confirmation to the collapse of the model.

The inhabitants are stuck over the years in that ‘mass’ these places were built for, without being even

¹ The original clip can be found here: <http://www.losquaderno.professionaldreamers.net/sq16/Debussy1986.mov>

² See the documentation of the Urban Anthropology Laboratory at <http://www.laa-courneuve.net>

themselves able to find another space for giving their stories a place. So their stories can be but a cry so evident and undeniable that nobody dares to doubt about it.

It is true. The elevators are urinals, dark stairwells of gray cement are dealing places, and the entrances as very complicated gymkhanas where you need a password to go through safely, otherwise you will have troubles.

But there are also beautiful stories that are told in the singular and cannot be part of that sad tale of collective safeguard, as if they were sharp and dangerous weapons capable of casting a shadow of doubt on the collective imagery.

These are stories of hidden gardens on the fifteenth floor, cows fitted between a bathroom and a corridor, informal patisseries for wedding and ceremonies in the neighborhood, home sitting rooms which welcome ballroom dancers a few days a month, and much more — stories whispered almost wishing to ridicule them.

However, these rumours are too often spelt out by those who govern these places for 'memorials actions' that are translated in finely crafted books or documentaries, made in memory of a demolished building: a kind of bonus that looks like a gravestone.

Instead, these things are said softly by the inhabitants, and we have get used to this whisper to collect them. Media shout that it is a disaster and then politicians shout promising another new future.

These buildings get emptied, stuffed of dynamite and knocked down in front of everybody. Then, what happens?

During this time between the 'last second' and the second after, since applauses, since speeches full of promises, since the festival music and since the television-styled cries that fill the soundscape of the pre-explosion, you find yourself in an instant of sacred silence, still inhabited by the muffled sound left of the collapse, when the crowd suddenly dismembered and each one protects a little to cry freely at home, to see the monster that disappered behind the dusty smoke that is slowly falling to earth due to gravity and to make holes in the grid that protects the rubble to go to take a facade tile as souvenir.

A respectful silence that surrounds the rubble (Sebald, 2004) and a slower tempo impose themselves to the surrounding environment which can no longer move and gesture as before. A very special time, the one which envelops the period after the demolition,

a suspended time that allows the image to settle where there is now empty and the demolished buildings' great shadows to disappear slowly. An image which corresponds still for a little time to what was, for the inhabitants, while for politicians and planners it corresponds already theoretically to what will happen. A play of images that will never match, where the temporality of both rhythms absolutely not in the same way the life of the neighbourhood.

A 'between' which forces to get used to a landscape where tons of concrete became rubble, where pieces of everyday life can be glimpsed even in scraps of wallpaper still stuck to the walls' remains, but where you can not see, or you are not prepared to see, future homes and gardens in bloom. A 'between' which suspends also ourselves from being of that place that is no longer, but at the same time that is not yet.



Inadeguatezze alpine

Christian Arnoldi



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

Georg Simmel, Sociologia

Christian Arnoldi, sociologo, si occupa di tematiche legate alla costruzione immaginaria e simbolica della montagna, di feste alpine, del processo di recupero e di invenzione della tradizione e di fenomeni di devianza. È autore di *Tristi montagne. Guida ai malesseri alpini*, Priuli & Verlucca, 2009.

christian.arnoldi@yahoo.it



Quando nella seconda metà del XVII secolo i filosofi, gli scienziati e i viaggiatori cominciarono a guardare le Alpi con occhi nuovi, si resero conto che nel cuore dell'Europa esisteva un vasto territorio ancora totalmente inesplorato. Si trattava di un ambiente assai particolare, una specie di frammento cosmico conficcato nella crosta terrestre, un meteorite, letteralmente *dis-umano*, diverso da tutto ciò che avevano visto altrove. Fu probabilmente proprio questo suo aspetto disordinato, ostile, pericoloso, "altro" rispetto al mondo antropizzato a ispirare una serie di visioni e di letture che nel corso dei secoli hanno trasformato quei paesaggi nel simbolo, anzi nell'emblema della ascesa verso la purezza, l'incontaminato, la naturalità. Oggi quando si pensa alla montagna vengono in mente vette vertiginose, pareti e strapiombi mozzafiato, nevi eterne, laghi cristallini, boschi, pascoli, prati: una natura benefica popolata di villaggi pittoreschi e di montanari "buoni selvaggi"; insomma un vero e proprio paradiso terrestre.

Laddove i caratteri fisici dell'ambiente (creste, pareti, ghiacciai, laghi, pascoli) hanno corrisposto alla nuova immagine della montagna, cittadini e montanari si sono adoperati per trasformare il territorio reale nel senso di questa idealizzazione. Le valli circostanti le Dolomiti ne sono un esempio; qui gli abitanti, a partire dalla fine del XIX secolo, hanno *configurato* il territorio predisponendolo per l'esibizione di quei caratteri straordinari ritenuti degni di essere mostrati e ammirati. Gli spazi di vita comunitari che già esistevano sono stati poco a poco urbanizzati e modernizzati: è stato introdotto un nuovo sistema produttivo, sono cambiate le attività e le professioni della montagna, le case contadine sono state ristrutturate, molte malghe sono state abbandonate, le stalle e i fienili convertiti in case e appartamenti; sono aumentati i collegamenti, le comunicazioni, le influenze esterne, le interdipendenze.

Nella seconda metà del XX secolo, addirittura gli abitanti hanno cominciato a costruire sul loro territorio un vero e proprio *villaggio vacanze* che si è sovrapposto allo spazio comunitario. I montanari hanno scelto di sfruttare le possibilità economiche offerte dal turismo e dal successo delle nuove immagini e dei nuovi significati di quel paesaggio e si sono attrezzati per accogliere visitatori sempre più numerosi. Hanno costruito dentro e fuori dagli abitati:

locande, rifugi, alberghi, hotel, residence, seconde case; strade panoramiche, impianti di risalita, una fitta rete di sentieri, piste da sci, parchi avventura. Insomma uno spazio interamente dedicato ai turisti, al divertimento, allo svago, al relax, aperto alcuni mesi in estate e alcuni mesi in inverno.

La configurazione di questi due spazi esistenziali ha prodotto evidentemente una serie di pesanti modificazioni del territorio, al punto tale che paradossalmente i luoghi che sembravano avvicinarsi di più all'immagine e all'icona della montagna paradisiaca sono diventati *inadeguati*. Chi va in montagna oggi non trova esattamente ciò che gli è stato promesso e che si aspetta: al posto del silenzio, della pace, della tranquillità e della natura incontaminata trova affollamento, usura del territorio, traffico, urbanizzazione eccessiva, inquinamento. Proprio per questa ragione, probabilmente, già da qualche decennio i montanari hanno messo in opera la formalizzazione di un altro spazio esistenziale, *il museo*, che si sovrappone ai due precedenti. In esso viene ricostruita quanto potremmo chiamare *la vecchia montagna di sempre*. Interi centri abitati vengono ripristinati e restaurati; si recuperano le strutture dell'antico sistema produttivo come gli opifici, i fienili, le malghe, le stalle; si aprono dappertutto piccoli musei che raccolgono strumenti di lavoro e di vita quotidiana del passato prossimo. Ovunque si organizzano eventi basati sulla messa in scena della tradizione che valorizzano le vecchie case contadine, i vecchi mestieri, la cucina e i prodotti tipici, i costumi popolari. I villaggi vengono abbelliti e resi pittoreschi; la natura, non tutta, ma quella più vicina allo stereotipo della "bella montagna" e il paesaggio, quello da cartolina, vengono protetti e conservati.

Le nuove tendenze tentano in altre parole di conciliare i processi di urbanizzazione con quelli di conservazione, "riqualificazione", "arcaizzazione", mettendo sempre di più in risalto la paradossale *inadeguatezza* della montagna rispetto alla sua immagine.

In questo panorama assai contraddittorio, si inseriscono le esperienze degli individui che risiedono in montagna, o per lo meno che abitano alcune valli, come quelle che abbiamo osservato in Trentino durante le nostre ricerche tra il 2004 e il 2007: la valle di Sole, di Non, di Fiemme e di Fassa.

Essi talvolta faticano ad adeguare i loro modi di essere alla molteplicità degli spazi nei quali si trovano a vivere contemporaneamente. La loro si struttura come una condizione di *intermittenza esistenziale*: pur stando fermi e immobili nello stesso luogo si trovano a vivere in spazi che cambiano rapidamente, oppure che si condensano, si stratificano con le diversità delle loro specifiche caratteristiche. L'intermittenza è una condizione di stress, oltre che di spaesamento, e implica un incessante lavoro di adeguamento, richiesto dal continuo e rapido cambio di riferimenti, di norme, di rappresentazioni del territorio, di percezioni del tempo. Ognuna delle configurazioni spaziali appena descritte implica funzioni psichiche adeguate, auto-rappresentazioni collettive specifiche e questo perché come spiega Georg Simmel (riprendiamo la citazione posta all'inizio a mo' di esergo): "lo spazio è soltanto un'attività dell'anima, [...] è il modo umano di collegare in visioni unitarie affezioni sensibili in sé sle-gate" [Simmel, 1998: 524]. Il problema: non c'è possibilità di scelta. È ben diverso da quando si decide di andare in vacanza, oppure al cinema o a teatro, rispettivamente per qualche giorno o per qualche ora, per immergersi in mondi reali e immaginari lontani. In questo caso gli spazi così come sono stati configurati, con le loro strutture, le loro regole, le loro logiche, i loro tempi, si impongono agli individui in modo coercitivo. Li obbligano a dare corso a una serie di relazioni improntate, anzi ordinate, da specifici immaginari che appartengono agli spazi stessi, ma che emergono e si manifestano soltanto tramite l'interazione umana. Alcune delle persone intervistate durante le nostre ricerche, a questo proposito parlano addirittura



di schizofrenia che imputano al passaggio continuo tra stagione turistica e stagione morta. “La schizofrenia tra alta e bassa stagione — afferma uno di loro — è legata alla presenza dei turisti estivi e invernali. Cioè dai primi di luglio alla fine di settembre e poi da Natale a marzo”. “D’estate c’è un gran fermento, tutto aperto. . . è un altro mondo [. . .] Si vive in un’altra dimensione. Fuori stagione è particolarmente spento e nessuno esce più di casa”.

La schizofrenia evocata è il risultato del cambio continuo di contesto e quindi di significatività delle interazioni, dei discorsi, delle norme. Poiché le azioni umane, è noto, non possie-

donano un senso intrinseco, esso dipende dalla cornice relazionale in cui si producono. Tuttavia sono proprio particolari relazioni ad animare i differenti contesti — per esempio quella tra turista e montanaro — che altrimenti rimarrebbero come palcoscenici vuoti.

Le nuove tendenze tentano di conciliare i processi di urbanizzazione con quelli di conservazione, riqualificazione, arcaizzazione, mettendo sempre di più in risalto la paradossale inadeguatezza della montagna rispetto alla sua immagine

All’improvviso in quei luoghi ciò che sembrava essere un *frame* “di gioco”, diventa “di lavoro”; quello che sembrava configurarsi un *contesto comunitario* diventa il *villaggio vacanze*. Il luogo è sempre lo stesso, una piazza, la via in un paese, un sentiero in montagna: d’un tratto però la presenza dei turisti attiva uno spazio esistenziale diverso. Sino a quel momento, con le persone del posto, si era costretti a parlare la propria lingua specifica, il dialetto, oppure il ladino, e se qualcuno non era disposto a farlo veniva considerato uno snob, uno che “se la tira”, un asociale; ora si deve parlare italiano, o addirittura tedesco o inglese, in certi casi persino russo o polacco. E chi non ha le competenze per farlo rischia di essere percepito come un montanaro rozzo e ignorante che non sa rapportarsi con il resto del mondo. Ma il contesto può cambiare ancora e diventare *spazio museo* dove la legittimità della parlata locale-comunitaria viene nuovamente rivendicata, anzi assume valore, sacralità, diventa lingua, lingua minoritaria, da proteggere e da salvaguardare.

In questa continua sovrapposizione e alternanza di contesti mutano ripetutamente anche le identità individuali e le possibilità di mettersi in scena così come si desidererebbe. Nello spazio comunitario, che si attiva ogni qual volta si incontrano due residenti, le alternative sono limitate, le relazioni sono tutte già esperite, tutte già perlustrate e consumate; sei il figlio del tale, hai un curriculum, un percorso morale, sei conosciuto da tutti e quindi incasellato in un ruolo, in un personaggio. Nel *villaggio vacanze* le cose cambiano. Si presentano occasioni inedite per mettere in scena se stessi, per esempio durante gli incontri occasionali con i turisti; e anche per recitare ruoli differenti come il cameriere, l’albergatore, la guida alpina, il maestro di sci. Lo stesso accade nello *spazio museo* che spinge a indossare i panni del vecchio montanaro, del contadino, del pastore, dello *schützen*; a mettersi in scena con il gruppo folkloristico seguendo quel copione, scritto a più mani, della *vecchia montagna di sempre*. E quando la stagione finisce si ritorna al punto di partenza e ai personaggi che valgono e hanno senso per la comunità, e che sono in qualche modo immutabili. Come afferma un altro intervistato: “quando una persona partecipa alla vita di paese si sente in un modo, è costretta ad assumere anche esteticamente un certo aspetto; quando il paese si riempie di turisti la stessa persona assume connotati differenti [. . .] Quando nella vita quotidiana vado a fare la spesa non vedo nessuno andare in giro con il vestito tradizionale o con la divisa da *schützen*”.

L’*intermittenza esistenziale* dunque implica un surplus di sforzo adattativo richiesto agli

abitanti di alcune valli di montagna; un adeguamento continuo agli ordini di interazione e agli immaginari degli spazi esistenziali che si attivano e si disattivano, che si accavallano e si animano contemporaneamente. Essa probabilmente nasce dall'esigenza di mostrare il territorio, di ospitare villeggianti e di adeguare l'ambiente alle aspettative di coloro che lo visitano. Insomma, detto in altri termini, l'*intermittenza* è un effetto prodotto dal sovrapporsi delle *inadeguatezze alpine*.

Riferimenti

Simmel, G. (1998) *Sociologia*. Torino: Edizioni di Comunità.



Alps' Unfitness

When in the second half of the seventeenth century philosophers, scientists and travellers began to observe the Alps with new eyes they realised that a wide and thoroughly unexplored territory lay right in the middle of Europe. It was a peculiar environment, a kind of cosmic fragment stuck into the earth, a literally *inhuman* meteorite that was completely different from what they had seen everywhere else. It was probably such a disordered, hostile and dangerous aspect, so "other" from the anthropised world, that inspired a series of visions and interpretations that in the course of the last few centuries have turned those landscapes into a symbol of ascent towards the unstained purity of nature. When we think about the Alps today, we immediately recall dizzy peaks, breath-taking walls and abysses, eternal snow, crystal-clear lakes, forests, pastures, meadows: a benefic nature peopled by picturesque villagers and good-hearted mountaineers – a real garden of delights.

While the physical features of the environment (crests, walls, glaciers, lakes, pastures) became part of the new image of the mountain, city-dwellers and mountaineers alike undertook the transformation of the actual territory to match it to such an idealisation. The valleys around the Dolomites are an example of this: here, since the end of the nineteenth century the inhabitants reconfigured their territory to exhibit those most extraordinary aspects deemed to be worthy of admiration. The *spaces of local communities* were gradually urbanised and modernised: a new productive system was introduced, works and occupations changed, rural houses were restructured, many mountain barns were abandoned, cowsheds and hay-lofts were transformed into houses and apartments; transportation, communications, external contacts and interdependencies increased accordingly.

In the second half of the twentieth century the inhabitants of the Alps ultimately built on their territory a veritable *holiday village* that overlaid the space of the community. Mountaineers chose to exploit the possibilities offered by tourism and the success of the new image and the new meaning acquired by the landscape. They equipped themselves to host an increasing number of visitors, continuing to build both inside and outside traditional settlements: inns, refuges, hotels, residences, holiday houses, as well as panoramic roads, ski lifts, and a dense web of trails, pistes, adventure parks – in short, a space entirely dedicated to tourism, fun, relax, open for a few months during summer and a few months during winter.

The configuration of these two existential spaces has produced a series of heavy modifications to the territory, to the extent that, paradoxically, the places that were the closest to the icon of the paradisiac mountain have become unfit. Those who go there now can no longer find what has been promised and what they expect to find: instead of silence, peace, tranquillity and untouched wilderness visitors find overcrowding, wear and tear, heavy traffic, excessive urbanisation, pollution. Probably for this reason, in the last few decades mountaineers have created a new existential space, *the museum*, that overlays the former two. In the museum what we may call 'the old good mountain' is reconstructed. Whole settlements are refurbished in the old style, together with old buildings such as opifices, hay-lofts, barns, stalls. Everywhere small museums are inaugurated where



work and everyday tools from the old are collected; everywhere events are organised during which typical aspects of traditional life are staged, including old houses, old occupations, cuisine and customs. Villages are embellished and made picturesque; the part of nature that fits with the stereotype of the 'beautiful mountain' is protected and preserved.

In other words, these new tendencies try to reconcile the processes of urbanization with those of preservation, "renewal" and "arcaicization", inherently stressing the paradoxical unfitnes of the mountain vis-à-vis its image. In this contradictory situation there unfolds the individual experience of those who live on the mountains and in the valleys, like those I have observed in Trentino in the valleys of Sole, Non, Fiemme and Fassa between 2004 and 2007.

The inhabitants of these places are at pains to live at the same time in the different types of spaces (layers) mentioned above. They experience an *existential intermittence*: while staying still in the same place they live in places that change quickly, suddenly condense and stratify. Intermittence is a condition of stress and alienation, as it implies a constant work to keep up with changing references, norms, representations of the territory and perceptions of time. Each of these spatial configurations entails fitting psychic functions, specific collective self-representations given that, as Georg Simmel explains, "space is only an activity of the soul [...] it is the human way of connecting in an unitary vision affections that in themselves are separate" [Simmel, 1998: 524]. The problem, then, is the lack of choice. When one chooses to go on holiday, to the cinema or theater for a short lapse of time just to bath in exotic visions, it is a different matter. But when spaces, with their structures, rules, logics and timings impose upon the individual, they compel it to engage in social relations grounded in the imagery of those places. Indeed, some of the persons I interviewed spoke of a *schizophrenia* due to the quick shift between the tourist season and the 'dead' one. "The schizophrenia between high and low season — says one of them — is connected to the presence of summer and winter tourists, from July through September and from Christmas through March". "During summer there is excitement, everything is open, we live in a different dimension. Out of season the village is particularly dull and nobody is around".

Such a schizophrenia is due to the continual change of context, and consequently of interactions, discourses and norms. Human actions have no intrinsic

meaning, which on the contrary depends on the relational framework in which actions occur. However some interactions, such as that between tourist and mountaineer, shape the context, which otherwise would be like an empty stage.

Suddenly, in the same place, a framework of 'play' turns into one of 'work', and a framework of 'community' turns into one of 'holiday village'. The place is the same — the square of a village, a road, a mountain trail: but suddenly the presence of tourists activates a different existential space. Just a moment ago, with local people one had to speak in dialect or ladin, and one was looked at as a snob, an asocial, if one didn't; but now one has to speak in Italian, or even German, English, in some cases Russian. Else, one is frowned upon as an 'ignorant mountaineer' incapable of dealing with strangers. But the context can swiftly change again in the museum space, where the legitimacy of the local communitarian speech is once reclaimed, or better it gets sacralised as a minoritarian language to protect and preserve by all means.

In this continual overlay and shift of contexts, individual identities and the chance to present oneself as one would like to also change. In the community space, alternatives are limited, relations are already known and stabilised: everybody knows you, you are mr Smith's son, this is your curriculum and this is your moral value. But in the holiday village things are different. New opportunities to stage oneself with tourists appear: one is now a waiter, a landowner, an Alpine guide, a ski teacher. And the same goes for the museum space, where one wears the clothes of the rural peasant, the shepherd, the *schützen*; one goes on stage with the folkloristic group following the collective script of the 'old good mountain'. And when the season is over one gets back to the start, to the old immutable life of the village. Another interviewee says: "When one lives village life, one is forced to look in a certain way; but when the village gets crowded with tourists that same person changes [...] I mean, in real life nobody goes shopping dressed with the *schützen* costume".

Existential intermittence thus implies a surplus effort on the part of the inhabitants, a continual adaptation to interaction formats and the imagery of different existential spaces that are continually activated and deactivated, that overlap and intermingle. Territory and the environment must be responsive to the expectations of tourists. In short, intermittence is the result of Alps' unfitnes.



Todo qari urquqa kasqa: Tutte queste montagne sono uomini

Arianna Cecconi



Si tú caminas de noche en cualquier lugar, El Apu te está mirando
[Se cammini di notte, in qualsiasi luogo, la Montagna ti sta guardando]

Una modalità che hanno le Montagne di dimostrare il loro potere a chi vuole visitarle è il *soroche*, così viene chiamato sulle Ande quel mal di montagna che ti attacca (*agarra*) all'improvviso, che ti fa battere il cuore in modo inconsulto, che ti fa girare la testa, e ti obbliga a fermarti. Questo malessere biologico, questa insufficienza di ossigeno che coglie i visitatori impazienti, è un emblema perfetto di come sia necessario avvicinarsi gradualmente alla verticalità di queste cordigliere. La mia ricerca etnografica è iniziata nella città andina di Ayacucho (epicentro negli anni Ottanta e Novanta del conflitto armato tra il movimento maoista *Sendero Luminoso* e l'esercito peruviano, l'FFAA), per poi spingersi più in alto, sopra i tremila metri, nelle comunità campesine di Chihua e Contay.¹ A queste altitudini non c'è la neve, ma una sorta di deserto giallo nella stagione secca e verde nella stagione delle piogge, un paesaggio di arbusti, rocce, strapiombi, dove le persone sono riuscite da secoli a coltivare e a far crescere in verticale patate, cereali e mais di ogni tipo. Gli altipiani al di sopra dei tremila metri ricordano una sorta di spazio lunare, apparentemente deserto, ma dove invece capita spesso di incontrare all'improvviso pecore, tori che vanno in giro da soli, bambini e bambine che fanno i pastori con la faccia bruciata dal sole, o donne che camminano filando lana. Ci sono dei momenti nei quali l'orizzonte si squarcia, cambia colore e non si capisce più dove finisce la montagna e dove comincia il cielo. Quando sono arrivata sulle Ande Peruviane era evidente che la montagna sarebbe stata il luogo della ricerca, ma quello che non sapevo era che nel tempo sarebbe diventata anche una delle sue protagoniste.

Nei villaggi di Chihua e Contay *cerro* e *urqu* sono parole usate comunemente per designare la montagna, ma quando i *campesinos* parlano di *Apu* (signore, potente) o *Urqu Tayta*, (*urqu* in

¹ Chihua è una comunità campesina nella provincia di Huanta costituita da una trentina di famiglie. Da qualche anno sono arrivate la luce elettrica e l'acqua corrente, e data la vicinanza alla cittadina di Huanta, molti sono i piccoli autobus (*combi*) che la collegano ogni giorno alla città. Contay è una comunità campesina a 3.200 metri, nella provincia di Vilchahuaman. Qui l'autobus passa una volta a settimana e la luce elettrica non è ancora arrivata. Vengono coltivate patate e mais, ma è soprattutto alla pastorizia che si dedicano gli abitanti. In entrambe le comunità è il *quechua* la lingua più usata, anche se lo spagnolo viene parlato correntemente soprattutto dalle nuove generazioni.

Arianna Cecconi è attualmente assegnista di ricerca in Antropologia presso l'Università Milano-Bicocca. Nel maggio 2008 consegue il titolo di Dottore di Ricerca in Antropologia in co-tutela tra Milano-Bicocca/Paris-Ehess. In aprile 2010 è *visiting researcher* alla Columbia University, New York. Dal 2004 al 2009 ha svolto attività di didattica per i corsi di Antropologia delle religioni, Modelli culturali e Antropologia culturale. Tra le sue principali pubblicazioni: *L'acqua della paura* (Bruno Mondadori, 2003), "Iconoclastie notturne: la guerra e le 'colonizzazioni dell'immaginario', un caso andino" (in *Oltrecorrente*, 2007), "Sognare dopo la guerra" (in *Le donne nelle culture del Mediterraneo*, 2008), "Parecia todo, un sueño" (in *Argumentos*, 2008).

ariannacecconi@hotmail.com



lingua *quechua* significa montagna e *tayta* padre), fanno invece riferimento ad una divinità centrale nella religione e mitologia andina. Nell'usare la parola "divinità" i *comuneros* non alludono ad una entità trascendente e dai contorni definiti, quanto piuttosto ad un principio immanente che si manifesta e attualizza nella relazione con gli uomini [Absi, 2003].

La montagna è sempre descritta e pensata rispetto ad un asse verticale, e tutti i riferimenti spaziali e le relazioni tra i luoghi sono rappresentati nei termini di *arriba* (sopra) e *abajo* (sotto).² Lo spazio "basso" corrisponde allo spazio dei villaggi, lo spazio abitato, mentre la *puna*, lo spazio "alto", corrisponde allo spazio selvaggio, agli altipiani desertici dove si portano a pascolare gli animali, e dove in alcune circostanze l'Apu si manifesta.

Non solo gli esseri umani, ma anche gli animali, le piante, gli oggetti e i luoghi sono dotati di un'*ánima-ánimu*,³ che rappresenta un principio di continuità, un comune denominatore tra esseri umani e esseri "naturali". Spesso è la metafora corporea che viene usata per parlare della montagna: i laghi sono gli occhi attraverso cui l'Apu vede, le grotte vengono descritte come le sue bocche, dove i *campesinos* depositano le offerte rituali. La permeabilità e la dialettica di apertura-chiusura che caratterizza il corpo umano (dove l'anima può entrare ed uscire) si riflette nel corpo-luogo della Montagna e della Pachamama (madre-terra), che anch'esso può "aprirsi" e "chiudersi" in particolari circostanze.

Di fronte alle diverse metafore diffuse nell'area andina per parlare della montagna mi sono spesso interrogata sul pericolo dell'etnografo di trasformarsi in un "teologo culturale" che proietta nelle parole degli altri pertinenze metafisiche, e costruisce cosmologie e credenze a partire da alcune semplici metafore convenzionali (Keesing, 2006); ma nel corso dei mesi in cui ho vissuto nei villaggi di Chihua e Contay (dal luglio 2004 al luglio 2006) ho sperimentato che espressioni come "la montagna ti guarda", "l'Apu mi ha detto", "si è aperta la sua bocca", "l'Apu è come noi", non possono essere ridotte ad una ingenua "antropomorfizzazione" del paesaggio. Molteplici rituali, attitudini e pratiche quotidiane mostrano come la Montagna sia percepita come un'entità che può comunicare ed entrare in relazione con gli altri esseri viventi (uomini, animali, oggetti) in molteplici modi.

La categoria dell'*ayni* (reciprocità), che rappresenta un elemento centrale nelle relazioni e negli scambi tra i *comuneros*, regola anche il rapporto tra uomini e montagne: "tutto l'universo è un *ayni*" (Earls, 1976). Quando gli animali vengono lasciati da soli sulle montagne, sarà l'Apu a proteggerli, ma in cambio di questa protezione i pastori devono offrirgli periodicamente (soprattutto in agosto e febbraio, quando ogni famiglia proprietaria di bestiame celebra l'Erranza, i rituali per ottenere la protezione per il resto dell'anno) un *pagapu*, una *mesa rituale* (offerta rituale) i cui ingredienti sono generalmente foglie di coca, frutta, sigarette e vino. Quando l'offerta rituale non viene compiuta l'Apu potrà reclamarla apparendo nei sogni, nelle sembianze di un condor, di un toro minaccioso, o in quelle di un uomo bianco, un *gringo*, vestito bene, con cappello e stivali. Accanto a quest'immagine onirica che sembra

² Fin dall'epoca pre-incaica lo sfruttamento verticale dei livelli ecologici ha rappresentato il nucleo del sistema di produzione andino. Il controllo spaziale e politico era relazionato alla complementarità della produzione dei differenti piani ecologici, quello che Murra (1975) ha definito "controllo verticale degli arcipelaghi", e l'utilizzazione e la rappresentazione dello spazio in verticale sono anche oggi un aspetto importante dell'organizzazione di molte comunità.

³ Nella comunità di Contay due sono le parole generalmente utilizzate per parlare dell'anima, *alma* e *ánima*, e benché spesso presentati come sinonimi, questi due termini sono in realtà usati in contesti differenti. Nell'uso della parola *alma* risulta evidente l'influenza del processo di evangelizzazione, e con essa si allude infatti a un'entità che si separa dal corpo solo dopo la morte e che continua a vivere. La parola *ánima* è invece più polimorfa e indica un componente vitale che può uscire dal corpo in varie circostanze, e che non è una prerogativa degli esseri umani.

essere la più diffusa, ogni montagna può assumere nei sogni una sua peculiare identità: per i pastori di Contay, per esempio, la montagna Piuchu appare nelle sembianze di un militare, Antarcacca si presenta invece come una donna vestita di nero, e se le sembianze dell'Apu possono variare, il suo messaggio è simile: "mi devi pagare" sono le sue parole. L'attività della pastorizia è spesso mediata dai sogni in cui l'Apu può informare i *comuneros* sulla sorte dei loro animali, avvisarli se si sono persi o se hanno partorito. Lo spirito della Montagna potrà anche punire o attaccare i corpi dei *comuneros*, e a Contay si fa spesso riferimento al *daño de l'Apu*, all'*alcanzo*, *Pacha alcanzo*, nomi diversi per descrivere una patologia simile⁴ che si manifesta proprio nei sogni attraverso alcune forme simboliche specifiche (aggressione di animali, o di un *gringo*) e che, secondo le interpretazioni locali, può essere causata dal castigo dell'Apu per non aver fatto l'offerta rituale, o dal contatto fisico con un luogo *malo*, pericoloso. Quando uno avverte un malessere improvviso in concomitanza di un particolare sogno, alcune delle domande che gli vengono fatte sono "hai fatto il *pagapu*?", "dove ti sei addormentato?" o "ti sei seduto in un luogo *malo*?". Vi è una conoscenza condivisa all'interno del villaggio rispetto ad una sorta di geografia della "paura", fatta di luoghi particolarmente pericolosi, in vicinanza di laghi, *pukiales* (fonti d'acqua) o di alcune grotte, dove se ci si siede o ci si addormenta si potrà venire *agarrati* (attaccati) dall'Apu. A volte viene evocato una sorta di fumo che esce dalla terra in alcune *horas malas* (mezzogiorno, mezzanotte, l'alba o il tramonto sono i momenti in cui aumenta la possibilità di entrare in contatto con le divinità, di ricevere rivelazioni, o di essere attaccati dall'Apu e dalla Pachamama) e può penetrare nei corpi causando una malattia. La paura della montagna sembra essere interiorizzata nei gesti di chi la lavora; molti *comuneros* dicono che per proteggersi dall'Apu bisogna sempre masticare foglie di coca, e alcuni prima di sedersi sulla montagna infilzano un coltello nella terra.

Oltre che nei sogni molti *comuneros* raccontano di avere avuto delle visioni dell'Apu quando erano svegli e si trovavano da soli nella solitudine degli altipiani ma, come racconta Tio Cirillo, oggi accade sempre meno. Seduto davanti alla porta della sua casa, Cirillo guarda le montagne che circondano Contay elencandoli i loro nomi. Quando mi parla del potere dell'Apu, sottolinea innanzitutto la differenza tra le montagne vive, verdi, come quelle laggiù che mi indica con la mano, e le montagne di Lima, che si sono indebolite sotto il peso delle case: lì è l'uomo che ha vinto e che comanda sulla montagna. Prima le manifestazioni dell'Apu erano più frequenti. "Manañachiki, runachikilliw mirarunchik hinaptin pay mana rikurinchu [Ora non più, visto che noi (persone) ci siamo moltiplicati, non appare più]". Più una montagna è disabitata più manifesta il suo potere sugli esseri umani, mentre con il crescere dei villaggi e delle città la potenza dell'Apu diminuisce, le sue bocche si chiudono, i suoi occhi smettono di vedere. Anita, una *campesina* di Contay, raccontava di quando, mentre raccoglieva la legna, era passata da quel luogo (dove si trova la bocca della montagna), e per descriverlo usava l'espressione "asirayachkasqa [stava ridendo]". Una volta ricevuta l'offerta, la bocca dell'Apu si richiudeva provvisoriamente, ma da un po' di tempo lei non sa più dove andare a depositare il *pagapu*, e "Ora dovrò trovare un altro posto!" perché quella bocca sembra essersi serrata definitivamente.

Oltre che dal peso delle case e delle persone, negli ultimi anni le Montagne della regione di Ayacucho devono difendersi da una nuova minaccia che attenta al loro potere: i movimenti evangelici. Se la "Prima campagna di estirpazione dell'Idolatria", iniziata con la conquista spagnola non è riuscita in quattro secoli a cancellare le pratiche legate alla divinità della

4 Nel parlare di malattie i *comuneros* sottolineano una differenza sostanziale tra quelle che possono essere curate all'ospedale, e quelle "del campo" che hanno invece una causa magico-religiosa, e che solo i curanderi possono diagnosticare e sanare.





Montagna, oggi in questa regione andina, e più in generale nel continente latino-americano, è in atto una "Seconda campagna di estirpazione delle idolatrie" [Wachtel, 2001] portata avanti da movimenti protestanti ed evangelici di vario tipo che a partire dagli anni Ottanta hanno cominciato a diffondersi in questi luoghi. Le divinità andine da un lato, e il culto cattolico dei Santi e della Vergine dall'altro, fanno parte di un passato da cancellare grazie all'effetto catartico della rinascita (*to be born again*) e della conversione alla vera fede. Le montagne sono abitate dal "Principe Satanico" e tutti gli indovini e i *curanderi* (guaritori) che leggono le foglie di coca e che parlano con queste divinità vengono considerati i rappresentanti del demonio. Tuttavia gli Apu sembrano ancora resistere anche a questa nuova ondata di evangelizzazione e non solo nelle zone rurali, ma anche nella città di Ayacucho ogni giorno dentro le "bocche-porte" di Picota e Acuchimay (i due Apu più importanti) si incontrano lettere indirizzate alla Montagna, *pagapu* di vario genere, ed è lì che si recano molti *curanderi* per consultare le divinità e fare le guarigioni.

- *Riferimenti*
- Absi, P., *Les ministres du diable. Le travail et ses représentations dans les mines de Potosí, Bolivie*. L'Harmattan, Paris, 2003.
- Earls J., Silverblatt I., "La realidad física y social en la cosmología andina", *Actes du XVII Congrès International des Américanistes*, vol. IV, Paris, 1976, pp. 299-325.
- Keesing R., "Conventional Metaphors and Anthropological Metaphysics: The Problematic of Cultural Translation", *Journal of Anthropological Research*, 41:2, 1986, pp. 201-18.
- Murra J., *Formaciones económicas y políticas del mundo andino*, IEP, Lima, 1975.
- Wachtel N., *El regreso de los antepasados: Los indios Urus de Bolivia del siglo XX al XVI*, El Colegio de Mexico, Mexico, 2001.

Costruire e abitare le immagini

Fabio Fornasari



Ogni realtà è in sé totale. Tutto nell'universo è come l'universo.

M. Granet, Il pensiero cinese

Allargare i propri confini

Per essere chiari dal principio: abitare un mondo virtuale è un'esperienza che prende tutto il corpo e che ha una dimensione fortemente geografica. Si lega al tempo in una chiave di durata, di permanenza e di lentezza.

Una cosa della quale non si parla mai è la natura dell'accoglienza dei luoghi della rete: non sono mondi chiusi, ma luoghi che offrono le chiavi per essere usati dall'interno. La stessa accoglienza è più difficile da misurare in senso inverso: il mondo "reale" è molto più ostile, molto più diffidente nell'accettare l'esistenza dei mondi "virtuali".

Aprire il mondo

Entrare "in world" è un atto di transe, di proiezione di qualcosa di noi che in qualche modo assume un comportamento autonomo, una propria vita e in questo senso si può pure definire una sincope, una perdita di senso di realtà. Si apre un mondo davanti ai nostri occhi, ma anche un mondo dentro di noi.

Parafasando Lapassade "l'unità della transe dovrebbe essere ricercata proprio in questa relazione sconcertante - la sincope - in questa sorta di connivenza mediante la quale il soggetto che cambia e si vede cambiare, sembra osservare questo cambiamento da un punto che resta fisso, vigile, attaccato alla terra ferma, mentre un'altra parte di se stesso (ma non un altro io) gioca a lasciarsi andare sregolatamente" [Lapassade 1996].

Lo stare nei mondi in rete è un nuovo processo che, benché non ancora legittimato in alcuni ambienti, testimonia un'attitudine del genere umano che non si è mai persa e che sta vivendo una nuova stagione: è una nuova forma di avvicinamento ad un mondo come presenza. La presenza fisica nel mondo e la condivisione dell'esperienza all'interno di una esperienza di durata, di permanenza in un luogo.

I mondi in cui viviamo

Ci sono molti scritti, volumi, pubblicazioni, che da sempre leggono i mondi personali e i

Fabio Fornasari, è architetto e si occupa di progetti che pongono il mostrare e il raccontare al centro del proprio lavoro: allestimenti museografici, progetti di installazioni. Alterna la pratica professionale con la didattica presso la NABA, Nuova Accademia di Belle Arti di Milano e la Facoltà di Sociologia dell'Università di Urbino "Carlo Bo".

<http://luoghisenabili.wordpress.com>



mondi virtuali (studi sul romanzo, ecc). Molti di questi liquidano oggi il fenomeno della virtualità e del suo abitare riallacciandolo al tema del “mondo chiuso, intimo e personale, un mondo rifugio per l’uomo che per alcuni è garanzia per la propria integrità fisica e psichica” [Bagnoli 2003: 20]; per altri è invece elemento di alienazione dalla vita cosiddetta reale. In realtà è un ambiente che accelera fenomeni di scambio di ogni sorta.

Quello che in qualche modo Second Life (SL) ha permesso per la sua “potenza” e capacità di costruire, più di altri mondi virtuali, momenti di vera “transe” è la definizione di una nuova calligrafia che ha delle caratteristiche molto particolari: ha una qualità tridimensionale ed è immersiva; è cioè capace di contenere e rendere partecipi della definizione dell’ambiente dall’interno chi vi abita e chi vi produce il proprio pensiero [Gerosa 2007]. Questo genere di *mondi* non è un analogo di un paesaggio interiore e non è mai riducibile alla dialettica io-mondo, soggettivo-oggettivo.

Anche questi *inscape* sono condivisi perché delineati in una struttura comunicativa e/o ambiente che richiede la “cooperazione interpretativa” di vari dialoganti: l’autore, le sue fonti, le convenzioni tecniche e soprattutto l’*avatar* con la sua percezione ed esperienza spaziale [Bagnoli 2003]. Questi non sono mondi isolati chiusi, interiori appunto, ma mondi comprensenti che proprio nell’essere compresenti trovano la loro caratteristica speciale.

Avatar in cammino

SL ha in qualche modo interpretato l’ambiente “reale”, e ci ha offerto una rappresentazione visiva contemporanea del modo di intendere il termine geografico *paesaggio umano*. SL risponde più in generale alle regole delle culture partecipative e alle loro qualità di costruire non tanto e non solo i contenuti ma, anche a livello visivo, un sistema di comunicazione comune a livello mondiale che diventa immagine di un modo di vivere il tempo e lo spazio [Jenkins 2006].

Pensarsi come un camminatore al suo interno richiede sin dal principio una predisposizione analoga a quella di qualsiasi altro viaggio: partire senza pregiudizi per incontrare ambienti, luoghi e persone diverse da noi. Camminare nel mondo virtuale incontrando altre persone/*avatar* che usano in un modo preciso lo spazio ci mostra che tutto questo non è solo una scenografia, ma è un luogo a tutto tondo con delle caratteristiche tutte speciali: se il mondo reale ha un senso anche senza l’essere umano (una tra le tante specie animali), ciò non vale per i mondi digitali che necessitano di una presenza che si esprima in forma di progetto, come risposta alla domanda “come uso il mondo?”. Questa è una prima e grande differenza. Le presenze umane interrompono la prospettiva, creano flussi irripetibili di scene, non solo antropologiche, ma corporee. La presenza degli *avatar* costituisce una sfera bio-tecnologica, orizzontale, avvolgente, che invade lo spazio e crea, per estensione e densità, una specifica esperienza visiva. L’*avatar* non è solo un segno iconico sullo schermo tra altri segni iconici.

In questo, SL ci ha offerto una visione speciale dell’uomo che rimane ormai isolato se non partecipa, se non diventa un protagonista all’interno di una scena, di un mondo condiviso. In generale ha mostrato che l’apertura verso l’altro e il bisogno dell’altro si presentano in una relazione che richiede il rispetto reciproco e la volontà di mantenere vive le potenzialità di tutti.

Non basta più guardare. Occorre dotarsi di abilità per riconoscere il mutamento e saperlo gestire, saperci fare e saperci stare per diventare punto di riferimento. Nel procedere a mostrare e conoscere una qualsiasi cosa non si può più prescindere dalla corporeità, dalla presenza di individui e di corpi. Qualsiasi installazione o qualsiasi visione non può prescindere da questa

semplice idea: chi guarda ha uno sguardo attivo, capace di cambiare il contenuto osservato con il proprio sguardo. Sono i contenuti di una geografia attiva che ci parlano di uno spazio che si modifica attraverso il modo di essere percepito, attraverso le percezioni di chi lo attraversa, non dimenticando la presenza degli altri.

Nel corso del viaggio del nostro *avatar* camminatore, si sviluppa in lui un punto di vista che tende a riportare tutto a sé non in una chiave comparativa, ma in una chiave di empatia con le cose con le quali entra in contatto. Quando si lavora all'interno dell'ambiente di SL, non ci si occupa di oggetti virtuali, ma piuttosto di oggetti che hanno un diverso grado di realtà rispetto al consueto, di oggetti iper-reali. Sono mondi che lavorano non solo su una dimensione metaforica, ma anche su una dimensione fortemente simbolica.

La dimensione simbolica del mondo virtuale è raggiunta dagli elementi stessi che entrano in gioco, e allo stesso tempo dal loro modo di entrare in relazione gli uni con gli altri all'interno di una dimensione fortemente narrativa: ogni cosa ha il suo significato e allo stesso tempo il suo ruolo preciso in relazione agli altri. Questo fa pensare immediatamente a due cose: innanzitutto ai romanzi-mondo, alla loro dimensione analoga di costruire dei mondi "reali" all'interno dei quali si svolgono azioni e si raccontano storie; poi, a un secondo livello, di natura simbolica. Se il primo aspetto potrebbe essere legato al concetto di *double coding* nel momento in cui si esegue una lettura intertestuale, di rimandi di contenuti e di situazioni, il secondo aspetto, quello simbolico, si lega al lavoro di Nelson Goodman, *Ways of Worldmaking*: "Il mondo non è, in se stesso, in un modo piuttosto che in un altro, e nemmeno noi. La sua struttura dipende dai modi in cui lo consideriamo e da ciò che ci facciamo. E ciò che ci facciamo in quanto esseri umani è pensare, parlare, costruire, agire e interagire" [Goodman 2008: XV].

Se si dice non ci sono luoghi come la propria casa, ancora con più energia lo si può dire del proprio mondo, pensato, costruito e abitato. L'uomo per sua natura è un costruttore di mondi. Ognuno di noi dà forma allo spazio per poterlo sentire proprio e per affidargli dei precisi compiti, sia rappresentativi che protettivi.

La dimensione immersiva: essere incorporati

Il mondo virtuale, infine, deve venir considerato in relazione a un pensiero geografico della rete. Non tanto per la parola mondo che ne suggerisce una sua scrittura in qualche forma. È piuttosto nella modalità con la quale ci si relaziona al suo interno, al modello che genera incorporazione nel momento in cui si decide di abitarlo. La dimensione abitativa in SL ha diversi gradi di incorporazione. La prima e più ovvia è legata al fatto che ci si deve incorporare in un *avatar* (il che pone da subito alcune questioni legate alla transe: chiunque può travestirsi da qualsiasi cosa, anche dalle proprie paure).

Poi avviene una seconda incorporazione che è data dal soggetto *avatar* che entra nel paesaggio. È una dimensione che permette di fare esperienza di conoscenza nel paesaggio in rete. Questa modalità, per le generazioni che hanno videogiocato, è cosa naturale. Su questo fronte si manifesta il gap generazionale tra nativi e migranti digitali.

Infatti è possibile apprendere, conoscere e fare esperienza di cose all'interno di una dimensione immersiva (meglio ancora accrescitiva) tipica del videogioicare (immersività, apprendimento delle regole giocando ecc. . .). Ma nella realtà questa dimensione di immersività esiste ed è vissuta da tempo. Già nell'Ottocento si sviluppano diversi modelli espositivi teorizzati e apprezzati da geografi come Alexander von Humboldt e Elysée Reclus. All'interno del panorama la finzione del viaggio immaginario acquista la dimensione del paesaggio

Theatres

PARTHAS THEATRE

Dangerous
GIRLS

1130230630930

NO
PARKING

RESERV
Rs. 3
CENT





che circonda lo spettatore. Privi di un punto di vista prestabilito, i panorami permettono una percezione immediata e totale di ciò che si vuole rappresentare. Di quest'attitudine della visione, di questa volontà di "organizzare la visibilità del mondo" parla Jean-Marc Besse [2003: 10]. Ancora precedente è l'esperienza dei Sacri Monti, di tradizione centro-europea e dell'area ligure-piemontese: la ricostruzione della Passione di Cristo all'interno di edifici sacri e il pellegrinaggio in questi luoghi sostituivano per i cattolici il viaggio in Palestina. E ancora, un'esperienza di immersività la si ha, seppur concettuale, con la nascita del romanzo ottocentesco: "la presenza del paesaggio [...] come immagine prodotta (nel senso costruita, non naturale si potrebbe dire artificiale) è comunque il risultato di un tentativo di leggere un mondo e di renderlo leggibile. Lo spazio del testo in entrambi i casi prospetta un'immagine del mondo, non la convoca come presente: ce ne dà la consistenza partendo dal sonoro per arrivare al visivo attraverso la mancanza" [Bagnoli, 2003: 18].

Uscire dal mondo

Quello che vorrei aver chiarito è che l'esperienza dei mondi virtuali non ha nulla a che vedere con il tema della "velocità" e della "immediatezza", due categorie normalmente citate quando si parla di questioni legate al contemporaneo e alle nuove tecnologie. Stare nei mondi richiede tempo. Come per tutte le cose: per conoscere e farsi una idea, per partecipare e condividere occorre fare un'esperienza lunga, approfondita e curiosa. È un'esperienza costruttiva di lentezza, di permanenza. Come un torrente lo si conosce solo se lo si percorre a piedi dalla foce alle sorgenti o viceversa, così qualsiasi mondo lo si conosce solo standoci dentro. Al termine del cammino uscirne è una possibile soluzione, ma quello spazio fa comunque ormai parte di noi.

● Riferimenti

- V. Bagnoli, *Lo spazio del testo. Paesaggio e conoscenza nella modernità letteraria*, Pendragon, Bologna 2003.
- J.-M. Besse, *Face au monde, Atlas, Jardins, Géoramas*, Desclée de Brouwer, Paris 2003.
- M. Gerosa, *Second Life*, Meltemi, Roma 2007.
- N. Goodman, *Vedere e costruire il mondo*, Laterza, Bari 2008.
- H. Jenkins, *Cultura convergente*, Apogeo, Milano 2007.
- G. Lapassade, *Stati modificati di coscienza*, Sensibili alle Foglie, Milano 1996.

Dietro le tendine

Immaginari e desideri nello spazio di una casa

Cristina Mattiucci



Varcare una soglia, nelle occasioni che ci vengono offerte di entrare in (una) casa, può offrire l'occasione di esplorare tutto un palinsesto di rimandi e desideri, composto dai paesaggi visuti che in forme varie trovano una collocazione nello spazio. Immagini non sempre materializzate né materializzabili di quelli che Veronica della Dora ha chiamato *travelling landscape-objects* (2009), esplorando l'evoluzione di forme e consistenze con cui l'immaginario si sedimenta attraverso le rappresentazioni dei luoghi "che ci si porta appresso", come mondi in miniatura visivamente e fisicamente posseduti da chi li ha vissuti, che poi influenzano i vissuti stessi.

La casa, sia che si scelga di fermarsi in una sola o che la si concepisca nella sua dimensione temporanea, di luogo di ritorno, di partenza o di passaggio, assume i tratti di un contenitore aperto dell'immaginario, deposito ed interprete di un ideale di spazio e di relazioni che – anche quando non sempre soddisfa nella sua fisicità e negli oggetti che la compongono quell'ideale o lo esprime per mancanza – si costruisce in modo dialettico con quello che siamo fuori di casa, e ci presenta ad esso.

Credo che Napoli offra la possibilità di leggere alcuni di questi fenomeni in una condizione particolarissima dell'abitare, nei bassi napoletani.

Il basso (*o' vascio*) è un alloggio di una, massimo due stanze, a piano terra, con apertura diretta sulla strada. Scenografia di fatto di numerose opere di letteratura e teatro¹, esso appartiene all'immagine stereotipata della città. Ne esistono oggi circa 40.000², sopravvissuti alle scelte urbanistiche dell'Ottocento, che fecero leva sulle condizioni di inevitabile degrado igienico-sanitario in cui i bassi vertevano, per sponsorizzare gli interventi di Risanamento in alcuni quartieri (Porto, Pendino...). Nel percorrere alcuni vicoli – e non necessariamente solo quelli del centro storico, ma anche quelli dei quartieri intorno, della Sanità o della Vicaria – si possono mettere assieme i pezzi di una sorta di etnografia forzata, conseguenza inevitabile dell'incontro tra uno sguardo "professionalmente" deformato e la presenza pervasiva di queste case, 8 mesi all'anno "a porte aperte".

I bassi, che sembrano rappresentare oggi la possibilità di un presidio di abitazione popolare in pieno centro, si presentano allo sguardo nella successione di stili che ciascuno di essi interpreta. Nella versione contemporanea resistono come monolocale evoluto, confortevole

Cristina Mattiucci, architetto che vive tra Napoli e Trento, è dottore di ricerca in Environmental Planning, Landscape Architecture and Sustainable Building. Presa da una attenzione costante per i paesaggi, si occupa con ricerche, attività didattica e riflessioni libere delle relazioni tra i luoghi e gli uomini che li vivono e li determinano.

cristina.mattiucci@gmail.com



¹ Tra le più note quelle di Matilde Serao e di Eduardo De Filippo.

² Si tratta di una stima, poiché il censimento più recente risale ad un'indagine della Doxa del 1965: se ne contavano allora 45.000.

all'estremo, talvolta soppalcato, con una finestra e/o porta-finestra, spesso dotato di un impianto di aria condizionata (che poi va buffamente in corto circuito a causa del calore che assorbe dalla strada stessa che con le sue emissioni contribuisce a riscaldare... questioni di vicinato!). La loro lettura si offre come un catalogo degli immaginari legati al concetto di casa, attraverso gli arredi in bella mostra, che fanno la differenza e determinano — nella varietà sull'omologazione del "dispositivo" basso/monolocale — lo status del padrone di casa.

Casa mia, casa mia... per piccina che tu sia tu mi sembri una badia. Mai filastrocca fu più appropriata. La cura che alcuni bassi presentano — nelle finiture, nelle mattonelle, nella dotazione di impianti all'avanguardia (televisioni a n pollici, stereo, cucina superaccesso-

riata...) — inversamente proporzionale all'abbandono destinato a quel che resta fuori la porta di casa, esprime la concezione del possesso delle cose come veicolo di

Nello sbirciare attraverso quelle porte i bassi appaiono come un contenitore di leitmotiv...

affermazione sociale e l'identificazione con stili di vita "da star" attraverso i prodotti di arredo.

Nello sbirciare attraverso quelle porte, che sembrano aprire a vere e proprie regge domestiche, i bassi appaiono come un contenitore di leitmotiv, di cui un sistema sociale e familiare si è nutrito per anni. Si conferma più che altrove, forse per il loro esporsi al pubblico e per la concentrazione di una certa varietà in uno stesso vicolo, come le case siano figlie di quell'immaginario che Edgar Morin (1963) riconosceva essere alimentato da romanzi, film di evasione, fantasie collettive, proiezioni, sogni, canzoni... miti che ancora oggi — ed in modo decisamente più pervasivo e capillare di 60 anni fa — la cultura di massa produce.

Non è certo un caso, del resto, che molti messaggi pubblicitari facciano leva sulla casa, strutturandola spesso come set di una società *in vitro* a cui rivolgere consigli e persuasioni. Talvolta è proprio nell'evoluzione di questo set che è possibile cogliere il cambiamento di un immaginario collettivo e contribuire a determinarne la costruzione. In uno degli approfondimenti de *La storia siamo noi* sulla "pubblicità dei buoni sentimenti"³ attraverso la promozione di un prodotto (la pasta Barilla) si leggono cento anni di storia italiana che seguono la modernizzazione di un paese, attraverso costumi e consumi che — aldilà della peculiarità del prodotto — passano per la casa. È il linguaggio globale che passa per la singola abitazione locale, e ne alimenta l'immaginario. L'immaginario invischiato nel tessuto quotidiano della vita: il benessere che passa per i propri simboli e determina la costruzione del quotidiano ed i modi di presentarsi, attraverso la casa, così come negli atteggiamenti.

Nei bassi napoletani di solito è possibile vedere, bell'esposta al pubblico, ordinatissima e luccicante nei casi (non rari) più recentemente ristrutturati, una stanza che fa da cucina, soggiorno e stanza da letto, curata nei minimi particolari. Il letto a baldacchino con trapunta luccicante, la cucina in bella vista e sempre lucida (la più amata dagli italiani), tavoli in marmo e poltrone stile rococò, ma anche versioni più high-tech e moderne di microcosmi "stile Ikea".

Credo sia possibile riconoscere da una teoria di cose in mostra l'espressione di una teoria di desideri, che esprimono piuttosto una tensione, e che nella superficie minima di cui si appropriano quelle stesse cose rivelano lo scarto tra il desiderio e le azioni per realizzarlo oltre la sua simbolizzazione. Nello spazio di un ingresso, tra due palazzi ad angolo, appare un triangolo di strada recintato a cancellate di ghisa, rubato al lastricato comunale con un

³ La puntata è disponibile online <http://www.lastoriasiamonoi.rai.it/puntata.aspx?id=416>.

pavimento di piastrelle lucide fino al basamento, dove è collocata al centro e in bella vista una statua di Venere botticelliana in gesso, ai lati due sedie e un tavolino. Fuori da quel recinto la sovrapposizione di cose altre, estranee. La città che fa il suo corso.

È come se si costruissero inconsapevoli non-luoghi dell'immagine, quelli che Marc Augé (2003) riconosce laddove l'immagine si sostituisce all'immaginazione per il tramite di simulacri e copie, e il basso diventa dunque "villetta con giardino" oppure salone con terrazza.

A spingersi in una lettura metodologicamente più strutturata ma assolutamente sperimentale dell'immaginario dell'abitare che i bassi rivelano, discendendo una delle strade dall'Osservatorio di Capodimonte fino ai Vergini, si potrebbe addirittura azzardare una corrispondenza con la *Strip* di Las Vegas, assumendo — seppur con la consapevolezza di tutte le differenze del caso e della assoluta non progettualità sottesa al fenomeno — l'ipotesi che le situazioni spaziali che questi bassi generano siano costituite da simboli piuttosto che da spazi tradizionalmente intesi.

Eppure, i bassi di Napoli offrono qualche possibilità (almeno analitica) di estendere alcune osservazioni a scala più ampia di quella della sola casa.

Che si finisca con il realizzare un mondo in una stanza è per certi versi una verità lapalissiana. Tendiamo a circondarci di oggetti che surrogano con la loro presenza e la loro funzionalità un'idea di casa; ma con i bassi, di fatto, la presenza degli oggetti si estende e trasforma lo spazio della strada, con propaggini che mettono in mostra e permettono di leggere qualche altra cosa. Lo spazio piastrellato fuori casa definisce spesso salotti all'aperto e luoghi di incontro, dove si succedono chiacchiericci, commerci, riti collettivi (come una volta era la tombola delle signore mentre i figli studiavano dentro o il marito riposava dal lavoro).

Nei fatti una situazione di *reclaiming* e costruzione di spazio pubblico, oppure un'azione episodica di *camouflage*: che un triangolo di strada sia una piazza, o che una stanza sia un appartamento, avviene sempre in forma individuale e non ci sono troppi sforzi per renderlo realizzazione collettiva. Nelle intenzioni più probabilmente una esposizione di atteggiamenti altrui, un esercizio di immaginazione consapevole, attraverso la costruzione dell'immagine che più appartiene al modello culturale ed economico sentito come proprio. Lo scarto tra un benessere realmente diffuso e un benessere di soli simboli, di oggetti che allestiscono la casa è molto forte. Le contraddizioni dell'immaginario che alimenta e trasforma quei microcosmi sono molteplici. In fondo, ognuna di quelle case mi pare esprima il desiderio di un *modus vivendi* che però anela a realizzarsi altrove, aspira alla fuga.

Paradossalmente è lo stesso desiderio che blocca l'adozione reale del modello, esaudendosi nello sfarzo dell'allestimento dei metri quadri dietro le proprie tendine. Uno sfarzo che non è solo aspirazione e sogno, ma qualcosa probabilmente di più complesso e concreto, che nasce dal quotidiano del vicolo e modula i rapporti di vicinato e le relazioni con gli altri, anche quelle di forza, messe in scena a porte aperte, in questa sorta di condominio lineare. È in quello stesso sfarzo che si manifesta tutta la sincope di un desiderio, che si alimenta in un posto (nella peculiarità della vita nei bassi) ma è possibile solo andando via da quel posto. E nel tempo lento di un ricambio di abitanti, quando chi ci riesce prova a realizzarlo altrove, queste stanze sulla strada diventano una certezza elastica per la città che cambia.

Una certezza dello stereotipo di una *gentrification* che passa per l'ammodernamento delle botteghe del centro che si sostituiscono — nella nuova funzione esplicitamente commerciale — ai bassi come abitazione popolare. Ma anche una certezza di rifornimento di piccole strutture abitative, appena ai margini di quel centro turistico, per nuovi abitanti, per un figlio

che si sposa, per i migranti in servizio nelle case appena ai piani più alti. Strutture bloccate di convivenze antiche si adattano alle esigenze della città nuova.

- Riferimenti
- Marc Augé (1997) *La guerre des rêves*; trad. it. *La guerra dei sogni: esercizi di etno-fiction*, Milano: Eleuthera, 2005.
- Marc Augé (2003) "Turismo e viaggio, paesaggio e scrittura" in *Le temps en ruines*; trad. it. *Rovine e macerie*, Torino: Bollati Boringhieri, 2008: 49-79.
- Veronica della Dora (2009) "Travelling landscape-objects." *Progress in Human Geography* 33(3): 334-354.
- Edgar Morin (1963) *L'industria culturale: saggio sulla cultura di massa*, Bologna: il Mulino.
- Robert Venturi, S. Izenour, D. Scott Brown (1977) *Learning from Las Vegas*. Cambridge: MIT Press.



Implicito, visibile, possibile

Mutazioni dell'immaginario e ipotesi di futuro per la città abusiva

Federico Zanfi



1. Poche immagini dominanti e una politica implicita

Sono in verità poche e sintetiche le immagini che si sono avvicinate, nei primi decenni del dopoguerra, nel dibattito disciplinare e nei canali di informazione del nostro paese, e attraverso le quali si è tentato di dare figura al corpo della città abusiva. A posteriori, possiamo riconoscere che queste immagini non sono mai state realmente aderenti ai fatti urbani concreti, o quantomeno hanno evitato di testimoniare quali fossero i materiali più comuni e quantitativamente rilevanti della costruzione abusiva del territorio meridionale, come anche quale fosse il nodo complesso tra società, immaginario e implicita politica di auto-organizzazione che stava alla base di tali anomale forme di urbanizzazione. Piuttosto, hanno funzionato come immagini riduttive, come figure metaforiche e strumentali, prodotte da alcune correnti disciplinari – semplificando: una cultura urbanistica ortodossa, arroccata su posizioni difensive, e una corrente di architetti post-moderni, entusiasti dalle “meraviglie” dell’architettura spontanea – per argomentare le proprie posizioni, o per legittimare il proprio agire, di fronte ad un fenomeno di difficile comprensione e trattabilità. Almeno due di queste influenti immagini, che si sono fronteggiate nelle riviste e nei testi di quegli anni, possono essere richiamate per dar conto di questa doppia e speculare estremizzazione.

Ad Agrigento, nel 1966, la collina dei Girgenti crolla “sotto il peso delle speculazioni più incredibili”, e trascina con sé il prodotto di un intreccio tra imprenditoria edilizia e politica locale che aveva sistematicamente eluso vincoli e regolamenti innalzando alti palazzi su un pendio franoso. La vista inquietante – schiacciata dal teleobiettivo – del tempio della Concordia sovrastato dai “grattacieli” diventa la metafora di un abusivismo opulento che distrugge la città e il paesaggio¹, contro cui l’urbanistica può legittimamente continuare la propria battaglia, esimendosi peraltro dal dover giustificare l’appropriatezza dei propri strumenti o l’efficacia dei propri sistemi regolativi, in uno scenario nazionale che vede una condizione urbana in rapida evoluzione rispetto ai suoi quadri interpretativi.

Negli stessi anni a Lima, una moltitudine di contadini inurbati dà vita ad un’estesa periferia abusiva di misere case autoconstruite, faticosamente e inutilmente rincorse dai più razionali quartieri di *housing* di promozione pubblica. L’immagine di una piccola abitazione in mattoni e terra cruda che cresce progressivamente in proporzione ai pochi risparmi, a cui lavorano

Federico Zanfi è architetto e dottore di ricerca, attualmente ricercatore al Dipartimento di architettura e pianificazione del Politecnico di Milano. Le sue ricerche recenti hanno riguardato le realtà urbane autopromosse nell’Italia contemporanea. È autore di *Città latenti* (Milano, Bruno Mondadori, 2008).

federico.zanfi@polimi.it



¹ Ministero dei Lavori Pubblici, *Commissione d’Indagine sulla situazione urbanistico-edilizia di Agrigento*, Relazione al Ministro On. Giacomo Mancini, Roma, 1966. La relazione è interamente pubblicata nel celebre volume con la copertina a lutto di *Urbanistica* n. 48, 1966, pp. 31-160.

il proprietario-costruttore, i famigliari, ed eventualmente un costruttore locale, diventa il simbolo — epico — di un abusivismo per necessità, la risposta individuale e creativa al bisogno fondamentale della casa. Il diritto alla “libertà di costruire” entusiasma un’intera generazione di giovani architetti interessati a contraddire gli stanchi paradigmi modernisti, senza indurli a riflettere sul portato devastante, non soltanto dal punto di vista ambientale, a cui l’abusivismo edilizio si accompagnava nel nostro paese².

A queste due figure se ne può più recentemente affiancare una terza, non dissimile nella capacità di condensare attorno ad un’immagine riduttiva e coprente tutto lo spazio sui canali di informazione. L’esplosione liberatoria di Bari, nell’aprile del 2006, avvia la demolizione del primo fabbricato Matarrese a Punta

Il divenire esplicito del fallimento del grande progetto individualistico di costruzione di una città di sole case si accompagna alla crescente consapevolezza della necessità di promuovere nuove azioni condivise per costruire il versante collettivo di una città che ne è sempre stata sprovvista...

Perotti e si riverbera nei telegiornali e sulla stampa consolidando l’immagine dell’*ecomostro* come logo definitivo della città abusiva nell’Italia contemporanea³. *Ecomostro* è una figura bidimensionale che si sostituisce allo spessore della critica, ne rappresenta lo svanimento spettacolare: malgrado le buone intenzioni delle associazioni ambientaliste contribuisce a nascondere la dimensione più comune e diffusa — e quantitativamente più problematica — del fenomeno, lasciando intendere che il problema siano le poche decine di “mostri” ancora in piedi, e non i milioni di alloggi extranorma che più raramente, in occasione di un qualche disastro ambientale, aprono una finestra sulla prima pagina dei quotidiani — a Sarno, come più recentemente a Giampileri — per poi tornare a scomparire all’ombra di quei pochi, grandi oggetti incongrui che occupano il dibattito.

Si può forse avanzare l’ipotesi che la messa in campo di queste figure abbia consentito e consenta alle diverse correnti disciplinari che abbiamo richiamato di assumere una posizione rassicurante nei confronti di un fenomeno di difficile governabilità, implicitamente rinunciando ad affrontarlo nella sua reale complessità, e che questo abbia permesso lo svolgersi di una politica pubblica implicita — ben al di sotto di tutte le retoriche, gli annunci ufficiali o le leggi in materia — tesa a rispondere al bisogno casa nel Mezzogiorno attraverso la modalità distorta della costruzione abusiva del territorio, sfogando proprio entro queste pratiche non governate le varie tensioni sociali emergenti, concorrendo infine a consolidare l’assetto clientelare tra abitanti e classi politiche locali.

2. Racconti dalla città abusiva oggi

Muovendoci al suolo tra case e famiglie, ascoltando le voci che la città abusiva oggi esprime, faticiamo a rintracciare quegli edifici e quei soggetti che le tre immagini influenti sopra richiamate ci hanno a lungo presentato. Piuttosto assistiamo a pratiche, a nuovi immaginari, in sintesi a derive di trasformazione che si svolgono ben oltre i quadri interpretativi connotati dal binomio speculazione/necessità, e che possiamo tentare di restituire attraverso i racconti di tre luoghi, per nulla singolari.

Antonio, Carmine e Giuseppe abitano a Sarno, nel rione di Serrazeta-Fontanelle. Hanno

² John Charlewood Turner e Robert Ficher (1972) *Freedom to build*. New York: Macmillan; trad. it. (1979) *Libertà di costruire*. Milano: il Saggiatore. Per un esempio delle derive che le teorie di Turner produssero nel nostro paese si vedano, tra gli altri: Bruno Orlandoni (1977) “Il caso di via Ugo Foscolo: cosa fa l’architetto contadino”, *Modo* n. 1, p. 18; Collettivo Abitare Autogestito (1982) *Il potere di abitare*. Firenze: Libreria Editrice Fiorentina.

³ Antonio Massari (2006) “Punta Perotti, Ore contate per il mostro”, *il manifesto*, 2 Aprile.

costituito un Comitato di quartiere per promuoverne la qualità della vita, le relazioni sociali, i servizi e l'ambiente. È la loro risposta alla presa d'atto dello stato di dissesto del territorio, causato da un'edificazione abusiva che dagli anni Settanta ha trasformato una pianura straordinariamente fertile in una periferia di sole case, senza infrastrutture né servizi. Che ha lasciato decadere le antiche masserie e vi ha addossato nuove palazzine, che ha usato i canali di irrigazione come fognature e ha scavato pozzi privati, inquinando e compromettendo il sistema idrico delle colture. Oggi Serrazeta non ha una piazza, non uno spazio di aggregazione, e per i figli di Antonio, Carmine e Giuseppe questa mancanza di spazio pubblico sta diventando mancanza di ossigeno: dicono che non resteranno a vivere nel quartiere. Molte delle addizioni alle palazzine dei genitori destinate ai figli, già oggi, restano desolatamente vuote, non occupate, e questo difficile ricambio generazionale rende esplicita la crisi di quel nesso tra casa e famiglia sul quale questa città abusiva era inizialmente sorta.

Claudia vive con due figli e il compagno ad Ardea, nelle campagne in provincia di Latina, in un villino di villeggiatura costruito abusivamente negli anni Settanta, e successivamente condonato. I primi proprietari, una volta anziani, hanno deciso di venderlo: il contesto agreste limitrofo si è degradato in questi ultimi decenni – troppe case sorte disordinatamente, cronica l'assenza di infrastrutture e servizi – e nessuno in famiglia lo usava più per le vacanze. Come Claudia, oggi tanti giovani riabitano stabilmente un patrimonio diffuso ex-abusivo di case stagionali, che costano meno per l'assenza di tutti quei servizi di base garantiti in città. Per molti di loro, tale assenza di infrastrutture è stata lo stimolo a trovare alternative individuali: dagli orti per l'autoconsumo irrigati coi pozzi (manca la rete idrica), alle vasche di fitodepurazione per i reflui domestici (manca la rete fognaria), agli impianti solari-fotovoltaici che alimentano anche le cucine (manca la rete del gas) sono soluzioni che testimoniano una diversa sensibilità, un'attenzione a nuove convenienze, ma soprattutto una definitiva mutazione del rapporto clientelare con la politica locale, che ad ogni tornata elettorale continua a promettere fogne e lampioni nelle strade.

Enzo è separato dalla moglie, e da anni vive solo in quella che era la sua casa al mare a Marina di Acate, un piccolo centro costiero tra Gela e Ragusa: poche centinaia di case abusive costruite negli anni Settanta, di cui diverse mai condonate né condonabili, perché troppo vicine alla battigia. La Marina con gli anni è decaduta, i servizi e le infrastrutture promesse dalle autorità locali tardano ad arrivare, gli scarichi privati hanno compromesso la falda acquifera, l'edificazione della duna litoranea ha innescato processi di desertificazione dei terreni, e molte case sono ormai invecchiate e abbandonate. Enzo, durante gran parte dell'anno, è ormai l'unico abitante di un villaggio fantasma in cui sempre più spesso trovano rifugio i braccianti clandestini che lavorano nel più grande distretto italiano di agricoltura serricola, a cui i proprietari delle ex-case estive affittano gli appartamenti da loro non più occupati. Se è difficile pensare che il Comune investa a breve termine in progetti di riqualificazione, è altrettanto difficile immaginare un futuro per un luogo ove pare in esaurimento l'immaginario originario, procedendo verso una progressiva marginalizzazione.

3. Visioni per il futuro, direzioni per il progetto

Cosa ci consente di immaginare questa variegata condizione presente? Se allarghiamo il campo di osservazione a più luoghi, tentando di abbracciare tutti i principali ambienti insediativi del territorio meridionale, riconosciamo alcune condizioni ricorrenti che ci consentono di tratteggiare un numero limitato di dinamiche di trasformazione che interessano oggi la città abusiva. Sono le storie emergenti di responsabilità e di radicamento, le diffuse pratiche spontanee di "aggiustamento" e i fenomeni di abbandono ormai espliciti che pongono tre





Massimo Sordi is an architect. He studied photography at IUAV University of Venice. He photographs since the late Eighties, working on contemporary landscapes and mutations between Eastern and Western Countries. Solo and group exhibitions of his photographs have been done in galleries and museums throughout Europe. He teaches Photography at University of Bologna/Faculty of Architecture "Aldo Rossi" (Cesena, FC). He is a Directive Member of Committee at SIFEST Savignano Photo Festival (www.sifest.eu) where he conducts workshops and organizes projects, exhibitions and panel discussions about Contemporary Photography.

*massimosordi@hotmail.com
www.massimosordi.com*

questioni non eludibili sul futuro di questo versante della città contemporanea, e allo stesso tempo lasciano già intendere tre solchi lungo i quali iniziare a svolgere nuovi esercizi visionari per una sua trasformazione migliorativa.

Il divenire esplicito del fallimento del grande progetto individualistico di costruzione di una città di sole case si accompagna alla crescente consapevolezza, laddove questa è ancora intensamente abitata, della necessità di promuovere nuove azioni condivise per costruire il versante collettivo di una città che ne è sempre stata sprovvista, e che oggi comprende di non potere più sopravvivere senza. Sono le “azioni comuni” che germogliano nelle periferie grazie ai consorzi e ai comitati di autorecupero, che lasciano intravedere nuove possibilità per gli abitanti di autodeterminare insieme i propri spazi collettivi – grazie a nuove forme di collaborazione tra tecnici e residenti – e di immaginare un futuro capace di smentire il passato⁴.

Assistiamo poi a processi di ri-abitazione attraverso i quali nuovi inquilini iniziano a modificare e ripensare un patrimonio edilizio ex-abusivo ancora gravemente sottoinfrastrutturato. Le risposte creative dei singoli al meccanismo pubblico – sempre più inceppato e, a conti fatti, insostenibile – per l’infrastrutturazione a posteriori dell’urbanizzato abusivo fanno svanire il rapporto clientelare e di rivendicazione che ha legato a lungo classi politiche locali e abitanti, lasciando emergere un nuovo paesaggio tecnologico promosso da privati o da forme consortili. Attraverso un sistema diffuso di componentistica che a livello molecolare dota il territorio di nuove e diverse infrastrutture la città abusiva diventa il laboratorio per una sperimentazione ambientale che trova spazio per attuarsi proprio laddove la parte più dura e rigida dell’infrastruttura pubblica non è mai giunta⁵.

Infine lo svanimento. Gli irreversibili processi di abbandono che a macchia di leopardo stanno interessando i tessuti abusivi più degradati lasciano emergere l’immagine di una città su cui la natura fa il suo corso, e che si dissolve nel paesaggio. La bassa qualità delle architetture, ma più radicalmente lo scadimento di un patrimonio architettonico – e dell’immaginario collettivo correlato – che non incontra più l’orizzonte di qualità espresso dalla società contemporanea, anticipano un grande progetto di sottrazione che aggiusta il territorio smontando, spostando e cancellando le architetture più problematiche. Non solo muscolarmente, col bulldozer e l’ordinanza di demolizione. I recenti fatti legati alle controverse demolizioni di Ischia ci insegnano come sia difficile venire a capo soltanto facendo valere l’applicazione della norma contro un costume così radicato nella popolazione. Piuttosto, l’intelligenza risiederà nell’articolazione di incentivi che possono far leva, da un lato, su di un immaginario che sta inesorabilmente cambiando, dall’altro, su una serie di inedite convenienze che proprio il fallimento del progetto iniziale sta diffusamente svelando nelle pieghe del territorio⁶.

4 Dando concretezza ad alcune riflessioni di Yona Friedman sulla capacità di autoregolazione sociale: Yona Friedman (1974) *Utopies réalisables*. Paris: Éditions de l’éclat; trad. it. (2003) *Utopie Realizzabili*. Macerata: Quodlibet.

5 Si vedano le riflessioni sulla necessità di un diverso progetto infrastrutturale per i territori contemporanei a bassa-media densità contenute in Andrea Branzi (2006) *Modernità debole e diffusa. Il mondo del progetto all’inizio del xxi secolo*. Milano: Skira, in particolare il capitolo “Modelli di urbanizzazione debole”; e Paola Viganò (a cura di, 2001) *Territori della nuova modernità*. Napoli: Electa, in particolare la sezione “Nuove infrastrutture”.

6 Un progetto sottrattivo non può prescindere dalle riflessioni di Kevin Lynch (1990) *Wasting away*. San Francisco: Sierra Club Books; trad. it. (1992) *Deperire. Rifiuti e spreco*. Napoli: Cuen; o dagli interventi di “de-architetturizzazione” di Robert Smithson, vedi Nancy Holt (a cura di, 1979) *The writings of Robert Smithson*. New York: New York University Press. Ma può rintracciare buone pratiche anche in molta letteratura più recente. Si vedano, tra gli altri, Alan Berger (2006) *Drosscape*. New York: Princeton Architectural Press, Philipp Oswald (2006) *Shrinking cities volume 2: Interventions*. Ostfildern: Hatje Cantz.

Sincopi nella “mondiale tenerezza”. Su Andrea Zanzotto

Giorgia Bongiorno



Sembra agevole riflettere sulle trasformazioni materiali dell'abitare un mondo in un poeta come Zanzotto, che annovera tra i suoi nuclei tematici più insistenti la registrazione profonda dell'omologazione che irrompe anche nelle campane di vetro della periferia campagnola. Zanzotto parla della “globalizzazione” da molto tempo – almeno dagli anni Sessanta, da quando cioè fece cadere il rifiuto caparbio di mettere in contatto la sua poesia con il tempo del dopoguerra (che trascina inevitabilmente con sé il tempo della guerra). Se i primi testi che dentro il rifiuto – e “dietro il paesaggio” – si formano non sono certo incoscienti o immemori, ma ostentano un'impermeabilità che già di per sé ha un senso ben preciso rispetto alla massificazione, i testi degli anni Sessanta proseguono da un altro fronte la resistenza della scrittura. Quest'ultima si allarga a macchia d'olio, ingloba tutte le parole possibili, e mostra invece una radicale complessità dell'abitare e del dire.

In *Zanzotto e... il Quartiere del Piave*, un episodio della rubrica *Rai Io e...* del 1974, il poeta parla della sua *Heimat*¹. Nel filmato lo vediamo immergersi nel paesaggio del Quartier del Piave e mostrarne delicatamente le meraviglie attraverso le parole della sua prima scrittura. La trasmissione inizia infatti con la lettura di una poesia – “Con dolce curiosità” – da *Dietro il paesaggio* (1951), la cui immagine di “colli cresciuti qui dintorno” (Zanzotto, 1999: 84) vediamo contemporaneamente sullo schermo. La campagna pedemontana veneta si fonde alla sognante e leggera andatura dei versi (composti “quasi strimpellando”, dice Zanzotto), che snocciolano la grana dello sguardo negli aggettivi preziosi della tradizione ermetica. Ma all'epoca in cui il poeta di Pieve di Soligo registra questa puntata della serie curata da Anna Zanoli, la sua opera è ormai all'altezza di *Pasque* (1973), una delle raccolte più sperimentali insieme a *La Beltà* (1968). La sua è una scrittura già molto lontana dal gorgogliare dell'acqua di Dolle (toponimo poetico di Rolle). Il cambiamento di rotta porta Zanzotto verso una radicale disintegrazione dell'orizzonte; la poesia squarcia il velo iperletterario che filtrava la visione del paesaggio permettendo al soggetto lirico di esistere in questa percezione. Eppure, in queste immagini di repertorio faremmo fatica a distinguere un altro stato dello sguardo a parte quello segnato dall'allegoria malinconica di un post-ermetismo da “isolato”.

Due cose mi colpiscono maggiormente in questa trasmissione. La prima è il suo contesto. La regola del programma consisteva nel chiedere a una personalità della cultura (da Volponi a Zavattini, da Fellini a Gassman, da Montale a Luzi; la serie intera include trenta personaggi) di

Giorgia Bongiorno insegna lingua e letteratura italiana all'Università di Rouen. Si interessa alle molteplici interazioni tra letteratura e scienze umane nel ventesimo secolo e ha lavorato sull'opera di Antonin Artaud, pubblicandone un'antologia delle poesie per la collana bianca di Einaudi. Attualmente lavora sulla scrittura poetica di Andrea Zanzotto nei suoi punti di contatto con la Storia.

giobongiorno@gmail.com



¹ Il filmato è visibile nelle Teche Rai. <http://www.rai.tv/dl/RaiTV/programmi/media/ContentItem-73935e2b-d915-4ef4-92c9-77ab8e3bfa5.html?p=0>

presentare un'opera d'arte in 15 minuti. Molti intervistati scelgono però un luogo o un monumento urbano: Pasolini parla di Orte, Fellini dell'Eur, Ronconi di piazza Maggiore a Bologna, e così via. Zanzotto è tra i pochi, a mia conoscenza, a scegliere invece un posto naturale, anche se la sua passeggiata al mulinetto di Rolle si conclude con una visita alla Pieve di San Pietro di Feleto, dove il poeta si attarda su alcuni affreschi naïf all'interno e all'esterno della chiesa. L'ottica è quella di mostrare "la partecipazione delle piccole opere umane alla carnalità stessa della terra, del paesaggio"; e questo intreccio, variante del sempiterno binomio cultura-natura, si rivela efficace proprio per sondare gli scarti temporali che sconnettono l'habitat zanzottiano.

La seconda cosa particolare è la ricorrenza di alcune parole per indicare quello che è visto e mostrato. La natura e le piccole opere — o il loro abbraccio — sono spesso dolci ("Con dolce curiosità" è il titolo e il primo verso della poesia che ascoltiamo in apertura) o deliziose, oltre ad essere belle. Questa zona semantica così insistente nel filmato, ha il pregio di essere bifronte nell'opera di Zanzotto. Ci proietta infatti direttamente nelle prime poesie, dove le atmosfere, le influenze stilistiche (da Gatto a certo surrealismo), l'aggettivazione, creano un basso continuo stupito e soave. Ma nello stesso tempo ci porta al cuore de *La Beltà*. In uno dei componimenti di "Profezie o memorie o giornali murali" troviamo infatti un ricordo primigenio in cui suono e visione si fondono nel piacere puro della parola, ripetuta, variata, resa al gusto della bocca. Il viluppo ineffabile, *infans*, è bagnato da una luce dilagante in tutta la raccolta, che proviene dal 33° canto del *Paradiso*, cui *La Beltà* rende un omaggio vibrante con il concetto di oltraggio ("Oltranza oltraggio" è il titolo della poesia inaugurale). In "Profezie" (*ivi*, 330) appare una luminosa scena originaria:

o su quale dolce calesse bellamente guidato
dal babbo con la mami-mamina
su una lunga via volta al mirabile tu stesso mirabile
per il tuo: ecco, per il tuo: ora, per il tuo: sì,
Ego-nepios
autodefinizione in infanzia
(teoricamente)

da rendere effabile in effabilità
senza fine

con tanta pappa-pappo,
con tanti dindi-sissi
Ego-nepios, o Ego, miserrimo al centro del mondo tondo
ma avvolto nel bianco vello, sul bianco seno,
hop-là, col cavallino in luce
eohippus
dentro la mondiale tenerezza.

Questa visione, che Zanzotto definisce un "protoricordo particolare", sorge e si diffonde in una cantilena concentrica intessuta di tintinnii e imbevuta di luce. Un trotto armonioso (i "sissi" sono i sonagli, i sistri pascoliani e montaliani) scandisce la regressione *après coup* all'*Ego-nepios*, cullato dal "dolce calesse" insieme ai genitori.

Se ho istintivamente associato il filmato Rai a questa ricordanza zanzottiana è per il fatto che anche questa poesia fa eco a qualcosa di lontano, di *vago* per eccellenza. Un indefinito



che richiama alla mente ciò che Zanzotto racconta spesso sulla nascita della sua parola poetica, quando ricorda – in *Autoritratto* – il sentimento di “qualche cosa di infinitamente dolce ascoltando cantilene, filastrocche, strofette . . .” (ivi, 1205) o quando evoca un “petèl fiorentino” per i danteschi “pappa” e “dindi”: “Dante arriva sempre, ad ogni appuntamento, ad insegnare ed a stupire con la sua tempestività: anche attraverso il ricordo albale di parolette infantili di cibo e di tintinnio” (David, 2000: 29). Stato poetico che si nutre dell’incertezza, quanto mai dolce, della sua provenienza, in bilico tra il tempo delle origini e il fuori tempo di un’origine mitica, il protoricordo de *La Beltà* potrebbe quindi funzionare come un compasso, da applicare paradossalmente alla totalità del raggio percettivo del soggetto lirico, sia nella prima scrittura che in quella successiva.

La *dulcedo* forma il tessuto stesso della poesia, intesa come visione e poi parola del luogo, dove il luogo è, come per Dante lo spazio paradisiaco, origine e fonte del vedere. Ma quel che più conta è che la *dulcedo*, trasfigurata nell’eccesso linguistico infantile della seconda stagione zanzottiana, entri d’ora in poi in una dialettica stridente, che innerva con i suoi sbalzi una poesia che dolce non è. Sappiamo infatti che la raccolta in cui si annida questo ricordo albale, è contemporaneamente sede dell’antiarcadia di una scrittura esplosa che canta una natura “morente, condannata” (dice Zanzotto nel filmato Rai). Lo sfasamento tra il tono elegiaco del breve documentario e la scrittura disgregata di quegli anni (oltre a ispirare una riflessione sui diversi luoghi di parola²) indica qualcosa di costitutivo dello sguardo di Zanzotto. Come nella poesia di “Prefazi” avviene uno scontro tra un tempo circolare di filastrocca e una freccia lineare (“l’antico accedere a una convergenza”) che è deviazione temporale ininterrotta, così nella scrittura più in generale si formano sincopi continue. Un’immobilità brulicante di vita, di “piccole opere”, è costantemente incrinata dall’irruzione della storia, nelle sue molteplici forme. C’è innanzitutto la forma precoce di uno stupore attonito di fronte ad un’origine infinita: il luogo-visione da cui scaturisce la parola, la “culla stessa di ogni possibile verde”, è preso dallo scivolamento spaventoso dell’autocitazione (Lorenzini, 2003). E il “verde altissimo / il ricchissimo nihil” di *Vocativo* (1957) si scompone in un’inquietudine senza fine, sino all’enigma di *Meteo* (1996): “Non si sa quanto verde / sia sepolto sotto questo verde [. . .] / e quanto nihil sotto / questo ricchissimo nihil”. C’è poi, declinata incessantemente, la forma di una Storia che stravolge il luogo-visione con i suoi orrori insostenibili allo sguardo. Nel primo Zanzotto, quello che ascoltiamo letto vent’anni dopo nel filmato, il paesaggio (post-bellico, resistente) è pressoché deserto. La presenza umana ne è estratta come aggiunta nefasta o si concentra al massimo in un io lirico inconsistente, più corpo-sensazione che coscienza.

Ma quando il paesaggio è nuovamente abitato, si coniuga in un tempo strappato, si costituisce in un tessuto stratificato e irregolare. L’esempio più che noto è *Il Galateo in Bosco* (1978) dove la storia, che è impronta sul paesaggio, diventa geografia che ne rivela il doppio fondo temporale. Anche la poesia di Zanzotto sembra essere a doppio fondo. In essa agisce un gesto che si pone a baluardo del luogo e ne perpetua la forte atemporalità (quella di un eterno ritorno naturale, o delle *Opere e i giorni* di Esiodo, che il poeta cita nel filmato). Ma sempre in essa sussistono anche una molteplicità sincronica, un complesso reticolato di dimensioni temporali. Il paesaggio, il corpo del poeta al suo interno, sono un paesaggio e un corpo scritti, non esistono prima del segno o dello sguardo, che pure provocano, e quando avvengono sono già traccia di una visione. Se il tempo meteorologico, invece di scandire quello lineare, se ne ritrova incrinato, è perché l’assenza di tempo si rivela paradossalmente

2 È interessante vedere come una certa infanzia attraversi anche lo sguardo proustiano di Parise sulla piazza San Marco – come se la trasmissione venisse a stimolare una vena regressiva, presente anche in Pasolini.

articolata. Può diventare il tempo sotto vuoto stagno di una poesia che si difende programmaticamente contro il tempo atomico, e contro ogni tempo accelerato³. Ma può essere anche il tempo poroso e discontinuo di una scrittura che tenta di restituire l'idea di storia come geografia plurale, necessariamente fatta di scarti, buchi, discontinuità oltre che di vaste e immobili pianure. Una *res extensa* resa movimento dalla parola, accoglienza di tempo invisibile o sospeso e insieme di accelerazioni e vertigini improvvise.

Riferimenti

David M. (2000) "Zanzotto e la psicanalisi", in *Nuova Corrente*, n. 125, gennaio-giugno.

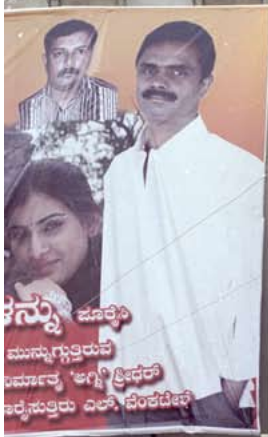
Lorenzini N. (2003), *La poesia: tecniche di ascolto*, Lecce: Manni.

Zanzotto, A. (1999), *Dietro il paesaggio*, in *Le poesie e le prose scelte*, Milano: Mondadori.



³ Per *Gli Sguardi i Fatti e Senhal* Zanzotto parla di un programma di allungaggio "poeticamente messo a punto" come alternativa allo scempio mediatico del luglio 1969.

TRIVENI



ತ್ರಿವೇಣಿ ಚಿತ್ರಮಂದಿರ dts.



Il tempo perturbante di uno sguardo

Piero Zanini



Nell'autunno del 1973 Pier Paolo Pasolini viene invitato a partecipare ad una rubrica televisiva intitolata *Io e . . .*, nella quale intellettuali, poeti, registi, musicisti, scrittori sono chiamati a scegliere e a parlare di un'opera d'arte a cui tengono in modo particolare. Dopo un crescendo di ripensamenti intorno al tema da trattare (una pietra, un muretto, una fontana) Pasolini sceglie infine di concentrare la sua attenzione sulla forma della città, a partire da due luoghi tanto a lui familiari quanto tra loro radicalmente diversi: la medievale Orte, la fascista Sabaudia. Il risultato della sua partecipazione alla trasmissione è una sorta di 'scritto corsaro' per immagini, *Pasolini e . . . la forma della città*¹, un documento importante e complesso per comprendere la "sostanza di Pasolini" [Contini, 1988] in quel momento particolare della sua vita che sono i primi anni Settanta.

All'inizio del documentario vediamo Pasolini in piedi dietro alla macchina da presa posta sul treppiede intento a cercare, manovrando la leva dello zoom, l'inquadratura sulla quale impostare il suo discorso. Una volta trovata, si rivolge a Ninetto Davoli che gli sta accanto spiegandogli, e spiegandoci, i motivi di questa sua scelta. Poi, per far capire con chiarezza il problema, si rimette alla macchina da presa e con uno zoom indietro modifica la prima inquadratura e ce ne propone un'altra.

Come in una veduta fiamminga del XVI secolo, e "nobilmente compatta nella sua pensilità rupestre" [Contini, 1988], la città di Orte si presenta quel giorno immersa nella "bruma azzurra-bruna della grande pittura nordica rinascimentale" che, aggiunge lo scrittore-regista in una frase poi eliminata dal montaggio finale, "nasconde i dettagli e fa vedere proprio la massa delle cose" [Chiesi, 1996]. Spiega Pasolini:

Io ho scelto una città, la città di Orte [...] Ho scelto come tema la forma di una città, il profilo di una città. [...] Io ho fatto un'inquadratura che prima faceva vedere soltanto la città di Orte nella sua perfezione stilistica, cioè come forma perfetta, assoluta, ed è più o meno l'inquadratura così. Basta che io muova questo affare qui, nella macchina da presa [zoom indietro], ed ecco che la forma della città, il profilo della città, la massa architettonica della città, è incrinata, è rovinata, è deturpata da qualcosa di estraneo, che è quella casa che si vede là a sinistra. La vedi?

Quando accade, è questione di un attimo: guardiamo qualcosa e qualcosa in quello che stiamo guardando d'improvviso ci prende. Ci sorprende. E ci interroga. Se la sincope possiamo

Piero Zanini, architetto, si occupa di ricerche in un ambito che incrocia architettura, antropologia e geografia. Tra le sue pubblicazioni, *Il significato dei confini* (Bruno Mondadori, 1997) e *lo Stretto indispensabile* (con F. La Cecla, Bruno Mondadori, 2004). Attualmente è ricercatore presso il Laboratoire Architecture Anthropologie dell'Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Paris-La Villette.

pierozanini@wanadoo.fr



¹ Curata da Anna Zanoli, la rubrica *Io e . . .* venne trasmessa dalla RAI tra il 1972 e il 1974, e si compose di una trentina di episodi. Su questo episodio specifico, realizzato dal regista P. Brunatto, e sui fondamentali rapporti con un altro film di Pasolini, *Le mura di Sana'a* (1971-74), vedi Chiesi [1996].

intenderla come un cambio di accento, una forma di distrazione che chiede bruscamente attenzione, perché evidentemente per qualche ragione ci riguarda profondamente, questo è l'istante in cui qui si è concretizzata per precipitazione: in questo movimento che ci trasporta da un'inquadratura all'altra e nelle parole che lo accompagnano. La forma "perfetta", "assoluta" diventa repentinamente un'altra cosa, "incrinata", "deturpata", da un elemento che non le appartiene o, più precisamente, che non può appartenere. Qualcosa che è percepito come radicalmente estraneo.

Poco dopo, Pasolini inquadra nello stesso modo la città da un'altro punto di vista, "in un totale ancora più perfetto".

Quel che mi ha preso, e continua a prendermi, guardando 'La forma della città', è che l'immagine che Pasolini rifiuta ci riguarda ancora da vicino perché ci costringe a ripensare il tempo dell'abitare

Ma anche in questo secondo caso, un breve movimento di macchina, una semplice panoramica da sinistra a destra, bastano a mostrarci come la

perfezione della forma della città sia incrinata "in modo ancora più grave" di prima dalla presenza di altri elementi estranei. Continua Pasolini:

Cos'è che mi dà tanto fastidio, anzi direi quasi una specie di dolore, di offesa, di rabbia, nella presenza di quelle povere case popolari, che comunque dovevano esserci, e casomai il problema era di costruirle da un'altra parte, di prevedere di poterle costruire da un'altra parte... Che cos'è che mi offende in loro. È il fatto che appartengono a un altro mondo, hanno caratteri stilistici completamente diversi da quelli dell'antica città di Orte, e la mescolanza tra le due cose infastidisce, è un'incrinatura, un turbamento della forma, dello stile.

Il dolore, la rabbia, il turbamento profondo, che esprimono le parole, e più avanti nel film anche il volto, di Pasolini derivano dal sentimento che l'accompagna dell'inesorabile fine di un mondo, quello antico, per l'avanzare travolgente di un altro mondo, quello moderno intrappolato nella "logica ottusa" del capitalismo, portatrice di una "nuova preistoria". C'è anche un aspetto empirico nell'argomentazione di Pasolini, legato alla sua attività di regista che ha spesso lavorato su dei film storici, e "in cui questo problema [della mescolanza di stili] era anche un problema pratico". Perché il suo ideale di paesaggio, lo spiega bene Gianfranco Contini, è contraddistinto, nel caso di Orte come nell'ambientazione di alcuni suoi film dello stesso periodo (per esempio *Medea* o *Il fiore delle mille e una notte*), da "oggetti retrocessi nel tempo, arcaici, retrospettivi" [Contini, 1988: 392-3].

Ecco il punto perturbante. Quel che mi ha preso, e continua a prendermi, guardando *La forma della città*, è che l'immagine che Pasolini rifiuta ci riguarda ancora da vicino perché ci costringe a ripensare il tempo dell'abitare: quello interno a noi, dei nostri vissuti e della nostra memoria (e accade spesso che i due non corrispondano), e quello esterno, della storia, anche quella più distante delle cause geologiche. Perché, anche se tendiamo a dimenticarcelo, il paesaggio in cui siamo, al presente, è "tempo incarnato in spazio" [Berque, 1996: 109] – è, ha detto una volta Gadda con un'espressione magnifica, un dato fatto di "pensieri materializzati". E sempre, davanti a un paesaggio [Berque, 1996] come davanti a un'immagine [Didi-Huberman, 2000], siamo di fronte al manifestarsi simultaneo di tutte "le scale del tempo", e passato e presente non smettono di riconfigurarsi. Alla fine del film, guardando Sabaudia da una duna, è lo stesso Pasolini a riconoscere in qualche modo l'esistenza di questa possibilità di riconfigurazione. Così mi sembra possa intendersi lo stupore meravigliato di queste sue parole dove aspetti estetici e politici si intrecciano in un tutt'uno:

Quanto abbiamo riso noi intellettuali sull'architettura del regime, su una città come Sabaudia. Eppure, adesso osservando questa città proviamo una sensazione assolutamente inaspettata. La sua

architettura non ha niente di irreal, di ridicolo. Il passare degli anni ha fatto sì che questa architettura di carattere littorio, assuma un carattere. . . diciamo così. . . tra metafisico e realistico. Metafisico, in un senso veramente europeo della parola, che ricorda certe pitture metafisiche di De Chirico. E realistico perché, anche vista da lontano, si sente che le città sono fatte, come si dice un po' retoricamente, a misura d'uomo, si sente che dentro ci sono delle famiglie costituite in modo regolare, delle persone umane, degli esseri viventi, completi, interi, pieni, nella loro umiltà. Come ci spieghiamo un fatto simile, che ha del miracoloso? Una città ridicola, fascista, improvvisamente ci sembra incantevole. . .

Come interpretare allora lo scarto tra questo sguardo e quello offeso e apocalittico delle prime sequenze? Cosa fa della "forma assoluta" e atemporale dell'inizio, la "forma in divenire" nella storia della fine? Forse nel riconoscere la possibilità che in un certo tempo — "il passare degli anni" — anche quell'elemento estraneo potrebbe infine diventare parte della forma della città? Il termine 'paesaggio' ha una proprietà ambigua, perché può indicare allo stesso tempo la 'cosa' e l'immagine della cosa, il 'mondo' e la 'rappresentazione del mondo'. In altre parole, come Pasolini e. . . *la forma della città* ci mostra, c'è una tensione costante tra il mettere il mondo in immagine e leggere il mondo, là fuori. Se all'inizio del film lo sguardo di Pasolini fa riferimento a un canone preciso (ed è lui stesso a determinare il quadro, l'inquadratura), alla fine scivola nella posizione di qualcuno che si stupisce del mondo per come si dà allo sguardo. Una e l'altra di queste posizioni ci fanno comprendere qualcosa di lui e di noi. È solo riconoscendone la dimensione dialettica, e le possibilità che ci offre, che il paesaggio può essere compreso per quello che è, cioè l'espressione della nostra relazione al mondo, e diventare il punto di partenza (forse il più concreto di cui disponiamo oggi) affinché una società possa ripensarsi. Ma per poter far questo dobbiamo comprendere la vertiginosa dissonanza che spesso esiste tra l'operare dei desideri, delle memorie e delle rappresentazioni che reggono, come sguardo individuale o collettivo, il nostro abitare il mondo e i tempi, e i contrattempi, delle trasformazioni materiali connesse a questo stesso abitare.

Ritorniamo all'inizio. Perché, si è chiesto di recente Georges Didi-Huberman [2009 : 50] riferendosi al celebre articolo pasoliniano sulla scomparsa delle lucciole², "perché Pasolini si sbaglia così disperatamente e radicalizza così la propria disperazione?". La domanda è tanto più pressante perché, continua il filosofo francese, "non sono le lucciole ad essere state distrutte: piuttosto qualcosa di centrale nel desiderio di vedere — nel desiderio in generale, quindi nella speranza politica — di Pasolini". Vale anche per noi. Se non vogliamo rinunciare al desiderio di scorgere nel buio il bagliore di una qualche forma possibile "per il nostro stesso avvenire", dobbiamo assumere il fatto che "nella nostra maniera di immaginare giace fondamentalmente una condizione per il nostro modo di fare della politica. L'immaginazione è politica, ecco ciò di cui si deve prendere la misura" [ibid., 51].

Bibliografia

A. Berque, *Être humains sur la terre*, Gallimard, 1996.

R. Chiesi, 'La realtà violata. Annotazioni su Pasolini e. . . la forma della città' (1973-74), in *Libero, la rivista del documentario*, 1, n. 4/1996. Online: www.pasolini.net/saggistica_formacitta_RChiesi.htm

G. Contini, 'Testimonianza per Pier Paolo Pasolini', in *Ultimi esercizi ed elzeviri 1968-1987*, Einaudi, 1988.

G. Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Editions de Minuit, 2000.

G. Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, Editions de Minuit, 2009.

P.P. Pasolini, *Scritti corsari*, Garzanti, 2001.

² Pubblicato col titolo 'Il vuoto del potere in Italia' sul *Corriere della Sera* (1/2/1975), il testo sarà poi ripreso negli *Scritti corsari* come 'L'articolo delle lucciole'.



The uncanny time lapse of a gaze

In the Autumn of 1973 Pier Paolo Pasolini was invited to take part in a tv series entitled *lo e... (I and ...)*, in which intellectuals, poets, film makers, musicians and writers were asked to choose and comment an artwork they felt particularly important. After changing his mind several times (he considered talking about a stone, a stone wall and a fountain), Pasolini chose to focus on the city shape, considering two cities that, despite their diversity, were familiar to him: the medieval town of Orte and the Fascist city of Sabaudia. The result was a peculiar sort of visual 'Corsair Writing', *Pasolini e... la forma della città (Pasolini and... the shape of the city)*¹, an extremely important and complex document to understand 'Pasolini's substance' [Contini, 1988] in that particular moment of his life, the early 1970s.

At the outset of the documentary, we see Pasolini standing behind the camera, zooming in an out in order to pick the right frame for his talk. He explains to Ninetto Davoli, who is next to him, the reasons of his choice. Then, to better expose his concern, he changes the first frame with a zoom movement.

As in a 16th-century Flemish landscape, 'sitting nobly upon the still rocks' [Contini, 1988], Orte is immersed in a 'pale blue mist of the northern European painting' that, Pasolini remarks in a note to be excerpted from the final cut, 'hides the details and really reveals the mass of things' [Chiesi, 1996]. Pasolini explains:

I've chosen a city, the town of Orte [...] I've chosen the shape of the city as my topic, the profile of a city [...] And I've created a frame that initially let only see the town of Orte in its stylistic perfection, that is, as a perfect, absolute shape. This is the first frame. But if I just move this [zoom out] now the shape of the city, the profile of the city, its architectural mass, is cleaved, ruined, messed up by something alien, that new building there. Can you see it?

It is a matter of an instant: what we are looking at suddenly surprises us and interrogates us. If by syncopation we mean a change of accent in a rhythm, a distraction that commands sudden attention because, for some reason, it deeply concerns us, this is the instant when syncopation precipitates and materialises itself: in the movement that brings us from the first frame to the second and in the words that accompany it. The 'perfect', 'absolute' shape quickly changes into something that is 'cleaved', 'messed up' by an element that does not belong to it or, more precisely, cannot belong to it – something that is perceived as radically alien.

Just after that, Pasolini frames the city adopting a similar method but from another perspective, 'with an even more impressive outcome'. Even in this second instance, a quick move of the camera from left to right is enough to show us how the perfection of the city shape is ruined 'even more deeply' by the presence of alien elements in the landscape. Pasolini continues:

What is it that bothers me, or better should I say that pains me, offends me and enrages me, in the presence of these miserable working class buildings, which were necessary anyway, the issue was rather to build them elsewhere, or at least to consider where it would have been appropriate to build them... What is it that offends me – It is the fact that they belong to another world, that their stylistic features are completely different from those of the ancient town of Orte, and the mixing of these two worlds hurts me, it is a troublesome cleavage in the shape, as well as in the style of the city.

The pain, the rage and the deep sense of trouble that these words, together with Pasolini's face in the film, express are an effect of the consideration about the inexorable end of a world, the ancient one, due to the overwhelming advance of another world, entrapped in the 'dumb logic' of capitalism, which brings forward a 'new prehistory'. There is also an empirical concern in Pasolini's argument: being a film maker of historical movies, 'this problem [of the mixing of styles] was a very practical one'. In fact, as Gianfranco Contini [1988: 392-3] explains, in other films of that period, like *Medea* and *Il fiore delle mille e una notte*, Pasolini's landscapes were composed by 'archaic, retrospective objects shifted back in time'.

¹ The series of thirty episodes of *I and...* was edited by Anna Zanoli and broadcast by RAI television from 1972 to 1974. On Pasolini's feature, directed by P. Brunatto, and the fundamental nexus with Pasolini's *Le mura di Sana'a (The walls of Sana'a)* (1971-74), see Chiesi [1996].

Here is the uncanny element. What struck me and continues to strike me when I watch *Pasolini and the shape of the city* is the fact that the image Pasolini rejects still concerns us because it forces us to rethink the temporality of living: the internal time of our lived experiences and memories (these two not always being the same) and the external time of history, even of distant geology. We tend to forget that the contemporary landscape in which we live is in fact 'time embodied in space' [Berque, 1996: 109] – or, as Carlo Emilio Gadda once said with a magnificent phrase, a matter of 'materialised thoughts'. In front of a landscape [Berque, 1996] as well as in front of a picture [Didi-Huberman, 2000], we face the simultaneous manifestation of 'all the temporal scales' of past and present that do not cease to reconfigure themselves. At the end of the film, observing Sabaudia from atop a sandbank, Pasolini himself seems to recognise the possibility of such a reconfiguration. In the light of this we can interpret his own surprise, in a passage where aesthetic and political considerations merge:

How much we intellectuals used to laugh about the architecture of the Fascist regime, about a city like Sabaudia. But even now, when we really observe this city, we have an absolutely unexpected feeling. Its architecture has nothing of ridiculous or unreal. The passing of the years have transformed this city of the *Littorio* into something. . . let's say. . . amid between the metaphysical and the realistic. Metaphysical, in the sense that it reminds certain paintings by De Chirico; and realistic because, even when seen from afar, one senses that cities are made at a human scale, as sometimes it is rhetorically asserted, one senses that families live there, human beings, complete, whole and full persons, in their humbleness. How can we explain a fact like this, a miracle? A ridiculous city, a city built by the Fascists, suddenly seems a beautiful place. . .

How to make sense of the gap between this gaze and the enraged, apocalyptic gaze of earlier sequences? What transforms the 'absolute', 'atemporal shape' of the beginning into the 'shape-in-becoming' of the end? Is it, perhaps, the recognition that at a certain point – in 'the passing of the years' – even that alien element might become part of the shape of the city?

The word 'landscape' is ambiguous, as it indicates

both the 'thing' and the 'image of the thing', both the 'world' and the 'representation of the world'. As *Pasolini and the shape of the city* shows, there is a constant tension between creating an image of the world and actually looking at the world out there. If at the beginning of the film Pasolini's gaze refers to an established canon (as he sets the 'right' frame), at the end he shifts to the position of someone who is surprised by the world as it is and as it can be perceived. Both these stances let us understand something about him and about us, too. Only recognising the dialectic of the landscape and its possibilities can the expression of our relationship with the world become the starting point (and, perhaps, the most immediate one) for our society to rethink itself. But in order to do so we must understand the dizzy dissonance between desires, memories and representations that underpin, as an individual or collective gaze, our inhabiting the world, and the times, the *contretemps* of the material transformations tied to this very inhabiting.

Let us return to the beginning. Why, Georges Didi-Huberman [2009 : 50] recently asked with reference to the famous article by Pasolini on the disappearance of fire-flies², 'why Pasolini gets wrong and absolutises his own very desperation?'. The question is all the more urgent, continues the French philosopher, 'because it is not the fire-flies that have been destroyed, rather something that is central in Pasolini's desire to see – in his desire and his political hope'. The same holds for us. If we do not want to give up our desire to see in the dark the spark of some possible shape to come 'for our own future', then we must assume that 'in our ways of imagining lies a fundamental condition for our political acts. Imagination is political, this is what we must ponder' [*ibid.*, 51].

² First published in the newspaper *Corriere della Sera* (1 February 1975) as 'Italy's power blank', republished in *Corsair Writings* as 'The fire-flies article'.

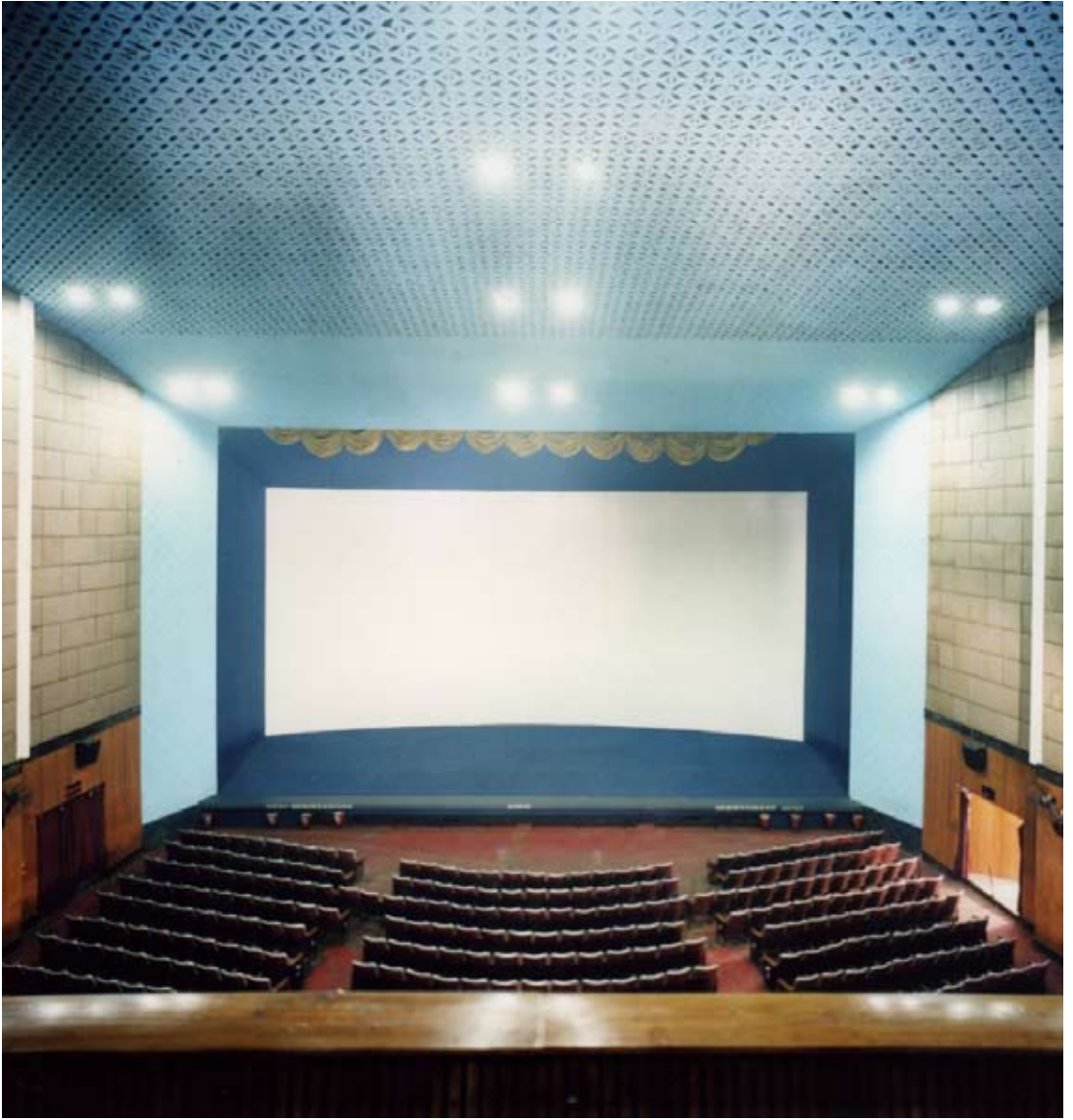


Io Squaderno 16

Sull'immaginario dei luoghi
a cura di / edited by /
Piero Zanini, Cristina Mattiucci
Guest Artist: Massimo Sordi

Io Squaderno is a project by Cristina Mattiucci, Andrea Mubi and Andreas Fernandez helped and supported by Raffaella Bianchi, Paul Blokker, Giusi Campisi and Peter Schaefer.

La rivista è disponibile / online at www.losquaderno.professionaldreamers.net. // Se avete commenti, proposte o suggerimenti, scrivetececi a / please send you feedback to losquaderno@professionaldreamers.net



16

In the next issues
Crisis, Utopia, Etopia

squad