

## **Oltre la visione prospettica**

**di Lidia Decandia**

### *Abstract*

Il saggio intende analizzare come l'affermarsi di una mutata idea di pensare lo spazio ed il tempo stiano profondamente cambiando il nostro modo di vivere, pensare, abitare e rappresentare la città ed il territorio. Crollato il predominio di una visione sintattica e prospettica, in cui la città poteva essere letta come un testo sottoponibile ad un unico sguardo e le differenti parti colte solo in funzione delle relazioni stabilite sulla base di un unico punto di vista, la città contemporanea sembra oggi determinata - come emerge dal dibattito contemporaneo, ma soprattutto dalle narrazioni cinematografiche e letterarie che forse meglio di ogni altre riescono oggi a cogliere e a rappresentare i fenomeni in atto - dall'assemblaggio di tessere cangianti in continuo movimento, che si muovono e si trasformano secondo temporalità plurime e sfaccettate. Una varietà di tempi e di spazi diversificati, caratterizzati da una estrema eterogeneità interna, non comparabili e riducibili ad un'unica dimensione sembrano determinare uno spazio eteroclitico, una miscela polifonica, una sorta di ipertesto che sfugge ad ogni schematico ed univoco tentativo di lettura. Lo spazio geometrico euclideo delle linee, dei punti e delle superfici viene sostanzialmente rimesso in discussione: si riafferma uno spazio costituito da topologie estremamente sottili, fatte di eventi e particolarità, uno spazio tattile, molto più che visivo, fatto di relazioni e di affetti più che di proprietà, uno spazio formato ancora una volta da una collezione di pezzi giustapposti, il cui collegamento può farsi in un'infinità di modi possibili.

Le stesse nozioni di città e campagna, di dentro e di fuori, di centro e di margine, di superficie e profondità non bastano più ad esprimere questa nuova "territorialità" emergente, aggrovigliata ed invisibile, disegnata da reti immateriale che si affrancano dalla vischiosità delle superfici, indipendenti dallo spazio e dal tempo, distruggendo i vincoli di prossimità e distanza, facendo emergere spazialità nuove e complesse.

La nostra cultura, permeata dal pensiero visivo prospettico, non riesce più a cogliere il senso di questa nuova geografia assurda e inafferrabile, di questa piccolezza smembrata e senza centralità di visione che sembra esprimere, nella materialità dei suoi spazi, il farsi di una contemporaneità che, all'ordine, alle gerarchie della regolarità, dell'unitarietà e della coerenza, contrappone porzioni d'ordine minimali, soggettività differenti e contraddittorie, spazi aggrovigliati, ricchi di interstizi e zone grigie, aree dense di tensioni e di conflitti.

E se questo disordine fosse un ordine diverso che non comprendiamo?

E se fossero le nostre lenti o i nostri cannocchiali attraverso cui abbiamo guardato il mondo e pensato lo spazio a non essere più sufficienti a comprendere il farsi di queste nuove geografie emergenti?

Il saggio, a partire da una revisione critica e decostruttiva dei paradigmi prospettici che hanno indirizzato il nostro modo di guardare la città e il territorio, intende mettere alla prova l'idea che occorra liberarci di questa visione, per cominciare, attraverso la messa fuoco di nuove lenti interpretative, a guardare con occhi nuovi alla realtà emergente, senza lasciare che l'idea di città - ben delimitata e identificabile - che finora ha permeato la nostra cultura e indirizzato la nostra conoscenza si frapponga alla possibilità di comprendere i nuovi sviluppi e le rapide trasformazioni che stanno repentinamente operando sul fenomeno urbano.

## ***La prospettiva come imposizione di un ordine al mondo***

*“L'isola di utopia è larga duecento miglia nella sua parte centrale che è la più estesa e per un lungo tratto non si restringe di molto....Sull'isola sorgono cinquattaquattro città, grandi e stupende, quasi tutte uguali per lingua, costumi, ordinamenti e leggi, identiche anche per quanto concerne il progetto e in certa misura le apparenze....Le terre sono così razionalmente distribuite fra le città da far sì che ognuna posseda non meno di dodici miglia di suolo, ed alcune anche molto di più, nei punti dove le distanze sono maggiori....In campagna vi sono case opportunamente distribuite per tutti i poderi, fornite di tutti gli attrezzi da lavoro, e i cittadini vi si recano a turno ad abitarvi...Le città sono talmente simili tra loro, compatibilmente con lo scenario naturale del luogo, che chi ne conosce una le conosce tutte. Perciò ne descriverò una a caso non importa quale. Ma non ve n'è una che potrei preferire a Castellinaria, la più degna di tutte per il primato che le altre le riconoscono in quando sede del senato... Castellinaria si estende in forma pressochè quadrata sul leggero pendio di un'altura. E' larga circa due miglia considerando la distanza che intercorre tra la cima quasi del colle e il fiume asciutto, lungo il quale si allunga in misura leggermente maggiore dell'altro lato...Il sistema difensivo si fonda su mura di notevole altezza e spessore, guarnite di torri e bastioni, circondate a loro volta su tre lati da un fossato asciutto, ma ampio e profondo, protetto da siepi spinose. Sul quarto lato è il fiume stesso a fare da fossato.*

*Le piazze sono progettate in maniera tale da rendere agevoli i trasporti, oltre che con criteri atte a proteggerle dai venti. Le case di aspetto mai misero, sono disposte su lunghe file, che si prolungano per interi quartieri, con le facciate allineate frontalmente, divise da strade dalla larghezza di venti piedi. Ogni casa ha una porta davanti, sulla strada ed una sul retro, dalla parte del giardino...Sono tenuti in gran conto i giardini, nei quali fioriscono vigne, frutta, piante di ogni genere e fiori di tale bellezza e così ben curati che non ricordo di aver visto niente di simile al mondo....Si vuole che la città sia stata disegnata nel suo complesso da Utopo in persona, il quale avrebbe poi lasciato ai suoi discendenti il compito di abbellirla e perfezionarla...”*

Tommaso Moro, *Utopia*

*“In quel tempo ero in Germania, dove l'occasione delle guerre, colà non ancora finite, mi aveva chiamato; e nel ritornare dall'incoronazione all'imperatore verso l'armata, il principio dell'inverno mi sorprese in un quartiere, dove non trovando alcuna conversazione che mi distraesse, d'altra parte non avendo, per fortuna, cure e passioni che mi turbassero, me ne stavo tutto il giorno solo, chiuso in una camera ben riscaldata, dove avevo l'agio di*

*intrattenermi con i miei pensieri. Ma soprattutto gli altri attirò la mia attenzione questo pensiero: che non vi è mai tanta perfezione nelle opere composte di pezzi fatti da artefici diversi quanta in quelle costruite da uno solo. Gli edifici, ad esempio, cominciati e condotti a termine da un solo architetto, di solito, son più belli e meglio ordinati di quelli che sono stati riadattati più volte servendosi di vecchi muri tirati su per un altro scopo. Così le città antiche, che un tempo erano borghi, e si sono col tempo sempre più ingrandite, appaiono ordinariamente tanto mal proporzionate a confronto di quelle costruite da un ingegnere secondo un piano da lui immaginato, che, sebbene gli edifici, separatamente considerati, siano talora anche più belli, tuttavia a guardare come sono disposti, quì uno grande, là uno piccolo, e come rendono le vie storte e ineguali, si direbbe che non alla volontà di uomini razionali, ma al caso si deve la loro composizione”.*

Cartesio, *Discorso sul metodo*

In questi due brani - che furono due best seller del XVI e del XVII secolo e che per molti aspetti hanno rappresentato due testi paradigmatici per la filosofia, la teoria e la pratica urbanistica - si esprime in maniera molto chiara l'idea mitica di spazio e di tempo che sottende al modo in cui per secoli abbiamo guardato e pensato al territorio e alla città.

L'idea cioè che il territorio possa essere pensato come uno spazio continuo e omogeneo, un deserto privo di significati in cui, fatta tabula rasa dalla tradizione e delle accidentalità della vita reale, l'urbanista fondatore, che guarda come Cartesio dalla “finestra” il mondo, possa, non turbato dai sogni e dalle passioni, dal contatto e dal rumore dei corpi, disegnare, in un tempo unico misura di tutte le cose, una città in cui tutto l'immaginabile può essere pensato. Su un rettangolo atemporale: una pagina bianca e liscia, senza fratture e interstizi, senza cavità e spessori, su una superficie sgombrata dalle macerie che il tempo e le storie hanno sedimentato sul territorio l'urbanista, come Utopo, può scrivere un nuovo ordine sociale; costruire una città nuova, ordinata, in cui le figure nitide possono finalmente stagliarsi dallo sfondo, la città separata dalla campagna, lo sporco dal pulito e dove le cose e gli uomini, spogliati da ogni commento, isolati e circoscritti da ogni potere di contagio possano finalmente venire incasellati, nominati, raggruppati per identità e differenze, distribuiti in spazi chiusi assegnandone a ciascuno la propria parte e regolandone la comunicazione fra di essi (Foucault, 1999).

Se l'urbanista non può sgombrare “il terreno dalle macerie per costruire una città nuova” egli può comunque operare per ricondurre l'apparente caos della realtà verso l'intellegibilità di un ordine, riportare all'interno di una forma equilibrata ed armonica la molteplice e sfuggente complessità delle diverse ed innumerevoli parti; elaborare uno schema direttore, un reticolo segreto attraverso cui i differenti spazi, spogliati dalle proprie cronologie e temporalità e ridotti a segni, possano essere finalmente messi in relazione sotto la direzione di un unico

sguardo, e ordinati secondo un unico tempo misura di tutte le cose in una figura chiara, in un testo trasparente e leggibile in cui non ci sia spazio per il vuoto e l'assenza, il vago e l'indefinito, la cavità e l'opaco, il rumore dei corpi e l'invisibile.

Lo sguardo a cui affidare la costruzione del reticolo, attraverso cui mettere le cose una in rapporto all'altra, deve essere evidentemente uno sguardo assoluto, avulso dalla storia, capace di porsi al di fuori del tempo, di astrarsi al di là delle apparenze. Deve esserci come per Cartesio una finestra che possa separare l'urbanista dal mondo. Solo quella finestra gli può consentire di disancorarsi dai corpi, di staccarsi dalle voci del mondo e di produrre quella griglia attraverso cui astrarre dall'abbondanza della realtà uno schema ordinatore che gli possa consentire non solo di filtrarla, ma anche di produrre quell'ordine che una volta individuato, potrà poi essere applicato sui corpi.

L'idea che per conoscere una realtà occorra uscire da essa per cominciare a guardare dalla finestra un mondo che non è più intorno a noi, ma dinanzi a noi, è una idea potente che condizionerà il nostro sguardo tanto da sembrarci connaturata al nostro modo "naturale" di percepire le cose, ma soprattutto di pensarle. La trasformazione del mondo in "quadro" e l'idea che si possa rappresentare "visivamente" una realtà in maniera vera ed esatta ha radici lontane. E' nella Firenze del quattrocento che si afferma: è in questo momento che viene infatti inventato il dispositivo prospettico che condizionerà per secoli il nostro modo di pensare la realtà: Brunelleschi ne dà la dimostrazione davanti al Battistero di Firenze, Masaccio ne offre il manifesto pittorico con la sua Trinità in Santa Maria Novella e Alberti ne opera la sua visione più astratta nel suo tractato *De pictura*.

Per la prima volta con le sue tavolette Brunelleschi inventa infatti un potente ed ingegnoso dispositivo che gli consente di trasporre in termini matematici una realtà spaziale su una superficie bidimensionale. Attraverso l'elaborazione di condizioni particolari, rigidamente codificate e "fabbricate dallo stesso autore" - una sorta di esperimento scientifico da laboratorio ante litteram - Brunelleschi riesce a costruire uno schema rappresentativo con effetti potenti di verosimiglianza che gli dà la possibilità non solo e non tanto di riprodurre in maniera ripetibile e precisa una scena del reale su un piano, ma soprattutto gli consente di poter scambiare l'immagine con la realtà stessa. Una volta trovato lo schema, attraverso cui la realtà può essere ridotta, lo schema diventa un modo di guardare anzi l'unico modo di guardare: quello "vero" articolando e modificando gli usi precedenti. Egli infatti non solo mostra ma pretende di dimostrare, attraverso l'evidenza visiva e l'illusione della verosimiglianza che "lo schema si accorda con la realtà" (Feyerabend, 2002, p.117). Ma attenzione la realtà che fornisce la dimostrazione non è semplicemente data: è attentamente costruita per adattarsi al compito richiesto.

### *La realtà e l'immagine*

Il dispositivo che rende possibile questa rappresentazione si fonda infatti su alcuni presupposti che lungi da essere le condizioni naturali della visione appaiono attentamente predisposti perché la realtà possa rispondere in un certo qual modo all'esperimento effettuato (Decandia, 2008).

Il dispositivo brunelleschiano presuppone infatti l'idea che esista un punto di vista fisso, un occhio immobile situato ad una certa distanza, davanti all'oggetto che si intende rappresentare, una finestra che inquadri e delimiti i confini precisi della scena da riportare sul piano situata parallelamente allo sguardo dell'osservatore. E' infatti attraverso l'intersezione dei raggi visivi (ottenuti connettendo l'occhio che guarda immaginato come un punto, e i singoli punti della superficie dell'oggetto che si intende rappresentare) con la superficie della finestra, che diventa possibile riuscire a determinare sul quadro la posizione apparente dei contrassegni dell'oggetto. Non solo ottenuti i punti, secondo regole codificate già sperimentate allora nella pratica dell'architettura, diventa possibile, combinando le piante di base e i prospetti disegnati in scala con un semplice metodo di proiezione, determinare interamente non per prova ed errore ma secondo certi principi geometrici, la figura che appare sul piano di intersezione.

In queste condizioni e solo in queste condizioni rigorosamente fabbricate e delimitate, l'immagine riportata sul piano potrà corrispondere alla visione della realtà o meglio ad un aspetto particolare della realtà e pur tuttavia essa non sarà mai la realtà, ma solo un riflesso, un'immagine di essa<sup>1</sup>.

L'illusione della verosimiglianza è potenziata dal fatto che il quadro, non contenendo dentro di sé il punto di vista dell'osservatore e la finestra attraverso cui viene tralasciata la scena - condizioni soggettive attraverso cui quella rappresentazione può essere fatta - sembra rappresentare gli oggetti nella loro evidente "oggettività", come se essi potessero in qualche modo rappresentarsi da soli. "Attraverso la prospettiva - come è stato messo molto bene in luce da L. Marin - l'organizzazione tridimensionale dello spazio, il rilievo e la profondità vengono raffigurati su una superficie e un supporto che sono al tempo stesso negati, poiché tutto avviene come se il quadro fosse una finestra aperta sulla realtà: lo sguardo dell'interpretazione non viene intercettato da nessuna griglia o filtro interpretativo. Ma per poter rappresentare la

<sup>1</sup>Come osserva acutamente Feyerabend " il dipinto del Brunelleschi non era infatti un edificio: era un edificio visto con un occhio solo in un luogo preciso, o, per meglio dire, era un aspetto dell'edificio, un aspetto (o un oggetto) definito come l'effetto (dell'oggetto) su un individuo, un gruppo, oppure su un meccanismo (una camera oscura per esempio) che lo avvicina, lo usa, l'analizza o lo 'proietta' secondo procedure più o meno chiaramente descrivibili, anche se non sempre chiaramente riconosciute. Brunelleschi scelse un aspetto che si adattava al suo scopo. Il suo esperimento implicava due artefatti, non uno solo (il dipinto) e una realtà indipendente dall'arte. Inoltre, l'aspetto scelto (del battistero, non era comparabile al dipinto stesso, ma a una sua immagine speculare preparata con grande attenzione. Vi erano due oggetti fisici, il dipinto qui e l'edificio là, senza che tra loro vi fosse alcuna ovvia somiglianza...l'edificio era grande, pesante, a tre dimensioni, fatto di pietra; il dipinto era piccolo leggero, con una superficie bidimensionale, ed era di legno (il pannello), coperto da strati di pigmento" Feyerabend (2002, p. 118).

realtà il quadro come superficie supporto deve esistere sul quadro specchio e, per il suo tramite, la realtà viene proiettata e su di esso e per il suo tramite l'occhio riceve il mondo” (Marin, 2001, p. 143).

Attraverso questa potente “macchinazione”, un esperimento che non si limita a descrivere la realtà ma, costruendo le condizioni stesse della sua osservazione, la manipola, mettendola in scena, per la prima volta lo spazio accidentato ed eterogeneo della percezione può essere matematizzato e reso continuo; trasformarsi in un sistema di mere relazioni fra altezza, larghezza profondità, in un sistema di coordinate matematiche attraverso le quali la differenza fra i corpi, non più legata a storie in movimento, a temporalità asincroniche, a qualità e valori può essere ridotta ad una questione di misure e di quantità. Sparite le diverse temporalità, il davanti e il dietro, i materiali, le ruvidità, gli odori, le attribuzioni di significato, i rapporti invisibili e impalpabili, le attrazioni e le repulsioni, le simpatie e le affinità le cose del mondo, immobilizzate come statue di sale e messe lì per essere contemplate da uno sguardo fisso che domina dietro una finestra, si trasformano in immagini a cui è affidata la pretesa di “raccontare” il mondo.

Non solo vi è in questa rappresentazione l'illusione di rappresentare la realtà attraverso un racconto di immagini ma soprattutto vi è l'idea di connettere, sotto la direzione di un unico sguardo, le differenti cose in un unico sistema continuo, omogeneo e commensurabile che presuppone esista un tempo unico misura di tutte le cose . Ponendo infatti in relazione gli oggetti con un punto di vista esterno situato dietro la rappresentazione, la rappresentazione prospettica non fa altro che “derubare gli oggetti della loro indipendenza”, sottraendoli allo sguardo vagabondo che si aggira intorno ad essi. Come afferma Panofski l'omogeneità stessa dell'idea di spazio geometrico che si afferma con questo sistema di rappresentazione “ si fonda, *infatti*, in ultima analisi solo sul fatto che tutti i suoi elementi, i punti che si raccolgono in esso non sono altro che contrassegni di posizione i quali tuttavia al di fuori di questa relazione della posizione in cui si trovano rispetto agli altri non possiedono un contenuto autonomo. Il loro essere si risolve in rapporto reciproco: è un essere puramente funzionale e non sostanziale. Poiché questi punti sono in fondo tutti privi di contenuto, poiché sono mere espressioni di relazioni ideali, per essi non entra in linea di conto una qualsiasi differenza di contenuto” (Panofski,2001,p.40).

Lo sguardo distaccato che costituisce il punto da cui partono i raggi che connettendosi agli oggetti intersecano la piramide visiva non è solo sguardo, ma - come ha messo ben in evidenza L. Marin – “potere di totalizzazione, che non solo che non solo costituisce degli insiemi assemblando le cose nell'apertura del suo angolo di visione, ma li riduce all'unità ordinata di una sintesi di cui la prospettiva geometrica, lineare, legittima le condizioni operative” (Marin, 2001, p.111).

E tuttavia poiché lo sguardo ordinatore a cui è affidato il compito di connettere le cose in un unico sistema di relazioni sparisce, non essendo in alcun modo intercettato dalla rappresentazione, l'illusione della verosimiglianza produce l'idea che quell'ordine di reciprocità e di relazione appartenga alla realtà stessa depurata, da ogni impressione ed accadimento. Il passo dalla semplice lettura di un ordine all'imposizione di un ordine è breve: una volta trovate “le leggi” che si celano dietro le apparenze, esse possono essere finalmente utilizzate non più solo per descrivere, ma per costruire e fabbricare le realtà.

Questo modo di pensare, dietro cui si cela evidentemente una visione di dominio e di controllo diventa anche il modo di guardare alla città e al territorio.

### *Prima della prospettiva: lo spazio eterogeneo e simbolico del mondo medievale*

Se facciamo un salto all'indietro prima che si affermasse il paradigma prospettico, a proviamo a descrivere la maniera in cui il territorio appariva costituito esso ci appare come una spazialità giustapposta formata da una collezione di luoghi “avvicinati” uno all'altro, esito di storie spazio temporali diversificate, irriducibili le une alle altre<sup>2</sup>. In questa concezione potremmo dire topologica, il territorio appariva costruito da un continuum di situazioni diversificate, qualitativamente differenti, impossibili da sottomettere sotto la direzione ed il controllo di un unico sguardo. Nelle rappresentazioni le città ed il territorio si dipanavano in una successione che non conosceva la sincronicità, ma ammetteva l'accostamento, la coesistenza di diverse temporalità, la sequenza che rispettava le diverse caratteristiche qualitative non ridotte ad una geometria metrica misura di tutte le cose (Decandia, 2008). La stessa idea di città non era facilmente identificabile in un unico insediamento agglomerato e circoscritto, ma in molti casi era scomposta in una miriade di “centri” diffusi : conventi, monasteri, pievi e mercati diluivano i contenuti dell'urbano nel territorio (Guidoni 1989 e 1991; Franchetti Pardo, 1982), rendendo qualitativamente significativo lo spazio. Uno spazio accidentato, non omogeneo, ma qualitativamente differenziato, in cui alcuni centri, quelli che avevano un particolare valore e significato, perché mettevano in contatto l'uomo con una realtà altra immaginaria, polarizzavano lo spazio stabilendo gerarchie di valore che misuravano mondi e distanze (Gurreau, 2002; Ferraro, 2001). Uno spazio in cui reale e virtuale apparivano strettamente interconnessi e dove la stessa distanza assumeva un significato polisemico non riducibile ad una semplice questione di quantità. Non una pagina bianca dunque su cui poter liberamente scrivere un testo, un dato inerte e passivo in cui far piovere l'ordine della legge, ma uno spazio denso, aggrovigliato, ingombro di corpi, di storie, di tradizioni e di consuetudini, di segni molteplici che occorreva saper leggere e interpretare

---

<sup>2</sup> Per un approfondimento dei caratteri dello spazio medioevale si vedano Gurevich (1983), Gurreau (2002), Ferraro (2001). Sullo stesso tema soprattutto in riferimento al problema dei diversi mondi locali, mi permetto di rimandare a Decandia (1996 e 2000) ed alla bibliografia contenuta nei testi.



perché in essi era già scritto un ordine invisibile e nascosto , “traboccante di interpretazioni possibili dell'Essere e quindi di Realtà” che l'uomo doveva decifrare, attraverso una interpretazione continua mai ultimata e definitiva (Ferraro 2001, Foucault, 1999).

Le modalità di conoscenza mediate dai sensi e dal corpo, le tecniche di rappresentazione che utilizzavano la narrazione e il racconto, la concezione aperta del progetto, l'idea stessa della norma affidata all'oralità e alla consuetudine rispondevano a queste visioni del mondo.

### *La quadrettatura dello spazio: l'occhio, il potere della visione e l'ordine della carta*

Nel momento in cui si afferma lo sguardo prospettico, forma “simbolica” dell'emergenza del soggetto moderno (Panofski, 2001), il territorio prima vissuto, come una spazialità giustapposta, un mondo a più dimensioni formato da una collezione di luoghi “avvicinati” uno all'altro, esito di storie spazio temporali diversificate, irriducibili le une alle altre, comincia ad essere proiettato e riportato su un unico piano e posto sotto la direzione di un unico sguardo.

Ridotta la qualità a ordine e misura, riportata l'essenza alla superficialità del visibile, abolita la diversità della temporalità delle storie, i luoghi spogliati di ogni commento e riportati entro la cornice di un unico tempo, vengono ordinati e gerarchizzati secondo una quadrettatura metrica che presuppone un ordine e una gerarchia sincronica che isola e definisce la loro coerenza in rapporto all'unicità di un punto di vista e ad un tempo unico misura di tutte le cose (Foucault 1999).

E' a partire da questo momento che la città, staccandosi dal territorio e ridefinendosi al proprio interno, comincia a separarsi dalla campagna, a guardarsi e a rappresentarsi come fatto autonomo ed a se stante (Nutti, 2002), ma soprattutto a diventare il perno attraverso cui riorganizzare l'intero il territorio. In un progressivo processo di riorganizzazione che già a partire dal basso medioevo vede le città espandere il proprio controllo su sempre più vasti contadi per arrivare all'affermazione del proprio ruolo egemone su vasti territori regionali, si assiste ad una riduzione della molteplicità dei territori locali, sotto la direzione di un unico sguardo<sup>3</sup>. Derubate della loro indipendenza e non più lasciate ad uno sguardo vagabondo che si aggira intorno alle cose, le diverse collezioni di terre e di luoghi, costruite attorno ad una miriade di centri, caratterizzate da proprie ed eterogenee forme di organizzazione e gestione - esito di storie e di temporalità diversificate, cominciano ad essere sottoposte ad un principio ordinatore che le sottomette alla direzione di un unico punto di vista. Se in un primo momento la molteplicità delle situazioni puntuali estremamente diversificate viene contenuta ed organizzata in un sistema di “ordine superiore” che non annulla, ma anzi coordina in un sistema dinamico sottoposto ad un controllo centralizzato, l'articolata diversità dei territori

---

<sup>3</sup> Per un approfondimento del significato e del ruolo assunto dalla città dal medioevo all'età moderna mi permetto di rimandare a Decandia (1996) ed alla bibliografia ivi contenuta nel testo.

locali, in un secondo momento la città impone il proprio modo di essere tipico alle diverse situazioni territoriali. Poiché occorre ridurre le diverse storie su un unico piano bisogna ritrovare le leggi metriche, razionali che consentano di riportare il variopinto mondo di cose diverse e uguali che si affollano sul territorio ad un unico parametro di misura; bisogna capire i "modi d'essere comuni" che si celano dietro l'apparente casualità dei fenomeni e ritrovare le forme d'ordine secondo cui imbrigliare in un'unica quadrettatura, sottoposta ad un unico sguardo, la realtà (Decandia, 1996, 2008).

Questa svolta nel modo di concepire lo spazio è ben emblemizzata dall'affermarsi dello strumento cartografico come principale forma di descrizione, rappresentazione e controllo del territorio.

Nella stessa Firenze del quattrocento in cui Brunelleschi inventa la prospettiva, Toscanelli inventa la sua mappa: per la prima volta i luoghi diversi potevano essere visti nella loro concatenazione strutturale e messi in relazione l'uno con l'altro per mezzo di coordinate immutabili di modo che risultassero evidenti le loro distanze e i loro rapporti dimensionali (Harvey, 1993). Così come la visione prospettica riporta su un unico piano un mondo a più dimensioni, la carta riduce ad un unico sistema di coordinate luoghi eterogenei ed incommensurabili, applicando principi matematici all'intero problema della rappresentazione. Nel riportare la molteplicità dei tempi e delle storie su un unico piano la mappa elimina le diverse temporalità, trasforma le storie in segni, separandoli per sempre dalle pratiche da cui erano stati prodotti, trasforma lo spazio qualitativo dei significati e della percezione, dell'oscuro, dell'eteroclitico e dell'invisibile in una superficie in cui tutto può essere visto, in cui i segni sembrano non rimandare ad altro che a se stessi (De Certeau, 1990; Farinelli, 1992). Se nel medioevo il territorio era considerato come un libro che sapeva parlare agli uomini e in cui ogni segno doveva essere decifrato e descritto poiché rimandava ad un altrove, raccontando una storia (Ferraro, 2001), a partire da questo momento il territorio smette di parlare e comincia ad essere pensato come un quadro, che si può conoscere attraverso una contemplazione a distanza senza che sia più necessario penetrarvi e immergersi in esso; un foglio, uno spazio continuo ed omogeneo, atemporale misurabile isotropo e matematizzabile in cui i segni e le differenze, anziché interpretati potevano essere visti nella loro apparente evidenza, nominati senza confusione, e soprattutto misurati e descritti, in maniera trasparente con uno sguardo minuzioso attraverso "parole lisce, neutralizzate e fedeli", con il linguaggio della misura, della geometria e della scienza (Foucault 1999).

Esclusi il sentire, il gusto e il sapore, che avevano a che fare con il vago e l'indefinibile messa da parte ogni forma di conoscenza che faceva affidamento sugli altri sensi o sul sentito dire, la vista acquista un privilegio quasi esclusivo sulle altre forme di conoscenza. Solo ciò che può essere visto acquista potere di realtà e come tale può essere rappresentato: il resto

sparisce per sempre. Ancora una volta l'occhio e la finestra ricompaiono per poi essere negati, come fondamentali elementi per la costruzione del dispositivo cartografico.

Nell'ideare una griglia in cui situare i luoghi Toscanelli immagina che il mondo sarebbe apparso come ad un occhio umano che lo vede dall'esterno (Harvey, 1993) che abbraccia e comprende con uno sguardo sinottico l'ordine immutabile dei luoghi. Ma questo sguardo da nessun luogo, da cui deriva l'essere stesso della mappa e su cui si fonda l'autorità che la produce, poiché è proprio quello sguardo che decide ciò che è rappresentabile e ciò che non può esserlo, non solo non appare, ma sparisce per sempre dal quadro della rappresentazione (Marin, 2001).

E così che il territorio rappresentato dalla mappa sembra offrirsi allo sguardo nella semplice coesistenza presente delle sue parti senza che un'istanza descrittiva abbia bisogno di mostrarsi per descriverlo.

“La pianta – come osserva L. Marin - si dà a vedere di primo acchitto come totale, esclusiva, sinottica, si mostra mostrando tutto. Non vi è nulla di nascosto. Lo sguardo è dominante alla verticale, ma non è in un luogo o in un punto determinato: è ovunque e in nessun luogo. La pianta non è solo il potere, ma il potere assoluto” (Marin, 2001, p. 88).

Questa potente riduzione del territorio ad uno spazio astratto, isotropo, riducibile nelle sue differenze ad una semplice questione di misure e di distanze, un recipiente vuoto che non contiene corpi, pone le premesse ad una operazione di manipolazione e di fabbricazione della realtà stessa. Poiché il territorio non parla più all'uomo ed egli non può più leggersi i segreti di un ordine prodotti da un autore nascosto, è l'uomo che a questo punto può creare l'ordine e imporlo sul territorio. La carta, con l'organizzazione dei suoi spazi può essere prima disegnata “come una macchina celibe” (De Certeau, 1990, p. 223) e poi essere applicata sui corpi. La legge può essere prodotta e poi fatta piovere dall'alto sulle diverse realtà indifferentemente alle diverse qualità dello spazio.

Che cos'è la città di utopia o il progetto di qualsiasi città ideale se non un dispositivo cartografico indifferente ed insensibile alle diversità e alle temporalità dei territori e/o un ordine astratto, interamente pensato su una pagina bianca per poi essere applicato su un territorio piatto, continuo e omogeneo e matematizzabile?

Questa potente idea di ordine all'interno del quale deve essere imbrigliata la molteplice e sfuggibile complessità della realtà per essere letta, compresa e soprattutto controllata non solo condiziona la costruzione della città nuova, ma diventa il cannocchiale attraverso cui trarre in inganno e leggere la città esistente. A partire da questo momento l'ossessione del produrre uno "spazio pulito" e ordinato capace di ricondurre ad una forma equilibrata ed armonica il disordine del mondo, diventano gli obiettivi centrali di coloro che andranno a occuparsi della città, condizionando prepotentemente sin quasi ai nostri giorni il nostro sguardo sul mondo. Ridotta la città ad un quadro, separato dalle pratiche da cui è stata prodotta, lo sforzo

degli urbanisti sarà teso a ritrovare con uno sguardo panottico, rivolto principalmente a ciò che si vede, alcuni principi ordinatori, da astrarre dalla molteplice apparente casualità, per poi poter, una volta trovate le leggi, indirizzare la stessa crescita delle forme.

Tutto il loro sforzo sarà indirizzato a riportare entro orizzonti prefissati ciò che poteva sfuggire ad ogni controllo e a cercare di rileggere attraverso schemi mentali consolidati l'apparente illegibilità del divenire.

Tutto ciò che non rientrava all'interno di queste visioni raramente è stato assunto come ordine difficile da capire, ma si è trasformato piuttosto in una sorta di caos, da espellere, da eliminare.

### ***Immagini della contemporaneità***

*Un film: J. L. Guediguan, La ville tranquille*

Il film inizia con una visione generale di una città: non si tratta di una visione panoramica ripresa da un punto di vista particolare, quanto di una sequenza continua di immagini. La macchina da presa scorre sulla città ed essa ci appare come se fosse una sorta di rotolo di figure che lentamente si dipanano sullo sfondo. E' questa la scena in cui il film intreccerà le sue storie: la Marsiglia contemporanea. Le immagini sono scandite da un sottofondo musicale. Nell'accompagnare lo scorrere della visione il regista non sceglie un unico brano, ma pezzi di brani accostati l'uno all'altro: mentre la macchina da presa si sposta per seguire la città la musica cambia. Spezzoni di musiche interrotte, semplicemente accostate l'una all'altra, a sottolineare la non linearità e l'incommensurabilità delle diverse parti.

Anche la trama del film è costruita attraverso l'accostamento di diverse storie che scorrono parallelamente. Storie disperate, ma vere, legate l'una all'altra da fili sottili quasi impercettibili, che popolano la vita stessa della città. Una città fatta di brani di spazi - il porto, le fabbriche, i quartieri operai di piccole casette con giardino, ensemble di squallidi ordinati condomini - vuoti nell'intorno, ma popolati all'interno da uomini e donne che intessono tragicamente con le proprie vite, trame di percorsi invisibili di relazioni e di affetti, gli spazi altrimenti frammentati di una città disfatta. Storie lontane e incomprensibili a chi pretende, con uno sguardo da voyeur di dominare dall'alto la città. Storie che per essere colte devono essere seguite lentamente, passo passo, negli interni degli appartamenti e delle automobili, nelle riunioni delle fabbriche e nei mercati, nei bar e nelle scuole più marginali; in quei luoghi in cui non può certo calarsi e appuntarsi lo sguardo veloce e distratto di chi si preoccupa di dominare e di controllare anziché di comprendere. Solo una volta il regista ci concede una visione dall'alto: è il "panorama" di una Marsiglia vista dalla terrazza in un momento in cui ha luogo una festa di intellettuali e uomini di potere, le cui vite vacue e annoiate, impegnate in giochi di dominio, sembrano contrapporsi alla tragicità estrema e intensa di chi vive dal

basso la città. Spicca non a caso la figura di un urbanista o architetto senza freschezze, stupore ed emozioni che, con il suo sguardo prospettico abituato a guardare “dalla finestra” il mondo, si impegna “stancamente”, a “migliorare”, con i suoi piani e i suoi disegni, le sorti della città.

### ***Un romanzo: Don DeLillo, Underworld***

Grande romanzo della letteratura americana: un testo senza una centrale struttura narrativa che racconta un mondo accostando tasselli di storie legate l'una all'altra da una tessitura di relazioni impalpabili di ricordi e di memorie, di lontananze e distacchi. Le storie che compongono il libro si dipanano sulla scena di un territorio aggrovigliato in cui è difficile riconoscere un centro e un margine, distinguere un dentro dal fuori. I personaggi si muovono attraversando indistintamente gli spazi affastellati e densi delle città compatte - immerse in tramonti valium disteso e dorato, in cui occorre “costruirsi un linguaggio pieno di circospezione e di tatto, di mille piccole inclinazioni, di sfumature che hanno il baluginio del bronzo lucidato” e le “distese ininterrotte di terra arida e cielo” il deserto in cui “dimentichi tutto, ricadi in un balbettio confuso, mangi cappelle di fungo che poi implodono nel cervello, che ti danno una coscienza e un timore sovranaturali, trasformandoti in un uccello atzeco” (Don DeLillo, 2000, p.476).

L'immagine che emerge dal romanzo è l'immagine di un territorio formato da una partitura complessa di spazi in cui si alternano, quasi in forma di contrappunto, luoghi dilatati e compressi, deserti e rumorosi. Una partitura dove, come in una sequenza continua, si passa dal corpo a corpo velocissimo del “calore pulsante della città” alla natura allo stato brado. Una natura in cui sentire il vento e ascoltare il caldo dello scirocco seguendo “l'impalpabile traccia di montagne, basse e accovacciate in fondo, montagne o nuvole” in cui poter riconoscere “la forma di un gatto o di un puma”, vedendo umanamente “qualcosa per qualcos'altro”(Don DeLillo, 2000, p. 64). Il territorio che il libro ci mostra ci appare come un misto indistinto di costruito e non costruito dove le diverse parti sembrano fondersi l'una nell'altra: una “stordida macchia confusa”, ma in cui però tutto non è uguale e dove una sorta di ritornelli e di pause , marcando, con il colore, la bellezza, il ricordo, l'emozione ed il presagio del mistero lo spazio, lo rendono pregnante e significativo.

In questo groviglio sono i luoghi del deserto - dove un'artista riutilizza gli scarti di aerei abbandonati impregnandoli di luce e pennellate intense di colore per comporre una vera e propria opera d'arte, un “canto territoriale” - a diventare forze di attrazione, centri simbolici di nuovi territori. Come dice lo stesso autore descrivendo l'opera dell'artista – “pigmenti color pelle e grigi industriali e un rosso virulento che appariva ripetutamente nella composizione - il rosso di uno sfogo, di una sacca scoppiata, denso come sangue misto a pus e screziato di giallo”, le ocre che “riverberavano dal guscio metallico dei velivoli in uno scambio con la

cornice del deserto” “non si limitavano a trarre potenza dal cielo o a risucchiarla dalle forme della terra circostante, ma spingevano e tiravano essi stessi”, facendo venir fuori, “cantandolo”, un paesaggio “lucente e denso di presagi, carico della bellezza delle cose che di solito non si vedono” (Don DeLillo, 2000, p. 86).

Ma sono anche i luoghi disfatti e oscuri dei quartieri abbandonati e dei percorsi metropolitani in cui i giovani graffitisti, con una sorta di istinto di sopravvivenza, impongono la loro volontà di esistere, di “violare i confini” per “trovare elementi di vita vissuta” per presentarsi e far vedere chi sono, a ridare significato ai margini disfatti di un territorio.

Così come i luoghi “dell'eros intenso della memoria”, il Bronx, il quartiere delle origini che ritorna continuamente, in un continuo andirivieni di distacchi e di riapparizioni, nell'affastellarsi delle storie, ad offrire un'ancora mobile a cui continuamente aggrapparsi per poter ritrovare lo la memoria di se e degli altri.

In questo territorio senza margini e confini anche i luoghi in cui sono seppellite le scorie radioattive o le stesse discariche, assumono un significato nuovo: divenute inavvicinabili e cariche di mistero, si trasformano in una sorta di centri sacri in cui la nostra paura di fronte al tremendo che non conosciamo fa riaffiorare una sorta di strana religiosità: “i rifiuti - come dice DeLillo - sono una cosa religiosa. Noi seppelliamo rifiuti contaminati con un senso di reverenza e di timore. E' necessario rispettare quello che buttiamo via” (Don DeLillo, 2000, p. 91).

In questa sorta di spazio cangiante definito non da misure metriche e distanze, ma da parti incommensurabili, emozioni affetti e qualità, “non c'è un percorso obbligato del tempo che da forma a tutte le cose”, ma una temporalità plurima in continuo movimento che si muove, come una spola tra passato e presente, non attraverso movimenti lineari, ma secondo andamenti discontinui, saltellanti a volte ritmici, circolari e spiraliformi. “Le stagioni si fondevano l'una con l'altra, gli anni erano una stordida macchia confusa, come il tempo sui libri. - così pensava Albert uno dei personaggi del testo - Il tempo sui libri, passa nel giro di una frase, molti mesi e anni. Scrivi una parola, scavalchi un decennio.” (Don DeLillo, 2000, p.246).

Nel libro la stessa trama narrativa non procede dal passato al presente secondo l'ordine di una storia che ha un inizio e una fine, ma al contrario va dal presente verso il passato. Il passato tuttavia non è un tempo distaccato e lontano, ma semmai un tempo che si trasfigura e vive nel presente - E' guardando la sorella ormai invecchiata e smarrita che Albert vede, sente il tempo e ritrova nel suo volto il suo passato. Osservandola “riusciva a capirla, a riconoscerla quasi, a sentire la sua innocenza attraverso la musica, a riconoscere la bambina, la spigolosa dodicenne che camminava dietro ai genitori per la strada, riusciva a vederla sulla faccia della triste sorella maggiore, era ancora lì la bambina, nelle borse sotto gli occhi, nelle macchie, sulla faccia e nei capelli sbiaditi” (Don DeLillo, 2000, p. 238).

In questo libro di storie i tempi sono tanti quante sono le storie delle persone. Non c'è un tempo piatto, misurabile astrattamente, ma il tempo è un tempo che “ci lega alla carne che invecchia”, discernibile solo attraverso “un battito del cuore, il pulsare del sangue nel polso, un piede che batte sul pavimento”. Esso “dipende da noi. Ce lo portiamo nei muscoli e nei geni, lo trasmettiamo al prossimo gruppo di creature dotate del fattore tempo, le nostre figlie dagli occhi castani e i figli dalle orecchie a sventola...A prescindere da teorici del tempo, da strumentazioni al cesio che misurano la vita e la morte nel più piccolo milionesimo di secondo” è sempre lo stesso Albert ad essere convinto che “siamo noi gli unici orologi cruciali, le nostre menti e i nostri corpi, (ad essere) stazioni di servizio per la distribuzione del tempo” (Don DeLillo, 2000, p. 245).

E' proprio questo tempo multiplo legato alla vita, anzi alle vite, che plasma di se questa strana città-territorio dandole un senso: è un tempo potente e difficile che, riaffiorando continuamente dal passato al presente, porta con se, facendoli rivivere, ricordo e nostalgia ma anche dolore e abbandono. “Le mancavano più che mai sua madre e suo padre, - così pensava ....- ed erano morti da nove anni, e adesso erano forze più potenti, così profondamente presenti nella sua vita che capiva perfettamente come mai la gente vedesse i fantasmi e parlasse con i morti” (Don DeLillo, 2000, p.171).

Ma proprio perché questo tempo fa paura proprio perché è impossibile da controllare e da “tenere in un pinza”, in questo territorio senza margini e senza confini, gli oggetti del passato, assumono un valore importante. Conservati,collezionati, in maniera quasi religiosa essi rappresentano qualcosa attraverso cui il tempo può essere tenuto a bada, attraverso cui la pericolosità di un passato che incombe e ritorna può essere resa innocua, curata, attraverso una terapia che consola.“Tutta quella passione frenetica per una palla da baseball e alla fine aveva capito che era il ricordo di Eleanor, che era un terrore sotto pelle, nel profondo, a spingerlo a raccattare oggetti ad ammassare beni e scartoffie per opporsi alla forma cupa di una perdita irrimediabile” (Don DeLillo, 2000, p. 199).

“La gente colleziona, colleziona, non fa che collezionare. C'è gente che insegue qualsiasi oggetto del periodo della Germania nazista . Nazisterie. Grandi collezionisti che cercano la grande storia. Ciò significa che gli oggetti contenuti in questa stanza sono del tutto insignificanti? Qual'è la parola che sto cercando, che suona come se ti iniettassero un vaccino nel muscolo del braccio? -innocuo, si dice” ((Don DeLillo, 2000, p. 180).

Ma non solo sono le persone singole ad avere questo desiderio di tenere a bada il tempo che scorre, consuma e fa essere la vita. E' la città stessa che costruisce i luoghi attraverso cui “ingabbiare la storia” e far si che essa non circoli “a piede libero”. In questo spazio indistinto e senza confini ci sono infatti i luoghi in cui lo stesso tempo può essere fermato e messo sotto controllo. I luoghi in cui gli uomini “segrevano la storia visibile. La ingabbiavano, la fondevano e la brunivano, la conservavano in musei e piazze e parchi commemorativi. Il resto

era geografia, tutto spazio, luci e ombre, e un indicibile calore incombente” (Don DeLillo, 2000, p. 89).

Un film, un romanzo, due modi di raccontare la città contemporanea che forse più di tante altre descrizioni, riescono a farci cogliere le particolari qualità di cui essa stessa è intessuta e composta. Qualità che spesso non riusciamo a vedere e che sembrano sfidare le usuali categorie di lettura e di interpretazione. Educati come siamo a guardare la città da un punto di vista prospettico, forse non ci siamo resi conto che mentre stavamo dietro la finestra a traguardare il mondo, riducendolo ad una quadrettatura metrica da porre sotto il nostro sguardo e il controllo di un tempo unico misura di tutte le cose, la città stava da un'altra parte, sottraendosi al nostro potere di nominazione. E proprio mentre siamo stati lì a rimpiangere un ordine e un'armonia che esistevano solo nel potere del nostro sguardo e nella cornice da cui abbiamo pensato di ridurre la realtà, credendo di potere riportare alla proiezione su un piano un mondo a più dimensioni, nella città e nelle sue cavità ombrose e spesse, trame invisibili, stavano disegnando nuove geografie che dilagavano oltre quei margini; voci senza parole, rumori in attesa di un linguaggio stavano cominciando a erodere lo spazio bianco senza storia delle carte e dei piani, ed a squarciare il velo opaco della visibilità, certificando attraverso un disordine, segretamente riferito ad un ordine sconosciuto, che oltre la superficie della finestra e del quadro, vi era dell'altro e forse qualcosa di nuovo stava nascendo (De Certeau, 1990).

Non è un caso che siano allora forse proprio un romanzo ed un film a riuscire a rompere, attraverso un'emozione estetica, quella finestra che ci separava da esso, facendocene staccare, e a far rifluire il mondo in noi rimettendoci in contatto con quel rimosso da cui ci eravamo separati. Proprio perché capaci di andare oltre la superficie del visibile aprendoci all'essere stesso delle cose e del mondo, questi linguaggi con il loro canto e il loro pianto, in cui rifluisce il dolore del mondo, sono gli unici a permetterci di penetrare quella realtà alienata, che ormai non siamo più capaci di comprendere.

*I mutamenti d'uso nello spazio e nel tempo: l'emergere di nuove qualità urbane e territoriali*

*"Lungo le sale dell'edificio si susseguivano cenotafi, foto, nomi e date di artisti famosi collocati uno accanto all'altra, senza alcuna logica consequenziale, ma solo presenze continue, icone virtuali di un ipertesto attraverso le quali accedere a storie particolari, vicende intrecciate, ma non deducibili".*

Se il linguaggio artistico in questo momento riesce forse più di ogni altro a dare espressione e ad interpretare le nuove qualità che stanno emergendo sul territorio, è tuttavia patrimonio



anche di molte altre discipline l'idea che che la città e soprattutto l'idea di urbano che per secoli abbiamo ad essa associato stiano attraversando profonde e irreversibili mutazioni (Choay, 1994; Lefebvre, 1970; Nancy, 2001; Serres, 1994; Foucault, 1994; De Matteis, 1988). Come rilevano studiosi diversi nuovi modi plurali di vivere e abitare, di percorrere e attraversare lo spazio, che travalicano confini amministrativi e politici sembrano infatti disegnare nuove geografie e far emergere e moltiplicare spazialità inedite e complesse. Le innovazioni tecnologiche, le nuove organizzazioni sociali e produttive, i nuovi ordini politici, smantellando i vecchi ordini e le antiche gerarchie, stanno facendo emergere una idea di spazio e un uso del tempo completamente diversi rispetto al passato.

Le categorie oppositive e dicotomiche come centro e margine, città e campagna, locale e globale, prossimità e distanza, dentro e fuori, reale e virtuale non sono più sufficienti per interpretare i rapidi cambiamenti che stanno operando sul fenomeno urbano.

La stessa città, pensata come entità delimitata e circoscritta, perno attorno a cui si organizzava l'intero territorio, si è dilatata in una miriade di spazi non facilmente racchiudibili entro un margine e un confine. Al di là delle forme sono i suoi stessi contenuti ad essere esplosi e sbalzati al di fuori di essa e ad essersi distribuiti in un territorio che sembra sempre di più accogliere queste schegge e polveri sparse, in forme e del tutto inedite rispetto al passato.

Gli spazi del potere politico, della produzione della direzione economica dell'elaborazione ideologica e culturale non convergono più in ciò che sino a qualche tempo fa avevamo indicato con la città e si scompongono in luoghi spesso non coincidenti, ma variamente dislocati in reti materiali e immateriali che tendono ad avere ciascuna una propria diversa geografia (Dematteis, 1988).

Il luogo, qualsiasi luogo, non appare più determinato da ciò che ne occupa la scena ma sempre di più esso sembra strutturarsi sulla base di relazioni distanziate che si stabiliscono con località ed eventi che si verificano talvolta a migliaia di chilometri di distanza e viceversa. “Lo spazio, l'esistenza di ciascuno di noi non sono mai identici a se stessi ma cambiano in funzione degli eventi che ogni volta ne circoscrivono significati e tendenze differenti” (Mello, 2002, p. 67). L'ambito locale e quello globale si intrecciano ed interagiscono in forme assolutamente sconosciute alle epoche precedenti. I concetti di prossimità e distanza perdono il significato legato alla misura metrica dello spazio, associandosi sempre più alla misura del tempo. Il contatto che si stabilisce fra le diverse località prescinde in molti casi dallo spazio concreto, si svincola completamente dal concetto di superficie. A seconda della facilità dei collegamenti e l'uso delle reti immateriali si può essere vicinissimi ad un punto lontano e distanti da zone prossime. La stessa idea di indirizzo, comincia ad essere declinata attraverso la distanza temporale - abitare a settanta minuti da Londra o a cinquanta da Parigi - e non più individuata da una specifica località (Mattogno, 2002). Ma non solo la distanza, ridotta da alcuni secoli alla nozione di misura, torna ad essere

associata anche all'attribuzione di valore e di significato. In un mondo che sempre più diventa un unico luogo paradossalmente “popoli diversi percorrono lo spazio ed il tempo con andature e velocità diverse, decidono che un abisso può essere sormontato da un ponte o si persuadono che esso costituisca un divieto inviolabile, un limite sacro” (Serres, 1994).

Rotto il legame biunivoco che legava una comunità ad un luogo i centri delle città antiche, depauperati dai legami sociali che li strutturavano ci appaiono oggi, proprio mentre l'urbanità li ha lasciati, come dei resti materiali, una sorta di paesaggi rocciosi simbolici ed enigmatici , delle sculture inorganiche, che “se ne stanno per se autonome e portano il loro significato non in un fine o in un bisogno diverso” (Perniola, 1994, p.57), una sorta di simulacri e immagini immessi senza freno nei grandi circuiti dei media per essere guardati e fotografati dai turisti di passaggio.

Nel frattempo luoghi periferici e marginali, territori scartati dalla modernità accolgono nuove funzioni urbane: le università organizzano convegni di altissimo livello culturale sulle cime dei monti dell'Appennino, centri di ricerca nelle isole, le agenzie concerti nei deserti, gli artisti scelgono i parchi i paesaggi come cornici per le loro installazioni, ma anche i luoghi delle periferie urbane per portare avanti le ricerche più innovative, dando vita a eventi culturali legati all'immaginario architettonico e alla sperimentazione tecnologica che disegnano nuove ritualità e occasioni d'incontro dedicati e ispirati al pubblico giovanile; i giovani scelgono per i loro raves spazi marginali, luoghi deserti e silenziosi, ambienti particolari particolari dove incontrarsi all'insegna del dispendio proprio della festa e della ritualità, l'ambiente e la natura diventano spazi in cui sperimentare nuove forme di sacralità difficilmente circoscrivibili negli spazi delle istituzioni. In un processo di riattribuzione si senso di affermano nuovi luoghi simbolici e inedite centralità: luoghi di incontro temporanei legati all'eccezionalità dell'evento disegnano geografie invisibili, luoghi della memoria che ingabbiano la storia offrono simulacri di bellezza ai nuovi “pellegrini” alla ricerca di reliquie di un passato che non è più, scritture multiple individuano una “trama che non è fatta solo di spazi e di luoghi di transito, ma anche e soprattutto di grumi di incontro delle diverse sensibilità umane” (Marinelli, 2002, p. 6).

Allo stesso modo i centri produttivi, sempre meno concentrati nelle città delimitate e circoscritte si spalmano secondo nuove logiche e nuove articolazioni sul territorio, risalendo, come i salmoni le vallate e le montagne, abbandonate dalla modernità (Bonomi, ). I centri di potere si affrancano dalla vischiosità delle superfici e dai confini degli stati per collocarsi e circolare nelle reti immateriali planetarie.

In questo territorio che emerge lo spazio appare tutt'altro che omogeneo, ma assume connotati molto più articolati e complessi . Esso ci appare sempre “più mescolato che puro, non tanto liscio ed omogeneo quanto cangiante, arlecchinato, zebrato, in reti multiple e connesse” (Serres, 1994, p. 270). Lo spazio geometrico euclideo delle linee, dei punti e delle superfici

viene sostanzialmente rimesso in discussione: le relazioni tra i diversi punti dello spazio, non più affidate ad alcuni canali privilegiati, si riarticolano secondo una estrema varietà di modi possibili, attraverso correlazioni reciproche non simmetriche. Questa striatura intensiva dello spazio" sembra far riemergere piuttosto una spazialità continua, una realtà complessa, polimorfa e mutevole con una topologia straordinariamente sottile, che non si basa su punti o oggetti, ma su delle eccità, su degli insiemi di relazioni (Deleuze e Guattari, 1987). "Non viviamo all'interno di un vuoto che si colorerebbe di riflessi cangianti, viviamo all'interno di un insieme di relazioni che definiscono delle collocazioni irriducibili le une alle altre e che non sono assolutamente sovrapponibili"(Foucault, 1994, p. 14). "viviamo nell'epoca del simultaneo, del fianco a fianco, del disperso... in un momento in cui il mondo si percepisce più come una rete che collega dei punti e che intreccia la sua matassa, che come una grande vita che si sviluppa nel tempo" (Foucault 1967/1998, p. 307).

Siamo di fronte ad uno spazio che si riconfigura continuamente: "mai fissato, determinato in maniera rigida...ma oggetto di continue manipolazioni, usato in maniera flessibile, per rispondere a successive stratificazioni di esigenze. Usato come un materiale plastico, lavorato a caldo, che si ritorce, si allunga, si raccoglie in forme sempre trasmutanti" (Varicchio, 1990, p. 45). Uno spazio dunque non estensivo, ma corrugato, fatto di pieghe, di stralci, di lacerazioni, di conflitti, in cui frammenti giustapposti, spazialità e temporalità diversificate convivono come spezzoni di film in movimento, tessere cangianti accostate l'una all'altra, in maniera incerta e contraddittoria; uno spazio tattile, molto più che visivo; uno spazio occupato da eventi o eccità, spazio di affetti più che di proprietà, costituito ancora una volta da un insieme di collezione di frammenti giustapposti (Deleuze, Guattari, 1987, p. 696) in cui tempi e spazi si condizionano reciprocamente; una molteplicità in disordine in cui i fili appaiono sostanzialmente ingarbugliati, che si affranca dalle vecchie forme di rappresentazione di dominio e di rappresentazione del mondo basate sull'assolutezza e indipendenza dello spazio dal tempo.

Questo spazio accidentale discontinuo ed eterogeneo, "dove le parti, le frazioni, i frammenti diversi tornano ad essere essenziali, così come l'istante, la frazione o piuttosto l'effrazione del tempo" (Virilio, 1988, p. 5) si mostra come una superficie complessa in cui eventi spazio fisici, che si muovono a velocità diverse, appartengono a spazi e tempi che non possono essere più unificati tra loro. Nel giro di pochi chilometri quadrati, spesso nell'orizzonte di una stessa località è possibile assistere a veri e propri scarti plurisecolari: vedere convivere situazioni che rimandano ad orizzonti temporali diversissimi. Tecnici del terziario avanzato convivere con i pastori, industrie robotizzate con le greggi di pecora, luoghi in il tempo da un lato sembra essersi arrestato con altri in cui sembra essersi sincronizzato sull'orologio della Silicon Valley.

Se dovessimo paragonare questo spazio tempo presente per usare una bella metafora di M. Serres potremmo dire che esso assomiglia ad una “superficie complessa, implicante cammini di accelerazione forte, gole di arresto e di equilibrio, zone di valori stazionari, vari squarci” (Serres, 1994, p. 24). Un orizzonte variegato, dunque, in cui una confusione di piste anacroniche disegna una “storicità che ricompona a piacimento le sue antiche caratteristiche”, dove passato e futuro si incrociano e si mescolano nell'orizzonte del presente (Serres, 1994, p. 24). Un sorta di ipertesto, che sfugge ad ogni schematico tentativo di lettura (Corboz, 1994) in cui ogni finestra rimanda ad una storia differente.

### *Rompere la “finestra che ci separa dal mondo” per ritornare nel mondo*

Di fronte all'emergere dei mutamenti in atto le vecchie categorie con cui abbiamo letto ed interpretato il mondo non appaiono più sufficienti ad interpretare il fenomeno urbano. La nostra cultura, permeata dal pensiero visivo prospettico, abituata a leggere la città come un testo sottoponibile ad un unico sguardo non riesce più a cogliere il senso di questa nuova geografia assurda e inafferrabile, questa piccolezza smembrata e senza centralità di visione che sembra esprimere, nella materialità dei suoi spazi, il farsi di una contemporaneità che, all'ordine, alle gerarchie della regolarità, dell'unitarietà e della coerenza, contrappone porzioni d'ordine minimali, soggettività differenti e contraddittorie, spazi aggrovigliati, ricchi di interstizi e zone grigie, aree dense di tensioni e di conflitti.

E se questo disordine fosse un ordine diverso che non comprendiamo?

E se fossero le nostre lenti o i nostri cannocchiali attraverso cui abbiamo guardato il mondo e pensato lo spazio a non essere più sufficienti a comprendere il farsi di queste nuove geografie emergenti?

Non sarà, che siano proprio le nostre vecchie immagini di città che ci portiamo dietro, la nostra ansia di ordine e di armonia a cui la cultura prospettica ci ha abituato a impedirci di scorgere le novità che stanno emergendo?

Poichè non possiamo che l'idea di città - ben delimitata e identificabile - che finora ha permeato la nostra cultura e indirizzato la nostra conoscenza si frapponga alla possibilità di comprendere i nuovi sviluppi e le rapide trasformazioni che stanno repentinamente operando sul fenomeno urbano, dobbiamo allora cominciare a guardare con occhi nuovi al nuovo, “scartare tutto ciò che impedisce di vedere, tutte le idee ricevute, le immagini precostituite che continuano a ingombrare il campo visivo e la capacità di comprensione” (Calvino, cit. in Annichiarico, 2002, p. 2)

Forse è giunto allora proprio il tempo di “rompere” quella finestra che ci ha separato dal mondo per entrare di nuovo in contatto con la “carne” del mondo. Anzichè continuare a pensare di costruire categorie attraverso cui imbrigliare la realtà e darle un ordine dobbiamo

immergerci in essa, smettere di contemplare la città come un quadro a distanza per ritornare a toccare ed ascoltare il suo corpo pulsante.

Poichè non possiamo più accontentarci più di vedere solo ciò che può essere visto con uno sguardo fisso e a distanza dobbiamo riavvicinarci alle cose e recuperare quello sguardo vagabondo che si aggira intorno ad esse. Senza pensare di immobilizzare la realtà per dominarla, ma ponendo attenzione alla molteplicità degli scarti, delle differenze, delle apparizioni, agli eventi che in essa appaiono e scompaiono dobbiamo smettere di tenere il tempo in una pinza, pensando di "fissarlo" e determinarlo mediante rapporti di misura fra le sue parti (Merleau Pointy, 1994), per imparare l'arte di tenere insieme le diverse temporalità. "Passare dunque - come afferma Dematteis - dal fisso al mobile, dal chiuso all'aperto, dalla necessità dell'ordine dato alla libertà dei possibili, dallo spazio del tempo solidificato allo spazio del tempo fluido" (Dematteis, 1997, p. 30).

E soprattutto rompere le cornici attraverso cui abbiamo delimitato la superficie del visibile per avvicinarsi al lato più opaco, al limite estremo del figurabile per capire ciò che la città dice senza poterlo comunicare, quello che mostra senza esibirne la figura. Forse addirittura chiudere gli occhi per vedere meglio, ricominciando ad usare il corpo il fiuto il tatto, per sentire ciò che nel suo silenzio vuol dire; esplorare le rotture, le cavità e gli interstizi il sommerso che si annida nella superficie del presente per scovare quell'immenso contenuto latente di passato, di futuro e di altrove che essa annuncia e nasconde (Merleau Pointy , 1994, p. 134); scrutare gli indizi per captare e comprendere le nuove energie, le potenzialità, i materiali greggi dell'esperienza che attendono espressione; prestare attenzione alle dinamiche spontanee ed autoorganizzantesi, alle qualità che non sono mai apparse prima, al fluire al mutare e al dissolversi delle strutture in divenire per comprenderne il senso; vedere se dietro l'insensatezza di quei flussi che ondeggiano senza meta sia possibile intravedere tratti di ordini diversi, trame di nuovi disegni, segni impercettibili che indicano il dischiudersi di possibilità ancora inesplorate.

Tutto questo sapendo che è solo lontano dagli equilibri consolidati che possono emergere le novità che non è il mantenimento di qualcosa che si è consumato, ma è sempre l'ordine inatteso che può valere qualcosa.

## **Bibliografia**

- Annichiarico S. (2002), "Le città invisibili", in *Alias, Supplemento settimanale de "il Manifesto"*, Sabato 2 Novembre.
- Bonomi A., (2001), "La new economy sale in montagna", in *Il Corriere della Sera*, 2 Aprile, p.7.
- Canevacci M. (1997), *La città polifonica*, Seam-TCC, Roma.

- Cartesio R. (1978), *Discorso sul metodo. Meditazioni metafisiche*, Tomo Primo, tr. it., Editori Laterza, Roma-Bari .
- Choay, F. (1994), “Le regne de l’urbain et la mort de la ville”, in AA.VV., *La ville. Art et architecture en Europe 1870-1993*, Centre Georges Pompidou, Paris.
- Choay F. (1992), *L'orizzonte del Posturbano*, a cura di E. D'Alfonso, tr. it., Officina Edizioni, Roma.
- Corboz A. (1994), “L'ipercittà”, in *Urbanistica*, n.103.
- Corzani V. (1994), “Roland Kirk, John Zorn, Frank Zappa, Beastie Boys. L'Arte del mosaico. Un'icona di fine millennio”, in Foucault M. (1994), *Eterotopia, Millepiani*, n. 2, Milano, Mimesis.
- Moro T. (1994) *Utopia*, a cura di F. Cuomo F., tr. it. Roma, Newton Compton editori.
- De Certeau M. ( 1990), *L'invention du quotidien I. arts de faire*, Paris, Gallimard.
- Decandia L. (2008), *Polifonie urbane. Oltre i confini della visione prospettica*, Roma, Meltemi.
- Decandia L. (2000), *Dell'identità. Saggio sui luoghi: per una critica della razionalità urbanistica*, Rubbettino, Soveria Mannelli.
- Decandia L. (1996), “Dal territorio alla città - dalla città al territorio: verso una possibile reinterpretazione complessa” in M. Coli, R. Bertini, L. Decandia, *Tipicità ambientale & continuità urbana*, Alinea, Firenze, pp. 81-122.
- Deleuze G., Guattari F. (1987), *Mille piani, Capitalismo e schizofrenia*, Vol I, tr. it., Treccani, Roma.
- Dematteis G. (1997), “Un modem per Estia, Riflessioni sulla geografia dell'espressione”, in Davis M., *Geografia dell'espressione, Millepiani*, n. 10, Mimesis, Milano.
- Dematteis G., (1988), “La scomposizione metropolitana”, in Mazza, a cura di, *Le città del mondo e il futuro delle metropoli. Partecipazioni Internazionali, XVIII Triennale di Milano*", Milano, Electa.
- Don DeLillo (2000), *Underworld*, tr. it., Milano, Einaudi
- Farinelli F. (1992), *I segni del mondo. Immagine cartografica e discorso geografico in età moderna*, La Nuova Italia Editrice, Firenze.
- Ferraro G. (2001), *Il libro dei luoghi*, a cura di G. Caudo, Milano, Jaca BOOK.
- Feyerabend P. (2002), *Conquista dell'abbondanza. Storie dello scontro fra astrazione e ricchezza dell'essere*, tr.it., Milano Raffaello Cortina Editore.
- Foucault M. (1994), “Eterotopia”, in *Millepiani*, n. 2, Milano.
- Foucault M. (1999), *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, tr. it., BUR, Milano.
- Franchetti Pardo V. (1982), *Storia dell'Urbanistica . Dal Trecento al Quattrocento*, Laterza, Roma-Bari.

- Guerreau A. (2002), “Il significato dei luoghi nell'Occidente medioevale: struttura e dinamica di uno spazio specifico”, in *Arti e storia nel medioevo. Tempi, spazi e istituzioni*, vol. I, a cura di E. Castelnuovo e G. Sergi, Torino, Einaudi.
- Guidoni E. (1989), *Storia dell'Urbanistica. Il duecento*, Laterza, Roma-Bari.
- Guidoni E. (1991), *Storia dell'Urbanistica. Il Medioevo, Secoli VI-XII*, Laterza, Roma-Bari.
- Gurevic A.J. (1983), *Le categorie della cultura medievale*, tr. it., Torino, Einaudi.
- Harvey D. (1993), “Tempo e spazio nel potere illuministico”, in *La crisi della Modernità*, Il Saggiatore, Milano.
- Lefebvre H. (1970), *Il diritto alla città*, tr. it., Marsilio Padova.
- Marin L., (2001), *Della rappresentazione*, a cura di L. Corrain, tr. it., Roma, Meltemi.
- Marinelli G. (2002), in *Sonicity // architetti del suono: compositori del luogo //*, Comune di Roma, Roma.
- Mattogno C.(2002), “Idee di spazio, lo spazio delle idee”, in Mattogno C., a cura di, *Idee di spazio, lo spazio delle idee. Metropoli contemporanee e spazi pubblici*, Milano, Franco Angeli.
- Mello P. (2002), *Metamorfosi dello spazio, Annotazioni sul divenire metropolitano*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Merleau-Pointy M. (1994), *Il visibile e l'invisibile*, tr. it., Bompiani, Milano.
- Nancy J. L., (2002), *La città lontana*, tr. it., Ombre corte, Verona.
- Nuti L., (2002), “Lo spazio urbano: realtà e rappresentazione”, in *Arti estoria nel medioevo. Tempi, spazi e istituzioni*, vol. I, a cura di E. Castelnuovo e G. Sergi, Torino, Einaudi.
- Panofsky E. (2001), *La prospettiva “come forma simbolica”. E altri scritti*, tr.it., Milano, Feltrinelli.
- Perniola M.(1994) “Celebrare la città” (1994), in Foucault M., *Eterotopia, Millepiani*, n. 2, Milano, Mimesis.
- Serres M. (1994), *Le origini della geometria*, tr. it., Feltrinelli, Milano.
- Varicchio C. (1990), “Lo spazio anarchico”, in Ilardi M., a cura di, *La città senza luoghi. Individuo, conflitto, consumo nella metropoli*, Costa & Nolan, Genova.
- Virilio P., (1986), *L'orizzonte negativo*, Costa & Nolan, Genova .