



Natalia Agati

PRO URBE MAGICA

Quando l'arte disfa il presente tecno-capitalista attraverso il reincanto critico



PRO URBE MAGICA

quando l'arte disfa il presente tecno-capitalista attraverso il reincanto critico

di
Natalia Agati

Tutor: prof. Giovanni Attili, prof.ssa Lidia Decandia

Dottorato di ricerca in Ingegneria dell'Architettura e dell'Urbanistica, XXXVI ciclo
DICEA | Sapienza Università di Roma



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

INDICE

INTRODUZIONE. Il cuore è un nodo	8
Genesi	
Una mappa per navigare negli scavi archeologici	
Assi nella manica	
Grazie per il contagio	
 PARTE PRIMA	
C'ERA UNA VOLTA	
l'arte di fare legami	31
 CAPITOLO PRIMO. All'alba della città	33
Il santuario di Lascaux	
Stato originario di unione: l'ipotesi delle caverne	
Un passato sempre più grande e un magnete sempre più antico	
La visione egemonica sull'origine: urbano è ciò che divide	
Un legame sostanzialmente libero	
Il tramonto dello spazio magico	
 CAPITOLO SECONDO. Dov'è il magico?	62
Stato originario di separazione	
L' <i>omphalòs</i> che resiste	
Roma mani di forbice: il <i>mundus</i> e il <i>sulcus primigenius</i>	
<i>Panem et circenses</i>	
Specie di spazi	
Sfuggire all'eterno ritorno	

PARTE SECONDA

SULL'ESTETICA DEL DISINCANTO

Légami!

93

CAPITOLO TERZO. Un'ontologia diabolica

95

Limbo

La risposta al problema della fine del mondo non è la crisi

L'unità della separatezza

Dispositivo disincanto

Cerbera

Streghezzare, ridurre ad uno, separare

Il diavolo e l'arte di recidere i legami tra estetica e politica

CAPITOLO QUARTO. Il disincanto dell'abitare

120

Incanto urbano premoderno

Lo spazio disincantato

Estetica anestetica

Rianimazione

Grande macchina psicotecnica di suggestione di massa

Magnetismo e *fascismo*

CAPITOLO QUINTO. Frammenti di Paradiso

156

Bioestetica tra tecnica e magia

Spazio di incanto per-vertito

Paralisi dell'immaginario

Il simulacro di Lascaux

Il canto delle sirene

PARTE TERZA
SUL REINCANTO CRITICO
Legàmi

184

CAPITOLO SESTO. Non deluderci, Luna

186

Verso il disgelo
Domande oscene
Il potere della magia
Visceralità, fiducia e scetticismo
Istituire è disertare e immaginare

CAPITOLO SETTIMO. La nave dell'immaginario

207

Anti-campo magico
From *Dada* to *data*
Politicità sensibile
Dissonanze e fantasmi
Pratica urbana dell'immanenza

CAPITOLO OTTAVO. Vento magico

234

Danzando con Neanderthal
Materialismo Magico
Arte e magia
Quello che già accade
L'arte di fare i legami

CAPITOLO NONO. Salpare, disfare, *to escape*

251

Metodo relazionale per un'escapologia del presente
Il progetto delle vie di fuga
Ritorno al nodo
Arte e capitalismo, precauzioni per l'uso

PARTE QUARTA
MANUALE TECNICO DI NODI MAGICI

267

Fare amicizie
Delimitare un'atmosfera
Rendere visibile l'invisibile
Esercitare la presenza
Fare cortocircuito
Maneggiare l'efficacia simbolica
Accogliere l'inatteso
Desplazarse, provare piacere
Aprire varchi
Vanishing act
Rianimare la materia e il non-umano
Divenire minore
Illudere senza ingannare

CONCLUSIONI. Non è che l'inizio

344

L'origine è ovunque, qui e ora
Che...

BIBLIOGRAFIA

350

INTRODUZIONE

Il cuore è un nodo

Genesi

Credo che per molti e molte di noi, entrate nel mondo della progettazione architettonica e urbana agli albori del nuovo millennio con l'interesse – più o meno cosciente – di indagare la relazione tra spazio e potere, sia stato inevitabile vivere la sensazione disarmante di essere finite in una nave incastrata fra i ghiacci del dispositivo tecnico globale che rendeva problematico quello per cui ci stavamo formando: essere creative. Mentre studiavamo per raffinare la nostra abilità nel diventare produttrici di oggetti pregiati ed esperienze desiderabili, in un'Italia unta dal ventennio berlusconiano non abbiamo potuto ignorare la metamorfosi animale del biopotere che, da talpa, si stava tramutando in serpente facendo un uso più subdolo delle categorie dell'estetico. Nelle notti consumate a suon di ipnosi da Autocad, Adobe, plastici e Foucault, si allungava sui nostri sogni l'ombra della cattura tecno-capitalista. D'altronde, tra i vari testi che hanno nutrito la nostra crescita, stando insieme ci era capitato di leggere collettivamente le pagine di Gilles Deleuze che, nel *Poscritto sulle società del controllo* (1990), metteva nero su bianco l'amicizia che lo legava a Michel, obbligandolo ad un confronto costante con le sue teorie, ma anche alla necessità di un loro aggiornamento. Il capoverso finale del famoso testo recitava parole che, per noi giovani professioniste alle soglie del mondo del lavoro, risuonavano come un'eco difficile da ignorare:

molti giovani pretendono stranamente di essere “motivati”, richiedono stage e formazione permanente; sta a loro scoprire di che cosa diverranno servi, così come i loro antenati hanno scoperto, senza dolore, la finalità delle discipline. Le spire di un serpente sono ancora più complicate del sistema di tunnel di una talpa (Deleuze 1990, p. 241).

Molti di noi negli anni degli studi praticavano la militanza, altri invece no. Con diversi interessi e forme di coinvolgimento ci eravamo ritrovati a partecipare ai collettivi politici che in quel periodo animavano la facoltà di architettura. Dentro le aule, l'istituzione universitaria metteva le basi per il nostro futuro da progettiste con lezioni sui grandi maestri della storia dell'architettura e della città, prime nozioni di fisica delle strutture ed esercizi progettuali di biblioteche e musei che non avremmo mai realizzato. Nel frattempo – tutt'intorno negli interstizi possibili – noi ci riunivamo in circoli di autoformazione per studiare gli architetti e le architetture spesso raccolti in collettivi d'avanguardia anarco-situazionisti rimossi da programmi fin troppo declinati al maschile socialdemocratico per poterli includere, occupavamo spazi per trasformare involucri abbandonati in magneti reinventati collettivamente per ospitare bande in subbuglio, plasmavamo totem di lotta immaginifici in cui simbolizzare la nostra presenza al mondo e insorgevamo in temporanei tumulti di gioco e di festa. Insomma in quegli anni, mentre i programmi curricolari mettevano le basi per educarci alla *cattura tecno-capitalista* insegnandoci per lo più la trascendenza, noi eravamo immerse in un gioco immanente in cui immaginavamo architetture temporanee vissute come occasioni di vera e propria invenzione spaziale e relazionale di vie di fuga. Tra il 2005 e il 2012 sono nati molti collettivi negli spazi dell'ex-Mattatoio, piccoli laboratori di immaginazione urbana che ripensavano

la città a partire da una piccola isola, una zona dell'immaginario che avrebbe poi inevitabilmente influenzato le nostre scelte future.

Questo passaggio, che potremmo definire iniziatico per l'intensità che da lì si è sprigionata, ha sedimentato in ognuna di noi, cortocircuitando diversamente con tensioni e storie personali. Fatto sta che quasi tutte, ancora da giovani, abbiamo scelto di tradurre quella partecipazione diretta ai movimenti politici in una postura alternativa con cui affrontare la professione e il lavoro progettuale, partecipando e sostenendo altrimenti le comunità che lottano. Per via della loro natura ibrida tecnico-umanistica, gli studi che avevamo intrapreso ci chiedevano, una volta entrati nel mondo del lavoro, di intervenire nel reale e, abbandonando le teorie e i presunti giochi idealisti, di progettare. Mentre la richiesta di non sottrarsi ci pressava, richiamandoci con prepotenza alla necessità del *fare architettura* come unica via per la vita adulta, ciò che realmente sembrava turbare i nostri sonni collettivi era l'urgenza di una responsabilità declinata, al contrario, in un non agire a tutti i costi e a tutte le condizioni. I dubbi a cui ci sottoponeva la professione dell'architetto – con le sue contraddizioni e i suoi fallimenti storici – erano impossibili da ignorare, motivo per cui, trascinate[^] da un sentire comune che spesso ci fa sentire molto più forti e potenti di quanto realmente siamo, decidemmo di non chiudere gli occhi di fronte ad essi, tentando invece di mettere in discussione la postura che la professione ci imponeva. La frase risuona altisonante, ma non fu esattamente così o almeno non per tutti. Più che come uno *statement* politico strutturato e organizzato, ce lo ricordiamo come un inorganico fluire insieme ludicamente verso altre direzioni. Non era una scelta obbligata, sicuramente non la più razionale né la più semplice. In molti hanno seguito la via apparentemente più lineare, che però nella maggior parte dei casi li ha costretti alla mai semplice migrazione in un altrove, per lo più nei paesi del nord Europa, in cui portare avanti la professione in studi nei quali – quanto meno – veniva rispettato il minimo salariale. Ma per tanti della nostra generazione, la maggior parte, non è stato così. Per scelta, per dovere o per privilegio, molti giovani progettisti e progettiste uscite dalle facoltà di architettura nel primo decennio del nuovo millennio hanno fatto un'altra scelta, imparando l'arte del contorsionismo per sfuggire alle spire del serpente di cui parlava Deleuze ed evitare che i loro progetti alimentassero quel sistema di controllo, perpetuassero i fallimenti storici e venissero catturati e soffocati dal sistema politico ed economico, in assenza totale di un orizzonte culturale. Per chi si pone nel proprio agire e dunque nella propria professione il problema del potere, è stato impossibile abbracciare la via convenzionale collaborando al perpetuarsi di una forma di governo che tutto cattura, divora, desertifica, anestetizza e congela.

Dobbiamo ammettere che l'architettura, l'urbanistica e l'arte sono essenzialmente arti della separazione forgiate dal tecno-capitalismo. Quindi qualsiasi progetto che rimane nei confini di quel piano di realtà si traduce per forza di cose in un agente che arriva a spezzare i corpi, la materia e le relazioni in nome della tenuta del sistema dominante. In quanto discipline moderne esse sono tecnicamente il modo in cui il potere si dispiega nel reale, rimanendo vettori istituenti che funzionano essenzialmente come un'istituzione. Ci era in qualche modo chiaro che, se fossimo rimasti nei binari professionali che la generazione precedente ci stava insegnando e consegnando, il vettore istituyente del progetto non sarebbe riuscito a bucare la superficie patinata del reale. Temevamo che lavorare dentro la disciplina significasse accettare lo stato di fatto o, peggio ancora, renderlo meno amaro perpetuando l'anestetizzazione. Sembrava di avere di fronte un vaso rotto di cui ci chiedevano di progettare la ricomposizione come nell'antica arte cinese del *Kintsugi*: mettendo

insieme i frammenti l'architettura si presentava come una polverina d'oro, quel tocco incantato che aggiusta ogni cosa. L'apparenza prima di tutto.

Ma noi non volevamo né potevamo limitarci a colmare le crepe generate dalle violenze progettuali perpetuando un'acritica operazione di chirurgia estetica mirata solo a restituire l'immagine liscia e senza rughe di un mondo in frantumi. Edulcorare o abbandonare, istituire o destituire, migliorare o rifiutare, architettura o rivoluzione¹. La strada di fronte a noi sembrava senza vie d'uscita, un'aporia in cui non era possibile immaginare un sentiero diverso da questo sistema dicotomico che – volenti o nolenti – continua a strutturare il reale tenendolo in uno stato ontologico di perenne binarismo universalizzante e prevalentemente bloccato². Il bisogno etico e ontologico di fare del progetto uno strumento politicamente conflittuale, in grado di opporsi alle dinamiche di potere, di sovranità e di controllo coloniali, capitaliste, estrattiviste e maciste che hanno avuto per secoli come unica effettiva ricaduta territoriale quella di spezzare le esistenze umane e non umane che popolano il pianeta, facendo di questa ferita uno spettacolo godibile a buon mercato, ci ha spinti a ricercare vie d'uscita, le più varie.

Eravamo e siamo ancora convinte che sia possibile immaginare una terza via più sovversiva della semplice logica del fare, tanto per fare, il male minore. Una progettualità che parli di inclusività senza sottrarsi al bisogno di provocare il reale, che accolga le specie diverse dalla nostra senza scadere nel green, che partecipi al cambiamento senza subire il bisogno di innovazione, che non rinunci a costruire architettura senza che essa si traduca in luoghi inabitabili, che abbia una sua presenza anche tettonica sul suolo senza ferire la terra, che migliori gli spazi di vita senza per forza riqualificare, che ospiti i nostri stili di vita nel mondo senza il terrore della loro sussunzione, che intervenga alle latitudini di vita familiari senza desertificare o ignorare ciò che avviene al di fuori dei nostri confini. Su molti temi crediamo non sia possibile darsi per vinte, qualcosa bisognerà pur fare anche perché, se tutte noi ci rifiutiamo di progettare, lo farà qualcuno che sicuramente queste domande proprio non se le pone.

Nella nostra generazione di architetti e architetture entrate nel mondo del *progetto* nel primo decennio del nuovo millennio, questa convinzione ha agito quasi come un credo religioso³, nel senso che ci ha tenuti insieme tra di noi, rimettendoci diversamente in contatto con il reale e dandoci la forza di opporre una critica alle discipline diaboliche che ci volevano divisi e lobotomizzati negli schermi di Autocad a disegnare bagni di architetture inospitali firmate da altri più noti di noi. E così è nata la necessità di immaginare altre vie che traducevano la professione della separazione capitalista in nuovi centri diversamente magici in cui sperimentare la possibilità di creare stati d'unione. Per alcuni questa ricerca ha significato trasferire il proprio intervento in

¹ Echi di questo pensiero, frutto di connessioni invisibili e profonde, sono riscontrabili in un articolo ancora inedito di Edoardo Fabbri, *Architettura come aporia*, 2024.

² Già il mio progetto di laurea sull'architettura carceraria – Agati N., Fiorentino O., Olcuire S., *Il carcere? Una domanda al posto di un'affermazione*, 2013 – di fatto affrontava l'impossibilità di progettare il carcere a partire da una tesi abolizionista (dunque destituente), inventando un progetto che, facendosi strumento di critica, lavorava nella direzione di progettare una via d'uscita istitutiva dall'istituzione, solo dopo averne rintracciato l'archeologia. Essa si configura come il progetto di 36 aporie di carcere: strade senza uscita del progetto di un'istituzione totale. In questo modo il progetto generava un insieme di vettori istitutivi che miravano a destituire il carcere, facendolo sfuggire dalle spire dell'istituzione. Faremo più avanti di nuovo riferimento a questo lavoro, in una nota del capitolo 5, per riconoscere le genealogie e le connessioni tra le ricerche passate, presenti e future.

³ Mi riferisco all'etimologia di cui parleremo estesamente nel cap.5: *religare* ovvero *legare*.

paesi che avevano più bisogno, ricontattando quell'altrove per anni sfruttato e depauperato. Per altri è nato il desiderio di relazionarsi con *la scala uno ad uno* imparando tecniche di autocostruzione, leggere e dolci alla terra, evitando di perpetuare le ferite del suolo. La stessa consapevolezza ha spinto alcune nella teoria (indipendente e accademica) e nell'insegnamento, cercando di ricostruire le cornici di senso, riannodando su un altro piano i legami perduti. Ma anche qualcuno ha aperto cucine in cui sperimentare la possibilità conviviali dell'architettura del cibo o ha fondato case editrici in cui ospitare quel contenuto critico che non trovava spazio altrove. Falegnami, ceramiste, gioiellieri, scenografe per il cinema e per il teatro, consulenti per il lavoro, grafiche, insegnanti d'arte nelle scuole, guide turistiche, escursioniste. Dobbiamo ammetterlo, gli architetti e le architetture del nuovo millennio fanno di tutto, tranne che il lavoro per cui apparentemente si erano formate^e, con il loro agire altrimenti, espandono l'accezione ristretta comunemente data al progetto sfumando quel *fare architettura* in un liquido ben più ampio e denso. C'è chi è rimasto in città e c'è, invece, chi è andato ad abitare fuori, immaginando una forma diversa ed espansa dell'urbano in quella dicotomica *natura* – che ogni tanto chiamiamo campagna, ogni tanto mare e quando si fa aspra alle gambe montagna – abbracciando le lotte e le istanze dei territori che li ospitavano. Tra i fuoriusciti dalla città, per alcuni in particolare la progettazione anticapitalista si è tradotta in un modo radicale di immaginare una nuova urbanità a partire dall'agricoltura, rimettendosi in contatto sensibile con le ninfe, i lari e gli spiriti delle acque, dei boschi e dei campi. Per altri in un abitare espanso dell'urbano, in luoghi in cui sembrava essere economicamente più sostenibile immaginare forme di vita comunitarie e culturali.

La lista è lunga e la foresta di queste bande eterogenea, frastagliata e connessa nel sottosuolo da relazioni simbiotiche. Con un grado accettabile di approssimazione però possiamo dire che tutti e tutte condividevamo (e tutt'oggi condividiamo) l'urgenza primaria di far esplodere da dentro le contraddizioni e le separazioni che attraversano le discipline, si trattava di *indisciplinarle* per agire contro la rete di dispositivi di cui esse sono composte in quanto fiore all'occhiello dell'ontologia moderna occidentale. Seppur mai formulata in questi termini, riguardandoci oggi mi viene da pensare che la domanda che scorre nelle vene aperte di questo approccio indisciplinato alla disciplina sia sempre stata la stessa. Esiste una via di fuga oltre la *cattura*? Ovvero possiamo agire architettonicamente, urbanisticamente o artisticamente al di là della *separazione*? E dunque è possibile essere architetture^e della *magia*?

È per queste vie che per alcuni e alcune di noi è arrivata l'arte, non come unica via possibile né la migliore, ma semplicemente come quella più vicina all'inclinazione e alla sensibilità personale. Per alcune^e di noi, fare ricerca artistica ha significato la possibilità di sperimentare un campo di vettori progettuali che, uscendo dalle discipline, destituissero l'istituzione per rientrarci solo successivamente in modo disallineato. Ci siamo più volte dette^e che la necessità di lavorare sui linguaggi artistici nasceva da una doppia negazione dell'architettura *notnot* che, si sa, nella lingua italiana afferma. Siamo *notnot architects*, ci è stato detto una sera dal filosofo Stephen Wright, questo significa (per come l'ho personalmente rielaborata) che ci muoviamo lungo un *vettore notnot*, prima destituente poi istituyente, che passa per l'arte non tanto per uscire o sottrarsi dalla progettualità architettonica e urbana, quanto piuttosto per *indisciplinarla*. Ci sembrava urgente dotarsi di un insieme di tattiche, punti di imbastitura in cui il movimento di filo ecrù, uscendo ed entrando dalla tela ad intervalli leggeri ma mai approssimativi, permettesse di riunire temporaneamente i lembi separati in attesa della vera e propria cucitura. In questa tessitura, è stato intenso constatare che in

modo piuttosto rizomatico, il *vettore notnot* si è incontrato con altri vettori destituenti che viaggiavano il campo progettuale provenendo da altri campi disciplinari che rappresentano ulteriori espressioni di separazioni: il teatro, la filosofia, le arti visive, il design, la fotografia, la psichiatria, la giurisprudenza, la storia. Sembra proprio che tra indisciplinate^ esista una sorta di magnetismo così potente da tracciare una campo indisciplinato e generare amicizie e alleanze capaci di progettare strutture estetico-politiche e suture spaziali, temporanee e festose zone magiche dell'immaginario tanto facili da far accadere quanto difficili da sostenere. Questi *vettori notnot*, nomadi del pensiero, si sono incontrati e continuano a riconoscersi, avvicinarsi, annusarsi e annodarsi temporaneamente istituendo bande prima vicine, forti ed euforiche il momento dopo pronte ad allontanarsi e a sciogliersi quando il legame non è più efficace. Ciclicamente imparano a reinquadrare il fallimento, le chiusure e i cambi di rotta nell'orizzonte di baluginii di godimento ed ere geologiche di cambiamento, che d'altronde è l'unica dimensione temporale ed esistenziale possibile per delle bande che si muovono nel sottosuolo. Battiti costanti, spesso lenti, a volte una palpitazione, un'accelerazione della frequenza cardiaca, poi di nuovo una pausa. Di tanto in tanto ci si addormenta, in alcuni momenti quasi si muore. Ma senza eccessiva preoccupazione perché, nello scambio di sguardi, tutti e tutte sanno che al primo contatto il cuore si rianima e la Fenice risorge. *Il cuore è un nodo*, grazie ad esso viviamo e riannodandolo rinasciamo.

Questa ricerca ha trovato il modo e il tempo necessari per essere sviluppata grazie all'occasione di un dottorato, ma è nata in realtà molto prima. Nulla di quello che troverete nelle prossime pagine sarebbe potuto essere scritto senza gli amici e le amiche che circa dieci anni fa si sono riunite sotto il nome collettivo di ATIsuffix, oggi ATI per semplicità. All'incirca dal 2013 con questo collettivo dalla natura cangiante, poco inquadrabile e tendenzialmente sfuggente, perpetuo un prezioso e complesso sforzo d'invenzione e di critica, conducendo ricerca indipendente spesso in forma del tutto invisibile alle principali istituzioni culturali di questo paese. Quello che scrivo nasce dal desiderio di rielaborare la storia del vettore destituente che la sensibilità della mia banda ha riconosciuto nei linguaggi artistici. La scelta dell'oggetto di ricerca è dunque profondamente legata al farsi della mia vita in compagnia di ATI. Ma ci tengo fin da subito a specificare che nelle prossime pagine non parlerò della nostra storia o almeno non in forma esplicita. Non è interesse di questa tesi affrontare da sola un percorso collettivo che richiederebbe altre sedi, senz'altro un racconto meno individuale e preferibilmente uno sguardo esterno affinché la narrazione possa avere una qualche forma di interesse.

Per iniziare a definire in modo più preciso l'oggetto della ricerca, raccontata la genesi, credo sia importante contestualizzare – seppur rapidamente – il percorso nella situazione geopolitica in cui si è sviluppato, al *presente* che ha fatto da cornice al pensiero. Il mio dottorato è iniziato a fine 2020, quando il mondo intero si trovava nel bel mezzo dell'evento pandemico con cui si sono inaugurati gli anni venti di questo secolo e finisce mentre a Gaza si compie uno dei più terrificanti genocidi della storia. A poco a poco che le riflessioni contenute in questa tesi prendevano corpo, il mondo fuori dalla mia stanza scorreva come le scene di un film dell'orrore da cui vorresti staccare lo sguardo ma non riesci, perché al contrario dei film quelle immagini sono la tua vita, il tuo mondo, il luogo in cui i tuoi pensieri dimorano. Sembra proprio che noi umani abbiamo perso la possibilità di sentire ciò che ci accade intorno, ma contemporaneamente non sappiamo prenderne le distanze, come mangiati, stregati, posseduti da un potente *sistema di cattura* che sorregge la violenza, ne

alimenta le sue epistemologie e si impone surrettizialmente sulle nostre forze vitali influenzando il modo in cui abitiamo tossicamente il mondo. Dunque credo, ad oggi, di poter dire che il mio tentativo di seguire un desiderio positivo di nominare, ragionare, scrivere e credere nel potenziale dirompente dei legami, dell'arte e della magia è stato un vero e proprio esercizio di resistenza, un rimedio non farmacologico per resistere al *presente*. Un susseguirsi di immagini spaventose, perturbanti e tristi aggravano – giorno per giorno – lo stato di cattura, di solitudine e di tristezza che abbiamo vissuto negli ultimi anni. Prendendo sempre maggiore coscienza di tutti i miei privilegi, il dottorato si è offerto quindi come la possibilità preziosa di fermarmi nella caverna e pensare al senso del nostro operare e abitare temporaneo su questa terra.

Potremmo allora dire che il nodo che questa tesi tenta di dipanare nasce da una riflessione autobiografica sui coni di luce e di ombra, sulle potenzialità e sulle criticità di un percorso personale e collettivo, ma da esso emerge allargandosi fin da subito in una riflessione decisamente più ampia. Nelle pagine che seguono proverò ad avventurarmi nel tentativo – timido e ambizioso insieme – di ricostruire una delle possibili storie di come sia nato un certo modo *magico* di fare architettura e urbanità a partire dai linguaggi artistici e quando sia emersa, invece, la separazione tra queste dimensioni un tempo unite in un fare relazionale e sensibile, strutturando la *disincantata* dicotomia tra estetica e politica. Si tratterà di prendere sul serio il ruolo che l'arte potrebbe avere nella possibilità di *reincantare* l'urbano immaginando e costruendo *stati magici d'immanenza* ovvero – come ne parlano Deleuze e Guattari già in *Logica del senso* (1969) – luoghi e momenti in cui fare esperienza delle forze della vita in sé. Per fuggire alla cattura tecno-capitalista e superare l'ontologia diabolica che si è imposta, nel presente, come unico modo trascendente di abitare il mondo, l'ipotesi avanzata è che la via più percorribile potrebbe essere proprio quella di ripartire dal punto in cui la forbice si è divaricata, ricostruendo il legame tra estetica e politica. L'idea che percorre l'intera tesi infatti è che, fin dalle origini, l'arte ha generato diversamente architettura e urbanità ricreando stati d'unione magici e che questa pratica progettuale, quasi del tutto dimenticata dagli architetti e dagli urbanisti ipnotizzati dalla trascendenza della tecnica, viene ciclicamente riattivata da artiste, filosofe e poeti capaci di vedere quello che c'è al di là delle separazioni imposte dal disincanto e di creare nuovi stati urbani d'immanenza. A questa possibilità, sempre destituente prima di farsi istituyente, di salpare *Pro Urbe Magica* osservando il potenziale eversivo dell'arte nel disfare il presente e creare spazi di reincanto critico oltre la cattura tecno-capitalista, saranno dedicate le pagine di questa tesi.

Una mappa per navigare negli scavi archeologici

Divisa in quattro parti, *Pro Urbe Magica* è il tentativo di trovare vie d'uscita dalla separazione tra arte, architettura, urbanistica – tra estetica e politica – verso lo *stato d'unione magico*.

La prima parte *C'era una volta. L'arte di fare legami* si apre con le caverne paleolitiche luogo in cui ipotizzo siano nati contemporaneamente l'arte, l'architettura e la città in uno stato di profonda unione magica tra l'estetica e la politica, per poi ricostruire quando questi legami si rompono con l'insorgere di uno spazio tecnico, che arriva a separare e a rimuovere le dimensioni precedentemente interconnesse.

La seconda parte *Sull'estetica del disincanto. Légame!* analizza il momento in cui lo stato di separazione tra estetica e politica si impone come unica possibilità di abitare il mondo in seno al

disincantante progetto moderno e come questa recisione e rimozione dei legami abbia preso le sembianze, a poco a poco, di una cattura stregonesca, da parte del governo bioestetico tecnocapitalista, di tali unioni magiche.

La terza parte *Sul reincanto critico. Legami* affronta la possibilità di immaginare delle vie di fuga dal meccanismo di cattura del disincanto a partire dal potenziale eversivo che l'arte può avere nel ricreare stati di unione magici.

In conclusione un *Manuale tecnico di nodi magici* suggerisce una serie di strumenti che gli studi urbani non sanno di avere sull'urbano, a partire dalla rilettura in chiave magica delle tecniche leganti offerte dalla ricerca artistica.

Con questa tesi in mente da costruire, le pagine che seguono si strutturano tenendo insieme un lavoro rizomatico di tessitura a più dimensioni e costruiscono un discorso che, pur rispettando la natura evanescente del tema in questione, non rinuncia ad un'architettura filosofica coerente. Parlando di reincanto, arte e magia a livello metodologico si è trattato, infatti, fin da subito di evitare di cadere nella contraddizione derivante da una pretesa di scientificità su qualcosa che da essa desidera scansarsi. Una tesi che si occupa di disvelare i meccanismi di disincanto messi in atto dalla modernità, non può che procedere capovolgendo le metodologie e gli strumenti di analisi che la modernità stessa ha ritenuto valide per costruire i propri saperi. Inoltre, nel parlare di dimensioni così potenti quanto impalpabili, partiamo dal presupposto che è impossibile raccontarle riducendole alla valutazione del loro impatto sociale o applicando dei parametri epistemologici forti, sarebbe come mortificare i temi affrontati e contraddire gli stessi presupposti da cui nasce l'indagine. Ma sono consapevole che, in un sistema ancora profondamente permeato dal disincanto, il reincanto è un'intensione e una direzione da seguire che ancora è necessario si appoggi a costrutti argomentativi di carattere scientifico. Coerentemente con l'oggetto della mia analisi, allora, la sfida è stata quella di tenere insieme gli approcci: non rinunciare alla scientificità del metodo e a una capacità argomentativa affilata, rigorosa e internamente coerente, senza però dimenticare l'importanza di connotarla. L'incisione del taglio chirurgico verrà, infatti, di volta in volta contaminata da bibliografie irriverenti, frammenti provenienti da altri mondi, toni evocativi, viaggi, momenti introspettivi, relazioni, conversazioni, metafore e immagini.

Il quadro interpretativo ricostruito in queste pagine annoda e snoda diversi campi disciplinari ed epoche lontane, seguendo essenzialmente un movimento *archeologico* che si dirama nelle parti di cui è composta la tesi e, appoggiandosi a strumenti bibliografici e relazionali destabilizzanti e critici, costruisce la struttura portante della tesi proposta. Riprenderemo nel corso delle prossime pagine più puntualmente il discorso sul metodo quando occorrerà, ma vorrei esplicitare già nell'introduzione alcune coordinate importanti per orientare le lettrici e i lettori, definendo contestualmente la trama in cui questa ricerca si immerge e gli strumenti che essa adopera.

Lo scavo biografico da cui la tesi ha avuto genesi si è tradotto da subito nel bisogno di ricostruire un'*archeologia* per mettere in luce che quegli stati tecnici, scissi e allucinati dell'urbano oggi trattati come "verità" incontestabili, sono stati invece storicamente costruiti nel prevalere di una determinata concezione del mondo. Diventa dunque cruciale capire quando sono nate alcune visioni e quali "rimozioni di epoche antichissime e dimenticate" (Freud 1938, p. 543) si portano dietro.

L'archeologia risale a contropelo il corso della storia, così come l'immaginazione risale la biografia individuale. Entrambe rappresentano una forza regressiva, che non retrocede, però come la nevrosi traumatica, verso un'origine che rimane indistruttibile, ma, al contrario, verso il punto in cui, secondo la temporalità del futuro anteriore, la storia (individuale o collettiva) diventa per la prima volta accessibile (Agamben 2008, p. 107).

Le pagine che seguono sono il tentativo di ricostruire la genealogia di un certo modo insensato di fare arte, architettura e città, evidenziando la parte della storia che è stata rimossa per imporre questa postura. Lo scavo affrontato si occupa in particolare di approfondire il momento in cui si è costruita la dicotomia tra estetica e politica, sancendo la separazione tra l'arte, l'architettura e la città. Un altro modo per definire questa tesi, infatti, è che essa rappresenta uno sforzo appassionato a partire da una ridefinizione archeologica del *dispositivo bioestetico del disincanto* ma anche del suo antidoto, lo *spazio magico*, per cercare di capire quali possano essere le condizioni di esistenza del reincanto in un'epoca così disincantata.

Ad essere convocato è il *metodo archeologico* messo a punto da Foucault in *Le parole e le cose* (1966) e *L'Archeologia del sapere* (1969), e da Melandri in *La linea e il circolo* (1968). In tempi più recenti poi Agamben si è inserito nel solco di questo pensiero a cui ha dedicato le note e cruciali pagine del saggio *Archeologia filosofica* (2008). Recuperando il pensiero di Melandri, l'autore sottolinea che il lavoro di scavo va visto, al contrario di un processo di razionalizzazione, come una *regressione "dionisiaca"* che cerca di ricostruire "il punto d'insorgenza" o "l'archè" (*ivi*, p. 106) in cui si sono prodotte le opposizioni binarie che strutturano la logica della nostra cultura, definendo la condizione in cui ci troviamo. La storia viene trattata non in modo filologico o evolutivo, ma come una materia viva da cui attingere in chiave prospettica sul futuro, sciogliendo dionisicamente la "meta invisibile" (*ivi*, p. 99) del presente. Il procedimento archeologico è quel "risalire la genealogia finché non si giunge a monte della biforcazione in conscio e inconscio del fenomeno in questione [...]". Si tratta dunque di una *regressione*: non però all'inconscio come tale, bensì a ciò che lo ha reso inconscio – nel senso dinamico di rimosso" (Melandri 2004, p. 65-66). In una ricostruzione del genere la concezione del tempo non è lineare, né circolare, ma segue piuttosto un andamento spiraliforme: il passato non si ripete in un eterno ritorno, ma è evocato nella dimensione presente nella prospettiva della liberazione. Per dirla con Benjamin (1942) il passato è una trasformazione continua i cui spostamenti sotterranei si distendono in silenzio nel presente, evocando l'immagine di *popoli-lucciole* o *campi-di-forze*, capaci di fare emergere inedite energie da cui potrebbero scaturire nuove possibilità per il futuro. Al metodo inaugurato da questi grandi maestri devo la consapevolezza di quanto sia importante parlare del contemporaneo attraverso "l'inattuale" e "l'intempestivo" e del passato come qualcosa di tecnicamente ancora presente (Agamben 2008), aderendo ad esso ma allo stesso tempo prendendone le distanze. Il desiderio che questa ricerca esprime infatti è di evitare di appiattire la riflessione sull'oggi, consapevole del fatto che, se coincidiamo troppo pienamente con la nostra epoca, difficilmente saremo in grado di vedere i fenomeni con la giusta profondità: ciò che ad un primo sguardo appare nuovo, è quasi sempre il ritorno sotto nuove spoglie di qualcosa che i nostri antenati hanno già vissuto. In *Che cos'è il contemporaneo?* (2008) Agamben ci invita a riflettere sui fenomeni con un certo anacronismo, e questo

ho cercato di tenerlo ben a mente nell'affrontare una serie di sintomi che caratterizzano l'orizzonte del contemporaneo, ma hanno chiaramente radici più profonde.

Gli attuali riti funebri di consumo e vendita, centri commerciali a cielo aperto, patinature, acquisti, oggetti usa e getta, terre aride, piazze vuote di vita piene di comizi, muscolature e diete che dettano posture arroganti e anoressiche, deserti urbani, burocratiche cartacce che lanciano acqua sulle nostre fantasie ancor prima che possano prendere fuoco sono i nuovi volti di spazi già visti. Lo scenario di cattura tecno-capitalista delle nostre vite affonda le radici in una lunga storia: la vivacità da sempre fa paura, meglio deterritorializzarla, anestetizzarla o rimuoverla. È in quest'ottica che nelle prossime pagine faranno la loro apparizione vari spazi, alcune storie, molte autrici che – evocando in modo mnemostorico luoghi e momenti ben precisi nel passato – ricostruiscono un'ipotesi sui rapporti di filiazione generati dalla stratificazione temporale, da cui il presente progetto bioestetico del disincanto ha origine.

I.

La prima parte *C'era una volta. L'arte di fare legami* è un viaggio nei tempi lontani dell'origine. Nel primo capitolo *All'alba della città* il laboratorio del passato si apre risalendo all'evento originario e approda nello *spazio magico* delle caverne paleolitiche, luogo in cui – già con l'*Homo neanderthalensis* circa 176.000 anni fa – ipotizzo siano nate contemporaneamente l'arte, l'architettura e la città in uno stato di profonda unione tra estetica e politica. Questo stato originario – da intendere come “archè dell'archeologia” e “forza operante nella storia” (Agamben 2008, p. 106) – sarà destinato a scomparire e le dimensioni precedentemente interconnesse a separarsi con l'insorgere dell'idea di uno *spazio tecnico*.

Nel secondo capitolo *Dov'è il magico?* lo scavo prosegue proprio ricostruendo il modo in cui quel legame coestensivo tra l'estetica e la politica si rompe in Grecia tra il VI e il IV secolo a. C. e, complicandosi, definisce una serie di spazialità diversamente magiche. L'*omphalòs* a Delfi, il *mundus* della fondazione di Roma, il programma di *publica magnificentia* della Roma Augustea appaiono come specie di spazi in cui quell'arte magica espressa dalle caverne resiste e viene a poco a poco spostata, disattivata, controllata, istituita o rimossa. Sono solo alcuni esempi che rappresentano posture gestuali all'origine del modo occidentale disincantato di abitare il mondo.

II.

Il processo non è lineare e non esiste un “al di qua o al di là della dicotomia” idillicamente ricostruito “come uno stato felice, una sorta di età dell'oro esente da rimozioni, perfettamente consapevole e padrona di sé” (Agamben 2008, p. 100). Le specie di spazi, infatti, sono posture che scorrono parallele nel corso della storia senza reali momenti di discontinuità. Semplicemente, come fiumi carsici, a volte si inabissano per poi riaffiorare in superficie in epoche specifiche. È però innegabile che l'ontologia diabolica moderna, consolidando le rimozioni del magico anticipate dall'antichità, abbia segnato il nostro modo di abitare il mondo con un segno più drastico e indelebile. Allora dopo un'archeologia delle origini, nella seconda parte *Sull'estetica del disincanto. Légame!* lo scavo sul disincanto continua analizzando il modo in cui esso ha lavorato proprio come un dispositivo su cui si è andata strutturando la concezione moderna di abitare e progettare,

provocando l'inesorabile recisione di quell'arte di fare legami, coinvolgendo il nodo estetico-politico e separando campi precedentemente interconnessi.

Il terzo capitolo *Un'ontologia diabolica* individua le mosse principali inaugurate dalla svolta ontologica imposta dalla modernità. Qui mi fornisco degli strumenti concettuali e dei riferimenti storici, filosofici e antropologici necessari a capire perché ha senso parlare di disincanto e in che modo tale processo si connette all'insorgere del capitalismo, reinquadrando il fenomeno in termini sistemici.

Nel quarto capitolo *Il disincanto dell'abitare* ricostruisco poi come il dispositivo abbia agito sull'abitare, ricostruendo il processo che ci ha inesorabilmente allontanati da quello stato d'unione delle caverne, da qui in avanti etichettato come un "semplice" modo "primitivo" di essere dell'*Homo* nel Paleolitico. Attraverso il passaggio che dai cantieri *universitas* incantate, *muquarnas* lignee relazionali e le mappature rappresentazioni dell'anima medioevali – da un fare progettuale simbiotico e simpatetico con il mondo – ci ha condotti alla concezione disincantata dello spazio della modernità ben sintetizzata dalla carta d'Atene. Infatti l'urbanistica e l'architettura come saperi tecnici separati dell'arte e l'estetica come teoria delle arti e pura rappresentatività, sono frutto dello stesso processo di disincanto che ha sancito il definitivo distacco delle tre discipline dall'esperienza del sensibile della città, del territorio e del mondo. Il filo di Arianna ci farà poi viaggiare per le nuove derive dello spazio magico in epoca moderna, individuando il momento in cui l'estetica e l'incanto, una volta rimossi, sono stati catturati dalla macchina psicotecnica di suggestione di massa del capitalismo e dei totalitarismi per rianimare il mondo disanimato. A testimonianza di questo passaggio epocale, apparirà una concatenazione di luoghi e situazioni: le sperimentazioni spazio-visive settecentesche (georama, cosmorama, panorama, kaiserpanorama, peep show, Mondo Nuovo) in cui far coesistere *wonder* e *wander*, "l'atmosfera contagiosa e perturbante" (Cavalletti 2011, p. 23) dei salotti lussuosi e i *baquets* magnetici di Franz Anton Mesmer, la Roma fascista. Sono tutte insorgenze di una spazialità di tipo *stregonesco* in cui l'estetica, l'immaginario e la magia vengono catturate dalle lunghe mani del potere.

Nel quinto capitolo *Frammenti di Paradiso* capiremo, infine, come il definitivo scollamento tra estetica e politica all'apice del disincanto – dal diciannovesimo secolo con un incremento esponenziale nelle ultime due decadi – abbia consegnato inesorabilmente l'incanto e gli immaginari nelle mani economico-politiche della *governance* neoliberista bioestetica al potere, con la conseguente desensualizzazione del territorio, anestetizzazione e naturalizzazione. La cattura tecno-capitalista e l'asservimento alla logica del plusvalore sono la causa principale della paralisi epidemica dell'immaginazione progettuale, dell'anestetizzazione, dell'iperestetizzazione e della derealizzazione della realtà, che rappresentano proprio gli ultimi stadi del disincanto con precipitati significativi sulla contemporaneità. Da questo momento in poi, infatti, il rapporto con gli immaginari e con l'arte si fa complesso e il *magico* si ripresenta in nuove eclatanti forme, perpetuando quella storia di spazi *diversamente* magici. Lo spazio allucinato della stazione Termini a Roma, la patinatura dell'enclave culturale Soho House, fino al simulacro *Centre International de l'Art Pariétal*, ultima copia della grotta di Lascaux (IV), appariranno come epifenomeni vivi di questa deriva bioestetica del presente con radici profonde nella storia. Le ricadute spaziali del meccanismo disincantante sembrerebbero oggi essere molteplici e urgenti da affrontare, restituendoci un'esperienza urbana che in epoca neoliberista è sempre più scandita da una dinamica bioestetica che alterna *spazi disincantati* (evoluzione di quelli tecnici) e *spazi d'incanto perversito* (evoluzione di quelli stregoneschi),

dove estetizzazione, diseguaglianze, inaccessibilità abitativa, iperrealità, teatralizzazione dei centri ed estrattivismo turistico rappresentano gli ingredienti dicotomici di una vita urbana sempre più insostenibile e atrofizzata: ogni possibilità di *immaginare* un'alternativa sembra impossibile.

III.

L'archeologia del dispositivo bioestetico del disincanto e di tutta la sua insensatezza si conclude con una breve evocazione delle caverne paleolitiche, come un segnale che indica la presenza di una via di fuga dall'emergenza. In una storia che tenta di sfuggire all'eterno ritorno, quelle cavità antichissime sarebbero la proposta di formulare un nuovo *c'era una volta* prendendo seriamente in considerazione un'altra origine, *archè* dell'archeologia dello spazio magico che popola la terza parte della tesi. *Sul reincanto critico. Legami* immagina possibili vie di fuga dal disincanto, a partire dal potenziale eversivo che l'arte può avere nel ricreare stati di unione magici.

Il sesto capitolo *Non deludervi, Luna* è da immaginare come una chiave di volta, un passaggio dal disincanto al reincanto per individuare una nuova via per il progetto architettonico e urbano, ma anche per lo statuto dell'opera d'arte. Qui viene finalmente svelata la tesi, entrando nel vivo delle domande che un'argomentazione del genere si deve necessariamente porre. Disegnata la rotta, delinea qui la postura da mantenere durante il cammino grazie all'esempio prezioso che ci viene dal modo in cui l'umano si è *estheticamente* relazionato al territorio lunare. Invocare l'allontanamento del corpo celeste dalla conquista e sperare che la Luna disertì il contatto con l'umano, ci ricorda che, per appellarci al reincanto, è necessario sfuggire alla società dello spettacolo andando oltre l'evento comunemente meraviglioso che ci cattura e accedere ad una diversa forma di incanto.

Nel settimo capitolo *La nave dell'immaginario* lo scavo illumina quei momenti in cui, nel corso del Novecento, le pratiche artistiche hanno già cercato di recuperare lo stato d'unione magico, facendosi critica della vita urbana con le avanguardie. Questa breve storicizzazione mi permette di ricostruire una genealogia di pensieri e di pratiche artistiche che mi aiuterà a fare un ulteriore passo in avanti nella comprensione dello scarto che viviamo nel presente. Dada, Surrealismo, Internazionale Situazionista, Urbanesimo Unitario e Anarchitettura appaiono come sperimentazioni che hanno tentato di creare un campo espanso verso lo stato d'unione magico che potremmo definire *anti* sia nel senso oppositivo *contro*, perché esso tentò di negare le discipline in quanto separate facendone la critica, sia in senso temporale *prima*, in quanto antecedente indimenticabile senza il quale le sperimentazioni odierne non potrebbero essere quello che sono. Solo grazie a queste ricerche, le teorie più illuminate e recenti sull'esperienza estetica scardinano la visione moderna dell'estetica e inaugurano una nuova visione dell'arte come pratica dell'immanenza. Ovvero una nuova possibilità per lo stato d'unione magico. L'esperienza artistica – ben lungi dal rivelare armonia – esprime una politicità sensibile che trascenda il controllo rimettendoci in contatto critico, dissonante e mai pacificato con i nostri fantasmi.

Per concludere il quadro di questa nuova visione, all'ottavo capitolo *Vento magico* è affidato il compito cruciale di esplicitare i termini della relazione tra arte e magia. Per far sì che l'estetica mantenga il suo approccio viscerale e critico e si faccia portatrice nell'urbano dell'ontologia dell'immanenza appena descritta, essa deve attivare (e di fatto già lo fa) un legame teorico e pratico con quei campi di ricerca che stanno cercando di emergere dall'apocalisse. Qui prendiamo dunque

in mano i potenti strumenti che il materialismo magico mette sul tavolo, perché è dall'intersezione con questo mondo resistente che deriva il vero *know how* dell'immanenza.

Il nono capitolo *Salpare, disfare, to escape* delinea, infine, il senso di un progetto magico inteso come un'escapologia per disfare il presente, salpando oltre la cattura. Anche questo è un capitolo-ponte perché, raccogliendo le acquisizioni delle pagine precedenti, descrive i presupposti necessari per finalmente annodarsi all'ultima sessione della tesi, la più progettuale.

IV.

A questo punto abbiamo a disposizione le genealogie necessarie per costruire un'interpretazione delle pratiche estetico-politiche di reincanto nel presente. Il cuore della tesi si esprime nel conclusivo *Manuale tecnico di nodi magici* il cui obiettivo è quello di rivalutare il ruolo della magia nella civiltà moderna urbanizzata e insieme rivedere quello delle arti nell'urbano. Arte e magia sono esplorate dal punto di vista delle *tecniche immanenti e leganti* che entrambe mettono in campo in termini di efficacia progettuale contro il disincanto, evitando di ridurre l'una all'altra attraverso una scivolosa sovrapposizione poetica e analogica, con effetti per lo più esoterici. Gli strumenti concettuali fin qui collezionati, vengono ora raccolti per creare un'*escapologia* che disfi il presente, da dentro, individuando possibili tecniche di evasione a partire dalle pratiche estetico-politiche di reincanto che non le trascenda nuovamente nella teoria, ma che rintracci forze istituenti e vie di fuga materiali e immateriali da attivare nelle diverse situazioni di cattura. Ed è così che appare un set di nodi – tessuti tra domande, riflessioni, dubbi e pratiche – da immaginare come piste teoriche, *training* psico-fisici, appigli immaginifici per un *progetto magico* dell'urbano. I nodi sono indizi, posture, esercizi, tecniche che si offrono come la possibilità di allenare una diversa maniera di progettare e abitare l'urbano. Questa tesi non è un'affermazione o un punto di arrivo, ma disegna una direzione verso cui andare. Un *non so che* da sostenere, sognare e praticare per rimettere l'umano esteticamente e politicamente in contatto con il ribollire vitalizzante del reale e, evitando di rimanerne scottate, salpare *Pro Urbe Magica*.



MAPPA DELL'ARCHEOLOGIA MAGICA

I.

1. caverna di Lascaux, Francia, Dordogna, 30.000 a.C.
2. caverna di Combarelles, Francia, Dordogna, 17.000 a. C.
3. caverna di Font de Gaume, Francia, Dordogna, 17.000 a. C.
4. caverna del Romito, Italia, 11.000 a.C.
5. caverna di Bruniquel, Francia, 176.000 a.C.
6. caverna di Panga Ya Saidi, Kenya, 40.000 c.C.
7. Mansuli Valley, arcipelago del Borneo, 45.000 a.C.
8. caverna Leang Tedongnge, isola di Sulawesi, 40.000 a.C.
9. Göbekli Tepe, Turchia, 9.000 a.C.
10. Dolni Vestonice, Moravia, 34.000-26.000 a.C.
11. Sungir, Russia, 30.000 a.C.
12. Nebelivka, Ucraina, IV millennio a.C.
13. popolazioni montagnais-naskapi, Quebec
14. Delfi, Grecia, VI - IV sec a.C.
15. fondazione di ROMA, mundus, 21 aprile 753 a.C.
15. programma di publica magnificentia di Roma Augustea (44 a.C.-14 d.C.)

II.

15. Stazione Termini, Roma, 2024
16. Cappella Palatina, Palermo, 1131-1140 d.C.
17. Aix-en-Provence CIAM IX, 1953
- 18.Kaiserpanorama, Passage "Unter den Linden", Berlino, 1881
19. cosmorama, New York, 1815
20. grande mappamondo di James Wyld, Londra, 1851
21. il Globo Celeste, Esposizione Universale, Parigi, 1900
22. sala Femenina del Mudeu Marès di Barcellona
21. appartamento di Franz Antòn Mesmer, Place Vendôme, Hôtel de Coigny
15. maggio 1938, visita di Adolf Hitler a Roma
15. Soho house, via De Lollis, Roma
15. Eden effect, Lucamaleonte, graffito, Roma
1. Centre International de l'Art Pariétal, Lascaux IV, Montignac, 2023
23. Ulisse e le sirene, Sorrento

III.

24. Deception Island, scenografia di S 62° 58', W 60° 39' di Peeping Tom , 2024
25. Cape Canaveral, Florida, l'Apollo11 viene lanciato verso la Luna, 20 luglio 1969
15. lo spettacolo dello sbarco, Tito Stagno in diretta Rai, 20 luglio 1969 20:17:40 UTC
26. Il Corriere della Sera pubblica "Non deluderci, Luna!" di Dino Buzzati
21. Saint-Julien-le-Pauvre, prima uscita Data a Parigi il 14 aprile 1921
21. Urbanismo Unitario, Internazionale Situazionista, 1959
19. Anarchitetture, New York, 1974
21. Conical Intersect, Gordon Matta Clark, 1975
27. Museo situado, Reina Sofia, Madrid

Assi nella manica

Prima di iniziare è ancora necessario introdurre alcuni strumenti che sono stati necessari alla trama della tesi per tessersi. La ricostruzione archeologica appena descritta si è dotata di preziosi assi nella manica di cui si è servita per fare dello scavo un'occasione di critica. Tra i vari, per introdurre questo lavoro credo sia importante menzionarne almeno tre.

In primo luogo di vitale importanza è stata la predilezione per una *bibliografia radicalmente interdisciplinare*. Grazie a questa scelta è stato possibile praticare quel pensiero indisciplinato sulla progettazione, intrecciando in modo piuttosto coraggioso discipline generalmente separate. Ad essere messi in campo saranno agli strumenti variegati offerti dalla storia dell'architettura, dall'arte e dagli studi urbani, ma anche dalla filosofia estetica e dall'antropologia, dalle arti magiche e dai *performance studies*, dai romanzi e dalla fotografia. La possibilità di attingere in forma *nomadica* (Braidotti 1995, 2008) a questi mondi, navigando le terre di confine tra discipline, consentirà di arrivare ad una lettura inedita e laboratoriale di alcuni spazi concettuali, dinamizzando la ristrettezza scientifica e creando spazi di maggiore libertà linguistica. Tale postura è legittimata e richiesta proprio dalla natura del tema in analisi. Essa, infatti, consente di comporre per risonanza o per magnetismo “inventando gesti, figurazioni, corporeità, movimenti, scritture, incandescenze poetiche che valgano come proposte teoriche e come aperture per l'immaginazione politica” (Caleo 2021, p. 31). È Braidotti (1998) a ricordarci che per superare modalità di pensiero storicamente stabilite e istituire pensieri contro-egemonici “abbiamo bisogno di imparare a pensare diversamente, [...] abbandonare tutto ciò in favore di una visione decentrata e multistratificata del soggetto in quanto entità dinamica e in continuo cambiamento, situata in un contesto mutante” (p. 52). Non a caso l'autrice parla di *nomadismo* nella ricerca riferendosi a quel tipo di conoscenza critica che sovverte le convenzioni stabilite, il nomade come esempio iconoclasta – e mai romanticizzato – può rappresentare un'identità complessa e resistente al fine di produrre conoscenze periferiche contro il pensiero teoretico e filosofico convenzionale.

Allora questa tesi tenta di operare una *territorializzazione* e *deterritorializzazione* dei saperi, grazie all'intrufolarsi orgogliosamente irriverente di una bibliografia materialista magica. Nelle pagine che seguono la verticalità dello scavo archeologico sarà accompagnata da questa spinta orizzontale, introducendo in ogni parte un vento bibliografico che soffierà scompigliando i termini del dibattito. Entrando in punta di piedi nella geofilosofia deleuziana con questi termini intendo dire che proverò a praticare un movimento che, prima fugge dal territorio di appartenenza seguendo una spinta destituente, per poi riterritorializzarsi: dal ripiegarsi su se stesse delle vie di fuga si produce un nuovo territorio possibile e passibile di nuove aperture, una forza istituyente. *Ça va sans dire*, questo movimento segue esattamente quello dei *vettori notnot* dell'architettura che ho raccontato nella *Genesi* autobiografica. Nella prima parte destrutturo l'interpretazione egemonica sulle origini dell'arte, dell'architettura e della città a partire dalla visione più organica e relazionale del reale messa a disposizione dalle *epistemologie della complessità*. Grazie ad esse scopriamo che l'umano, nel Paleolitico già all'epoca di Neanderthal, non era per nulla “semplice” come per secoli ci hanno voluto far credere, ma era caratterizzato invece esattamente da quella attitudine relazionale con il mondo capace di dar vita allo spazio magico da cui ripartire per immaginare un possibile reincanto critico del presente. Nella seconda parte poi – per scardinare la visione egemonica sull'estetica, sull'architettura e sull'urbanistica – l'archeologica del dispositivo del disincanto si appoggia sulla

contro-storia raccontata dalle autrici e dagli autori dell'*ontological turn*. Nella terza parte l'aiuto atmosferico nel ricostruire la nuova prospettiva estetico-politica – magica – per l'urbano arriverà dal *materialismo magico*, impegnato in una messa in tensione del materialismo storico nell'orizzonte di un'ontologia immanente.

In secondo luogo è importante dire che la tesi si appoggia alle mie urgenze biografiche e si serve delle intuizioni preziose che scaturiscono dalla messa in campo della *relazione*. È nell'ultima parte della tesi infatti che, alla ricerca di ipotesi di reincanto, lo scavo archeologico si dà appuntamento con la mia genealogia biografica. Qui l'archeologia filosofica atterra nel pieno del tema progettuale, dando spazio e voce alla ricerca artistica, *da dentro*, convocando la mia esperienza personale. Nel desiderio di mettere nero su bianco un insieme di tecniche utili ad attivare il progetto magico di fuga grazie all'esperienza estetico-politica, ho deciso infatti di procedere proprio a partire dalla dimensione relazionale da cui tutto scaturisce, dando vita ad un momento dialettico con quella maglia composta da molte persone che da sempre affianca la mia ricerca e osservando i preziosi indizi che solo la relazione sa e può mettere in campo (Bateson 1972; Bruno 1995; Flusser 1992; Graeber 2022; Lonzi 1969)⁴. Il *Manuale tecnico di nodi magici* è infatti un'opera relazionale che tenta di individuare nell'arte una direzione magica per l'urbano a partire proprio dai *Legami* come antidoti preziosi da utilizzare nel più ampio progetto di reincanto del nostro modo di abitare il mondo. In questo senso, infatti, tra la seconda e la terza parte, la proposta è quella di cambiare l'accento e, passando dall'imperativo *legami!* al sostantivo, smettere di subire il giogo del potere che ci obbliga ad un acritico imperativo a legarci a tutti i costi. È seguendo l'urgenza di questo scarto che – passando dalla teoria alla pratica – l'archeologia storica si fa scavo biografico e, proprio grazie alla messa in campo della relazione, fa ritornare a galla tutti quei rimossi seppelliti e occultati dalla storia, costruendo possibilità di futuro.

Nell'ambito di un metodo dialettico analisi degli scarti, osservazione dei lapsus, navigazione nei margini, narrazione di storie microscopiche sono tutte forme di attenzione a dettagli nascosti potenzialmente rivelatori di tendenze in atto che mi permetteranno di entrare nelle viscere di un fare artistico pieno di balzi, ingorghi, contraddizioni e desideri, dando la giusta tridimensionalità all'esercizio di nominazione (Ginzburg 2000). È proprio grazie al potenziale contro-egemonico che scaturisce dalla relazione che il manuale proposto nelle ultime pagine riesce ad essere uno strumento interessante per parlare – fuori dalle retoriche delle politiche e dalle rigidità scientifiche – di reincanto, di molteplicità e di immaginari smossi dalla ricerca artistica nell'urbano, certa del fatto che essa rappresenti un prezioso laboratorio attraverso cui sperimentare e modificare il nostro rapporto con il mondo, immaginandolo prima ancora di progettarlo. I nodi che emergono dalle conversazioni suggeriscono una serie di strumenti che gli studi urbani non fanno di avere sulla città e sul territorio, a partire dalla rilettura in chiave magica delle tecniche offerte dalla ricerca artistica, oltre la cattura tecno-capitalista.

⁴ Le influenze bibliografiche che hanno condotto a questa scelta sono molte, da Carla Lonzi a Gregory Bateson, Giuliana Bruno, Vilem Flusser, David Graeber. Ad un approfondimento del contagio relazionale che arriva da queste maestre e maestri è dedicata la nota 129 del cap.9.

La terza e ultima questione ha a che fare con il fatto che il mio *posizionamento da dentro* – a cavallo tra il mondo accademico e quello artistico – non verrà mai tradito. Le riflessioni proposte sono da inquadrare nello specifico punto di vista di una ricercatrice che viene dal mondo che narra. Le pratiche nascono prima della teoria, la loro forma è stata agitata e si è evoluta in quell'istante contenendo un'infinita varietà di interpretazioni e istanze. Sin dall'inizio infatti mi è stato chiaro che in questa indagine non potevano comparire i *case studies* tradizionalmente definiti nella metodologia accademica come “oggetti” di studio perché, se un'indagine nasce da un vissuto personale, esso è prima di tutto un “soggetto” incorporato e collettivo e, in quanto tale, difficilmente oggettivabile. Ma se lo *sguardo interno* nella ricerca scientifica spesso viene delegittimato in quanto troppo poco oggettivo appunto, nel contesto specifico in analisi sono convinta possa rappresentare una prospettiva preziosa, soprattutto se maneggiato con la giusta cautela. Visto e considerato che trattiamo di pratiche che lavorano su una conoscenza sensibile, complessa da comprendere se non si è vissuta, fondando la facoltà di sapere sulla possibilità di credere, il taglio interpretativo proposto è possibile solo grazie al fatto che chi scrive bordeggia le discipline a partire da una pratica artistica.

Questa tesi è uno sforzo appassionato *situato* e *parziale* di sistematizzazione retrospettiva, che desidera ammettere l'interferenza di dimensioni personali e di registri diversi (Haraway 1988). Dunque sicuramente si è trattato di mettere nero su bianco una riflessione a partire da ciò che già visceralmente avviene, sperando di dare forza ad un insieme di pratiche affinché esse continuino ad esistere e a rin vigorirsi, abbassando lo scetticismo che – per motivi diversi – sia il mondo dell'architettura e dell'urbanistica sia quello dell'arte hanno su di esse. I temi affrontati aprono prospettive importanti che hanno a che fare con i sistemi di dominio e con la possibilità di immaginare dimensioni contro-egemoniche, questioni urgenti da tenere a mente tanto nella ricerca artistica quanto negli studi urbani e nell'architettura. La speranza è che la ricostruzione personale di una prospettiva storico-filosofica di un vissuto collettivo eviti di sovrastarlo o sovradeterminarlo, quanto piuttosto di motivarlo, di rafforzarlo. Queste pagine situate e parziali si mettono a disposizione prima di tutto della collettività da cui nascono, ma anche di chiunque sia alla ricerca di complici-pirate per progetti indisciplinati e incursioni dalla foresta, offrendosi come carta da criticare, volendo anche rifiutare e stracciare o – come spero – da sottolineare, modificare ed elaborare per poi farne uno sciame di barche di carta pronte a salpare.

Dove regnano separazione e isolamento non c'è possibilità di comprendere, la vista si fa opaca e governata da un sistema gerarchico che impone limiti e confini per non vedere lì dove non si deve vedere. Questo discorso vale ovunque, a tutte le latitudini del mondo e in tutti i tempi della storia. Ecco perché credo che l'esercizio migliore da fare, nel parlare di reincanto, sia quello di guardare dentro, fuori, al di là, tra, dall'alto e dal basso. È necessario praticare la connessione, trovare parentele, somiglianze e alleanze tra situazioni e teorie, anche lì dove non paiono essercene. Forse questa pratica potrà sembrare poco rigorosa, ma credo *da dentro* che sia davvero la scelta più aderente da restituire *al fuori*. Tra le visioni troppo euforiche e ottimiste e quelle catastrofiste, penso sia necessario percorrere una terza via: quella dell'immaginazione. Grazie ad essa tenterò di nominare e definire temi a volte indicibili e di guardare dove ci impediscono lo sguardo, portandomi dietro i miei occhi migliori senza dimenticare i movimenti del corpo, perché solo grazie alla sua collaborazione sarà possibile seguire l'intuito e scavalcare i dualismi della *res cogitans*. Mi

concederò di stabilire dei nessi scomodi per cortocircuitare quello che la ragione non sa ricostruire. Salterò dal passato all'oggi, usando la storia come una materia da ritagliare e riattaccare qui e lì come monito per segnalare qualcosa che abbiamo già visto e che – sotto nuove vesti – si sta ripresentando. Azzarderò ipotesi che potranno irritare qualcuno, far sorridere qualcun altro. Questo incedere indisciplinato, come abbiamo visto, ha trovato la sua struttura rigorosa, ma in fin dei conti significa far giocare l'immaginazione, essere intelligenti, ironiche, poetiche, provocatorie e dissacranti, creare delle connessioni inaspettate lì dove non siamo più abituati a vederle. Ribadire il mio posizionamento e non tradirlo mai.

Grazie per il contagio

Queste pagine sono il risultato di un vero e proprio *contagio* generato dal contatto con ciò che è fuori da me e preziosamente mi si offre nutrendomi e, come una seconda pelle, avvolgendomi. Al farsi di questa tesi hanno contribuito in egual misura seppur con qualità diversa: autrici, collettivi, *tête-a-tête*, amici, amori, viaggi, libri, sguardi, venti, studio, seminari, ricerca artistica, situazioni, cene, distrazioni, chiacchierate, nevi, camminate, ovunque, radici, novità, onde, riunioni, navigazioni, monti, vita di tutti i giorni. L'ho già detto ma nei ringraziamenti voglio ribadire che devo moltissimo al corpo a corpo con i miei amici e con le mie amiche di ATI, collettivo a cui riconosco i pensieri migliori, i momenti più intensi della mia ricerca negli ultimi anni. Quasi tutto quello che scrivo nasce da qualcosa che è emerso prima collettivamente, anche solo sotto forma di intuizione. Allora grazie prima di tutto a Matteo, Maria R., Panagiotis, Emanuele e Francesco R. che sono le persone che da più di dieci anni resistono e costruiscono, insieme a me, le condizioni di desiderabilità di questo delirio collettivo e non posso che ringraziarle per prime perché la loro presenza costante, anche nei momenti peggiori, mi dà la forza di continuare a credere che la nostra deriva esistenziale non sia follia. Poi un ringraziamento speciale va alle nuove arrivate nel collettivo che spesso sono vecchie amiche: Marta O., Basak, Ozghe. Ma anche agli allargATI, a chi ci è stato per un tempo più e meno lungo e continua ad essere un prezioso contagio in forme sempre nuove, le più varie: Serena, Alberto, Edoardo, Mariano, Francesco D'A., Maria P., Marta M., Meritxell, Elfo, Olimpia, Emanuela, Renzo, Merve, Florian, Tiziano, Valentina, Mario. In particolare sento il desiderio di ringraziare Mat per essere tra le amicizie più generative della mia vita, Mari per la sua generosità senza limiti, Pana per la sua simpatia di cui ci si innamora, Ema per la testa tra le nuvole migliore di sempre, Fra per le sue pillole filosofiche sempre a disposizione, Sere per gli scavi profondi, MartaOli per la sensibile vicinanza, Ozghi perché sei magica, Elfo per avermi insegnato che i legami sono per sempre quando si possono sciogliere, Albe perché senza la sua dolcezza questi ultimi anni sarebbero stati molto più amari, Edo per lo sguardo che si illumina di curiosità e per la visceralità profonda dei nostri scambi.

Agli altri collettivi che ho intersecato negli anni, la lista dei miei vettori destituenti è lunga ma ci tengo a nominarne alcuni, i più importanti, anche se velocemente. Un grazie speciale va ad AutLab e all'Assemblea Permanente di Architettura che sono state la prima emersione dal disincanto: il ringraziamento non è sentimentale ma reale, ci siete anche voi in questa tesi. A NOS perché con questo corpo a tre teste ho affrontato il cancro del carcere e, una volta affrontata quella bestia, ho capito che esiste una via di fuga per ogni aporia che incontrerò nella vita. Alla Terre D'Arcoiris perché mi insegna che per godere di frutti preziosi si possono creare laghi lì dove abbiamo

prosciugato la terra e che soprattutto questa è l'architettura magica che vogliamo. Poi sicuramente grazie al variegato corpo di RomaNonEsiste, non vi nomino una ad una perché siete troppe^ ma negli ultimi anni siete state^ i dieci giorni più caldi dell'anno, la scossa che, dopo qualche resistenza, mi ha spesso scongelata da inverni costellati di lock down rinnovando il mio credo nello spazio magico. A Valerio e Leonardo, perché DOM- è uno di quei *vettori notnot* con cui, nell'intreccio delle vite e delle ricerche, dal 2010 coltiviamo una grande, profonda e prolifera amicizia. A Robida che grazie a MartaOli, Caronte preziosa, è una realtà che, anche se geograficamente lontana, è entrata a far parte della mia costellazione affettiva di vicinato. A Stalker a cui riconosco senz'altro di essere stato il primo vettore importante, a tratti ingombrante, che ha aperto le porte a chi è venuto dopo. Ma anche al PunkDicea, Giulia, Silvia e Marco siete state il corpo collettivo che mi ha alimentata, sostenuta e aiutata durante il dottorato: senza i karaoke, le barche e i *fortune cookies* con voi questi anni sarebbero sicuramente stati un'esperienza molto più triste. Grazie anche a tutti gli altri colleghi e colleghe per gli scambi preziosi.

Alle amiche di sempre, sorelle che vicine a me dalla culla accompagnano ancora oggi, quotidianamente, l'incendere della mia vita. Martina, Anna, Marta A., Marta B., Annalisa siete un magnete incredibile.

Amicizie, non sono mai riuscita ad isolarmi per scrivere, ogni momento trascorso insieme è stato un contagio prezioso. Non è stato possibile nominare tutte le volte in cui stare con voi, singolarmente e collettivamente, mi ha aperto finestre, intuizioni e scorci. Ma se mai mi leggerete, sono sicura che vi ritroverete nel testo. Il nostro fluire collettivo è pura ricerca di nuove forme di vita: che sia maledetto chi non ci crede e ci toglie le energie (attenzione, è una macumba).

Dopo i collettivi, è il turno dei ringraziamenti in genere vengono definiti "istituzionali", che sconfinano, invece, anche qui in qualcosa di più simile ad un contagio affettivo.

Vanni Attili e Lidia Decandia sono stati i miei preziosi tutor e di tutti i grazie che gli devo – le letture attente, le loro ricerche, gli scambi e i consigli – direi che il più sentito è un ringraziamento per essere stati i complici curiosi che hanno reso possibile l'impresa. Per aver creduto insieme a me in questa strana proposta di ricerca, per aver reso possibile la delimitazione dello spazio-tempo necessario al pensiero e per lo sforzo che gli ho visto fare per seguirmi e capirmi. In questi anni di dottorato ho sempre percepito la loro fiducia, la loro stima e il loro sostegno che ha dato la forza, anche a me, di superare i momenti più duri. Di questo e di molte altre cose davvero voglio ringraziarli di cuore.

Piccio Careri è da molto tempo amico e guida. Alla sua presenza non devo tanto l'origine di questa deriva, era già nel mio dna quando ci siamo incontrati. Ma sicuramente grazie a lui ho capito che – affinché l'incantesimo funzioni – bisogna rimanere coerentemente aderenti a se stessi. In lui ho trovato un esempio vivo che continua ad illudermi che la direzione non solo è quella giusta, ma che è anche possibile e molto divertente.

Poi vorrei ringraziare i contagi di alcuni studiosi e studiose che, più di altre, attraverso i loro libri e le loro ricerche ancora vive, hanno letteralmente ribaltato il mio modo di pensare. Stefania Consigliere, Silvia Federici, Daniela Angelucci, Felice Cimatti, Giorgio Agamben, Giuliana Bruno, Avery Gordon, Tim Ingold, Tiqqun, Fred Moten&Stefano Harney, Isabel Stengers, Denise Ferreira da Silva, Donna Haraway, Stefano Velotti, Stephen Wright, Eduardo Viveiros de Castro, Michael Taussig. Le loro parole appaiono nella tesi non solo come riferimenti bibliografici, ma proprio

come veri e propri approdi in fermento, energie cinetiche a cui mi sono ancorata e in cui ho dimorato per poi procedere nella tessitura del pensiero. Carla Lonzi è così viva che è come se fosse ancora qui. David Graeber, anche, per così poco non c'è più. A lui sono grata per tutto quello che ha scritto, solo la magia di Venezia poteva farlo scomparire.

In particolare vorrei dedicare ringraziamenti personalizzati a Stefania Consigliere che è stata maestra di reincanto. Il suo libro mi ha letteralmente rianimata in un momento in cui ero culturalmente e psicologicamente esanime. Da quando ho avuto il privilegio di invitarla a dialogare, ogni scambio replica quella sensazione che mi avevano consegnato le sue pagine. Il pensiero materialista magico di Stefania mi è stato accanto con la discrezione più contagiosa che io abbia mai conosciuto. A Daniela Angelucci devo la fiducia che la sua postura irriverente e rigorosa mi ha dato nell'affrontare certi temi filosofici di cui non mi sono mai sentita fino in fondo all'altezza insegnandomi che, anche con la filosofia, ci si può e ci si deve divertire. Entrando nella sua scrittura e nella sua visione dell'estetica, ho capito che, seppur venendo da differenti formazioni e pratiche, siamo animate da interessi e tormenti simili e, solo in quel momento, credo di aver veramente intuito che l'immanenza poteva essere qualcosa di molto concreto, ma soprattutto profondamente desiderabile. Con Stefano Velotti, Andrea D'Ammando e Tommaso Morawski ho avuto scambi importanti in questi tre anni e, grazie ai loro curiosi inviti al dialogo, ho preso fiducia nell'interdisciplinarietà della ricerca, entrando in filoni di pensiero che non avrei mai pensato di poter affrontare con tutta questa profondità.

A M.C., il mio psichiatra, che conclude la lista dei ringraziamenti istituzionali e affettivi. Con lui ho trovato gli strumenti per accogliere ciò che arriva a sfiorarci, ci brucia, eppure, non possiamo fare a meno di continuare a toccare. Grazie al lavoro psicanalitico con lui ho imparato ad accettare il mio modo di essere sensibile, ad amarlo e a farne qualcosa di magico.

Ci siamo quasi, all'appello manca solo la famiglia, quella di sangue. Ai miei familiari devo prima di tutto il più antico rapporto di amicizia della mia vita. A mia madre e a mio padre, Rita e Luciano, per un'infinità di ragioni troppo intime; in particolare per avermi insegnato che i legami sono nodi che si annodano e si sciolgono, ma i magneti quando sono magici restano in qualche modo inseparabili. A Giuliano, il mio amato fratello che 35 anni fa, venendo al mondo, mi ha insegnato che con un altro da sé che ci appartiene ombelicalmente viviamo meglio che da soli. Al pensiero sulla relazione vergognoso di sé della mia nonna, Marisa, che non c'è più, eppure così presente scorre nel mio nodo-cuore. Come lei, molte donne del secolo scorso sono state portatrici silenziose e mai riconosciute di reincanto, è anche grazie ai vostri fantasmi se oggi posso nominare alcune parole e farne un punto di forza, senza vergogna. Dunque grazie.

Con Michelangelo accanto è stato possibile pensare. Compagno di sperimentazione sul nodo, amore complice, insostituibile presenza. Nonostante la complessità di alcuni momenti, non ha mai smesso di sopportarmi e di supportarmi. Questa scrittura ha trovato la sua via grazie all'aria che abbiamo respirato insieme negli ultimi anni, ai viaggi cospirati, ma anche grazie agli spazi e ai tempi di libertà, quelli tutti per me, che lui ha accolto e spronato. Soprattutto per queste esigenze del respiro mi sono sentita compresa, sostenuta e amata.

Alla distrazione, alla stanza tutta per me, alle intuizioni nel sonno, alle coincidenze, alla nostalgia, al vino, agli incontri, alla pelle d'oca. Al vento magico favorevole alla navigazione.



In quanto esseri umani sulla terra attraversiamo e segniamo lo spazio affrontando la continua costruzione e distruzione di confini. Annodando e sciogliendo legami, architettiamo opere complesse che abitiamo nel corso della nostra breve presenza sulla terra. Connessioni materiali e immateriali. È così con le relazioni che stabiliamo con i luoghi, come anche con quelle che stringiamo con le persone, con le pietre, le polveri, i venti, le creature tutte. Siamo fatti di nodi, siamo noi stesse un nodo, il cuore è un nodo ci sussurra Tim Ingold nello stato ipnagogico del sonno. Avete appena letto il legame profondo che mi mette in contatto con il tema di ricerca proposto, quello che mi ha convinta ad addentrarmi nel processo di conoscenza. Nelle prossime pagine troverete un racconto a partire da questo mio centro personale e vibrante, l'unico a cui, se mi metto in ascolto, posso avere un viscerale accesso. Questa tesi si offre come una microscopica pratica di reincanto per muoversi nell'oscurità. Prendete in mano una corda e godetevi questa lettura.

All'Immaginazione
(non lasciarmi mai)

PARTE PRIMA
C'era una volta...
(o dell'arte di fare legami)

L'origine non è situata soltanto in un passato cronologico: essa è contemporanea al divenire storico e non cessa di operare in questo, come l'embrione continua ad agire nei tessuti dell'organismo maturo e il bambino nella vita psichica dell'adulto. Lo scarto – e, insieme la vicinanza – che definiscono la contemporaneità hanno il loro fondamento in questa prossimità con l'origine, che in nessun punto pulsa con più forza che nel presente [...]. Gli storici della letteratura e dell'arte sanno che fra l'arcaico e il contemporaneo c'è un appuntamento segreto, e non tanto perché proprio le forme più arcaiche sembrano esercitare sul presente un fascino particolare, quanto perché la chiave del moderno è nascosta nell'immemorabile e nel preistorico. Così il mondo antico alla sua fine si volge, per ritrovarsi, ai primordi; l'avanguardia che si è smarrita nel tempo, insegue il primitivo e l'arcaico.

Agamben, *Che cos'è il contemporaneo?*, 2008, p.22



Francesca Woodman, *Untitled*, Boulder, Colorado, 1976

CAPITOLO PRIMO

All'alba della città

As they did without monarchy and slavery, so they also got on without the stock exchange, the advertisement, the secret police, and the bomb. Yet I repeat that these were not simple folk, not dulcet shepherds, noble savages, bland utopians. They were not less complex than us. The trouble is that we have a bad habit, encouraged by pedants and sophisticates, of considering happiness as something rather stupid. Only pain is intellectual, only evil interesting. Omelas sounds in my words like a city in a fairy tale, long ago and far away, once upon a time. Perhaps it would be best if you imagined it as your own fancy bids, assuming it will rise to the occasion, for certainly I cannot suit you all.

Ursula K. Le Guin, *The Ones Who Walk Away From Omelas*



La scoperta di Lascaux, Foto dicembre 2023 in Centre International de l'Art Pariétal

Il santuario di Lascaux

45°02'57"N1°10'34"E

Seguendo queste coordinate geografiche ci si aprirà la possibilità di fare un viaggio nello spazio e nel tempo. Questi numeri e queste cifre sono l'equivalente di un'*abracadabra*, una parola d'ordine per entrare in un luogo che è un altrove, una regione di penombra tra diversi mondi: una *twilight zone* che spalanca l'immaginario ad una zona crepuscolare e incerta del passato con i suoi fantasmi che scalpitano e fremono per le possibilità scartate che essi impersonano, lasciandoci sognare mitopoieticamente futuri possibili.

Nella valle della Vézère, a due chilometri dalla cittadina di Montignac, in una giornata settembrina qualsiasi dell'anno 1940 un gruppo di ragazzi e di ragazze – probabilmente giocando su un prato – si lasciarono incuriosire da una cicatrice nel suolo che venne fiutata dall'intuito animale del cane al loro seguito. Siamo nel cuore sud occidentale della Francia, nella regione della Dordogne-Périgord, dove per la maggior parte dell'anno densi banchi di nebbia offuscano i boschi, come se la terra sollevasse un velo per proteggere il sottosuolo prezioso che si nasconde sotto ai passi noncuranti dei suoi abitanti. Sicuramente la combriccola giocosa di sedicenti speleologi venne mossa da quello stesso bisogno di meraviglia a cui rispondiamo oggi quando osserviamo il teatro delle ombre inscenato dalle corrugate rocce di quelle caverne. Curiosando in quella fessura aprirono l'accesso ad una delle più preziose testimonianze della preistoria, regalando all'umanità la possibilità di immergersi nel Paleolitico superiore, nel cuore dell'epoca "aurignaziana", 30000 anni fa. Siamo alle origini dell'umanità, sulle pareti ombre inafferrabili e splendide, segni che seducono ed emozionano perché dall'emozione sembrerebbero nati. La sensazione di una presenza, la stessa che suscitano le migliori opere d'arte della storia. Non ne conosciamo gli autori, né la data: ne sappiamo così poco che ogni ipotesi sulla loro creazione assomiglierà più ad una regressione immaginativa, che ad una ricostruzione filologica. Sembrerebbe una realtà inspiegabile e miracolosa, a tratti ingannevole. Ma ci stupisce e forse, come ogni archeologia degna di questo nome sa di fare, possiamo "ricostruirla mediante integrazioni e ricomposizioni" (Freud 1937, p.543) per provare a immaginare la situazione.

Entrando in questa penombra siamo spettatori di un grande girotondo, la splendida cavalcata animale animosa che i libri di storia dell'arte presentano oramai universalmente come "il primo segno sensibile della nostra presenza nell'universo" (Bataille 1955, p.15). Il sistema architettonico costruito da cunicoli, passaggi e navate che conducono alla grande sala è animato da un popolo solenne di bestie animali dipinte o incise sulle pareti in prospettiva distorta: cavalli bruni al galoppo, tori che si rincorrono in cerchio, un cavallo rosso dalla folta criniera, cervi dalla gracile eleganza, un orso nero solitario, vacche rosse, cavalli piccoli e neri, stambecchi, bisonti, la figura fantastica del liocorno. Movimenti unitari in alcuni punti, tratti discontinui e multidirezionali in altri ci restituiscono una strana sensazione di dolcezza animale, come se gli autori, animali loro stessi invece di esseri umani, li avessero dipinti in un momento di dormiveglia.

Questa straordinaria caverna non finirà mai di sconvolgere chi la scopre: non finirà mai di rispondere a quell'attesa del miracolo che costituisce, nell'arte come nella passione, l'aspirazione più profonda della vita. Spesso giudichiamo infantile questo bisogno di provare meraviglia, eppure non riusciamo a liberarcene. [...] Per noi Lascaux si situa tra le meraviglie del mondo: siamo in presenza dell'incredibile ricchezza che ha

accumulato lo scorrere del tempo. [...] Il prestigio che si lega, qualunque cosa se ne possa pensare, alla rivelazione dell'inatteso. È soprattutto in questo senso che parliamo di miracolo di Lascaux, perché a Lascaux l'umanità ancor giovane misurò per la prima volta l'estensione della propria ricchezza. Della propria ricchezza, ossia del potere che essa aveva di raggiungere l'insperato, il *meraviglioso* (Bataille 1955, p. 19-20).

Molte sono le interpretazioni che sono state date di questa caverna di circa ventimila anni fa⁵. Per introdurre la riflessione che verrà sviluppata in queste pagine, la prima lettura che ci sembra interessante convocare è quella che ne diede Georges Bataille in un libro pubblicato nel 1955, interamente dedicato a dimostrare l'importanza della caverna di Lascaux nella storia dell'arte e più in generale nella storia dell'umanità. Con questo testo il filosofo spostò molto più indietro nel tempo il momento in cui storicamente abbiamo deciso che sia nata l'opera d'arte. Per anni è stata conferita quest'aura miracolosa alla sola Grecia, mentre ben prima l'umanità conobbe questa euforia. Il testo di Bataille fu precursore di una serie di teorie che presero poi forma tra gli Ottanta e Novanta dello scorso secolo, stabilendo che già più di circa quarantamila anni fa avvenne una fioritura creativa improvvisa denominata "Rivoluzione umana del paleolitico superiore". La storia dell'arte iniziò in quegli anni a sostenere che questo momento avvenne proprio nel passaggio progressivo dalla bestialità che caratterizzava l'*Homo neanderthalensis* a quell'essere compiuto che ipotizziamo essere più simile a noi. L'uomo di Lascaux è quello che l'antropologia ha designato a lungo, in opposizione al Neanderthal, con il nome di *Homo sapiens*. Mentre l'*Homo neanderthalensis* è *faber* e grazie alla comparsa degli utensili impara il lavoro, l'*Homo sapiens* è *ludens* e scopre il mondo del gioco e, con esso, l'arte (Huizinga, 1938; Bataille 1955)⁶. Questa affermazione, apparentemente semplice, significò invece qualcosa di molto potente: nel passaggio dall'animale all'uomo, la vita – avvolta in un clima aurorale – supera l'asprezza del mondo che fino a lì si era basato sulla fabbricazione di utensili, smette di avere come unico esito il lavoro e affianca all'utile il gioco sotto forma di attività artistica. L'*Homo* dunque diventa *sapiens* grazie ad un atto di creazione e lo distinguiamo da colui che lo ha preceduto grazie ad una conoscenza basata sull'attività estetica che è, nella sua essenza, una forma di gioco. Ed è così che "dopo un inverno di cinquecentomila anni, Lascaux avrebbe il significato di una prima giornata primaverile" (Bataille 1955, p.35). I dipinti di Lascaux sarebbero la preziosa testimonianza di come, nel segnare questo passaggio, l'*Homo sapiens ludens* abbia voluto dipingere un elogio all'animalità, suggerendo, nel sacro momento della creazione artistica, quanto l'umanità abbia di affascinante.

I comportamenti cosiddetti "primitivi" e prelogici, che sono in realtà secondari e post-logici, i comportamenti magici o religiosi, non fanno che tradurre l'inquietudine e l'angoscia che si impadronirono di uomini che agivano secondo ragione,

⁵ In particolare sul richiamo al valore simbolico di queste rappresentazioni cfr. A. Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, Albin Michel, Paris, 1964; trad. it. Di F. Zannino, *Il gesto e la parola*, Einaudi, Torino, 1977 e F. Restuccia, *Il contrattacco delle immagini. Tecnica, media e idolatria a partire da Vilém Flusser*, Metemi, Milano, 2021. Sul valore estetico cfr. S. Velotti, *Il problema della riproduzione pittorica dell'arte rupestre in una prospettiva estetica*, capitolo in volume *Memoria dell'arte: pitture rupestri dell'Acacus tra passato e futuro* a cura di Savino di Lernia, Daniela Zampetti, All'insegna del Giglio, 2008, pp. 47-51.

⁶ Negli ultimi vent'anni i ricercatori hanno rivelato che la "rivoluzione umana del paleolitico superiore" è stato un errore a lungo perpetuato, basato sui limiti delle conoscenze archeologiche. Questa divisione così netta è stata oggi messa in discussione, ma ci arriveremo alla fine del paragrafo. Per commenti e critiche alla "rivoluzione umana" cfr. McBrearty e Books 2000; Mellars *et al.* 2007.

conformemente alla logica implicita in ogni lavoro. [...] Attribuivano agli animali altri poteri, legati all'intimo ordine del mondo, che a loro sembrava esercitare una forza incomparabile se confrontata alla spregevole operosità umana. Era dunque opportuno per loro non sottolineare la propria umanità, che esprimeva soltanto il debole potere del lavoro, evidenziando invece un'animalità che irraggiava onnipotenza di un mondo impenetrabile. [...] E così, se potevano, si sottraevano alla regolarità fastidiosa dell'ordine umano: facevano ritorno al mondo della selvatichezza, della notte, della bestialità incantatrice (*ivi*, p. 115-116).

La nascita dell'arte, dunque, durante quella che viene più comunemente chiamata l'Età della renna, coincide con un tumulto di gioco e di festa. Ovunque la festa segnava il momento improvviso della sospensione delle regole di cui normalmente si sopportava il peso e rappresentava un tempo di licenza e trasgressione, pensato come libero sfogo per turbare un ordine di cose funzionale ed essenziale al lavoro. Una *trasgressione* che oggi potremmo definire *perturbante*⁷, proprio perché agita per mettersi in contatto con il rimosso, l'ignoto, le paure e i fantasmi della collettività. La sensibilità estatica rappresentava il mezzo attraverso cui irrompere in questa regione d'ombra, rispondendo all'esigenza di un mondo più profondo, di un mondo sacro.

Le forme d'arte hanno come unica origine la festa, e la festa, che è religiosa, si lega al dispiegamento di tutte le risorse dell'arte. Non possiamo concepire un'arte indipendentemente dal movimento che genera la festa. Il gioco è quindi la trasgressione della legge del lavoro: l'arte, il gioco e la trasgressione esistono solo legati insieme, in un unico movimento di negazione dei principi che presiedono alla regolarità del lavoro. Questa fu apparentemente la maggior preoccupazione delle età primitive – come lo è ancora delle società arcaiche –, ossia far coesistere il lavoro e il gioco, l'interdetto e la trasgressione, il tempo profano e lo scatenamento della festa, in una sorta di equilibrio precario, in cui incessantemente i contrari si compongono, in cui il gioco stesso assume l'aspetto di lavoro, e in cui la trasgressione contribuisce all'affermazione dell'interdetto (*ivi*, p. 51).

In questo momento rituale religioso, intenzione magica e suggestione si mescolano in uno spazio che non sembrerebbe avere un fine preciso se non quello di coinvolgere l'intera realtà, religiosa e sensibile, ovvero (estetica)⁸. La presenza all'interno di questi luoghi di ciò che il mondo occidentale oggi ha unanimemente convenuto nel chiamare *arte*, ci suggerisce infatti che in questo spazio *ritagliato* avveniva qualcosa di diverso, immateriale, ctonio e ludico altrettanto essenziale alla

⁷ Da qui in avanti nell'utilizzare la categoria del perturbante ci rifaremo all'accezione che ne ha dato Sigmund Freud nel suo saggio *Il perturbante* scritto nel 1919 e pubblicato in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Bollati Boringhieri 1991. Scrive Freud: "Il perturbante è quella sorta di spaventoso che risale a quanto ci è noto da lungo tempo, a ciò che ci è familiare".

⁸ È Bataille stesso a mettere l'aggettivo estetico tra parentesi. È una scelta consapevole quella di tenere le parentesi perché ci sembra problematizzare fin da subito l'accezione di questa parola. Per ora è importante ricordare fin dall'inizio che in questa tesi ci riferiremo ad un'accezione dell'estetica non tanto come una teoria sulle arti e sul bello ma come una logica della percezione attraverso cui costruire e riconoscere modi dell'esperienza sensibile. Ma di questo parleremo più estesamente nel corso della tesi. Cnfr. Rancière Jacques, 2000, *La partizione del sensibile. Estetica e politica*, DeriveApprodi, Roma 2016.

sopravvivenza, tanto quanto lo era la materialità della caccia. L'essere umano del paleolitico trasformava la speranza della caccia in un "progetto di azione" mettendo in scena "un'operazione magica", in cui la rappresentazione rituale dell'evento lo sottraeva al caso (Argan 1968, p. 5-6).

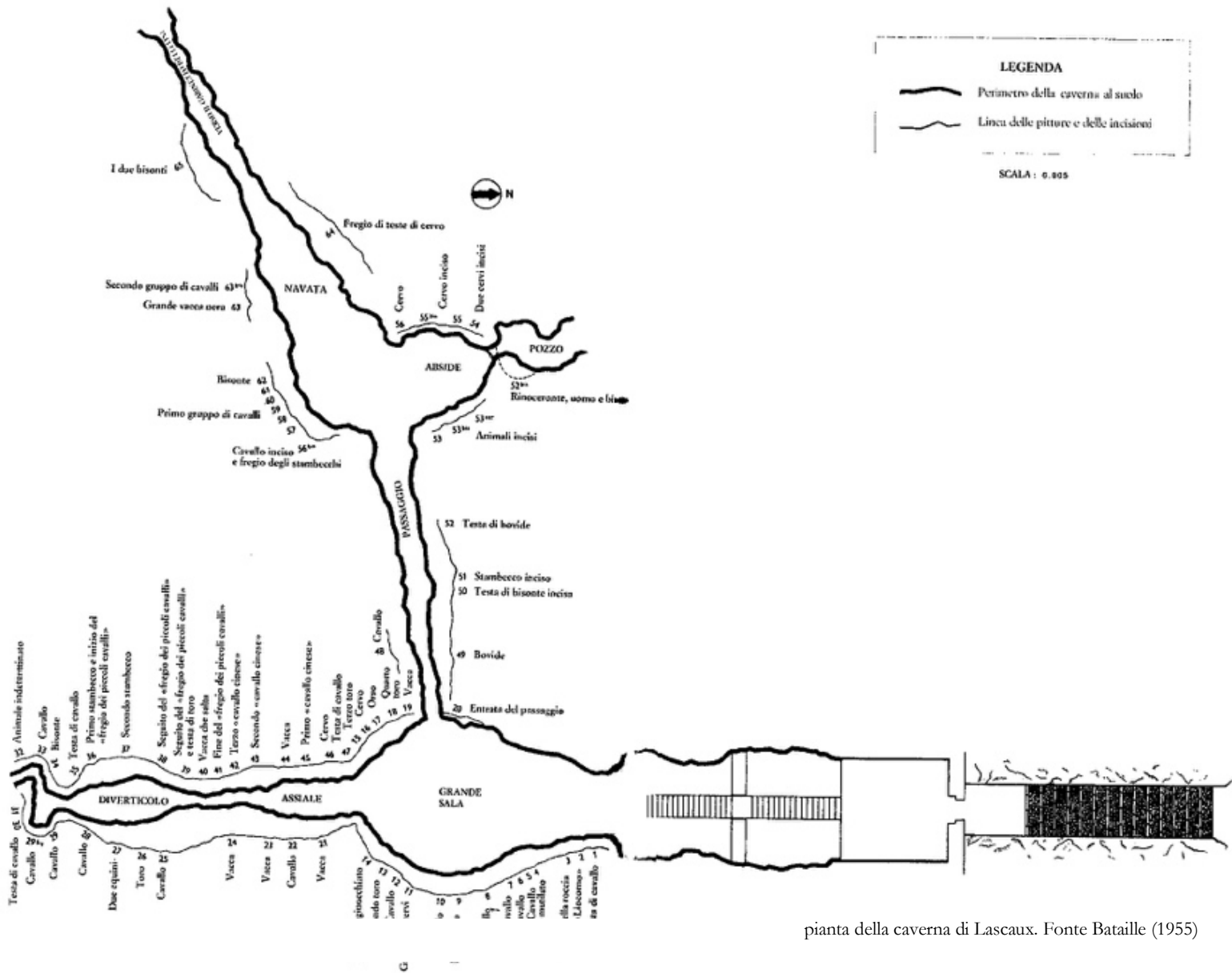
Per capire meglio il senso di questo luogo, dobbiamo immaginare che lo spazio alla fine del paleolitico "era costruito dai vettori del percorso erratico, da una serie di elementi geografici collegati a eventi mitici e montati in sequenza" (Careri 2006, p. 27). Prima che l'agricoltura e gli insediamenti imprimevano i loro solchi durante il neolitico, il cammino – il *walkabout* delle popolazioni aborigene australiane – rappresentava la prima architettura simbolica capace di infondere ordine al caos del territorio. Ma qui vorremmo porre la nostra attenzione sul fatto che il cammino funzionava in stretta connessione con le pause nel percorso, quegli eventi mitici: una rete di *spazi magici*, empatici, animati da presenze in cui l'essere umano paleolitico si fermava a respirare. Nell'archetipo della grotta paleolitica, infatti, per la prima volta riscontriamo il bisogno di racchiudere un'atmosfera in un *dentro* in qualche modo differenziato da un *fuori*, configurando – come momento dialettico del cammino – una prima architettura necessaria a permettere e ad intensificare la ricettività rituale e l'enfasi dei sentimenti. Un luogo delimitato e separato dal resto, proprio per dar spazio ad una dimensione di mescolanza e di interrelazione interna che ora chiamiamo *magica* e più avanti definiremo *incantata*. Una fessura nel suolo che rappresentava un'architettura caratterizzata da una qualità diversa, capace di stabilire un'originaria connessione tra il mondo sotterraneo e quello visibile, tra i vivi e i morti, tra l'animalità e l'umanità, tra la natura e la cultura, tra l'estetica e la politica e così via.

Dunque fin qui abbiamo capito con Bataille e con Argan – in compagnia di qualsiasi libro di storia dell'arte – che è oramai assodato che nel santuario di Lascaux, grazie all'insorgere dell'*Homo sapiens*, nasce l'arte in un movimento strettamente legato al gioco e alla trasgressione. Abbiamo anche compreso – ampliando il cono visivo di Careri – che, grazie alla sua atmosfera, possiamo considerare questa grotta pre-neolitica un primo spazio architettonico magico. Ma non ci fermiamo qui, aggiungiamo qualche altro elemento prima di abbandonare la preistoria, che ci darà il *la* per continuare la nostra storia, provando ad andare oltre l'interpretazione già nota.

Stato originario di unione: l'ipotesi delle caverne

Rimaniamo ancora un istante a queste latitudini, nella caverna di Lascaux, e addentriamoci nel suo ventre. Ci renderemo subito conto che la grande sala della grotta anche chiamata la *Cappella Sistina della preistoria*⁹ in quanto luogo per eccellenza di manifestazione del senso – o forse sarebbe più corretto dire che "la Cappella Sistina è la nostra Lascaux" (Garroni, 1977, p.76) – è larga una decina di metri e lunga una trentina e poteva ospitare un centinaio di persone circa. Entrando nel

⁹ Bisogna considerare che i primi importanti studi archeologici della caverna sono stati realizzati dall'abate Breuil, archeologo, antropologo e geologo francese – che per primo fece il rilievo e nominò l'intero complesso. Per questo la nomenclatura di Lascaux fa ampio riferimento al campo semantico della religione cristiana.



pianta della caverna di Lascaux. Fonte Bataille (1955)

dettaglio del sistema pittorico che appare sulle sue pareti vedremo che quel popolo solenne di bestie animali è un palinsesto complesso, organizzandosi addirittura su due livelli convergenti.

Il mitologico liocorno – guardiano della caverna – è la prima figura che appare entrando a sinistra. Subito accanto una corsa di cavalli e cervi che, incedendo in senso orario, si incontrano con un gruppo di tori che invece seguono un movimento antiorario. Alcuni cervi hanno la bocca semiaperta con la lingua di fuori, facendoci vivere la sensazione affannosa del loro respiro in corsa. Accanto agli animali alcuni segni: punti neri, linee parallele rosse e segni angolari. Le tecniche sono miste, come anche i livelli della pittura. Insomma tutto lascerebbe pensare ad un sistema *composto* che certo non poteva essere stato prodotto da un singolo artista. Le pitture della grande sala dei tori, nonché la sua topografia, lasciano immaginare piuttosto che molte persone contemporaneamente abitavano la caverna co-creando queste immagini durante riti collettivi. Scrive Williams (2002):

That the paintings in the Hall of Bulls were carefully “composed” seems inescapable. But more can be said. The sheer size of the images suggests that they were communally made. People must surely have co-operated in the preparation of paint, construction on the paint, even if one, or a few, highly skilled people directed the work. The space available in the Hall of the Bulls would have readily facilitated such co-operative labour. In addition, the chamber would have permitted a large number of people to view the images and to perform various rites, of which no evidence now remains. Such activities may well have included dancing, music and chanting (p. 250).

La dimensione delle successive navate, delle absidi, del diverticolo e dei passaggi sembrerebbero proprio confermare l'ipotesi di un luogo frequentato collettivamente da molte persone. Le ricostruzioni archeologiche hanno infatti mostrato che le caverne dipinte non erano luoghi destinati alle abitazioni private, ma rappresentavano quanto di più simile oggi possiamo immaginare ad uno spazio pubblico ed è qui che avvenivano questi rituali collettivi. Grazie a questa constatazione possiamo sbilanciarci un po' di più e ipotizzare che non solo, come abbiamo visto fin qui, nello spazio magico di Lascaux nascono l'arte e l'architettura, ma anche la città. Ovviamente per dar seguito a questa ipotesi sarà necessario rivedere l'accezione che il racconto dominante ha dato alla parola *città*, appoggiandoci ad alcuni autori che hanno dato il via a questa contro-storia ipotizzando origini diverse dell'urbano. Scrive Roncayolo (1978) che la città è un “dispositivo topografico capace di rendere efficaci al massimo l'incontro e lo scambio tra gli uomini” (p. 3) dunque un accampamento provvisorio in cui la collettività emerge temporaneamente dal caos, con l'unico obiettivo di *essere insieme*. Questa definizione ci suggerisce l'urgenza di rivedere i gesti progettuali che sono all'origine della città, rivalutando l'importanza qualitativa che hanno rivestito i momenti rituali nella costruzione dell'urbano. L'atto di co-creazione artistica che avveniva nella grande sala dei tori di Lascaux rappresenterebbe un primo embrione urbano, proprio in virtù dello stato d'incontro extra-ordinario che generava. Anche Careri (2006) ci invita a rivalutare il ruolo che il “semplice” movimento di immaginario generato all'interno degli atti simbolici collettivi avrebbe nella costruzione del reale. Nel descrivere lo spazio nomade del paleolitico l'autore evidenzia come il camminare abbia rappresentato una prima emersione dal caos naturale, iniziando a connotare lo



spazio di una dimensione *qualitativa* proprio attraverso gesti simbolici che, pur non traducendosi sempre esplicitamente in trasformazioni fisiche e permanenti dello spazio, rappresenterebbero i primi atti percettivi e creativi capaci di leggere e scrivere contemporaneamente il territorio.

La sola presenza fisica dell'uomo in uno spazio non mappato, e il variare delle percezioni che ne riceve attraversandolo, è una forma di trasformazione del paesaggio che, seppure non lasci segni tangibili, modifica culturalmente il significato dello spazio e quindi lo spazio in sé, trasformandolo in luogo. Il camminare produce luoghi (Careri 2006, p. 28).

La capacità di percepire in uno stato d'incontro extra-ordinario, saper vedere e saper sentire il territorio, per poi progettarlo avrebbe dunque origine in questa attività – a metà tra l'erratico e lo statico, tra i cammini e le caverne – dell'essere umano durante il paleolitico, espressione intelligente della sua bestialità incantatrice.

Tra gli autori che evidenziano l'importanza di questa dimensione collettiva, qualitativa, estetica, empatica e magica che sarebbe servita all'*Homo sapiens ludens* per iniziare a *farsi spazio*, un contributo timido ma rilevante viene da Lewis Mumford che nel suo *Le città nella storia* (1961) ci ricorda che “il magnete vien prima dell'involucro” (p.20), ovvero prima ancora che la città divenisse un centro di residenza permanente esisteva già una sorta di “embrione” o un “germe”, un centro che rappresentava il senso profondo dell'essere insieme. Un magnete che dimostra e ci ricorda “una delle caratteristiche essenziali della città, una testimonianza del suo innato dinamismo in opposizione alla forma più rigida e più chiusa in se stessa del villaggio, eminentemente ostile ai forestieri” (Mumford 1961, p. 20). All'origine della città non dobbiamo immaginare un motivo funzionale, economico o una struttura di potere. Sembrerebbe, invece, che nel bisogno di costruire la realtà, nel farsi *sapiens ludens*, l'*Homo* inventa lo *spazio magico* totalmente diverso. Uno spazio-tempo che sta insieme per ragioni molto più profonde e in cui gli elementi sono *legati* in uno stato d'unione a partire da una sorta di “connessione originaria” – un precedente spesso rimosso ma indimenticabile – tra l'arte, l'architettura e l'urbano espressa attraverso un tumulto di meraviglia, di gioco e di festa. Accontentiamoci per il momento di una definizione evidentemente ancora criptica e abbandoniamoci in un viaggio per questi luoghi ctoni del Paleolitico, augurandoci di arrivare ad una comprensione sempre più profonda di cosa sia questo *spazio magico* da cui avrebbe origine la vita urbana.

Le intuizioni appena descritte risultano ancora più interessanti da approfondire, soprattutto se consideriamo che Lascaux non rappresenta un epifenomeno isolato, bensì un luogo tra tanti. Dobbiamo infatti immaginare che il territorio era pieno di caverne simili¹⁰. Già solo nella stessa

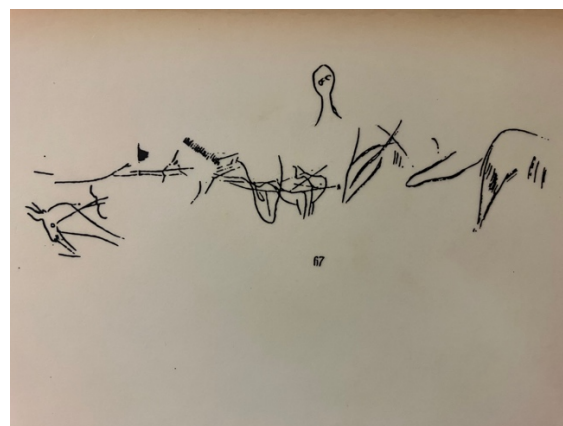
¹⁰ Le caverne risalenti al Paleolitico sono moltissime e oggi sappiamo che furono quasi tutte decorate in fasi successive, a volte separate tra di loro di migliaia di anni. Riportiamo solo alcuni nomi di caverne vicine spazialmente e temporalmente a Lascaux, per renderci conto di quante fossero anche solo sul territorio francese e spagnolo: Chauvet nell'Ardèche (37000-30000 ac), Cosquer nelle Bouches-du-Rhône (32000-23000 aC), Trois-Frères nell'Ariège (27000-17000 a.C.), Cougnac nel Lot (30000-17000 a.C.), Niaux nell'Ariège, Cosquer vicino a Marsiglia, Altamira in Spagna. Sulla base delle loro attribuzioni stilistiche si contano circa settantaquattro grotte decorate in Francia che appartenerebbero al Magdaleniano antico e medio (tra il 21000 e il 15500 a. C.) e circa dodici nel Magdaleniano finale (tra il 15500 e il 12000 a. C.) La più recente è forse la caverna di Gouy, in Normandia, che presenta caratteristiche di entrambe le epoche.

Dordogna, a pochi chilometri di distanza dal santuario di Lascaux, sono state trovate centinaia di grotte, ognuna caratterizzata da peculiarità specifiche. Ciò che stupisce è che caverne molto vicine a livello spaziale riportano simbologie e stili pittorici anche molto diversi tra loro, risuonando piuttosto con cavità più lontane. Per fare un esempio tra molti, nella stessa valle del Vézère, la grotta di Combarelles e quella di Font de Gaume a Les Eyzies illustrano bene come luoghi molto vicini dal punto di vista spazio-temporale, oltre ad evidenti risonanze, riportano in realtà segni molto differenti tra di loro e topografie diversissime dal coevo santuario di Lascaux.

Entrando nella caverna di Combarelles ci rendiamo subito conto di essere in una spazialità decisamente diversa rispetto a Lascaux. La sua architettura è costituita da lunghi cunicoli stretti e angusti, nessuna traccia di grandi sale collettive. Nonostante ciò anche in questi pertugi appare un'arte ricchissima costituita da oltre 800 incisioni che riportano un'incredibile varietà animale: cavalli, bisonti, uri, leoni e renne. Le figurazioni sono caratterizzate da un vivace naturalismo, da una grafica attenta alle proporzioni e ai dettagli anatomici dei soggetti animali disegnati. Rappresentazioni incredibilmente ricche di dettagli che sfruttano la morfologia della pietra per restituire un'anatomia che in alcuni punti stupisce per la sua tridimensionalità, intravedendo finanche un accenno al dispositivo prospettico. Queste caratteristiche, che hanno definito lo stile cosiddetto franco-cantabrico, sono riscontrabili anche in luoghi più lontani, tra la Spagna orientale e il territorio italiano. In particolare l'immagine dell'uro nella grotta del Romito in Calabria è identica ad alcune figure di questa caverna francese. Accanto al "classico" mondo animale, inoltre, Combarelles si distingue per la presenza delle prime rappresentazioni di figure umane, alcune delle quali di difficile interpretazione: a metà del cunicolo appare un volto umano tenuto dalla coda di un cavallo, poco più avanti – in una piccola abside – una figura seduta su una sedia. In fondo, quasi alla fine del cunicolo, le prime rappresentazioni femminili senza testa e senza piedi, le cosiddette veneri del paleolitico che ritroviamo nelle più svariate parti del mondo.

Uscendo da questa caverna e proseguendo sulla provinciale, a 1,5 chilometri di distanza, appare una nuova fessura nella roccia, la caverna di Font de Gaume che rappresenta un'architettura intermedia in termini dimensionali. Tra le duecento figure dipinte o incise – spesso policrome – di bisonti, cervi, cavalli e mammut spicca la rappresentazione unica di due cervi che si leccano tra di loro, donandoci la possibilità di assistere alla prima incredibile immagine di affettività e cura animale. Di nuovo le convenzioni formali presenti in questa caverna si ritrovano nelle grotte della stessa regione, ma anche in altre più lontane. Le peculiarità rappresentative dei bisonti, con le loro incredibili curve e controcurve barbute, sono riscontrabili anche nelle immagini di Angles-sur-l'Anlin dans la Vienne e in alcune caverne sui Pirenei. I cavalli, i cervi e i mammut come anche i primi segni tettiformi sono simili a quelli delle vicine Combarelles e Ruffignac. Accanto al mondo animale troviamo inoltre i tratti grafici punteggiati – ampiamenti interpretati come prima traccia di un codice comunicativo – che sono gli stessi presenti a Lascaux e in altri siti come La Mouthe in Dordogna e La Madeleine ou Le Chaffaud nella Vienne.

L'esperienza di queste caverne doveva essere ancora più incredibile se pensiamo che nel Paleolitico superiore il sistema di illuminazione in questi antri bui avveniva attraverso torce vegetali tenute in mano da chi si addentrava in queste cavità. Il movimento delle fiamme e dei corpi contribuiva a dare vita alle figure sulle pareti e il gioco tra la pittura, le incisioni e i rilievi naturali della roccia doveva essere ancora più emozionante, forgiando letteralmente il mondo interiore dell'umano che, grazie a questa esperienza rituale, elaborava il suo legame con il *fuori*.



caverna di Combarelles. Schemi. Foto di N.A., dicembre 2023



grotta di Lascaux, Foto di N.A., dicembre 2023



caverna del Romito. Foto di N.A., luglio 2022



caverna di Font de Gaume. Foto di N.A., dicembre 2023

Potremmo riportare molti altri esempi, ma già solo questi tre siti così vicini eppur così diversi, con i loro giochi di echi e rimandi, si assurgono a testimonianza dell'incredibile eterogeneità architettonica e artistica delle caverne paleolitiche, nonché il diverso uso che ne veniva fatto, ricordandoci che Lascaux non rappresenta che il santuario più maestoso di una costellazione molto più ampia e variegata di luoghi altrettanto interessanti che, sparpagliati sulla terra, costituivano perle preziose, tessute nei fili dei cammini. Come nota Williams (2002) probabilmente queste caverne erano tutte frequentate da persone che appartenevano a una stessa rete, semplicemente le differenti topografie ci suggeriscono che venivano usate con modalità diverse. Nelle caverne più ampie come Lascaux o Chauvet la collettivizzazione avveniva ovunque, mentre invece in quelle più anguste i rituali collettivi accadevano all'ingresso e solo poche persone, isolandosi dalla collettività, penetravano nella profondità della caverna strisciando attraverso varie soglie iniziatiche. Radicalizzando l'interpretazione etnologica, si può anche ipotizzare che questa varietà, magari legata alla specificità geologica del sito, fosse l'espressione di gruppi e nodi territoriali tra loro eterogenei, che si connettevano in un più ampio itinerario di differenze.

Allora vediamo come si va costruendo l'immagine di questa ipotetica urbanità in cui i diversi gruppi umani ancora dispersi sul territorio, ben lungi dal condurre una vita stanziale in un villaggio, già si riunivano in alcuni luoghi da interpretare come momenti dialettici del cammino. Un'urbanità costituita da linee nomadi e da nodi variegati che, vista l'esistenza di un'intensa produzione decorativa e simbolica, possiamo senz'altro ipotizzare fossero caratterizzati da una forte natura magnetica. Dobbiamo infatti immaginare che in questo *andirivieni tra lo stare e l'andare* si andavano formando gruppi e reti di scambio a lunga distanza basati sulla parentela o su alleanze di altro tipo che nelle caverne si fermavano, si distinguevano dal caos e si fortificavano, generando vere e proprie pratiche culturali: riti e cerimonie ripetute e tramandate nello spazio e nel tempo che testimoniano la diffusa presenza del pensiero simbolico (Rigal 2016, p.39). Anche Decandia (2017; 2023), che ha formulato recentemente una simile ipotesi sull'origine dell'urbano, pone l'accento sul fatto che questi centri avevano radici profonde nel luogo sacro e nella festa, sottolineando la relazione che i rituali avevano nella creazione di legami comunitari:

[l'essere umano nelle caverne] scopre, di fronte alla solitudine, l'importanza dell'essere insieme, del creare legami, del donarsi nello scambio improduttivo e nell'accoglienza della diversità. Oppone al tempo, che logora e che invecchia, una nuova creazione, inventa la festa: una "miniatura di eternità", attraverso cui opporsi alla durata del quotidiano e realizzare un'opera artistica e relazionale nel nome del dispendio, dell'eccedenza, dell'inutile e dell'effervescenza (Decandia 2017, p. 41).

Rovesciando ulteriormente la nostra visione moderna, ingabbiata nell'individualismo come fatto di natura, è importante radicalizzare questa affermazione ricordandoci che la costruzione di umanità è, ovunque e da sempre, collettiva e comunitaria. Una sfumatura apparentemente minuscola, che però lascia intendere che la festa e il contatto con il sacro non fanno tanto la collettività – che esiste a prescindere –, quanto piuttosto rappresentano i momenti in cui essa esplora altri modi di farsi, altre linee di tensione rispetto alle proprie, altri modi di fare urbanistiche e città.

Insomma in un'epoca in cui ancora non si sapeva cosa volesse dire il dominio della natura, in cui ancora la politica e l'estetica non erano evidentemente categorie separate del pensiero e l'architettura, l'agricoltura e la stanzialità che hanno dato vita a tutto ciò che abbiamo successivamente definito *città* erano ben lungi dall'essersi affermate come *modus vivendi* dell'umano, abbiamo però traccia del fatto che l'ambiente fosse già contrassegnato simbolicamente da centri magnetici e magici, stati d'incontro qualitativamente notevoli che raccontano la presenza di forme di vita urbana. Essendo caratterizzati da forti capacità propulsive e creative, essi iniziarono a costruire lo stare insieme proprio a partire da una dimensione di profonda comunione e interrelazione che si esprimeva in riti che “ruotavano intorno alla nozione di corpo, di vivente, di organico e riflettevano una grande vicinanza al mondo naturale” (Rigal 2016, p. 138). Questi centri cerimoniali rappresentavano luoghi in cui l'umano esprimeva simbolicamente la propria relazione con il mondo e abitava in stretto contatto con le molteplici sfere dell'esistenza, in una dimensione dialettica anche con il *perturbante*, con tutto ciò che da qui in avanti sarebbe stato progressivamente rimosso. Le caverne infatti erano spesso legate alle sepolture, qui gli esseri umani primitivi si ritrovavano accanto ai loro fantasmi – abbracciando la dialettica primordiale tra la pulsione distruttiva della morte e quella costruttiva della vita – in nome di

(...) una vita più piena, che non consisteva soltanto in una maggiore disponibilità di viveri, ma in maggiori piaceri collettivi ottenuti mediante un uso più completo della fantasia simbolica e dell'arte, e insieme in una visione comune di una vita migliore, più ricca di significati ed esteticamente incantevole, cioè in embrione quella vita felice che Aristotele avrebbe un giorno descritto nella sua *Politica*: il primo accenno di Eutopia (Mumford 1961, p. 19).

Come nota Jean Clottes, il primo scienziato che è entrato nella caverna di Chauvet intervistato da Werner Herzog¹¹, alla base della cultura paleolitica c'erano due concetti-chiave: la fluidità e la permeabilità. Con *fluidità* intendiamo che le categorie su cui poi abbiamo costruito la nostra realtà (donna, uomo, albero, cavallo) potevano alternarsi, ovvero un albero può parlare e un essere umano si può trasformare in animale. Il concetto di *permeabilità* invece, si riferisce all'assenza di barriere tra il mondo in cui viviamo e quello degli spiriti. Combinando questi due concetti insieme, capiamo bene quanto dovesse essere diversa la concezione del mondo e l'abitare degli umani nel paleolitico, rispetto a ciò che poi è prevalso. È lo stesso Clottes a suggerire che ancor più che *Homo sapiens*, ovvero *l'essere uomo che sa*, dovremmo parlare di *Homo spiritualis*, ovvero l'uomo che conosce spiritualmente, quindi *sente*.

Nelle caverne le collettività umane per la prima volta fronteggiano e imbrigliano il caos convogliando i propri vissuti affettivi individuali in magneti politici in cui coltivare il sentire come un sentiero prezioso che rende attraversabile l'indeterminato. Qui il fuori arrivava ai sensi e veniva restituito in segni, partecipando collettivamente al gioco di creazione di un mondo che ancora non c'è. È solo grazie ad una profonda connessione con le capacità percettivo-sensoriali corporee che in questi spazi magici e rituali l'umano può generare e immaginare un *non-ancora* elaborato e scritto.

¹¹ *Cave of Forgotten Dreams*, Werner Herzog, 2010. È il film che Herzog ha dedicato alla caverna Chauvet, situata nel sud della Francia, lungo il fiume Ardèche. La caverna è assimilabile a Lascaux con le sue 500 pitture rupestri risalenti a 32000 anni fa.

Quel *non-ancora* che, proprio in quanto non addomesticato e non codificato, assumeva spesso il carattere del mostruoso e del perturbante. In una preziosa rassegna delle teorie più recenti sulle caverne, Gwen Rigal (2016) – ex guida di Lascaux – ipotizza addirittura che i cicli pittorici e rituali in quelle cavità sarebbero il tentativo estetico e politico che i nostri antenati fecero di raccontare le Origini: una rappresentazione rituale del tempo sacro della Genesi (p.231). In questo senso possiamo sbilanciarci nel dire che questa fitta rete magica di caverne Paleolitiche, con la loro arte, sarebbe la testimonianza di una prima, molteplice e preziosa forma di urbanità, intesa come quella capacità politica di confrontare la libertà individuale con un bene ritenuto superiore, quello di una comunità fluida e permeabile, in una relazione estetica, sinestetica e interrelata con ciò che ci circonda, persino il suo lato più perturbante.

Un passato sempre più grande e un magnete sempre più antico

Aveva ragione Bataille, queste straordinarie caverne non smetteranno mai di stupirci. Ma alla meraviglia non c'è mai fine, soprattutto quando si ammette la propria ignoranza, andando a cercare lì dove le teorie sembrerebbero giungere a inspiegabili paradossi. Per molti anni ricercatrici e ricercatori si sono domandati come mai fosse passato così tanto tempo tra l'origine biologica dell'umanità e la comparsa delle prime forme di *cultura*. Venne addirittura coniata l'espressione “paradosso del *sapiens*” (Renfrew 2007) per descrivere questa *empasse* di ricerca. Ma non tutte le difficoltà vengono per nuocere. Il vicolo cieco in cui la ricerca si era persa ha infatti suggerito in tempi recenti di rileggere in modo meno lineare quel passaggio da *faber* a *sapiens-ludens* di cui parlavamo all'inizio e di problematizzare l'idea troppo semplice secondo cui, ad un certo punto, comparve l'*Homo sapiens*, tramandato come una categoria quasi astratta in cui “tutti i vari elementi della moderna condizione umana confluirono, in via definitiva, nel meraviglioso istante della creazione” (Graeber&Wengrow2021, p.95). Fin qui abbiamo vissuto nella favola del *sapiens*, ma la preistoria si rivela essere un arco di tempo sempre più lungo: sarebbe quindi il caso di *scongellare l'era glaciale* e ammettere con sincerità che forse ci siamo attaccati alla presunzione di aver capito qualcosa che, in realtà, è molto meno limpido di come lo abbiamo immaginato.

Recenti scoperte archeologiche rivelano infatti che è possibile riscontrare lo stesso pensiero simbolico umano complesso e *ludens* che la storia dell'arte ha riconosciuto nelle caverne coeve a Lascaux, anche in altre ben più antiche datate circa 176.000 anni fa. I ritrovamenti avrebbero attribuito addirittura all'*Homo neanderthalensis* questa stessa capacità estetica generatrice di arte, architettura e urbanità spostando ancora più indietro l'asticella della cronologia di ciò che genericamente chiamiamo *cultura*. La più antica testimonianza ad oggi rilevata sul nostro continente è quella della caverna di Bruniquel, sempre in Francia ma più a sud nella regione di Tarn-et-Garonne. Questa cavità venne scoperta nel 1990, ma solo quando un gruppo di ricercatori coordinati dalla soprintendenza del Midi Pyrénées riprese le ricerche paleontologiche nel 2013 si comprese che il sito era ben più antico di quanto si immaginava, datandolo circa 175000 anni fa. Nel paleolitico medio un gruppo di esseri umani frequentava questa cavità profonda e data la zona (l'Europa centrale) si immagina fosse l'*Homo neanderthalensis*, prima di essere sostituito dal *sapiens*, ad abitare questo luogo. Un'apertura inizialmente molto piccola che si inoltra sotto terra per circa 500 metri. A circa 330-340 metri l'entusiasmante sala delle “strutture”, un grande spazio il cui suolo ospita una serie di formazioni circolari costruite con circa 400 *speleofatti*, materiali mai visti prima

ricavati da 112 metri di stalagmiti accuratamente spezzate in frammenti di circa 2,2 tonnellate l'una, poi allineate, sovrapposte, intrecciate in vari strati e sostenute da puntelli verticali. Tracce di calcite annerita dalla fuliggine testimoniano la presenza di fuochi al centro di questi cerchi. Scrive Gwen Rigal (2016):

Già molto tempo prima, Neanderthal presentava indizi di pensiero simbolico al di fuori dei contesti funerari. [...] Sappiamo dunque che, già in quell'epoca remota, Neanderthal si era appropriato del mondo sotterraneo e usava il fuoco per scopi diversi da quelli strettamente culinari o termici. La funzione di queste strutture circolari non ci è nota. Gli scienziati stentano a immaginare un accampamento così profondo [...]. Attualmente, quindi, la migliore spiegazione di questo fenomeno rimanda a preoccupazioni immateriali nei Neanderthal (p. 35).

Insomma abbiamo aperto questa porta magica inizialmente appoggiandoci all'*Homo di Lascaux* perché è maggiormente storicizzato, almeno nel mondo dell'arte e dell'architettura. Ma possiamo ammettere che addirittura il Neanderthal frequentava simili spazi non solo per scopi pratici e abitativi, ma probabilmente per ragioni immateriali – rituali e religiose – esprimendo la propria capacità simbolica attraverso un linguaggio complesso. Ed esso dava vita a forme di urbanità.

Una serie di altri ritrovamenti in caverne più o meno coeve (65000 anni fa) sembrerebbero avvalorare questa ipotesi: le tre grotte spagnole di La Psiega, Maltravieso, Ardales sono decorate con pitture straordinarie raffiguranti silhouette di animali, mani, clave e linee geometriche ocra e nero. Le ricerche archeologiche hanno ricostruito che, anch'esse, sarebbero opera di *Neanderthal*, confermandoci la sua capacità di attivare il pensiero astratto e il linguaggio.

Risolto almeno temporaneamente e concettualmente il paradosso temporale, bisogna considerare infine che anche i nostri orizzonti geografici sono stati a lungo molto limitati. Nella seconda metà del ventesimo secolo, l'approfondimento archeologico si è limitato al territorio europeo perché è qui che si è accentrata la maggior parte dei fondi destinati alle indagini sulla preistoria. Per fortuna recentemente però alcune ricerche avviate in Africa, nella penisola arabica, nell'Asia sudorientale e nel subcontinente indiano hanno totalmente cambiato la visione che abbiamo avuto fino ad oggi, aprendo nuove finestre su un mondo inaspettato di arte rupestre risalente a molti anni prima rispetto alle famose immagini di Lascaux e Altamira. Tra i molti esempi possiamo annoverare la grotta di *Panga ya Saidi* in Kenya (60.000 a.C.), i siti nella *Mansuli Valley* (*Samang Buat cave*, *Gua Tambum cave*) nell'arcipelago del Borneo (45.000 a.C.) e le pitture nella grotta di *Leang Tedongnge* sull'isola di Sulawesi (45.500 a.C.) che aprono finestre su un angolo sconosciuto di arte rupestre, dall'altro lato del pianeta e, in alcuni casi, decisamente precedente alle più note immagini di Lascaux. Sulla base di tali ritrovamenti le recenti ricerche sono arrivate ad ammettere che le fondamenta del Paleolitico superiore furono gettate prima in Africa e poi in Asia, nel corso di diverse decine di migliaia di anni, ipotizzando addirittura che “i primi motivi simbolici hanno avuto tutti origine dai *sapiens* africani” (Rigal 2016, p.37). Come scrivono Graeber&Wengrow (2021):



caverna di Bruniquet, *Tarn-et-Garonne*, Francia, (175.000 a. C.), fonte internet



Leang Tedongge sull'isola di Sulawesi, Indonesia (45.500 a.C.), fonte internet



Tambun cave, Malaysia (40.000 a. C), fonte internet

Forse l'unica cosa che possiamo affermare con vera certezza è che, in termini di discendenza, siamo tutti africani. Gli esseri umani moderni comparvero per la prima volta in Africa. Quando cominciarono ad espandersi verso l'Eurasia, si incontrarono in altre popolazioni come i Neanderthal e i vari gruppi si incrociarono. Solo dopo l'estinzione di queste altre popolazioni possiamo davvero iniziare a parlare di un unico "noi" umano che abitava il pianeta (p. 94).

Recapitolando forse ora sarà chiaro che Lascaux non è che un puntino nell'universo ancora per lo più ignoto della preistoria, o forse sarebbe meglio dire una perla in un mare più vasto di meraviglie. Quindi tornando al motivo per cui abbiamo viaggiato così lontano, ora che abbiamo capito che il passato si allunga e si allarga, possiamo constatare con estrema meraviglia che il *magnete* è ben più antico e con esso la storia dell'arte, dell'architettura e della città. Dando una maggiore enfasi ai pensieri appena illustrati, nell'ambito di questa operazione di rivalutazione dei confini culturali e crono-geografici della preistoria, quello che ipotizziamo è che in queste cavità antichissime siano nate contemporaneamente – in un unico gesto estetico e politico insieme – l'arte, l'architettura e la città che, quindi, avrebbero come archetipo comune questo spazio empatico e magico in cui si va formando l'essere insieme di una comunità temporanea a partire da un processo corporeo, materiale e relazionale. Viene da sé che se anticipiamo l'origine dell'urbanità nelle caverne già in epoca neandertaliana e in territorio africano, con un'intensificazione durante il Paleolitico superiore, spostiamo anche la sua origine concettuale: essa è nata dal desiderio collettivo e comunitario di ritrovarsi in luoghi magici di festa, nello scambio improduttivo, dando vita a momenti estetici di alta intensità. Fin dalle sue origini la città è un centro magnetico e magico da immaginare come l'architettura estetico-politica in cui risiedono i legami della comunità. Le diverse società nella storia hanno poi dato forme diverse e creative (involucri) a questo centro preesistente e originario (magnete). A partire da questo archetipo infatti molte sono state le variazioni – dalle piramidi alle cripte, dalle basiliche ai teatri – spazi urbani figli di quelle grotte che testimoniano l'esigenza che l'essere umano ha da sempre di riunirsi e di confluire per interessi altri, al di là dei confini che nel tempo sono stati imposti dalle strutture politiche e delle forme dualistiche che hanno successivamente diviso la città dalla campagna, il centro dalla periferia, il razionale dall'irrazionale, l'uomo dall'animale, il visibile dall'invisibile, l'utile e il gioco, la mente dal corpo.

Le caverne come momenti dialettici dei cammini, ci restituiscono un'immagine straordinaria *ante litteram* di questi centri ctoni e magici all'origine di tutto, assurgendosi a preziosa testimonianza della connessione originaria tra l'arte, l'architettura e le prime forme embrionali di vita urbana. Detta in termini ancora più ampi, sembrerebbe proprio che le caverne siano la genesi di uno stato ontologico d'unione tra l'estetica e la politica in uno spazio destinato ad ospitare tale legame. Così ipotizziamo sia nata l'urbanità già all'epoca di *Neanderthal*, in cavità magiche caratterizzate *dall'essere in comune, legati e in contatto* con tutto ciò che ci circonda in una dimensione interconnessa dell'abitare, persino il nostro lato più perturbante. Ma è un'affermazione scomoda. Il "paradosso del *sapiens*" altro non è, infatti, se non un'illusione ottica dovuta al fatto che per secoli, noi moderni, abbiamo perpetuato una visione che reputava intelligenti e capaci di generare l'urbano solo le specie che costruiscono attrezzi, mentre quello che non siamo riusciti ad immaginare è che l'intero sviluppo del cervello, della sensibilità e dell'intelligenza – e, dunque, delle urbanità – durate il Paleolitico non è avvenuta in funzione tecnico-strumentale, ma in relazione al rito, al mito, al sacro, alla poesia e al linguaggio

come primo ambiente degli umani (Lèvi-Strauss 1966). Una sfumatura apparentemente piccola ma con conseguenze enormi visto e considerato che per secoli l'*Homo neanderthalensis* è stato bollato come una sottospecie del *sapiens* oppure come una specie a parte non degna di essere considerata nella nostra evoluzione urbana. L'esclusione del Neanderthal e delle caverne ci interessa particolarmente perché è andata di pari passo alla rimozione del sensibile, dunque, dell'estetica come capacità di generare e organizzare i mondi. Per questa ragione le fonti hanno prevalentemente parlato delle caverne come luogo in cui hanno avuto origine l'arte e l'architettura e come luoghi all'origine di dimensioni collettive nel forte rapporto con il mondo naturale e con il paesaggio. Ma è difficile sentirne parlare esplicitamente in termini di *città*.

La visione egemonica sull'origine: urbano è ciò che divide

La città non ha fatto in tempo a nascere che già ci si chiedeva quali fossero le sue origini, ciononostante esse continuano a rimanere molto discusse. Al contrario dell'ipotesi che abbiamo avanzato nelle pagine precedenti, le teorie moderne hanno spostato l'origine dell'urbano più avanti. Leggiamo in quegli stessi libri che tramandano Lascaux come il punto zero della storia dell'arte, che la città è nata in Mesopotamia, tra il Tigri e l'Eufrate, intorno al 3500 a.C. come prodotto della mente di società più *complesse* quando grandi concentrazioni di persone si insediarono in via permanente e stanziale in un unico luogo, solo in seguito alla rivoluzione agricola che inaugurò la crescita demografica e rese possibile sfamare popolazioni numerose senza bisogno di muoversi. I ritrovamenti di Ur e Uruk hanno restituito l'immagine di questa culla della civiltà che avrebbe inventato la città, gli Stati, la monarchia e l'aristocrazia confermando in un sol gesto l'importanza del progresso tecnologico, dell'autorità e la verità delle scritture bibliche come motori imprescindibili della storia della liberazione umana. È importante, però, mettere subito in chiaro che la disciplina architettonica e urbanistica si confronta con un retroterra culturale – quello della tradizione occidentale – che ha dominato nella storia dell'essere umano permeando la nostra concezione del mondo a partire dall'influenza della tradizione positivista di matrice cartesiana che ha lavorato per separare ciò che prima era unito, strutturando la realtà in un sistema dualistico. Questo pensiero unico che ha dominato la storiografia e la stessa cultura artistica, architettonica e urbana ci ha trasmesso l'immagine dell'*uomo primitivo*¹² come quell'essere *semplice*, continuamente impegnato nella lotta per la sua sopravvivenza, per la sua esistenza, ben lungi dalla possibilità di costruire un *essere in comune*. Nei prossimi capitoli capiremo quando nasce questa visione e in che modo ha influenzato il modo occidentale di abitare il mondo stabilendo un certo primato indiscusso della ragione e della tecnica. Vorrei ora evitare di soffermarmi troppo su tutte le sfumature del dibattito sulle origini della città, un approfondimento che è meglio lasciare alle pagine di chi ha dedicato tutti i suoi studi a questa ricostruzione¹³. Senza entrare nel merito delle specifiche

¹² In questo caso usiamo il lemma *uomo* perché la tradizione culturale a cui ci stiamo riferendo è la stessa che ha tramandato il pensiero unico di una vita urbana che ha avuto origine nella città-stato dominata dal potere patriarcale accentratore e gerarchico.

¹³ Il dibattito sull'origine della città è lungo e sedimentato. A una lunga serie di teorie sulle origini illuministe e positiviste di matrice cartesiana è seguita la visione evoluzionistica ottocentesca di Marx&Engels che, senza alcuna conoscenza dei dati archeologici, concepirono lo sviluppo della società preistorica in tre stadi: la comunità nomadica di cacciatori-raccoglitori, la comunità tribale con insediamenti agricoli permanenti e lo stato primario con comunità strutturata in

posizioni, un dato curioso da analizzare, però, è che persino i filoni di pensiero che hanno cercato di superare le teorie nate in seno al progetto della modernità e il neo-evoluzionismo novecentesco, lo hanno fatto, tuttavia, sempre a partire da un’accezione del concetto di *complessità* – caratteristica spartiacque che definirebbe ciò che è urbano e ciò che non lo è – che si riferisce a un umano vincolato da un legame connotato dal dominio e dal dualismo. Persino secondo queste teorie, la città sarebbe il frutto di quella che è stata definita *società complessa* ovvero quel tipo di società statalizzate, dotate di un’evidente “differenziazione degli elementi costitutivi sia in senso spaziale (città e villaggi) sia in senso strutturale interno (specializzazione lavorativa, stratificazione sociale), risultante in un diverso accesso alle risorse e ai processi decisionali” (Liverani 1998) che, grazie allo sviluppo di fattori tecnologici, avrebbero gradualmente avvicinato quei semplici cacciatori-raccoglitori all’agricoltura e alla civiltà urbana, facendogli fare un salto nella scala evolutiva. Quindi la nascita delle città viene comunemente associata all’introduzione politica dei sistemi statali di governo autoritario e alle amministrazioni erudite che avrebbero determinato “l’emergere, rispetto alle precedenti formazioni, di un centro gerarchicamente dominante all’interno del territorio, progettato con stabilità e continuità e investito con forme monumentali” (Decandia 2019, p. 17).

Ma a che tipo di complessità si riferiscono queste teorie e perché la definiamo un’accezione che implica un legame umano connotato dal dominio e dal dualismo? Nella sua ricostruzione sull’origine della città Liverani (1998), inserendosi nel solco delle teorie più classiche, ci dice che “si ha una situazione complessa quando all’interno di un sistema interagiscono elementi tra loro differenti, per caratteri e per rilevanza, elementi che non si comportano tutti nello stesso modo, e la cui interazione dà luogo a squilibri gerarchici e a differenti tassi di successo” (p.11). Prendendo per buona questa definizione, risulta chiaro che a una civiltà “complessa” corrisponde una città organizzata e strutturata dall’alto a partire da un raffinato apparato di divisione della realtà in sistemi ben distinti e separati. Secondo Liverani la rivoluzione urbana avverrebbe all’epoca di Ur e Uruk, dunque, con la nascita dello Stato, la divisione del lavoro, l’invenzione dell’aratro, la nascita della scrittura e la divisione tra classi. Una visione che – come dicevamo – presuppone una realtà cartesiana strutturata in modo da poter essere studiata in forma lineare e razionale, generatrice inevitabile di disuguaglianze. In linea con queste teorie, andando avanti nella sua trattazione sulla storia della città, lo stesso Mumford tradisce l’intuizione geniale del magnete, raccontandoci che, però, si può propriamente parlare di città solo successivamente. A suo dire essa sorse come una precisa *complessificazione* delle comunità paleolitiche.

classi e insediamenti concentrati in centri urbani. Negli anni Quaranta del nostro secolo il paleontologo Vere Gordon Childe – riscrivendo lo schema evoluzionistico in termini archeologicamente documentati – pone piuttosto l’attenzione sul fattore tecnologico quale principale movente del progresso privilegiando una visione materialista ed economicista dell’evoluzione sociale, applicando in qualche modo il concetto dell’accumulazione primaria alla protostoria. Sarà Childe ad introdurre infatti il concetto di “rivoluzione” alla preistoria parlando di “rivoluzione neolitica” che segna il passaggio dallo stato selvaggio a quello barbarico e una “rivoluzione urbana” che più propriamente parla del passaggio dalla barbarie alla città, identificando con l’emergere di una società di classe lo sviluppo della civiltà urbana. Successivamente Liverani (1998) rafforzerà questo filone teorizzando la prima rivoluzione urbana. Ma – come sostiene Polanyi (1977) – questo tipo di lettura soffre del grave limite di voler applicare alle società antiche i principi economicisti emersi solamente in seguito alla rivoluzione industriale. Per una lettura delle più classiche teorie sull’origine Cfr Gordon Childe Vere, *Social Evolution*, trad. it 2004 *La rivoluzione urbana*, Rubbettino, Soveria Mannelli; Whitehouse Ruth, *The first cities*, 1977, trad. it. *Le prime città. Come nacque la vita urbana lungo i fiumi dell’antico Oriente*, 1981, Newton Compton editori, Roma; Liverani Mario, *Uruk. La prima città*, 1998, Editori Laterza, Roma-Bari.

L'arcaica cultura del villaggio lasciò il posto alla "civiltà" urbana, questa particolare combinazione di creatività e di controllo, di espressione e di repressione, di tensione e di rilassamento, la cui manifestazione esteriore è stata la città storica (Mumford 1961, p. 48).

Quindi vediamo che, anche per Mumford, l'urbano avrebbe diritto ad essere definito come tale, solo in presenza di un sistema più complesso di opposti separati e messi in tensione a generare complessità, che sarebbe appunto una *condicio sine qua non* dell'urbanità. Il motivo per cui nessuna caverna paleolitica rappresenterebbe propriamente una città è perché non sarebbe frutto di una società politicamente *complessa* appunto, quanto piuttosto di una società semplice o anche detta egualitaria, in cui le cellule sono tra loro tutte omologhe. In quanto prive di legami connotati dal dominio e dal dualismo e dunque di complessità, le caverne sarebbero *un germe* di urbanità e non un vero e proprio primo modello di città. Per proprietà transitiva quell'originario stato di unione tra l'arte, l'architettura e l'urbano – l'estetica e la politica – simbolo di una più generale dimensione pre-dualistica dell'abitare, sarebbe frutto di una *società semplice* che ancora non rappresenta propriamente una forma di urbanità.

Un legame sostanzialmente libero

Per fortuna, accanto ai filoni di pensiero appena citati che, nonostante i tentativi di superamento, si inseriscono ancora nei binari di una certa interpretazione egemonica del mondo, ne abbiamo altri che, invece, ci forniscono gli strumenti per scardinare questa visione. In particolare ci vengono in aiuto una serie di teorie genericamente riunite nella *epistemologia della complessità* che – insieme alle teorie costruttiviste e post-strutturaliste – hanno iniziato a suggerire che si può guardare alla complessità da un altro punto di vista, slegandola se così si può dire, dal giogo del dominio dualistico. Negli anni '70 in particolare si è iniziato a parlare di complessità per riferirsi con più ampio respiro a tutti quei fenomeni non riconducibili a processi lineari, in netta contrapposizione alle visioni precedenti. Una serie di teorie in quegli anni hanno iniziato a leggere in chiave nuova fenomeni fisici, biologici e sociali in particolare riconoscendo il ruolo che le soggettività umane e non umane hanno nella modificazione dei fenomeni stessi. In questa cornice di senso si è arrivati a definire non lineare un problema in cui le componenti in gioco interagiscono tra di loro in modo tale da rendere impossibile la loro separazione. La difficoltà di ridurre il problema a un logica lineare ha sancito la fine del determinismo che si è portato dietro un inevitabile riduzionismo¹⁴. Il motivo per cui ci interessa parlare di come queste teorie hanno concepito la complessità¹⁵ è proprio perché

¹⁴ Il testo che – secondo molti – ha sancito questo momento è Anderson P. W., *More is different. Broken symmetry and the nature of the hierarchical structure of science*, "Science", vol. 177 n. 4047, 1972, pp. 393-396.

¹⁵ Dopo l'articolo di Anderson la teoria della complessità si è sviluppata ad opera di molti scienziati, ricercatori e ricercatrici. Tra le più significative possiamo ricordare I. Prigogine e I. Stengers, che pubblicarono nel 1979 *La Nuova Alleanza*, dove indagarono sull'importanza del tempo e in particolare dell'irreversibilità nel comportamento dei sistemi complessi; possiamo poi ricordare i biologi H. R. Maturana e F. Varela che parlano dei modi in cui i sistemi viventi sono "autopoietici" ovvero mantengono la propria unità. Il filosofo Edgar Morin sistematizza la teoria e E. László ce ne parla in termini sociali. Ma soprattutto Gregory Bateson e Paul Watzlawick che alla teoria della complessità hanno dedicato tutta la vita.

in qualche modo ci parlano di essa in termini di inseparabilità, dichiarando l'impossibilità di agire la consueta *riduzione ad uno*¹⁶. È in questa logica che vengono riabilitati nella ricerca termini precedentemente banditi quali imprevedibilità, incertezza, retroazione, autorganizzazione, correlando l'infinitamente piccolo con l'infinitamente grande. Seguendo questa visione, in anni più recenti Morin (2001) ha definito la complessità come "ciò che è tessuto insieme; in effetti si ha complessità quando sono inseparabili i diversi elementi di un tutto (...). La complessità è perciò il legame tra l'unità e la molteplicità" (p. 38). In questa definizione è contenuto un indizio qualitativo per noi molto prezioso, ovvero la possibilità che possa esistere una struttura generatrice di un legame diverso tra l'uno e i molti, senza che esso si riduca in organizzazioni dualistiche di dominio.

Grazie all'ampliamento qualitativo del concetto di complessità che ci forniscono tali epistemologie, ci si domanda se sia effettivamente corretto far coincidere l'origine della città con l'insorgere di quel *centro gerarchicamente dominante* riscontrabile in Ur e Uruk – erroneamente considerato più complesso dei magneti precedentemente esistenti –, attribuendo solo a questo paradigma la capacità di generare una vita qualitativamente urbana (Decandia 2019). Seguendo le intuizioni di Mumford (1961), anche Soja (2000) e Scott (2017) tentano di sfatare la narrazione prevalente e di suggerirci altri percorsi possibili per mettere in discussione "l'egemonia di una idea di città centralizzata, sponsorizzata dai detentori del potere degli stati" (Decandia 2019, p. 19). Soja per esempio studia l'insediamento di Çatalhöyük (7200-6200 a. C.) in Anatolia che, inserito in una rete di scambio a grande scala, sarebbe la testimonianza di come anche centri non esplicitamente gerarchici e non centralizzati fossero in realtà caratterizzati da una sorprendente vitalità culturale, tecnologica ed economica del tutto assimilabile a quella che ritroviamo negli insediamenti che abbiamo definito urbani. Il dubbio a questo punto è se sia ancora il caso di etichettare come *semplici* i mondi pensati dai nostri antenati, ammettendo che fossero piuttosto organizzati in società *altrimenti complesse*, in linea con l'accezione che Morin ha dato di questo termine. Forse per andare fino in fondo nel rimettere in discussione l'idea oggi logora di urbanità che ha esercitato la sua egemonia per millenni, è arrivato il momento di rivalutare queste forme di organizzazione spaziale, gettando nuova luce sulla politica e sull'estetica nell'Era Glaciale.

Tra le varie autrici e autori impegnate a scardinare ulteriormente la nostra visione sulle origini anticipando il momento aurorale, un libro che raccoglie e sistematizza magistralmente queste ricerche è *L'alba di tutto. Una nuova storia dell'umanità* scritto da David Graeber e David Wengrow e pubblicato nel 2021¹⁷. Abbiamo timidamente già iniziato a citarlo prima, ma la tesi dirompente degli autori torna ora più che mai utile considerando che, proprio appoggiandosi a quelle epistemologie che avevano ampliato il concetto di complessità, sono loro a parlare esplicitamente di "politica del Paleolitico" (p.100), aggiungendo indizi interessanti per approfondire l'ipotesi che stiamo a poco a poco costruendo di questo *magnete estetico-politico e magico* da cui immaginiamo sia nata la città, in uno stato originario di unione con l'arte e l'architettura.

Prima di tutto Graeber e Wengrow sfatano l'idea secondo cui gli esseri umani vivessero in società di uguali, in totale assenza di sistemi di organizzazione politica. A riprova di ciò già Leroi-

¹⁶ Fa parte di questa corrente anche quel filone antropologico a cui viene dato il nome di *ontological turn* a cui ci riferiremo nel cap. 2 per ricostruire l'ontologia diabolica inaugurata dalla modernità.

¹⁷ David Graeber & David Wengrow, *The dawn of everything*, trad. it. a cura di Roberta Zupper *L'alba di tutto. Una nuova storia dell'umanità*, 2021, BUR Rizzoli, Milano.

Gourhan (1964) aveva notato che la distribuzione delle pitture rupestri nelle caverne è basata su un sistema simbolico complesso che sembrerebbe frutto di una società che va ben oltre l'idea semplice che ce ne eravamo fatti.

Nel complesso, le caratteristiche delle grotte decorate non si discostano da quelle dei “monumenti”, ovverossia non presentano un aggregato anarchico di figure di ogni epoca dipinte a caso sulle pareti, ma, come i monumenti di altre culture, sono complessi di testimonianze stilistiche, disposte in maniera più o meno rigorosa, e tuttavia coerenti nel tempo. Si tratta di un dato importante per poterne definire la funzione¹⁸.

A sfatare questo mito della semplicità, se non bastavano le considerazioni sulle caverne fin qui descritte, una serie di espressioni estetiche non molto lontane in termini di datazione sono la testimonianza ancora più evidente della presenza di una certa qual forma di organizzazione politica anche in era glaciale, confermandoci che – millenni prima dell'introduzione dell'agricoltura – le società umane di cacciatori-raccoglitori fossero già politicamente piuttosto evolute e complesse. Recenti scoperte, infatti, come le sepolture principesche¹⁹, i monumenti grandiosi e le imponenti opere pubbliche rinvenute nell'Eurasia occidentale, stanno facendo emergere nuove interpretazioni che, inserendosi nel solco delle sagaci intuizioni di Mumford, mettono seriamente in discussione il logoro racconto che ci è stato tramandato dalla vecchia storiografia, ampliando sempre di più l'interpretazione sull'origine della città e, dunque, su altri modi di pensare l'urbano (Decandia 2024).

In particolare due ritrovamenti ci sembrano di notevole interesse nello sfatare il mito della semplicità dei cacciatori-raccoglitori del Paleolitico e nel corroborare l'ipotesi di un originario stato d'unione alla base delle prime forme di urbanità. Prima di tutto l'architettura monumentale di *Göbekli Tepe* in Turchia sudorientale con i suoi templi e recinti giganti datati intorno al 9000 a C. Siamo molto lontani – temporalmente parlando – dalle caverne che abbiamo descritto, ma il ruolo simbolico di questo centro altamente magnetico sembrerebbe essere simile. Gli scavi archeologici nel 1995 hanno riportato alla luce venti recinti megalitici che non furono pensate per essere eterne, nonostante richiedessero “un'attività coordinata su vastissima scala” (Graeber, Wengrow 2022, p. 102). Sembrerebbe, invece, che gruppi di esseri umani eressero questi monumentali recinti come luogo in cui riunirsi temporaneamente e approfittare “dell'abbondanza di risorse selvatiche per organizzare banchetti, celebrare rituali complessi e ambiziosi progetti artistici” (*ivi*, p. 118). Dall'analisi di alcuni reperti emerge, infatti, che “ciascuna di queste imponenti strutture aveva una vita abbastanza breve, che culminava in un ricco banchetto, dopodiché i muri venivano rapidamente riempiti di avanzi e altri rifiuti: le gerarchie si innalzavano verso il cielo, per poi essere

¹⁸ Leroi-Gourhan, 1964, *Les religions de la préhistoire Paléolithique*, trad. it. a cura di Elina Klersy Imberciadori 1993 *Le religioni della preistoria*, Adelphi, Milano, p. 105.

¹⁹ Alcuni esempi di ricche sepolture di cacciatori-raccoglitori sono *Sungir* nella Russia settentrionale, *Dolní Věstonice* nel bacino della Morava che risalgono circa al 34000-26000 a.C., nel pieno del Paleolitico superiore. Simile datazione ha anche la Sepoltura del Principe in Liguria. La Signora di Saint-Germain-la-Rivière in Dordogna risale a circa sedicimila anni fa. Più in generale nell'area che va da Cracovia a Kiev sono stati rinvenuti molti resti di strutture circolari che si distinguono dai consueti accampamenti per caratteristiche estetiche e testimoniano la presenza di opere pubbliche monumentali già durante il Paleolitico Superiore, sfatando il mito della “semplicità” attribuita a quei cacciatori-raccoglitori.



Göbekli Tepe, Turchia, 9000 a. C.



Nebelivka, Ucraina, IV millennio a. C

abbattute di lì a poco” (*ibidem*). Questa analisi sembrerebbe confermare che, in anni successivi rispetto a Neanderthal ma ancora precedenti a Ur e Uruk, non fu l’agricoltura a creare la vita urbana. Ciò che emerge da *Göbekli Tepe* è che, al contrario, “sono stati proprio il desiderio e la necessità di costruire luoghi cerimoniali di interazione e di scambio a portare alla costruzione di queste complesse strutture e a favorire la nascita dell’agricoltura” (Decandia 2024, in c.d.s.).

Spostandosi sul Mar Nero, poi, le ricerche archeologiche già negli anni Settanta del secolo scorso avevano rilevato insediamenti umani più antichi e più grandi delle città mesopotamiche allora conosciute. Oltre alle tombe principesche e ai monumenti grandiosi appena descritti, una serie di *megasiti* che risalivano ai secoli centrali del IV millennio a.C. – dal 4100 al 3300 a.C. – testimoniano la presenza di una vita urbana ben diversa politicamente da come le visioni convenzionali hanno voluto tramandarla. Procedendo nel tentativo di scardinare le certezze che hanno costruito l’interpretazione moderna sulle origini, Graeber&Wengrow descrivono i *megasiti* ucraini e moldavi di Nebelivka, Tal’janky e Maidanets’ke²⁰. Le sofisticate tecniche messe in campo dall’archeologia hanno mostrato insediamenti senza centro, senza alcuna traccia di centri di controllo e stratificazioni sociali nel senso “moderno” del termine e in perfetto equilibrio ecologico con il proprio ambiente. Le teorie su questi affascinanti luoghi sono tantissime. C’è chi continua a sostenere l’ipotesi di aggregazioni temporanee e chi, considerata la solidità delle case, vede nei *megasiti* i primi luoghi abitati in modo più stanziale – o più probabilmente ancora con un’alternanza stagionale – in cui ogni famiglia viveva come se “fosse un collettivo di artisti capace di inventare il proprio stile estetico irripetibile” (Graeber&Wengrow 2021, p. 315), in profonda connessione estetica con il territorio e con gli altri esseri umani. La disposizione circolare dei nuclei abitativi connessi tra loro, l’impronta ecologica leggera, l’assenza di monumenti nello spazio centrale e la vicinanza tra questi *megasiti* confermano l’ipotesi – già anticipata dalle caverne – dell’esistenza di prime forme di urbanità in cui la dimensione estetica e quella politica erano profondamente interconnesse. Qualsiasi sia l’interpretazione che decidiamo di abbracciare, rimane infatti certo che questi insediamenti sarebbero la testimonianza – intorno alla metà del IV millennio a. C. – di un modo di stare politicamente insieme in un luogo molto diverso da come le teorie della prima rivoluzione urbana hanno immaginato l’origine della città, mostrando che “un’organizzazione altamente egualitaria è possibile su scala urbana” (*ivi*, p.318).

Però resta il quesito: perché diamo per scontato che le persone che hanno trovato un modo affinché una popolazione numerosa si governi e sopravviva senza templi, palazzi e fortificazioni militari – cioè senza ostentazioni esplicite di arroganza, umiliazione e crudeltà – siano in qualche maniera meno complesse di quelle che non l’hanno fatto? (*ivi*, p. 311)

Questa constatazione ci dovrebbe spingere a riformulare le domande sull’alba di tutto strappando la camicia di forza evolutiva e domandandoci piuttosto “quale tipo di mondi *pensassero* di voler creare” (*ivi*, p.109). Gli autori ci invitano a rivedere le categorie con cui normalmente

²⁰ Dallo scambio intenso con Graeber&Wengrow nasce l’interessante lavoro di ricostruzione che il collettivo di architetti Forensic Architecture. *The Nebelivka hypothesis* ha realizzato in occasione della 18. Biennale di Architettura di Venezia 2023. Per vedere l’intero progetto cfr. <https://forensic-architecture.org/investigation/the-nebelivka-hypothesis>.

abbiamo interpretato le primissime tracce (fin qui note) di vita sociale umana, evidenziando che le società cosiddette “primitive” fossero caratterizzate da una politicità *semplice* non nel senso assoluto di utopicamente scevra di alcun tipo di dominio, quanto piuttosto perché sorprendentemente basata su una forma inedita di organismo politico, ben diverso delle gerarchie che sono poi prevalse nella storia in linea con il pensiero egemonico. Etichettare come *semplici* tali società è stato un errore perpetuato nei secoli della modernità principalmente al fine di declassare la diversa forma di organizzazione che esse promuovevano. Durante il Paleolitico esistevano invece già divisioni secondo criteri di status, classe e potere ereditario e le popolazioni non erano affatto *ugualitarie* nel senso che letteralmente si era tutti uguali. La società era *egualitaria* solo in quanto caratterizzata da strutture politiche con l’inclinazione ad accogliere il pensiero di gruppo collettivo e contraddistinte da una grande tolleranza dell’eccentricità, sul rifiuto della coercizione e su una diversa idea di libertà. La politica *altrimenti* complessa dei nostri lontani antenati era profondamente legata alla misura del tempo e caratterizzata da “fasi discrete di organizzazione politica” (ivi, p. 123) in cui il nomadismo dovuto all’alternanza stagionale e climatica generava degli organismi gerarchici temporanei legati alla gestione dei riti, delle feste e dei raccolti. Queste *feste* determinavano temporanee configurazioni sociali generando estetiche: dipinti, caverne, monumenti e templi rappresentavano forme *para statali* e *para artistiche* che poi venivano sciolte cedendo il passo a bande nomadi caratterizzate, in alcuni casi, da una natura anarchica non esente da organizzazione e gerarchie temporanee. Insomma questa geografia urbana che, come abbiamo detto, era costituita da nodi (caverne e centri magnetici) e da linee (cammini) altro non era se non la forma urbana generata da una dimensione politica caratterizzata da un “amalgama bando/Stato”. Questo modo di abitare ci conferma sempre di più l’inadeguatezza delle categorie astratte e rigide di “semplice” e “complesso” fin qui adottate dalla teoria evolutiva per interpretare l’origine della città, evidenziando che già alle origini le primissime tracce (finora note) di vita sociale umana assomigliavano a “una sfilata carnevalesca di forme politiche” (ivi, p.133), che racconta la presenza di una complessità di matrice totalmente diversa.

In queste strutture politico-estetiche temporanee e festose non si ricercava tanto l’uguaglianza, quanto piuttosto si preferiva la ricerca dell’*autonomia*²¹. In questo senso gli autori propongono di rivalutare i popoli ugualitari non tanto come *semplici* quanto piuttosto come basati su società comunitarie *libere*. I nostri antenati erano più interessati al diritto di fare qualcosa, piuttosto che alla possibilità di farlo veramente che, altro non è se non l’essenza stessa dell’autonomia. Si basavano su *capi finti* con un ruolo teatrale e temporaneo, e *libertà reali* tanto che possiamo ipotizzare che “gli esseri umani non hanno iniziato la loro storia in uno stato di innocenza primordiale, ma con un’avversione autocosciente a ricevere ordini” (ivi, p.147). Alla base di questa società esisteva in realtà una concezione molto più complessa e libera del *legame* che solo successivamente si è trasformato in quelle catene di dominio imposte dall’emergere degli Stati Moderni.

La libertà di abbandonare la comunità con la certezza di essere ben accolti in terre lontane, la libertà di oscillare tra le strutture sociali a seconda della stagione, la libertà di disobbedire alle autorità senza conseguenze sembrano essere state date per scontate dai nostri antichi progenitori, anche se oggi la maggior parte delle persone le trovano inconcepibili (ivi, p. 147).

²¹ Per l’enunciazione di questo concetto Graeber&Wengrow si appoggiano sulle teorie dell’antropologa femminista Eleanor Leacock sviluppate dall’osservazione delle popolazioni montagnais-naskapi del Quebec.

Dunque è sulla base di una rivisitazione qualitativa della complessità basata su questo ossimorico *legame sostanzialmente libero* che è possibile pre-datare l'origine dell'urbano e ipotizzare che la città sia nata, già nel Paleolitico, almeno sotto forma di immaginazione. È vero, si potrebbe obiettare che pur volendo abbracciare la politicità appena descritta, le comunità paleolitiche erano ancora troppo piccole per essere definite *città*, ma sono sempre Graeber&Wengrow ad invitarci a rivalutare “la famigerata questione delle dimensioni” (ivi, p. 298). I gruppi che si riunivano in questi primi centri altamente magnetici, grazie all'esercizio della capacità prefigurativa, appartenevano in realtà a una comunità più ampia. Questo sarebbe in parte testimoniato, come dicevamo, dalla ricorrenza di alcuni simboli in caverne molto lontane tra loro. Pensiamo ad esempio che le prime rappresentazioni femminili (le veneri senza testa) della Dordogna, sono le stesse poi ritrovate in aree geografiche diversissime. Ma come avveniva questo scambio? Intanto sicuramente la natura nomadica dei *sapiens* faceva sì che essi percorressero distanze molto lunghe, dunque la loro area culturale abbracciava interi continenti. Ma soprattutto dobbiamo considerare che il meccanismo di funzionamento di quell'*amalgama banda/ Stato* prevedeva che le piccole unità nucleari nomadi riunite in bande – nelle caverne prima e nei centri monumentali poi – si fermavano legandosi temporaneamente a gruppi amicali più ampi per procacciare la selvaggina. In questi momenti, attraverso i rituali festosi, attivavano la capacità immaginativa e si legavano idealmente ed empaticamente a milioni o addirittura miliardi di altri esseri umani sparsi nel mondo. Il Paleolitico superiore, visto attraverso questa lente, sarebbe caratterizzato da una politica cosmopolita, basata su diversi ordini *annidati* uno dentro l'altro, in cui la dimensione piccola e intima si accompagnava ad una sconfinata che comprendeva gruppi ampi e per lo più immaginari. Appoggiandosi alle teorie più recenti sviluppate dagli psicologi evolutivi, Graeber&Wengrow sostengono che questo meccanismo continua ad essere il funzionamento della società di massa che infatti “esiste nella mente prima di diventare realtà fisica”²². Cosa essenziale, esiste nella mente anche *dopo* essere diventata realtà fisica” (ivi, p. 301). Alla luce di questa connessione tra caverne e contemporaneità, possiamo dire che le città sarebbero nate già nella mente delle piccole comunità paleolitiche che, nel tempo trascorso in questi centri magnetici in stretta connessione con la natura, si domandavano l'aspetto dei gruppi più numerosi erigevano strutture monumentali e generavano quei segni estetici sulle pareti delle caverne che sono giunti fino a noi come preziosa testimonianza di questa attività creatrice “dove quegli uomini raffigurano fedelmente animali che si muovevano insieme in enormi mandrie. Come potrebbero non essersi chiesti come sarebbero state le mandrie umane, in tutta la loro terribile gloria?” (Graeber&Wengrow 2021, p. 296). Elias Canetti è tra i pochi a sbilanciarsi veramente, sostenendo che queste “folle invisibili” sono state le prime città umane, sebbene esistessero solo nell'immaginazione. Non a caso quelle cavità profondamente sacre secondo Mircea Eliade (1952) evocano degli “spazi sacri al centro del mondo” dove confluiscono i vari elementi e legami in uno stato profondo di unione. Forse è così che sarebbe nata la città, almeno come forma di immaginazione, non a caso strettamente legata ad un atto estetico.

²² Gli autori si riferiscono in particolare alle teorie sviluppate dallo psicologo evolutivo Robin Dunbar, secondo cui centocinquanta è il numero di relazioni stabili, basate sulla fiducia, di cui siamo in grado di tenere traccia nella nostra mente senza il bisogno di ricorrere a strutture amministrative e governamentali.

Potremmo aggiungere altre caratteristiche curiose della vita nel Paleolitico per continuare ad alimentare questo immaginario, nel tentativo di comprendere meglio alcuni fenomeni contemporanei e rivedere le forme su cui la città contemporanea si è strutturata. Ma ci fermeremo qui, perché ora sarà più chiaro a cosa ci riferiamo quando parliamo di estetica e di politica nel Paleolitico, del loro stato d'unione e quindi, forse, anche cosa intendiamo con *magia*. Avremo capito con maggiore profondità che è proprio a partire da questa nuova idea di *complessità estetico-politica* delle origini che ci interessa costruire una diversa cosmogonia urbana in cui anticipare nel Paleolitico il punto zero della storia dell'arte, dell'architettura e della città. Stiamo proponendo di abbracciare un'idea estetico-politica di città costituita a partire da uno *spazio magico*, da dentro e in maniera inscindibile dal processo abitativo della comunità, in cui gli elementi costitutivi sono tra loro inseparabili in un legame complesso tra l'individuo e la sua collettività, la collettività e l'ambiente, la dimensione estetica e quella politica, tra l'unità e la molteplicità. Un legame comunitario temporaneamente gerarchico in cui la libertà è rispettata come fatto *sostanziale* e non solo *formale* (ivi, p. 145). Per far ciò è necessario però rifiutare il riduzionismo e rivedere alla base alcune coordinate epistemologiche su cui abbiamo costruito il nostro modo di abitare il mondo a partire proprio dall'accezione comune di complessità e ammettere che essa fosse presente – a un altro livello – anche prima dell'emergere di una società di classe (come sosteneva Marx) e ancora prima della tecnica, quando il mondo si muoveva ancora prevalentemente su coordinate magiche.

Il tramonto dello spazio magico

Qui e lì nel testo abbiamo anticipato quadri definitivi parziali, con la promessa che avremmo raggiunto una comprensione più profonda. Allora arrivate a questo punto possiamo raccogliere i pezzi e finalmente delineare più chiaramente quali siano gli ingredienti che rendono le caverne paleolitiche un primo meraviglioso esempio di *spazio magico*. Da qui in avanti chiameremo genericamente *spazio magico* (o *incantato*) tutte quelle situazioni in cui la consapevolezza del fatto che gli elementi sono *legati* fra loro è un fattore fondamentale del loro divenire. In questo tipo di spazio, dal punto di vista ontologico, non sono ammessi dualismi oppositivi, riduzionismi, scissioni e dissociazioni, ed è sempre attiva una conoscenza incorporata di se stessi e del proprio ambiente attraverso l'esperienza sensoriale sinestetica, sensibile e corporea. In questo quadro, il dato di partenza è una certa universale mescolanza tra umani e non umani, nel rispetto della molteplicità del vivente e in un registro di libertà sostanziale entro un quadro di onnipresente legame. Il sistema epistemologico si fonda sull'analogia, dà spazio al libero gioco delle diverse modalità conoscitive possibili e attribuisce valore gnoseologico alla metafora, alla somiglianza e al simbolo tanto quanto al ragionamento induttivo-deduttivo. Dal punto di vista atmosferico lo spazio magico è caratterizzato da un'aria ludica, d'incanto e di festa, in cui dall'inutile si passa al necessario senza passare attraverso l'utile. Grazie ai potenziali dischiusi da queste dimensioni, nello spazio magico ci si assume il rischio di scendere alle fondamenta del *mondo dato*, alla ricerca di ciò che è stato dimenticato, rimosso e messo sotto controllo. Seppure il contatto con tali fantasmi può risultare assai traumatico e doloroso ed è ben distante da esprimere una condizione armonica e pacificata, la creazione di questo campo di legami è il presupposto fondamentale per esercitare la facoltà immaginativa che *magicamente* si fa creatrice di *mondi altri*. In questo tipo di spazio la dimensione estetica e quella politica sono interconnesse a un livello profondo.

Questo stato originario di unione rappresenterà un primo importante presupposto in cui il piano del simbolico, dell'immaginario e del reale si sono dati appuntamento in alcuni luoghi che rappresentano i primi embrioni di quello che chiamiamo *urbanità*, caratterizzati da un profondo contatto immanente dell'umano con la realtà²³.

Abbiamo recitato *l'abracadabra* e si è aperta questa porta magica sulle origini, ma dobbiamo ammettere che la direzione verso cui è andato il mondo è stata un'altra. L'essere umano è emerso da quel momento aurorale d'incanto strutturando una realtà strumentalmente fondata su una *complessità* che si riferisce a un umano vincolato da un legame connotato dal dominio e dal dualismo, basata su spazialità urbane espressione di sistemi statali di governo autoritario, continuando a svalutare il proprio passato glaciale etichettandolo come "primitivo". La società si è organizzata per spazi congelati, espressione di una politica basata su legami gerarchici divenuti legge che hanno separato ciò che nello spazio magico delle caverne era unito. Ne è risultato un modo di abitare il mondo e di concepire lo spazio che si è progressivamente dissociato dalle sue origini, costruendosi intorno alla necessità tecnica e disincantata di dividere le già menzionate dimensioni originariamente interconnesse²⁴, generando uno iato inesorabile tra l'estetica e la politica. Come vedremo nel prossimo capitolo, in questo processo lo spazio magico con la sua costitutiva dimensione interconnessa ed estetica è stato, a seconda dei casi, spostato da qualche altra parte sotto forma di compensazione, messo sotto controllo, soggiogato alla politica per imporre una dimensione di dominio e il più delle volte totalmente rimosso. Non dobbiamo però immaginarci che tutto ciò abbia avuto un decorso lineare nella storia del nostro modo di abitare il mondo, ma ha vissuto diverse fasi che ciclicamente hanno visto il prevalere di una dimensione piuttosto che dell'altra e in alcune epoche una loro coesistenza. Come vedremo nella seconda parte di questa tesi, una chiave di volta – un asintoto sulla curva come un punto di non ritorno – è individuabile nel processo di costruzione della modernità che, tra l'altro, ha formalmente diviso l'arte, l'architettura e l'urbanistica in tre diversi ambiti disciplinari, separando inesorabilmente l'estetica come teoria delle arti e del bello dalla politica. Ma arriveremo a parlarne con calma.

Per il momento ci interessa sottolineare che l'ipotesi che nel Paleolitico, già a partire dal sistema di nodi e di linee costituito dalle caverne neandertaliane africane e dai cammini nomadici, sia nata la città intesa come l'originario stato di unione di una magnetica estetico-politica nello spazio magico, interconnesso in una mescolanza universale, non è stata tramandata dalla storia per il prevalere di un'altra verità. Ci hanno raccontato che la città è nata da un altro tipo di complessità – dissociativa e riduzionista – che ha segnato in maniera radicale il pensiero occidentale.

²³ Questa affermazione si riferisce alla teoria del nodo Borromeo formulato da Lacan nel 1953 per definire i registri dell'esistenza umana. Non approfondiamo ora volutamente, ma questo punto verrà ripreso nell'ultima parte della tesi insieme al concetto di immanenza.

²⁴ La città dalla campagna, il centro dalla periferia, il razionale dall'irrazionale, l'uomo dall'animale, il visibile dall'invisibile, l'utile e il gioco, la mente dal corpo.

CAPITOLO SECONDO

Dov'è il magico?

Il nostro sguardo moderno, tutto proiettato verso un futuro di continua accumulazione e di illimitato affinamento del sapere, non può fare a meno di leggere la sequenza di questi testi come la storia di un progresso, che, nella fisica come nella politica, nella tecnica come nell'agronomia, lotta per liberare il mondo dal viluppo di false credenze che lo teneva prigioniero e per consegnarlo disponibile al possesso e alla trasformazione da parte dell'uomo. Ma se ci si accosta più da vicino, più pazientemente, alle voci dei luoghi e alle loro parole, si può ascoltare ancora l'eco di quella grande frattura, come una frana lontana, improvvisa ma prolungata, che ha lasciato attonita per generazioni tutta una cultura, senza riassorbirsi mai del tutto ma suscitando resistenze e tentativi di ricucirla o di riassorbirla, e impregnando di nostalgia i secoli a venire. Quello che dal nostro futuro lontano appare come un progresso, guardato più da vicino si rivela intrecciato di ripensamenti e ritorni indietro (e chissà che visto da più lontano ancora non riveli, come un frattale, una forma ancora diversa).

Ferraro, *Il libro dei luoghi*, 2001, p.107-108



luna piena a Delfi, foto di N.A., luglio 2023

Stato originario di separazione

Da quel momento aurorale sono dovuti trascorrere davvero molti secoli prima che l'estetica e la politica si separassero inesorabilmente, sancendo la perdita di quel magnete estetico-politico nel distacco definitivo tra l'atto politico-legislativo di una città e le sue pratiche estetiche. In termini relativi, se ci pensiamo bene, l'essere umano ha trascorso molto più tempo nello stato di unione aurorale delle caverne, eppure sembrerebbe non essere mai esistito, totalmente soffiato via dal prevalere politico di un'altra visione dello spazio urbano. Dagli insediamenti mesopotamici in poi, la storia della città come *stato di separazione* è ad ogni modo molto antica e il suo intreccio con l'arte e con l'architettura molto complesso da ricostruire. Per non confondere l'obiettivo di questa tesi, vorremmo evitare qualsiasi equivoco ricordandoci che in queste pagine non riusciremo a stare appresso alla complessità della storia.

Abbandonando, dunque, ogni possibile aspettativa su una ricostruzione lineare, la proposta è di dimorare ancora qualche pagina nell'antichità, per comprendere alcuni gesti che hanno contribuito alla costruzione della visione riduzionista della complessità che ha prodotto lo spazio dissociato poi prevalso nella storia della città, tagliando fuori le caverne paleolitiche e lo spazio magico dal cono visivo degli studi urbani. Ora se già, come abbiamo visto, è stato complesso definire un originario stato di *unione* spaziale, ci renderemo conto che sarà ancor più difficile individuare un momento specifico in cui è iniziata la *separazione*. Allora addentrandoci in un terreno dai confini labili e mutevoli, prima di iniziare questo nuovo capitolo, sarà importante fare una premessa. La storia è fatta di fasi discrete in cui ogni crisi porta a una nuova configurazione che si afferma recuperando e allo stesso tempo tradendo elementi che appartenevano al prima. Man mano che la storia procede, le soglie di transizione tra diversi stadi della civiltà si sporcano. Quello che avviene è letteralmente un'operazione di *traduzione* (*trans* "oltre" *ducere* "portare") spaziale e linguistica, in cui elementi che appartenevano alle precedenti cosmogonie culturali, nella nuova configurazione, vengono in qualche modo portati altrove.

Questo è ciò che è accaduto nella storia allo spazio magico che, in quanto luogo di *unione*, con l'affermarsi di una spazialità tecnica è stato di volta in volta tradotto in un altrove e in un altrimenti generalmente stabilito dalla cultura egemone di turno al fine di perpetuare il progetto divisorio prevalente. Come vedremo, molte sono state le sue traduzioni, tutte impegnate nel controllo e nella gestione di questa materia bollente con cui non è possibile stare più di tanto in contatto: resistente in un oracolo, tradotta in tragedia, rimossa in una buca sacra nel terreno, magnificata nelle acque calde, incorporata nei teatri di stato. In tutti questi casi parliamo di un magico che resiste, esistendo però in una forma diversa. Riprenderemo più volte questo discorso nel corso della tesi, è importante però per ora premettere che le soglie che andiamo definendo da qui in avanti non rappresentano dei drastici cambi di scena, ma piuttosto degli stadi in divenire in cui la separazione tecnica spesso coesiste con l'unione magica, che di volta in volta viene diversamente tradotta nella cosmogonia a venire.

Dunque abbandonata la presunzione di voler stabilire una soglia netta e pulita, possiamo però affermare con un'approssimazione accettabile che lo stato di separazione si sia consolidato quando, in quello che abbiamo definito amalgama banda/Stato, ha iniziato a prevalere lo Stato con una visione dello spazio e un apparato politico-legislativo che hanno gradualmente tradito quel *legame sostanzialmente libero* delle comunità. Questo salto storico si è tradotto, infatti, nella produzione di sistemi normativi che hanno inesorabilmente modificato la concezione dello spazio, inaugurando

una serie di spazialità *diversamente* magiche, traduzioni di quello stato originario di unione, in cui la dimensione estetica si è, a poco a poco, strumentalmente divaricata da quella politica, fino a ridursi alla sua funzione rappresentativa. Questo cambiamento, nella storia, è avvenuto gradualmente ma possiamo senz'altro dire che uno dei momenti che ha maggiormente influito sul nostro modo dualistico di vedere la realtà sia la visione dello spazio che si afferma in Grecia tra il VI e il IV secolo a. C.. Ripercorriamo allora questo passaggio.

Come ricostruiscono alcuni autori, agli albori del mondo greco lo spazio era l'esito di un complesso sistema di relazioni visibili e invisibili (Farinelli 2003) che si organizzavano su tre diversi livelli cosmici dell'universo in cui "il primo era lo spazio di Zeus e degli Dei immortali, il secondo lo spazio degli uomini, il terzo lo spazio della morte e degli Dei sotterranei" (Vernant, 1970, p. 205). A un livello accessibile e visibile corrispondeva sempre una sorta di latenza, uno spessore stratificato che, seppur inaccessibile e invisibile, però lo rendeva possibile (Decandia 2008). La Terra, infatti, aveva due facce indissolubili: la superficie visibile Γῆ [Gê] e Χθὼν [Chthôn] quella invisibile, cavernosa, sotterranea, oscura e profonda (Farinelli 2003, p. 8), che si tenevano insieme in una dialettica capace di ancorare "la pelle alla vita che la aveva prodotta" (Decandia 2008, p. 100). Come evidenzia Vernant (1966) lo spazio era qualitativo ed eterogeneo e in esso i differenti gruppi umani stabilivano una relazione simbiotica con la terra generando una serie di luoghi accostati e individuando dei centri che mettevano in contatto con quel mondo sotterraneo "da cui salgono le piante, in cui germogliano i semi e risiedono i morti" (p. 205). Un mosaico di focolari domestici fissati al suolo che ribadivano la tridimensionalità con cui era concepito lo spazio nel mondo greco arcaico. Sulla forza di questo mondo ctonio, ancora profondamente magico e interconnesso nella sua fedeltà cosmica al divino (e non agli Dei), si reggeva anche il diritto che, ancorato alla tradizione, metteva in comunicazione i tre livelli includendo al suo interno la latenza dell'invisibile, il passato, il *genos*, i miti, le radici e la terra. A governare lo spazio era infatti il *nomos*, un termine coniato dai greci per "designare la prima misurazione da cui derivano tutti gli altri criteri di misura, la prima occupazione di terra, con relativa separazione e ripartizione dello spazio: la suddivisione originaria [...] *nomos* viene da *nemein* parola che significa tanto "dividere" quanto "pascolare" (p. 59). Come sostiene Schmitt (1950) parliamo di un'accezione molto lontana da un "dover essere che si stacca dall'essere e si impone su di esso" (*ibidem*, p. 57) che si svilupperà poi con la *legge*, piuttosto siamo di fronte a un concetto che "presupponeva una vitale connessione tra l'idea di ordinamento e una precisa localizzazione nello spazio" (Decandia 2008, p. 16). Il diritto si ancorava alla forza delle consuetudini e alle tradizioni che si erano stabilite in quel luogo e sulla base di questo *nomos* si sorreggeva la forza di questa visione ctonia del mondo. In un tale pensiero spaziale che esprimeva ancora una relazione simbiotica tra la terra e il gruppo umano che la abitava (Vernant 1966, p. 166), non ci stupirà scoprire che la città emergeva per *sinecismo*²⁵, ovvero dalla crescita e dalla fusione di nuclei preesistenti, centri magici basati sul senso della festa e dello stare insieme (Decandia 2017). Agli albori del mondo greco la *polis* nasce, infatti, come qualcosa di profondamente simile a quello che abbiamo definito *spazio magico* e questo lo veniamo a sapere da un racconto straordinario di Strabone che, nel parlare di uno dei più importanti santuari greci,

²⁵ La parola "sinecismo" è composta da *syn* "con, insieme" e *oikéo* "abitare" e significa coabitare, vivere in una stessa città o casa. Viene utilizzata dagli storici per spiegare l'origine della *polis*.

Delfi, formula “una vera e propria teoria della formazione della città [...] completa pur nella sua sinteticità” (Ferraro 2001, p. 65):

Gli uomini si riuniscono in città e tribù perché sono per natura socievoli, e perché hanno bisogno l'uno dell'altro. Per le stesse ragioni si incontrano nei luoghi sacri comuni, per celebrare feste e assemblee. Infatti questo tipo di cose conduce all'amicizia, a cominciare dal mangiare alla stessa tavola, dal libare insieme e dal dormire sotto lo stesso tetto: e quanto più numerosi siano e da lontano vengano, tanto più ne è considerata l'utilità (*ibidem*).

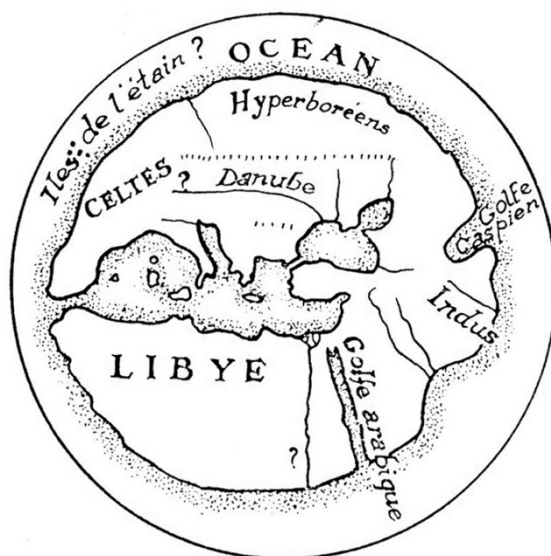
Questa concezione dello spazio che era presente agli albori del mondo greco, viene profondamente messa in discussione a partire dal VI secolo a. C., momento in cui – contemporaneamente ad altri cambiamenti storici in corso – si inaugura un nuovo modo di concepire la realtà. Il pensiero spaziale introdotto successivamente dalla *polis* greca è stato una chiave di volta importante nella strutturazione di un'idea di spazio urbano disincantato che si consoliderà, poi, più avanti nella storia. È in questo momento, infatti, che il mondo viene ridotto alla superficie del visibile e si impone una visione dello spazio basata su un meccanismo geometrico istituzionale divisorio creato dalla volontà umana astratta che fa “tabula rasa dei legami” (p. 26) e “si separa dalla terra acquistando la sua umana specificità razionale e politica al prezzo di un distacco dall'ordine naturale” (Decandia 2008, p. 29). Questa nuova idea di spazio – che nasce prima nella filosofia, nella fisica e nella politica – si affermerà a poco a poco attraverso almeno due passaggi storici particolarmente significativi: il progetto di Clistene prima e la pianta di Ippodamo di Mileto poi. Ferraro (2001) sostiene che possiamo rileggere il “dramma intellettuale” del nuovo spazio razionale introdotto dal VI secolo a. C. in poi in terra greca come uno “smarrimento del centro, una perdita di capacità di ascoltarne le voci” (p. 47) in nome di un'uniformità razionale che include motivazioni tecniche, politiche e fisiche. Potremmo dunque dire che la *svolta greca*, più strutturata delle precedenti mosse, sia un'*archè* – quanto meno concettuale – dello stato di separazione, perché è qui che si afferma uno spazio geometrico che non ammette centri qualitativamente differenti, generando una graduale perdita proprio delle possibilità d'esistenza di quel magnete estetico-politico per come lo abbiamo definito nelle grotte. In questa storia fatta di soglie sfumate e linee discontinue, esso verrà tradotto in varie altre forme, resistendo in loghi potentissimi e continuando a mantenere un ruolo vitale per i Greci. Ma capiamo con calma cosa è successo²⁶.

Prima di tutto sarà il progetto di riforma introdotto da Clistene per Atene nel VI secolo a sancire la fine della visione spaziale che era ancora viva agli albori del mondo greco arcaico. Come nota Decandia (2008), questa concezione si evolve insieme alle teorie cosmologiche di Anassimandro che per la prima volta immagina la terra come una superficie piana basata su un ordine razionale e geometrico strutturato intorno a una “colonna tronca che si trova in mezzo al cosmo [...] circondata da ogni parte, avvolta da qualcosa di diverso da essa: l'*apeiron*” (Vernant 1966, p. 242). Da questo

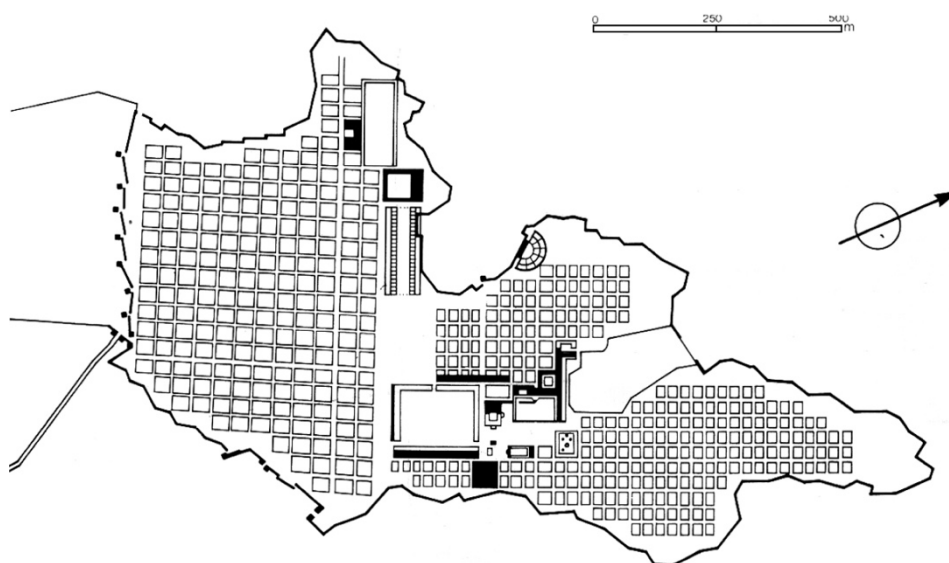
²⁶ Nel nostro racconto ci occuperemo solo di alcuni aspetti di questa svolta. Per un'attenta ricostruzione di questo passaggio cfr. Decandia Lidia, 2008, *Il nomos, la mappa e la polis: alle origini della legge*, in *Lo spazio, il tempo e la norma*, Editoriale scientifica, Napoli.

momento in poi l'organizzazione politico-amministrativa muta e la città viene ordinata secondo un assetto istituzionale geometrico astratto e omogeneo, in un tempo civico, a partire da un cosmo circolare che gravita attorno all'*agorà*. Il nuovo assetto amministrativo, sulla base di criteri razionali, prevedeva la divisione del territorio – anziché nelle tradizionali quattro tribù, distinguibili in quanto gli appartenenti a ciascuna di esse costituivano i discendenti di antenati mitici che avevano ripartito lo spazio ateniese mediante atti di fondazione irripetibili – in dieci spicchi di un cerchio che aveva il suo centro nell'*agorà*, corrispondenti a dieci nuove tribù definite da precisi confini. A turno ogni tribù esercitava la *pritanìa*, il diritto di possedere le sedute dell'ecclesia e di abitare durante questo tempo nel focolare comune (Vernant 1979), situato nell'*agorà*. Essa era pensata come il centro geometrico di questa circonferenza, in cui ogni cittadino occupa un posto specifico, organizzato secondo un ordine razionale e piano, inaugurando una forma urbana determinata da un'estetica rappresentativa, ben lontana da quell'antica accezione primitiva della parola. Congedandosi definitivamente da quel magnetismo estetico-politico delle caverne, il centro di Clistene apre le danze a “una sorta di regno della libertà in termini politici che non ha niente a che fare con il regno della necessità dei rapporti sociali che si erano costruiti” (Farinelli 2003, p. 159) in qualche modo tradendo sia il diritto del *genos* della Grecia arcaica sia quel *legame sostanzialmente libero* su cui si reggeva la politica paleolitica in uno stato di compenetrazione con la sua dimensione estetica. Il centro della città non è più quel “luogo di radicamento di una stirpe alla terra”, diventando piuttosto un punto geometrico in cui ribadire l'importanza della legge rispetto a cui tutti i cittadini sono uguali e ugualmente sottomessi (Decandia 2008, p. 29). Un'*agorà* che, proprio in virtù di quel *dover essere* di cui parla Schmitt, non è più la libera emanazione estetico-politica di una pratica creatrice di un tempo e di uno spazio magici. Potremmo persino dire che, qui, l'atto creativo comunitario si separa inesorabilmente dalla costruzione politica della *pòlis* e l'*agorà* si fa centro che ha perso il suo magnetismo. Il progetto di Clistene rappresenta l'imposizione di una *legge* configurata attraverso un atto estetico che, a differenza del *nomos*, è espressione di uno specifico progetto politico dall'alto: la democrazia ateniese. In questa forma spaziale governata dallo schema assembleare “il centro non è più una proprietà primigenia e sacra del luogo e neppure della persona, ma si incarnava di volta in volta, lungo il flusso della discussione, nel diritto, nella parola degli uomini liberi” (Ferraro 2001, p. 60). Come nota Decandia (2008), rispetto all'assemblea omerica in cui lo schema assembleare era più libero e modificava la sua forma a seconda del sistema di relazioni che venivano messe in campo di volta in volta, con il progetto di Clistene “l'immagine si è già sostituita al mondo come la carta alla realtà” (p. 32): l'assemblea diventa una forma astratta, statica, visiva, razionale espressione di un'estetica rappresentativa che si stacca dalla pratica politica che la aveva prodotta. È quella che Agamben chiamerebbe “l'intima solidarietà tra totalitarismo e democrazia” (1995, p. 14) a prevalere rispetto ai legami viscerali con i luoghi. Scrive Decandia (2008):

Sotto l'egida di Apollo, il Dio della chiarezza e della razionalità, la polis recide così ogni legame viscerale con i luoghi, con il mistero della profondità, con il regno dei morti. Strappando ogni individuo alla legge del sangue, a quella catena consanguinea che lega insieme per nascita i generati da una comune stirpe, afferma la possibilità per l'uomo di edificare la città, la polis, su un fondamento logocentrico, sulla preminenza della parola



La carta di Anassimandro. Tratta da Vidal-Naquet, 1964



Mileto. Pianta della città del V secolo. Tratta da Bertelli, 1986

e del discorso, su un disegno razionale, che espelle fuori dai suoi confini il prelogico, il tremendo, il corpo (non è un caso che saranno proprio le donne ad essere espulse dalla partecipazione alla vita democratica), la legge naturale, il territorio stesso inteso come stratificazione di storie e memorie (p. 30).

Ma fu soprattutto la ben nota pianta di Ippodamo da Mileto nel V secolo a. C. a segnare il passaggio definitivo a una spazialità prodotta da una *legge* “sradicata e mobile, orgogliosamente e disperatamente autosufficiente” (Ferraro 2001, p. 63) che si impone come sistema prescrittivo pensato per generare una forma urbana astratta e geometrica che precede la comunità e forgia le istituzioni su cui essa si regge. Nonostante le ipotesi formulate dagli storici su Ippodamo continuino a essere “congetture vaghe” (p. 74), Ferraro (2001) afferma che la sua fu una figura chiave nell’aver tentato di “sottoporre lo spazio fisico allo stesso processo di progettazione ex novo cui sottoponeva l’organizzazione politica” (*ibidem*). Codificando principi spaziali già in uso nelle colonie, è infatti nella ricostruzione di Mileto, nel porto del Pireo e nel piano di Turi che si inaugura un nuovo modo di progettare la realtà. L’immagine cartografica della pianta distacca definitivamente la forma estetico-politica anche dalle pratiche sociali dell’assemblea che Clistene ancora rispettava, imponendo con sguardo disincantato e funzionale uno spazio urbano concepito come concreto riflesso di un nuovo spazio politico, astratto e separato dalla vita brulicante della città. Ora è finalmente disponibile una pianta stabilita *per legge*, applicabile in ogni luogo, che viene prima della città ed è prodotta da una regola matematica “incorruttibile, dimostrabile ed oggettiva” (Decandia 2001, p. 36). Uno spazio non a caso gerarchico, specializzato e geometrico che restituisce l’immagine di una scacchiera fatta di linee rette in cui scindere le dimensioni dell’esistenza secondo un preciso progetto politico che risponde alla sovranità olimpica degli Dei. Come nota Decandia (2001), nei modelli di città immaginati da Platone delle *Leggi* possiamo notare che, al contrario di quello che avveniva con Clistene, la città viene organizzata per classi specializzate e la forma geometrica non è più prodotta dalla democrazia, alla quale si sostituisce un nuovo ordine del mondo. Nella città di Magnete, il centro amministrativo della città diventa l’acropoli che sostituisce al nucleo politico dell’*agorà* un fondamento cosmico, un nuovo magnete alla dipendenza della sovranità degli Dei olimpici. Questa visione esprime la necessità di trovare un fondamento cosmico per lo spazio urbano, in cui l’ordine matematico è riflesso di quello celeste e sulla base di esso “tutta l’arte del legislatore consiste nel correggere sapientemente gli effetti del caso [...] per introdurre dappertutto la regola della proporzione” (Lévêque e Vidal-Naquet 1964, p. 146).

Non ci stupirà scoprire che, come nota Ferraro (2001), alla base di questo passaggio epocale c’è anche – tra i vari elementi che hanno portato a questa visione – la relazione tra Ippocrate di Cos, il moderno scienziato per eccellenza, e Ippodamo di Mileto, uno degli ultimi sapienti arcaici. Grazie alla distinzione operata dal primo tra *nòmos* e *fìsis* che divide inesorabilmente il mondo in campi esterni, conoscibili e remoti, sarà possibile per Ippodamo ideare il suo insediamento a scacchiera – precursore delle moderne griglie – inaugurando un “precoce disincanto del mondo” (Ferraro 2001, p. 80). Allora l’estetica si fa forma totalmente distaccata che decide la pianta della città su un principio di ordine geometrico stabilito “per legge divina”. In questo gesto possiamo riconoscere la “fondazione della *téchne* dell’abitare” (*ivi*, p. 81), ovvero quella *separazione* originaria che andavamo cercando:

Mai prima d'ora era stato rivolto alla terra uno sguardo così disincantato e funzionalista, per il quale la forma della città poteva essere decisa razionalmente, secondo un principio di corrispondenza progettabile tra parte e funzione. (...) La *techné* separa l'attività pratica dal ragionamento su di essa. Questa separazione concettuale tra decisione dell'insediamento e costruzione è possibile proprio perché si guarda allo spazio come astratta e informe possibilità, come passiva estensione e disponibilità all'insediamento. E per questo diventa possibile trattare lo spazio come una griglia astratta e indifferenziata, formalmente autosufficiente e indipendente sia dall'orientamento celeste, che dalle caratteristiche del sito, che dai suoi stessi confini, e indefinitamente estendibile (*ivi*, p. 74).

Questa svolta greca rappresenta la prima grossa perdita di quella dimensione legata che univa la natura generativa dell'estetica alla politica, separando la forma della città dalla pratica sociale della città stessa. Come nota anche Cavarero (1995), l'essere umano, in Grecia, per la prima volta “ha espulso il corpo nella sua continuità animale dall'ordine politico” (p. 21) e, così, progetta il suo modo di abitare il mondo conquistando “la sua umana specificità razionale e politica al prezzo di un distacco dall'ordine naturale” (p. 42). La pianta di Ippodamo di Mileto, vista in questi termini, è la forma estetica per eccellenza che si impone per legge sulla città, anticipando la sconnessione profonda tra l'estetica e la politica nello spazio urbano che prevarrà nei secoli a venire. Ovvero la perdita del nostro centro, *magnete estetico-politico* della città.

L'*omphalòs* che resiste

All'interno di questo grande progetto di separazione e recisione che la *polis* inaugura, è bene ricordare, però, che i greci trovarono il modo di mantenere un contatto con ciò che stavano rimuovendo, fornendoci un importante esempio di quell'esercizio di *traduzione* di cui parlavamo all'inizio di questo capitolo. Quando infatti Ferraro parla del centro perduto in seguito all'imposizione di una concezione razionale dello spazio, sembrerebbe proprio riferirsi a quel nostro magnete estetico-politico che da un certo punto in poi si è appunto smarrito, o per meglio dire si è andato trasformando in mille cangianti forme che hanno definito relazioni sempre nuove tra l'estetica e la politica creando spazi *diversamente* magici. Consapevoli delle semplificazioni contenute in questo progetto normativo, infatti, i greci seppero capire l'importanza di mantenere dei centri sacri e magnetici a compensare questa perdita. L'immersione nel rito della tragedia rappresentava senz'altro un momento di alto valore estetico e politico in cui sciogliere le cristallizzazioni che il modello disincantato stava imponendo e in cui recuperare un contatto con il lato oscuro del mondo, facendo riemergere “l'inquietudine perenne, ad impedire alla città di acquietarsi nell'atrofia morale” (Zagrebel'sky 2006, p. 28). Basti pensare a Creonte e Antigone: i due personaggi rappresentano la scissione tra la *legge* nuova creata dalla polis e quell'antico *nomos* espressione del *genos* degli antenati e del legame viscerale del corpo con la terra. La nostalgia per lo stato d'unione espressa da Antigone e la sua irriducibilità non può, infatti, che generare la tragedia.

Ma soprattutto vorremmo parlare di Delfi – un luogo magico, sacro, festoso e profondamente connesso alla tragedia stessa – che rispondeva a questa necessità di connessione. Un centro antichissimo e, da sempre, cruciale per i greci. Sede della lega dell'Anfizionia, l'associazione politica federativa che legava tra loro le diverse *pòleis*, è definita da Ferraro (2008) “il luogo dei luoghi”

perché “in quanto centro, è il luogo per eccellenza che pienamente partecipa della realtà del mondo [...] e parla con voce veritiera degli altri luoghi” (p. 41). Se pensiamo che, persino nel bel mezzo dell’affermazione del razionalismo, i greci continuarono a recarsi a Delfi per ascoltare i suoi auspici nel momento delle nuove fondazioni “perché ogni estensione del mondo abitato con l’impianto di un nuovo insediamento sembra richiedere l’assenso preventivo del custode del centro” (*ivi*, p. 42), capiremo che è un luogo su cui soffermarsi. È nei suoi meandri che vorremmo addentrarci per comprendere alcune caratteristiche di questo magnete che saranno utili per osservare ciò che qui più ci sta a cuore: le traduzioni diversamente magiche che i centri magnetici possono assumere.

Alla periferia geografica del territorio, in un’area interna della Magna Grecia, sorgeva con la sua aura sacrale la città di Delfi nata, già alcuni secoli prima, per ospitare l’oracolo di Apollo che trasformò quella terra in una meta di pellegrinaggio. In una concezione pre-dicotomica dello spazio, infatti, la *polis* non aveva confini netti tra città e campagna e comprendeva tutto il territorio, vivendo in una dimensione ancora profondamente interconnessa con il suo centro sacro. Già prima della nascita della *polis*, infatti, Delfi rappresentava con il suo oracolo “il mondo dell’inconscio attraverso il buio, il sonno, l’intossicazione e l’ebbrezza” (Mumford 1961, p. 181). Questo centro potente e magico era posizionato su un monte, in un luogo lontano seppur ancora profondamente interconnesso ad Atene, che con il suo Olimpo, come dicevamo, già dal VI secolo a. C. aveva iniziato a simboleggiare tutto ciò che era veramente umano. Un lungo sentiero danzante, infatti, scandito da una serie di momenti rituali che partiva da Atene, valicava il passo di Dafni, passava accanto a Eleusi, attraversava il villaggio del vino Oinoe e da lì, sfiorando Tebe, giungeva nella zona del verdeggianti Parnaso. Dall’Attica e dalle regioni limitrofe, gruppi di donne scelte partivano alla volta dell’oracolo per partecipare alle feste dionisiache sempre avvolte in un’aura di segretezza e di mistero, scandite da danze, vino e momenti dall’alto valore estatico (ed estetico). Questa potentissima cittadina si strutturava intorno a un altro spazio ctonio e magico, notevolmente diverso da quello della grotta paleolitica ma, per quello che rappresentava, simbolicamente a essa connesso. I greci lo avevano chiamato *omphalòs*, l’ombelico, e si materializzava nel mondo attraverso una grossa pietra decorata, messa lì a segnare il legame tra il mondo terrestre e quello sotterraneo. L’intreccio della sua decorazione sembrerebbe suggerire la sua funzione legante. Posizionata al centro del tempio di Apollo a Delfi, rappresentava la cavità più sacra che c’era, ovvero il centro del mondo. L’ombelico era infatti il luogo in cui la Pizia, medium telecinetico, rapita o riempita dal dio, leggeva le sorti e interpretava il responso di Apollo. La sacerdotessa veniva accompagnata fino alla soglia del tempio dal gruppo di donne danzanti e da lì, sola, si spingeva fino al cuore dove era posizionato il tripode, un paiolo di bronzo appoggiato su tre piedi metallici presso il quale doveva essere collocato l’*omphalòs*. Da questo punto tanto sacro quanto inaccessibile, la pizia “era capace di mettersi in comunicazione con quel mondo apparentemente del tutto esterno al mondo corporeo” (Kerényi 1976, p. 216) esprimendo la sua capacità spirituale ed estetica di comunicare e di connettersi al mondo.

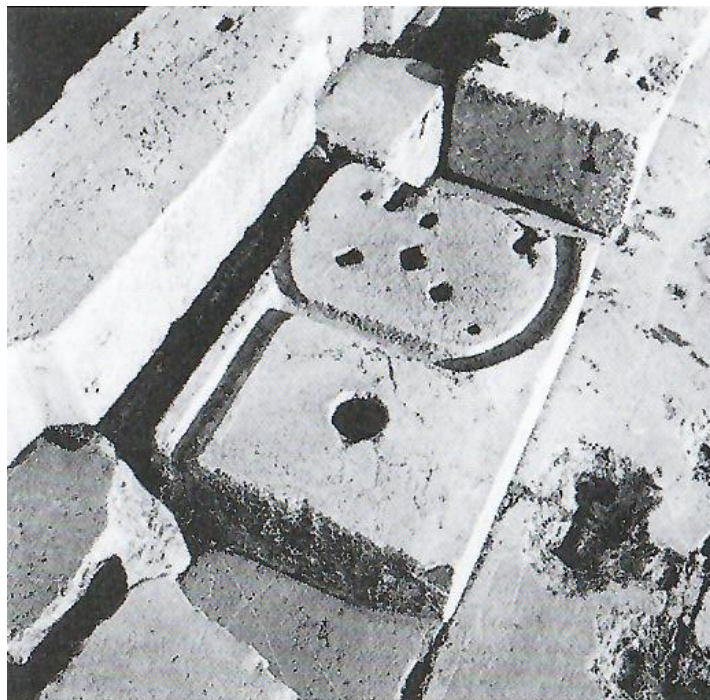
Leggendo Plutarco veniamo a conoscenza del fatto curioso che l’oracolo – originariamente nelle mani della dea della terra – apparteneva a Dioniso non meno che ad Apollo²⁷. Il santuario di Delfi, durante i tre mesi invernali nei quali si diceva che Apollo partisse per gli Iperborei, era posseduto

²⁷ Per un’interessante ricostruzione della mitica storia dei possessori dell’oracolo, ma più in generale della presenza di Dioniso a Delfi cfr, Karl Kerényi, 1976, *Dionysos. Urbild des unzerstobaren Lebens*, trad. it. *Dioniso*, 1992, Adelphi edizioni, Milano.

da Dioniso e sul monte Parnaso ogni due anni si celebravano delle misteriose feste notturne. Sul rapporto tra il culto di Dioniso e quello di Apollo a Delfi e su quale delle due divinità si fosse più anticamente insediata si è scritto tantissimo. Ovviamente non possiamo né vogliamo qui soffermarci su una questione ancora molto dibattuta. Ma di nuovo ci interessa cogliere alcuni piccoli dettagli interessanti ai fini della ricostruzione della nostra storia. Secondo alcuni, il fatto che il culto di Dioniso fosse stato spostato a Delfi è connesso al fatto che tale religiosità violenta ed estrema mal si conciliava con la religione olimpica. È indubbio però che, tra le due divinità, soprattutto da Nietzsche in poi spesso contrapposte e interpretate come espressioni estreme e contrarie del divino e quindi dell'umano, esisteva piuttosto un legame profondo che a Delfi, nell'*omphalòs*, sembra paradossalmente giungere all'identificazione. Dunque nel campo della profezia le due figure, seppur rappresentanti degli opposti, erano difficilmente separabili e convivevano in un'armonica simmetria di contrasti (Kerényi 1976). Allora nell'ambito delle prime mosse dissociative già inaugurate dalla concezione dello spazio greco nel nome dell'armonia apollinea di cui la pianta di Mileto è la degna espressione, l'*omphalòs* a Delfi rappresentava invece il luogo magico in cui recarsi per fare esperienza degli opposti *legati* tra loro. Qui il magico assume le sembianze dell'abbraccio tra Apollo e Dioniso, grazie al quale era possibile ottenere indicazioni oracolari sulle future sorti delle persone, delle cose e delle città. Recarsi a Delfi rappresentava per l'essere umano un modo per fare esperienza estetica di un contatto temporaneo, mediato da una serie di gesti rituali importantissimi, tra dimensioni e mondi diversi e normalmente rimossi.

Nell'*omphalòs* “la Terra, attraverso il suo centro, chiedeva di essere abitata, chiedeva la cura dell'uomo” (Ferraro 2001, p. 43). Qui riemergeva il mondo sotterraneo connettendosi con quello terrestre perché “come ogni centro del mondo, Delfi era il luogo in cui la Terra instancabilmente alimentava l'esistenza del reale, il luogo da cui la sua potenza generatrice si sprigionava continuamente all'intorno” (Ferraro 2001, p. 39) riconnettendo l'apollineo con il dionisiaco, la luce con il buio, la politica con l'estetica. Questo spazio dall'altissimo valore simbolico rappresentava, insomma, il luogo in cui recarsi in pellegrinaggio per entrare in contatto con tutto ciò che rimuoviamo, i nostri fantasmi più intimi, con il fine ultimo di immaginare prefigurazioni del futuro. D'altronde Dioniso ci è stato tramandato come il dio che scioglie (λύσιος), ovvero colui che libera l'essere umano dai vincoli dell'identità personale per ricongiungerlo esteticamente all'universo. Ipotezziamo che proprio per contrastare questa forza che scioglie i legami in vista di un'unione più profonda, il dio subisca sul suo corpo il primo gesto di frammentazione volto a controllare il potere di qualcosa di perturbante. Sarà Jung (1944) nei suoi scritti alchemici a parlare dello smembramento di Dioniso come il simbolo di quella frammentazione dell'individuo che sarebbe alla base dei processi psicosomatici dovuti proprio alla rimozione di tutto ciò che non risponde ai principi della luce, dell'ordine e del distanziamento.

Riconducendo questo gesto alla storia della città, che è il vero motivo per cui ci interessa raccontare questi dettagli, ritroviamo nello smembramento del dio una gestualità divisoria – che



il tripode nel tempio di Apollo. Tratta da Kerényi (1976)



L'*omphalos*. Riproduzione conservata nel museo archeologico di Delfi. Foto di N.A., luglio 2023

esisteva nel piano potentissimo del mito – di qualcosa che era precedentemente esteticamente unito, in nome dell’apollineo, della luce, di ciò che possiamo o supponiamo di poter controllare. Dunque la *polis*, anticipando quella direzione strumentale a cui accennavamo prima di appiattimento della complessità in nome di una concezione spaziale ordinata e geometrica, aveva però mantenuto un potente luogo magico che resiste al processo di disincantamento dello spazio, in cui l’essere umano poteva ancora recarsi per entrare *in contatto*. Seppure nella piena fioritura del razionalismo greco, Delfi con la sua centralità nella penisola continuava a rappresentare l’oracolo in cui credere e a cui affidarsi, un luogo in cui recarsi per percepire un legame profondo tra le parti e presagire il futuro perché “solo il centro, luogo parlante, sa parlare degli altri luoghi, rivelando quali sono abitabili e propizi” (Ferraro 2001, p. 43). Un centro interconnesso in cui la dimensione estetica e quella politica ancora erano unite insieme, seppur anticipando nel racconto del mitologico smembramento di Dioniso il bisogno di controllo che poi è prevalso nella storia.

Nel centro del luogo sacro, si intesse una rete coerente e rassicurante di rimandi tra le parti e il tutto, tra città abitate e ospitali e lande remote e temibili, tra l’umano e il divino, che rendono il mondo abitabile perché mettono continuamente l’uomo in contatto col divino (*ivi*, p. 47).

Come scrive Kerényi (1976) nelle sue meravigliose pagine dedicate a Delfi, sul suo suolo “dal semplice contatto con la terra ci si potevano attendere oracoli e sogni profetici” (p. 200) tanto che, ancor prima che lì venisse portato l’oracolo, i suoi ispirati abitanti camminavano sempre a piedi nudi senza mai lavarli e dormivano a contatto con la terra alla ricerca di una connessione con la dimensione invisibile e profonda.

Avremo dunque capito che tutto ciò che avveniva a Delfi dimorava altrove, ma viveva in realtà di una profonda connessione con la *polis*. Per capire ancora più a fondo questa relazione e la sfera d’influenza che questo magnete esercitava è interessante raccontare che il rituale spaziale di Delfi era chiamato ὄρεῖβασία (*oribasìa*), un viaggio iniziatico che coinvolgeva l’intero territorio in cui le menadi danzanti, dalla *polis*, si avventuravano in una salita sulla cima del monte Parnaso. Nell’ambito delle loro analisi sul rito e sulla performance, Edith e Victor Turner (1997) parlano di questo pellegrinaggio – come di altri nella storia – evidenziando come esso fosse caratterizzato da tre fasi. La *separazione* in cui le partecipanti si allontanavano dal loro precedente status sociale e cambiavano la qualità del tempo per prepararsi a una condizione nuova. Durante il percorso di salita e nelle danze orgiastiche sulla cima, il percorso lasciava poi il passo a una fase di *liminalità* in cui vivere un momento di ambiguità grazie al quale era possibile ribaltare le condizioni culturali di provenienza. In questa fase, i partecipanti all’*oribasìa*, sciolti dai vincoli con la società, avevano la possibilità di costruire un legame con le compagne di viaggio unificandosi in un momento ad alta intensità estetica (la *theoria*). L’*aggregazione* o il *reinserimento* all’interno della società è il momento in cui, infine, questa comunità si reintegrava nella città, portando con sé lo sguardo nuovo acquisito nella salita al monte. È bene sapere che l’analisi degli autori si basa sulla classica distinzione delle scienze sociali tra la società organizzata istituzionalmente e razionalmente su un legame formalmente libero, e la comunità frutto di un legame sostanzialmente libero. L’andirivieni tra Delfi e la *polis* racconta, dunque, che la *communitas* sperimentata nel centro magico effettivamente esercitava un’influenza su chi era rimasto in città: il rituale spaziale che accadeva sul monte Parnaso

rappresentava quella dimensione “prestrutturale” in cui far ancora accadere una forma di relazionalità “spontanea e impreveduta” (Turner 1982, p. 109-110) che, tornando alla *polis*, la contagiava. In qualche modo, dunque, stiamo avanzando l’ipotesi che l’*omphalòs* a Delfi sia per i greci la versione esoterica della caverna di Lascaux. Se siamo d’accordo che la città sia nata nelle pratiche delle piccole comunità paleolitiche che si riunivano nei primi centri magnetici, strettamente legata a un atto estetico, dobbiamo ammettere ora che il santuario di Delfi avesse ancora un’influenza notevole sulla *polis* – nonostante fosse da essa fisicamente separato – nutrendola, generandola e rigenerandola ciclicamente. Un centro *diversamente* magico – parte di una molteplicità di centri che caratterizzerà tutto lo spazio premoderno – era ancora fortemente presente, nonostante l’insorgere di un disincantato nucleo politico della città e ridotto a piccola, ma ancora potentissima, cavità magica, giusto po’ più in là, all’ombra dei verdeggianti monti in una dimensione estetica ed estatica.



Tempio di Apollo a Delfi. Foto di N.A., luglio 2023



Il golfo di Corinto visto da Delfi. Foto di N.A., luglio 2023

Roma mani di forbice: il *mundus* e il *sulcus primigenius*

Nel progressivo cambio di scena introdotto dall'affermarsi della religione romana, la tradizione greca si mischia con quella etrusca e questo solco/nodo/centro, simbolo di una dimensione esteticamente interconnessa dell'abitare, viene *tradotto*, spostato. A Roma l'*omphalòs* prende il nome di *mundus* e, disancorandosi dalla tradizione e dal legame viscerale con la terra, diventa il luogo politicamente istituito al centro della città. Questa fessura nella terra era profondamente connessa alla fondazione dell'Urbe, qui le popolazioni rettificano un processo di unione federativo, inventando un rituale sincretico in cui popoli diversi lanciavano simbolicamente la loro terra d'origine in un centro politico di unione. Nella creazione dell'ordine mondano la figura controversa del *mundus*, infatti, rappresenta il bisogno di tracciare delle frontiere tra le diverse porzioni dello spazio, oltre a rimetterle in connessione (Dumézil 1966). Ma ovviamente, nel riacquisire una posizione centrale e politica, questo nucleo ribollente doveva essere in qualche modo depotenziato, anestetizzato. Se a Delfi infatti l'*omphalòs* rappresentava ancora la possibilità di una connessione tra gli elementi, seppur esoterica e periferica, a Roma esso guadagna una posizione centrale e fondante della città simboleggiando però l'archetipo di tutte le successive dissociazioni urbane. Secondo De Martino (1977) potremmo dire che il *mundus* rappresenta una delle prime *apocalissi culturali*. Per capire cosa intendiamo è necessario richiamare brevemente il mito d'origine della città. La storia è ben nota, ci interessa infatti qui parlarne solo in funzione delle due figure spaziali – il *mundus* e il *sulcus primigenius* – che per via della loro natura tecnico-simbolica sembrerebbero raccontare una gestualità nel fare città che ritroveremo più avanti nell'urbanistica moderna, come un'eco del tempo che fu, in una concezione ciclica della storia. Torneremo a capire meglio cosa intendiamo alla fine di questo capitolo, ora ci basti ricordare che, sapendo quanto Roma con la sua ragione ordinatrice e con la sua imponenza imperiale abbia lasciato un'impronta indelebile nella storia dell'urbanistica, stiamo cercando qui non tanto di condurre una ricostruzione storiografica filologica, quanto piuttosto di comprendere quale valore simbolico abbiano assunto i due gesti nel contesto di quel rito e quale dimensione estetico-politica dello spazio hanno inaugurato.

Come dicevamo, più andiamo avanti nella storia, più le soglie si sporcano e allora in tempi in cui non esisteva ancora la continuità tra spiegazione scientifica, razionalità e sviluppo tecnologico, persino le scelte tecniche erano affidate al mito. La tecnica infatti presso gli antichi romani era ancora profondamente connessa con la formulazione del rituale e l'interferenza immateriale del rito nell'ambiente era ben più forte del pensiero scientifico. Mentre i criteri per la scelta del sito e tutte le mosse progettuali connesse alla costruzione di una città nella modernità verranno totalmente affidati alla razionalità tecnica, chi si accingeva a fondare una città nell'antichità poteva pensare in questi termini solo dopo averne costruito quelli mitici. Dunque Roma che conferma e struttura la tecnica urbanistica, nasce in realtà dalla complessa relazione tra il razionale e l'irrazionale. Il suo mito di fondazione narra che Romolo seguì un rituale complesso. La scienza divinatoria e quella dell'orientazione erano fortemente connesse, come scrive Fustel de Coulanges (1880) infatti “se Romolo fosse stato un greco avrebbe consultato l'oracolo di Delfi (...) essendo un latino, a contatto con gli Etruschi e iniziato alla scienza augurale, chiese agli dèi che manifestassero la loro volontà mediante il volo degli uccelli” (p. 53). Seguendo questi animali scelti “non perché *buoni da mangiare*, ma perché *buoni da pensare*” (Lévi-Strauss 1965) Romolo fondò Roma nel sito sacro del Lupercale.

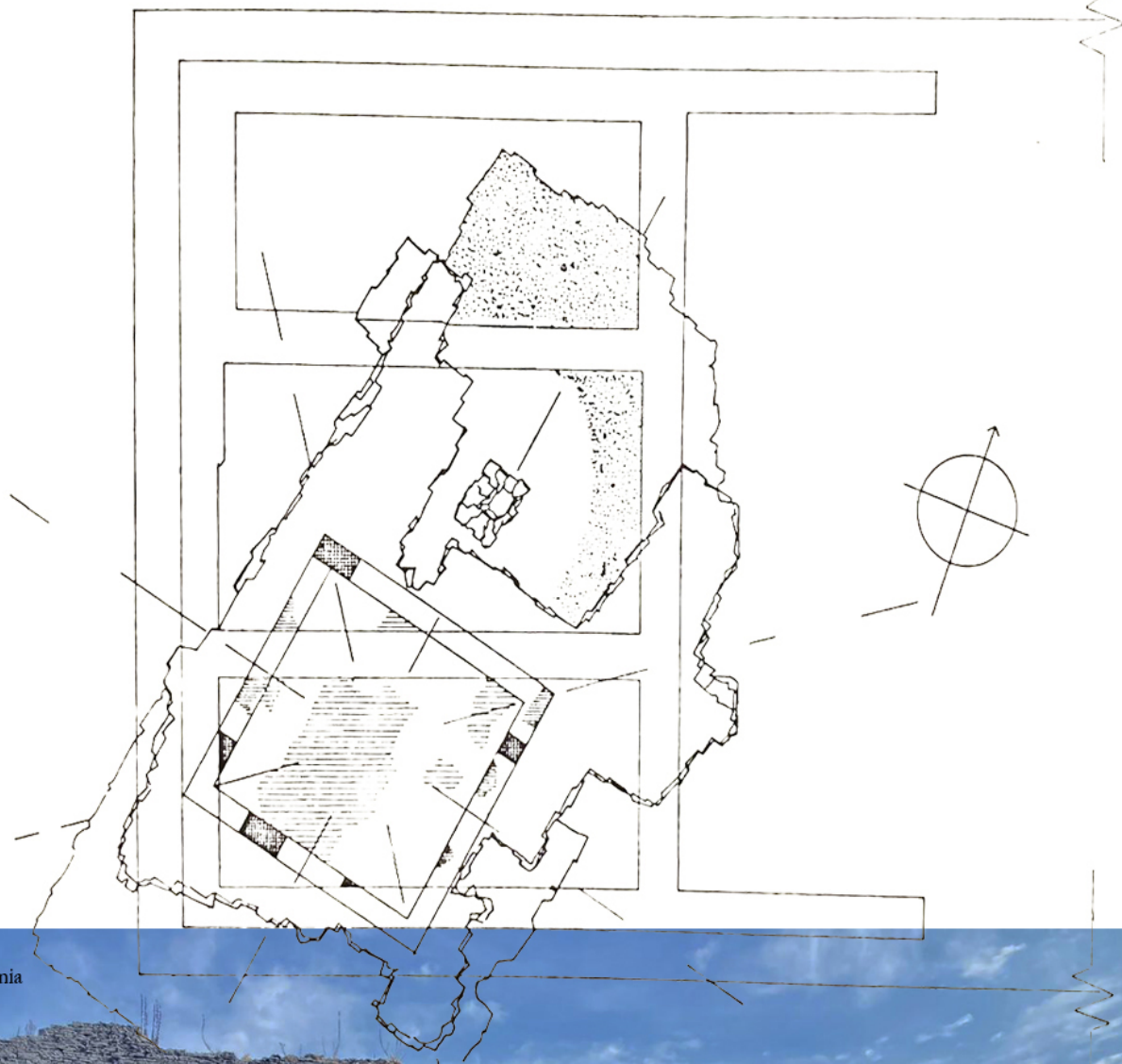
Il racconto più noto della fondazione ci è stato tramandato nella *Vita di Romolo* di Plutarco in cui, subito dopo la morte di Remo, nel secondo capitolo leggiamo:

Romolo, dopo aver seppellito Remo a Remoria insieme con quelli che li avevano allevati, si mise a fondare la città (...). Scavò dunque una fossa di forma circolare nel luogo in cui si trova ora il Comizio, dove furono deposte le primizie di tutte le cose di cui si servivano in quanto belle secondo la consuetudine (νόμος) e necessarie secondo la natura (φύσις). Poi ciascun colono vi gettò una manciata di terra presa dal luogo da cui proveniva, e le mescolarono insieme. Chiamano questa fossa *mundus*, cioè con lo stesso nome con cui chiamano il cielo²⁸.

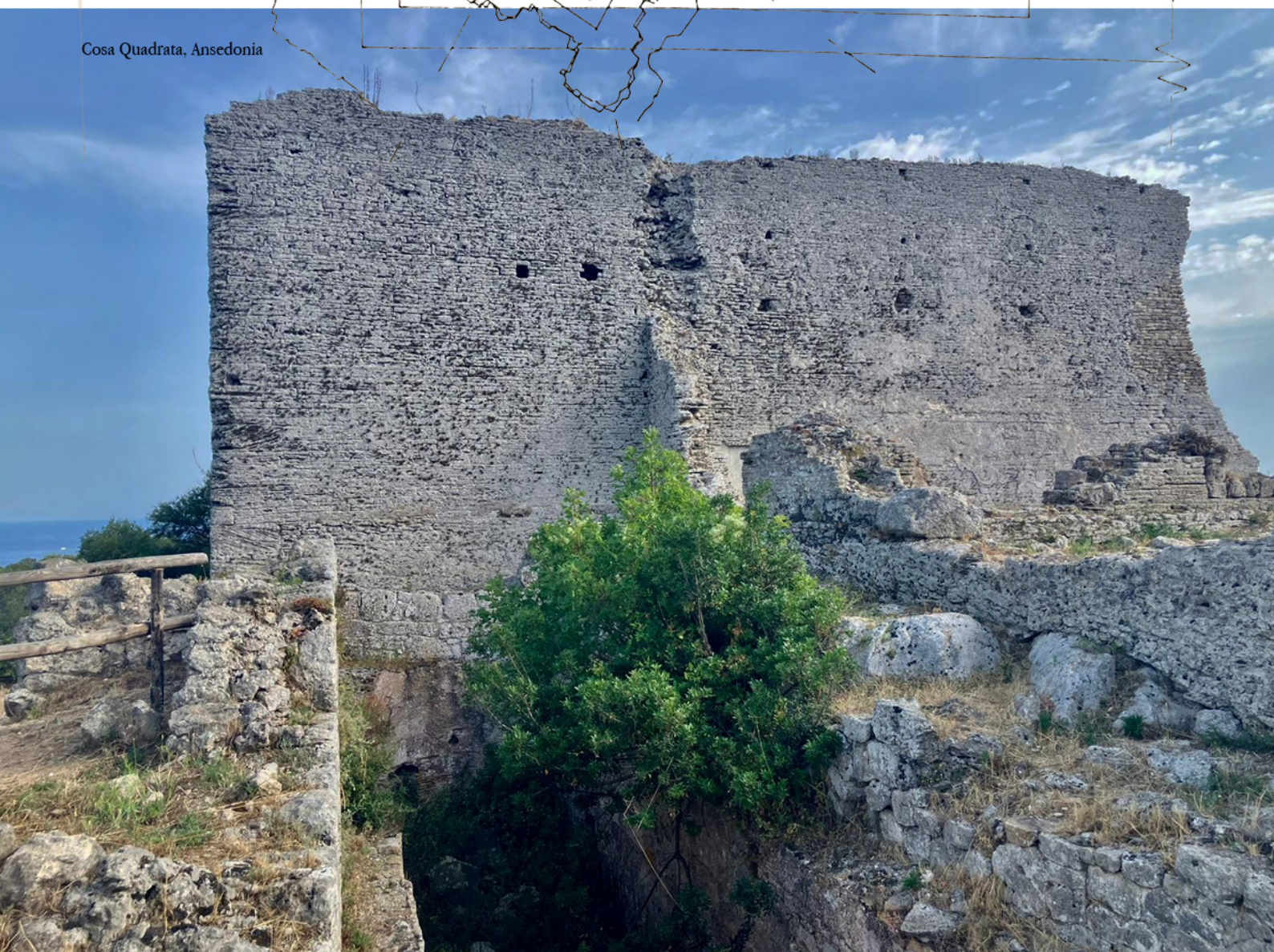
Come ricostruisce Rykwert (1976), all'inizio del rito si scavava una fossa circolare in cui si deponevano una serie di elementi che ne indicavano il duplice carattere di matrice e di tomba. Dal racconto che ne fa Plutarco sembrerebbe che qui i primi coloni venissero a gettare una molteplicità costituita sia da oggetti culturali “belli secondo il *nòmos*”, sia da prodotti della natura “belli secondo la *φύσις*”. Per capire in cosa consistesse questa offerta alla terra, Rykwert analizza i resti contenuti in *Cosa quadrata*. Il *mundus* ritrovato sull'*arx* dell'antica colonia romana di Cosa ad Ansedonia, molto probabilmente era connesso al rito della *Roma Quadrata*. I resti ritrovati nel *mundus* del santuario farebbero pensare che lì, durante il rituale, venissero riversate primizie di varia sorta. L'interpretazione è ancora fumosa, ma è certo che, come l'*omphalòs* anche il *mundus*, in quanto abitacolo sotterraneo coperto a volta che metteva in connessione i tre livelli cosmici, era considerato l'*universo* “per la sua somiglianza con la volta celeste” (Rykwert 1976, p. 137), rappresentando una traduzione del *kosmos* greco. Esso era allo stesso tempo un tramite ctonio e infernale verso il mondo sotterraneo e una sorgente di fecondità, associato sia al nuovo raccolto sia ai defunti. In qualche modo anche il *mundus* rappresentava un centro-nodo in cui si intersecavano il piano terrestre e quello sotterraneo, la natura e la cultura, l'estetico e il politico. Dunque una sorta di centro che dà forma all'organismo urbano a partire dall'annodarsi di varie dimensioni.

Il motivo per cui ci interessa parlare del *mundus* è perché in questo luogo veniva riversata la molteplicità per poi essere politicamente ridotta a unità e rimossa dalla società. Andando avanti nell'analisi di Rykwert leggiamo che questo buco era, infatti, protetto da una sorta di “timore sacro” (*ibidem*) e rinchiuso da una pietra, “la porta dell'Orco, sinistro e orrendo” (Paolo Diacono in Festo) che, quando veniva aperta, schiudeva le fosche divinità infernali. Dunque questo luogo da una parte costituiva il centro della città stessa e dell'universo, il nodo interconnesso da cui tutto aveva origine, dall'altro in qualche modo i romani ne avevano timore, quindi lo ricoprivano rimuovendo lì dentro tutto ciò che non volevano vedere. L'apertura del solco avveniva solo durante il *mundus patet*, ovvero “il *mundus* è aperto”, tre momenti specifici (24 agosto, 5 ottobre, 9 novembre) in cui appunto esso veniva scoperto, secondo dei cerimoniali ben precisi e controllati. Diverse sono le interpretazioni che sono state date di questo luogo, ma particolarmente significativa per noi è la lettura, anticipata all'inizio del paragrafo, che ne dà De Martino (1977). Nell'ambito di una rivisitazione delle rappresentazioni simboliche dello spazio della città con il fine di contraddire ciò

²⁸ Plut. *Rom.* 11. Sulle difficoltà di questo testo e le diverse interpretazioni che se ne possono dare DE SANCTIS 2007, pp. 508-512.



Cosa Quadrata, Ansedonia



che sappiamo della concezione urbanistica, lo studioso parla del *mundus* come luogo modello dell'*apocalisse culturale*, sistemi simbolici con cui le culture rappresentano la fine e l'avvento di un mondo nuovo. Aveva incaricato Gustavo Glassier di stilare uno stato dell'arte degli studi dedicati alle realtà che il controverso termine *mundus* designa nella religione romana arcaica. Negli appunti di De Martino, pubblicati postumi dopo la sua morte, leggiamo che questa cavità simboleggia quel che resta di quella separazione dello spazio in tre sfere (sotterranea, terrestre, celeste) che era già presente nella Grecia arcaica e che la sua riapertura è un momento in cui, in forma controllata, si ricrea il "mondo" come cosmo. Quei tre giorni l'anno, fissati dal calendario per l'apertura della cavità sotterranea dedicata alle divinità infernali, rappresentano l'imposizione di un limite e di una regola nel ritorno dei morti tra i vivi, del perturbante estetico nel quotidiano. L'attenzione di De Martino era tutta rivolta al *reenactment* rituale del caos che veniva proposto in occasione del *mudus patet*, momento in cui in forma controllata si attraversava la frontiera che separa lo spazio dei vivi e quello dei morti. In quei giorni ciò che era occulto e segreto della religione degli dèi Mani, veniva pericolosamente portato alla luce, motivo per cui in quel lasso temporale tutto il resto si doveva fermare. Nulla che riguardasse gli affari politici dello Stato doveva essere trattato in quel periodo. Scorrendo i suoi appunti leggiamo che il *mundus* rappresenta l'archeologia delle successive "apocalissi culturalmente disciplinate nello stesso tempo opposte e complementare ai vissuti individuali di fine del mondo" (De Martino 1977, p. 118). Questa considerazione ci racconta dell'importanza dell'istituzione festiva e delle pratiche rituali, momenti ai quali viene delegata la possibilità che dimensioni precedentemente interconnesse possano nuovamente ritrovarsi in un momento di comunione. Reinterpretando questa storia, possiamo quindi definire il *mundus* come quello spazio magico in cui il perturbante estetico – un tempo interconnesso alle altre dimensioni terrene e *in contatto* – veniva nascosto: tutta la complessità che l'Urbe non voleva vedere con i suoi fantasmi, si trasformava in molteplicità rimossa nel suo centro politicamente istituito, ben rinchiusa sotto terra e strumentalmente rievocata in momenti istituzionalizzati, prestabiliti e controllati. In quei momenti la vita politica, per evitare di essere scalfita nel suo ordine, si fermava dando spazio alla minacciosa vita estetica. Non a caso, come è noto, proprio a partire dal *mundus* veniva generato il primo solco, gesto separatorio per eccellenza²⁹.

Proseguendo nel racconto di Plutarco del mito di fondazione leggiamo che Romolo, proprio a partire dal *mundus*, traccia gli assi perpendicolari che proiettavano il *templum* celeste sul territorio e delimita, poi, il solco primigenio che fondava lo spazio cittadino disegnandone i confini, l'orizzonte della città. Mentre gli abitanti della *polis* – come dicevamo – erano gli abitanti di tutto il territorio, l'Urbe si separa dal suo intorno. I *cives* erano gli abitanti della città, inaugurando la concezione dicotomica dello spazio che si andrà a poco a poco affermando. Rykwert (1976), infatti, riprendendo Plutarco, ci dice che per dare vita a una città era necessario per prima cosa delimitare con un aratro l'area circolare su cui essa sarebbe sorta, segnando un confine. Un gesto scissorio che va ben oltre il suo significato geografico, facendosi archetipo simbolico delle successive separazioni.

²⁹ Sulla stessa lunghezza d'onda interpretativa è l'interessante lavoro fatto dal collettivo romano *Archibloom* (Margherita Ermani, Edoardo Fabbri, Alberto Marzo, Francesca Melissano, Luca Petroni, Maria Pone, Francesco Scilleri), nel progetto *MakeRoma* (2020). Cfr. *Make Roma. Il suolo come archivio potenziale*, Fabbri, Pone, Melissano <https://www.dromomagazine.com/2022/02/13/make-roma-il-suolo-come-archivio-potenziale/>

Mediante l'uso della *regula*, una linea dritta, *rectus*, che determina non solo una regione spaziale, un territorio, ma anche una *regola*, cioè una norma da seguire per rimanere nel giusto. La separazione che così si crea non è più solo tra differenti porzioni spaziali, tra luoghi differenti. La frattura che questo primo solco stabilisce per l'uomo investe, partendo dallo spazio, tutti i suoi differenti universi: quello religioso, separando un luogo sacro da un luogo profano; quello temporale, individuando un prima e un dopo; soprattutto introduce una distinzione di carattere morale tra ciò che è "retto" e ciò che è "storto". E così facendo indica in maniera decisa una direzione da seguire per rimanere dentro i limiti di una comunità e sotto la sua protezione. Cioè, sotto il potere del sovrano (Zanini 1997, p. 6-7).

Si stabilisce in questo modo un confine dalla terra smossa grazie al movimento circolare dell'aratro che, ricadendo dentro lo spazio delimitato dal solco, costruisce una linea che assume le sembianze di fossa dall'esterno e muro dall'interno. Come è noto, sarà proprio sull'interpretazione di questa separazione originaria che si spezza tragicamente la solidarietà fraterna di Romolo e Remo. Il primo vede il solco come un limite religioso e rituale, dunque inviolabile, mentre il secondo lo percepisce come un gesto politico privo di efficacia e dunque violabile. Remo salta il solco trasgredendo alla regola e per questo verrà ucciso. La sua morte sancirà la definitiva inviolabilità del muro, trasformando un precetto di natura precedentemente religiosa in norma giuridica. Secondo Benjamin (1921) e poi Derrida (1994) quella di Romolo è una tipica violenza mitica, ovvero una violenza che viene esercitata per creare la legge e fondare lo Stato. In altre parole a costruire una separazione tra le cose: tra il dentro e il fuori, il pubblico e il privato, il visibile e l'invisibilizzato, la città e la campagna, ciò che è romano e ciò che non lo è. Ma soprattutto quel che più ci importa è che questo gesto sancisce una prima separazione tra la dimensione estetica e quella politica, facendosi archeologia di tutti i successivi recinti della storia.

Mettendo insieme le idee, abbiamo visto che al centro del rito per la fondazione di Roma ci sono due gesti uniti ma distinti: il *mundus* rappresenta il focolare politicamente istituito della città ovvero il luogo in cui rimuovere questa nostra dimensione estetica interconnessa e perturbante per metterla sotto controllo proprio al centro della città e il *sulcus* o *pomerium* ne costituisce la soglia ovvero la prima linea che simboleggia un'ontologia della dissociazione³⁰. Potremmo a questo punto chiederci perché i romani hanno scelto questa versione della storia? Quale può essere la semantica culturale di un simile racconto? La risposta è in ciò che è avvenuto dopo e in tutte quelle culture che dalla romanità hanno tratto ispirazione. Per ora ci basti digerire il fatto che le gestualità appena narrate ci dicono che a Roma – ben prima che arrivasse Cartesio – lo spazio della città si fondava a partire dalla rimozione della molteplicità che prima era interconnessa (lo spazio magico), la sua riduzione a uno e l'ontologia della dissociazione che da qui in avanti inizia a dividere la categoria

³⁰ C'è un fatto ancora più curioso che evidenziamo in nota solo perché ci porta altrove, ma non per questo è meno importante. Tutto ciò che si riferisce al *mundus* sembra attestarne la natura femminile. Come nota Rykwert (1976, p. 140) il *mundus* era il correlativo femminile dell'aratro maschile che generava il *sulcus*. Dunque capiamo bene che, seguendo l'interpretazione che abbiamo dato al rito, storicamente – in una visione ancora fin troppo permeata da un eccessivo dualismo – il femminile è il luogo che conserva i rimossi, mentre il gesto maschile è quello che divide. Questo fatto spiegherebbe ciò che abbiamo anticipato nella nota 12 sulla natura patriarcale dell'architettura e dell'urbanistica, da qui in avanti.

dell'estetico da quella del politico. Ovviamente, di conseguenza, la visione prevalente ha voluto che l'arte, l'architettura si separassero dalla città e intraprendessero il loro cammino autonomo, iniziando a strutturarsi come branche diverse del sapere. La modernità metterà poi a sistema questa visione, ma la storia ha radici più antiche.

Sarà forse ora più chiaro che, ai fini del nostro racconto, ci siamo concessi la possibilità di saltare dalle caverne paleolitiche alla fondazione di Roma con un rapido salto in terra greca, non tanto per un interesse storiografico. Con sguardo indiziario siamo andate cercando alcuni dettagli che potevano raccontarci una certa postura nel fare città che la *civitas* – precisando la *polis* sul territorio italico – inaugura e che rimarrà come segno profondo nella storia avvenire, in alcune epoche più esplicito e in altre più inconscio. La città, l'arte e l'architettura occidentali da lì in avanti si sono strutturate intorno a un insieme di tecniche estetico-politiche ineludibili, che sono state sperimentate per la prima volta in Grecia, per poi raffinarsi in quel grande laboratorio palatino, prefigurando la matrice sello spazio tecnico. L'impronta lasciata da queste gestualità corrobora una visione disincantata del mondo che verrà ripresa più avanti nella storia, puntualmente, per affermare nuovi sistemi normativi. Scrive Rykwert (1976):

Per quanto sia universale la diffusione di norme rigorose sull'inviolabilità dei confini, nessun'altra civiltà come quella romana della tarda età repubblicana e dell'età imperiale ha disciplinato in modo così uniforme e con pertinacia quasi ossessiva la disposizione planimetrica delle città, delle campagne e perfino degli accampamenti militari. Questo complesso di tecniche di rilevamento e di norme sulla proprietà, coi suoi vaghi riecheggiamenti religiosi, ha in sé qualcosa di rigido e di tassativo, manca in un certo senso di fantasia, come se si fosse atrofizzato dopo una lunga evoluzione (p. 61-62).

Di fronte all'incedere del programma razionale, Delfi in quanto luogo magico sacro e festoso e il *mundus* a Roma ci hanno raccontato due possibili traduzioni dello spazio magico. Per rendere merito alla complessità della storia, però, prima di abbandonare queste epoche lontane, è utile soffermarsi su un'altra espressione dei mille volti capitolini, che ci farà capire meglio che tipo di pensiero è stato inaugurato dalle gestualità romane, introducendo una nuova deriva del magico.

Panem et circenses

C'è ancora un altro insieme di gestualità che hanno *diversamente tradotto* il magico e che dobbiamo raccontare prima di abbandonare questo grande laboratorio del passato, perché le lezioni che possiamo imparare da Roma non sono finite qui. Spostandoci dalla fondazione all'epoca imperiale, la macchina dissociativa appena descritta si è ovviamente evoluta mostrando il suo volto più subdolo. Quella che in epoca repubblicana era stata la messa a lavoro di un'intuizione spaziale alla base del mito, in epoca imperiale viene ovviamente raffinata. È infatti durante lo Stato augusteo che l'unione magica tra arte, architettura e urbanistica – e dunque tra estetica e politica – inizia a diventare problematica, e si fa necessario separare le discipline e unirle *esteriormente* solo in nome di legami asserviti a una logica egemonica. Infatti il governo della città in epoca augustea da una parte eredita quella tecnica progettuale dissociativa che aveva rimosso la perturbante dimensione estetica dalla vista dell'Urbe, dall'altra affina la strategia e comprende l'efficacia che si sarebbe potuta sprigionare appropriandosi dell'arte e dell'architettura come strumenti preziosi per canalizzare ciò

che quella rimozione stessa aveva fatto perdere. L'impero riunisce strumentalmente le discipline in nome di una dimensione di potere per ripristinare e compensare quel legame appena perduto tra estetica e politica.

Tra le molte pagine scritte, quelle che Paul Zanker (2006) dedica alla ricostruzione delle posture estetico-politiche inaugurate dalla Roma imperiale sono ineguagliabili soprattutto ai fini del nostro discorso. Come nota l'autore, quando Augusto salì al potere si trovò a fronteggiare lo stato d'animo dei romani che era profondamente incline al pessimismo. Per fronteggiare questa situazione il *princeps* dovette introdurre un programma di profondo rinnovamento culturale, consapevole che “come spesso accade nelle epoche di crisi, disperazione e utopia sembrano toccarsi” (p. 109). Da ottimo stratega quale era sapeva che, nel riordino generale dello Stato e della società che si apprestava a proporre, avrebbe dovuto dare la sensazione di risolvere le vere cause del male. E allora alla conquista del potere si accompagnò un vasto programma culturale che si servì della forma della città, dell'arte e dell'architettura per inscenare suggestivamente i nuovi valori che si andavano affermando. Augusto comprende bene che, per affermare un impero, programma politico ed estetico dovevano procedere insieme, proprio a partire dalla progettazione di centri *diversamente* magici in cui riunificare strumentalmente l'arte, l'architettura e la forma urbana.

Nell'interessante analisi di questo potente intreccio, Zanker racconta che il programma di *publica magnificentia* andò di pari passo a quello politico e religioso. Architetti, artisti, poeti, scultori, organizzatori di feste e di rituali religiosi lavoravano alla diretta dipendenza delle loro committenze, tutti convocati per affermare la grandezza dell'Impero. Il valore dei simboli ripetuti, le sapienti facciate scenografiche, le statue e le immagini diffuse nella città erano un'occasione pedagogica e “avviavano il romano incolto alla lettura di quei programmi” (*ivi*, p. 121). Le architetture e le immagini erano pensate in relazione alle cerimonie di Stato, tanto che il corso dell'anno era scandito da un ritmo regolare di feste caratterizzate dalla presenza di suggestioni visive potentissime. Ma ciò che ci interessa di più è che per fare esperienza di questa grande macchina di suggestione il programma di Augusto prevedeva, come dicevamo, la costruzione di numerosi spazi magici. Da una parte la magnificenza degli *aurea templa*, il grande programma di rifacimento dei templi che prevedeva una nuova ornamentazione massiccia, sontuosa e marmorea delle strutture sacre. In questi spazi venivano ciclicamente inscenati dei rituali e delle feste ben distribuite nel corso del calendario istituzionale. I templi infatti venivano aperti al pubblico durante le feste per fare esperienza di vere e proprie “camere del tesoro” (*ivi*, p. 12), in cui le pareti e le facciate erano state decorate con rilievi violenti del sacrificio degli animali. Un esempio è il toro raffigurato nel rilievo dell'*Ara Pietatis* nel momento in cui viene preparato al sacrificio. Quello che nella grotta di Lascaux era un girotondo animale, diventa nei templi augustei una rappresentazione drammatica del momento dell'uccisione. Un'immagine non più scaturita da un momento collettivo di festa, bensì una narrazione ben progettata dall'alto, pronta per essere mostrata durante le feste ufficiali con il fine di smuovere sensazioni di paura ed emozioni forti. Come sostiene Zanker (2006) “lo stretto legame fra rituale e cornice architettonica contribuisce in modo decisivo alla suggestione degli *aura templa*” (p. 124).

Il programma estetico-politico di Augusto non si limitò però alle strutture esplicitamente religiose, ma comprese che per arrivare veramente a toccare l'animo del popolo era importante armarsi di un raffinato sistema di strutture ricreative. Come sappiamo nei pressi del Campo Marzio venne edificata quella che Zanker definisce una sontuosa “villa” a uso del popolo, in cui parchi,

sentieri, bagni caldi, impianti sportivi e opere d'arte avrebbero sedotto anche i più resistenti. Ciò che rendeva questo progetto spaziale profondamente efficace nel suo intento demagogico è che non solo il popolo poteva godere di tale vista passando, ma soprattutto poteva usarlo, goderne, sentendosi in tal modo il vero proprietario di tutta questa bellezza. In questo piano diabolico non potevano ovviamente mancare i teatri, perché “diversamente dal Senato repubblicano, Augusto non temeva i cittadini a teatro, anzi cercava le occasioni di incontro, nel plauso e nel saluto della folla vedeva un'espressione del consenso generale e una conferma tangibile della sua azione politica” (*ivi*, p. 158). Teatro di Marcello, teatro di Pompeo, di Balbo, anfiteatro di Statilio Tauro. Il Campo Marzio in epoca augustea era diventato un vero e proprio centro culturale. Per non parlare dei giochi che si inscenavano nei circhi, una grandissima macchina di divertimento di massa. Una serie di magneti sparsi insomma – come li avrebbe definiti Mumford – ben progettati e collocati nel tessuto urbano, che servivano a riunire il popolo in momenti ad alta intensità emotiva.

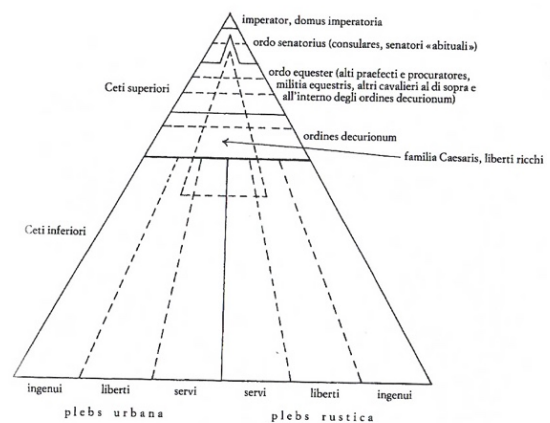
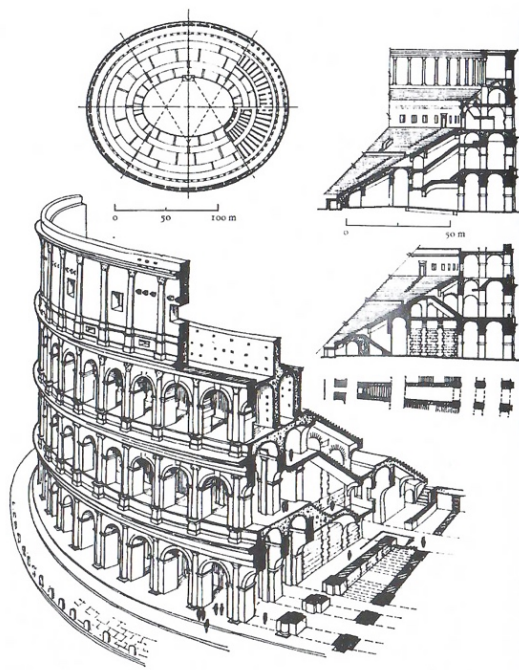


Scena di sacrificio davanti al tempio di Marte Ultore, rilievo analogo all'Ara Pacis

Ma perché diciamo che questi spazi hanno *diversamente* tradotto il magico che era presente nelle caverne paleolitiche? Cosa significa esattamente che essi hanno raffinato la macchina dissociativa riunificando estetica e politica *esteriormente* solo in nome di legami asserviti a una logica egemonica? Se la risposta a queste domande non è ancora chiara grazie a ciò che abbiamo detto fin qui, una rapida descrizione su come erano concepiti i teatri a livello architettonico può aiutarci a capire. La struttura architettonica del teatro era basata sulla piramidale sociale romana, una serie di ordini in cui era possibile sperimentare visivamente e praticamente la struttura gerarchica delle classi.

La famosa espressione *panem et circenses* – pane e [giochi] circensi – oltre a svelare il reale intento demagogico sotteso dietro l'organizzazione di questi giochi, significava proprio letteralmente che nel teatro gli spettatori venivano fatti sedere rispettando la stessa gerarchia che veniva usata nelle

distribuzioni di cereali. La struttura architettonica del teatro era l'immagine della piramide sociale, materializzando nella sua magnificenza un divertimento basato sul consenso e sull'affermazione del potere imperiale. Come nota sempre Zanker, questi spazi *diversamente* magici erano poi posizionati nello spazio urbano “in modo tale che, durante le pause degli spettacoli, lo sguardo poteva spaziare attraverso le arcate dei corridoi perimetrali su un paesaggio urbano unico al mondo, fatto di templi marmorei e di sontuosi complessi ricreativi” (*ivi*, p 164).



Roma, Colosseo e struttura a piramide della società romana all'epoca imperiale. Schema di G. Alföldi (1984)

Insomma l'intera città di Roma era inondata da cantieri pedagogici e suggestivi volti ad affermare il potere imperiale attraverso un raffinatissimo programma di *publica magnificentia* che metteva meravigliosamente l'estetica a servizio della politica imperiale.

Nella descrizione della Roma tardoaugustea fatta da Strabone, il Campo Marzio occupa oltre due terzi dell'intero testo. Gli edifici marmorei delle città giardino colpivano lo scrittore greco più dei Fori, dei nuovi templi, del Campidoglio e dello stesso Palatino. [...] Strabone vide la Roma augustea quando la maggior parte degli edifici era oramai ultimata. Ma i romani del tempo la videro nascere. [...] Tutti cooperavano come in un alveare: dovunque si gettasse lo sguardo, si vedevano operai a lavoro. L'idea programmatica di costruire grandiosi edifici pubblici che rispecchiassero la maestà dell'impero si stava realizzando sotto gli occhi di tutti. Chi ha conosciuto per esperienza la politica edilizia del nazismo e del fascismo, sa che la suggestione emotiva dei cantieri è difficilmente superabile (Zanker 2006, p. 165-166).

In età imperiale l'estetica costruisce queste spazialità in cui tradurre il magico in forme diverse e attraverso cui promuovere la politica imperiale. Questo potere, che cristallizza ed estremizza lo stato di separazione, capisce bene che lo stato di unione magica doveva essere in qualche modo preso in mano, controllato e tradotto sotto forma di compensazione per un popolo scisso. Evidentemente stiamo parlando di uno stato di unione ben diverso da quello originario: dal legame *sostanzialmente* libero generato dei centri magnetici paleolitici siamo passati a un legame *formalmente* libero inscenato dalle magnificenze augustee. La politica ha imparato a servirsi dell'architettura, della pittura e della scultura, che, da qui in avanti, hanno rivestito un ruolo fondamentale nella costruzione di scenari urbani per governare le emozioni, realizzando quello che Ejzenštejn ha definito "montaggio delle attrazioni". L'impero, manipolando sapientemente il proprio spazio magico tra arte, architettura e forma urbana, ha curato il fondamento mitico della propria identità: mito essoterico e pubblico, macchina scenografica per costruire il consenso. Spazialità magiche di questa natura sono state emulate – come è noto – dalle peggiori dittature della storia.

Specie di spazi

Iniziare un saggio da così lontano, nell'epoca del *capitalocene* (Moore 2017), dello *psicopotere* (Stiegler 2009) e del *capitalismo tecno-nichilista* (Magatti 2012), potrebbe attirare diverse critiche e accuse: incoerenza, banalità, ingenuità e feticismo primitivista. Mantenendo però un piccolo grado di apertura potremmo chiederci cosa ci sia dietro questa scelta. Che significato ha per un'analisi dei fenomeni contemporanei riprendere l'immagine e il vissuto delle caverne preistoriche, dei miti di fondazione e degli imperi passati? Cosa ci dicono sul nostro modo di abitare le città e i territori?

Negli ultimi decenni – accanto all'infiltrarsi del pensiero sulla fine – da più parti assistiamo a un ritorno alle origini, quasi a ribadire che senza un affondo nella storia non sia possibile immaginare un futuro. Per sfuggire all'apocalissi capitalista, si sente sempre più diffusamente il bisogno di una rivoluzione della nostra comprensione del fenomeno urbano proprio a partire da una reinterpretazione del passato. Spesso si risale al tempo alle origini della città e agli albori dello spazio architettonico e urbano per illuminare la via verso il futuro. Da una parte questo sguardo

archeologico può essere funzionale all'individuazione del momento in cui si è innescata una certa visione del modo in cui abitiamo il mondo, dall'altra può essere prezioso nel tentativo di ricostruire nuove origini per contribuire al più ampio piano di decolonizzazione della visione occidentale di cui la disciplina architettonica e urbana è permeata. Il dibattito si è infittito e varie sono state le ricostruzioni storiche, ogni volta adattate a un diverso discorso. Ma la pluralità d'interpretazioni lascerebbe pensare che non esiste un'unica origine, sarebbe presunzione tutta moderna e occidentale quella di voler tagliare la realtà con una linea retta. Ci piace piuttosto abbracciare l'idea che esistano molte archeologie, ognuna della quali sarebbe funzionale a sostenere un determinato discorso e una certa cosmogonia di pensiero.

Quello che emerge da queste analisi è l'inevitabile constatazione del fatto che il ripetersi di alcune gestualità spaziali piuttosto che di altre non è affatto casuale, ma costituisce il frutto di una scelta profondamente politica. Le consuetudini e le posture che sono prevalse nella storia hanno dato origine a quella che oggi chiamiamo urbanità seguendo un preciso progetto politico. È in quest'ottica che noi qui, senza pretendere di essere esaustive, stiamo ricostruendo un racconto mnemostorico³¹, animato dal desiderio di ricostruire un'archeologia di gesti dal passato che hanno esercitato una certa influenza culturale nel presente, strutturando la dimensione estetico-politica dello spazio in cui abitiamo. Ma siamo attenti: con il prefisso *mnemo* non si intende declassare l'operazione in corso. Quella che stiamo ricostruendo non è una narrazione onirica e immaginifica, ma è piuttosto un mito cosmogonico di come il mondo è stato fondato e creato in una "narrazione che è un come e anche un perché" (De Martino, 1977, p. 140). Inserendosi in un filone ben consolidato di "preistoria speculativa" (Sahlins 2017) e di archeologia come metodo (Freud 1938; Melandri 1969; Foucault 1969; Agamben 2008), la nostra cosmogonia ricostruisce una storia, mettendo in luce alcune scene che hanno funzionato da narrazione di riferimento esemplare e universale per l'umanità tutta, non limitandosi all'individualità del sogno.

"In origine", o piuttosto "al vertice", significa "in principio", così come, nelle fiabe "c'era una volta" non significa "una volta sola", ma "una volta per tutte". Il mito non è una invenzione poetica, nel senso che si dà oggi a questa parola. Al contrario, per il fatto stesso della sua universalità, il mito può essere esposto, e con uguale autenticità, secondo numerosi punti di vista diversi (De Martino 1977, p. 15)³².

Come avremo capito, al fine di questa tesi ci interessa allora comprendere gli intricati equilibri che storicamente hanno legato o slegato la dimensione estetica da quella politica dell'abitare generando spazi in cui l'arte, l'architettura e l'urbanità si sono date appuntamento o si sono allontanate. Allora giocando anche noi al gioco del mito abbiamo formulato la nostra ipotesi e abbiamo aperto il laboratorio del passato per rileggere il presente alla luce di una nuova

³¹ La mnemostoria, a differenza della storia, non si prefigge di comprendere la verità di una determinata tradizione, quanto piuttosto di studiare tale tradizione in quanto fenomeno della memoria culturale. Per un approfondimento sul suo significato cfr. Assman Ian, 1998, *Moses der Ägypter: Entzifferung einer Gedächtnisspur*, trad. it, 2000, *Mosè egizio. Decifrazione di una traccia di memoria*, Adelphi, Milano.

³² Coomaraswamy A. K., 1949, *Hindouisme et bouddhisme*, Gallimard, Paris, trad. It. di Ubaldo Zalino, *Induismo e buddismo*, Rusconi, Milano, 1987, p.19 in De Martino Ernesto, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, 1977, p. 151.

cosmogonia. L'invito qui è quello di guardare quanto descritto dal punto di vista epistemologico, ontologico e atmosferico. C'è qualcosa che è iniziato in quel momento così lontano, all'interno delle grotte dipinte del paleolitico superiore e che poi si è in qualche modo "rotto" con l'avvento delle società cosiddette complesse, che vale la pena ricordare perché configura diverse posture dello spazio. Nelle pagine precedenti abbiamo rievocato spazi-gesti molto lontani ipotizzando che siano l'origine di concezioni dello spazio totalmente diverse. A costo di risultare ripetitive, a conclusione di questa prima parte è arrivato il momento di esplicitare la ragione per cui ci interessava evocarli. Ricostruiamo brevemente la nostra cosmogonia e raccogliamo il primo quadro definitorio delle *specie di spazi* fin qui emerse che andrà poi ampliandosi nel corso della tesi.

Prima di tutto abbiamo avanzato l'ipotesi che le caverne paleolitiche possano rappresentare il punto di origine di un certo modo di fare arte, architettura e urbanità intrecciando l'origine di tali campi in un'idea di *spazio magico*. Lo abbiamo già descritto alla fine del primo capitolo, ma ripetiamo anche qui i suoi principali elementi perché le successive spazialità saranno definite come antitesi o traduzioni di questa importante matrice da tenere come orizzonte cosmogonico verso cui tendere. Da qui in avanti chiameremo genericamente *spazio magico (o incantato)* tutte quelle situazioni in cui la consapevolezza del fatto che gli elementi sono *legati* fra loro è un fattore fondamentale del loro divenire. In questo tipo di spazio, dal punto di vista ontologico, non sono ammessi dualismi oppositivi, riduzionismi, scissioni e dissociazioni, ed è sempre attiva una conoscenza incorporata di se stessi e del proprio ambiente attraverso l'esperienza sensoriale sinestetica, sensibile e corporea. In questo quadro, il dato di partenza è una certa universale mescolanza tra umani e non umani, nel rispetto della molteplicità del vivente e in un registro di libertà sostanziale entro un quadro di onnipresente legame. Il sistema epistemologico si fonda sull'analogia, dà spazio al libero gioco delle diverse modalità conoscitive possibili e attribuisce valore gnoseologico alla metafora, alla somiglianza e al simbolo tanto quanto al ragionamento induttivo-deduttivo. Dal punto di vista atmosferico lo spazio magico è caratterizzato da un'aria ludica, d'incanto e di festa, in cui dall'inutile si passa al necessario senza passare attraverso l'utile. Grazie ai potenziali dischiusi da queste dimensioni, nello spazio magico ci si assume il rischio di scendere alle fondamenta del *mondo dato*, alla ricerca di ciò che è stato dimenticato, rimosso e messo sotto controllo. Seppure il contatto con tali fantasmi può risultare assai traumatico e doloroso ed è ben distante dall'esprimere una condizione armonica e pacificata, la creazione di questo campo di legami è il presupposto fondamentale per esercitare la facoltà immaginativa che *magicamente* si fa creatrice di *mondi altri*. In questo tipo di spazio la dimensione estetica e quella politica sono interconnesse a un livello profondo.

Dal Paleolitico abbiamo poi fatto una serie di capriole nella storia parlando delle prime razionalizzazioni greche e poi romane per prefigurare l'insorgere di una matrice opposta, lo *spazio tecnico (o disincantato)*³³ in cui gli elementi sono *slegati* tra loro. In questo tipo di spazio vige un'ontologia della dissociazione che separa il mondo in un sistema binario riducendo a uno la molteplicità e asservendo l'essere umano a una libertà formale. Dal punto di vista epistemologico è ammessa solo una conoscenza mediata dalla ragione e dal paradigma tecnico-scientifico. Dal

³³ Solo nei prossimi capitoli definiremo il senso delle parole *incanto* e *disincanto* inquadrandole nell'epoca in cui i termini vengono conati, solo per questo per il momento scegliamo di tenerli tra parentesi fermandoci alle loro matrici *magia* e *tecnica*.

punto di vista atmosferico è il regno dell'anestetizzazione dei sensi, dell'utile, della funzionalità e dell'atrofizzazione dell'immaginario. In questo tipo di spazio la dimensione estetica e quella politica sono totalmente scisse e lo spazio magico viene tradotto altrove e altrimenti.

Di fronte all'affermarsi di questa spazialità tecnica abbiamo infatti compreso che lo stato magico d'unione non si dissolve, bensì si traduce in situazioni che abbiamo continuato genericamente a chiamare *spazi magici*, dove l'aggiunta dell'avverbio *diversamente* ci è servita come un monito a indicare che lì qualcosa di altro stava accadendo rispetto all'originaria accezione che abbiamo dato al termine *magia* descrivendo le caverne paleolitiche. Per fare i dovuti distinguo, abbiamo eletto altre due cavità festose e sacre, esempi di come quello stato d'unione preistorico sia stato tradotto e messo sotto controllo di fronte all'insorgere dello spazio tecnico in epoca greco-romana. L'*omphalòs* a Delfi, in quanto resistenza alle prime razionalizzazioni apollinee della Grecia antica, è la situazione in cui lo *spazio magico resiste*, tra i monti, nelle sembianze di un oracolo. Il *mundus* a Roma rappresenta invece lo *spazio magico rimosso*, ridotto a fossa da aprire e chiudere in forma ben controllata durante festività stabilite dall'alto. In entrambe le situazioni vediamo come quel contatto profondo tra la dimensione estetica e quella politica continua a resistere, ma inizia a diventare un fatto problematico, da confinare per evitare che prenda il sopravvento rispetto all'incedere del mondo imposto dalla razionalità tecnica.

Passando dalla Roma delle fondazioni a quella imperiale abbiamo infine fatto riferimento a un terzo tipo di spazialità *diversamente* magica. Qui la mossa è ancora più complessa da seguire perché altro non è se non un'estremizzazione dello spazio tecnico che, nell'affermarsi nella sua forma totalitaria, finisce per incorporare alcune caratteristiche stesse del magico. A questa situazione daremo il nome di *spazio stregonesco*³⁴ in cui gli elementi sono *esternamente* legati tra di loro *dall'alto* al fine di imporre un'egemonia. In questo tipo di spazio vige un'ontologia della dissociazione che, consapevole della potenza della magia e della grande perdita generata alla separazione del mondo in un sistema binario riducendo a uno la molteplicità, si riappropria di quella dimensione interconnessa e sostituisce ai legami le catene, mettendo a lavoro l'efficacia estetico-rappresentativa per la buona riuscita del proprio piano di potere e di dominio. Dal punto di vista epistemologico la conoscenza è mediata da quella che Cavalletti (2011) ha definito una "macchina psicotecnica di suggestione di massa" (p. 27), che traccia le partizioni tra ciò che è da spettacolarizzare e ciò che è da dissimulare. Dal punto di vista atmosferico è lo spazio dell'ipnosi di massa, delle attrazioni e della manipolazione delle emozioni, delle percezioni e dei comportamenti. Non a caso questa spazialità, come vedremo più avanti, è propria di ogni stato con tendenze totalitarie. In questo tipo di spazio la dimensione politica si serve dell'estetica per affermare il proprio dominio.

Sfuggire all'eterno ritorno

Ora che siamo in procinto di iniziare un'analisi dei motivi per cui noi – moderni poi post-moderni e oramai contemporanei – ci siamo ritrovati a essere così disincantati, vorrei tenessimo in mente le specie di spazi fin qui illustrate, in cui la relazione tra lo stato magico d'unione e quello tecnico di separazione inizia a diventare problematico, come posture gestuali che sono all'origine del nostro modo disincantato di abitare il mondo. L'ipotesi che avanziamo è che, ripetendosi e

³⁴ Nel prossimo capitolo spiegheremo perché ha senso parlare di spazio stregonesco e non di spazio stregato.

traducendosi nella storia, gli *spazi tecnici* e gli *spazi diversamente magici*, abbiano finito per caratterizzare quell'atmosfera frammentata che è l'esperienza prevalente del nostro abitare contemporaneo. Come scrive Perec (1989):

Insomma, gli spazi si sono moltiplicati, spezzettati, diversificati. Ce ne sono oggi di ogni misura e di ogni specie, per ogni uso e per ogni funzione. Vivere, è passare da uno spazio all'altro, cercando il più possibile di non farsi troppo male (p. 12).

In quello che stiamo dicendo effettivamente riecheggia la teoria dell'*eterno ritorno* che De Martino (1977) aveva sviluppato negli ultimi anni della sua vita. Parliamo di “una sorta di *imitatio naturae*” (1977, p. 220) per cui – in una concezione ciclica del tempo – la storia si ripeterebbe esattamente come il succedersi delle stagioni e il movimenti degli astri. In quest'ottica capiamo bene che esiste una fortissima correlazione tra il *tempo delle origini* e la *fine dei tempi*. È importante precisare, però, che questa affermazione abbraccia con amarezza la concezione ciclica della storia, tenendo ben presente la condanna inappellabile che lo stesso De Martino muoverà all'eterno ritorno in quanto “naturalizzazione della cultura”. Questa ciclicità è un “rischio estremo” in quanto sintomo di una profonda pigrizia mentale che insidia la libertà dell'essere umano, della sua stessa cultura, costretta a imprigionarsi nei ritmi ripetitivi della natura (De Martino, 1977, p. 223). In un certo senso, come sostengono Graeber&Wengrow (2021) nel meraviglioso testo già citato precedentemente, è successo che da un certo punto in poi siamo rimasti “bloccati”. Risulta prezioso l'approccio che ci suggeriscono di seguire:

Cercare “le origini della disuguaglianza” equivale, in realtà, a fare la domanda sbagliata. Se gli esseri umani, per gran parte della storia, hanno oscillato fluidamente tra sistemi sociali diversi, riunendosi e smantellando le gerarchie a intervalli regolari, forse il vero quesito dovrebbe essere: “Come abbiamo fatto a restare bloccati?”. Come abbiamo potuto perdere l'autocoscienza politica, una volta tipica della nostra specie? Come siamo arrivati a trattare l'eminenza e la sottomissione non come espedienti temporanei, o addirittura come la pompa e lo sfarzo di un ambizioso teatro stagionale, bensì come elementi inevitabili della condizione umana? Se abbiamo iniziato per gioco, quando abbiamo dimenticato che stavamo giocando? (p. 129)

Ripartire dalle caverne allora sarebbe la proposta di riprendere in mano il gioco attivando un riscatto collettivo dall'eterno ritorno e proteggere il presente dal rischio della pura ciclicità, quella che De Martino definiva la pigrizia del *tornare-a*: la ripetizione del mito delle origini. Formulare archeologicamente un nuovo *c'era una volta* significa considerare un'altra origine per immaginare un modo diverso di abitare il mondo. Ma, attenzione, non vogliamo ricadere nella pigrizia dell'eterno ritorno: imparare dalle caverne non significa augurarsi che esse si ripetano uguali a se stesse. Tra chi parla di ritorno alle origini spesso emerge l'idea di un fondamento biologico (Ronchi 2015) per cui un contatto con esse significherebbe parlare di naturalità. Ma la nostalgia di un'origine istintiva e animale primaria è dal punto di vista politico profondamente problematica. Allora è importante la lezione di Deleuze che parla di *divenire animale* non di *tornare animale*, sottintendendo lacanianamente che l'essere umano, nascendo nel simbolico e nell'immaginario, può solo fare un passo avanti. Ma anche l'accezione che Agamben dà all'origine immaginata come “punto

d'insorgenza", "archè dell'archeologia", "forza operante nella storia" ovvero qualcosa che non ha nulla a che vedere con l'origine naturale quanto piuttosto si manifesta in quanto passato nel futuro, accessibile al presente (Agamben 2008, p. 106). Questa è l'accezione che diamo a questo termine. D'altronde nell'osservare l'immagine bloccata della storia sarà importante tenere a mente quello che abbiamo capito nelle pagine precedenti. Il ritorno non è mai un ritorno dell'identico: le specie di spazi si ripresentano ogni volta mascherate con volti diversi. Ogni spazio magico che ricompare nel corso della storia è sempre la restituzione in una forma tradotta, tradita e cambiata dell'originario stato d'unione. Nel processo che stiamo descrivendo dunque, forse, non esiste un vero e proprio eterno ritorno inteso come quella forma rigidamente geometrica della natura in cui le stagioni si ripetono uguali: il progresso non è mai circolare. Quindi sarà più corretto dire che quelle che abbiamo delineato nella prima parte della tesi sono origini intese come punti d'insorgenza, consuetudini e consolidamenti di un certo modo contemporaneo di vivere nella separazione, che però sono in continua metamorfosi, attualizzandosi man mano che la storia fa il suo corso e i contesti mutano. Sarà il caso allora di esplodere il cerchio e di parlare piuttosto di un processo a spirale, come direbbe Morin, dove ciò che ci riporta all'origine è anche quello che da essa ci allontana. Qui si dischiude il potenziale della regressione archeologica di cui parla Agamben (2008) che, nel costruire l'origine delle circostanze della scissione, ha come obiettivo un'operazione di liberazione, inversa all'eterno ritorno:

Essa è, in questo senso, l'esatto reciproco dell'eterno ritorno: non vuole ripetere il passato per consentire a ciò che è stato, trasformando il "così fu" in un "così ho voluto che fosse". Vuole, al contrario, lasciarlo andare, liberarsene, per accedere, al di là o al di qua di esso, a ciò che non è mai stato, a ciò che non ha mai voluto (p. 103).

L'invito è, dunque, quello di fare uno scarto attivando il pensiero analogico durante la lettura e registrando gli ingredienti di quel momento aurorale non tanto come esperienza da replicare letteralmente assecondando la pigrizia della natura – non sarebbe possibile né augurabile, anche se in fondo lì c'era già quasi tutto –, ma quasi come speranza o direzione verso cui ci piacerebbe andare o a cui vorremmo tornare con qualche ruga della storia a rendere più interessante il volto di quell'esperienza, riprendendone gli elementi magici. Ovviamente si potrebbe obiettare che ci sia della speculazione intellettuale su eventi che non contemplavano tutto ciò. Lungi dal voler cascare in un'operazione di eterogenesi dei fini sul passato, questo richiamo è piuttosto la speranza che sia possibile immaginare quello scarto, una nuova cosmogonia per il futuro che prenda addirittura le caverne paleolitiche come punto zero nella storia dell'arte, dell'architettura e della città.

In ogni punto della storia tutte le volte che ci ritroviamo a pensare che la magia sia andata perduta per il prevalere storico di una dimensione tecnica che ha slegato gli elementi tra loro, sarà il caso di non farsi ingannare e di domandarsi piuttosto *dov'è il magico?* A partire dalla ridefinizione archeologica del *dispositivo del disincanto*, questa tesi è uno sforzo appassionato alla ricerca del suo antidoto, lo *spazio magico*, per cercare di capire quali possano essere le condizioni di esistenza del reincanto estetico-politico in un'epoca così disincantata. Nell'ultima parte del testo attraverseremo alcune esperienze autobiografiche in cui arte, architettura e urbanità – seguendo le orme di Neanderthal – stanno provando nuovamente a darsi appuntamento in uno stato d'unione estetico-politica. Ovviamente è importante fin da subito, onde evitare fraintendimenti, dire che la pratica di

abitazione di uno spazio magico, che più avanti chiameremo *pratica estetico-politica di reincanto*, si è svincolata a poco a poco da ogni forma di ritualità religiosa assumendo le forme più autonome e laiche dell'arte. Ma per capire questo processo, prima di approdare nel presente, è necessario ricostruire i tratti salienti della svolta ontologica inaugurata dalla cosiddetta modernità occidentale per capire cosa sia successo, perché lì qualcosa si è inesorabilmente spezzato e contemporaneamente qualcos'altro di ciò che abbiamo appena ricostruito è tragicamente tornato rispettando quell'andatura spiraliforme della storia. Allora abbandoniamo l'antichità e teniamo nella testa un fermo immagine delle pennellate che abbiamo appena sparso sulla tela, mentre con calma andiamo ad affrontare uno stato di fatto del nostro modo di abitare il mondo a partire dal processo di costruzione della modernità.

PARTE SECONDA
Sull'estetica del disincanto
(o l'arte di recidere i legami)

Estetica è, in tutto il suo intreccio, l'esistenza metropolitana, e, alla radice, la nuova società "imperiale". L'estetica è la forma che prende, nella metropoli, la fusione apparente tra il capitale e la vita. [...] L'intero lavoro della metafisica, in tutta l'opera di civilizzazione in Occidente, è consistito nel separare. [...] Ne è seguita, in ogni luogo, una certa desolazione. L'estetica sopraggiunge allora come progetto di *animare* questa desolazione, di riunificare tutto quello che l'Occidente aveva separato, ma di riunificarlo esteriormente, *in quanto separato*. [...] È uno spettacolo che, da un secolo, non smette di divertirci: la paralisi cronica di coloro che intendono "superare la separazione tra arte e vita", di coloro che, in uno stesso gesto, propongono una separazione e pretendono abolirla.

Tiqqun, *Il bell'inferno*, 2004



Slavin Neil, 1941, New York

CAPITOLO TERZO
Un'ontologia diabolica

Cerbero, fiera crudele e diversa,
con tre gola caninamente latra
sovra la gente che quivi è sommersa.
Li occhi ha vermigli, la barba unta e atra,
e 'l ventre largo, e unghiate le mani;
graffia li spirti, ed iscoia ed isquatra.

Dante, *Inferno*, Canto VI



Giovanni da Modena, *Inferno*, 1410, Basilica di San Petronio, Bologna, settembre 2023, foto di N.A.

Limbo

Dopo aver parlato dell'origine, iniziamo questo capitolo dal cosiddetto problema della fine per reinquadrare il presente nel più antico processo di costruzione della modernità. Le narrative sulla fine del mondo e l'epica dell'urgente abbandono del nostro pianeta proliferano creando nell'umano una sensazione sempre più allarmante di scollamento e scissione. Questa questione angustia anche Ernesto De Martino negli ultimi anni della sua vita su questa terra. Quando venne invitato a Perugia a parlare a un convegno interdisciplinare sulle prospettive del mondo di domani, egli presentò un intervento dal titolo *Il problema della fine del mondo* (1964)³⁵. Questo testo è contenuto nel primo capitolo del grande volume postumo – per molto tempo considerato un libro fantasma – *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, un progetto incompiuto dello studioso che nell'edizione del 1977 riporta un'ampia scelta di documenti: bozze di saggi, appunti, bibliografie commentate e sottolineate. Un libro preziosissimo che catapultava chi lo legge nello studio di De Martino, il suo laboratorio ingarbugliato e ricco di cortocircuiti preziosi. È qui che ritroviamo le osservazioni precedentemente citate sul *mundus*, attraverso cui l'antropologo sviluppa le riflessioni sulla questione del tempo ciclico, l'eterno ritorno. In conclusione del precedente capitolo abbiamo già esploso la rigida visione circolare delle culture in una più aperta forma a spirale, ricordando che il nostro interesse nei confronti del problema dell'origine è da inquadrare nel taglio critico che ne diamo e nelle conseguenze che ha sul presente, sfaldando in qualche modo l'idea stessa di origine. Le specie di spazi che abbiamo definito grazie a esempi prestati da mondi apparentemente lontani ci interessano perché essi si possono sempre potenzialmente ripresentare in forma *tradotta* nella storia delle culture minacciando la nostra libertà. Sono posture che scorrono parallele nel corso della storia e, come fiumi carsici, a volte si inabissano per poi riaffiorare in superficie in epoche specifiche. La coazione a ripetere alla base della crisi della presenza doveva essere proprio l'oggetto del libro di De Martino che voleva interrogare la *crisi* nel mondo contemporaneo e i modi in cui a questa si può reagire sul piano simbolico e culturale, a partire dal confronto con l'antichità. Ogni volta che uno di quegli spazi si ripresenta mascherato con un nuovo volto dettato dall'epoca corrente, rappresenta una nuova origine vicina e distante al tempo stesso da quel punto zero. In questo senso è da inquadrare la connessione profonda che esiste tra il problema dell'origine e quella della fine.

Mi addentro in questa lettura in un torrido pomeriggio di giugno probabilmente mossa da un'atmosfera apocalittica che quel caldo faceva serpeggiare tra asfalti bollenti, sguardi sfranti e corpi sudaticci. Sono a Roma, alla stazione Termini, e l'altoparlante annuncia un ritardo indefinito per il mio treno a causa di un "problema tecnico" che sembrerebbe aver rallentato l'intera linea nazionale. Non so se succede anche a voi, ma io ricordo sempre dove ho letto testi che mi hanno rivoluzionato lo sguardo, un'epifania non è mai separata dal contesto psicogeografico che la accoglie. Poco prima di rassegnarmi alla situazione e aprire il libro, ho l'ultimo slancio combattivo, mi affaccio allo sportello di Italo e un ragazzo mi dice che "c'è stato un problema tecnico, un tipo si è gettato sotto un treno in corsa". Come si fa a definire un suicidio un problema tecnico?, penso tra me e me, mentre cerco un angolo dove appoggiarmi abbracciando l'*impasse*. Ho sempre amato le stazioni, non mi importa aspettare. Ma Termini è diventata un luogo inospitale, mi dico. Non esistono più

³⁵ De Martino Ernesto, 1964, *Il problema della fine del mondo*, in P.Prini (a cura di), *Il mondo di domani*, Abete, Roma, pp.225-31.

le sale d'attesa e allora apro il libro scomodamente seduta sul ciglio di un marciapiede tra uno spunzone anti-bivacco e un gate antiterrorismo, architettura ostile a cui oramai siamo abituate in stazione. Inizio a leggere:

Il grande problema della nostra età è quello di una salvezza dell'individuo nella società umana, nella socializzazione dell'individuo che non sia massificazione, burocratizzazione, automatizzazione, tecnicismo, statolatria, divinizzazione del capo, ecc... (De Martino 1977, p. 32).

Mi distrae una coppia di adolescenti che si abbraccia poco prima del *gate* per un ultimo saluto. Per un attimo penso che io l'ho fatto, loro invece non si sono mai salutati dal finestrino del treno, mi dico, che amore è senza quel bacio rubato con il treno in partenza? Esiste ancora una spazio per gli amatori e per gli amanti? E un alone di tristezza mi assale ma forse è il caldo che mi rende così apocalittica e romantica insieme. Le persone freneticamente camminano e inciampano sugli altri viaggiatori per via dello sguardo basso, fisso sullo smartphone, intorno a noi schermi e negozi e ancora nuovi schermi. Mi sbaglio o sono aumentati ancora?

Allora mi accorgo dei grandi cartelloni pubblicitari che illustrano trionfalmente il progetto di Grandi Stazioni. La riqualificazione prevede la pedonalizzazione e i nuovi viali alberati su piazza dei Cinquecento e un nuovo piano commerciale in aggiunta a quello già esistente dentro la stazione, ad uso dei consumatori. La pubblicità mostra trionfante il tocco magico dell'amministrazione che restituirà alla cittadinanza un luogo ben illuminato, decoroso ed esteticamente appagante. Ciò che rimane implicito in quelle immagini invece è la più sostanziale trasformazione che vedrà l'imporsi di un ossimorico spazio pubblico a pagamento ben presidiato dall'esercito a vegliare e a controllare che l'ordine venga mantenuto, vista e considerata l'enorme quantità di senz'altro che della stazione ha fatto la sua casa. Un progetto chiaro: trasformare la stazione in centro commerciale e le persone in consumatori, escludendo chi non può essere incluso in questo grande affare. Termini, però, è uno spazio urbano particolarmente contraddittorio, il suo sviluppo negli ultimi anni ha seguito due traiettorie di uguale intensità ma segno opposto: da un lato nuovo centro commerciale – centralissimo – sfavillante di negozi d'alta moda, dall'altro polo attrattore di marginalità. Ciò che rende incredibile (nel senso letterale del termine), infatti, il progetto di Grandi Stazioni è il fatto che, anche solo transitando velocemente nella stazione, ci si accorgerà che Termini è un luogo assurdo, costituito da persone “legalmente” in transito con il biglietto ma anche da migranti, senza fissa dimora e senza quartiere che “illegalmente” abitano e gravitano alla stazione. Se Roma è da molti anni un nodo importante nelle vie migratorie mediterranee verso l'Europa, Termini, infatti, rappresenta un punto centrale di questa migrazione³⁶. Scappati dai propri paesi per questioni politiche, reduci da CPR – quei lager che il governo vorrebbe moltiplicare –, persone con disturbi mentali, vittime della burocrazia e del DASPO. Tra i portici e le arcate del complesso monumentale molte forme di marginalità si incontrano, si fermano, sopravvivono, improvvisando soluzioni abitative precarie che sopperiscono alla cronica assenza di misure strutturali da parte delle istituzioni. A Termini quell'operazione di rimozione del notturno cara a molte amministrazioni non

³⁶ Per un approfondimento sulla rilevanza di Termini negli studi sulla migrazione cfr. Antinori Silvia, 2023, *Vite nel margine. Soggettività migranti, forme di governo dei corpi e delle città: il paradosso di Roma Termini*, tesi di dottorato non ancora pubblicata.

ha funzionato. È anche per combattere questo *perturbante* sempre in vista che la stazione è diventata uno degli spazi pubblici più sottoposti a misure securitarie della città: razionalizzazione e commercializzazione dello spazio, scomparsa delle panchine e delle sale d'aspetto, dissuasori, DASPO, gate, controlli sono tutti ingredienti che fanno della stazione un luogo profondamente tecnico. In nome del decoro si “reprimono motivazioni all'agire e motivazioni e comportamenti considerati devianti, inappropriati, illegittimi” (Pitch 2013). I progetti patinati esposti sui grandi manifesti che pubblicizzano nuove estetiche per la stazione, non fanno che alimentare il desiderio di rimuovere dalla vista quella parte della società, aumentare la criminalizzazione delle loro esistenze e lo stato di tecnicizzazione di quello spazio.

Mentre rimuginano su tali contraddizioni, noto un altro dettaglio in questi manifesti che rende ancora più surreale la pubblicità. Tutti questi cantieri che si stanno moltiplicando per Roma sono progetti in vista del Giubileo. Al di là del significato religioso e simbolico, il Giubileo è un'occasione in cui la città si riempie di milioni di turisti e fedeli, motivo per cui la riqualificazione della zona intorno alla stazione Termini è considerata tra i progetti più importanti. D'altronde già in occasione di quello del 2000 la giunta Rutelli aveva trasformato la stazione nel grande centro commerciale che è oggi. Dunque per realizzare la grande festa cristiana, grazie alla grande quantità di investimenti che questa celebrazione riesce a smuovere, l'amministrazione perpetua quelle politiche urbane e architettoniche che hanno come principale ricaduta uno spazio esteticamente rigenerato, pensato per incrementare le separazioni e l'esclusione. Questi progetti, infatti, rimuovono dallo spazio pubblico proprio chi avrebbe davvero bisogno di idee e di nuovi progetti per radicarsi ai luoghi e ostacolano la creazione di un'atmosfera comunitaria. La gestione del luogo si separa da chi lo abita e si perpetua la precarizzazione della vita in nome di luoghi più belli, decorosi, adatti a una grande festa cristiana. Incredibile, visto e considerando tra l'altro che sono prevalentemente cristiane le associazioni che si occupano dei senzatetto a Termini, a causa della continua delega da parte delle amministrazioni pubbliche che continuano a non prendere in carico la situazione.

Questi e molti altri pensieri mi affollavano la mente quel pomeriggio. Nel frattempo fuori una bomba d'acqua aveva spinto tutti i senzatetto che abitano alla stazione a rifugiarsi sotto il dinosauro, la pensilina progettata nel secondo dopoguerra per concludere il monumentale progetto fascista interrotto del 1943 e conosciuta con questo nome per via della sua sinuosa forma e gli eleganti pilastri di cemento armato finemente rivestiti di marmo rosso. Quasi a rivendicare la selvaticità del suo appellativo, questa struttura così esteticamente armonica viene perturbata da un abitare imprevisto e i raffinati pilastri si fanno scomodi cuscini poggiatesta per una serie di letti improvvisati da quell'esercito di fantasmi, gli esclusi di quei cartelloni pubblicitari patinati. Intorno varie categorie di forze dell'ordine a controllare e presidiare lo spazio intercostale del dinosauro, anche se non è ben chiaro quale sia l'emergenza in corso: tra la bomba d'acqua e una serie di corpi moribondi sembrerebbe esserci l'imbarazzo della scelta.

Allora tornando alla nostra spirale della storia, accovacciata sul ciglio di quel marciapiede mi viene da pensare che la stazione Termini mi stia regalando un'immagine perfetta di uno dei nuovi volti di quello che avevamo definito *spazio stregonesco* in cui le strategie tecniche di governo hanno incorporato il magico facendogli assumere altre e patinate forme e la dimensione politica si serve dell'estetica per affermare il proprio dominio riassumendo molte delle contraddizioni dello spazio pubblico della città. Capisco però che, per comprendere la differenza tra la natura stregonesca di



ROMA
GIUBILEO
2025

questo luogo e quella di una spazialità imperiale, è necessario ricostruire un altro pezzo di storia nella mia ricerca.

Quando è successo che la riqualificazione estetica di un luogo è diventata una scusa patinata per smettere di sentire ciò che ci circonda? Quando è avvenuto questo scollamento tra il sentire e il vedere, tra l'estetica e la politica? Perché una politica che si professa democratica perpetua le stesse strategie di un regime totalitario? E infine perché un luogo del genere produce pensieri apocalittici sulla fine?

Tantissime domande si affollavano nella mia mente e mi sembrava che le scene a cui stavo assistendo mi offrissero un prezioso *stargate* che mi permetteva di fare un piccolo viaggio nel tempo, essendo contemporaneamente l'immagine della nostalgia dell'antico, dell'utopia del moderno e della distopia del contemporaneo. Mi fisso sull'apocalisse, non riesco più a convocare neanche un pensiero positivo, mi sento scollata e dissonante con tutto ciò che mi circonda. Non mi piace ritrovarmi in questi pensieri ma non riesco davvero a pensare ad altro. Allora abbasso lo sguardo e cerco di distrarmi leggendo. Apro il primo capitolo e fin dalle prime righe mi accorgo che – ancora una volta con tutte le sue contraddizioni – il pensiero di De Martino è una guida e le sue parole iniziano a intersecarsi ai miei pensieri offuscati dal caldo e dall'umido, riordinandoli.

Un gioco sulla natura “impertinente e iettatoria” che poteva essere attribuita al suo intervento apre lo scritto di De Martino, che ricorda però al pubblico che qualsiasi discussione sul mondo di domani non può eludere la possibilità preliminare che il mondo non esista più. La questione è evidentemente ontologica e ha a che fare con la problematica della *presenza* al mondo, il *dasein* dove il *da* indica il *ci* ovvero *l'esservi qui e ora* che si realizza nella costruzione di orizzonti storico-culturali determinati. La possibilità che tali sfondi crollino è quella che l'antropologo definisce la *crisi della presenza*. Questa minaccia, che si annida nel cuore stesso dell'esserci, costituisce un rischio antropologico costante che una serie di riti si fanno carico di controllare per operare forme di nuova unione, reintegrazione, incontro. La crisi individuale non è riducibile a una causa naturale e personale, ma sarebbe la conseguenza della lacerazione del tessuto sociale e culturale in cui viviamo a causa della riduzione dell'attività essenziale dell'uomo alla soggettività economica che, d'altronde, costituisce il limite del materialismo storico. L'*ethos* *trascendente vergognoso di sé*, lo definisce De Martino (1977) nelle note del quarto capitolo intitolato “il dramma dell'apocalisse marxiana” (p. 34). L'io è in crisi non per una sua costitutiva e fisiologica fragilità, ma per mancanza di un intrinseco bisogno di orizzonti simbolici per l'agire dovuti all'assenza di empatia verso ciò che li circonda, una totale separazione dalla “intera attività sensibile” che espone costantemente i soggetti alla crisi. Quello che sembrava dirmi De Martino esplicitandolo nel suo testo è che il mondo non *deve* finire ma *può* finire se continuiamo ad affrontare i fenomeni dal verso sbagliato, perché il problema è ontologico dunque ben radicato, profondo e apparentemente irrisolvibile. Alcune conseguenze catastrofiche che costellano il nostro presente sono dovute all'erronea impostazione con cui affrontiamo il problema, “ignorando o leggermente accantonando” alcune questioni centrali che sono insite nel modo in cui abbiamo forgiato il nostro sistema di realtà e la natura che il potere ha assunto. Scrive Tiqqun (2004):

Vediamo bene che, per il momento, a partire dai loro limbi, le forme-di-vita restano nel più temibile caos. E che è la sensazione di questo caos, così come il loro

attaccamento a questa stupida idea di libertà, a gettare i nostri contemporanei nella rete dei dispositivi (p. 80).

Per aiutare le forme di vita urbane a emergere da questo limbo, sarà necessario allora seguire il tracciato che alcune autrici e autori hanno già iniziato ad aprire e comprendere con maggiore precisione la natura del dispositivo che è stato messo in campo.

La risposta al problema della fine del mondo non è la crisi

Lasciamo sfocarsi sullo sfondo il limbo di Termini tra promesse di Paradiso e anime a cui non sono concesse le chiavi, lo metteremo nuovamente a fuoco più avanti. Ora cambiamo obiettivo, impostiamo il grandangolo e proviamo a visualizzare il problema nella sua cornice più ampia. Infatti prima di dipanare le possibilità di futuro, dobbiamo anche noi volgere lo sguardo verso il buio, verso l'eredità storico-culturale che in quanto occidentali ci portiamo sulle spalle e che ciclicamente accantoniamo, domandandoci dal profondo del nostro cuore: perché siamo finiti a essere così *disincantati* tanto che le nostre menti razionali si affollano di irrazionali pensieri sulla fine? Saremo stupite di scoprire che persino su questa domanda apparentemente così semplice non siamo tutti e tutte poi così d'accordo. Generalmente infatti anche solo nominando la parola *disincanto* la platea si scalda e si crea un certo scompiglio. Qualcuno si infastidisce accostando il termine a qualcosa di *naïf*, altre piegano leggermente la testa in postura d'ascolto intuendo a pelle che c'è qualcosa che le incuriosisce, qualcuno totalmente disinteressato guarda il telefono iniziando il consueto rito di distrazione, in poche annuiscono con sorriso amaro avendo perfettamente chiaro di cosa stiamo parlando. Quello che però succede davvero sempre è che qualcuno, assolutamente in disaccordo con questa affermazione, salta sulla sedia sostenendo che *no, non è vero!* non siamo affatto disincantati. Abitiamo in una società profondamente *incantata*. Ovviamente chi sostiene questa tesi non lo dice certo in termini ottimisti, ma piuttosto si riferisce all'incanto sottintendendo qualcosa di profondamente negativo. Spero di non offendere nessuna lettrice né nessun lettore affermando che, probabilmente, chi sostiene questa teoria non conosce la storia dei termini che stiamo mettendo in campo³⁷. Nella logica di chi assume questa posizione oppositiva, non sarebbe vero che siamo disincantati, anzi siamo *fin troppo incantati* nel senso che – spesso continua così l'argomentazione – siamo instupiditi, stregati dai media, assuefatti al consumo e privi di senso politico. L'impressione è di essere incappati in un'aporia, ma non è vero. È sempre difficile spiegare che in realtà stiamo dicendo la stessa cosa, dobbiamo solamente accordarci sui termini per capire di cosa stiamo parlando. Ringraziamo chi è saltato sulla sedia opponendosi a questa semplice domanda, perché sappiamo che era posta in modo *impertinente*, come direbbe De Martino³⁸. Le reazioni indignate e squalificanti ci segnalano che evidentemente abbiamo centrato il bersaglio entrando dritte nel cuore del problema. Questa diatriba ci avverte da subito che però dobbiamo

³⁷ Ho constatato che questo atteggiamento è di media attribuibile a persone di genere maschile, età superiore ai sessant'anni, conclamata posizione di potere e normalmente con un passato politico militante in qualche storico movimento di sinistra. Questa affermazione sullo scetticismo di un certo materialismo storico non vuole suonare come un'offesa ma come un interessante dato politico che analizzeremo nella terza parte di questa tesi.

³⁸ Impertinente nel duplice senso di non pertinente e di monellescamente provocatorio, scrive lo stesso De Martino tra parentesi nel testo precedentemente citato.

essere precise nell'evocare queste parole, lasciandoci comprendere quanto sia delicato il discorso in cui ci stiamo mettendo.

Allora rivediamo l'incipit di questo capitolo e partiamo da una serie di affermazioni generiche su cui normalmente siamo tutte e tutti d'accordo. Stiamo globalmente attraversando un lungo e profondo momento di *crisi* e questo è il motivo per cui il pensiero sulla fine si è riaffacciato nei discorsi della critica. Se guardiamo al nostro presente anche solo limitandoci al panorama italiano, molti sono i sintomi di scollamento micro e macroscopici che ci dicono che la relazione tra l'essere umano e il mondo non sta affatto andando bene. In quanto corpi finiti e mortali non solo non siamo invincibili, ma addirittura la realtà che noi stessi abbiamo costruito fin qui ci si sta letteralmente rivoltando contro. Da una parte una serie di fenomeni che il nostro sistema dualistico di abitare il mondo ha erroneamente definito *esterni*, come lo scioglimento dei ghiacciai e il surriscaldamento globale, ovvero le apocalissi ecologiche dovute al violento estrattivismo con cui abbiamo trattato la natura negli ultimi secoli. Per non parlare delle guerre – non più o non ancora combattute materialmente nel nostro territorio ma con conseguenze economiche e psicologiche devastanti – e delle escalation di violenza che generano un sottofondo a dir poco tetro e allarmante. Dall'altra una serie di fenomeni più esplicitamente *interni*, come il livello di depressione e il tasso di assunzione di psicofarmaci e di suicidi tra la popolazione, che negli ultimi decenni sono andati aumentando esponenzialmente. Erroneamente tendiamo ad allontanare dalla nostra vista tutti questi sintomi leggendoli come se fossero variabili impazzite che non dipendono da noi o – ancora peggio – come una problematica interna ai soggetti. Un andamento epidemico di questo tipo però dice una cosa sola: seppur avvolti in una fitta rete di interconnessione globale, siamo in realtà sempre più scissi. Su tutti i fronti esiste una grande divisione, tra le parti che ci compongono all'interno del nostro io, ma anche tra il dentro di noi e il fuori da noi. Il senso comune dice che il mondo intorno a noi non è più accogliente, ma la realtà è che siamo noi a esserci profondamente allontanati da esso. A questo stato che si descrive a fatica, diamo genericamente il nome di *crisi del Capitalocene* (Moore 2017), ovvero crisi dell'era dominata dall'uomo, e su questo generalmente concordiamo un po' tutti³⁹.

È in questo contesto in cui l'urgenza del presente si fa più forte che si riaffaccia il sentimento della fine del mondo. Come lo definisce De Martino nel testo che avevo sotto i miei occhi, il *finire* è un rischio antropologico permanente e altro non è se non “il rischio di non poterci essere in nessun mondo culturale possibile” (De Martino, *mundus*, p. 128). Un pensiero che è già ampiamente presente nella riflessione filosofica, letteraria e artistica del XX secolo. Nel corso del secolo scorso, soprattutto dopo eventi come Hiroshima e i campi di morte nazisti – ci ricorda l'antropologo –, la sensibilità per il rischio della fine si è andata acuendo. Quando i legami con le patrie culturali vengono meno si determina una crisi relazionale con l'ambiente in cui si abita e questo diventa ancora più radicale quando lo scollamento si allarga a comprendere l'intero pianeta. È un fatto appunto culturale in senso ampio quello di cui stiamo parlando “nel senso che l'umana civiltà può

³⁹ Sullo stato delle vite nella contemporaneità cfr. Fisher Mark, 2007, *Realismo capitalista*, Nero, Roma, 2018; Han Byung-Chul, 2014, *Psicopolitica. Il neoliberalismo e le nuove tecniche del potere*, Nottetempo, Roma, 2016; Crary Jonathan, 2013, 24/7. *Late Capitalism and the Ends of Sleep*, Verso, London 2013; Magatti Mauro, 2012, *La grande contrazione. I fallimenti della libertà e le vie del suo riscatto*, Feltrinelli, Roma; Steel Zachary (et al.), *The global prevalence of common mental disorders: a systematic review and meta-analysis 1980-2013*, in “International Journal of Epidemiology”, 43 (2), 2014, pp. 476-493; *Italian Population Survey on Alcohol and other Drugs*, Istituto di Fisiologia Clinica del CNR, 2017.

autoannientarsi, perdere il senso dei valori intersoggettivi della vita umana, e impiegare le stesse potenze del dominio tecnico della natura secondo una modalità che è priva di senso per eccellenza, cioè per annientare la stessa possibilità della cultura” (De Martino 1964, p. 226). Allora crisi della presenza significa qualcosa di molto più ampio di una semplice crisi perché ha a che fare con la lacerazione del tessuto sociale e culturale in cui viviamo.

Il problema, invece, è che la *governance* globale – intesa come unione di forze e interessi dettati da finanza, industrie ciber-biotech-militari e politicanti locali – cerca di reagire a questo stato di fatto per nulla rincuorante, dichiarando ciclicamente uno *stato di crisi* che si porta dietro un approccio che ha molto più a che vedere con il *problem solving* che con una reale presa in carico strutturale e culturale delle questioni. Parlare del presente in termini di *crisi* senza alcuna aggettivazione né specificazione è un accorto strumento di governo che implica, infatti, un approccio superficiale e altamente problematico che chiama il ricorso a misure tecniche e legislative volte a contrastare la situazione emergenziale su un piano tecnico e immediato. Da qui allo stato d’eccezione il passo è corto e con ciò arriviamo al punto principale per cui, a monte di questo ragionamento, c’è il rifiuto della logica della crisi per una lettura del presente. Se pensiamo anche solo alle *crisi* degli ultimi anni – dall’emergenza terremoto al terrorismo, dalle alluvioni alle ondate turistiche, dal coronavirus al granchio blu – assistiamo sempre più spesso a processi che sconfinano nella creazione di sospensioni delle garanzie costituzionali e dell’ordine vigente che vedono lo spazio urbano e territoriale come luogo in cui queste politiche si materializzano. Come sostiene Baudrillard (1983) “lo stato d’emergenza decretato in previsione di un sisma scatenerrebbe un tale panico che i suoi effetti sarebbero più disastrosi di quelli della stessa catastrofe” (p. 25). Leggere il presente come se fosse un vecchio impianto idraulico in cui il rubinetto è rimasto aperto inondando il reale con una marea di crisi, significa di fatto legittimare il ricorso a stati d’eccezione che poi diventano norma. L’eccezione si fa paradigma normalizzato di governo imponendosi come uno spazio-soglia in cui logica e prassi s’indeterminano (Schmitt 1972; Agamben 2003). La stazione Termini che faceva da sfondo al farsi del pensiero mi sembrava dipingere benissimo questo quadro.

Rifiutare questa visione significa ammettere che le sole soluzioni tecniche messe generalmente in campo dai governi, impattando notevolmente sul nostro modo di muoverci e di abitare, non sono mai state e non sono oggi più sufficienti. I sintomi all’opera nel nostro presente sono invece le manifestazioni di una crisi della presenza molto più profonda, ricaduta nefasta di un processo più lungo che ha avuto origine nella costruzione della modernità. Quel momento storico ha avviato una serie di trasformazioni strutturali a cui alcuni studiosi e studiose hanno dato il nome di *disincanto* del sistema di realtà. Allora possiamo iniziare dicendo che parlare di *incanto*, *disincanto* e *reincanto* significa emergere da una visione ristretta. Relazionarsi con questi termini comporta riconoscere infatti che l’attuale crisi del sistema di realtà non sia un inedito evento della storia – una crisi appunto come tante altre – ma rappresenti qualcosa di ben più radicato nella storia stessa e che per essere compreso necessita di uno studio archeologico nel sistema di realtà inaugurato dalla modernità. Si tratta dunque di emergere da questa logica emergenziale e specificare la crisi come un fatto più profondamente culturale, dare ascolto a De Martino andando a vedere ciò che abbiamo accantonato all’origine del problema, lì dove la fessura ha iniziato ad aprirsi. Nel capitolo precedente abbiamo iniziato questo carotaggio, analizzando il problema delle origini attraverso alcune figure spaziali che come dicevamo – nella natura spiraliforme della storia – hanno anticipato qualcosa che poi il processo di costruzione della modernità ha definitivamente messo a sistema con

la sua macchina efficiente. E allora in questo capitolo affronteremo il diabolico dispositivo ontologico che è emerso in quel determinato momento storico per capire poi, nel quarto e quinto capitolo, come esso abbia influenzato l'arte, l'architettura e la città separando campi disciplinari precedentemente interconnessi, allontanandoci sempre di più da quello stato d'unione delle origini causando l'addensarsi della grande paralisi dell'immaginario progettuale in cui siamo immerse. Solo dopo aver reinquadrato il problema della fine nella prospettiva culturale storica appena delineata confutando la visione del presente come *crisi contemporanea*, sarà finalmente possibile intravedere ipotesi di reincanto, scavalcare il dato tecnico e agire su una dimensione estetico-politica, restituire sul piano politico ed economico i mezzi, i tempi e gli strumenti psichici affinché sia possibile riiniziare a vedere le possibilità che sono nelle cose, nelle strutture e nelle relazioni.

Ma ora stiamo correndo troppo e rischiamo di perderci, dipaniamo con calma la questione a partire da una comprensione più profonda di cosa abbia significato l'esperienza della modernità. Intuibile ma mai scontato: ovviamente confutare una visione del presente come *crisi* significa a monte rifiutare una visione della modernità come *crisi*. La modernità, nata anch'essa sotto queste mentite spoglie, è stata invece un processo più complesso che ha radicato nel nostro modo di abitare il mondo alcuni fenomeni comuni che oggi, nella loro crescita incontrollata, hanno portato a uno stato che possiamo definire di *disincanto del mondo*.

L'unità della separatezza

Essere moderni, ha affermato Marx, vuol dire essere parte di un universo in cui *Tutto ciò che è solido si dissolve nell'aria*. È così che si intitola il libro che Marshall Berman (1982) dedica all'esperienza della modernità ricostruendola dalle origini, attraverso gli occhi dei primi modernisti del diciannovesimo secolo. Come racconta nell'introduzione, il suo è un atto di appropriazione delle modernità di ieri per attivare al tempo stesso una critica e un atto di speranza nella modernità di oggi, di domani e di dopodomani. Il rimanere fedele agli ideali cosmopolitici dell'Illuminismo non gli impedisce di immergersi in un'analisi conoscitiva critica di quella che definisce esperienza della modernità, intesa come la sintesi di vari elementi: industrializzazione, urbanizzazione, sviluppo dei mercati, nascita dello Stato Sovrano e del concetto di individuo.

È un libro pubblicato negli anni ottanta del Novecento da un autore nato nel Bronx e permeato di quella nostalgia per una New York oggi così decadente – come tutto l'Occidente – simile a una psicomacchina immobile. È un atto di amore e di accusa insieme perché “essere realmente moderni, vuol dire essere anti-moderni” (Berman 1982, p. 22). Da Marx a Dostoevskij in poi è stato “impossibile cogliere e abbracciare le potenzialità del mondo moderno senza aborrire e combattere alcune delle sue realtà più tangibili”. Diversi sono stati gli approcci di fronte a essa, da chi ne ha abbracciato con entusiasmo cieco, irrazionale e troppo ottimista i suoi miti (basti pensare ai futuristi) a chi li ha rifiutati con distacco e disprezzo, animandone una forte critica. Ma la realtà è che la modernità è tante cose diverse anche di natura antitetica. Spesso nello stesso luogo e tempo hanno convissuto istanze radicalmente differenti che raccontano la varietà e la complessità di questa esperienza. Romanticismo, illuminismo, utopismo rivoluzionario, totalitarismo sono tutte esperienze della modernità che, come sappiamo, raccontano quadri opposti di segno. Scrive Berman (1982):

Esiste una forma d'esperienza vitale – esperienza di spazio e di tempo, di se stessi e degli altri, delle possibilità e dei pericoli della vita – condivisa oggi da uomini e dalle donne di tutto il mondo. Definirò questo nucleo d'esperienza col termine di “modernità”. Essere moderni vuol dire trovarsi in un ambiente che ci promette avventura, potere, gioia, crescita, trasformazione di noi stessi e del mondo; e che, al contempo, minaccia di distruggere tutto ciò che abbiamo, tutto ciò che conosciamo, tutto ciò che siamo (p. 25).

L'esperienza della modernità, nonostante nasca sotto il segno del controllo delle vite di fronte a uno stato di crisi, sarebbe piuttosto il continuo confrontarsi con il conflitto e la contraddizione, alla ricerca di un'*unità della separatezza*, una ricerca ben diversa da quello stato d'unione che abbiamo descritto nello spazio magico e ben più simile ai legami *esternamente* tessuti, caratteristici dello spazio stregonesco. Essa ha cercato di aprire una prospettiva che desse la possibilità a movimenti culturali e politici disparati di essere parte di un unico processo: i moderni non hanno fatto altro che affermare la loro dignità nel presente e i loro diritti nel controllare il futuro, in lotta per trovare uno spazio nel mondo in cui sentirsi a casa propria. L'Illuminismo è stato un tentativo di accasamento nel mondo, in reazione alla crisi e allo stordimento collettivo. Di fatto la necessità espressa dall'epoca dei lumi di racchiudere la molteplicità in un modello unico imperante è stata una reazione all'ampliarsi della molteplicità, ovvero la ricerca psicotica di quello stato di unità perduto a fronte di una dilagante separatezza. È in questo contesto che si inserisce il pensiero sul disincanto che, per darne una contestualizzazione ancora molto generica, nasce anch'esso come reazione della sensibilità moderna di fronte a questa “atmosfera di agitazione e di disordine, di ebbrezza e di stordimento psichico, di ampliamento delle possibilità di esperienza e di distruzione dei limiti morali e dei legami personali, di autoespansione e di autoalienazione, di fantasmi che occupano le strade e gli animi” (Berman 1982, p. 29) che caratterizza la modernità fin dagli albori. Ma capiamo l'origine di questo termine.

Il dibattito sul nodo *incanto*, *disincanto* e *reincanto* occupa le scienze umane e sociali almeno a partire dalle tesi elaborate da Max Weber a inizio Novecento. In un saggio pubblicato oramai quasi cento anni fa *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo* (1904), Weber introduce il termine *disincanto* per descrivere il fenomeno per lui più significativo che ha caratterizzato la formazione della cultura moderna e lo riprende in *Scienza come vocazione* (1918-1919) sostenendo che il destino del nostro mondo è un processo irreversibile di “scomparsa della magia in quanto tecnica di salvezza” (Weber 1904). Il sociologo fa parte di quella parte di critica che si è opposta al modernismo con un deciso *No!*, fin dai suoi primi testi l'insieme del potente ordinamento economico moderno è visto come una gabbia d'acciaio. Il modo in cui la tecnologia e l'organizzazione sociale moderne determinano il destino dell'uomo nella ricerca psicotica di quell'*unità della separatezza*, è qualcosa che avevano già compreso le grandi menti critiche del diciannovesimo secolo (Marx in primis). Ma in Weber sembra scomparire la fiducia nell'essere umano come possibile attore del cambiamento. Non c'è possibilità che, una volta compreso questo destino, ci si possa emancipare combattendolo. La sua posizione politica – rappresentata da un liberalismo non privo di contraddizioni – si unisce a una grande sfiducia nella gente, nelle masse quanto nella classe dominante. Una sorta di “modello ad una dimensione” che non promette nessun cambiamento, in cui sia le lotte sociali e di classe di Marx

sia i conflitti psicologici e le contraddizioni di Freud risultano obsoleti. È appunto negli scritti di Weber che appare per la prima volta il termine *disincanto*.

Nella sua argomentazione il termine è riferito alla rimozione di quella dimensione di incanto che permetteva all'essere umano di tenersi legato a tutto ciò che è magico, misterioso e incalcolabile per sopravvivere nella cruda realtà quotidiana urbana della modernità. Ed è in termini sostanzialmente simili che ne parla anche Marcel Gauchet (1985) riferendosi a un sostanziale “esaurimento del regno dell'invisibile”. Per dirla in maniera molto sintetica, il disincanto sarebbe l'esito del processo inaugurato dalla modernità che consiste nel crescente predominio delle logiche di efficienza e produttività e nella piena fiducia nel fatto che tutti i fenomeni possano essere governati dalla ragione, depurando la conoscenza da spiegazioni magiche, metafisiche e religiose. Non è un caso che il termine venga introdotto da Weber in un saggio il cui scopo era dimostrare che il protestantesimo, e in particolar modo il calvinismo, siano stati presupposti fondamentali nella costruzione del capitalismo delle origini. Weber afferma quindi che la riforma protestante finì per rappresentare una pre-condizione culturale fondamentale per la nascita del capitalismo, trasformando un fenomeno di rinascita religiosa in una drastica secolarizzazione della società. Questo passaggio storico rappresenta il primo momento in cui esplicitamente viene reificato il senso del *lavoro per il lavoro stesso* inteso come valore morale, spazzando via tutte le dimensioni difformi a questo ideale.

Dunque possiamo dire che il disincanto, nato come effetto collaterale della modernità, prenderà poi il sopravvento inaugurando una serie di mosse che rimarranno come segno indelebile ben consolidato nella storia. Questa visione metterà profondamente in crisi la relazione tra l'umano e il mondo, collaborando al consolidarsi di quella dimensione tecnica che, come dicevamo in conclusione della prima parte, ha slegato gli elementi tra loro. Il pensiero sul disincanto è stato infatti ripreso nel corso del Novecento in varie forme che lo hanno traghettato fino ai giorni nostri donando allo spazio tecnico sempre nuove, inaspettate e insidiose forme. Oggi è interessante da studiare per le ricadute che esso continua a esercitare, soprattutto visto e considerato che siamo immersi in un'epoca di crisi per molti aspetti simile a quel momento in cui il termine è nato. Se l'unica emersione possibile dall'angoscia della fine è la ricerca di una nuova immagine dell'umanità, allora parlare del fenomeno che più ha mutato il suo volto sembra quasi inevitabile.

Dispositivo disincanto

A partire dalle tesi elaborate da Max Weber a inizio Novecento, il pensiero sul disincanto del mondo non ha mai smesso di interessare la riflessione sociologica, antropologica e filosofica. Da un lato c'è chi sostiene che il processo di disincantamento del mondo prospettato da Weber quale premessa del grande processo storico di razionalizzazione che investe tendenzialmente tutte le sfere della vita, spogliando il mondo di ogni elemento magico e animistico e rendendolo muto e sordo a ogni richiesta di senso unitaria, sia l'orizzonte ineludibile della modernità. Dall'altro, c'è chi contesta questo quadro e considera il disincantamento come un fenomeno parziale o come un pregiudizio, insistendo sulla persistenza di sacche non disincantate – credenze e pratiche magiche, materiali e spirituali, dentro la nostra e in altre società – o contestando il quadro che la modernità si è fatta di se stessa, *non siamo mai stati moderni* come ha scritto Bruno Latour (1991). Altri ancora non si

accontentano di tale constatazione, ma cercano modalità e forme di vita che portino, per vie diverse, a un reincantamento del mondo.

Negli ultimi anni, di fronte alla percezione sempre più diffusa della crisi del modello di sviluppo capitalista e all'evidente fallimento del modello antropocentrico, questo nodo sta assumendo nuovo spessore e rilievo nel dibattito filosofico e antropologico soprattutto tra chi mantiene uno sguardo ferocemente critico sulla modernità capitalista. Per chi riprende questo termine oggi, dire modernità significa parlare dell'epoca del dissolvimento delle illusioni che avevano governato le epoche precedenti. In questo senso *modernità*, *disincanto* e *capitalismo* diventerebbero quasi tre sinonimi: l'affermazione della borghesia, nel dissolvere forme di dominio precedenti (aristocratico, teologico e clanico), si è portata via anche la molteplicità delle cosmovisioni non conformi imponendo il disincanto come "fondamentale tonalità emotivo-percettiva", "orizzonte valoriale assoluto" (Consigliere 2020, p. 35-36). Quindi il concetto di disincanto viene oggi prevalentemente ripreso in forma più politica per descrivere "l'emergere di un mondo in cui si sta perdendo la capacità di riconoscere una logica diversa da quella dello sviluppo capitalista" (Federici, 2018, p. 209), inscrivendosi nel filone critico di chi alla modernità dice "No!" proprio forse con quell'antimodernismo che nasconde – sotto sotto – un forte amore per il modernismo stesso.

A dar seguito a questa critica è in particolare un filone⁴⁰ che, a partire da Ernesto de Martino e Claude Lévi-Strauss, arriva fino all'attuale *ontological turn* con in particolare le opere di Stefania Consigliere, Philippe Descola, David Graeber, Tim Ingold, Bruno Latour, Isabelle Stengers, Michael Taussig, Eduardo Viveiros de Castro. Questa florida corrente dell'antropologia avviatasi a cavallo del millennio propone una svolta ontologica che incarna esattamente la critica che andavamo cercando, dando un contributo importante al tentativo di uscire dalla logica emergenziale per ricollegare il *problema della fine* ad alcuni fenomeni che sarebbero nati proprio con la modernità capitalista. Se è vero infatti che, come dicevamo, la modernità come concetto assoluto è stata tante cose diverse, anche di natura profondamente antitetica, tuttavia nella critica di questi autori si parla di quella modernità egemone fondata sul dispositivo del disincanto e oculatamente depurata di tutte quelle forme più utopistiche, romantiche – anche illuministiche – che contenevano premesse ben diverse da quelle attualizzate nel nostro presente. Il motivo per cui questo tipo di taglio critico sembra interessante per una lettura del presente, risiede nella constatazione del fatto che oggi quell'eredità dell'Illuminismo e della modernità cui Berman – nonostante tutto – rimaneva fedele, è entrata in crisi, e con lei l'immagine che l'umanità moderna ha dato di sé stessa, ipotizzando che fosse quella dell'umanità in generale, della specie umana stessa. Come scriveva l'autore nelle sue pagine quasi sconolate, ci ritroviamo a vivere un'epoca moderna che ha perso ogni contatto con le radici della sua stessa modernità. È il mondo solido, unico e totale a essersi dissolto nell'aria, quell'illusione di controllare l'incontrollabile, di ridurre l'indeterminato al determinato⁴¹. Almeno a partire da *Dialettica dell'illuminismo* (1947) di Adorno e Horkheimer infatti si è infranta l'immagine solo ottimistica dell'Illuminismo e l'umanità è alla ricerca di un nuovo equilibrio. Ad essere in crisi sono proprio i valori del progresso economico, sociale e scientifico: le promesse d'incanto di cui il

⁴⁰ Accorgiamoci fin da subito che questo filone dai contorni sfumati e cangianti è all'incirca lo stesso che ci ha permesso di modificare la nostra visione sull'origine e sarà lo stesso che ci fornirà le chiavi d'accesso per una nuova visione della relazione tra pratiche artistiche e crisi della vita urbana

⁴¹ D'altronde chiunque abbia cercato di farlo, determinandolo in modo politico, economico e urbanistico, è finito a dar vita a forme di totalitarismo, in senso lato e non del termine.

mondo dei lumi si è servito per costruire il proprio sistema di realtà giustificando drastiche operazioni di purificazione da ogni pratica tradizionale d'incanto⁴². Quindi possiamo dire che a essere in crisi, oggi, è proprio quella postura disincantata e totalizzante che la modernità ha imposto al mondo con le sue riduzioni e rimozioni. Con ciò non intendiamo buttar via l'eredità illuminista, non è ovviamente nostra intenzione mettere da parte acquisizioni di civilizzazione a cui nessuno rinunciarebbe a cuor leggero. In fondo la nostra coscienza di moderni ci responsabilizza nel tener conto della ragione critica con le sue acquisizioni, le stesse che ci hanno permesso di criticare proprio l'Illuminismo nella sua versione più monolitica. Purtroppo però dobbiamo ammettere che la piena "appropriabilità del reale" (Rosa 2020) è entrata in crisi nella contemporaneità, rivelandosi una presunzione tutta moderna: le minacce sempre più concrete trasformano la modernità illuminista in una promessa mancata. I suoi migliori presupposti, pur essendo attaccamenti irrinunciabili, sono sempre più rimossi dalla contemporaneità, insieme alla molteplicità che essa ha spazzato via. È infatti proprio nella difesa ontologica di un pluralismo delle forme di vita umane e di alternative organizzazioni del mondo rimosse dalla modernità, che questo filone antropologico parla in termini di *incanto*, *disincanto* e *reincanto* ed è con questa prospettiva che ci inseriremo in questa visione. Tenendo ben a mente che tale "svolta ontologica propone di leggere le culture umane non già come interpretazioni differenti di una medesima «realtà naturale» soggiacente, ma come veri e propri *mondi*, dotati di ontologie autonome" (Consigliere 2023, p. 13) addentriamoci in questa critica sempre più urgente a partire da questa prospettiva archeologica e allora procediamo con l'analisi inserendoci nel solco tracciato da queste autrici e da questi autori.

Con il taglio critico dell'OT⁴³ inizieremo a sfogliare le mosse principali messe in campo dal *dispositivo disincanto* e scopriremo che questa storia coinvolge anche il nostro nodo estetico-politico, perché con la svolta ontologica imposta dalla modernità quello stato di unione che ci siamo lasciati alle spalle nel Paleolitico non sarà più davvero un orizzonte in nessun modo possibile, se non grazie a un grande sforzo di immaginazione. Lì, come abbiamo già anticipato, qualcosa si è inesorabilmente spezzato e contemporaneamente qualcos'altro di ciò che abbiamo appena ricostruito è tragicamente tornato, rispettando quell'andatura spiraliforme della storia. Allora ricostruiamo l'archeologia necessaria per capire cosa stiamo dicendo.

Tra chi ha ripreso il termine disincanto con questa accezione, la prima operazione che si è soliti fare è ri-raccontare la favola della modernità trionfante sfatandone il mito e il sortilegio (Consigliere 2019). Se la modernità infatti si è affermata avvolgendo il disincanto con un mantello di incanto, il

⁴² Attenzione: il termine incanto ripetuto non è un errore. La modernità si è affermata presentandosi nella sue vesti incantate proprio per compensare in forma diversa ciò che stava rimuovendo. Ma torneremo più avanti su questo punto.

⁴³ Con un monito e un'ombra di dubbio sull'*ontological turn*, che è riassumibile nella perplessità critica espressa da David Graeber quando, in risposta all'attacco di Eduardo Viveiros De Castro, si pone in modo critico rispetto agli antropologi che propongono il cosiddetto *ontological turn* appunto. Senza addentrarsi nella spinosa questione che qui ci porterebbe troppo lontano, mi preme dire che la critica di Graeber sembra incentrarsi prevalentemente sul timore che una certa "ontologia anarchica" (Graeber 2015) potrebbe correre il rischio di sigillare le culture in se stesse, senza di fatto abbandonare la classica ricerca filosofica di un'ontologia universale. Per un approfondimento sulla complessità delle questioni inaugurate dall'*ontological turn* si rimanda al fitto scambio di lettere tra Eduardo Viveiros De Castro e David Graeber. Cnfr. D. Graeber, *Radical alterity is just another way of saying "reality": A reply to Eduardo Viveiros de Castro*, HAU Journal of Ethnographic Theory, 2015 saggio in risposta alle critiche esposte da Viveiros De Castro in *Who is afraid of the ontological wolf?* e a S. Consigliere, (a cura di), *Mondi Multipli*, vol.1-2, Kaiak, Napoli, 2014.

disincanto, per essere svelato, ha bisogno a sua volta di una sorta di operazione disincantante che agisca sulle nostre usuali coordinate di vita, un attraversamento del buio nell'ottica di individuare la luce tra le crepe e di immaginare possibilità di reincanto. Non è solo un gioco di parole, ma un movimento da seguire con attenzione per comprenderne il trucco. Dopo queste necessarie premesse, dunque, seguiamo la tradizione e procediamo con la rimozione dei veli. Così facendo a poco a poco capiremo come il *dispositivo disincanto* abbia assorto quello stato di separazione di cui avevamo iniziato a parlare nella prima parte a unica possibilità ontologica nel mondo, segnando inesorabilmente il destino del nostro nodo estetico-politico.

Cerbera

Sfatare il sortilegio della modernità trionfante significa, di fatto, riconoscere quanto dicevamo ovvero che essa ha agito come un vero e proprio dispositivo, imponendo il regime del disincanto a ogni sfera e dimensione dell'abitare raffinando e mettendo a sistema processi ereditati dal passato. Per affermare la grande operazione di controllo nella storia dell'Occidente ed esportarla anche in Oriente, il dispositivo si è appoggiato su quelle che potremmo ironicamente chiamare – facendo un occholino a Freud – le tre malattie narcisistiche che la modernità, già ai suoi albori, ha inferto all'umano e che hanno determinato l'umiliazione del suo legame con il mondo e con gli altri esseri umani⁴⁴. Per raggiungere tale obiettivo, come ogni sistema di controllo che si rispetti, questo dispositivo non ha avuto un funzionamento affatto lineare, ma si è subdolamente insinuato nel sistema di realtà facendo leva – come un mostro a tre teste – sulle più grandi e importanti rivoluzioni filosofiche, scientifiche, politiche ed economiche inaugurate dalla modernità. È necessario esplicitare meglio quali siano per poi analizzare i gesti attivati dal dispositivo.

La prima testa del mostro è occupata dal grande laboratorio filosofico che costruirà le basi della *scienza moderna*, includendo le figure notevoli di Copernico, Cartesio, Galileo e Newton. Questa vera e propria rivoluzione ha rappresentato un ineludibile processo di riformulazione della natura e della conoscenza, un ribaltamento del cannocchiale con cui osservavamo il mondo. Sono infatti gli anni in cui emerge quella visione dell'ontologia che Philippe Descola in *Oltre natura e cultura* (2005) definisce come *naturalismo*. A inaugurare questa concezione c'è la separazione riconosciuta da Cartesio tra la *res extensa* (o la *natura*), un regno fatto di materia misurabile, oggettiva, vera e conoscibile, esterna al soggetto conoscente attraverso leggi e priva di intenzioni e la *res cogitans* (o la varietà delle *culture*), un regno fatto di opinioni, desideri e volizioni e non di verità, e in quanto tale instabile e mutevole. Questa separazione genera un doppio livello di silenziamento. Come primo

⁴⁴ Usando questa espressione sveliamo un chiaro riferimento al saggio di Sigmund Freud *Una difficoltà della psicoanalisi* apparso nel 1907 sulla rivista viennese *Imago*. In questo testo – entrando nel merito della relazione tra mondo magico e psicosi – egli definisce le tre gravi umiliazioni che la scienza moderna ha inferto al narcisismo del genere umano. La prima è l'umiliazione cosmologica inferta dal sistema tolemaico di Copernico secondo cui la terra non è che una microscopica realtà in uno spazio infinito. La seconda è l'umiliazione biologica inferta dalle scoperte di Charles Darwin, ovvero l'essere umano appartiene al regno animale e non è separato dalle specie viventi. La terza è quella psicologica a cui il genere umano arriva solo grazie alla psicoanalisi, ovvero l'anima non è staccata dal corpo e l'attività psichica non coincide o non si esaurisce nella coscienza. Qui proponiamo questa immagine delle “malattie narcisistiche” come richiamo in forma ribaltata, riferendoci alle umiliazioni che le tre grandi rivoluzioni avvenute agli albori della modernità – tra Cinquecento e Settecento – hanno inferto sul nostro modo di abitare il mondo, mortificando il rapporto tra l'essere umano e il mondo.

effetto assistiamo a una forte svalutazione di tutto ciò che è *cogitans*, considerato come “un mondo secondo”, sensibile, libero e desiderante dunque – sempre definito per negazione – non oggettivo, non meccanico, non quantificabile quindi pericoloso. Come secondo effetto invece si produce una generica svalutazione di tutto ciò che non è umano rendendo irrilevanti l’ecologia delle relazioni e il co-divenire di *soggetto* e *oggetto*.

Insieme a questa prima testa del grande dispositivo disincanto avrebbero poi agito le altre due. Infatti grazie a questo primo movimento di dissociazione ontologica e di svalutazione epistemologica si vengono a creare dei campi sfruttabili a cui si appoggerà il capitalismo – la seconda testa del mostro – dando man forte al processo in corso. Sarà infatti il totalitarismo politico ed economico del capitale a universalizzare quella *natura*, finalmente separata dalla *cultura*, trasformandola nel suo parco giochi, un fondo di riserva permanentemente a nostra disposizione “perché nient’altro, nel cosmo, ha voce o desiderio: ninfe e spiriti scompaiono dai boschi; piante e animali smettono di interloquire; le figure dei sogni diventano burattini di un inconscio ventriloquo” (Consigliere 2022). Un’operazione di svalutazione e di riduzione a uno del mondo che si tradurrà in variegata forme: dai roghi delle streghe alla più ampia rimozione di tutte quelle forme incontrollabili di vita che sono potenzialmente assimilabili in quanto *nemiche*. A sugellare la trinità del narcisismo umano ovviamente il colonialismo che, come è noto, ha poi agito oltreoceano per più di quattro secoli esportando e imponendo la forma di vita scientifico-capitalistica ad altre culture, schiavizzandole, depauperandole, immiserendole o ammalandole.

Questo campo di forze avrebbe agito come un vortice mostruoso, potentissimo e rivoluzionario (nel senso letterale del termine), attraverso cui la modernità ha forgiato la sua struttura egemone. La macchina capitalista si è appoggiata sia al colonialismo sia agli sviluppi della scienza moderna per affermarsi, servendosi di tutta la violenza necessaria a imporre tale visione, violenza poi dimenticata e cancellata grazie alla raffinata operazione manipolatoria che ha fatto credere all’umanità che il modello perseguito fosse l’unico possibile, l’unica forma di vita desiderabile. Si è andata così imponendo un’ontologia caratterizzata da un sistema diviso e binario il cui funzionamento operativo è progettato per purificare il sistema dominante da tutto quello che lo nega. Scrive Consigliere (2020):

Senza l’oro, la manodopera e le sperimentazioni schiavistico-industriali delle colonie non ci sarebbe stata l’accumulazione primitiva. Senza la piega antropologica del protestantesimo, l’accumulazione primitiva non avrebbe innescato il circuito del plusvalore e la transizione al capitalismo. Senza la scienza non sarebbero state possibili l’oggettivazione del mondo, la giustificazione delle nuove gerarchie globali e il mito del progresso. Il convenire di queste tre fenomeni ha dato origine al potente dispositivo di centralizzazione e omogeneizzazione necessario al suo funzionamento (lo Stato nazione) e al tipo di soggettività richiesta dalla nuova configurazione (l’individuo) (p. 20).

Allora da qui in avanti parleremo di modernità non come concetto assoluto, come dicevamo, ma intendendo appunto quella forma egemone che ha preso forma in Europa tra Cinquecento e Settecento nell’aggrovigliersi dei tre grandi processi appena descritti: *colonialismo*, *capitalismo*, *scienza*.



Cerberus, William Blake, 1824-27

Nonostante i tentativi di coniare neologismi per definire la contemporaneità sulla base di un superamento della modernità, la dinamica messa in campo da queste forze continua a rappresentare la struttura portante del sistema di realtà in cui viviamo. Allora abbracciamo questa chiave di lettura andando avanti nella nostra analisi del dispositivo disincanto e iniziamo a sviscerare il calderone delle mosse in gioco. Anche se alcune sono già state messe sul tavolo, nominiamole distintamente perché saranno molto utili per la nostra analisi da qui in avanti.

Se dovessimo estrarre l'essenza dell'ontologia inaugurata dalla modernità per raccontare questo movimento con ancora maggiore chiarezza, potremmo dire che essa, facendo leva su queste tre grandi forze storiche, ha agito tre macro-gesti: *stregghizzare*, *ridurre a uno*, *separare*. Queste azioni si sono ripetute in forme sempre nuove, applicandosi ai vari campi della realtà senza poter ben distinguere quand'è che inizia l'una e quand'è che finisce l'altra. Tre gesti che possiamo immaginare come il vero e proprio corpo – piedi, mani, pancia, collo, gambe e braccia – attraverso cui ha agito la mente diabolica del nostro Cerbero che, d'ora in poi, sorveglierà l'accesso delle anime nell'inferno da lui stesso forgiato. Entriamo dentro questa anatomia.

Stregghizzare, ridurre ad uno, separare

Il primo gesto architettato dalla mente diabolica a tre teste del dispositivo disincanto è stato quello di silenziare – come dicevamo – e squalificare sul piano ontologico, epistemologico ed etico la molteplicità. Tutto nasce dalla diffidenza verso la *superstizione* ovvero verso quelle forme del sacro che catturavano le anime con i loro lacci. Ma effettivamente la diversa accezione che la parola assume fin dalle prime diatribe tra pagani e cristiani, lascia intendere che la questione si fosse rapidamente trasformata da etica (che definisce condotte coerenti con l'esistenza di un determinato mondo e con il suo divenire) a epistemologica (che definisce piste di conoscenza adeguate a quel mondo) e ontologica (che ritaglia un certo numero di enti e di fenomeni che costruiscono quel mondo). Ovvero si crea subito un sistema di scambio e di travaso tra il giudizio etico e i modi di esistenza e di conoscenza: ciò che non è lecito in termini morali ed etici finisce per non avere legittimità di esistere. Tutto ciò che ha a che fare con la possibilità di ammettere molteplicità, con la qualità dell'esperienza e, con essa, l'ecologia delle relazioni e la possibilità di co-divenire con il mondo concedendogli una certa autonomia, viene bollato come quella piaga che colpisce chi ancora non ha accesso alle leggi di natura rivelate dalla scienza. Come sostiene l'antropologo brasiliano Eduardo Viveiros de Castro (2012), i “moderni” hanno basato la loro esistenza sulla credenza che il *Progresso* avrebbe risolto lo stato di paura in cui vivevano i “pre-moderni”. La scienza e la luce della ragione avrebbero disperso le tenebre della superstizione concedendoci la possibilità di raggiungere uno stato di sicurezza e di conoscenza, ovvero di uscire dal senso di paura liberando gli umani da uno stato di minorità. Da quel momento in poi il mondo viene diviso tra chi *crede* e chi *sa* e il sensibile viene legittimamente conosciuto solo attraverso ciò che è quantificabile e misurabile. Similmente anche il già citato antropologo statunitense David Graeber sottolinea che gli occidentali hanno da un certo punto in poi catalogato come “primitivo” o “selvaggio” chiunque agisse in base a una “mentalità prelogica” vivendo in un mitico mondo dei sogni, “nella migliore delle ipotesi erano sciocchi conformisti, prigionieri delle catene della tradizione; nella peggiore, erano incapaci di un pensiero critico pienamente conscio di qualsiasi tipo” (Graeber&Wengrow 2021, p. 108).

Dunque in nome di questa triade trionfante di capitalismo, colonialismo e scienza, è stata agita una grandissima opera di squalificazione e rimozione della molteplicità etichettandola – a seconda dei casi – come inanimata, irrazionale, immorale, indecorosa, non umana, sentimentale, retrograda, superstiziosa. Per *molteplicità* intendiamo proprio il non umano, il sensibile, la magia, la favola, il mito, l'onirico, il surreale, il sogno, il simbolico, gli spiriti, il mostruoso, tutte dimensioni che, dopo aver coabitato per secoli con il mondo tecnico, reale e materiale, vengono squalificate come *credenze* da superare per poter accedere ai lumi della ragione. Sulla base di questa partizione infatti – che, ricordiamo, è etica, epistemologica ed ontologica – chiunque cerchi di avvicinarsi e di attraversare la soglia che separa il conoscere dal credere, la scienza dalla magia, il razionale dall'irrazionale corre molti rischi. Si può parlare di *incanto*, *magia* e *immaginario* solo se ci si riferisce ad altri lontani da noi, mondi primitivi che ancora *ci credono*. Alle nostre latitudini sulla verità del disincanto non si transige, è un “assunto onto-epistemologico assoluto” (Consigliere 2022), si varcano terre pericolose, che afferiscono a modi di pensare, agire, abitare pre-razionali e, dunque, prevalentemente bollati come trasgressione epistemologica e morale. Chi prende sul serio alcune forme – seppur laiche – di *credenze* viene spesso accusato di credere nelle stregonerie, e gli si oppongono *sapienze* inconfutabili – spesso definite conoscenze scientifiche – senza rendersi conto che, esse stesse, sono generate e influenzate dall'enorme impresa stregonesca agita dal capitalismo fin dalle sue origini.

La superiorità ontologica, epistemologica ed etica garantita ai convertitori della modernità ne fa zelanti agenti di propagazione. [...] A chiunque accetti la sua metafisica, la modernità garantisce la partecipazione al corteo dei vincitori e un accesso infinito alla possibilità di godimento (Consigliere 2020, p. 22).

C'è una parola in particolare che è stata usata nei secoli per indicare tutto ciò: *stregoneria*. Come analizza Stefania Consigliere (2020), antropologa anch'essa tra le file dell'*ontological turn* già più volte citata, stregoneria è un *vocabolo performativo* profondamente utile alla critica in quanto la sua funzione è quella di aggredire, squalificare, infamare, delegittimare qualcosa o qualcuno che si riconosce come nemico, minando le sue basi fino a negarne l'esistenza o la sua legittimità morale. È un termine, dunque, che racchiude tutto ciò a cui la nostra cultura si oppone e che è necessario continui a rimuovere per continuare a pensarsi come la migliore ipotesi di mondo, “la stregoneria è la crisi fra il male che non vogliamo e quello che produciamo in questo stesso sforzo di liberazione dal male” (Consigliere 2019, p. 35). Essa è il luogo in cui ritrovare tutti gli indicibili e i rimossi della nostra società. Allora il primo gesto del dispositivo disincanto è stato quello di *streghezzare* la molteplicità etichettandola come *stregoneria*, per poi rimuoverla.

A partire da Marx poi, infatti, molti si sono dedicati all'ipotesi di una connessione tra modernità capitalista e stregoneria, alcuni⁴⁵ studiando la relazione esistente tra l'avvento della modernità e la diffusione delle streghe, altri⁴⁶ leggendo il capitalismo stesso come enorme dispositivo stregonesco,

⁴⁵ Cfr. J. Derrida, *Specters of Marx*, Galilée, Paris, 1993; trad. it. *Gli spettri di Marx*, Cortina, Milano, 1994; H. Arendt, *The origin of Totalitarianism*, 1951; trad. it. *Le origini del totalitarismo*, Edizioni di Comunità, Torino, 1999; S. Federici, *Calibano e la strega. Le donne, il corpo e l'accumulazione originaria*, Mimesis, Milano-Udine, 2003.

⁴⁶ Cfr. P. Pignarre & I. Stengers, *Capitalist sorcery. Breaking the spell*, 2005; trad. it. a cura di S. Consigliere, A. Solerio, *Stregoneria capitalista. Pratiche di uscita dal sortilegio*, IPOC, Milano 2016; W. Benjamin, 1921, trad. it. *Capitalismo come religione*,

sistematica operazione manipolatoria, macchina magica di cattura, distruzione e distrazione che grazie ai suoi trucchi da secoli ci fa dimenticare la quantità di violenza che è servita per affermarsi. La domanda di fondo è: “chi è la strega?”. Nell’analisi di questo secondo filone ci si avvale della parola *stregoneria* ribaltandone il senso, non solo un gioco di parole ma il disvelamento di un meccanismo cruciale di cattura che vale la pena comprendere. Se lo stregone è un punto di accentrimento di potere, beni, mezzi e tecniche, che mette gli altri a lavoro per prelevarne i frutti, possiamo definire tale chiunque agisca il meccanismo base della creazione capitalista di plusvalore (Consigliere 2019, p. 38). Secondo questo taglio critico, il funzionamento operativo del capitalismo è *stregonesco* nel senso che è progettato per purificare il sistema dominante da tutto quello che lo nega, bollandolo come “stregoneria” per confonderci (da qui il termine *stregghizzare* appunto). Un potere “stregone” che usa il nome infamante della “strega” per eliminare gli oppositori del nuovo regime antropologico della modernità. In tal modo esso “si impossessa surrettizialmente delle forze vitali” (*ivi*, p. 34) degli individui e della società, ne cattura l’anima, dividendo dimensioni precedentemente interconnesse in una logica binaria e universalizzante. Forse ora sarà più chiaro perché abbiamo definito *stregonesco* lo spazio imperiale, raccontando il *modus operandi ante litteram* dei successivi accentramenti di potere operati dal capitalismo.

È così che rotoliamo a cascata sul secondo gesto diabolico e, di conseguenza, sul terzo. Prima di tutto parliamo di *universalizzazione* perché il dispositivo del disincanto si è servito della *reductio ad unum* del mondo, ovvero di una omogeneizzazione in cui tutto l’esistente è ricondotto a un insieme di poche variabili già previste, per agire nella storia come macchina di *stregghizzazione* della dissidenza, di squalificazione di ciò che non rientra nel sistema unitario ed è utile all’affermarsi della logica del plusvalore.

[...] riduzione a uno: dei regimi ontologici all’insegna del naturalismo; dei regimi economici all’insegna del plusvalore; dei regimi conoscitivi all’insegna della scienza: dei regimi terapeutici all’insegna della medicina di Stato; dei regimi lavorativi all’insegna del salariato; dei regimi affettivi all’insegna di un patriarcato particolarmente acido; dei registri esperienziali all’insegna della veglia razionale; dei sistemi etici all’insegna del produttivismo sacrificale ed eroico (Consigliere 2020, p. 23).

Ma il gesto a monte (o a valle, non è sempre comprensibile) di questo meccanismo è senz’altro la *separazione* del mondo che, una volta diviso in sistemi dualistici e ridotto a sistemi valoriali universali in cui sia ben chiaro identificare quale sia la parte da squalificare, è pronto a stregghizzare ciò che non è utile all’affermarsi della logica del plusvalore e a tracciare la linea tra bene e male, ammissibile e inammissibile. Vediamo dunque che questo dispositivo muove insieme tutte le parti del suo corpo per agire con efficacia, motivo per cui non è ben chiaro cosa venga prima e cosa venga dopo. Il mostro a tre teste ha coordinato per secoli in forma sapiente questi movimenti, inscenando la danza del progresso, l’unica che valga la pena tramandare, esportare e imporre. È sulla base di questa auto-narrazione compiuta dal nostro Cerbero che si è andato costruendo il *dispositivo disincanto*, forgiando a tal punto il nostro sistema di realtà da risultare oggi il vero stato del mondo in opposizione alle superstizioni e alle fantasie dei non-moderni.

Il Melangolo, Genova, 2013; Consigliere Stefania, *Archeologia della dissociazione*, saggio in *Strumenti di cattura. Per una critica dell’immaginario tecno-capitalista*, Jaca Book, Milano, 2019.

Il diavolo e l'arte di recidere i legami tra estetica e politica

Fin qui abbiamo capito che, nel solco delle nostre autrici e dei nostri autori di riferimento, possiamo interpretare il disincanto come un *grande dispositivo stregonesco* che, governato dal capitalismo insieme al colonialismo e all'affermarsi della scienza moderna, agisce una sistematica operazione manipolatoria. Il dispositivo disincanto è una macchina di cattura, distruzione e distrazione che grazie ai suoi trucchi da secoli ci fa dimenticare la quantità di violenza che è servita per affermarsi.

Non abbiamo dunque, nella società capitalistica, un caso compiuto e altamente contagioso di possessione? Di possessione collettiva? Un'operazione gigantesca, non già segreta ma a cielo aperto, di manipolazione mentale, d'influenzamento comportamentale attraverso i media, la pubblicità, l'architettura? Non è attraverso lo spirito che siamo in prima istanza incatenati?⁴⁷

Capiremo nel capitolo successivo il modo in cui esso ha forgiato il nostro spazio, ma quello che ci interessa sottolineare a questo punto dell'analisi è che l'opera di unificazione condotta da questa macchina stregonesca si porta dietro un forte *meccanismo dissociativo* che – come notano Latour (1991) e Stengers (1994) – agirà come “una grande partizione” separando categorie che da questo momento in poi struttureranno l'*ontologia dissociativa* sulla base della quale verrà progettato il mondo per permettere l'affermarsi della logica del plusvalore. Un processo che dal punto di vista economico conosciamo grazie all'opera di svelamento compiuta da Marx (1867) nei capitoli 23 e 24 del I libro del Capitale (1867) su “La cosiddetta accumulazione originaria”. Una violenza “levatrice della storia, [...] essa stessa potenza economica” (p. 923) messa in atto dalla macchina statale per realizzare la transizione al capitalismo. Ma ci è meno chiaro che questa estrema opera di unificazione condotta dal capitalismo è stata un'impresa violenta in tutti i suoi dettagli, agita non solo dal punto di vista economico, ma anche sulle più importanti coordinate antropologiche dell'essere al mondo: il valore della critica e l'autonomia, la visione della natura e della ricerca scientifica, la costituzione della soggettività e delle forme di organizzazione sociale e politica, la strutturazione delle relazioni tra i corpi, i sessi e i generi, i sistemi conoscitivi e il nostro modo di fare esperienza, abitare e progettare il mondo.

È sempre grazie all'interpretazione che viene fatta dagli autori citati tra le fila dell'*ontological turn* che arriviamo a comprendere che il disincanto si impone come un'impresa violenta anche e soprattutto a livello antropologico recidendo i *legami non contrattuali*, cioè quelli organici e *sostanzialmente liberi* che permettevano l'individuazione di un collettivo e di organismi coesi. Per rendere possibile l'affermarsi della modernità con la conseguente articolazione tra capitale, corpi, genere e mondo si rende infatti necessario trasformare il corpo in una macchina da lavoro, distruggendo la memoria delle organizzazioni premoderne del mondo. Attivando questa grande *macchina di streghezzazione, riduzione e separazione*, l'ontologia capitalista colonialista ostacola l'esistenza di forme collettive di vita urbana slegando i rapporti degli umani tra loro e tra loro e la terra: tra gli individui e il mondo in cui abitano (Federici 2018). Il registro esistenziale capitalista e colonialista, per potersi affermare unificando tutto all'insegna di un unico modo valido di essere al mondo, ha dovuto separare l'esistente in categorie recidendo i legami degli individui all'interno di una

⁴⁷ “Lundi matin”, 1/12/2015.

comunità, ma anche quelli che tengono insieme gli umani e i non umani legati tra loro in un insieme sinestetico. Infatti da una parte la conseguenza di questa grande partizione sarà più propriamente la disarticolazione delle istituzioni comunitarie che “nel regolare le faccende secondo criteri locali, producevano umani troppo specifici, e troppo radicati, per poter essere impegnati come generica forza-lavoro” (Consigliere 2019), dall'altra si assiste a un profondo allontanamento dell'umano dal mondo, disanimato e ridotto a fondo di riserva. Capiremo bene infatti che, se tra i presupposti del disincanto c'è l'assunto stabilito dall'affermarsi della scienza moderna secondo cui in tutto l'universo gli unici enti dotati d'intensione siamo noi, allora nient'altro sarebbe dotato dello statuto di persona, solo gli appartenenti alla specie *Homo sapiens*, e solo ciò che è razionale, visibile e serializzabile avrebbe legittimità di esistere. Alla base del disincanto, ci sarebbe dunque la necessità, allenata da una lunga educazione, di *diventare ciechi, sordi e insensibili* nei confronti di tutte le intenzionalità che ostacolano la nostra volontà di potenza e di progresso, con il diritto a esercitare tutta la violenza necessaria per perseguire tale fine. L'affermarsi della scienza moderna, del sistema capitalistico e del colonialismo avrebbero generato dunque un'enorme *macchina dissociativa* che *disempatizza* il modo in cui l'essere umano abita il mondo sia nei confronti degli altri esseri umani sia nei confronti di quelli non-umani. Un lungo processo di riduzione dei mondi a mondo, di soggetti a oggetti, di agenti in inerti, di razionale a irrazionale, di *animazione* a *disanimazione* del mondo (Latour 2020).

Allora adesso sarà più chiaro, forse, cosa intendiamo quando diciamo che la modernità nella sua forma egemone ha agito come macchina distruttrice della molteplicità, desertificando, prosciugando e unificando il nostro modo di abitare il mondo per perpetuare la violenza dell'accumulazione primitiva in nome del *progresso* e del *plus-valore*. Solo una volta tagliati quei legami sostanzialmente liberi tra le forme di vita nel mondo sarà possibile afferrare i frammenti separati e metterli a valore in termini capitalistici. La recisione delle relazioni fra gli esseri, la disanimazione del mondo e la sua messa a servizio sono infatti servite, in forma piuttosto funzionale, alla logica del plusvalore per poter estrarre il più possibile dalla natura e dai territori e per disincentivare forme di vita alternative. Delegittimare le ninfe, i lari e gli spiriti delle acque è stata una forma di esproprio a fini di una maggiore sfruttabilità: se le montagne fossero ancora abitate dagli spiriti, come avremmo potuto estrarne i minerali?

E allora se il diavolo è letteralmente, dal greco διαβολος, “colui che divide”, come ultima immagine per concludere questa operazione di svelamento, convochiamo questa figura infernale e incantevole, perché è piuttosto evidente che la base di questa operazione è profondamente diabolica, nel senso letterale del termine. Il disincanto è un *dispositivo ontologico diabolico* che ha riorganizzato e continua a organizzare la realtà attraverso una operazione di separazione molto complessa⁴⁸. Immaginiamoci il sistema della realtà totalmente governato da un diavolo, un Woland che approda in città con il suo stuolo di stregoni, incantesimi, burocrati senza anima, sicari e delatori e inizia a imporre una serie di mosse agite con tutto il suo corpo: con le sue gambe squalifica la molteplicità per poi sotterrare e rimuoverla, intanto con le mani sforbicia ciò che prima viveva di una dimensione interconnessa separando la realtà in sistemi binari e con la testa crea assunti onto-

⁴⁸ Per uno studio sulla relazione tra l'immagine del diavolo e lo sviluppo capitalista cfr. M. Taussig, *The devil and commodity fetishism in South America* 1980; tr. it. A cura di Alessia Solerio, Emanuele Fabiano, Stefania Consigliere, *Il diavolo e il feticismo della merce. Antropologia dell'alienazione nel “patto col diavolo”*, DeriveApprodi, Roma, 2017.

epistemologici assoluti riunificando tutto all'insegna di un unico modo valido di abitare il mondo. L'ontologia si struttura da qui in avanti sulla base di quel forte meccanismo dissociativo che funzionerà come agente separatore di categorie che, da questo momento in poi, si trasformano in binomi sempre più divaricati: natura-cultura, locale-globale, credere-sapere, superstizione-scienza, razionale-irrazionale.

L'intero lavoro della metafisica, tutta l'opera di civilizzazione in Occidente, è consistito nel separare. In ogni occasione, l'"umano" dal "non-umano", la "coscienza" dal "mondo", il "sapere" dal "potere", il "lavoro" dall'"esistenza", la "forma" dal "contenuto", l'"arte" dalla "vita", l'"essere" dalle sue "determinazioni", la "contemplazione" dall'"azione" ecc. – mettiamo le virgolette perché nessuna di queste cose esiste come tale prima di venir dissociata dal suo contrario, e, attraverso questa operazione, *prodotta* come tale. Una volta operata questa separazione e prodotte queste unilateralità, un'*istituzione* si vedrà affidare il compito di mantenerle nella loro separazione (Tiqun 2004, p. 70).

Ebbene, è proprio questa scena diabolica tra il tragico e il grottesco ad aver generato la distruzione di un'intera ecologia relazionale che, una volta frammentata, è finalmente a disposizione per essere messa a valore. Il dispositivo per l'impostazione epistemologica, ma soprattutto morale, con cui è stato costruito si è così tanto introiettato nel regime moderno, da risultare un processo importante da indagare e interrogare nella sua funzione, nei suoi nessi e nei suoi esiti nel mondo contemporaneo. Come nota Mezzadra (2008) le recinzioni derivate da questo gesto originario del dispositivo disincanto investono ancora lo spazio globale del capitalismo contemporaneo, per questo vanno prese in considerazione per una critica del presente. Questa operazione diabolica infatti ha strutturato discorsi che formano "un raffinato dispositivo di controllo che non solo completa, ma *garantisce* l'impresa totalizzante" (Consigliere 2020, p. 35) e sono ancora profondamente attivi nel presente. La scomparsa delle intenzionalità non umane, la squalificazione dell'alterità, la patologizzazione del sensibile, il collasso dell'individuo su se stesso, la declinazione della libertà come non-attaccamento (o legame formale e non sostanziale) e l'oggettivizzazione del mondo sono tutti temi davvero molto attuali e collaborano a quella apocalittica poetica della fine.

Ora che il discorso è costruito, il dispositivo disincanto svelato e la contro-storia della modernità ben delineata, è arrivato il momento di esplicitare perché abbiamo sentito il bisogno, ai fini della nostra argomentazione, di descrivere questo meccanismo diabolico. Insieme al resto, come diretta conseguenza delle azioni fin qui raccontate, avviene un'altra scissione che ci riguarda più da vicino: quella tra *estetica* e *politica*. Come avevamo visto nella prima parte della tesi la relazione tra queste due categorie inizia a scricchiolare e a fessurarsi già molto prima dell'affermarsi della modernità, ma è in questo momento che avviene la rottura definitiva. La loro separazione rientrerà nel quadro degli strumenti di gestione politica della *reductio ad unum* e, proprio perché necessaria alla tenuta della nuova religione capitalistica (Benjamin 1997), è in seno a questo progetto che verrà disciplinarmente regolamentata per strutturare diversamente il modo di abitare il nostro mondo, l'unico apparentemente possibile. Se, come abbiamo appreso dalle caverne paleolitiche, l'abitare e l'appartenere a un ambiente – costruire mondi – è prima di tutto un legame estetico, sensibile e generativo, per disfare i mondi è necessario recidere questo legame. Dunque la rilevanza politica dell'estetica risulta molto chiara – atterra come una meteorite – e con essa il motivo politico per

cui, nel processo di disincanto, essa sia stata una forza da espellere, neutralizzare oppure sussumere, assorbire nella logica del plusvalore. Il prossimo capitolo sarà interamente dedicato a capire cosa significa questa affermazione.

Per ora ci fermiamo qui, accontentandoci di essere arrivati finalmente a capire perché abbiamo scomodato di nuovo la storia per parlare del presente. Come dicevamo, infatti, con la svolta ontologica imposta dalla modernità quello stato di unione che ci siamo lasciati alle spalle nel Paleolitico non sarà davvero un orizzonte più possibile se non grazie a un grande sforzo di immaginazione. La crisi della nostra *presenza* al mondo, la scissione, la separazione e il relativo crollo degli sfondi storico-culturali di cui parlavamo all'inizio, altro non sono che il risultato storico di questo lungo processo che ci fa continuamente sospettare che il *nostro* mondo stia per finire. D'altronde come ci ricorda De Martino in conversazione con Cesare Cases poco prima di morire:

La fine del mondo c'è sempre stata. Che altro vuoi che abbiano pensato gli Incas o gli Aztechi di fronte ai conquistadores spagnoli, questi marziani piovuti da chissà dove, se non che quella era la fine del mondo? Noi possiamo dire che era la fine del loro mondo, ma che cos'è la fine del mondo se non sempre la fine del proprio mondo?

Ma forse possiamo semplicemente augurarci che a sciogliersi non siano più i ghiacciai dei mondi che abbiamo disanimato, ma i ghiacci con i quali il disincanto ha congelato il nostro modo di abitarli recidendo la relazione tra l'estetica e la politica.

CAPITOLO QUARTO

Il disincanto dell'abitare

L'inferno dei viventi non è qualcosa che sarà; se ce n'è uno, è quello che è già qui, l'inferno che abitiamo tutti i giorni, che formiamo stando insieme. Due modi ci sono per non soffrirne. Il primo riesce facile a molti: accettare l'inferno e diventarne parte fino al punto di non vederlo più. Il secondo è rischioso ed esige attenzione e apprendimento continui: cercare e saper riconoscere chi e cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio.

Italo Calvino, *Le città invisibili*



Una lezione d'urbanistica, 1954, frame del cortometraggio

Incanto urbano premoderno

Abbiamo detto che il diabolico Volland approda in città perché effettivamente il processo fin qui descritto, rappresentando un vero e proprio ribaltamento del cannocchiale nel modo di esperire lo spazio ed il tempo, è stato un cambio di prospettiva che ha inevitabilmente influenzato la nostra relazione con lo spazio e il modo di concepire l'urbano, modificando “ogni aspetto della vita umana e del suo ambiente, compreso lo stesso funzionamento della società, del territorio e della città” (Decandia 2000). È in questo momento storico, proprio come conseguenza del progetto ontologico diabolico, che si struttura quella visione egemonica sull'origine della città che abbiamo descritto nella prima parte della tesi. Come dicevamo l'umano vincolato da un legame connotato dal dominio e dal dualismo, strutturerà da qui in avanti la sua realtà urbana a partire da un raffinato apparato di separazione cartesiana della realtà in sistemi ben distinti e divisi, razionali e lineari. Ora che abbiamo capito come si è mosso in termini generali il dispositivo disincanto dal XVII secolo in poi, sarà più facile capire perché da un certo punto in poi sia diventato imprescindibile liberarsi del pericolo costituito dal ribollire dello *spazio magico*. Riprendendo la definizione che abbiamo dato a questo tipo di spazialità nel primo capitolo grazie alle caverne paleolitiche, ci ricorderemo che esso, nel suo tradursi di epoca in epoca e di cultura in cultura, va lentamente formando una costellazione storica di *punti di irriducibilità* in cui gli elementi *non sono separati*. Con l'affermarsi dell'universalizzazione totalizzante e diabolica della modernità nella sua forma egemone, capiremo bene che questa proprietà intrinseca dello spazio magico rappresenterà un evidente ostacolo da rimuovere. Lo stato d'unione tra l'estetica e la politica non era assolutamente più ammissibile e quel processo di separazione di cui abbiamo visto i primi timidi accenni nell'antichità doveva assolutamente essere disciplinato, messo a sistema e imposto come unica modalità legittima di abitare e concepire il mondo. Forse però con l'ansia di arrivare subito al punto che più ci sta a cuore, rischiamo di correre troppo. Procediamo allora nella nostra analisi, con calma, riprendendo le fila storiche. Prima però è necessario ripetere tre premesse, già menzionate ma importanti da portare alla memoria in questo momento.

Prima di tutto ricordiamo che non è nostra intenzione in questa tesi ricostruire linearmente un processo, quanto piuttosto riprendere qui e lì in forma mnemostorica e archeologica momenti che – a vario titolo e a volte in modo insospettabile – sono stati cruciali nello strutturare la dimensione estetico-politica in cui viviamo. Questo scritto infatti vuole ricostruire un principio cosmogonico dell'esperienza che oggi facciamo dell'urbano e il nostro desiderio in questi passaggi va considerato, dunque, concettualmente piuttosto che cronologicamente (Campagna 2018, p. 107). Secondo poi grazie all'analisi condotta nella prima parte della tesi abbiamo capito che, con il farsi della storia, le soglie si fanno sfocate e sporche ed è difficile tagliare la storia con l'accetta. Non esiste un “al di qua o al di là della dicotomia” idillicamente ricostruito “come uno stato felice, una sorta di età dell'oro esente da rimozioni, perfettamente consapevole e padrona di sé” (Agamben 2008, p. 100). Come abbiamo detto, le specie di spazi sono posture che scorrono parallele nel corso della storia senza reali momenti di discontinuità. È però innegabile che l'ontologia diabolica moderna abbia impresso sullo spazio un segno più drastico dei precedenti, rimanendo come un segno indelebile nella storia fino ai giorni nostri. Allora, con il rischio di peccare anche noi in universalizzazioni che non esistono e con il sollievo di averle già smentite avendo dedicato diverse pagine a raccontare la complessa ciclicità spiraliforme della storia, vi proponiamo da qui in avanti di semplificare – solo

nei termini – la narrazione e di parlare genericamente di *pre-modernità*⁴⁹ riferendoci al lungo periodo che precede il XVII secolo. Questo vastissimo arco temporale, che conteneva in sé, come abbiamo visto, un'enorme varietà e articolazione interna, ai nostri fini può essere considerato in maniera relativamente unitaria, almeno in relazione al rapporto che l'urbano stabiliva con il nodo estetico-politico e con l'incanto, se lo rileggiamo alla luce del drastico cambio di scenario che avviene con la modernità. La *reductio ad unum* infatti rappresenterà una svolta spaziale incredibile se consideriamo che essa è prima di tutto un'idea di spazio omologante, estensivo, geometrico e universale che si sostituisce all'idea di un mondo fatto di tanti mondi, tessere di un mosaico più complesso, che caratterizza il territorio della pre-modernità. In ultimo è necessaria una premessa terminologica che viene spontanea dopo esserci rese conto che abbiamo usato il termine incanto forse con troppa *nonchalance*. Sarà forse chiaro, dopo tutto ciò che abbiamo raccontato sull'origine del termine disincanto, che parlare di *incanto* o di *magia* è la stessa cosa, ci riferiamo alla stessa definizione che abbiamo dato nella prima parte. Quindi da qui in avanti alterneremo i due termini avendo ben presente che ci stiamo riferendo ad uno stato d'unione che il dispositivo disincanto ha – da un certo momento in avanti in forma più chiara – messo sotto controllo, dando vita a nuove specie di *spazio incantato*. Avventuriamoci in questa analisi ed entriamo nel merito del netto cambio di scena spaziale che è avvenuto con la modernità nella sua forma egemone.

In epoca premoderna lo spazio era “finito, eterogeneo, polarizzato, accidentato, qualitativo, discontinuo” (Guerreau 2002, p. 214) pensato come un accostamento organico di molti mondi diversi “isole di regolarità avvolte e bagnate dal mare del caos” (Deleuze 1988, p. XXXVII), dove formalmente il locale prevaleva sul globale. Ogni tessera del mosaico possedeva la sua forma sociale diversa dalle altre e con un'organizzazione interna che era influenzata dalle sue condizioni storico-geografiche. In questa polinuclearità urbana (Mumford 1961) per molto tempo il rapporto con lo spazio si è basato su un'interazione fortissima con l'invisibile e con l'indeterminato, tra le entità umane e quelle non umane, tra il locale e il globale (Decandia 2000). Dentro ogni luogo prendeva forma un mondo grazie a un processo di cosmicizzazione in cui gli elementi si legavano tra loro non tanto attraverso la mediazione di forze politiche esterne, quanto piuttosto grazie a un'unione estetica qualitativamente molto diversa. La costruzione di mondi era esattamente quel modo in cui le comunità, creando un cosmo a partire dal caos, costruivano la propria spazialità facendo emergere delle forme dall'indistinto. Ogni città non era altro che una delle tante possibilità di emersione dal mondo dell'indeterminato, generando delle unità che tenevano in seria considerazione la diversità e l'autonomia dei luoghi, senza che però essi fossero realmente separati o separabili (Ferreira da Silva 2016). Prima che avvenisse la grande partizione moderna che, come abbiamo visto, ha diviso il mondo in sistemi dualistici, le parti che costituivano l'urbano erano unite da un legame coestensivo. L'integrazione dell'ambiente urbano nella natura, per esempio, era così implicata che come scrive Mumford (1938, p. 24) “la città nel Medioevo non era semplicemente situata nella campagna: essa era campagna”. L'essere umano era parte di un universo in cui ciascuna comunità stabiliva con il mondo che abita una relazione complessa fatta di valenze esistenziali, sociali, ecologiche, estetiche.

⁴⁹ Una breve precisazione sulla problematicità dell'uso del prefisso *pre*. Esso rischia di riattivare, inevitabilmente e inconsapevolmente, un immaginario legato alla necessità storica del progresso, ovvero alla progressione stadiale delle fasi dell'umanità. Lungi dal voler cascare in questa ambiguità, usiamo il prefisso tenendo bene a mente questo rischio.

Ciò che più ci interessa sottolineare è, come al solito, la diversa relazione che esisteva tra l'umano e la dimensione dell'immaginario, ovvero tra l'estetica e la politica. Tra le comunità e il loro ambiente esisteva un rapporto fatto di interpretazione e di interazione simbolica, di un costruirsi simbiotico e simpatetico (Cassirer 1923). A determinare questo stato d'unione c'era il fatto che prima che la logica scienziata dividesse il mondo in sistemi dualistici anche il soggetto e l'oggetto erano uniti. Questa relazione tra l'umano e il mondo, così diversa da come la viviamo oggi, generava una stretta interrelazione tra la dimensione estetica e quella politica. L'essere umano non vedeva mai il mondo dal di fuori, non ne aveva mai un'esperienza distaccata, ma il mondo per lui era un animato campo d'azione per l'esperienza perché "tra i corpi e le cose si intrecciava un legame coestensivo di connessione vivente" (Decandia 2008, p. 55). L'essere umano conosceva attraverso il corpo vivendo dal di dentro il mondo, immergendosi nei luoghi, camminandovi, facendone un'esperienza tattile e qualitativa (Merleau Ponty 1945). La percezione dello spazio avveniva attraverso un sistema collaborante di tutti i sensi, attivando una percezione prensiva piuttosto che visiva e lo spazio era fenomenologico ed esistenziale piuttosto che geometrico. Non erano misure e posizioni a determinarlo, ma differenze qualitative definite da pratiche di appropriazione quotidiana, uno spazio mitico ampiamente riconosciuto dal senso comune.

In virtù di questa connessione profonda tra l'estetica e la politica, dobbiamo immaginare che in epoca premoderna la vita di una comunità era costellata di una serie infinita di pratiche di significazione attiva e simbolica dello spazio che rappresentavano un momento importante nella costruzione del senso comune dei luoghi, mettendo in gioco una relazione sensitiva e affettiva: momenti ad alto valore sacro e simbolico che connettevano l'individuo, la comunità e il territorio. Un insieme di riti e una fitta maglia di elementi simbolici andavano a strutturare il territorio in un continuo processo di costruzione comunitaria. Quest'ultimo, organizzato "in un rapporto reticolare in funzione del sacro" (Decandia 2000, p. 65), assumeva la forma di una grande mappa del fantastico e del meraviglioso in cui le pietre, i muri, le montagne e i monumenti nelle città sparsi nei territori avevano un forte significato simbolico collettivo. I luoghi venivano nominati, raccontati e tramandati attraverso leggende come entità animate, vive, proprietarie di una loro agentività che, alla stregua dell'essere umano, collaborava alla costruzione del mondo. Un ruolo importante nella costruzione di questa relazione era affidato alla memoria e al racconto che costituivano un momento importante nella socializzazione comunitaria, affidata a un "linguaggio patetico" (Decandia 2000) basato sul medium corporeo, dove grande spazio veniva lasciato alla metafora e all'analogia, facendo appello alla fantasia, allo stupore e alla meraviglia.

Processioni, feste, riti, espressioni artistiche, cerimonie culturali erano parte di un unico grande sforzo di costruzione collettiva di senso, profondamente connessa all'identità civica e fisica dei luoghi.

La festa spesso rappresentava una strada fondamentale non solo per ristabilire un rapporto con il passato, ma anche per agire sull'immaginario architettonico e urbano o sulle gerarchie tra parti di città. [...] La festa tendeva a ricreare la città e i suoi programmi, spostava l'attenzione verso nuove centralità, riacquistando all'uso collettivo spazi interdetti e pericolosi, sembrava in grado di distribuire l'essenziale e l'accessorio. Il tempo della festa appare, rispetto ad altri eventi quotidiani, come un tempo autonomo; si presenta come momento di mobilitazione, ma anche di stabilizzazione di nuovi valori (Decandia 2000, p. 81-82).

La costruzione dell'immagine e dell'immaginario urbano si basava sul potere evocativo dei simboli, affidando a essi e alla loro capacità la costruzione di messaggi verbali e figurativi, intrisi di un forte sentimento estetico e politico. Una serie di pratiche estetiche, infatti, guidavano e fondavano persino le attività più strettamente produttive, generando paesaggi fatti di consuetudini consolidate. L'individuo partecipava alla costruzione, alla gestione e alla manutenzione della realtà dei luoghi, agendo direttamente sul proprio ambiente. Come scrive Decandia, l'insieme di esperienze artistiche e politiche sviluppavano un senso comune dell'umano nei luoghi, intessendo le trame di questa relazione viva.

In questa vera e propria arte del fare, che coinvolgeva ciascun membro della comunità in un rapporto attivo con la terra e con il proprio ambiente insediativo, il piano pratico ed estetico, le valenze esistenziali e produttive erano profondamente integrate. Il bello non era una variabile esterna al processo di produzione, non esisteva in quanto paramento esterno, ma ogni cosa, ogni particolare decorativo e costruttivo esistevano in quanto parte di un mondo più complesso di significati ed in quanto funzionali agli stessi termini della produzione (*ivi*, p. 95).

In epoca medioevale questa relazione coestensiva è particolarmente evidente. L'arte di mappare in questa fase storica racconta un legame complesso tra l'umano e il suo ambiente, tanto che l'immagine che ne emerge non ha nessun bisogno di essere esatta né è interessata a rappresentare le qualità metriche dello spazio, ma assomiglia piuttosto a un anagramma, una costellazione metafisica. L'interesse non era tanto quello di far affiorare qualità oggettivabili, quanto piuttosto di generare immagini espressive, simboliche e metaforiche frutto della conoscenza diretta e immaginifica che si instaurava con i luoghi. La città era “un gigantesco simbolo che teneva insieme il cielo e la terra” (Rykwert 1976; Decandia 2008 p. 62) che per essere descritto aveva bisogno di immagini evocative e aggettivi che raccontavano il rapporto di stupore, di meraviglia e di incanto che esisteva tra l'uomo e il suo ambiente. Il noto mappamondo di Ebstorf e quello di Hereford, entrambi realizzati nel XIII secolo, sono uno splendido esempio di come il mondo allora conosciuto venisse rappresentato a partire da un espressivo miscuglio di nozioni storiche, bibliche, classiche e mitologiche. Le *mappe mundi* medioevali erano delle vere e proprie piccole enciclopedie della conoscenza in cui *omnia plus legenda quam pingenda*, ovvero tutto ciò che era rappresentato era più da leggere che da disegnare.

Anche il progetto era un processo aperto in cui la dimensione estetica e quella politica erano fortemente unite. Basti pensare ai cantieri delle cattedrali che erano concepiti come delle vere e proprie *universitas* incantate, luoghi di scambio in cui i legami comunitari estetico-politici venivano profondamente fortificati. Dalle cronache e i documenti medioevali arrivati fino a noi⁵⁰ capiamo che l'architetto, formatosi presso gli ordini monastici, operava in maniera sapiente coordinando in corso d'opera, come un direttore d'orchestra, i diversi apporti creativi dei singoli maestri al cantiere. Il progetto era un vero e proprio lavoro di squadra in cui l'esperienza assumeva un'importanza fondamentale tanto che non abbiamo testimonianza di disegni preparatori quali piante, prospetti e

⁵⁰ *La Relatio translationis corporis Sancti Geminiani* per esempio è una cronaca illustrata da miniature del cantiere del Duomo di Modena nel XII secolo ed è conservata presso l'Archivio Capitolare.



Mapamondo di Hereford, XIII sec



Mappamondo di Ebstorf, XIII sec

Lanfrancus architectus.



Eodem ann. v. j. d. junia. ceptum ē centrai fidamētum p̄fēe ocche mutiner.

duomo di Modena, Relatio de innovatione ecclesie sancti geminiani, XII-XIII secolo, architetto Lanfranco

Lanfrancus.

Artifices.

Opere.

curij.



sezioni: il disegno si faceva sul campo grazie alle conoscenze sedimentate delle maestranze sul territorio e grazie al repertorio di soluzioni tecnico-costruttive e di conoscenze formali che l'architetto aveva maturato nei suoi viaggi conoscitivi in giro per il mondo. Il cantiere era un vero e proprio luogo d'apprendimento, in cui lo scambio, la sperimentazione e le scoperte alimentavano sia gli avanzamenti tecnici sia quelli spirituali. Il *magister* che presidiava il cantiere ribadendo il suo ruolo tecnico, partecipava ai riti e alle funzioni della comunità. Il sapere aulico e quello popolare qui si incontrano in un interesse comune generando un contesto di scambio e di apprendimento svelando la rilevanza urbana, architettonica, artistica, religiosa e civile di quell'atto di creazione. Inoltre, seppur ben lungi dall'essere iniziative *dal basso* in quanto commissionate da finanziatori potenti quali la Chiesa o il sovrano che promuovevano tali opere pubbliche per affermare il loro ruolo politico nella società, tuttavia il processo si intrecciava in vario modo con i soggetti coinvolti mantenendo una certa apertura: le voci erano plurali e le dispute accese tra gli architetti, le maestranze e la popolazione. Inoltre queste fabbriche erano in qualche modo opere collettive anche perché producevano una certa circolarità economica, rappresentando una possibilità di lavoro per buona parte della popolazione, proprio perché il cantiere prevedeva tantissime competenze di tipo diverso.

Volendone menzionare uno tra tanti, l'esempio di cantiere *incantato* medioevale per eccellenza, unico nel suo genere, è la grande opera dei soffitti dipinti della navata centrale e delle due laterali della Cappella Palatina nel complesso architettonico del Palazzo dei Normanni a Palermo. Parliamo del più vasto *corpus* di pitture del mondo medioevale islamico arrivato fino a noi, "è cosa che uno non si sazia di guardare, ed è meraviglia a vederlo e a sentirne parlare, perché è abbellito da intagli sottili variati in forma di canestri e, brillando tutto intorno per l'oro, esso imita il cielo" (Filagato Kerameos 1143). L'opera venne commissionata da re Ruggero II ed è un'incredibile testimonianza dell'influenza islamica nella monarchia normanna. Ora non vogliamo né possiamo soffermarci veramente sui dettagli di questo lavoro incredibile, quello che però di nuovo ci interessa sottolineare è che in questo cantiere prese corpo un *universitas* caratterizzata da una natura profondamente molteplice e multiculturale⁵¹.

Le scene riportate nelle *muquarnas* del soffitto raffigurano i piaceri del giorno e della notte della vita di corte e gli svaghi del principe: simposi, danzatrici, scene di caccia, partite di scacchi e tutto il bestiario reale e fantastico. Lo stile e il metodo narrativo antinaturalistico sono un esempio di come l'arte bizantina e cristiana europea si sia mischiata al tradizionale repertorio islamico, sia nei temi che nelle tecniche. Questo ci fa intuire da una parte che intorno a questa opera si crearono legami culturali di natura particolarissima visto e considerato che, seppur il dibattito sulla provenienza delle maestranze attive nella decorazione è ancora aperto, quel che è certo è che esse giunsero da varie parti del bacino del Mediterraneo. Dall'altra osserviamo il legame giocoso che esisteva con l'irrazionale, il selvatico, i banchetti, le feste, in una parola con il dionisiaco. Quest'atto di creazione estetica rappresentò un importante momento politico in cui ribadire connessioni apparentemente dimenticate tra culture e con le diverse dimensioni del mondo. Una vera e propria opera d'arte relazionale multietnica e interspecista *ante litteram*, il soffitto ligneo raffinatamente intarsiato della Cappella Palatina svela la potenza tridimensionale dei legami estetico-politici

⁵¹ Un testo molto dettagliato e ricco di saggi sull'opera del soffitto della Cappella Palatina di Palermo è B.Brenk, 2010, *La Cappella Palatina a Palermo*, Modena, Panini Editore.



Cappella Palatina, Palazzo dei Normanni, Palermo, foto N A maggio 2023

pre-cartesiani che si sono intessuti attorno alla sua fabbrica, tanto che al solo guardarlo sembra quasi di sentirsi connessi al cielo⁵².

Non possiamo ovviamente idealizzare dei contesti dove potenti re governavano servitù e corti. Ma grazie a questo brevissimo *excursus* possiamo affermare, con buona approssimazione funzionale all'analisi, che i canteri-organismi medioevali mantenevano comunque uno spirito comunitario essendo luoghi in cui si generavano inedite forme di legami: tra tecnica e magia, tra natura e cultura, tra aulico e popolare, tra sacro e profano, tra oriente ed occidente. In questo senso essi sarebbero la testimonianza di una certa qual forma di stato d'unione tra estetica e politica che vigeva in città in epoca medioevale, poco prima che arrivasse, come una ghigliottina, la grande partizione moderna a mutare l'assetto dell'intero sistema di realtà.

Lo spazio disincantato

Questi rapporti e concezioni vengono profondamente mutati dalla visione del mondo imposta dalla modernità, sul solco delle rivoluzioni iniziate già dalla cultura urbana greco-romana di cui abbiamo parlato nella prima parte. Come è immaginabile, il prevalere dell'ontologia diabolica ebbe conseguenze spaziali irreversibili. I passaggi furono diversi e alcuni avvennero nei secoli subito precedenti al XVII. È Farinelli (1992) infatti a ricordarci che già a partire dal XV secolo, durante il Rinascimento e sempre di più con l'applicazione della geometria descrittiva, ciò che generò la prima grande *reductio ad unum* in termini spaziali, fu l'affermarsi dello sguardo prospettico e la riscoperta della carta geografia come forma di descrizione, rappresentazione e controllo del territorio. La costruzione del dispositivo prospettico richiese la predisposizione di uno spazio geometrico continuo, omogeneo, isotropo e misurabile che il pensiero potesse sorvolare da fuori in assenza di un punto di vista interno e riportare per intero su tre assi che giacciono sulla stessa superficie (Merleau-Ponty 1965). Riprendendo Farinelli, anche la storica della città Lidia Decandia ci racconta come questo movimento di riduzione della sfera del mondo a una superficie abbia significato una grande trasformazione rispetto a come era stata concepita la Terra fino a quel momento. Come abbiamo visto nel secondo capitolo, per i Greci prima di Anassimandro la Terra aveva “due nomi indissociabili Γῆ [Gê], attraverso cui veniva espresso l'aspetto visibile, chiaro, evidente delle cose, e Χθών [Chthôn], attraverso cui si designava l'aspetto cavernoso, sotterraneo, invisibile, oscuro, interno, verticale e profondo” (Decandia 2088, p. 77). Questa tridimensionalità che presupponeva la presenza dell'ignoto venne abbandonata – già con il razionalismo greco – in favore di una visione più superficiale ma senz'altro maggiormente visibile, quantificabile e controllabile. Da lì in avanti il processo è stato inesorabile, assecondando esigenze storiche progressive e colonialiste.

La proiezione di Mercatore realizzata nel 1569 è un esempio di questa “potente riduzione del mondo a tavola” (*ivi*, p. 75), assolutamente funzionale tra l'altro alle esigenze del colonialismo. Nel passaggio dal *mundus* cristiano al *globo* moderno, l'utilizzo di una proiezione cilindrica in cui per la prima volta appare il modello matematico dei meridiani e dei paralleli come linee rette che si intersecavano particolarmente, costituirà la prima perdita di connessione con l'invisibile che

⁵² Cfr. Fatta&Giardina&Vinci, 2021, *La fabbrica del cielo. Il soffitto della Cappella Palatina e il tetto della Cattedrale tra tecnica e arte*, Kalòs ma anche Metcalfe&Rossen&Owen, *Forgotten Connections? Medieval Material Culture and Exchange in the Central and Western Mediterranean*, in «Al-Masaq», 25.1, 2013, pp. 1-8.

sostiene il mondo, la “sostituzione del mondo con l’immagine del mondo” (ivi, p. 76), della realtà vissuta con la rappresentazione della realtà stessa. Se nella premodernità i segni che emergevano nella città erano espressione della vita delle comunità che abitavano i territori, con l’affermarsi della cartografia moderna si elimina il processo che produce quei segni, inaugurando un’estetica del territorio basata sulla rappresentazione distaccata del mondo, come se quei segni si dessero da sé, indipendentemente dai processi che li hanno prodotti essendo “uno specchio della realtà posto dinanzi ai nostri occhi” (Neve 2018, p. 42). Come nota anche Morawski (2020), si impone una visibilità tutta moderna resa possibile dalle soluzioni tecniche e dalle possibilità pratiche offerte dalla costruzione del dispositivo prospettico. In questa riduzione dello spazio a superficie quello che va perduto è dunque – anche qui, di nuovo – la relazione con la molteplicità, l’invisibile, l’indicibile rappresentando la prima grande rimozione di quella dimensione interconnessa, legata e relazionale dello spazio incantato.



La proiezione di Mercatore, 1569

Nel riportare la molteplicità dei tempi e delle storie su un unico piano la mappa abolisce, infatti, le diverse temporalità; trasforma le storie in segni; elimina tutto ciò che è mobile e sfuggente, ciò che appare e che scomparire; mette a tacere le voci e i brusii: trasforma lo spazio qualitativo dei significati e della percezione, dell’oscuro, dell’eteroclitico e dell’invisibile in una superficie in cui solo ciò che può essere visto può essere rappresentato (Decandia 2008, p. 82).

Il secondo passaggio, decisivo nell'affermazione della *reductio ad unum*, avvenne poi nel XVI secolo con l'elaborazione del progetto costitutivo della *scienza moderna*. Abbiamo già parlato precedentemente di come questo momento sia stato un vero e proprio ribaltamento del cannocchiale attraverso cui guardare il mondo, ma è il caso di rievocare questo passaggio anche qui perché, ovviamente, questa rivoluzione influenzerà profondamente il funzionamento del territorio e della città. Cartesio, istituendo la separazione tra il soggetto e l'oggetto - *res extensa* e *res cogitans* – concluse il processo avviato dall'introduzione della cartografia e sancì definitivamente i confini tra il corpo e l'ambiente. Da qui in avanti si impone la vista come senso prevalente nella percezione dello spazio e si perde quel vivere creativamente e simbolicamente il mondo (Eliade 1976). Scrive Decandia (2000):

All'idea della presenza di un cosmo, inteso come totalità ordinata, strutturato ed intellegibile, impregnata di significati, in cui l'uomo poteva riconoscersi in quanto era capace di leggersi il senso, il valore e soprattutto l'ordine della propria esistenza si sostituisce l'idea di un meccanismo inanimato, completamente distaccato dal soggetto conoscente, privo di ogni essenza spirituale e di ogni dimensione espressiva. Un automa privo di significato, una sorta di "mondo orologio" [...]. Un mondo semplice, limpido, senza zone d'ombra, un universo "stupido", una "macchina banale" che funziona autonomamente in maniera autosufficiente secondo una legge ed un ordine universale; definito una volta per tutte, in cui la complessità e la qualità delle percezioni sensibili è solo apparente (pp. 100-101).

Da un certo punto in poi il solo sistema di conoscenza accettato è stata la scienza di stato (ben distinta da "le scienze"), unica titolata a far fuori qualsiasi altra forma conoscitiva. La piena appropriabilità del reale ha generato un dispositivo di omogeneizzazione che ha plasmato un mondo liscio, uniforme e continuo caratterizzato da un'unica ontologia possibile. È questo il momento in cui si conclude definitivamente quel processo di liberazione dall'ingannevole conoscenza sensoriale già avviato nel Rinascimento per abbracciare l'idea di un *metodo* che possa consentire, astraendosi in un punto di vista esterno, di depurare i processi conoscitivi dei fatti contingenti, irrazionali e singolari per raggiungere una rappresentazione della realtà che si avvalga di un metodo scientifico. Non ci stupirà scoprire che sarà proprio la logica scienziata e igienista⁵³ a inaugurare la figura dell'esperto del territorio, il pianificatore che – in quanto artefice o "uomo eroe" chiuso nella sua "torre d'avorio separato dalle voci e dai corpi" (Decandia 2000, p. 129) – è l'unico in possesso degli strumenti necessari forniti dalla ragione per condurre le sue analisi astraendosi dalla "rugosità della realtà" e per svelarne le leggi depurandola da ogni elemento non quantificabile. In tal modo sarà possibile rifondare la realtà su un modello perfetto di organizzazione spaziale che possa finalmente agire secondo i principi puri dell'ordine, della pulizia, del controllo e della razionalità.

Con questa ultima mossa sulla scacchiera dunque la *reductio ad unum* è completata e il pianificatore si assurge a unico attore razionale-scientifico a cui è concesso di fondare i luoghi nuovi sulla base di uno spazio reso universale ed estensivo. I segni, prodotti della relazione incantata tra gli individui e le comunità e tra esse e i mondi, vengono neutralizzati e solo chi è esterno al mondo può, sulla base della razionalità, procederne al disegno. In virtù di questo nuovo approccio si modifica

⁵³ Era già avvenuto nella Grecia antica, ricordiamo la relazione stretta tra Ippodamo da Mileto e Ippocrate di Cos.

totalmente il modo di pensare il progetto urbano che tenderà ad assomigliare sempre più ad “una sorta di macchina banale trasparente, percepibile in ognuna delle sue parti” (Decandia 2000, p. 129) generando città che assomigliano a “un’immagine bloccata” (Decandia 2008, p. 96) di se stesse, appiccicata sulla molteplicità tridimensionale, brulicante e strabordante del reale. Un’inversione drastica rispetto all’impostazione del Medioevo in cui il progetto era un processo aperto, come dicevamo. È quella che Decandia definisce una “città polifonica e relazionale” (Decandia 2008, p. 97) a essere abbandonata con questo processo di disincantamento che si sviluppa nel corso di alcuni secoli e l’introduzione del tecnico-pianificatore ne rappresenta un presupposto fondamentale.

È da questo movimento che nasce l’urbanistica come disciplina costituitasi appunto nel solco del progetto moderno per separare lo studio della città dall’arte e dall’architettura. Effettivamente il termine *urbanisme*⁵⁴ è più recente, di qualche secolo successivo rispetto agli albori della modernità. Se G. Bardet fa risalire l’origine della parola al 1910 in quanto *scienza e teoria che si occupa dell’insediamento umano*, come nota l’urbanista Françoise Choay (1965) tuttavia “l’urbanistica vuole risolvere un problema (l’assetto della città meccanizzata) che si è posto ben prima della sua creazione”. Proprio in virtù del suo voler “tendere ad una universalità scientifica” (p. 5) essa espellerà tutto ciò che poteva minacciare la sua scientificità e con ciò – *ça va sans dire* – l’estetica e la sua dimensione sensibile verrà grattata via dalla nuova immagine vincente dell’urbanistica che da qui in avanti rimarrà bloccata nella politica e nella tecnica, imponendo questo tipo di cosmogonia come unico orizzonte possibile per chi si vuole occupare di città. Stiamo chiaramente riassumendo una storia lunghissima in poche righe, ma come abbiamo più volte ripetuto in queste pagine, più che riportare un quadro storico completo ed esaustivo stiamo spargendo alcune pennellate sulla tela, per aiutarci a delineare la tesi che ci sta a cuore. Nella lunga e nota storia che ha strutturato l’urbanistica moderna ci interessa ricostruire i gesti che ne hanno sancito il disincanto, quindi, riassumendo quanto appena detto, possiamo dire che i meccanismi messi in atto dalla *reductio ad unum* descritti nel terzo capitolo a livello macro-sistemico sono gli stessi che riscontriamo nella trasformazione della nostra relazione con lo spazio che abitiamo: la disciplina urbanistica sancisce l’autorità del pianificatore che, nel suo affermarsi come unica possibile a intervenire sulla città, toglie legittimità a tutto il resto. È il prevalere della cosmogonia della tecnica urbanistica occidentale con il suo spazio ben separato e razionalizzato che riduce la molteplicità dei mondi incantati a un unico mondo disincantato possibile. Dal precedente paradigma che differenzia le tessere del reale riunificandole *sostanzialmente* in un organismo sinestetico, si passa a un paradigma che separa *formalmente* le forme di vita urbane in individualità universali prevedendone un’omologazione in un modello unico e imperante.

Questa immagine dell’urbanistica – con tutte le correnti diverse che essa ha avuto al suo interno tra Ottocento e inizio Novecento – è la stessa che nel secondo dopoguerra ispirò il Movimento Moderno e la Carta di Atene che pretenderà di analizzare i bisogni umani universali nel quadro di quattro grandi funzioni (abitare, lavorare, circolare, coltivare il corpo e lo spirito) per riuscire a definire “il tipo ideale dell’insediamento umano” (Gropius). La tendenza a ricreare una griglia planetaria omogenea che evidentemente “non esaurisce la molteplicità della vita umana” (De Carlo 2000) attraverso cui rappresentare il reale, porterà Le Corbusier a proporre lo *zoning* urbano, la

⁵⁴ Secondo G. Bardet il termine “urbanisme” è apparso per la prima volta nel 1919 nel *Bulletin della Société géographique de Neuchâtel* in uno scritto di P. Clerget.

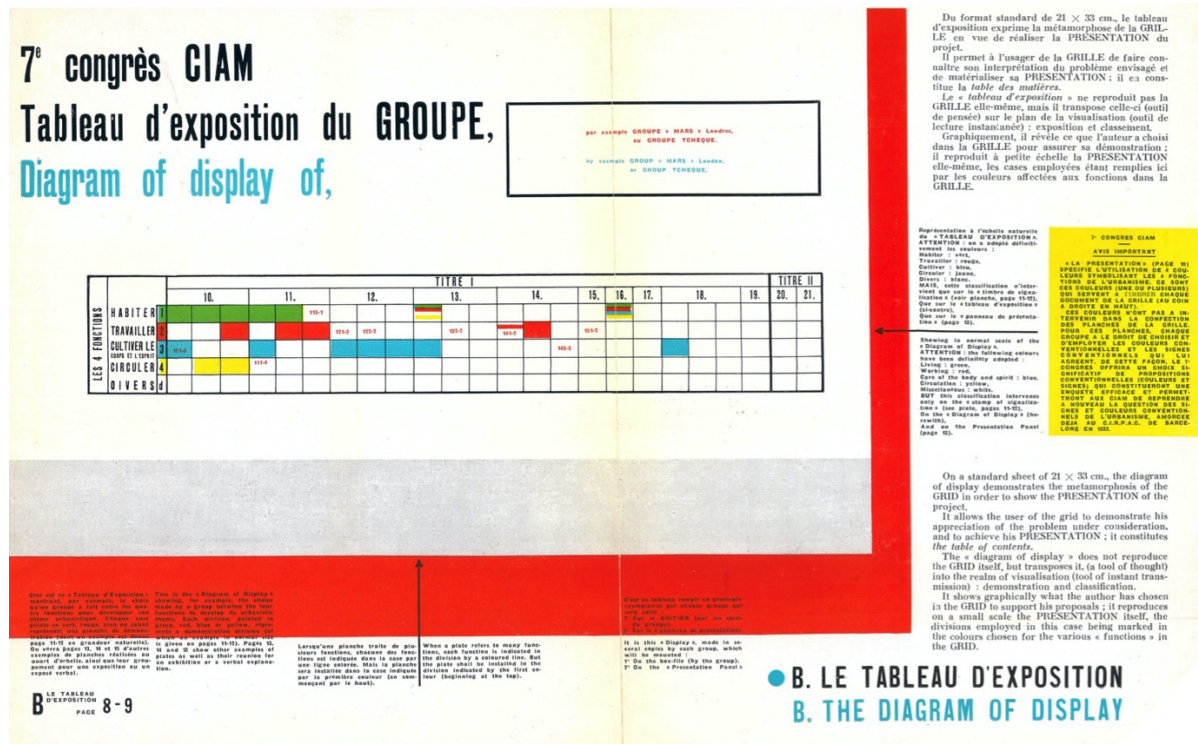
specializzazione dei settori urbani, come unico schema da imporre ovunque nel mondo – dalla Francia a Rio e Algeri – ipotizzando la separazione ispirata all'ossessione igienista come unica strategia possibile per esprimere una “demiurgica libertà della ragione al servizio dell'efficienza e dell'estetica come rappresentazione” (Choay 1965, p. 31). Questa grande astrazione delle dinamiche del mondo reale in uno strumento pre-determinato e statico ricevette una generale approvazione del mondo architettonico e urbanistico, anche se le critiche non mancarono soprattutto dal cosiddetto Team X⁵⁵. Attorno al gruppo internazionale di fondatori Jaap Bakema e Aldo van Eyck dall'Olanda, Giancarlo De Carlo dall'Italia, Georges Candilis e Shadrach Woods dalla Francia e Alison and Peter Smithson dall'Inghilterra, una variegata compagine frequentò il gruppo che operò in quegli anni una grossa critica al sistema imposto dal gruppo ASCORAL guidato da Le Corbusier. Nel 1953 al convegno ad Aix-ev-Provence Alison e Peter Smithson presentarono una griglia che mirava a provocare quel sistema di lettura della realtà, abolendo le quattro categorie della città funzionale propagandata dai CIAM. Queste ultime vennero sostituite da nozioni più esistenzialiste e fenomenologiche per raccontare una più complessa dinamica di *human association: house, street, district, city*. La griglia veniva sfidata da un grande e ironico *modulor* e, accanto a una proposta progettuale per il Golde Lane Estate a Londra, la parte sinistra della tavola era più poeticamente composta da fotografie di bambini che giocano per strada nel quartiere operaio di Bethnel Green scattate dall'artista Nigel Henderson. Insomma, a partire dal sistema di rappresentazione – che è sempre metafora o sintomo di una postura nei confronti del reale – il tentativo della critica del Team X era quello di abbandonare le prescrizioni architettoniche, rompere la griglia, mostrare le piazze e le strade della classe operaia nell'intento di promuovere l'umano perduto, in tutta la sua creatività.

Come diceva la voce narrante del meraviglioso cortometraggio dal titolo *Una lezione d'urbanistica*⁵⁶ realizzato nel 1954 da Giancarlo De Carlo con Elio Vittorini e altri per denunciare le derive possibili di una metropoli moderna gestita da burocrati e tecnici, “l'analisi statistica della città e la sua sintesi scientifica danno come risultato lo spazio commisurato all'uomo medio dedotto statisticamente. Risultato scientifico quindi obiettivo, automatico, quindi sicuro. La scienza ha trovato lo spazio ideale dell'uomo, manca soltanto lui: l'uomo”. Ma, come spesso accade, le critiche furono messe a tacere nel silenzio della minoranza e, da quel momento in poi, la *tecnica* urbanistica ha preso così tanto il sopravvento da dimenticare persino l'umano di cui era al servizio, scollandolo inesorabilmente dal reale.

L'estetica e la politica saranno destinati da qui in avanti a essere due poli sempre più divaricati e lo stato di unione delle caverne paleolitiche che ora, per approssimazione, abbiamo definito genericamente pre-moderno sarà un ricordo lontano che può legittimamente vivere solo

⁵⁵ Un bellissimo racconto del Team 10 cfr. *Team 10: in search of a Utopia of the present 1953-8*, a cura di Max Risselada, Jos Bosman, Kirstin Feireiss, Bernard Colenbrander, catalogo di mostra 2006 Netherlands Architecture Institute (NAi), Rotterdam.

⁵⁶ Cfr. *Una lezione d'urbanistica*, cortometraggio, Giancarlo De Carlo, Carlo Doglio, Michele Gandin, Maria Luisa Pedroni, Ludovico Quaroni, Elio Vittorini, 1954, X Triennale di Milano, prodotto da La Meridiana Film. https://www.youtube.com/watch?v=DM_tKBmWCZo



La grille, Le Corbusier e gruppo ASCORAL, CIAM VII 1948, fonte Archivio Piero Bottoni, Politecnico di Milano



Urban Re-Identification Grid, Alison and Peter Smithson, CIAM IX 1953

nell'immaginazione fiabesca e lontana del *c'era una volta*, incarnando per alcuni un incubo primitivista, per altri l'immagine di un sogno utopico. L'affermarsi del dispositivo disincanto sancisce la vittoria definitiva dello stato di separazione tra le diverse dimensioni dell'abitare.

Questo passaggio testimonia l'incedere inesorabile di un nuovo modo di guardare la realtà, una nuova concezione dello spazio e del tempo che, abbandonate le concezioni del Medioevo, prenderà definitivamente piede con la modernità condizionando fortemente la relazione tra l'essere umano e il mondo che lo circonda. Ma non è finita qui, sarebbe troppo semplice per una mente diabolica: tra i poli, una volta scissi, da qui in avanti avverrà qualcosa di ancora più perverso.



Una lezione d'urbanistica 1954, frame del cortometraggio

Estetica anestetica

L'invenzione dell'urbanistica moderna in quanto unica scienza titolata ad avere voce in capitolo sulla città e sul territorio nel totale distacco da esso, fa parte del più ampio progetto anestetico del disincanto. Con l'imporsi del dispositivo, in virtù della dissociazione binaria cartesiana, lo spazio infatti comincia a essere pensato come mera estensione esterna del soggetto esistente e la terra, "privata del soffio dell'esistenza" (Decandia 2008, p. 102), è interamente a disposizione affinché l'essere umano possa modellarla e manipolarla. Per poter ridurre la realtà esterna a un mezzo per un fine, come dicevamo nel capitolo precedente, si assegna valore solo a ciò che esiste al di fuori del soggetto conoscente, privandoci del prezioso legame coestensivo con ciò che ci circonda e della dimensione spirituale, espressiva o creativa. È il momento in cui si *desensualizza* il mondo per metterlo a servizio e si *anestetizza* il soggetto che lo abita. Questo lungo training anestetico è necessario perché, come dicevamo, se vogliamo o dobbiamo agire violentemente siamo costretti a non sentire più né il dolore né il piacere del mondo intorno a noi, né l'esistenza di volontà,

intenzionalità e desideri altri rispetto al nostro. A essere messa a sistema è quella che Consigliere (2020) definisce *epistemologia della cecità*, ovvero quella lunghissima educazione di cui parlavamo in conclusione al capitolo precedente a diventare insensibili nei confronti del mondo e a perdere il contatto con esso per poter affermare il progresso con tutta la violenza necessaria. Visto e considerato che sentire il dolore nel nostro corpo e nel mondo che ci circonda ci costringe ad agire in esso con una certa delicatezza, per perpetuare un certo regime di violenza è necessario silenziare esattamente la possibilità di sentire e di percepire. Agire violenza significa dunque di fatto *tagliare i legami estetici* con il mondo. La violenza e l'estetica, in un asse lineare, sarebbero dunque in due poli opposti perché se sentissimo ciò che è intorno a noi non potremmo essere violenti, dovendo essere violenti è importante, dunque, smettere di sentire ciò che c'è intorno a noi.

Questa anestetizzazione sensibile è, quindi, il processo che ci consente di rimuovere la dimensione interconnessa dell'incanto dal nostro orizzonte e perdere il contatto con il reale. Consigliere (2021) definisce questo processo *disvisione* intendendo con questo termine quella operazione secondo cui il regime sensibile è governato in modo da non vedere e da rimuovere violentemente i mondi incantati, testimoni di altri modi di essere, per la tenuta del modello imperante di mondo. Seppur il disincanto abbia agito sulla dimensione sensibile in modo molto più capillare e profondo della semplice vista, capiamo bene che lì dove l'eliminazione totale della molteplicità non si rendeva possibile, in un mondo sempre più caratterizzato dall'imperialismo della visione, questa rimozione dal campo visivo è stato un processo fondamentale per lasciare che la modernità egemone potesse affermarsi. La *disvisione* può essere letta come il reincanto di cui il disincanto si è servito per affermarsi, inducendo una religiosa adesione ai suoi presupposti. A essere spazzati via sono stati proprio quei contesti, gli spazi urbani e le situazioni in cui era possibile ancora intravedere lo stato di unione tra arte, architettura e città, quindi tra estetica e politica. Sono stati tagliati fuori dal nostro cono visivo tutti quei centri irriducibili in cui gli elementi vivono *legati* e in contatto tra loro, stregghizzando, recidendo e universalizzando le varie forme di vita urbana in cui questo stato di cose prende forma.

A questo punto, per finalizzare il progetto anestetico, serviva un luogo in cui canalizzare tutto il disavanzo stregghizzato di *res cogitans* incantata e sensibile. Come ben sappiamo è infatti sempre in seno al progetto della modernità egemone che nasce l'*estetica come teoria delle arti e del bello*, disciplina definita per la prima volta in questi termini da Baumgarten nel 1735. Etimologicamente essa è la dottrina della conoscenza sensibile introdotta proprio in antitesi alla teoria della conoscenza che Cartesio esprime nel suo *Discorso sul metodo*, secondo cui si accederebbe alla verità solo grazie alla *chiarezza* e alla *distinzione*. Baumgarten, riprendendo Leibniz, contrappone l'estetica alla conoscenza cartesiana dichiarando che essa si occupa – in opposizione alla scienza – di *idee chiare e confuse*. Essa nasce per racchiudere sotto uno stesso cappello una serie di temi che riguardavano la sensibilità, già trattati nel corso della storia della filosofia ma in modo non unitario. A partire da questa definizione settecentesca, da qui in avanti la teoria della sensibilità dovrà occuparsi di un'estensione di argomenti tra i quali il tema della bellezza e dell'arte. Ora non possiamo e non vogliamo addentrarci troppo in questo cruciale laboratorio filosofico da cui nasce l'estetica su cui già numerosi e più titolati studiosi e studiose hanno scritto pagine ben più rilevanti, costituendo la prima lezione di ogni corso di estetica. Però ai fini della nostra argomentazione ci interessa evidenziare che, da questo momento in poi, l'estetica, da una parte ottiene l'importante e irrinunciabile risultato di autonomizzarsi dicendo addio al ruolo ancillare che avrebbe rischiato a

questo punto di avere nei confronti delle scienze cartesiane (di cui l'urbanistica fa parte), dall'altra però smette di avere una relazione generativa con la realtà e la sua possibile efficacia viene disattivata in un legame contemplativo con essa, di fatto subendo una forte squalificazione in termini politici⁵⁷. Allora possiamo ampliare l'interpretazione sull'origine dell'estetica come teoria delle arti e del bello affermando che essa nasce – tra le altre cose – per accogliere in un luogo separato tutto quello che doveva rimanere fuori dalle faccende tecnico-politiche dell'urbanità, da una parte senz'altro tutelandone l'esistenza attraverso la preziosa autonomia acquisita, ma dall'altra slegandola dalla sfera urbana, sempre più controllata dalla politica e dalla tecnica.

Cosa ci siamo persi con questo farsi disciplinare dell'estetica e dell'urbanistica? Per noi appassionate di spazi incantati, il processo di separazione dell'esperienza estetica dai processi normali del vivere e dalle connessioni sociali racconta inevitabilmente una grossa perdita. Il piacere estetico e contemplativo inaugurato con la modernità, infatti, non può che delineare una sorta di svalutazione delle esperienze estetiche premoderne. All'attraversamento e all'esperienza sinestetica del mondo si sostituisce uno sguardo distaccato, rappresentativo e contemplativo che “si congela anestetivamente dall'esperienza” (Decandia 2000, p. 111). Il dispositivo disincanto che distacca il soggetto conoscente cartesiano dalla realtà, la trasforma in un quadro che si può conoscere attraverso la contemplazione a distanza, senza più il bisogno di penetrarvi. Non appena infatti, con l'avvento della modernità, si attua quell'allineamento premeditato tra il razionale, il giusto e il bello, l'essere umano perde questa dimensione incantata e interconnessa con il proprio habitat, inaugurando quello che anche Decandia ha definito un processo di “disincantamento del territorio” (Decandia 2000, p. 107):

Per “desensualizzare” il territorio bisognava [...] far “smettere di parlare i segni e le cose”, autonomizzarli dai loro significati, separarli dai loro autori, staccarli dalle potenze vive a cui appartenevano [...]. Ed è questo quello che avviene con il passaggio della modernità. A partire da questo momento, infatti, in perfetta analogia con la nuova concezione della natura e del cosmo, i manufatti fisici, i monumenti, gli elementi naturali, cominciano ad essere privati della loro dimensione spirituale ed espressiva e vengono trasformati in semplici oggetti, documenti, sfondi, da guardare e da contemplare. Tutto il territorio viene disancorato dalle pratiche di produzione di senso attraverso cui ciascuna comunità lo aveva plasmato e reso proprio (ivi, p. 108)⁵⁸.

Desensualizzazione, disanimazione ed estetizzazione corrono parallelamente rendendo la relazione tra estetica e politica ancora più problematica in questo nuovo stadio disincantato. Nel mondo sensibile, la streghezzazione del bello ora etichettato come categoria *confusa*, illusoria, vaga e indeterminata in quanto non quantificabile, ha eliminato lo spazio dell'esperienza come conoscenza perché anch'essa fatta di sola qualità, mai di quantità. Inoltre il mondo delle relazioni e del co-divenire di *soggetto* e *oggetto* diventano, a loro volta, irrilevanti. Non c'è più circostanza per gli spazi incantati: la possibilità di stati o processi non ordinari d'esperienza, le zone grigie, la relazione con

⁵⁷ Sarà questa la concezione dell'estetica da ribaltare e da rivisitare, ne parleremo nella terza parte.

⁵⁸ Cfr. anche Decandia, *Il nomos, la mappa e la polis: alle origini della legge*, in Bottaro P. Decandia L. Moroni S. (2009), *Lo spazio, il tempo e la norma*, Napoli, Editoriale Scientifica.

la profondità ctonia, l'irrazionalità, l'incontrollabile, l'indeterminato, il disordine, le zone liminari di trasformazione, la confusione e i sogni. È l'abbraccio tra Dioniso e Apollo che si spezza inesorabilmente nella divisione netta tra l'estetico e il politico, che da questo momento in poi verranno illusoriamente contrapposti come espressioni estreme e contrarie dell'umano. Il mondo avrà legittimità di essere spiegato solo attraverso la ragione, stabilendo il primato della visibilità su tutte le altre condizioni di conoscenza. L'estetica in quanto teoria delle arti e del bello nasce proprio – nel bene e nel male – per accogliere tutto l'incanto rimosso dalle altre discipline, per canalizzare l'esperienza sensibile e anestetizzare il nostro modo di abitare e attraversare il mondo. Come scrivono i Tiquun (2004, p. 75) “il regno dell'estetica è innanzitutto quello dell'anestesia generale”.

Da qui in avanti il rapporto tra l'estetica e la politica si fa sempre più complicato. Non appena l'incanto viene stregghizzato e ridotto nell'estetica *come teoria delle arti e del bello* e in essa anestetizzato, inizierà a essere reincorporato dalla politica in forme sempre nuove. Attraversando l'antichità abbiamo già iniziato ad annusare questa relazione continuamente implicata che darà vita a spazialità diversamente incantate, ma con la modernità, come dicevamo, questo dispositivo si affina proprio perché l'incorporazione dell'estetica e dell'incanto avviene nascondendosi subdolamente dietro la cortina della grande partizione. E allora sarà il caso di riprendere in mano le care e vecchie domande che ci accompagnano in questa ricerca: *dov'è finito l'incanto? Ovvero quali nuove relazioni esistono tra l'estetica e la politica nel nostro modo di abitare il mondo? In che modo agirà il potere da qui in avanti?* Ora che abbiamo attraversato, seppur a grandi linee, gli ingredienti principali della grande partizione tra estetica e politica da cui sono nate l'urbanistica e l'estetica moderne, per procedere con l'analisi sul disincanto dell'abitare fino ad arrivare a comprendere lo stato della nostra contemporaneità, sarà il caso di osservare come la (bio)politica inizierà strumentalmente a reincorporare le categorie dell'estetica per manipolare le nostre vite. Per far ciò, sarà utile riprendere il nostro viaggio per spazi e gesti testimoni di nuove inedite traduzioni del nostro amato spazio incantato, osservando più da vicino la relazione mai risolta tra l'estetica e la politica, senza dimenticare di equipaggiarci di una buona lente d'ingrandimento per dare la giusta importanza a situazioni apparentemente piccole e irrilevanti.

Rianimazione

Non ci stupiremo di scoprire che quello che avviene con l'avvio del grande processo anestetico dell'estetica moderna è che l'incanto con il suo stato d'unione, mentre veniva stregghizzato e rimosso, si ripresentava *tradotto* sotto mentite spoglie. Esso da qui in avanti costituirà l'ingrediente segreto e prezioso di cui si servirà il dispositivo stregonesco del disincanto per mascherare la sua ontologia diabolica come un'imposizione addirittura desiderabile. La politica, una volta slegata l'estetica dal processo del farsi comune dell'urbano *dal basso*, la re-incorpora nelle sue strategie di governo manipolandone *dall'alto* il suo potenziale incantato. Si inaugura così una nuova era del governo biopolitico che vedrà il proliferare di una vasta gamma di *spazi stregoneschi* che d'ora in poi costituiranno la dimensione prevalente del nostro modo di abitare il mondo, coadiuvando e indorando la pillola amara degli *spazi disincantati*. La modernità si è affermata avvolgendo il disincanto con un mantello di incanto, ora sarà finalmente più chiara quell'affermazione che prima forse sarà sembrata criptica. Come scrivono i Tiquun (2004) in un testo dal titolo *Il bell'inferno*, già

citato precedentemente, l'estetica come teoria delle arti e del bello interviene per sopperire *formalmente* alle separazioni agite dall'opera di civilizzazione disincantante dell'Occidente:

L'estetica è la forma che prende, nella metropoli, la fusione apparente tra il capitale e la vita. [...] Ne è seguita, in ogni luogo, una certa desolazione. L'estetica sopraggiunge allora come progetto di *animare* questa desolazione, di riunificare tutto quello che l'Occidente aveva separato, ma di riunificarlo esteriormente, *in quanto separato* (Tiqqun 2004, p. 71).

Ma di nuovo stiamo correndo troppo, allora procediamo con alcuni esempi in modo da rendere meno astratto il discorso che stiamo facendo. La scena moderna dalla fine del XVIII secolo in poi, per compensare la perdita generata dalla desensualizzazione e disanimazione del reale, si inventa una serie di spazi e situazioni estetiche per l'intrattenimento urbano della borghesia nascente, destinate ad ospitare quelle emozioni sottratte ai processi normali del vivere. Come scrive anche Turner (1982), parallelamente all'incedere dell'industrializzazione, dell'urbanizzazione e della secolarizzazione, della divisione della sfera del gioco e quella del lavoro, prolifera una "molteplicità di generi di performance specializzati [...] generi di svago industriale che comprenderebbero il teatro, il balletto, l'opera, il cinema, il romanzo, la poesia stampata, le mostre d'arte, la musica classica e rock, i carnevali, le processioni, il teatro popolare, gli avvenimenti sportivi [...]" (p. 155). Da qui in avanti l'arte si autonomizza e iniziano a nascere tutta una serie di oggetti, sfondi e situazioni estetiche e urbane che stabiliscono una relazione contemplativa con il reale, in qualche modo declassando la funzione dell'estetica rispetto al ruolo vivo che essa aveva nella costruzione dello spazio e delle identità comunitarie, ma nel contempo regalando esperienze *altrimenti* incantate alla nuova vita urbana moderna disincantata. Si assiste così al brulicante insorgere di una grande varietà di linguaggi artistici che però vennero subito ben separati dall'urbano e relegati in luoghi e istituzioni a essi dedicati (i musei). Scrive Dewey (1951):

Le condizioni che determinano lo iato che in genere esiste tra produttore e consumatore nella società moderna riescono a creare anche un abisso tra esperienza normale ed esperienza estetica. [...] Le filosofie dell'arte la pongono in una regione disabitata da ogni altra creatura, enfatizzano oltre ogni ragionevolezza il carattere meramente contemplativo dell'estetico (p. 37).

Tra le numerose manifestazioni dell'estetico che appaiono con l'insorgere della modernità, significativi per la relazione che intessono con l'urbano sembrerebbero essere, poi, alcuni *spazi incantati* che nascono dall'incontro tra rituali magici caratteristici dello spettacolo popolare e sperimentazioni ottiche rese possibili grazie all'affermarsi di nuove conoscenze tecnico-scientifiche. Parliamo di *spazi di visione* che, posizionandosi a cavallo di questi due mondi, rappresentano i primi centri in cui lo spazio incantato non più esperibile nel *fuori*, si traduce in un *dentro* seduttivo da consumare in quanto giocattolo estetico-scientifico. L'Illuminismo infatti, facendo leva proprio su tecniche ereditate dal mondo rituale magico, inventa situazioni ricreative intese come passatempi visivi in cui esibire le nuove tecnologie e, contemporaneamente, compensare in parte quell'esperienza perduta della realtà. Queste situazioni artistiche nacquero proprio con il fine di estetizzare il paesaggio urbano che si fa, anch'esso, un'opera d'arte da mordere e consumare. Con

Tiqqun, possiamo dire che il compito di queste macchine sarà quindi quello di *rianimare* la desolazione lasciata dal disincanto attivando letteralmente un'emozione che sembra viva. Per dirla con parole ancora più semplici: il dispositivo disincanto prima disanima la realtà, poi la rianima surrettizialmente attraverso dispositivi spazio-visivi incantati progettati per restituire in forma contemplativa la oramai perduta esperienza estetica del mondo.

Tra fine 1700 e inizio 1800 nelle capitali più moderne d'Europa si diffondono una serie di centri di piacere spettatoriale in cui il mondo esterno, racchiuso in una scatola, poteva nuovamente essere contemplato. La camera oscura, la lanterna magica, l'anamorfosi, il teatro barocco dell'illusione, gli spettacoli delle ombre, i negatoscopi, le vedute panoramiche sono tutte le forme che l'incanto prende in epoca moderna, traducendosi in situazioni spettatoriali che "offrivano spazi intimi alla visione pubblica ed esibivano frammenti di esterni nel chiuso degli spazi interni" (Bruno 2002, p. 191). La nostra curiosità verso questi nuovi luoghi scaturisce soprattutto dal fatto che essi nacquero proprio nell'intersezione a noi molto cara di arti visive, architettura e urbanesimo. Mentre l'esperienza urbana si anestetizzava, venivano inventati dei *marchingegni* in cui inscenare lo spettacolo della vita urbana e contemplarla in luoghi cittadini separati, appositamente pensati per ospitare questa esperienza. Questi veri e propri dispositivi della visione sono la prima risposta a quel congedo anestetico dall'esperienza del mondo, perché tramite essi era possibile ricreare dei piccoli mondi preziosi in cui far coesistere *wonder* e *wander*: qui il senso della meraviglia si dà nuovamente appuntamento con il bisogno di vagabondare nel mondo, di farne esperienza (Bruno 2002, p. 194).

Le prime costruzioni spazio-visive risalgono al XVIII secolo e sono le vedute ottiche e i *mondo nuovo* anche detti *peep show* ovvero "scatole prospettiche". Piccole architetture ottiche, figlie delle prime sperimentazioni prospettiche, che rappresentavano vedute di città, la vita nei viali e nei giardini, le feste di strada e vari eventi pubblici. Accostando il proprio sguardo alla scatola e guardando al loro interno, lo spettacolo urbano era facilmente godibile. Vari esemplari iniziarono a comparire in città come curiosi arredi urbani che artisti ambulanti senza fissa dimora, nuove creature magico-scientifiche, spostavano di strada in strada, di città in città trasportandoli in giro per l'Europa sui loro carri. I *peep show* apparivano nel paesaggio urbano proponendone un'esperienza spettatoriale: prendevano posto in città e ne sostituivano la sua esperienza diretta regalando agli spettatori urbani la possibilità di provare "un ampio spettro di emozioni spaziali, dall'intimità dell'armadio all'architettura pubblica" (Bruno 2002, p. 197).

Nel corso del XIX secolo gli spettacoli a cavallo tra scienza e spettacolo proliferano, traducendosi in una grande varietà di dispositivi dal suffisso *-orama* che, grazie all'affinarsi della tecnica, regaleranno esperienze sempre più meravigliose.

Il georama è l'unica macchina grazie alla quale si abbraccia quasi in un solo colpo d'occhio tutta la superficie della terra: esso consiste in una sfera cava di circa 40 piedi di diametro [13 metri circa] al centro della quale lo spettatore si trova piazzato su una piattaforma di circa 10 piedi di diametro [3 metri circa] da cui scopre tutte le parti del globo⁵⁹.

⁵⁹ Dal brevetto d'invenzione del georama, depositato il 25 marzo 1822 dal suo inventore, C.F.P. Delanglard, cit in Bruno Giuliana, 2002 *Atlas of Emotion. Journey in Art, Architecture and Film*, trad. di Maria Nadotti 2015 *Atlante delle emozioni*, Johan&Levi Editore, Cremona, p. 200.

Così veniva descritto il *georama* nel brevetto d'invenzione del 1822. Ma esistevano anche il *cosmorama*, il *panorama* e il *kaiserpanorama*. Tutte versioni diverse degli stessi luoghi architettonici delle meraviglie, evoluzioni sempre più incredibili delle prime scatole prospettiche. A Berlino nel 1881 nel Passage "Unter den Linden" compare il primo *Kaiserpanorama* inventato da August Fuhrmann e poi replicato in circa 250 versioni in giro per la Germania e l'Austria. Con un diametro di circa 5 metri poteva ospitare 25 visitatori contemporaneamente che ad esso si avvicinavano per osservare immagini stereoscopiche in movimento in un'esperienza immersiva che durava circa 15 minuti. A Parigi nel 1808 apparve anche il primo *cosmorama* che poi debuttò anche a New York nel 1815 e a Londra nel 1820. Qui a chi pagava il biglietto era offerta la possibilità di entrare in un luogo pubblico e privato allo stesso tempo, dalle cui finestre era possibile contemplare una serie di vedute panoramiche e dioramiche di luoghi lontanissimi ed esotici. Dalla sua pubblicità, si capisce che il cosmorama era un luogo alla moda "per oziosi, amanti, giovani, cercatori di svago, mangiatori di gelato c.&c.&c.&c." in cui "guardando attraverso un vetro, vedere il monte Bianco più vero della realtà [...]. Da una veduta della magnifica piazza del Cairo si transita in un solo istante a un bel dolcetto quadrato; e dalla contemplazione delle rovine di Palmira nel deserto, un batter d'occhio vi trasporta alla demolizione di gelatine alla frutta di questo luogo d'abbandono"⁶⁰. A Londra poi nel 1851 venne esposto il "Grande mappamondo" di James Wyld, evoluzione delle precedenti sperimentazioni, che trasforma quello che prima era un semplice arredo urbano in una vera e propria architettura in ferro e vetro in cui era racchiuso un paesaggio liquido e acquoso totalmente esperibile dall'interno attraverso un'imponente scala. Questa struttura maestosa venne superata solo da quella costruita a Parigi per l'Esposizione Universale del 1900, un enorme globo di quaranta metri di circonferenza in cui accadeva qualcosa di ancora diverso: mentre l'interno era ricoperto da una mappa del mondo esperibile entrando dal fondo per poi salire verso l'alto in direzione dell'Antartide, una scala spiraliforme permetteva ai visitatori di circumnavigare l'intera superficie anche dall'esterno, a piedi o in tram. Qui avveniva "un'inversione immaginaria (...): se il mondo era rovesciato come un guanto, l'esterno di trasformava in interno" (Bruno 2002, p. 202).

Insomma potremmo continuare a parlarne a lungo anche perché le tecnologie inventate per l'occasione sono molto affascinanti, ma quello che ci interessa sottolineare è che questi centri altamente magnetici rappresenteranno il fiore all'occhiello di quell'ontologia diabolica universalizzante perché è qui che il mondo disanimato, con la sua geografia oggettivabile, poteva essere di nuovo meravigliosamente esperita in una perfetta unità estetizzata e separata dal soggetto. Esperienze spettacolari che diventano presto centri di ritrovo per i cosiddetti "oziosi", esseri umani che lì si incontravano per rianimare la disincantata routine cittadina e fare esperienza di una vita più piena. Degli *-orama* da frequentare per accedere alle proprietà magnetiche generate dal senso profondo dell'essere insieme, facendo esperienza dello spazio urbano in uno stato d'unione perduto, tradotto però questa volta in un luogo appositamente progettato per ospitarla, separato dalla vita di tutti i giorni e dal brulicare del reale. Come ricostruisce Bruno (2002), il pubblico che frequentava questi spazi magnetici pieni d'incanto era ampio e interclassista, prevalentemente cittadino e in particolare costituito da donne che, allontanate dai luoghi in cui la città si faceva in termini più propriamente politici, potevano qui fare esperienza estetica, frivola e incantata

⁶⁰ *Literary Gazette*, London, 10 maggio 1823, p. 301, cit in. Bruno G., op. cit. p. 203.

dell'urbano, educando i propri figli alla geografia e, contemporaneamente, facendosi sedurre da queste *mise en scène*. A riprova del fatto che questa rianimazione estetica fosse prevalentemente direzionata alle donne e ai bambini, è interessante nominare la fascinosa collezione di ventagli meravigliosamente decorati con scene panoramiche, vedute di città, giardini pittoreschi e paesaggi, conservata oggi nella Sala Femenina del Museu Marès di Barcellona. Il ventaglio aperto, nel movimento dello sventolio, diveniva un “cinema privato delle signore” (Bruno 2002, p.169). La città e il paesaggio diventano luoghi delle meraviglie da attraversare ma anche eleganti accessori con cui sventolarsi.

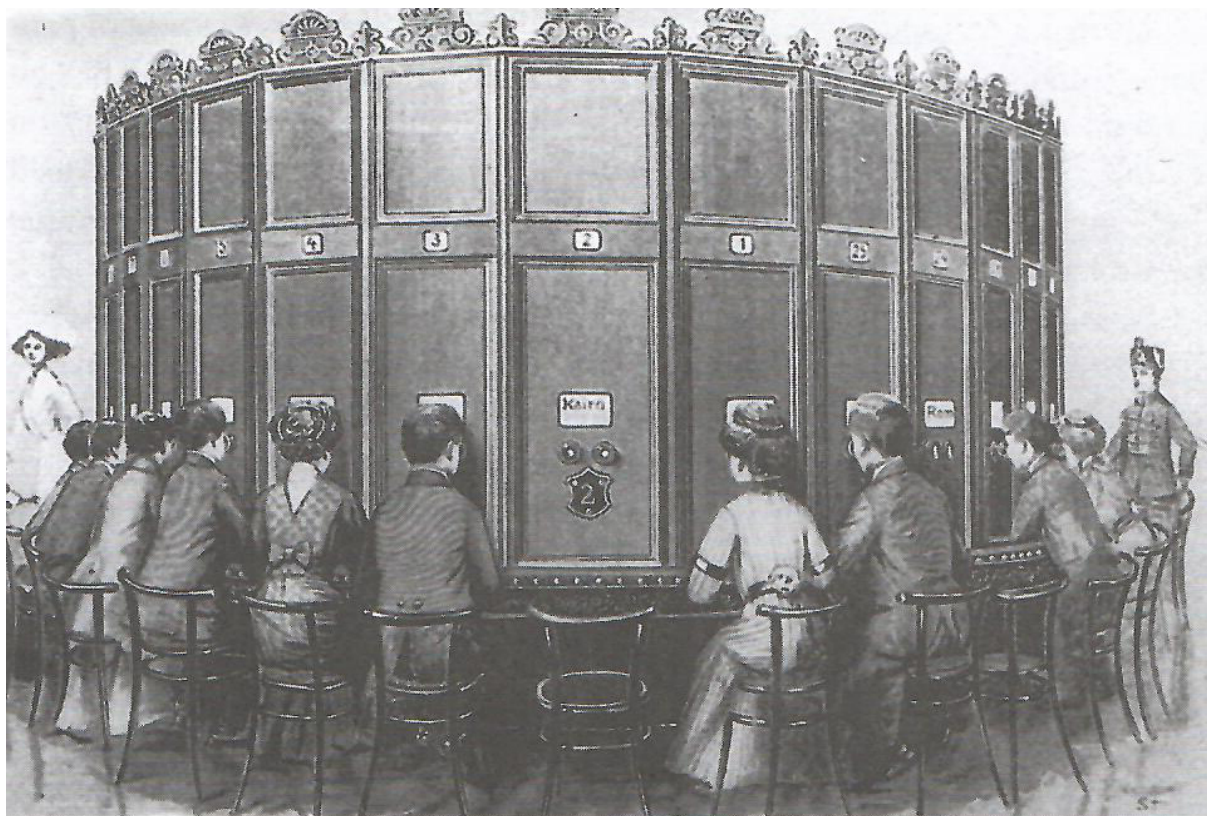
Il nostro interesse verso questi centri magnetici che iniziano a popolare i paesaggi urbani è altissimo. Giuliana Bruno ne parla nel suo *Atlante delle emozioni*, già ampiamente citato, come luoghi che hanno anticipato l'architettura delle sale cinematografiche, invece a noi qui interessa parlarne con un'altra lente. In questo senso molto utile è l'interpretazione che ne dà Jonathan Crary (2001), secondo cui queste centralità magnetiche sono tra gli antecedenti più importanti dei successivi spazi del consumo dell'immaginario:

is a specific conception of how an audience could be organized in terms of an individual machinic engagement and of an economic consumption in which both hardware and software would be owned by an operator-entrepreneur (p. 136).

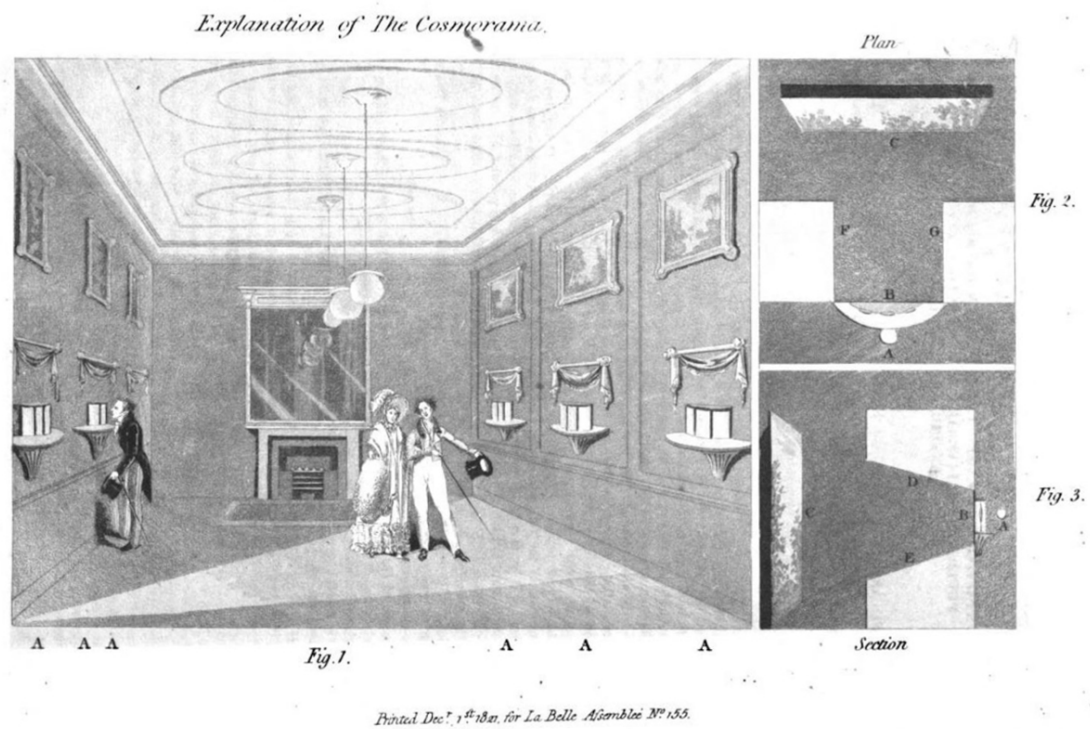
Allora inserendoci in questo solco, ci interessa evidenziare che questi dispositivi incantati della visione sono per noi l'evoluzione disincantata – ben architettata dal sistema di domino – delle antiche caverne Paleolitiche, e l'archeologia di numerosi spazi della spettacolarizzazione urbana. Essi testimoniano il proliferare di traduzioni, nuove versioni, di quella che nella prima parte della tesi abbiamo definito *spazialità stregonesca*. A prevalere nella dimensione biopolitica inaugurata dal dispositivo disincanto sarà una consuetudine abitativa in cui la dimensione estetica e quella politica vivono in sfere separate, ma riunificate esteriormente. In questi spettacoli, come altrove, gli elementi sono *esternamente e formalmente legati dall'alto* al fine di imporre un'egemonia.



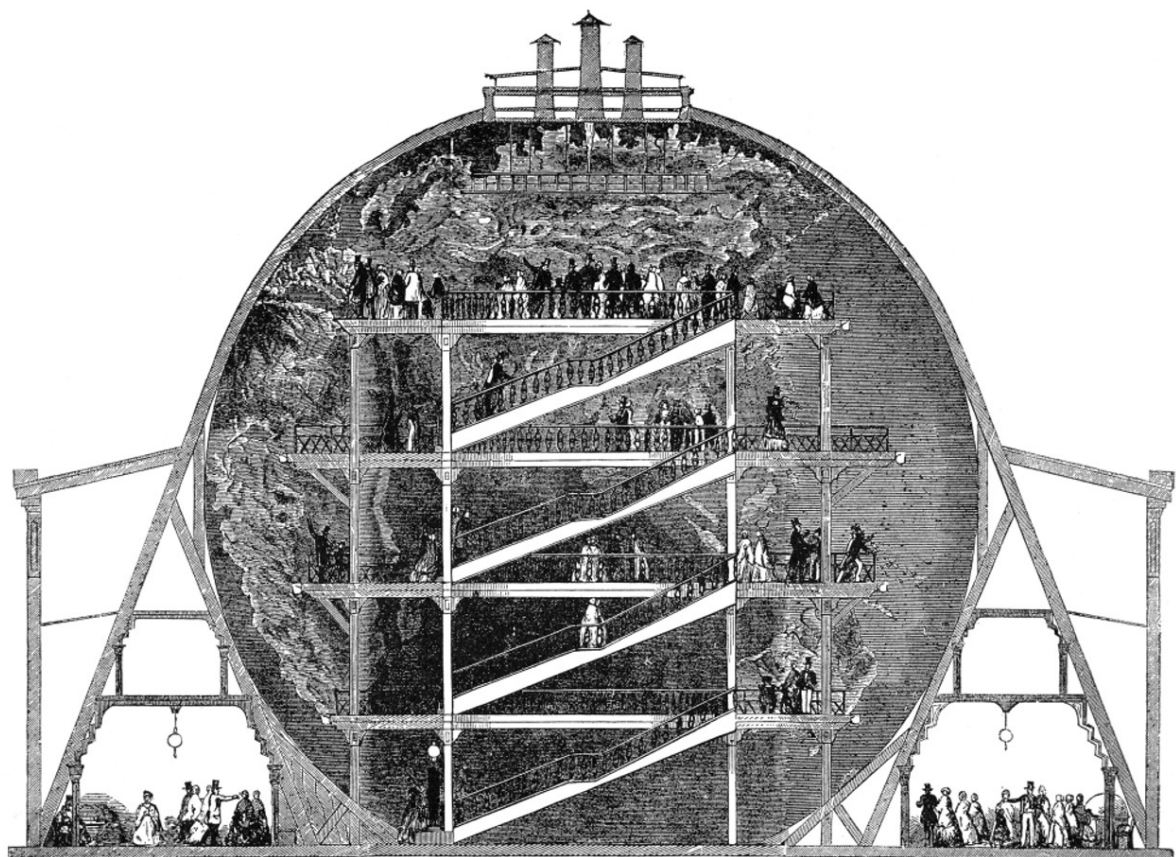
Tiepolo, *Il mondo nuovo*, 1791, affresco Ca' Rezzonico, Venezia



Kaiserpanorama, Berlino, 1880



Blunt, C. Popular description of the cosmorama, La Belle Assemblée, n°155, vol. 24 November 1821, p.233
cosmorama in 29 St James Street



Great Globe 1851, James Wyld, Londra, Leicester square, sezione

Tour Eiffel e il Globo Celeste, Esposizione Universale 1900, Parigi



Grande macchina psicotecnica di suggestione di massa

Le costruzioni spazio-visive inaugurate dalla modernità a cavallo tra magia e scienza facevano leva sul potere seduttivo dell'immaginazione e molto probabilmente mettevano in pratica alcune conoscenze che si stavano sviluppando in quegli stessi anni sempre nel cuore dell'Europa illuminista, a cavallo tra occultismo e medicina. Ci sembra impossibile infatti che i progettisti di tali spazi di consumo dell'immaginario non conoscessero le teorie che Franz Anton Mesmer (1734-1815) proprio in quello stesso periodo stava sviluppando riguardo ad un certo potere magnetico dei corpi e al potere curativo della *suggestione*. Anche Bruno (2002) parla del *mesmerismo* accanto ai dispositivi di visione, annoverandoli come fenomeni intrecciati che – nell'intersezione tra le arti, l'architettura e l'urbanesimo – avrebbero contribuito a costruire la storia culturale del cinema che, infatti come ci ricorda l'autrice, è un fatto profondamente urbano.

Mesmer è una figura a cavallo tra scienza, magia e spettacolo che venne al mondo “troppo tardi rispetto al pensiero alchemico e troppo presto rispetto alla psicoanalisi” (Bruno 2002, p. 188), nel bel mezzo del grande spartiacque della modernità, motivo per cui le sue scoperte vennero stregghizzate e censurate insieme a tutto il resto. Ma forse in questo caso sarebbe più corretto dire che le sue teorie vennero letteralmente vampirizzate, visto e considerato che l'ontologia diabolica si è nutrita delle intuizioni più geniali del mesmerismo. Esse vennero incorporate in quell'arte governamentale della città inaugurata dal disincanto moderno, che Carl Schmitt ha sagacemente definito come “una grande macchina psicotecnica di suggestione di massa”. In *Suggestione. Potenza e limiti del fascino politico* (2011) il filosofo Andrea Cavalletti ricostruisce le sottili connessioni tra la storia del mesmerismo e quella del dispositivo biopolitico che prende forma nel Settecento per arrivare a dimostrare che “il biopotere è dalle sue origini settecentesche magnetico e suggestivo, il sistema securitario è da sempre spettacolare” (p. 44). Gli *spazi incantati* per l'intrattenimento urbano della borghesia appena descritti, venuti a corroborare lo stato di separazione in cui versava il mondo Occidentale sotto forma di compensazione, non furono che un primo assaggio dei perversi meccanismi di funzionamento che il dispositivo metterà in campo. Per svelare la rilevanza urbana delle teorie di Mesmer e per capire meglio le sembianze che assume il disincanto da qui in avanti, vorremmo dedicare qualche riga a raccontare brevemente cosa aveva scoperto questa amena figura che non troveremo facilmente nei libri di storia.

Il noto e ricco medico viennese Franz Anton Mesmer, ripudiato dalle alte istituzioni accademiche austriache, arrivò a Parigi intorno al 1778 portando le sue teorie che presero il nome di *magnetismo animale*. Mesmer si era convinto di aver scoperto una vera e propria forza, un fluido, un'energia che si può trasmettere da persona a persona. Nei salotti del suo appartamento a Place Vendôme e nel lussuoso Hôtel de Coigny, tra eleganti tendaggi, arredi fascinosi, musica e tinozze (*baquets*) colme di liquido magnetico, attivava pratiche di cura non convenzionali per sperimentare la possibilità di creare “un'atmosfera contagiosa e perturbante” (Cavalletti 2011, p. 23), qualitativamente diversa da ciò che accadeva nella vita ordinaria. Questa sarebbe appunto prodotta dalla semplice vicinanza dei corpi, dall'effetto di un flusso e riflusso energetico che influenzerebbe chi si trova a contatto in una dimensione straniante, generando un passaggio di volontà, di emozioni e di energia. L'assunto era tanto semplice quanto controverso: i corpi riuniti producono un'azione reciproca per sfregamento ma anche solo per l'emanazione di calore animale che essi producono.

Alle sue origini il magnetismo animale nasce con uno scopo curativo, né politico né spettacolare. Solo a distanza di qualche decennio, quando verso inizio Ottocento il potere mesmerizzante che

lo sguardo del terapeuta poteva avere sui sintomi fisici del paziente verrà portato sul palcoscenico evolvendosi nel sonnambulismo, nell'ipnotismo, nel mentalismo e nell'illusionismo, il trattamento si trasformerà in intrattenimento spettacolare (Tomatis 2020, p. 32). Questo è il filone interpretativo che lega a filo diretto il mesmerismo a Freud e alle origini della psicoanalisi a inizio Novecento. Ma lasciando per un momento questa parte delle storia sullo sfondo, a noi interessa evidenziare piuttosto il portato politico di tali teorie mediche. Quasi da subito il mesmerismo inizia, infatti, ad assumere tenore politico all'interno dei focolai rivoluzionari, assurgendosi a teoria politica radicale annidatasi nei coni d'ombra della città dei Lumi. Capiremo bene che una concezione di questo tipo, popolata da cosmologie confuse, agenti misteriosi, contatto tra i corpi e potere immateriale dell'immaginazione, rappresentava un mucchio di *res cogitans* totalmente inaccettabile agli occhi dell'ontologia diabolica inaugurata dalla modernità nella sua forma egemone. Soprattutto poi a Parigi, dove in quegli anni si diffondevano i focolai rivoluzionari di battaglia e di rivolta, si intravede il rischio concreto "che questo genere di immaginazione si impiantasse nello Stato" e che la sua "atmosfera perturbante" potesse in qualche modo invadere la città (Cavalletti 2011, p. 29). Molto rapidamente, infatti, Mesmer viene illuminato dalle torce degli inquisitori parigini che non tardarono a bollarlo come un pericoloso nemico politico da streghezzare perché nel suo studio, "palco chimerico, si muove un meccanismo speculare a quello governamentale, che produce correnti contrarie e fa ruotare ogni cosa in senso inverso, come un vero e proprio apparato di controeducazione. È ora di fermarlo" (Cavalletti 2011, p. 29). Del magnetismo in effetti aveva iniziato a occuparsi la polizia, chiaro segnale del fatto che forse in quei salotti si era scoperto qualcosa di politicamente molto potente. Ed è così che nel 1784, a Parigi, una Commissione incaricata dal Re iniziò a indagare sui suoi poteri misteriosi e i nove commissari vergarono la sentenza senza appello in data 11 agosto 1784, leggiamo:

[...] avendo riconosciuto che questo fluido magnetico animale non può essere percepito attraverso nessuno dei nostri sensi [...] avendo infine dimostrato, grazie ad esperienze decisive, che l'immaginazione senza magnetismo produce delle convulsioni e che il magnetismo senza immaginazione non produce niente, essi hanno concluso all'unanimità che nulla prova l'esistenza del fluido magnetico animale; che essendo privo di esistenza tale fluido è di conseguenza privo di utilità⁶¹.

Da questa sentenza trapela la rigida armatura e la scala di valori dell'ontologia diabolica che condannò le intuizioni di Mesmer, bollando come inutile in quanto inesistente il potere dell'immaginazione sui corpi, in assenza di prove scientifiche. Storia già sentita, ma in questo caso non fu questa versione dei fatti quella vincente, bensì un'altra ben più intrigante agli occhi del biopotere che si andava affermando. Il commissario Jussieu si distaccò dalla visione maggioritaria e redisse un report autonomo dando un'interpretazione ancora diversa al fenomeno che avveniva tra quei corpi legati da corde in catene, immersi in vasche fluide e sale imbottite (per le crisi). Bandendo anche lui termini troppo *confusi* per essere ammessi dalla *res extensa* quali "fluido magnetico", "campo di forze" e "immaginazione", Jussieu parlerà piuttosto in termini più

⁶¹ Per il testo intero della sentenza del 1784 Cfr. Cavalletti Andrea, 2011, *Suggestione. Potenza e limiti del fascino politico*, Bollati Boringhieri, Torino, p.22.

scientifici di un certo effetto fisico di *inseparabilità* che avrebbe origine nell'associazione di corpi. Scrive Cavalletti (2011):

Trovandosi riuniti insieme, questi producono un'azione reciproca, certo per contatto o sfregamento dei corpi, ma anche soltanto *par un simple rapprochement à quelque distance*. Non dal magnetismo ma dal semplice calore animale, dalla forza con cui questo viene espulso, risulterà infatti una «particolare atmosfera», capace di trasmettersi da un corpo all'altro, se un corpo sfrega l'altro, lo tocca o gli si avvicina. La nuova legge dell'ontologia economica dice: se un uomo non ha cessato di esistere emana calore, cioè un'atmosfera contagiosa (p. 23).

Con un tocco di eleganza e un intuito diabolico, il gentile commissario, mentre squalifica il mesmerismo, lo rende in realtà accettabile nella sua versione ripulita da termini e spiegazioni troppo poco scientifiche, pronto per essere offerto al banchetto del re. Non ci stupirà infatti scoprire che proprio il suo discorso che squalificava il mesmerismo fornì invece una strategia decisiva al dispositivo disincanto che, da quel momento in poi, incorporerà quella atmosfera che “si fa ora talmente politica che la politica stessa diventa atmosferica” (*ivi*, p. 25). Ebbene proprio il mantenimento di questa atmosfera sarà infatti da qui in avanti una delle più grandi preoccupazioni della biopolitica: l'arte del governo diventa “in primo luogo un esercizio educativo che agitando i gusti e i pregiudizi non infligge il dolore come pura e semplice pena, ma come molla stimolante” (*ivi*, p. 27). Un'educazione governamentale basata su stimoli estetici che dividono le forme di vita e i modi di abitare il mondo in porzioni sempre più piccole e separate, seppur apparentemente riunite in momenti dall'alto valore estetico ed estatico. La *suggestione* e l'*immaginazione* diventano il nuovo petrolio incantato su cui ogni governo che vuole imporre il proprio controllo dovrà investire e l'ipnotismo e il magnetismo il nuovo asso nella manica di ogni buon dittatore.

Allora se ci eravamo chiesti *dov'è l'incanto?*, in epoca disincantata, grazie a questo piccolo *excursus* sull'insolita figura di Franz Anton Mesmer, avremo capito che la risposta a questa domanda è: *l'incanto è al governo*. Il mesmerismo, rivelando la forza visiva che muove e tocca lo spazio dell'interiorità, ci parla delle complesse relazioni che legano l'immaginazione e le emozioni. Le intuizioni di questa arte a cavallo tra magia e scienza, nella versione ripulita da un lessico eccessivamente prelogico e occultista, costituiranno in un sol gesto la cornice implicita e l'archeologia delle esplorazioni estetiche che il potere da qui in avanti condurrà, traducendosi nelle sue forme più perverse⁶². Capiremo bene quindi la rilevanza che il mesmerismo ha avuto sul nostro nodo estetico-politico e, dunque, sull'arte di governare la città che d'ora in poi si fonderà sull'importante lezione acquisita da Mesmer: “ogni rapporto di dominio è suggestivo” (*ivi*, p. 146). Infatti la dimensione abitativa del mondo occidentale sarà caratterizzata da un'incorporazione dell'estetica nella politica, avvolgendo e occultando con un velo d'incanto lo stato di disincanto che ci assale.

⁶² Per una interessante ricostruzione dei legami tra la storia di Mesmer e l'operazione di purificazione scientifica in corso all'epoca Cfr. Stengers Isabelle, 1995, *Doctor and healers*, trad. it. a cura di S. Inglese *Il medico e il ciarlatano*, Bollati Boringhieri, Torino.



Il baquet di Mesmer, ipnosi collettiva durante una seduta di magnetismo animale



Il mesmerismo confuso, caricatura

Magnetismo e fascismo

Se il biopotere è magnetico e suggestivo e se il totalitarismo moderno sarà un'esasperazione di tale dispositivo, "lo Stato totalitario e razzista sarà non solo il più protettivo e il più assassino ma insieme il più ipnotico e suggestivo" (Cavalletti 2011, p. 44). Ogni Stato con tendenze totalitarie punterà sul proprio carattere ipnotico e suggestivo, tracciando le partizioni tra ciò che è da spettacolarizzare e ciò che è da dissimulare. Nell'ultimo secolo e mezzo, in Occidente, chi più di tutti ha bazzicato l'immaginario, la suggestione e le lezioni apprese dal mesmerismo rianimando suggestivamente l'incanto al potere sono stati i fascismi, che hanno agito con insidia proprio perpetuando la mossa stregonesca di portare l'incanto al potere.

Per questa implicazione biopolitica, [...] perché la vita che il biopotere ha preso in carico è da sempre fluido-magnetica, il fascismo è contenuto nella suggestione, come la suggestione autoritaria è l'esito necessario e il fantasma mai sopito di ogni Stato (*ivi*, p. 44).

Sappiamo bene, infatti, quanto il fascismo abbia utilizzato l'architettura, in sinergia con la pittura e la scultura, per costruire scenari urbani immaginati per governare le emozioni realizzando quello che Ejzenštejn (1986) ha definito "montaggio delle attrazioni" (pp. 219-226), dando seguito a quella biopolitica suggestiva di cui gli eleganti salotti parigini di Mesmer erano stati il laboratorio inconsapevole. Ma nel frattempo anche altro era accaduto. Come ricostruisce Cavalletti (2011), proprio in quegli anni, infatti, quel filone spettacolare del mesmerismo che prima abbiamo temporaneamente lasciato sullo sfondo, aveva messo in scena le prime sperimentazioni di ipnosi, mentalismo e illusionismo da palcoscenico che trasformano la magia in una vera e propria arte performativa, con il suo specifico apparato di tecniche, che inizia ad andare in scena nei teatri. Nel frattempo Freud aveva iniziato a interrogarsi sul cosiddetto enigma della suggestione, di fatto continuando a constatare che *tout est suggestion*, da questo non sembrerebbe esserci via di scampo⁶³. Tutto ciò influenzò profondamente la politica urbana sia di Mussolini sia di Hitler, due noti illusionisti che, grazie alla sola forza dello sguardo, ipnotizzavano le folle. L'organizzazione dello spazio urbano e architettonico in epoca fascista, se teniamo a mente il contesto magico in cui si inserisce, presenta non pochi tratti comuni con l'arte della prestigiazione nella quale sofisticate tecniche e pratiche illusionistiche sono utilizzate ai fini di manipolare emozioni, percezioni e comportamenti. L'incanto, nella forma dell'arte e con essa l'arte di costruire la città, è stato strumentalizzato dai poteri totalitari per costruire la propria forza simbolica (Zanker 2006).

È questa la prospettiva con cui dobbiamo leggere la grande enfasi che, negli anni di affermazione del regime, il fascismo ha dato all'organizzazione estetica dello spazio pubblico. L'estetizzazione della vita politica orientata alle masse – il tentativo di restaurare artificialmente un'esperienza auratica del contemporaneo –, che secondo Walter Benjamin caratterizza il fascismo, può essere intesa anche qui come un modo *stregonesco* di servirsi dell'incanto. Il regime aveva ben compreso

⁶³ L'unica via di scampo per Freud è la psicanalisi, ma questa è un'altra storia. Per una ricostruzione molto raffinata di questo passaggio storico cfr. Cavalletti Andrea, 2011, *Suggestione. Potenza e limiti del fascino politico*, Bollati Boringhieri, Torino, p.22. e Tomatis Mariano, *Mesmer. Lezioni di mentalismo. La zona del crepuscolo vol.1-2*, Torino 2020.

che l'immagine di qualcosa può avere ricadute profonde, provocando suggestioni collettive che penetrano tanto profondamente nel tessuto del reale da modificarlo. Emulando la strategia stregonesca già avviata secoli e secoli prima da Augusto nella Roma Imperiale e poi ripresa dalla Roma dei Papi durante il Barocco, il fascismo negli anni del ventennio affinerà la strategia e trasformerà Roma nel punto di partenza e di riferimento del regime facendone un simbolo o, se si vuole, un grande mito dell'intera nazione. Come scrive Aristotele Kallis (2014) in un bellissimo libro sull'uso strumentale che il fascismo fece del simbolo della città eterna:

At the same time, however, Rome was not just like any other city. It was the historic and the modern capital of the Italian nation, [...] as well as the seat of the Fascist state and the stage of the dramatic events of October 1922. It was regarded by the regime as the fount of the most important Fascist myths – the living epitome of *romanità*, of modern integral national identity, and of timeless universality (p. 45).

La costruzione estetica della città in epoca fascista precipita nel cuore del Novecento quella dimensione di intrattenimento stregonesca, traducendo lo spazio magico in un altrove e in un altrimenti. Lo stato d'unione sinestetica ancorata al reale, la presenza e l'interrelazione dei nostri amati spazi incantati sono oramai davvero un ricordo lontano. Possiamo dire che lo spazio urbano, progettato sapientemente in sinergia con l'arte e l'architettura, diviene addirittura *illusionista* nel senso che la tela tridimensionale che la politica totalitaria tesse dall'alto sulla realtà, presenta una scena in cui i legami rappresentati sono di natura egemonica e ipnotica e sono intelaiati dall'alto grazie all'uso sapiente di raffinate tecniche di costruzione simbolica e trasformazione scenografica della città. Per fare un esempio tra tanti, potremmo rileggere il percorso urbano spettatoriale messo in scena per la visita di Adolf Hitler a Roma nel maggio 1938, come una grande operazione stregonesca messa in scena in quell'occasione attraverso raffinati dispositivi estetici e politici. Scrive sempre Kallis (2014):

The Rome that the Führer saw during his four-day stay at the capital [...] was a heavily redacted and meticulous pieced-together image of a heterotopic “third Rome”. Through carefully planned itineraries across the historic centre dotted with staged rituals and visual cues (lighting, flags and banners, assembled crowds), the German delegation experienced a city with an imagined geography of grandiose monuments and avenues of the past and the present, ruthlessly redacted and full of deliberate denotative associations that traversed millennia with casual, yet deliberate ease. As Michel Foucault noted, heterotopias also involve heterochronies – temporal disjunctures suggestive of a radically new consciousness of time (p. 241).

L'effimero e suggestivo spettacolo urbano inscenato in quell'occasione produce eterotopie popolate di riti e immagini transtoriche che “inquietano, senz'altro perché minano segretamente il linguaggio, perché vietano di nominare questo e quello, perché spezzano e aggrovigliano i luoghi comuni, perché devastano anzi tempo la «sintassi» e non soltanto quella che costruisce le frasi, ma quella meno manifesta che fa «tenere insieme» le parole e le cose” (Foucault 1966, pp. 7-8). Ampliando minimamente il consueto sguardo interpretativo sull'architettura e sull'urbanistica fascista, questa *giornata particolare* potrebbe essere riletta proprio come se fosse stata uno spettacolo

progettato a partire dai nove principi dell'illusionismo conati da Peter Lamont e Richard Wiseman, arte che nel frattempo – come dicevamo – aveva iniziato ad affinare le sue tecniche sceniche intrattenendo il pubblico nei teatri proprio a partire dalle intuizioni di Mesmer⁶⁴. Il fascismo porta l'illusionismo in città, servendosi delle sue sapienti tecniche per costruire lo spettacolo pubblico del potere. Per comprendere meglio di cosa stiamo parlando, descriviamo brevemente le mosse che vennero attuate in quell'occasione nominandole attraverso la preziosa terminologia che ci mette a disposizione il manuale per maghi⁶⁵. Elenchiamo le mosse in forma volutamente schematica esattamente come se fossero appunti per la messa in scena:

1. **Apparizione:** qualcosa appare dove non c'era. Un esempio comune è il coniglio che viene tirato fuori dal cappello. Di solito l'oggetto o era già lì ma nascosto, messo segretamente in posizione, o non è affatto presente ma sembra esserci. Ne è un esempio la **stazione Ostiense**, sontuoso apparato effimero che venne eretto proprio per l'arrivo di Hitler a Roma. Apparsa in soli 45 giorni di lavoro, prima di essere ricostruita in muratura due anni dopo, venne allestita con materiali prefabbricati (tubi innocenti e lastre di legno stuccate), ma il risultato fu di grande effetto scenografico, come se fosse stata interamente realizzata in travertino.
2. **Sparizione:** qualcosa sparisce da dove era. Un classico caso è quello della sparizione della monetina. Il trucco, ottenuto tramite il dispositivo della distrazione, o *misdirection*, consiste nel rimuovere un oggetto nascondendo l'atto della rimozione. È il caso della scomparsa del millenario quartiere popolare alessandrino per realizzare la scenografia archeologica di **via dell'Impero** e dello spostamento dei suoi abitanti nelle nuove borgate fasciste.
3. **Trasposizione:** un oggetto cambia posizione nello spazio. Questa è una tecnica di mascheramento nella quale la causa del movimento non è ovvia a prima vista, o viene fatta apparire come attribuibile a una forza mistica. La **Stele di Axum**, trascinata da centinaia di soldati italiani ed eritrei e trasportata a Napoli con un viaggio di due mesi, viene ricomposta di fronte al Ministero delle Colonie (l'attuale Fao) e infine riportata in Etiopia nel 2003, durante il governo Berlusconi.
4. **Trasformazione:** un oggetto cambia forma. Può trattarsi di un'illusione ottica o di un trucco segreto di sostituzione. Un esempio è la trasformazione scenografica della facciata e dell'ingresso di **Palazzo delle Esposizioni**, progettata da De Renzi, Libera e Valente in occasione della Mostra per il decennale della rivoluzione fascista.
5. **Penetrazione:** un corpo appare penetrato da un altro. Ad esempio, una spada telescopica spinta su un corpo dà l'impressione di attraversarlo. La via dei trionfi penetra il corpo della città antica fino a raggiungerne il cuore nel Foro. Con l'attraversamento dell'**arco di Costantino**, le parate realizzano una compenetrazione perfetta tra i successi militari dell'impero romano e quelli del neonato impero fascista.
6. **Ripristino:** un oggetto precedentemente rotto, strappato o spezzato, riappare come un tutto intatto. Un esempio classico è quello della donna segata a metà quando alla fine riappare illesa,

⁶⁴ Lamont Peter e Wiseman Richard, 2005, *Magic in Theory. An introduction to the theoretical and psychological elements of conjuring*, University of Hertfordshire Press, Hatfield.

⁶⁵ Questa interpretazione è frutto di una riflessione sviluppata internamente al collettivo artistico ATIsuffix per il progetto ESCI – Società Essoterica di Illusionismo Critico e pubblicata in un articolo online. Per il testo esteso cfr. Agati N., Caporrella E., Locci M., Restuccia F., Rocco M., 21 settembre 2022, *La città illusionista*, Neroeditions. <https://not.neroeditions.com/la-citta-illusionista/>

trucco che coinvolge un uomo che, per dar prova dei suoi poteri, usa come strumento scenico il corpo di una donna. La ricostruzione dell'**Ara Pacis**, i cui frammenti erano fino a quel momento dispersi, intendeva associare il suo restauro alla celebrazione del bimillenario della nascita di Augusto, primo imperatore romano, inaugurando un monumento allo stesso tempo nuovo e antico.

7. **Abilità soprannaturali:** l'esibizione di straordinarie capacità mentali o fisiche. Ciò potrebbe includere qualsiasi numero di combinazioni degli effetti precedenti, con la differenza che la causa dello straordinario è centrata sul mago. Nel contesto dell'enorme quantità di abbattimenti e demolizioni che caratterizzarono Roma negli anni Venti e Trenta del Novecento, molte delle trasformazioni avvenivano alla presenza dello stesso **Mussolini armato di piccone** e circondato dagli operai.

8. **Telecinesi:** L'abilità di controllare o muovere un oggetto senza toccarlo, con il potere della mente del mago. Ecco come la spettacolarità dell'architettura di **Piazza Venezia**, appositamente risistemata per ospitare i grandi raduni fascisti, fa da cornice spaziale e simbolica alla telecinesi di massa del braccio teso operata dal Duce.

La città illusionista, fotomontaggio realizzato dal collettivo ATIsuffix, 2022



9. Percezione extrasensoriale: telepatia, controllo della mente, precognizione e chiaroveggenza, tecniche suggestive che richiedono una cospirazione completa con ruoli distribuiti tra gli addetti ai lavori, messa in scena per gli spettatori. Non è un caso che il regime fascista, compreso il potenziale propagandistico del cinema e della comunicazione inaugura nel 1937 l'Istituto LUCE e amplia gli orizzonti del suo piano urbano con il grande complesso di stabilimenti cinematografici **Cinecittà**.

Da questa breve rilettura scenica dell'ordinamento spaziale fascista risulterà chiaro come la politica illusionistica di Mussolini non ha fatto che raffinare quel governo biopolitico delle emozioni, grazie al sapiente uso delle categorie estetiche ai fini totalitaristici. Ed ecco svelato in poche pagine la deriva tutta moderna dello stato d'incanto che, da *magnete* che era nelle caverne simbolo dell'originario stato d'unione tra arte, architettura e città e tra estetica e politica, in cui gli elementi vivono *legati* e *in contatto* con tutto ciò che ci circonda in una dimensione interconnessa dell'abitare, si trasforma in *magnetismo* al governo, con l'affermarsi inesorabile di una biopolitica suggestiva e psicotecnica che costruisce scenografie per legare *esternamente* e *dall'alto* gli elementi al fine di imporre un'egemonia. È il magnete che si fa manifesto di se stesso e apponendo il suffisso *-ismo* diviene fascismo, che infatti di questa dinamica spaziale magnetica sembrerebbe fornirci la versione più perversa. La definizione di Schmitt "macchina psicotecnica di suggestione di massa" (Cavalletti 2011, p. 27), che traccia le partizioni tra ciò che è da spettacolarizzare e ciò che è da dissimulare, risulta quanto mai appropriata. Come dicevamo alla fine della prima parte, ma lo ripetiamo anche qui, questo tipo di spazialità *stregonesca* dal punto di vista atmosferico è lo spazio dell'ipnosi di massa, delle attrazioni e della manipolazione delle emozioni, delle percezioni e dei comportamenti. In questo tipo di spazio la dimensione politica si serve dell'estetica per affermare il proprio dominio. Lo abbiamo già detto ma lo ripetiamo prima di concludere, nel caso del fascismo potremmo parlare di *spazialità illusionista*, dal momento che, come abbiamo visto, essa fa proprie le tecniche magiche illusionistiche per innestare strategie di dominio. Il dispositivo della suggestione, l'uso dell'illusione e l'universo incantato di cui il fascismo si servirà per affermare il proprio potere, ci obbligano a superare la distinzione tra apparenza e realtà e a dare valore al potere dell'immaginario, nel bene e nel male.

CAPITOLO QUINTO

Frammenti di Paradiso

Tanto peggio. Siamo in paradiso. L'illusione non è più possibile. Essa, che da sempre ha messo un freno al reale, ha ceduto, e noi assistiamo al dilagare del reale in un mondo senza illusione. Anche l'illusione storica, che conserva la speranza di una convergenza all'infinito del reale e del razionale, e attraverso questa una tensione metafisica, si è dissipata: il reale è diventato il razionale – questa congiunzione si è realizzata sotto il segno dell'iperreale, forma estatica del reale.

Baudrillard, *Le strategie fatali*, 1983



La zona d'interesse, Jonathan Glazer, film 2024

Bioestetica tra tecnica e magia

La parentesi sul fascismo con cui abbiamo concluso il quarto capitolo, seppur breve, era però necessaria a entrare nel cuore delle problematiche che ci troviamo ad affrontare nel contemporaneo, facendoci riflettere sul perché dal secondo dopoguerra in poi le “esplorazioni dell’indicibile sociale” (Consigliere 2022) – ovvero gli immaginari – sono state bollate come pericolose dalla sinistra disincantata che, figlia ancora di quella cultura urbana antropocentrica, illuminista e patriarcale, ha guardato con scetticismo ogni deriva magica ed estetica proprio per via dell’uso che i fascismi ne avevano fatto. Questa linea materialista – volente o nolente – ha contribuito al processo di abbandono degli immaginari nelle mani di nuove religioni ipnotiche che hanno fortificato il disincanto neoliberista. Ma se il fascismo è senz’altro un punto di non ritorno da cui è costantemente necessario prendere le distanze e a cui non tornare mai, dobbiamo purtroppo però riconoscere che esso continua a serpeggiare diffusamente nel presente in forma molto più invisibile e subdola. L’eredità della biopolitica suggestiva, magnetica e illusionista del dispositivo disincanto che ha avuto origine nei grandi laboratori appena illustrati, precipita nel contemporaneo facendo leva sullo sviluppo tecnologico, che permetterà di affinare la tecnica ipnotica. Quando Guy Debord nel 1967 profeticamente ammonì l’umano sostenendo che l’intera vita della società si stava a poco a poco immergendo in un denso accumulo di spettacoli, rappresentazioni del reale volte a giustificare i rapporti sociali di produzione, era troppo tardi. La società dello spettacolo aveva già inondato l’urbano tanto da risultare un processo inesorabile: oggi possiamo ben costatare che “estetica è, in tutto il suo intreccio, l’esistenza metropolitana” (Tiqqun 2004, p.70). Però ora ad aver catturato l’incanto non è più un fascismo nel senso stretto del termine ma il neoliberismo, una forza economica prima che politica che, in maniera ancora più infida, si è insinuata nel governo della città trasformando inesorabilmente “il mondo in una nuvola impalpabile di unità finanziarie, dati digitali, catene di informazioni, oggetti di identificazione” (Campagna 2018, p. 39). Come scriveva Valéry (1934), infatti, da un certo punto in poi “come l’acqua, il gas e la corrente elettrica, da lontano, a un movimento quasi impercettibile della mano, giungono nelle nostre abitazioni per rifornirci, così saremo approvvigionati di immagini e di sequenze di suoni, che si manifesteranno a un piccolo gesto, quasi un cenno, e poi subito ci lasceranno”, questa nuvola spessa e densa penetra da più di un secolo costantemente nelle nostre esistenze groviera, determinandone il controllo.

Vi ricordate? *Tutto ciò che è solido si dissolve nell’aria*, diceva Marx, e poi Berman, della modernità. Ed ecco che il processo chimico si è inesorabilmente concluso e la biopolitica ipnotica che fin qui si era manifestata tettonicamente a suon di architetture e sventramenti, ha iniziato a coesistere con un inafferrabile e a tratti indecifrabile stato gassoso. La dinamica sensibile si muove attraverso onde, tanto che in tutto ciò che accade prevale l’immaterialità sulla materialità, “l’evento oggi ci giunge proprio come un’onda, non solo viaggia «sulle onde», è un’onda indecifrabile in termini di linguaggio e di senso, decifrabile soltanto istantaneamente in termini di colore, di tatto, di atmosfera, in termini di effetti sensoriali” (Baudrillard 1983, p. 20-21). Il neoliberismo ha infatti imparato bene la lezione sul mesmerismo e investe le sue energie migliori nella costruzione di atmosfere incantate, facendo del capitalismo una vera e propria religione – come sosteneva Benjamin (1997) – in grado di manovrare dall’alto quello stato di unione magico tra estetica e politica a cui siamo così tanto affezionate. Infatti la religione capitalista – in quanto grande madre o forse miglior figlia di tutte le religioni – si impone oggi non tanto come “una semplice

conformazione condizionata religiosamente, come aveva ipotizzato Weber, ma [come] una vera e propria religione capace di appagare quell'insieme di preoccupazioni e inquietudini a cui davano risposta un tempo le cosiddette religioni" (Attili 2023, p. 54). Se ci pensiamo bene, etimologicamente *religione* viene da *religare* ovvero *legare*, infatti ogni religione che si rispetti, in virtù della separazione che incarna, ha nella sua natura l'obiettivo di legare gli essere umani *esternamente* tra loro e questi al divino e di ergersi a guardiana di ogni possibile contatto *altro* con il mondo sensibile. Per ottenere tale risultato la religione capitalistica si serve dell'estetica che, come ricorderemo, era sopraggiunta con lo stesso progetto "religioso" di *animare* la desolazione del disincanto riunificando esteriormente e formalmente ciò che, sostanzialmente, continua a rimanere separato. In epoca neoliberista la distanza tra l'estetica e la politica si fa ancora più sottile, diventando parte dello stesso progetto religioso. L'estetica sarà più che mai una forma di incanto da streghezzare, rimuovere e neutralizzare per una sua messa a servizio nel plusvalore.

La colonizzazione degli immaginari assume oggi le sembianze di quel retaggio capitalista e colonialista che ci trascina dietro da secoli con conseguenze mortifere per le nostre città. Le condizioni urbane delle esperienze sensoriali premoderne sono diventate dei luoghi da controllare, ricostruire artificialmente o streghezzare nel senso di isolare e neutralizzare nelle forme della spettacolarizzazione della vita. Scrive Attili (2023):

Se la nuova religione afferma che tutto si consuma, allora la città non solo espone le sue merci bensì finisce col diventare merce essa stessa, posizionandosi sulla scena degli appetiti locali. Il cerchio si chiude. La sottomissione culturale alla religione capitalista finisce con lo snaturare l'essenza stessa delle città che diventano musei a cielo aperto pronti a competere per ottimizzare i profitti dell'industria turistica (p. 55).

Quel dispositivo che aveva prima inventato una disciplina estetica che anestetizza l'umano dal reale e poi rianima la sua esistenza urbana, nel contemporaneo – grazie agli sviluppi della tecnica – raggiunge livelli raffinatissimi. Siamo dunque arrivati a un punto nodale del processo di disincanto perchè risulta sempre più evidente che nell'epoca del dispositivo tecnico globale l'estetica, l'arte, l'immaginario e dunque l'incanto rivestono un ruolo fondamentale nella possibilità di funzionamento del biopotere e delle sue infrastrutture tecniche. Prima di capire esattamente *cosa* è successo all'immaginario dobbiamo però esplicitare il *come*. Per capire meglio questo passaggio biopolitico cruciale sarà utile appoggiarsi a un altro testo importante del filosofo Pietro Montani, che nel 2007 introduce il termine *bioestetica* per evidenziare il passaggio avvenuto nella società occidentale, in cui il giudizio estetico si è sostituito al giudizio politico. Mentre negli stati totalitari il potere ricorre a forme intenzionali di autorappresentazione estetica progettando un'arte di regime, "il dispositivo tecnico globale fa un uso più interno, strutturale e fisiologico delle categorie dell'estetica, da cui ricava non solo la propria immagine, ma anche il suo specifico *orizzonte* – *livellato*, *contratto* e *canalizzato* – di senso" (Montani 2007, p. 92). La *religione capitalistica* è *bioestetica* nel senso che ci avvolge in una sorta di *anestetizzazione* e *iperestetizzazione* che agiscono in due modi sull'opinione pubblica: da una parte come riduzione del *sensu comune* a semplice *giudizio dei sensi* che si sostituisce al giudizio politico, dall'altra come manipolazione e amministrazione tecnica della sensibilità, livellando e canalizzando il sentimento in sensazione. L'universo delle immagini prodotte tecnicamente è la grande officina di questo processo simulacrale, il cui obiettivo è

trasformare il mondo in una favola e l'*aisthesis* in oggetto di manipolazione e progettazione intenzionale del biopotere che sedurrà così inesorabilmente la vita di tutti gli esseri viventi.

Come abbiamo ricordato già all'inizio del quarto capitolo, con il farsi della storia, le soglie si fanno sfocate e sporche ed è difficile tagliare la realtà con l'accetta. Infatti ci accorgeremo che la situazione biopolitica in epoca neoliberista è ancor più complessa e "l'indiscussa egemonia della Tecnica" in quanto "forza cosmogonica" (Campagna 2018, p. 73) che si impone come principio regolatore della vita quotidiana su gran parte del pianeta combacia con l'imperituro risorgere di tendenze fasciste che, dell'universo magico, fanno da sempre un uso capillare. Mentre continua a esercitare laicamente violenza perpetuando quel progetto tecnico diabolico di anestetizzazione e controllo progettando *enclosures* d'eccezione in cui separare fisicamente tutti coloro che non rispettano la grande partizione privandoli dei legami estetici con il mondo⁶⁶, il neoliberismo progetta intanto nuove forme di controllo, riorganizzando ed essiccando religiosamente lo spazio su larga scala a partire da nuove forme di recinzioni che si servono della stessa estetica ribaltata di senso – come rappresentazione – per affermare in maniera molto più capillare e diffusa il proprio dominio (Mezzadra 2008). È il dilagare dello spazio stregonesco del terrore, che non si confina più solo tra le alte mura di un'istituzione totale, ma scende in città e si sguinzaglia nelle forme più creative trasformandoci in ostaggi delle nostre stesse esistenze "dato che prendere qualcosa in ostaggio è strapparla al suo territorio per trasferirla nell'equilibrio del terrore, esso oggi è ovunque la nostra condizione normale e silenziosa" (Baudrillard 1983, p. 43). Come scrive Gilles Deleuze nel 1990 in risposta a Michael Foucault per descrivere e prevedere il ruolo del potere e del controllo nel tardo capitalismo, siamo passati da un animale all'altro, da una società disciplinare che somiglia a una talpa alla società del controllo che assume le sembianze più infide del serpente. Non che siano scomparsi i sistemi d'internamento fioriti tra il XVIII e il XIX secolo, semplicemente a essi si è affiancato un flusso di controllo molto più pervasivo che si appropria della categoria estetica per affermarsi⁶⁷. Infatti la bioestetica è quell'arte di governo incarnata dal dispositivo disincanto

⁶⁶ Qui si fa esplicito riferimento al carcere e a tutti quegli spazi d'eccezione che nascono in seno allo stesso progetto moderno con l'esplicito mandato di separare alcuni esseri umani dal contatto sensibile con il mondo. Se ci pensiamo bene, il carcere è esattamente per eccellenza il luogo progettato per tagliare i legami sensibili con il mondo, ma anche con se stessi causando una scissione totale tra mente e corpo. Cfr. Gonin D, *Il corpo incarcerato*, Gruppo Abele, Torino, 1994; Galimberti U, 1987, *Il corpo*, Universale Economica Feltrinelli, Milano; Brandi G., Gervasi R, Iannucci M, Tomasi R, 2001-2002, *Valutazione dei problemi di salute mentale dei detenuti nella Casa Circondariale di Firenze Sollicciano e degli osservandi nell'Ospedale Psichiatrico Giudiziario di Mentelupo Fiorentino*.

⁶⁷ Di questo testo e delle sue implicazioni abbiamo già parlato nell'introduzione alla tesi. Ci riferiamo qui a *Poscritto sulle società di controllo*, testo scritto da Gilles Deleuze poco prima della sua scomparsa e pubblicato prima ne *L'autre journal* e poi in *Pourparler* nel 1990. L'intenzione era proprio quella di commentare e aggiungere qualcosa al lavoro dei due grandi teorici del potere, Michael Foucault e William S. Burroughs, e descrivere e prevedere la forma del potere nel tardo capitalismo. Nel passaggio dalla società disciplinare a quella della società del controllo si consuma un tema cruciale che è quello che lega l'odierno controllo bioestetico diffuso e il controllo centrale rappresentato dalle istituzioni totali che lavorano diversamente e più puntualmente sul sensibile. Sono particolarmente interessata a questo nodo perché ho dedicato diversi anni di ricerca allo spazio carcerario, tema che ovviamente non può prendere troppo spazio in questa tesi per evitare di andare troppo lontano. Ma è molto importante, per l'insieme di strade e percorsi che mi hanno portata a sviluppare questa tesi, menzionare questo filone di ricerca, tracciarne i legami e tenerlo sullo sfondo di queste pagine. Nella ricerca sugli spazi detentivi, come anche in questa, l'interesse profondo è quello di capire come si formalizza il potere nella dimensione architettonica e urbana: passare dal carcere alla bioestetica e agli spazi che essa produce nell'urbano risulta, in questa prospettiva deleuziana, un passaggio quasi logico. Per il lavoro di tesi completo

nella sua versione finale (o almeno quella che fin qui conosciamo) che consiste nella moltiplicazione diffusa di spazi stregoneschi, che diventano la condizione prevalente del nostro abitare gettando le nostre esistenze nel grande paradosso in cui la verità si fa rappresentazione e la rappresentazione è verità (Cacciari 1992)⁶⁸. Se la politica aveva già iniziato a servirsi dell'estetica per affermare il proprio dominio, materializzando queste operazioni in alcuni luoghi d'eccezione in qualche modo identificabili e riconoscibili, oggi dobbiamo immaginare che questa operazione avviene ovunque, nei luoghi e nei tempi più insospettabili, su scala più diffusa e minuta e in forma immateriale grazie al raffinarsi delle infrastrutture del dispositivo tecnico globale. In questo tipo di spazialità diffusa gli elementi sono ancora *esternamente* legati tra loro dall'alto al fine di imporre un'egemonia, ma sul piano ontologico avviene uno scarto. L'ontologia della dissociazione su cui continua a essere strutturato il nostro sistema di realtà viene usata come cartina tornasole di un'*ontologia totalmente allucinatoria*. L'urbanistica viene manipolata dalla politica che, per imporre i propri interessi, prima ne annienta l'efficacia paralizzandola nei tecnicismi, poi si serve di operazioni in cui i nessi logici sono totalmente saltati: spesso e volentieri le politiche non si strutturano più su una relazione di causa-effetto, ma sulla base di meno riconoscibili *legami stregati* con il reale. Essi sono sempre ben tessuti dall'alto e permeano il nostro quotidiano trasformandosi in catene di dominio spesso invisibili.

Allora sarà chiaro che il dispositivo disincanto, nel suo imporre spazialità tecniche, non ha assolutamente fatto scomparire la magia (come vuole credere una certa intelligenza materialista), ma di nuovo l'ha semplicemente trasformata. Come descrive Baudrillard (1983) in *Simulacri e simulazioni*, l'urbanizzazione è stata una delle cause principali dell'alienazione dell'immaginazione in risposta alla quale, appunto, vediamo oggi il paradossale emergere di dimensioni simulacrali. Queste ultime caratterizzano l'*universo magico* che permea il nostro quotidiano, che non può più essere trascurato come semplice illusione dietro cui si celerebbe al sicuro il mondo vero. La magia è oramai lo scheletro di quella che con Baudrillard (1983) potremmo chiamare la nostra *iperrealtà*.

Non è più la magia nera del divieto, dell'alienazione e della trasgressione, ma la magia bianca dell'estasi, della fascinazione e della trasparenza. È la fine del pathos della legge. Non ci sarà Giudizio finale. Siamo passati dal di là senza rendercene conto. Tanto peggio. Siamo in paradiso. L'illusione non è più possibile. Essa, che da sempre ha messo un freno al reale, ha ceduto, e noi assistiamo al dilagare del reale in un mondo senza illusione. Anche l'illusione storica, che conserva la speranza di una convergenza all'infinito del reale e del razionale, e attraverso questa una tensione metafisica, si è dissipata: il reale è diventato il razionale – questa congiunzione si è realizzata sotto il segno dell'iperreale, forma estatica del reale (p. 79).

La politica si è appropriata degli strumenti della magia tanto da affiancarli a quelli della tecnica nel suo governo, rafforzandone l'effetto. Infatti un altro tipo di magia che Baudrillard chiama ironicamente *magia bianca*, nel senso che – esattamente come era stato fatto con Mesmer – è ripulita

cfr. Agati N., Fiorentino O., Olcuire S., *Il carcere? Una domanda al posto di un'affermazione*, 2013 <https://carrario.wixsite.com/carrario>.

⁶⁸ Per una trattazione sulla relazione tra rappresentazione e verità da una prospettiva magica cfr. Cacciari M, 1992, *L'angelo necessario*, Adelphi, Milano.

di tutta quella materia *extensa* da espellere, manipola i fatti del mondo come massima espressione della tecnica. Mentre la tecnica diabolica governa la realtà servendosi di catene causali che sono culturalmente note, intanto la magia aggira catene percettive ed emotive sulle quali, invece, culturalmente non abbiamo nessuna presa. E abbiamo visto che questo è esattamente il modo in cui agisce la “macchina psicotecnica di suggestione di massa” (Cavalletti 2011, p. 27) che ipnoticamente e suggestivamente traccia le partizioni tra ciò che è da spettacolarizzare e ciò che è da dissimulare.

Di un diabolico miscuglio tra magia e tecnica si compone oggi Cerbero. La collaborazione tra l'azione tecnica e quella diversamente magica produce spazi in cui dal punto di vista atmosferico vige – accanto all'ipnosi di massa, delle attrazioni e della manipolazione delle emozioni, delle percezioni e dei comportamenti che già caratterizzavano lo spazio stregonesco precedentemente – una forte instabilità psichica dovuta al crollo della soggettività (Campagna 2018) generata dalla continua rottura dei legami tra i fatti e le fantasie, dalla scomparsa della possibilità d'illudersi a fronte di un'epistemologia che tende sempre di più a creare spazi saturi di input immateriali orientati all'inganno della realtà. Avviene un processo di de-realizzazione in cui ci illudiamo costantemente di essere aderenti al reale, ma invece “in questa proiezione immaginifica si producono cortocircuiti paradossali in cui la dimensione dell'autenticità si inverte nella sua falsificazione” generando l'effetto allucinatorio e paradossale che “più vediamo e meno vediamo” (Attili 2020, p. 276-278). A questa nuova e diversa deriva dello spazio magico che emerge nell'ultima fase del disincanto nel governo della città possiamo dare il nome di *spazi di incanto perverso*, in cui l'incanto è così tanto stato assorbito dalle politiche di governo e si è così tanto diffuso e introiettato nel nostro quotidiano abitare, da causare un'incredibile paralisi e una contagiosa atrofizzazione dell'immaginazione.

Spazio di incanto per-vertito

Per capire meglio perché parlare di *incanto perverso* sarà interessante riatterrare brevemente alla Stazione Termini, luogo con cui sono partite le riflessioni sul disincanto. Ora che abbiamo attraversato tutto l'arco storico e siamo arrivate fin qui, sarà forse più facile comprendere la differenza tra la natura stregonesca di questo luogo e quella di una spazialità imperiale. Allora torniamo all'inizio della seconda parte e riattraversiamo le righe dedicate alle politiche messe in atto da Grandi Stazioni, in modo da comprendere ciò che stiamo dicendo. Abbiamo già descritto la complessità di questo luogo, ma forse sarà utile ora entrare con sottigliezza in alcuni dettagli più specifici relativi al ruolo rivestito dall'estetica nella trasformazione della stazione in polo commerciale attrattivo, in cui il costante richiamo ad atmosfere incantate e a tecniche magiche ha permesso alle politiche tecniche di messa a valore degli spazi di ammantarsi dell'incanto necessario alla loro pubblica approvazione, nonostante l'ontologia allucinatoria che ne risulta. Come dicevamo, all'interno del progetto *Cento Stazioni*, che ha coinvolto in maniera simile e omologata le principali città italiane, Termini negli ultimi anni è stata oggetto di un ingente programma di riqualificazione e valorizzazione commerciale che ha messo in evidenza il ruolo stregato del capitale



nelle trasformazioni urbane, rappresentando dunque uno tra i tanti possibili esempi di questa bioestetica che si muove tra tecnica e magia. Anche solo navigando sui siti di *Grandi Stazioni Retail*⁶⁹ sarà istantaneamente chiaro ciò che stiamo dicendo. “Siamo i gestori di una collezione di icone dell’architettura e della storia d’Italia, le 14 più grandi stazioni ferroviarie, con il diritto esclusivo di sfruttamento commerciale e pubblicitario. [...] Le nostre stazioni sono spazi che completano il viaggio, dove vivere un’esperienza unica e sviluppare nuove opportunità di business e comunicazione”⁷⁰. Così si presenta l’Azienda che nasce nel 2016 dalla scissione della società Grandi Stazioni SpA e a cui è stato concesso in esclusiva il diritto di sfruttamento commerciale e pubblicitario di 14 grandi stazioni italiane. In particolare, Termini è descritta come la “porta alla Città Eterna” in cui creare un “network di spazi spettacolari” reinventati a partire da opportunità di comunicazione nuove e innovative “in cui sperimentare nuovi linguaggi e nuovi modelli di comunicazione che si integrano con le più avanzate tecnologie”, uno spazio costellato da “circuiti capillari di schermi digitali” e “iconici impianti media”. Grande importanza si dà allo “storytelling” perché dobbiamo considerare che “la sua vitalità ed energia ha fatto da sfondo a centinaia di film ed eventi e continua a ispirare anche nuovissime start up del panorama nazionale e mondiale”. Esattamente l’immagine di quello che intendiamo quando diciamo che il neoliberismo gestisce *bioestheticamente* l’urbano attraverso una rete di *spazi di incanto perverso* in cui l’estetica ribaltata di senso viene utilizzata per affermare in maniera molto più capillare e diffusa il proprio dominio, facendo leva sulle qualità architettoniche e artistiche e sui passati gloriosi ed eterni dei luoghi da *brandizzare*, trasformandoli in storie che renderanno più intriganti i possibili investimenti. Inoltre, entrando nel dettaglio dei servizi a disposizione, vediamo che prima di tutto si offre la possibilità di organizzare una “scenografica campagna pubblicitaria” da mostrare sul canale-media della stazione grazie a “schermi di qualità, tecnologicamente avanzati e integrati con i Big Data” che possono persino essere programmati in accordo con il cliente grazie a un sistema di sensori che selezionano “l’audience”. Dunque grande importanza viene data all’immaterialità dei pixel sullo schermo che dilagano nello spazio della stazione, saturandola di quegli spettacoli e di quegli input immateriali orientati all’inganno di cui parlavamo poco fa. Accanto a questi schermi simulacrali è inoltre possibile affittare uno spazio per realizzare un tradizionale punto vendita ma anche noleggiare il *Temporary Store*, un nuovo trucco che materializzerà temporaneamente ciò che nei pixel rimaneva un oggetto immateriale, offrendo “la possibilità che milioni di persone ogni giorno possano vedere, toccare, provare e acquistare il tuo prodotto”. Qui appariranno magicamente i prodotti negli angoli con più grande flusso, realizzando l’apparente avvicinamento dei fatti alle fantasie in spazi costruiti di “pareti di cristallo che consentono grande permeabilità e visibilità” dei passanti, in quel continuo scambio tra inganno e trasparenza, tra verità e rappresentazione.

Insomma un progetto di riqualificazione nato per superare “il degrado del complesso” ha trasformato, come dicevamo all’inizio, Termini in un grandissimo centro commerciale, uno show permanente, ricco di “accattivanti proposte di shopping” che fanno perno sull’uso dell’immaginario per mettere a valore ogni cosa, anche il proprio respiro in corsa per il treno in partenza. Ne risulta

⁶⁹ Si vedano il sito di *Grandi Stazioni Retail SpA* e il sito di *Grandi Stazioni* Cfr.

<https://www.grandistazioni.it/content/grandiStazioni/it/le-nostre-stazioni/roma-termini.html>;
<https://www.gsretail.it/it/advertising/>

⁷⁰ Questa e le successive frasi e parole virgolettate, sono espressioni estratte dal sito di Grandi Stazioni.

uno spazio spettatoriale allucinato in cui, violentati da ripetuti *shot* di incanto, non ci si accorge più di tutta la sofferenza che popola la stazione, si disvedono gli *homeless*, si accettano i gate, le panchine con le misure antibivacco, il caffè a 2 euro, l'estinzione dei baci d'addio. Questo è quel che succede all'immaginario quando si attraversa uno *spazio di incanto perverso*. La soggettività è così tanto bombardata dalla realtà iperestetizzata attraverso l'uso di "immagini di sogno e godimento a buon mercato" (Consigliere 2020, p. 54) gestite dalla stregonesca bioestetica simulacrale che l'immaginario, violentato e anestetizzato, si paralizza e si distacca dalla realtà. Questa macchina magica e spettacolare viene rinforzata e nel contempo rende possibili quelle misure tecniche, anche dette *ordinanze sul decoro*, che sanciscono il limite tra ciò che è "decente" e ciò che è "indecente", "sicuro" e "insicuro", "perbene" e "permale" (Pitch 2013), trasformando lo spazio pubblico nel luogo per eccellenza in cui si manifestano le dicotomie e le esclusioni del dispositivo disincanto, canalizzando e imitando l'esperienza che ci è permesso fare della città. Questa fitta rete di ordinanze sostituisce quella antica rete del sacro che caratterizzava la vita urbana nella premodernità e progetta una sacralizzazione dei luoghi di segno opposto: inscrivendosi in quella politica di congelamento anestetico dall'esperienza, rende lo spazio urbano sempre meno accessibile ai suoi cittadini. Gli schermi, i pixel, gli slogan evidentemente lavorano nell'ottica di compensare ciò che va perduto per via di queste misure divisorie, lavorando nell'ottica di ricreare delle esperienze di godimento e di meraviglia, *shot* d'incanto urbano perduto.

Termini non è che un esempio tra i molti presenti in città, ma il motivo per cui è stato scelto nella nostra argomentazione è proprio perché, nonostante la macchina spettacolare dispiegata, la grande opera di stregheizzazione spesso si intoppa. Allora è un caso utile a comprendere i meccanismi di funzionamento del dispositivo, proprio perché è un modello imperfetto. Abbiamo già descritto all'inizio del terzo capitolo il campo di forze contrastanti che si muovono al suo interno, configurando uno spazio urbano particolarmente contraddittorio in cui alla dimensione di controllo bioestetico si alterna una continua perdita di controllo. Per dirla con Velotti (2017), a Termini si realizza quella sorta di "prodigio, una tangibile e terrena *coincidentia oppositorum*: la coincidenza tra il più stretto controllo e la più allarmante perdita di controllo. Tale coincidenza non è una cooperazione tra opposti, ma tra due poli che si sono scissi" (p. 7). Infatti mentre la città è sempre più preda del turismo di massa e i suoi residenti personaggi di un presepe, "Termini no, rimane nave incagliata in un mare basso, mentre le politiche dragano il fondo per far arrivare ancora più persone, più soldi e dei detriti se ne occuperanno, poi forse, altri"⁷¹. L'opera di riqualificazione

⁷¹ Queste sono parole di Francesco Conte, fondatore di Termini TV nel 2015, un progetto totalmente indipendente che nasce con il desiderio di costruire un canale online, archivio multimediale di visi e voci, memorie e racconti di viaggio raccolti nella terra di transito per eccellenza, la stazione. La poetica è quella di sottrarre questo luogo alla fretta, per contribuire davvero alla realtà che ci circonda. Attraverso la collaborazione tra video operatori, fotografe, giornalisti e altre figure artistiche, il progetto cerca da anni di scovare il grande mistero di Termini e quello che si cela dietro alla sua struttura monumentale, in un'operazione dal profondo valore artistico e sociale. Come dice Francesco: "ho bisogno di far parlare questo posto, come se fosse un essere vivente e noi soltanto degli ospiti dentro questa nostra gigante balena chiamata Termini". Con lui ho frequentato per molti anni la stazione e al suo lavoro ho dedicato un articolo in cui, in dialogo con Francesco Careri, abbiamo provato a rileggere l'efficacia della sua pratica artistica in uno spazio urbano così contraddittorio. Per leggere l'intero articolo sulla stazione Termini e la contraddittorietà del suo spazio in relazione con il nodo estetico-politico cfr. Agati Natalia & Careri Francesco, *Per una città incantata. Una conversazione sull'arte e la produzione di spazio comunitario a partire dall'esperienza di Termini TV*, 2023 in *Urban Forms of Life*.

non riesce mai a pieno in quanto punto nevralgico della migrazione, come dicevamo all'inizio. Questa "dialettica del controllo" (Velotti 2017) rende la stazione allora un ottimo esempio di spazio di incanto pervertito perché qui i diversi mondi coesistono. Sarà ancora più interessante studiare come, ciò nonostante, la bioestetica – servendosi tanto della tecnica quanto della magia – continua a lavorare subdolamente alla costruzione di accurate macchine mitologiche che incentivano "epistemologie della cecità" (Consigliere 2020) addestrando il nostro sguardo a quella che abbiamo già definito "dis-visione" (Consigliere&Zavaroni 2021). La tela dell'intrattenimento appena descritta ci fornisce un esempio incredibile dell'ipnosi collettiva che avviene negli spazi spettatoriali urbani, facendoci perdere la capacità di vedere alcuni fenomeni che sono in realtà quotidianamente sotto i nostri occhi. Nel teatro di Termini i diversi mondi che lo abitano non possono non incontrarsi ma, nonostante tutto, possono continuare a non vedersi. Quando ci imbarchiamo su questa grande nave spettacolare sull'orlo del naufragio, correndo con lo sguardo stregato dagli schermi, rischiamo persino di non vedere tutti quei detriti resistenti alla rimozione, che della nave incagliata fanno la loro abitazione d'emergenza⁷².

Già nel gennaio 1947 Artaud, anticipando i tempi (come i veri geni), scriveva che "la società si regge sulla stregoneria molto più che sull'esercito, sull'amministrazione, sulle istituzioni e sulla polizia". Sembrerebbe di assistere sempre alla stessa nota azione performativa, infatti, come dicevamo, oggi più che di forme di incanto e di immaginario possiamo parlare di forme di *streghezzazione* dell'incanto stesso da parte del *Capitale* che, *re degli stregoni*, prima squalifica l'anima della società, poi ne cattura le sue parti più intime. Per dirla in modo ancora più chiaro, la *governance* neoliberista – con il suo potere economico ancor più che politico – sussume ogni sfera del nostro abitare il mondo, in particolare agendo proprio sul mondo sensibile. Il dominio si è impossessato dell'immaginario e, dopo averlo mortificato, lo violenta modellandolo a sua immagine e somiglianza. In questa raffinata manipolazione, l'incanto è stato sussunto dal mondo del consumo che, per assicurare la tenuta dell'individuo nello stato di disincanto, fornisce in cambio qualcosa di forte, *shot* d'incanto li abbiamo chiamati, che vanno ad agire esattamente su quel mondo sensibile di cui il processo del disincanto ci ha privati, quella dimensione estetica perduta. Fantasmagoria della merce, disneyzzazione, derealizzazzione della realtà, spettacolarizzazione. Tutte forme di *pervertimento* dell'immaginario come li definisce Consigliere, nel senso letterale di *per vertire* ovvero ridurre a scopo e uso del mercato gli immaginari e i miti collettivi immergendo le nostre esistenze

Per una critica delle forme di vita urbana a cura di Andrea D'Ammando, Tommaso Morawski, Stefano Velotti, Quodlibet, Macerata, pp. 33-52.

⁷² Ho già fatto alcuni accenni nella nota 3 di questo capitolo ma vorrei ribadire che molto di quello che conosco della stazione è merito dell'amicizia con Silvia Antinori e dallo scambio continuo e appassionato che abbiamo avuto nel corso dei tre anni di dottorato. Con lei ho attraversato più volte la stazione in un modo che forse non avrei fatto da sola e grazie alla nostra amicizia ho capito quanto il mio approccio artistico allo spazio sia vicino a quello antropologico. Le due posture nascono da un simile bisogno di sentire il dolore del mondo, non in senso distruttivo quanto piuttosto in modo costruttivo. Dall'amicizia con Silvia ho capito che l'esigenza di riallacciarsi al mondo muove le nostre ricerche avvicinandole nel nucleo profondo, nonostante l'apparente distanza degli approcci metodologici. Insieme nel maggio 2022 abbiamo deciso di creare un'occasione di scambio, coinvolgendo anche ESCAPES – Laboratorio di studi critici sulle migrazioni forzate nelle figure di Elena Fontanari, Daniela Leonardi e Barabara Pinelli. Il seminario *Vite ai margini. Forme di governo neoliberale nell'intersezione tra processi migratori e homelessness* è stato costruito processualmente ed è stato un'occasione per riflettere sul nesso che lega processi migratori, homelessness e politiche urbane attraversando gli interstizi disciplinari.

in quella che Campagna (2018) definisce *(ir)realtà* (p. 99) e Baudrillard (1983) *iperrealtà* (p. 13). Alla biopolitica che generava spazio stregonesco si è sostituita oggi una bioestetica che si struttura su una costellazione diffusa di *spazi di incanto per-vertito* in cui, a partire da quelle stesse caratteristiche stregonesche già descritte nella prima parte, il magico è stato definitivamente incorporato dalle strategie di governo, entrando a far parte della struttura stessa del reale e trasformandosi nella strategia favorita dalla stessa tecnica.

Paralisi dell'immaginario

Quali nuove relazioni esistono tra l'estetica e la politica nel nostro modo di abitare il mondo? Dov'è finito l'incanto? Ci eravamo riproposte di tenere queste domande come basso continuo nel nostro ragionamento. Ebbene la risposta a queste domande non è affatto rincuorante: la fantasia oscena della politica modella oggi l'incanto donandogli sempre nuove forme patinate di esistere, servendosi dell'estetica per affermare il proprio dominio oramai senza neanche più darlo a vedere. Con l'affinarsi del dispositivo, questa volta, gli effetti della bioestetica entreranno sempre più capillarmente nelle pieghe del quotidiano, privandoci anche di ciò che è più prezioso nella nostra esistenza.

Il miglior trucco del diavolo, diceva Baudelaire, è averci convinto della sua inesistenza. Nel momento stesso in cui, segretamente, li impiega nella fantasmagoria della merce e nella stregoneria del denaro, la modernità scaccia incanto, magia e immaginario dai loro luoghi propri: dalle pieghe del quotidiano, dall'ozio, dalla notte, dai boschi. La sua gestione è affidata al marketing, all'industria "culturale", ai professionisti di Hollywood e Netflix, esperti nel produrre il giusto dosaggio di romanticismo e richiamo all'ordine, estrattivisti incaricati di catturare la nostra aspirazione ad altro per piegarla al conformismo sociale, in modo che l'immaginario non possa mai diventare forza di trasformazione. Se qualcosa, per sbaglio, travalica i limiti di questo coma farmacologico, viene subito gettato nel calderone dell'"arte", ovvero di ciò che, non potendo essere dismesso, dev'essere disattivato tramite sacralizzazione avversa (Consigliere 2023, pp. 271-272).

E con ciò arriviamo forse al momento più delicato della nostra analisi, perché è qui che l'audience salta sulla sedia sostenendo che *no, non è vero!* non siamo affatto disincantati. Abitiamo in una società profondamente *incantata* bollando senza appello la possibilità di lavorare altrimenti sugli immaginari e sull'arte. L'ambiguità deriva dal fatto che – ahinoi – anche gli immaginari e l'arte sono stati coinvolti in questa centrifuga bioestetica dell'esistente. Il processo messo in atto dal *dispositivo disincanto* – per cui l'esistenza viene rianimata dall'estetica emulando quell'antico stato d'unione magico tra arte, architettura e città per come lo avevamo inteso nel primo capitolo – ha raggiunto forme sempre più inquietanti e raffinate, che continuano a riprodurre quello stato in forma controllata per disattivare il potenziale rivoluzionario che in esso è iscritto. Stefania Consigliere parla di "sacralizzazione avversa" (Graeber&Sahlins 2017, p. 489) e ci sembra una definizione molto utile per spiegare come la *governance* neoliberista agisca per disattivare l'immaginario nel *mondo dell'arte*. La sacralizzazione avversa è quel processo attraverso cui qualcuno o qualcosa di potente e pericoloso viene altamente valorizzato, quasi sacralizzato appunto, in modo da neutralizzarne il suo

potere⁷³. In questo progetto incantatorio i “creativi” rivestono un ruolo da protagonisti: un’indeterminata famiglia di produttori di oggetti pregiati e di esperienze desiderabili, *sciamani del benessere psico-fisico*, non sono altro che un’estensione e una indeterminazione del concetto estetico. Oramai persino chi si occupa di immaginario è stato incorporato nella macchina bioestetica del disincanto, inevitabilmente rendendo problematico il ruolo degli artisti e più genericamente della classe creativa che, con le sue opere e stili di vita, diventa spesso agente di gentrificazione creando confini simbolici di inclusione ed esclusione che poi verranno successivamente sfruttati dal capitale. È cosa nota che, per come è stata costruita e intesa in Occidente, la classe creativa spesso finisce con il coadiuvare politiche neoliberali di messa a valore degli spazi, ammantandoli dell’incanto necessario alla loro pubblica approvazione, nonostante il sistema di disuguaglianze urbane che essa inconsciamente genera. La classe creativa considerata come categoria ampia – chi fa ricerca artistica, ma anche chi sviluppa progetti architettonici e urbani di riqualificazione e chi lavora nel mondo della cultura e della ricerca – purtroppo, al di là dell’operato individuale, gioca spesso inconsapevolmente un ruolo fondamentale nell’imporsi del disincanto, perché in epoca neoliberale le politiche fanno leva proprio sulle atmosfere e sulle concettualizzazioni da essa generate, sfruttandole come prima ondata che, seppur con poco potere economico, attira però ondate successive di investimenti più ricchi. Come nota Leslie Kern (2022):

Cultural revitalization put a colorful, seemingly politics-free face on cities’ attempts to attract new residents, tourists, businesses, and investors. For critic, this dressed-up version of urban neoliberalism was only going to make life harder for those struggling to make ends meet. The creative class idea, despite its assertion that diversity was desirable, was notably white and male-centred in its definitions of creativity and its valorization of certain modes of work. [...] The creative class idea is not the only force to blame for gentrification. However, it illustrates how culture, as a factor in gentrification, operates at a level of power and influence far beyond the individual. Of course, individuals may come to embody these corporate and state-generated visions of creativity, and developers and cities take careful note of cultural trends on the ground to help them market their projects in ways that will resonate with tastemakers. Cultural factors cannot be hastily dismissed, not when their power is easily co-opted by capital (pp. 76-79).

Sono state scritte tante e importanti righe da chi ha fatto della turistificazione e della gentrificazione nei contesti urbani il suo campo di studi e sarebbe distraente ai fini di questa tesi nel dettaglio di tale dibattito⁷⁴. Però ci interessa sottolineare che anche della messa a rendita del

⁷³ David Graeber ne parla in *Note sulla politica della regalità divina o elementi per un’archeologia della sovranità* in *Il potere dei re e si riferisce a questa espressione per indicare “l’imposizione di restrizioni rituali su un governante come modo per controllare, contenere o ridurre il suo potere politico”, ovvero concedere loro uno status semi-divino per vincolarli a protocolli rigidissimi e, in tal modo, relegarli nella reggia circoscrivendone la violenza.*

⁷⁴ Tra i molti testi cfr. Kern Leslie, *Gentrification is inevitable and other lies*, Between the Lines; Pizzo Barbara, 2023, *Vivere e morire di rendita. La rendita nel XXI sec.*, Donzelli, Roma; Semi Giovanni 2015, *Gentrification. Tutte le città come Disneyland?*, Il Mulino; Salerno G.M., 2020, *Per una critica dell’economia turistica. Venezia tra museificazione e mercificazione*, Quodlibet, Macerata; Esposito Alessandra, 2023, *Le case degli altri*, Editpress, Firenze; Gainsforth Sara, 2019, *Airbnb città merce. Storie di resistenza alla gentrificazione digitale*, Derive e approdi, Roma; Attili Giovanni, 2020, *Civita. Senza aggettivi e senza altre specificazioni*, Quodlibet, Macerata.

capitale culturale parliamo quando ci riferiamo all'uso perverso che il meccanismo bioestetico fa degli immaginari. Per arricchire la tela di luoghi che stiamo provando a disegnare un po' alla volta, dedichiamo qualche riga anche a un'altra pennellata. Un esempio molto calzante e sicuramente estremo, giusto accanto a Termini, è quello del *Soho House*, fiore all'occhiello delle trasformazioni urbane che stanno avvenendo nel quartiere di San Lorenzo a Roma. Questa grande nave che ha attraccato nel cuore della città, non è che il primo esemplare a comparire in Italia, frutto di una storia ben più lunga. Club esclusivo per creativi nato nel 1995 a Londra dalla mente del giovane imprenditore Nick Jones, il *Soho House* conta oggi 42 sedi sparse nelle più grandi città del mondo da Istanbul a Barcellona, da Los Angeles a Berlino, da Miami a Mumbai solo per citarne alcune. La filosofia è quella di creare un luogo privato e raccolto nel lusso che permetta alle menti creative dell'arte, dell'architettura, della moda e dei media di scambiare esperienze, relax e chiacchiere, sorseggiando drink e mangiando mentre ci si gode un'atmosfera lussuosa e tranquilla al riparo da un possibile contatto con dimensioni fastidiose e perturbanti. Si accede al *private members club* sulla base del curriculum, perché le *houses* non sono un luogo in cui chiunque può accedere, ma il loro lusso è alla portata solo di una *community* ben scelta. Per far parte del club bisogna essere presentati da un altro membro, attendere lo scorrimento della lista d'attesa e accettare, eventualmente, anche una bocciatura. La quota annuale è di circa 2.200 euro per poter accedere a tutte le *houses*, un prezzo quasi pop visto e considerato che con questa "piccola" cifra è possibile entrare a far parte del luogo d'eccellenza per l'ospitalità di lusso dei creativi del mondo. Ogni club ha la sua atmosfera, ma ciò che le accomuna è uno stile *casual-chic*, in cui ampi saloni tengono insieme modernariato, arte e design. Tutto ciò che arreda lo spazio è anche in vendita. A Roma l'edificio è di recente apertura (prima di Milano!) e si situa in via De Lollis, nel cuore di San Lorenzo. A gestire l'intero investimento sono stati due grandi nomi dell'impreditoria privata, Paolo Barletta e Nicola Bulgari, che hanno dato vita alla società immobiliare Arsenale. "Mi auguro che la sensibilità, la creatività e il talento dei giovani artisti contribuiscano sempre di più a donare una nuova fisionomia all'intero quartiere" ha dichiarato Barletta⁷⁵. Mi infiltro nella sede romana sfruttando l'invito di un membro del club. Il primo dettaglio che noto sul bancone della hall mentre sono in attesa del mio ospite è il grande catalogo di Bulgari dal titolo *Eden* appoggiato lì per ingannare l'attesa. Entrando effettivamente si accede a una serie di luoghi, uno più paradisiaco dell'altro: un cinema privato in cui godersi premièr di film presentati a Cannes o a Venezia, una sala per registrare podcast, 49 camere da letto per un breve *power nap*, ma anche 20 appartamenti e monolocali per i *long stay*, immancabili la spa e la palestra al settimo e ottavo piano, la House Kitchen e la Lounge Drawing Room e la Soho Works gli spazi adibiti al coworking al nono piano. Salendo ancora più su, sembrerà quasi di toccare Dio, approdando nella terrazza panoramica che ospita il ristorante Cecconi's e la piscina rivestita di eleganti piastrelle rosse tra ulivi e alberi di limoni godibile nelle stagioni estive, ma anche in inverno grazie alle strutture riscaldate. L'atmosfera è rarefatta e ovattata, le pareti sono piene di quadri malamente esposti – quasi giustapposti sulle pareti – messi lì in esposizione per appagare la vista, ma soprattutto per essere acquistati. Tutto è in vendita, anche l'arredo ovviamente. La luce è soffusa e il clima è silenzioso, nell'area ristorante non si può parlare al telefono perché la *mission* delle *House* è quello di creare una comunità che socializza e si unisce in

⁷⁵ Dichiarazione estratta dall'articolo di Sara Gainsforth, 2020, *L'effimera rigenerazione di Roma*, Internazionale web <https://www.internazionale.it/reportage/sarah-gainsforth/2020/05/07/roma-rigenerazione-effimera>

alleanze future. Non c'è spazio per contaminazioni esterne di alcun tipo, trascorrendo il tempo alla Soho House ci si può scordare dove si è e in effetti, dentro questo paradiso, potremmo essere ovunque. “Entro qui dentro alle 9 del mattino e ne esco spesso alle 2 di notte, faccio tutto qui. Lavoro, mangio, mi alleno, organizzo i miei meeting. Poi la sera c'è sempre qualche evento carino per cui resto qui a bere e a socializzare. Infatti quando esco sono spesso spaesata. Mi fa così strano camminare per le strade di San Lorenzo, mi sembrava di essere altrove fino a poco prima”, dice la persona che mi ospita sorseggiando un aperitivo nella terrazza panoramica. Subito prima di uscire si entra in una piccola stanza dove è possibile scattare un *selfie* con il gruppo con cui si è trascorsa la serata, quasi a sigillare l'amicizia nata quella sera e una macchina stamperà la fotografia per mantenere una cartolina ricordo di quell'esperienza.

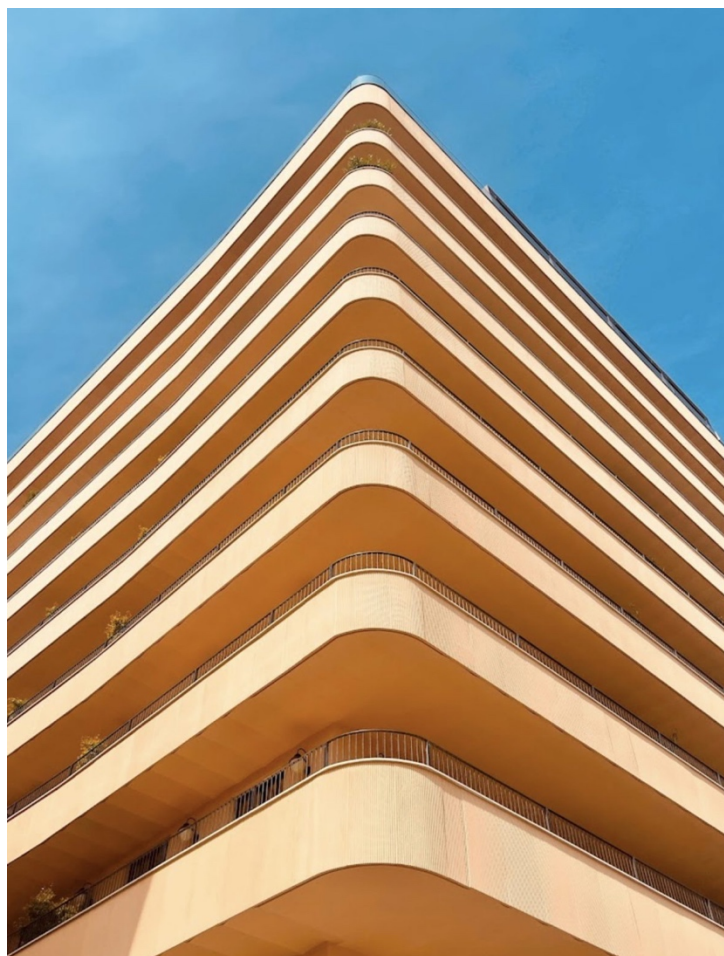
Il grande edificio troneggia nel cuore di San Lorenzo e somiglia a una nave da crociera a più piani, la facciata è interamente rivestita di pregiato travertino, contrastando con l'estetica del quartiere che lo circonda. La Soho House è un perfetto esempio di come le società immobiliari con i loro ampi capitali a disposizione hanno intuito che i nuovi immobili nelle aree dismesse ex industriali si devono presentare come distretti creativi e devono essere ammantate di narrazioni e contenuti immateriali perché tra l'arte, un aperitivo e un corso di yoga l'opinione pubblica protesta meno (Semi 2015). Ricordo che il cantiere della Soho House era stato circondato da una transenna abbellita dall'opera street art di Lucamaleonte dal titolo *Eden Effect*. Nell'ottica di Barletta il nome avrebbe avvisato i passanti che l'edificio sarebbe stato a basso impatto ambientale, ma a noi sembra proprio un titolo che vuole indicare che, da quel cantiere, è nato l'ennesimo *frammento privato e simulacrale di un paradiso perduto, giusto alle porte dell'inferno*. In questa architettura si simula uno stato d'unione formale in cui ogni contatto con il fuori è disincentivato, ogni legame sostanziale con la dimensione vitale del reale impedito: l'immaginario è sacralizzato, anestetizzato, disattivato e isolato in una lussuosa nave da crociera urbana in cui l'arte si fa rappresentazione e gli artisti marionette del capitale.

Il processo incantatorio della macchina bioestetica è compiuto. Siamo dunque a quello che potremmo definire l'ultimo stadio del disincanto in cui la religione del profitto, nel perpetuare l'*anestetizzazione* e l'*iperestetizzazione* del reale, ha definitivamente mortificato il nostro immaginario. Qualsiasi forma di immaginazione progettuale messa in campo per intervenire sul reale con il fine di reagire al giogo delle dimensioni di potere e di ricontattare le sue forze vitali, subisce un'inesorabile processo di eterogenesi dei fini finendo per essere pervertito, cambiato di senso, rapito, incantato dalla macchina trita carne del capitale. Questa è la condizione della classe culturale e creativa, il proprio operato sembrerebbe costantemente di fronte a strade senza uscita in cui regna la contraddizione come stato di fatto.

Lo sbarramento dell'immaginario è indispensabile alla dinamica della totalizzazione. Le frontiere da superare e le terre da recintare non sono solo quelle geografiche: partite altrettanto rilevanti si giocano intorno a quelle psichiche, simboliche, oniriche e narrative. [...] Niente deve interrompere il ciclo della produzione del consumo, il nesso fra le esigenze della struttura e le pulsioni individuali. Del mercato, infatti, sentiamo ogni sussulto, i suoi fremiti riverberano in noi: desideriamo ciò che desidera, temiamo ciò



Eden Effect Lucamaleonte, murales, via De Lollis



Soho House Roma, foto di N.A. aprile 2023

che teme. Per contro alberi, lupi, fonti, fantasmi, mulini a vento, stelle, dèi e demoni hanno smesso di parlare. Nei sogni e nell'ebbrezza non c'è coscienza ma solo sragione. Nel destino del mondo non ne va più di noi, nel destino nostro non ne va del mondo. È il disincanto (Consigliere 2020, p. 33).

L'immaginario è una struttura di sentimento e un luogo antropologico che rappresenta qualcosa che esiste nella mente ma non per questo è meno potente, soprattutto perché esso spesso racconta l'orizzonte di senso collettivo che accomuna gruppi di persone esposte alle medesime esperienze. Un inconscio sociale che racchiudendo un mondo di sensazioni, immaginari e desideri lega le collettività nel sogno di qualcosa. Esso rappresenta una zona *liminale* nel senso e nell'accezione che ne dà Turner, uno stato psico-fisico in cui le relazioni sociali, i diritti, gli obblighi e l'ordine sociale possono essere sospesi dando spazio a generi e simboli non verbali, linguaggi segreti e altri. L'immaginario è la possibilità di concepire un'*antistruttura* intesa con Turner (1982) come un contesto in cui possono sorgere nuovi modelli, simboli, paradigmi, ovvero come il vero e proprio vivaio culturale e creativo della società. Ne parleremo più estesamente nella terza e ultima parte della tesi, ma queste prime coordinate ci aiutano a comprendere perché per la logica del disincanto questo luogo è troppo pericoloso e incontrollabile e descrive una dose eccessiva di *possibilità di rivoluzione* per poter sopravvivere al disincanto. Sarà meglio anestetizzarlo e incorporarlo nel Capitale.

Come nota il filosofo Federico Campagna nel già citato *Magia e tecnica* (2021), avventurandosi in una raffinata ricostruzione dell'architettura della realtà *tecnica* che struttura l'esperienza esistenziale contemporanea⁷⁶, nella difficile relazione con il potere che caratterizza il tempo presente in cui "l'impotenza politica e personale combacia con il risorgere di tendenze fasciste e con gli appelli popolari all'ordine e alla repressione violenta", il ricorso all'immaginario è "il segnale di una confusa resistenza ad arrendersi completamente all'ontologia della Tecnica" per contrastare il progetto di anestizzazione delle soggettività nell'orizzonte della nostra attuale esperienza umana (Campagna 2010, p. 85). Campagna parla di EGA (Entità Generale Astratta) per indicare la nuova figura esistenziale che appare nella cosmologia della Tecnica in epoca neoliberale. Il desiderio individuale di essere, sperare e credere di sapere qualcosa deve oggi continuamente confrontarsi con la constatazione del fatto che un'esistenza autonoma non è più possibile. La dicotomia, la separazione tra soggetto e oggetto insita nei sistemi disciplinari moderni (di cui l'estetica, l'urbanistica e l'architettura fanno parte) ha definitivamente anestetizzato il legame con il mondo e ogni forza immaginifica ed emancipante deve essere bloccata sul nascere. Il disincanto agisce nel regno della Tecnica per neutralizzare, imponendo nel modo appena descritto quello che Campagna chiama *nichilismo metafisico* e *paralisi epidemica dell'immaginazione*. Questa sembrerebbe essere la condizione contemporanea, in cui la possibilità di emergere dalla paralisi si è "drasticamente ridotta e la nostra capacità di agire diversamente, o persino di usare l'immaginazione in modo diverso da quello già

⁷⁶ Per Campagna il sistema della *Tecnica* si struttura in opposizione al sistema alternativo della *Magia*. Questa visione sicuramente raffinatamente costruita è forse ancora un po' troppo figlia di un certo binarismo per i nostri gusti. Tornerà molto utile, però, più che altro per provare a comprendere in che senso sarà possibile oggi richiamarsi a un'altra forma di *Magia* intesa come la possibilità di reincludere la molteplicità, ovvero le altre possibilità di esistenza dello stato d'unione magico.

iscritto nel presente, è stata soffocata una volta per tutte” generando una dilagante sensazione di impotenza politica o di psicopatologia personale (Campagna 2021, p. 18). La preclusione dell’immaginario necessaria alla totalizzazione dell’esistenza agisce infatti non solo modificando il piano fisico e geografico ma soprattutto il fronte immateriale e profondo, che ha che fare di nuovo con il piano sensibile e con la possibilità, in quanto classe creativa, di progettare una via di fuga. Il risultato è quello che Consigliere (2020) definisce similmente a Campagna un’asfissiante *paralisi dell’immaginario* senza precedenti, un deserto affettivo che sembra rispondere oggi all’unico imperativo della crescita economica: disabilità emotiva, stereotipia linguistica e ossessione di godimento sono la perfetta rappresentazione della miseria dei nostri tempi che riduce tutto a criteri di sfruttabilità tecnica e valorizzazione economica.

La *reductio ad unum* avviata secoli prima dal *dispositivo disincanto* ha allora sferzato il suo colpo di coda insinuandosi nella nostra sfera più preziosa, più intima e affettiva: la nostra anima personale e collettiva. La cattura e la paralisi dell’immaginario e dell’incanto per mano capitalista, totalitarista e neoliberista e il suo *per-vertimento* rappresentano l’ultima conquista che incorona il disincanto come unico sovrano indiscusso della contemporaneità, disegnando il quadro finale e attuale di questo lungo processo che abbiamo ricostruito nelle sue evoluzioni storiche e concettuali – dall’Illuminismo in poi – con conseguenze discutibili, se pensiamo alle premesse da cui tutto era partito. Scrive Viveiros de Castro (2012):

Non avremmo temuto nulla poiché avremmo compreso tutto; e ciò che avrebbe potuto essere migliorato, lo sarebbe stato. Non è necessario soffermarsi sul fatto che tale profezia si sia rivelata inesorabilmente e tragicamente sbagliata. Le paure reali di mostri immaginari presso altri popoli hanno ceduto il passo, da noi, a una proliferazione spaventosa di paure immaginarie di mostri reali. Paure che sono “immaginarie” nella misura in cui sono generate e gestite da una gigantesca economia politica dell’immagine, il “modo di produzione cinematografico” che definisce il tardo capitalismo (p. 65).

D’altronde credere che tutti, tranne noi, vivano nella superstizione (credenza non vera) ci impedisce di vedere quanto la presunzione stregata di un *Credo* unico dei moderni sia, a sua volta, superstizione (credenza paralizzante). Utopia del progresso e violenza del dominio vanno osservati insieme, l’una sembrerebbe essere la causa dell’altra perché “il potere, alla fine della sua lunga elaborazione biopolitica, non può che essere magnetico, spettacolare-suggestivo” (Cavalletti 2011, p. 138). Oggi quella promessa di paradiso di cui si era ammantato il progresso ha assunto piuttosto le sembianze di *frammenti privati e simulacrali di un paradiso perduto, giusto alle porte dell’inferno abitato da vivi* in cui “tutto quello che potrebbe animarci è riunito qui, visibile, ma risolutamente fuori dalla possibilità di un contatto” (Tiqun 2004, p. 74). Il nostro Cerbero si è tradotto in un diabolico capitalismo *tecno-nichilista* (Magatti 2012) che è arrivato a tessere su di noi una tela che, con le sue stregonerie e le sue “macchine psicotecniche di suggestione di massa” (Cavalletti 2011), ci obbliga ad un’esistenza tecnica asfissiante, immersa più che mai in una dinamica biopolitica a suon di ipnosi, suggestione, iperrealità, disempatizzazione e disanimazione, tracciando le partizioni tra ciò che è da spettacolarizzare e ciò che è da dissimulare, ciò che è da sentire e ciò che è da anestetizzare. Come sostiene Di Vittorio (2023), “dinanzi a questa quotidiana catastrofe «logica», l’unica risposta possibile diventa spezzarsi. E forse, in questo modo, «testimoniare» la catastrofe stessa”. Il sentimento della fine nasce da questa dimensione di sudditanza allo stato di separazione

provocando la crisi antropologica che si insinua nelle nostre esistenze spaesate tra ordinanze tecniche impreziosite da superficiali polverine magiche che ci illudono a tratti di poter volare, in una realtà progettata per impedirci di spiccare il volo e bucare la tela dell'intrattenimento spettacolare.

Siamo arrivate alla fine di questa storia che ha letteralmente stravolto i luoghi, le città e l'esperienza che facciamo di esse, ma soprattutto il senso profondo di quella connessione tra la città, l'architettura e l'arte. Questa cosmogonia della separazione che si è andata a poco a poco strutturando ha mutato profondamente la visione dell'arte, relegandola nel regno della rappresentazione, ben distaccata dai processi di costruzione dell'urbano, la cui gestione tecnica è affidata alla disciplina separata dell'urbanistica e dell'architettura che recuperano l'arte – ove necessario ai fini del Capitale – per riportare un po' di incanto nella disincantata razionalità tecnica. Quello stato d'unione che avveniva nei santuari delle caverne non sembra oramai che un modo primitivo di concepire questi campi e, di quel legame troppe volte tradito, non ne è rimasto molto. Ovunque dilaga una certa perdita di fiducia nella speranza che sia possibile immaginare una via di fuga a partire da qualsivoglia forma di progetto.

Il simulacro di Lascaux

In una giornata piovosa di dicembre mi avventuro nelle tortuose strade della Dordogna per andare alla ricerca di quel che del Paleolitico (e dello stato d'unione che fu) è rimasto ai giorni nostri. Nell'autunno del 2023 stavo conducendo un'esperienza didattica con l'École Européenne Supérieure de l'image ad Angoulême in Francia e il tema che avevamo scelto per il laboratorio era quello di ragionare sulla possibilità di inventare un piano d'evacuazione dall'immagine⁷⁷. È possibile emergere dal paradigma appena descritto e sovvertire da dentro la dinamica bioestetica recuperando un contatto con lo stato d'unione? Mi accorgo di essere geograficamente molto vicina alla culla del Paleolitico. Sarà utile tornare lì dove tutto era partito, ma ai tempi d'oggi, per arrivare a toccare con mano ciò che stiamo dicendo in una disperata ricerca di senso. E quale miglior occasione se non quella di viaggiare con studenti e studentesse che lavorano sull'immagine? Così mi dico, mentre alla guida di una macchina prestata rompiamo la nebbia bassa addentrandoci nelle strade spettrali e ubertose della valle della Dordogna. La prima visita da fare sarà sicuramente al santuario più magnifico, *la plus belle grotte*: il desiderio di entrare a Lascaux è troppo forte per non seguirlo. Mi accorgo presto che persino il Paleolitico è stato travolto da questo centripeto moto bioestetico che tutto divora e nulla risparmia. Persino l'incanto di Lascaux dove quel prezioso stato d'unione magico tra arte, architettura e città era iniziato, è stato *perversito* fornendoci un esempio terribilmente adatto a raccontare quel che ne è stato dello stato d'unione, ma soprattutto per constatare cosa sia successo all'arte e all'immaginario in seguito alla grande anestetizzazione, trascesi in frammenti simulacrali di un paradiso perduto.

Se anche a voi verrà voglia di visitare la grotta di Lascaux, scoprirete già solo da una rapida ricerca online che il santuario per come lo abbiamo studiato su tutti i libri di storia dell'arte non

⁷⁷ Il laboratorio per la l'École Européenne Supérieure de l'image ad Angoulême è stato condotto insieme al Matteo Locci e Basak Tuna, amici di vita e di collettivo. Con loro ho avuto la preziosa occasione di andare a visitare alcune caverne della Valle della Dordogna.

esiste più. O meglio esiste, ma non è più visitabile. La grotta originale di Lascaux è infatti stata chiusa al pubblico nel 2008 per non perpetuare il deterioramento del complesso e inserita nelle liste del patrimonio dell'umanità UNESCO. Vista l'iconicità del luogo, per continuare a garantire l'ingresso del pubblico e l'afflusso turistico senza rinunciare alla tutela artistica e ambientale del sito, nasce l'esigenza di replicare la grotta. Nel 2008 prende vita la prima copia, Lascaux II, che per alcuni anni è stata l'unica caverna accessibile “così suggestiva e coinvolgente da far dimenticare di essere solo una copia dell'originale”, come si legge nel sito del TouringClub. Con l'intento di migliorare la riproduzione, venne poi realizzata la mostra itinerante Lascaux III, visitabile ora alla Porte de Versailles a Parigi. Oggi recandosi a Montignac è possibile addirittura visitare Lascaux IV, l'ultimo facsimile della caverna originale nel *Centre International de l'Art Pariétal* inaugurato nel 2016. Un ameno oggetto architettonico realizzato dallo studio di architettura norvegese Snøhetta e SRA insieme allo scenografo Casson Mann, appare come un oggetto incastrato sulle dolci colline della valle del Vézère nel cuore della Dordogne⁷⁸. *Organisez votre séjour en Dordogne Perigord* e recatevi alla copia del santuario dell'arte: “un luogo in perfetta armonia con il paesaggio, Lascaux IV è costituito da 9.000 mq di edifici che si fondono con il paesaggio, distesi come un graffio sulla facciata e quasi invisibili dal cielo grazie al tetto verde”, questa la descrizione della copia della caverna sul sito turistico della regione, accanto alla lista dei *loisir*, i piaceri, la *gastronomie* e ovviamente le degustazioni dei vini. Lascio la macchina nel parcheggio e si staglia di fronte ai miei occhi quella architettura fredda e lineare che ospita il facsimile della grotta preistorica. Un gruppo di turisti appena scesi da un bus scattano alcune fotografie dai loro telefoni cellulare, tutte ritraggono questo paesaggio finto fatto di cemento e vetro su bosco d'autunno al cui interno è conservata la copia. O almeno così dicono, devo dire che la situazione piuttosto irreale insinua il beneficio del dubbio.

Un gioco di scatole nelle scatole svela fin da subito il sovrapporsi quasi illusionistico dei piani di realtà. Grazie alle ultime tecnologie i visitatori sono condotti a scoprire i misteri della caverna di Lascaux attraverso un avvincente itinerario “enjoy a guided tour of Lascaux IV and live a unique experience that will transport you 21.000 years ago”. Così è pubblicizzata la visita sui *depliant* che lo stesso museo propone negli appositi espositori all'ingresso. Disponibile nella semplice versione *guided tour* oppure *storytelling* per bambini. Ma l'offerta non finisce qui. Per chi, tra gli adulti, avesse voglia di vivere l'esperienza in un gruppo più piccolo e intimo ricreando l'atmosfera magica e misteriosa, è inoltre disponibile il pacchetto *prestige*. L'esperienza propone una visita al buio con l'ausilio delle torce, esattamente come doveva essere per gli uomini nel Paleolitico⁷⁹, il tutto a soli 35 euro. A coronare l'offerta turistica, infine, una perla: per i più bisognosi di relax è possibile addirittura prenotare una seduta di *restorative yoga* all'interno della grande sala dei tori nella copia di Lascaux, alla modica cifra di 100 euro.

⁷⁸ Per una visita digitale del museo visita i siti <https://www.snohetta.com/projects/lascaux> e <https://lascaux.fr/en/>

⁷⁹ Inutile dirlo, l'intera narrazione delle caverne è declinata al maschile dall'inizio alla fine.



Lascaux IV - A unique visiting experience

Prehistory has never been so alive

● The International Center for Cave Art is open today from 10:00 à 18:00

Centre International de l'Art Pariétal, vallée del Vézère, Dordogna, foto N.A. dicembre 2023

Scelgo l'opzione più economica e mi dicono che, pagando un biglietto di 22 euro senza sconti, la guida mi condurrà nei meandri di questa copia, per un'esperienza sensoriale unica e senza precedenti. La replica mi consentirà di accedere a parti della grotta originale altrimenti inaccessibili al pubblico. Accetto il costo e la contraddittorietà di questa affermazione e inizio il tour.

L'esperienza di Lascaux IV è suddivisa in ben sei passaggi. Innanzitutto l'accoglienza nel *foyer* ci prepara alla visita della riproduzione attraverso un'installazione sull'origine dell'arte. Una serie di illustrazioni raccontano come è nata l'arte nella caverna, sembrerebbe proprio che sia stato un artista unico, selvaggio e maschio ad aver realizzato le pitture, in un'operazione solitaria, rappresentato di fronte a quella parete come se fosse *solo et pensoso* nel suo studio. Un focolare accompagna il suo genio ascetico e creativo grazie al quale il mondo può oggi godere il piacere estetico di quelle meraviglie. Questa è anche la narrazione che la guida decide di tramandare, intrattenendo il pubblico proprio all'inizio della visita con il racconto di questi primi artisti che delle grotte avevano fatto i loro primi atelier privati. Dopo aver superato alcune stanze popolate dalla fauna e dalla flora del Paleolitico simulate in video immersivi, saliamo sul tetto del museo, posizione privilegiata da cui la guida ci mostra – a distanza – la natura che avevamo prima potuto toccare nell'ologramma di pixel. Indicando un punto dritto sulla collina con tono avvincente ci dice “lì sorge l'originale di Lascaux” e dopo queste parole continua “andiamo avanti”. Per un attimo penso che stiamo realmente per entrare nell'originale ma, neanche a dirlo, era una semplice illusione.

A scacciare ogni equivoco possibile, l'ingresso alla riproduzione a grandezza naturale della caverna è anticipata da una piccola zona al buio con schermi e telecamere in bella vista che ci avvisano che il facsimile è altamente sorvegliato. Nonostante l'evidenza, la guida prova ad ingannarci ricreando performativamente l'aura di sacralità. Per garantire la tutela del luogo ci avvisa che, una volta entrate, non potremmo scattare fotografie né toccare le pareti dipinte. Dovremmo inoltre mantenere il silenzio, in fila indiana, cercando di non sfiorare le pareti con le giacche o con le borse. E allora il gruppo entra obbedendo alle indicazioni appena ricevute, la guida abbassa la voce e offre ad ognuno un paio di auricolari per ascoltare meglio le sue parole, in questo modo non disturberemo l'atmosfera della caverna. “History has never been so alive” dice la guida appena entriamo e a poco a poco ci fa avanzare nella copia in scala originale. È fatta così bene e la sua voce è così persuasiva che noi, tutti e tutte, per un attimo ci crediamo. Rinsavisco da questa potente ipnosi collettiva e provo a scattare una fotografia per provocare la guida, che perfettamente calata nella sua performance dall'auricolare prontamente mi apostrofa “madame, no picture please”, proprio come se fossimo dentro l'originale. Poi si avvicina a me senza farsi notare dal pubblico intento a contemplare le pitture e mi invita a non preoccuparmi, perché tanto, non appena usciti da qui, entreremo in un altro luogo in cui potrò scattare tutte le foto ricordo che desidero. Effettivamente devo ammettere che la copia è straordinaria, la visita è estatica e spesso mi ritrovo con i brividi sulla pelle. L'emozione è proprio tale e quale se fossimo nell'originale: missione autoinganno riuscita.

Ne usciamo e solo a quel punto entriamo nel cosiddetto *Atelier*, ovvero un grande hangar con otto imponenti modelli dipinti, in cui grazie ai visori della realtà aumentata che ci consegnano all'ingresso sarà possibile rivivere quell'esperienza, questa volta però senza fingere di essere nell'originale. Qui la grotta si spacchetta e possiamo finalmente toccare, odorare, fotografare le pareti, accompagnati da audioguide aumentate in un cinema 3D che continuano a raccontarci il significato di quello che stiamo vedendo. Se la copia era il luogo in cui replicare l'esperienza della

realtà come se fosse veramente lei ad essere esposta, con il rituale di tutela e conservazione che ne consegue, nella copia della copia possiamo smetterla di ingannarci e dare sfogo al nostro desiderio di portare a casa una serie di foto ricordo. Effettivamente tutte e tutti si scatenano in un delirio di click, persino la copia della copia è così bella che il senso di meraviglia e di stupore continua: nonostante spesso gli schermi degli smartphone si frappongano tra noi e l'opera non smettiamo di ingannarci. Usciamo di lì ed entriamo nel sesto e ultimo spazio di questa esperienza la *Galerie de l'Imaginaire*, un bellissimo nome per descrivere una galleria d'arte virtuale che collega l'arte rupestre a filo diretto con quella dei più grandi maestri del XX secolo. Un luogo in cui i visitatori potranno realizzare la propria selezione di opere semplicemente sfiorando uno schermo *touch* che proietterà la collezione su altri schermi e schermi di schermi. Questa ultima dose di pixel determina definitivamente lo stato allucinatorio e con ciò l'esperienza Lascaux si può dichiarare finita, siamo di nuovo al punto di partenza, senza però dimenticare di fare un passaggio per il bookshop. Qui la caverna subisce la sua ultima per-versione facendosi *gadget* da vendere a caro prezzo: quadernini, matite, portachiavi, gomme da cancellare, segnalibri, cartoline. È inoltre in vendita una ricca selezione di libri, d'altronde lo dicevamo che è stato scritto moltissimo sul santuario di Lascaux. Noto però che sugli scaffali manca quasi solo *L'alba di tutto*, il testo che ha guidato la prima parte di questo scritto. Penso che forse è semplicemente in ristampa e chiedo in cassa, ma niente, non lo hanno mai avuto tra i loro scaffali. Sarà un caso o quel testo con la sua visione rivoluzionaria del Paleolitico è stato rimosso dalla narrazione egemone? Solo poco prima di uscire dal museo mi accorgo di un ultimo dettaglio curioso. In un angolo sono esposti in vendita dei tappetini da yoga su cui è stampata l'immagine di Lascaux. Acquistando questo indimenticabile gadget sarà possibile praticare l'antica arte che riunisce mente e corpo, godendosi il relax che quelle immagini incantate riusciranno a donare. Il tutto a ben 91 dollari, il prezzo in questo caso non è neanche riportato in euro. Esco da quell'architettura di cemento e vetro con un unico rammarico: non aver preso parte alla seduta di yoga nella grande sala dei tori, credo che sarebbe stato molto interessante ai fini della ricerca.

La prima riflessione che è necessario fare è relativa al *cosa* si vede nel facsimile di Lascaux. L'origine della storia dell'arte non viene narrata affatto come frutto di un momento comunitario e collettivo in cui l'arte, l'architettura e la città si sono date appuntamento esprimendo i legami sostanzialmente liberi dell'umano e tra l'umano e il mondo. Quel che leggiamo invece è che l'arte – da sola – ha avuto qui origine grazie alla mano geniale di singoli artisti, mettendo a tacere il portato politico di quel gesto. Ma questo ci stupisce fino ad un certo punto, perché ora che abbiamo attraversato la parabola del disincanto, sappiamo anche che questa è la versione suggestiva della storia che il contemporaneo ha scelto di raccontare per neutralizzare il potere contro suggestivo che lo stato di unione magico delle caverne avrebbe potuto scatenare. La seconda osservazione che invece ci sembra urgente fare è quella sul *come*. Riattraversando la visita ci saremo accorti che, durante il percorso, la copia e l'originale sono continuamente confusi tanto che fino all'ultimo i visitatori e le visitatrici sono vittime dell'autoinganno: quel che vedo è vero o è finto? La realtà e l'apparenza sono la stessa cosa, non c'è più distinzione. Ricostruiamo brevemente i passaggi. L'originale è impacchettato, imbalsamato e anestetizzato per motivi di tutela artistica e fin qui sembra ancora logico, seppur si inizi a presagire il sentore di quella *sacralizzazione avversa* di cui parlavamo poco fa. Al suo posto una copia a sua volta impacchettata in un'architettura più grande e trattata come se fosse l'originale, un simulacro imbalsamato e anestetizzato. Accanto, la copia

della copia (l'*Atelier*) ci restituisce il valore d'uso di quel luogo, la possibilità di stabilire con esso un legame non solo rappresentativo e distante. Pochi chilometri più in là la copia precedente, la versione 2.0, ora chiusa e abbandonata al suo destino di scheletro simulacrale.

Forse i progettisti di questo parco giochi non sanno di averci fornito un'eccellente rappresentazione della fine che ha fatto il reale. Questo luogo, per il suo valore altamente simbolico, fa da sineddoco e parla nel suo piccolo del dominio stregato che manipola, anestetizza e governa il nostro legame con il reale, trasformando inesorabilmente il contatto che stabiliamo con i nostri territori e le nostre città. Quel dispositivo suggestivo che tra fine Settecento e inizio Ottocento era nato segretamente mascherato da sperimentazione della visione per rianimare la borghesia annoiata delle città industriali, è diventato uno stato seduttivo diffuso che condiziona ovunque e comunque la nostra esperienza del reale e caratterizza lo scenario prevalente della nostra esistenza, escludendo la possibilità di un diritto al segreto. Il legame tra il reale e l'immaginario è totalmente rotto, ed è stato sostituito dalla ricostruzione esteriore e formale del legame tra il politico e l'estetico, al fine di imporre un dominio. L'esperienza di Lascaux ci racconta una realtà disneyzzata, derealizzata e spettacolarizzata, l'immaginario è *per-vertito*. Nulla è vero, ma tutto è più vero del vero, come scriveva Baudrillard (1983) "Il reale non cede a vantaggio dell'immaginario, cede a vantaggio del più reale del reale: l'iperreale. Più vera del vero: tale è la simulazione" (p. 13). Nella copia della copia delle copie vige l'anestesia totale dei sensi che non ci permette più in nessun modo un contatto con il reale. La verità si fa rappresentazione e la rappresentazione è verità, come scriveva Cacciari. La caverna da santuario dell'esperienza sensibile, si è nel tempo trasformata in simulacro più volte replicato, rappresentazione di se stessa, meta di pellegrinaggi di massa che lì si recano per fare esperienza dell'immagine rarefatta del momento aurorale dell'estetica e della storia dell'arte. In questo abitare simulacrale ogni contatto è perduto, i legami dell'umano con il mondo, e degli umani tra di loro, sono lacerati. Neanche ci rendiamo più conto di abitare nell'inferno, non sentiamo più il suo dolore dal momento che il capitalismo diabolico abita le città ricreando frammenti privati di paradiso: il Diavolo si è trasferito in Paradiso dove neanche illudersi è più possibile. La saturazione di immagini e di copie del reale non ci permette più di distinguere l'apparenza dalla realtà, il neoliberismo ha catturato così potentemente l'immaginario e l'illusione progettando una costellazione di Eden, freddi luoghi privati senza illusioni in cui ricreare artificialmente l'incanto perduto. Intorno a noi la paralisi, tra immaginario e reale è negata ogni relazione che non sia quella violentemente veicolata dal *dispositivo disincanto*. Viene il sospetto che forse sarebbe meglio persino vivere nel ribollire dell'inferno in cui, per lo meno, è garantito un contatto, seppur doloroso.

Il canto delle sirene

Per emergere da questo paradigma di disincanto di cui abbiamo tentato, in questa seconda parte, di ricostruire le origini e i principali ingredienti, sarebbero necessario oggi pensare luoghi e situazioni in cui restituire *altrimenti* spazio all'immaginario, all'incanto e alla magia: far riemergere ciò che è magico, misterioso, incalcolabile e invisibile al di là della disincantata e ipnotica razionalità economica del capitalismo tecno-nichilista, alla ricerca di quell'antico stato di unione perduto. Ma avremo capito che la tela del neoliberismo ha tessuto sapientemente le sue trame sul reale, allora in che senso si può agire altrimenti? Somiglia a un sortilegio "molti animali muoiono così, fissando paralizzati i fari del treno che li travolgerà". Mentre contiamo sui tempi lunghi dell'evoluzione è

diventato un imperativo sempre più urgente quello di immaginare e praticare nuovi sistemi di realtà, “un po’ perché morire così, in mezzo ai binari, è indecoroso; un altro po’ perché ogni *cosa fatta* dagli umani – e il capitalismo è una di queste – può altrettanto bene essere sfatta” (Consigliere 2020, p. 14). Ci sono ancora molte questioni che andranno problematizzate, prima tra tutte una domanda: esiste un’alternativa tra la difesa reazionaria della cultura lineare, razionalista e capitalista e l’abbandono alle derive superstiziose e idolatriche del nuovo pensiero magico? Ovvero consapevoli ora della necessità di un’inversione di paradigma, anche se questa tesi si apre con l’immagine della caverna di Lascaux, associando al Paleolitico quello stato d’unione magico a cui tanto siamo affezionate: ho già sottolineato, ma ci tengo a ripeterlo anche in conclusione, che non c’è nessun desiderio di scivolare in forme di feticismo primitivista. È evidente che non possiamo desiderare un’involuzione, un ritorno indietro, una regressione o un abbandono alla superstizione premoderna. Ma qualcosa dobbiamo fare, in qualche forma dobbiamo pur *vivere* e riscattare il nostro modo di abitare il mondo, salvando l’immaginario senza cadere nella superstizione o nella suggestione dispotica, altrimenti continueremo a *farci vivere* e ad incentivare narrazioni apocalittiche sulla fine.

Nelle seconda parte della tesi abbiamo reinquadrato il problema della fine in una cornice molto più ampia, ricostruendo il momento in cui si è inesorabilmente affermato lo stato di separazione come unica ontologia possibile del *dispositivo disincanto*, che ha contemporaneamente modificato la nostra visione sull’origine e determinato la crisi antropologica del presente. Abbiamo inoltre capito che il capitalismo nella sua versione neoliberista ha trovato l’accesso ad una ricetta segreta, in cui la tecnica si serve di un velo di magia pervertita di senso, necessaria ad indorare la pillola. A rendere sempre più problematico il nostro contatto con la dimensione vitale del reale, sono subentrate nella scena “un campo di forze causali che formano e al tempo stesso pervertono le sue intenzioni” (Elster 1979, p. 8). L’umano che già si era slegato dal contatto con i luoghi in cui abita per via della grande partizione diabolica, è oggi costantemente esposto all’ammaliante canto delle sirene che lo attira in luoghi, tempi, situazioni e atmosfere rarefatte che, per la loro natura pervertita, determinano il proliferare sempre più allarmante di scollamenti, scossoni, strappi e scissioni riducendo la sua stessa esistenza all’anestesia o alla schiavitù dei sensi, che come abbiamo visto sono entrambe conseguenze complementari del disincanto. In reazione a tale stato di fatto l’unica strada che da più parti si è deciso di intraprendere è quella della rinuncia all’immaginario e alla magia e del distacco dalle forze vitali del mondo, con l’unico triste effetto di rinchiudere l’umano nella trascendenza asettica e irrealistica dei frammenti simulacrali e privati di paradiso che continuamente ripropongono scissione e separatezza.

La grande sfida, oggi, è quella di avventurarsi in un cammino diverso che possa guidare le soggettività a recuperare il ribollire di quello stato d’unione con tutto il suo apparato di libertà sostanziali che forse potrà restituire un legame sano con il reale, una possibilità di contatto. Ma il fuori materiale è una trama traumatica, violenta e pericolosa: lavorare nella direzione del depotenziamento del soggetto individualizzato e sul potenziamento del sensibile può essere un’operazione rischiosa. Come scrive Daniela Angelucci nel suo ultimo illuminante libro *Là fuori, La filosofia e il reale* (2023), che sarà guida preziosa per emergere dal naufragio nelle prossime pagine, “si tratta di rinunciare alla sicurezza, e in fondo soprattutto alla consolazione, del riconoscimento e del controllo, pur di esporsi al rapporto vitale con l’esteriorità” (p. 63). Ma come si fa a rimettersi in contatto e instaurare un rapporto speciale con la sensibilità senza correre il rischio di rimanere

catturati, bruciati, stregati, ipnotizzati, trascesi nel canto delle forze neoliberiste bioestetiche che costantemente ci rapisce e perverte i nostri intenti?

[...] ma voi con legami strettissimi dovrete legarmi, perché io resti fermo, in piedi sulla scarpa dell'albero: a questo le corde mi attacchino. E se vi pregassi, se v'ordinassi di sciogliermi, voi con nodi più numerosi stringetemi⁸⁰.

Sembra di sentire la voce di Ulisse invocare *légami!* alla sua truppa, perché temeva che sarebbe stato trasceso dal canto seduttivo delle sirene (Adorno&Horkheimer 1947; Elster 1979). E tale è la condizione dell'umano, catturato da un campo di forze ipnotiche e suggestive, in cui la forza della magia è stata incorporata dalla tecnica per permetterle di affermarsi con tutto il suo potere. Sarà il caso però di non ripetere lo stesso errore di Ulisse, ridotto a supplicare i suoi compagni per farsi legare all'albero della nave con nodi ancor più stretti, nel caso la sua forza di volontà non fosse bastata da sola ad opporsi alla note incantatorie. È inutile costringere i nostri corpi invocando gioghi più asfissianti, tanto le sirene sguinzagliate dalla bioestetica saranno capaci di tentare ogni essere umano scovando i suoi desideri più segreti e reconditi. Il canto delle sirene avrà sempre la meglio e agirà come una forza diabolica che arriva a dividere ostacolando un legame sano dell'umano con il reale. Implorare *légami!* significa agire sul corpo la stessa sussunzione violenta agita dalla legge del sistema di dominio, perpetuando l'idea di un corpo normalizzato e obbediente alle gerarchie. Come insegna la prova di Ulisse, per difendersi dalle sirene del fuori e farsi progettuale, il corpo soggettivo deve imparare la più complessa relazione con la propria antistruttura dell'immaginario di riferimento, con l'universo di senso, con i desideri e con le passioni più forti che lo portano costantemente fuori da sé, scollandolo dal contatto con il mondo. È il γνῶθι σεαυτόν, conosci te stesso, non a caso inciso sulla pietra del tempio dell'Oracolo di Delfi a cui abbiamo dedicato già alcune pagine. Quale, se non questo invito, potevano lanciare ad Ulisse le sirene sugli scogli?

⁸⁰ Odissea, XII, 160-4.



Ulisse e le sirene, John William Waterhouse, 1891

Esattamente come su quella nave, nella paralisi urbana di disincanto bioestetico in cui siamo immersi, l'umano, alle prese con un campo di forze esterne, deve ripartire dall'*arte di fare legami*, rimettendosi in contatto con il fuori e imparando a sopravvivere ai canti delle sirene a partire da se stesso e dal suo modo di legarsi agli altri e al mondo, dotandosi però delle giuste tecniche. Se ci pensiamo bene *incantare*, etimologicamente parlando, è composto dalla particella *in* e *cantare*, intensivo di *canere* che significa proprio *cantare*. Al campo di forze generato dal canto delle sirene sarà necessario opporre un'altra forma di incanto. Per iniziare ad utilizzare un lessico caro a Deleuze, autore che scorrerà come un flusso sotterraneo nelle vene aperte dell'ultima parte della tesi, potremmo dire che se la bioestetica è un vettore in cui le forze in campo intessono relazioni con il reale generando un campo di possibilità dell'esistenza che tendono alla *trascendenza*, per rintracciare una possibile via di fuga da esse sarà necessario rintracciare un vettore cosmologico istituyente che crei un nuovo campo di possibilità che ci permetta di recuperare l'*immanenza*. Per andare *oltre la cattura*, dovremmo quindi imparare a intonare un nuovo canto, un re-incanto, dove il suffisso *re* sta ad indicare il gesto di reiterazione ma anche di opposizione. Dunque la via di fuga che andiamo cercando avrà la natura di un canto che reitera l'incanto opponendosi al contempo al legame tossico con esso che ci viene imposto dalla bioestetica del disincanto. Per emergere da questa estetica del disincanto con le sue forze trascendenti e paradisiache, è necessario oggi recuperare i *legami* con le forze immanenti della vita in sé, emancipandosi dall'invocazione *lègami!* che altro non è se non la supplica ad un legame che continua a impedire il contatto.

Se il ragionamento appare ancora un po' troppo contorto e astratto, non preoccupiamoci. Di questo, in particolare di un nuovo campo di forze istituyente e immanenti a partire dalle pratiche artistiche, parleremo nell'ultima parte della tesi. Concludiamo ora questo lungo viaggio che è iniziato nel Paleolitico e, per prepararci ad immaginare possibilità di re-incanto, riavvolgiamo mentalmente la pellicola per tornare da dove la nostra riflessione era partita, da quei "tumulti di gioco e di festa" (Bataille 1955, p. 51) delle prime grotte dipinte grazie ai quali la città e l'arte sono nate. Trasgredendo alla legge del lavoro, esse sono emerse contemporaneamente in una festa

generando – oserei dire – per la prima volta la vita urbana nella forma di uno spazio pubblico comunitario, una prima esperienza collettiva della realtà intesa come un miscuglio di tecnica e magia in pieno contatto con il bollire vitalizzante del reale. Non parlo di un’operazione nostalgica o posticcia, ma del recupero di quella “penombra dell’immaginario” (Consigliere 2020, p. 131), quell’atmosfera festosa e perturbante che la modernità ha rimosso, insieme ai suoi abitanti. Grazie alla storia che è appena stata raccontata e alle pennellate dipinte sulla tela, speriamo sia finalmente possibile avere gli strumenti necessari per scovare le tattiche adatte ad andare *oltre la cattura*, bucare la tela dell’intrattenimento e pensare a vie di reincanto a partire da un modo *diversamente* magico di tessere *legàmi* e avviare il disgelo dei ghiacci che intrappolano la nave dell’immaginario.

PARTE TERZA
Sul reincanto critico
(Legàmi)

Ammettiamo a fatica di essere legati, poiché siamo posseduti da un'idea estetica della libertà. Un'idea di libertà in quanto distacco. [...] La libertà non risiede nell'affrancarsi da ogni legame, ma nell'apprendere l'arte di legare e slegare [...]. Quest'arte da sempre è reputata magica. [...] E ci immaginiamo quale terribile forza abbiano tra le mani coloro che, collettivamente, elaborano il gioco delle forme-di-vita da cui sono affetti.

[...] Il mana fugge, reinventiamo la magia.

Tiqqun, *Il bell'inferno*, 2004



Le sirene, Evelyn de Morgan, 1886

CAPITOLO SESTO

Non deluderci, Luna

Nel momento in cui il regno dell'umano mi sembra condannato alla pesantezza, penso che dovrei volare come Perseo in un altro spazio. Non sto parlando di fughe nel sogno o nell'irrazionale. Voglio dire che devo cambiare il mio approccio, devo guardare il mondo con un'altra ottica, un'altra logica, altri metodi di conoscenza e di verifica. Le immagini di leggerezza che io cerco non devono lasciarsi dissolvere come sogni nella realtà del presente e del futuro.

Italo Calvino. *Lezioni americane, Leggerezza*, 1984



Blue Marble, *la terra vista dalla Luna*, 7 dicembre 1972 foto scattata dall'equipaggio dell'Apollo17

Verso il disgelo

S 62° 58', W 60° 39'



scenografia dello spettacolo S 62° 58', W 60° 39' di Peeping Tom, foto di N.A., 23 gennaio 2024, Teatro Argentina di Roma

Sono le coordinate in cui si colloca *Deception Island*, un'isola remota dell'Antartide dove si ambienta la storia dell'ultimo spettacolo della storica compagnia belga *Peeping Tom*⁸¹. Una nave si è incagliata nel ghiaccio a causa di una tempesta e sono morti tutti. La carcassa del veliero, di cui emerge solo la poppa, giace tra i ghiacciai senza apparente via di fuga. Un gruppo di superstiti vive il dramma del naufragio e, intrappolato in un paesaggio ostile e pericoloso, lotta contro gli agenti atmosferici nel dimenarsi nauseante della barca. Cercano di sopravvivere. Un marinaio lotta contro la tempesta e fatica ad ancorare la nave che si è incagliata tra i ghiacci, un uomo pesca con una canna che si agita al ritmo delle note classiche in sottofondo, una donna rimbalza da una parte all'altra del relitto, un anziano canuto e barbuto si sorregge a quel che resta del tavolino di poppa. La scena che più colpisce è quella di un bambino di meno di dieci anni che, oscillando sul bordo della nave, scivola inghiottito dall'acqua. Poco dopo riappare fra le braccia di un padre che si dispera per non essere stato in grado di prendersene cura. In questa atmosfera al tempo stesso iperreale e onirica, il messaggio che arriva dritto allo spettatore è quello di un presente che non riesce a prendersi cura del futuro dell'umano, o almeno così pare. Il mondo finzionale creato nel teatro è alla ricerca del significato profondo della vita in un'epoca priva di valori e immersa nelle scissioni: tutto è naufragato e ghiacciato, non sembrerebbe esserci via di scampo al trauma e alla disperazione.

⁸¹ Lo spettacolo S 62° 58', W 60° 39' è andato in scena il 23-25 gennaio 2024 al Teatro Argentina di Roma

Quand'ecco che qualcosa interrompe questa situazione: improvvisamente lo spettacolo del naufragio si ferma. Mentre il capitano della nave seduto al lato della poppa ci confessa i propri tormenti, qualcosa inizia a fare cortocircuito nella scena perché ci accorgiamo che non è più il capitano naufrago a parlare, bensì il regista della compagnia, Franck Chartier. Nelle sue parole traspare il rammarico e la rassegnazione per tutti i sacrifici necessari nella vita degli artisti, perché è inutile edulcorare la pillola: l'arte non è solo bellezza ma soprattutto sacrificio. Preso da un momento di sconforto, il capitano-regista lascia la scena e abbandona prima il palco e poi la sala uscendo dal retro della platea.

Da questo momento in poi la voce del regista incede continuamente nella scena, mettendo in discussione lo spettacolo in corso, e dietro i personaggi iniziano a emergere gli attori messi a nudo, con la loro vita piena di problemi e di precarietà esistenziale. A essere messo in scena da qui in avanti è il contrasto tra la vita reale degli artisti e il mondo incantato del teatro per come viene rappresentato. Nonostante le apparenze scintillanti, quella dell'artista è una vita prevalentemente solitaria e precaria sia dal punto di vista economico, sia da quello affettivo: sempre in giro, condizioni di lavoro non garantite, in lotta con la dimensione egemone del mondo, gli affetti lontani, non poter vedere il proprio figlio crescere, il lavoro che finisce con il corpo già vecchio a trent'anni. La struttura narrativa intreccia il mondo reale con quello immaginario della scena, i confini si sfumano e il regista inizia un potente gioco di intromissione e manipolazione. Un braccio di ferro su più livelli – tra il regista e gli attori, tra la scena patinata e il reale che ribolle, tra l'atto di creazione e il regista – rivela le contraddizioni dell'arte in un mondo in crisi. Il moralismo del mondo dell'arte che però è immerso nei privilegi e nelle catture neoliberiste, il suo ambientalismo in una scenografia di plastica, il suo femminismo in un contesto sostanzialmente macista. Per non parlare dei ruoli gerarchici che l'opera perpetua attraverso la figura del regista, dell'artista. Egli, come un potente demiurgo, cerca a tutti i costi di lottare contro la crisi e di creare il mondo altro che, per lavoro, deve continuamente generare e rigenerare alla ricerca di un significato profondo dell'umano in un'epoca naufragata. La realtà e la finzione s'indistinguono e la scena si trasforma in una sala prove dove i sette attori totalmente scissi, in continua lotta con il regista e con se stessi, cercano di portare avanti il proprio lavoro, nonostante il naufragio. Ma lo spettacolo stenta a prendere forma, il tempo della creazione sembra essersi fermato, i contrasti hanno radici profonde e l'opera d'arte non riesce a trovare una sua via. La scenografia ghiacciata d'altronde ci suggerisce potentemente l'impossibilità di una fuoriuscita, nel reale o nella finzione che sia.

Da questo paesaggio ghiacciato, prende forma una saga crudamente sincera, impreziosita ma mai alleviata da un tocco di ironia e soprattutto di autoironia. Uno degli attori incede nella scena lamentandosi del troppo vento, un effetto speciale che il regista ha già usato troppe volte e non si riesce più a sopportare, *è troppo!* Entra in scena Mimi con il suo cane-pupazzo. Si lamenta perché il l'animale è moribondo ma, nonostante ciò che le sta accadendo nella vita reale, lei deve essere in scena e performare il suo personaggio. Il regista esorta alla calma, dà indicazioni precise ma l'attrice piange e urla *non sono Mimi, sono Marie! Da quindici anni faccio quello che mi chiedi e ora non so più chi sono!* L'anziano dovrebbe piangere la morte della sua amata compagna ma si rifiuta, non ne può più di disperarsi e allora cambia la scena, contro la volontà del regista, e si toglie anche lui la vita. Una donna, vestita di un'elegante camicia da notte, con realismo agghiacciante mette in scena il personaggio di se stessa vittima di una violenza sessuale, ma in assenza del corpo fisico dell'uomo carnefice. Anche se la presenza è fantasma, la scena è terrificante.

Assisto alla messa in scena e da una parte ci leggo le nostre vite governate da forze trascendenti e paradisiache che incantano e catturano l'umano perpetuandone lo stato di scissione, dall'altra ciò che vedo mi parla della crisi del ruolo dell'arte nella società contemporanea. Uno spettacolo sullo stato del mondo ridotto a teatro, sul lavoro degli artisti e sul ruolo dell'esperienza estetica in un'esistenza bloccata nella bioestetica del disincanto. Sul palcoscenico c'è il mondo magico ricostruito ad arte – distaccato da quello reale – un'immagine liscia, piena di aura, le luci, il suono, l'incanto di quello che viene rappresentato secondo copione. Sullo sfondo, in contrasto con questa scena, emergono temi come l'alienazione, la violenza, il trauma, il cambiamento climatico e l'estinzione delle specie. Protagoniste indiscusse, però, sono le scissioni esistenziali degli interpreti che entrano ed escono ripetutamente dai loro personaggi e le continue incursioni della voce del regista che – *deus ex machina* – rappresenta il potere e cerca di portare all'ordine i personaggi. Nonostante tutto, essi riescono a uscire dalla rappresentazione e per cortocircuito tornano alla realtà. *Deception island* è l'isola della delusione in cui inganno, falsità e mistificazione regnano sovrane. A essere portato in causa è lo statuto dell'opera d'arte e il suo essersi trasformata in pura rappresentazione in un'epoca in cui a essere spettacolarizzata è l'intera esistenza, persino la nuda vita. L'iperrealtà trasforma persino la fine del mondo in oggetto di intrattenimento per l'umanità: siamo così tanto estranei a noi stessi da riuscire a godere del nostro proprio annientamento come piacere estetico.

Tra il pubblico appagato, qualcuno invece respinge lo spettacolo con un certo fastidio: a non accettare questa visione è chi, all'inversione del ruolo dell'opera d'arte, sta già lavorando. Il vero compito di cui l'esperienza estetica è necessario si faccia carico sembrerebbe essere oggi quello di squarciare il velo, fare un buco nella tela dell'intrattenimento – del mondo come della scena – per avviare il disgelo, sfuggire alla cattura e riniziare a sentire la vita immaginando una via di fuga. Questo è il riscatto e l'invito che nell'ultima scena il magnetico Romeu Runa sembrerebbe regalarci. Dimenandosi in uno sdoppiamento di personalità struggente tra se stesso attore e la bestia che è in lui, urla *it is all fake* e mentre le luci si accendono lentamente sugli spettatori, l'uomo contorcendosi completamente nudo sfonda la quarta parete e scende dal palco. Mentre scinde schizzofreneticamente il suo io, sbeffeggia il pubblico, lo provoca: *vorrei scoparvi uno a uno*, dice intimando il desiderio di concludere lo spettacolo con un'orgia collettiva. Si rivolge singolarmente ad alcuni spettatori, gli domanda quali siano i loro spazi proibiti, le parti intime che non si possono toccare, le zone opache a cui non si può accedere. Esiste uno spazio d'intimità nel mondo della rappresentazione? Cosa è vero e cosa è finto? C'è qualcosa che non siamo disposti a cedere al grande occhio dell'universo simulacrale? Nel pubblico molte domande, un misto di fastidio per la messa a nudo così gretta, tensione e curiosità per i limiti ignoti della messa in scena, ma anche un po' di terrore per questo incedere perturbante e pericoloso della follia schizzo dell'artista nella realtà del pubblico. Fino a che punto si spingerà l'attore? La sensazione è che potrebbe andare avanti all'infinito questo gioco tra rappresentazione e realtà. D'altronde lo sappiamo: il mondo naufraga, ciò nonostante *the show must go on*.

Quand'ecco che l'artista arresta la sua danza della scissione e rivolge spassionatamente una richiesta d'aiuto al pubblico per concludere lo spettacolo. Una persona dall'ultimo palco in alto a sinistra si alza, non è chiaro se sia parte del pubblico o se sia un attore, ma ciò che importa è che prenda la richiesta d'aiuto sul serio e diventi complice della nuda vita dell'attore, nell'arduo compito di spezzare la finzione e incedere nel reale. L'ultima battuta è una nuova provocazione: *godetevi il*

buio, dice Romeu mentre, finalmente calmo, lascia la platea mano nella mano con il suo nuovo complice. Escono per scoprire cosa ci sia fuori.

Domande oscene

Siamo esattamente in questo momento, possiamo decidere di rimanere nel buio e continuare a vivere le nostre vite subendo lo spettacolo che va in onda ogni giorno ben manovrato dall'alto, oppure di fronte a noi c'è la possibilità di trovare le nostri complici e uscire fuori dal teatro urbano alla ricerca di forze istituenti che ci aiutino a emergere dalla bioestetica del disincanto che congela le nostre esistenze. Per noi *pirate dell'andirivieni tra teoria e pratica* con l'urgenza di spazializzare e far atterrare i temi nel reale, il problema è esistenziale, ontologico, politico, estetico, etico ma evidentemente anche progettuale. Dunque è chiaro che, per andare *oltre la cattura*, si tratterà letteralmente di *gettare avanti* il cuore oltre l'ostacolo e trovare una nuova via per il progetto architettonico e urbano, ma anche per lo statuto dell'opera d'arte. La proposta ora è di trovare vie per emergere da questa realtà portandoci dietro molte domande da tenere vicine mentre torniamo a casa, ci mettiamo a letto e, abbandonando il nostro ruolo di pubblico, iniziamo a sognare. Nel dormiveglia le questioni che rimangono da affrontare appaiono chiare, seppur per nulla semplici o rassicuranti.

Alla fine chi manipola chi? È possibile sfuggire alle forze trascendenti messe in campo dal potere nello spazio urbano? Come si sfugge questa catena di attaccamenti asfissianti per rimetterci in contatto? Possiamo individuare i regimi urbani di visibilità e di invisibilità che determinano i nostri rapporti affettivi per emanciparli dal controllo degli affetti? È possibile squarciare la tela dell'intrattenimento spettacolare e della fantasmagoria delle merci sfruttando la potenzialità delle esperienze artistiche per accedere a un spazio di relazione reale che incentivi criticamente un pensiero non-lineare sui nostri modi di abitare il mondo? Possiamo progettare centri diversamente magici in cui avviare il disgelo e recuperare i legami con le forze della vita in sé? Esiste un'alternativa tra la difesa reazionaria della cultura lineare, razionalista e capitalista e l'abbandono alle derive superstiziose e idolatriche del nuovo pensiero magico? L'opera d'arte può ancora avere un ruolo ora che siamo immersi in questa iperrealtà? Il magico che essa sprigiona ci rimette in contatto con la realtà o ci scaraventa semplicemente in una sua messa in scena edulcorata, ipocrita e ancora più tossica? Quali sono dunque queste insorgenze di pensiero e di arte, da rintracciare nello spazio urbano, che riescano a contrastare nel loro accadere, dall'interno, il programma bioestetico del dispositivo tecnico globale?

Recuperate ogni speranza, voi ch'intrate. Con queste domande lasciamo l'inferno mascherato da paradiso iperreale alle nostre spalle e avventuriamoci nella terza e ultima parte, dove proveremo a dipanare tutte queste questioni. Per emergere dal paradigma di disincanto di cui abbiamo tentato fin qui di ricostruire le origini sarà necessario credere intensamente e collettivamente, almeno per un momento, di poterne uscire traghettandoci in una zona in penombra. D'altronde come scrive Consigliere (2023) designiamo con magia "ciò che avviene ai margini del noto (e cioè: ai margini di ciò che è *storicamente dato*) e alla periferia dell'attenzione (dove stanno le cose che siamo tenuti a disvedere), dove si apre la zona pericolosa e potenziale di ciò che è *stato nascosto* e di ciò che *può darsi* (nella doppia accezione dell'espressione) e dove le intenzionalità in gioco possono essere più di quella solo umana". Ora proprio come in quel teatro facciamo un salto fuori dalla scena cavalcando

il potere sprigionato dal rituale collettivo e addentriamoci *fuori dalla scena* che, per come lo intendeva Carmelo Bene riprendendo l'etimologia greca, è l'*o-skené*, l'osceno rimosso, ovvero tutto ciò che deve essere tenuto fuori dalla vista del pubblico per la tenuta del sistema dominante. Vorrei proporvi a questo punto di entrare nella *zona* e aprire brecce nel tentativo di ipotizzare stati di contatto. La possibilità che stiamo considerando è quella di restituire forza critica all'immaginario, traguardando ipotesi di reincanto a partire da forze istituenti e immanenti messe in campo dalle pratiche artistiche nell'urbano. Fare ricerca artistica, infatti, significa esplorare dimensioni percettive e cognitive non ordinarie, l'artista è per definizione un Caronte, un intermediario, uno stalker, un *medium*, un dis-visore della realtà e le sue opere sono una zona di transito, di incontro e di contatto. D'altronde è chiamata *Zona* anche il luogo in cui Tarkovskij ambienta il lento e catartico viaggio dei protagonisti del film *Stalker*. Un luogo che si distingue dalle macerie della civiltà oramai esanime, avvolto nel silenzio, pattugliato eppur ancora vivo. Un territorio sacro, fantastico e spaventoso, dove le leggi della fisica sono sovvertite e il pericolo è dietro l'angolo. Per questo chiunque voglia addentrarsi nella *Zona* deve assoldare guide illegali per raggiungere l'epicentro di quel territorio. Fin qui ci abbiamo girato intorno, ma a questo punto è arrivato il momento di andare a vedere che succede nelle terre dell'immaginario, dell'incanto e della magia per scoprire nuove possibilità ontologiche. *Take a walk on the wild side*, recitava una canzone.

Il potere della magia

I mari della magia, dell'incanto e dell'immaginario sono pericolosi: è una frase che potremmo ripetere come un mantra all'interno di queste pagine. Chiunque si imbatte in un'impresa del genere sa che essa comporta alcuni rischi, di magia non è facile parlare in pubblico, figuriamoci provare a spiegare quanto sia importante tenere a mente la sua efficacia nell'ingegneria dell'architettura e dell'urbanistica. L'idea che percorre l'intera tesi è che fin dalle origini l'arte ha generato diversamente architettura e città ricreando stati d'unione magici e che questa pratica progettuale, quasi del tutto dimenticata dagli architetti e dagli urbanisti ipnotizzati dalla trascendenza della tecnica, viene ciclicamente riattivata da artiste, filosofi e poeti capaci di vedere quello che c'è al di là delle separazioni imposte dal disincanto e di creare nuovi stati d'immanenza. In tutte le epoche infatti – nell'antichità, nella modernità, come nella contemporaneità – oltre ai virus e ai batteri che ci hanno ammalati e scissi, con un'attenta analisi possiamo rintracciare anche gli *anticorpi*, quei fantasmi che apparendo ci segnalano dove c'è qualcosa da riparare, un passato con cui fare i conti, da cui ripartire, tracciando una via per emergere dai ghiacci e avviare il disgelo. Sono moltissime le *opere* e le *situazioni* che, nonostante tutto, da secoli inseguono laicamente quell'intangibile *non so che* (D'Angelo&Velotti 1997) a cui il disincantato Occidente, in assenza di definizioni migliori, ha dato genericamente il nome di *magia* e che, sfuggendo al razionale, ci permette di alterare la realtà e di costruire un pensiero critico. È in particolare nelle *esperienze estetico-politiche* riconosciute, ma soprattutto in quelle dimenticate, che ritroviamo i semi di una *magia critica* intesa come quella capacità immanente di creare stati in cui sperimentare un nesso materiale e immateriale tra noi, la realtà e l'*altro da sé* occultato dal progressivo imporsi della bioestetica del disincanto. Nella ricerca di vie d'uscita dalla separazione verso lo *stato d'unione magico* sarà il caso di cambiare paradigma e una possibilità potrebbe essere quella di appellarsi proprio a ciò che sembra sempre meno affidabile: l'estetica. In questa terza e ultima parte della tesi vorremo prendere sul serio il ruolo che



Stalker, da una scena del film di Tarkovskij

l'arte potrebbe avere nella possibilità di reincantare l'urbano immaginando e costruendo *stati d'immanenza* ovvero – come ne parlano Deleuze e Guattari già in *Logica del senso* (1969) – luoghi e momenti in cui fare esperienza delle forze della vita in sé. Ipotizziamo infatti che, per fuggire alla cattura e superare l'ontologia diabolica che si è imposta come unico modo trascendente di abitare il mondo, la via più percorribile potrebbe essere proprio quella di ripartire dal punto in cui la forbice si è divaricata, ricostruendo il legame tra estetica e politica. Per far ciò sarà però necessario guardare l'estetica da un altro punto di vista e comprendere il valore generativo che alcune esperienze artistiche potrebbero avere in quanto sperimentazioni vive di modi altri di abitare, progettando possibili vie di fuga verso l'immanenza. Certo, avendo delineato il ruolo attivo che l'estetica ha nel sistema di controllo imposto dal disincanto, potrà sembrare contraddittorio ripartire proprio da essa. Ma non è così, le soluzioni a volte possono essere forgiate con gli stessi strumenti che producevano il problema.

Nella Grecia antica si impegnava un solo termine, *pharmakon*, per il veleno e per l'*antidoto*. La cura per il morso di un serpente, infatti, si ricava dallo stesso veleno preso nella giusta misura. Allora, arrivate a questo punto della nostra storia, potremmo anche ipotizzare che estetica, incanto, immaginario e magia siano tutti sinonimi che descrivono le risorse più realiste da mettere in campo in risposta al contesto iperreale irreali dalla grammatica magica in cui viviamo. Se la magia è ovunque il dolce liquido che scorre sotterraneo nella nostra realtà, iniettato dal disincanto a indorare l'amaro regime imposto dalla tecnica, dobbiamo immaginare un campo di forze uguali e opposte che riescano a ribaltare tale energia nera. Tra esse e le forze stregate del reale ci auguriamo avvenga un prodotto vettoriale che generi una forza perpendicolare in grado di fornire una via di fuga dal piano su cui esse normalmente giacciono. Solo così sarà possibile, forse, dare vita a un'energia che cortocircuiti un sistema bioestetico impegnato nel divaricare sempre più la dicotomia tra estetica e politica, creando nuovi centri di unione magici e magnetici.

Detta in altri termini, per impedirci di seguire la seduzione è inutile intraprendere l'impresa vana di progettare dispositivi tecnici che finiranno inevitabilmente con lo stabilire legami sempre più stretti, asfissianti e trascendenti. In primo luogo perché – come abbiamo già detto – un'operazione del genere verrebbe miseramente sconfitta dalla potenza ipnotica dell'iperrealtà, in secondo luogo perché, proprio grazie alla ricostruzione storica che abbiamo appena attraversato, avremmo capito quanto sarebbe ingenuo credere che si possano controllare i mostri generati dalla gigantesca politica dell'immagine messa in campo dal tardo-capitalismo. Come suggerisce il collettivo Wu Ming, è importante *mostrare la sutura* proponendo un antidoto complementare e non sostitutivo all'ipnosi incantatoria potenzialmente indotta da qualunque contesto disincantato, senza pretendere di uscire dall'universo magico. È oggi necessario denunciare, bucare, ribaltare, cortocircuitare la *magia al potere* che sostituisce ai legami le catene e mette a lavoro l'efficacia estetico-rappresentativa per la buona riuscita del piano di dominio, prendendo in mano *il potere della magia* a partire dall'esperienza estetico-politica e le potenti tecniche unificanti e immanenti che essa offre. Come scrive Boano (2020) con Agamben:

Il dominio dell'estetica, suggerisce Agamben, è un territorio in cui si possono riconquistare forme di vita e l'esistenza di potenzialità e liberarle dalla loro perpetua realizzazione con un fare sovversivo all'ontologia dominante di *enactment* dell'ego arrogante del potere creativo per produrre e controllare spazi e realtà (p. 80).

Arriveremo a spiegare con calma in queste ultime pagine in che modo la magia e l'immaginario ci offrono gli strumenti, tra i più adeguati, per interfacciarci all'iperrealtà e creare una forza che buchi il piano del reale grazie alle *tecniche leganti* e immanenti che esse mettono in campo. Per ora ci basti dire che, in un mondo in cui l'immagine non è più un semplice strumento per raccontare quanto è accaduto ma ha effetti di ritorno quasi immediati su ciò che rappresenta, non ha più senso voler distinguere tra apparenze e realtà o augurarsi un reazionario e nostalgico ritorno all'autentico. La realtà si costruisce, collettivamente, a partire dal nostro sguardo su di essa e dal contatto che, con essa e in essa, stabiliamo. Lavorare sull'immaginario grazie alla magia e all'arte è quindi un modo di intervenire sulla realtà a partire da nuovi e inediti legami. Il modo forse più efficace, oggi, per riprendere in mano le tecniche esoteriche della magia usandole al fine di rendere l'abitare una costruzione collettiva e trasformando una pratica riservata agli iniziati in una *essoterica*, accessibile a chiunque. Dunque in questa tesi vorremmo ipotizzare una via d'uscita proprio a partire dallo scioglimento dei ghiacci che avvolgono la nave dell'*immaginario*, mettendola in contatto con l'*altrimenti*, con tutta la *confusione* rimossa.

In attesa di una più profonda rivoluzione del sistema di realtà e per evitare di rimanere paralizzati e congelati nell'asfissiante esperienza urbana contemporanea, l'ipotesi che sostengo è una *tesi del-nel-frattempo*: la possibilità di una *rivoluzione sensibile* rompighiaccio, un *reincanto critico* del mondo a partire da quello che intanto abbiamo qui a disposizione, il lavoro sui linguaggi sensibili e l'esperienza estetica. Come si chiede Campagna (2018) all'inizio del già citato libro, "è proprio vero che basterebbe una rivoluzione sociopolitica per cambiare il corso degli eventi? O non sarebbe forse necessario che cambiasse qualcos'altro, a un livello differente?" (p. 18). La parola *rivoluzione* non deve risuonare come qualcosa di altisonante, al sol nominarla tremiamo. Utilizzando questo termine vogliamo inserirci nel solco della coscienza rivoluzionaria che connotava il *materialismo storico* della dottrina marxiana, specificando però che per ristabilire una presa nel reale essa deve oggi disfarsi di quella che De Martino (1977) – come abbiamo già detto – definì *trascendenza vergognosa di sé*, che ha distaccato l'umano dalla "intera attività sensibile" esponendo i soggetti al rischio della presenza. L'ideologia marxista o libertaria deve liberarsi dalla sua matrice storica patriarcale e razionalista e accompagnarsi a una rivoluzione sul piano sensibile che ci permetta di entrare in una nuova dimensione per vedere la rivoluzione stessa sotto un'altra luce, lì dove prima non pensavamo che fosse, ristabilendo quella che Claire Fontaine (2023) – riprendendo il pensiero di Romano Alquati – definisce un'*immanenza orgogliosa di sé* (p. 120), ovvero una postura empatica a cui daremo il nome di *materialismo magico*. Ma su questo torneremo con calma più avanti.

MAGIA AL POPOLO!



Visceralità, fiducia e scetticismo

È il titolo di un articolo scritto da Michael Taussig nel 1996 e comparso in sedi differenti fino alla sua recente traduzione italiana⁸². Nelle righe strepitose di quel testo scorre una teoria della magia che ricostruisce e illumina il sentiero ma anche mette in guardia e nasconde ciò che è meglio non dire, non così e non lì. Pagine che danno una mano a chi decide di intraprendere la navigazione appena annunciata, perchè *i mari della magia, dell'incanto e dell'immaginario sono pericolosi*. Avevamo detto che sarebbe stato il nostro mantra. Mantenendo i piedi ben ancorati al terreno, non possiamo negare che una tesi simile rischia di incontrare alcune difficoltà, *scetticismi* a cui sarà il caso di opporre *fiducia* e *visceralità*. Nonostante abbiamo dedicato la seconda parte della tesi a svelare quanto sia importante parlare in questi termini rispondendo a chi poneva obiezioni sulla legittimità di questa tesi, potremmo ancora dover affrontare alcuni residui di scetticismo. Prima di tutto si potrebbe obiettare che affidiamo un peso eccessivo a esperienze artistiche decisamente *minori* e *minute* attribuendogli un ruolo rivoluzionario, ma abbiamo appena specificato che nel parlare di rivoluzione ci riferiamo all'urgenza di riancorare la progettualità al sensibile. Qualsiasi operazione lavori in questa direzione, soprattutto se minuta, va legittimata e sostenuta come un tassello di questo programma immanente. Evitiamo dunque fin da subito di confonderle con ipotesi salvifiche, perché non c'è salvezza possibile alla *fine*, se non attraverso una più ampia rivoluzione. In secondo luogo, poi, un atteggiamento scettico potrebbe derivare dal fatto che andare alla ricerca di forze istituenti e immanenti che superino lo stato di disincanto significa rifiutare il flusso del mondo così com'è, decidere di attraversarlo con nuove posture di ricerca e aprire questioni epistemologiche e ontologiche che tentano di superare la "Grande partizione" (Stengers 1994) che ha strutturato l'ontologia diabolica descritta nel terzo capitolo. E ciò significa mettere in discussione alla radice alcune certezze su cui si basa la nostra esistenza, per alcuni questo potrebbe risultare troppo scomodo o doloroso. In terzo luogo perché, come abbiamo visto nelle pagine precedenti, il pensiero *anti-dualistico* (ovvero *magico*) è oggi spesso asservito a un potere sempre più pervasivo che asseconda le minacce anziché contrastarle, dunque per curarsi con un antidoto bisognerà imparare bene a dosarlo evitando di rimanere avvelenate dal disincanto bioestetico cadendo nuovamente nelle derive superstiziose e idolatriche del nuovo pensiero magico.

Immergendoci in questa sperimentazione sappiamo di intraprendere un gioco ludico e potente che tocca le verità scomode dell'Occidente, dando spazio a nuove possibilità percettive, conoscitive e ontologiche che costruiscono ponti tra sponde storicamente divaricate. Il più delle volte ci rifiutiamo di giocare perché l'immaginario, la magia e l'incanto sono campi incerti, a tratti perturbanti, e sicuramente aprono vie non ordinarie e spesso squalificate. Per fortuna ancora ci accompagna uno scampolo di *visceralità* ottimista e spericolata di istinto rivoluzionario e di voglia di immaginare che ci dà la forza di intraprendere navigazioni controvento ed escogitare vie progettuali in questi mari agitati, tenendo ben a mente questo campo di difficoltà. Dobbiamo infatti ammettere che, per chi si pone come orizzonte di ricerca e di azione il problema del potere e le sue implicazioni nelle nostre vite, salire sulla nave dell'immaginario e aiutarla a salpare salvandola dalle forze che la opprimono, è tra le imprese più urgenti da intraprendere nell'agenda del contemporaneo.

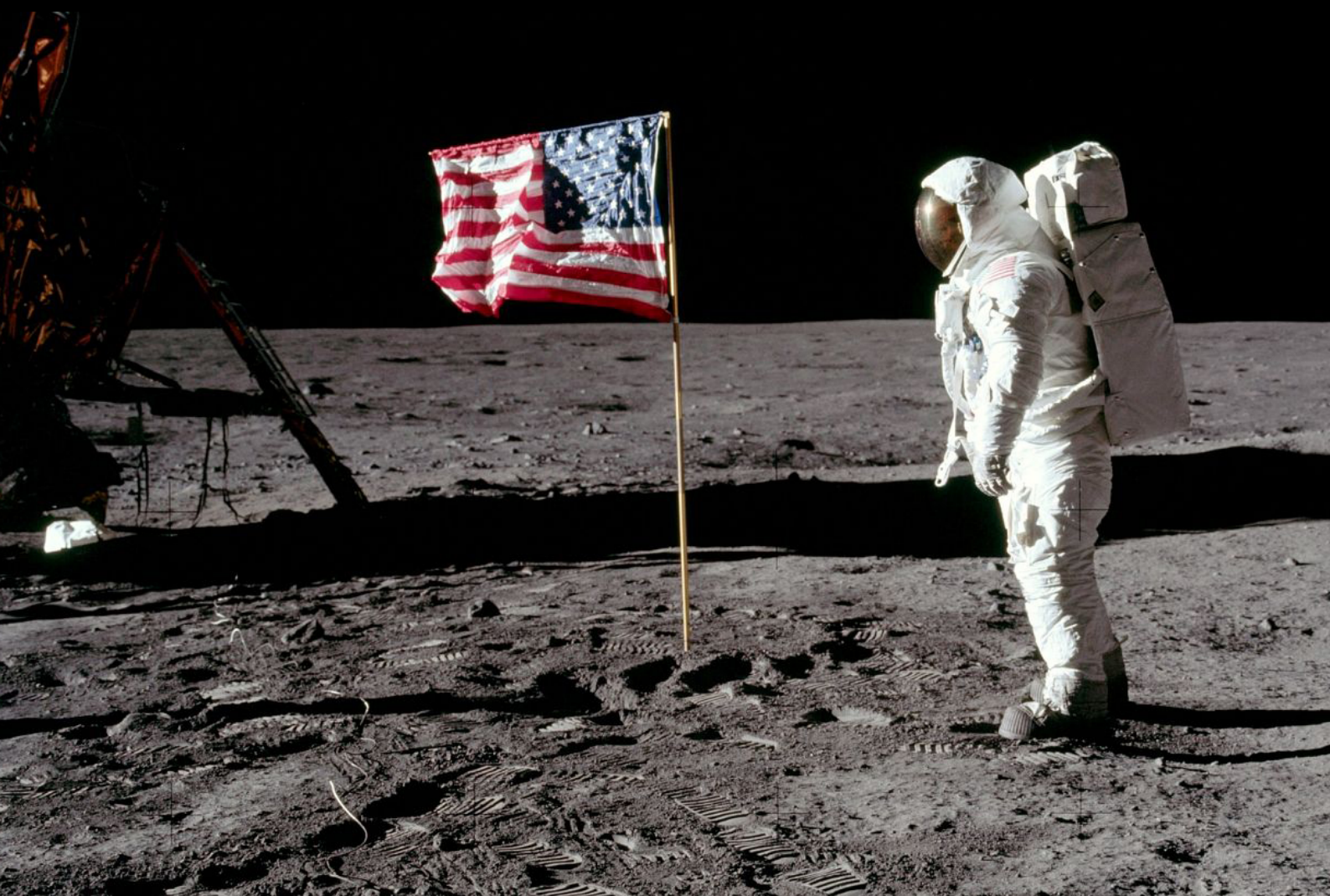
⁸² Taussig Michael, 1998-2016, *Viscerality, faith and skepticism. Another theory of magic*, in *Hau: Journal of Ethnographic Theory*, 6 (3), pp. 453-483, trad. it. a cura di Stefania Consigliere, *Visceralità, fiducia e scetticismo. Un'altra teoria della magia*, in vol. *Materialismo Magico. Magia e Rivoluzione*, 2023, DeriveApprodi, Roma.

Allora la prima questione da concordare è il campo di *fiducia*. A chi tra l'audience bollava senza appello la possibilità di lavorare altrimenti sugli immaginari, sull'incanto e sull'arte rivolgiamo l'invito a ribaltare il meccanismo di diffidenza: se dalla tradizione illuminista prima e dai fascismi poi abbiamo imparato a essere diffidenti dell'incanto, oggi dal sentimento della fine e dal rapporto triste che la modernità ha instaurato con la molteplicità del mondo dobbiamo imparare una simile *scetticismo* politico nei confronti del disincanto. Come abbiamo ampiamente visto, se è vero che l'incanto ha coadiuvato l'affermarsi dei fascismi, il totale disinteresse nei confronti di esso lo ha trasformato in risorsa preziosa su cui il capitalismo neoliberista ha affinato il suo biopotere. Le sinistre, dal secondo dopoguerra in poi, hanno avvolto l'incanto con una coltre di scetticismo proprio per colpa della parte più ottusa del retaggio tecno-capitalista e scienziato che ci portiamo dietro dalla modernità, ma anche per via dell'uso (o forse sarebbe meglio dire dell'abuso) che ne ha fatto il fascismo e si sono fatte abbacinare dall'efficienza tecnica e dalla precisa economizzazione dei rapporti sociali, scivolando in un'evitabile connivenza con le strutture che sorreggono e legittimano la deriva neoliberale del mondo. Viene da pensare allora che dovremmo smettere di rifiutare l'incanto per negare i fascismi: sarebbe necessario eventualmente attraversare persino la parte più oscura di noi, quella più pulsionale ed emotiva, per poi riemergere più consapevoli e ricchi di nuovi strumenti. Ripartire dalle teorie di Mesmer prima che venissero epurate del loro potere rivoluzionario e da tutte quelle forme d'incanto rimosse dalla modernità, potrebbe essere un modo per attivare un'inversione del reale. Smetterla di saltare sulla sedia al solo sentir proferire le parole *incanto*, *immaginario*, *immaginazione*, *arte* e organizzarsi piuttosto per attivare il loro potenziale contro-suggestivo.

Una volta stabilita questa fiducia, servirà però tenere bene a mente l'approccio *critico* da mantenere, perché è piuttosto evidente che la somministrazione di un antidoto richiede accortezza, per evitare di farci avvelenare da nuove forme di idolatria. Ci prendiamo qualche riga in più per raccontare la postura di ricerca e vorremmo farlo introducendo l'esempio prezioso che ci viene dal modo in cui l'umano si è *esteticamente* relazionato al territorio lunare. Non è un esempio evocato per il gusto del racconto: a quella che da qui in avanti chiameremo *postura della luna* ci rifaremo più volte nelle prossime pagine, vi converrà dunque prestare particolare attenzione a questa storia.

Istituire è disertare e immaginare

Il 20 luglio 1969 alle 20:17:40 UTC per la prima volta gli uomini camminarono sul suolo lunare: *un piccolo passo per l'uomo, un grande passo per l'umanità*. L'impresa a lungo pianificata dal presidente Kennedy nella corsa allo spazio era finalmente riuscita e anche i territori del corpo celeste erano stati conquistati dalla tecnologia sviluppata sulla Terra. Mentre Neil Armstrong e Buzz Aldrin piantavano la bandiera nordamericana sul Mare della Tranquillità, qui giù sulla Terra centinaia di milioni di spettatori seguivano stregati e ipnotizzati le immagini di quell'impresa coloniale trasmessa via satellite in diretta televisiva che entrava *come per magia* nelle loro vite private, in ogni angolo del mondo. In quelle ore potremmo dire che la Terra girò intorno alla Luna e non viceversa, la forza incantatoria sprigionata dall'esperienza estetica di quelle immagini fu talmente potente da invertire i moti celesti.



Lo sbarco sulla luna Neil Armstrong, 21 luglio 1969



Folle che osservano il lancio alla TV fuori dagli US Information Service Headquarters in via Veneto, Roma.



Burt Glinn Spectators gather for the launch of Apollo 11. Cape Kennedy, Florida. USA. July 16, 1969. © Burt Glinn | Magnum Photos



Burt Glinn Crowds watch the first moonwalk on huge screens set up in Central Park. NYC. USA. July 20th, 1969. © Burt Glinn | Magnum Photos



Tito Stagno, la voce che ha raccontato l'allunaggio in diretta Rai

In Italia erano le 22:17 e mentre Tito Stagno urla “ha toccato, ha toccato il suolo lunare!” nella diretta televisiva Rai più seguita della storia, da qualche parte nella penombra della poesia alcuni guardavano le immagini della conquista della Luna sfuggendo alla loro seduzione. Pochi giorni prima, quando l'Apollo 11 era stato lanciato da Cape Canaveral ma ancora non aveva raggiunto l'orbita lunare, lo scrittore Dino Buzzati pubblicò un famoso articolo dal titolo *Non deludervi, Luna*. Nel racconto – ancora strepitoso rileggendolo oggi – lo scrittore inscena un dialogo tra due personaggi, uno è emozionatissimo e totalmente catturato dalla meraviglia di quel momento, l'altro invece assume una posizione controversa implorando la Luna di allontanarsi e di scappare dal contatto con l'umano. Stufi dell'hype con cui venivano celebrate le magnifiche sorti progressive della scienza che stavano finalmente permettendo di conquistare persino la Luna, Buzzati nelle vesti del personaggio apparentemente “disincantato” si rivolge al nostro satellite invitandolo a disertare il contatto con l'Apollo 11, a sfuggire, ad andarsene.

- Rimane ancora un speranza, un filo. Ah, se la Luna non ci deludesse. Tu dirai che è pura follia, alienazione mentale, dirai che è un pensiero delittuoso, nichilista, che è...Ma questi sono i momenti decisivi.
- Decisivi per chi? Per gli astronauti?
- No. L'ultima speranza, vuoi saperlo? È che tra poco, questione di minuti, la Luna se ne vada. Che, avvicinandosi gli esploratori, i pionieri, gli ulissidi, gli eroi, improvvisamente tu, solinga, eterna peregrina, ti stacchi dall'orbita antichissima, tolga gli ormeggi e ti allontani, beata, via per gli spazi del cosmo. Vederti rimpicciolire a poco a poco, restringerti, giù per le profondità sconfinite, in silenzio, diventare una palla, una pallina, un lume, un lumicino, un punto di luce, e poi più niente⁸³.

L'avventura lunare ha rappresentato indubbiamente la più incredibile espressione di come la civiltà moderna occidentale del XX secolo e il dispositivo bioestetico da essa messa in campo hanno strutturato la nostra relazione con i territori e con lo spazio, sfruttando contemporaneamente il potere prodotto dal progresso ingegneristico e militare e quello messo in campo dai nuovi media (Catucci 2013). Per il mondo intero l'allunaggio fu un momento incantatorio incredibile, che contribuì alla costruzione di quell'universo simulacrale descritto nelle pagine precedenti “che tende a confondere i fatti e le rappresentazioni fino a renderli indistinguibili” (Catucci 2013, p. 14).

L'articolo di Buzzati è fulminante perché, nel dialogo tra i due personaggi, lo scrittore mette in scena il rifiuto dell'incanto pervertito modernista e capitalista che ha condotto l'umano a questa relazione folle con il territorio che ci circonda (Mailer 1970, p. 15), contrapponendogli il “disincanto” apparentemente folle di una voce che, invitando la luna (e chi legge) alla diserzione, mira in realtà a un incanto più alto e visionario. “Fa' che si spalanchi un universo nuovo!” urla mentre invoca la vecchia Luna a prendere il coraggio di muoversi, di ribellarsi e di fuggire. Invitando il corpo celeste a disertare il contatto con l'umano, Buzzati ci fa riflettere sulla possibilità di sfuggire al disincanto bioestetico generato dall'incanto pervertito tecno-capitalista, rimettendo il territorio lunare in contatto con l'immaginazione, perché forse solo un lavoro sul piano dell'immaginario “può evitare che la Luna diventi anche in futuro il prodotto di una progettazione tecnica

⁸³ Estratto del dialogo tra i due personaggi nell'articolo: Buzzati Dino, *Non deludervi, Luna*, dal *Corriere della Sera*, giovedì 17 1969.



Non deluderci, Luna

— Su, vieni dentro. Che cosa stai lì ancora sul balcone mentre qui la tele ci sta facendo vedere la cosa più favolosa mai avvenuta da che esiste il mondo?

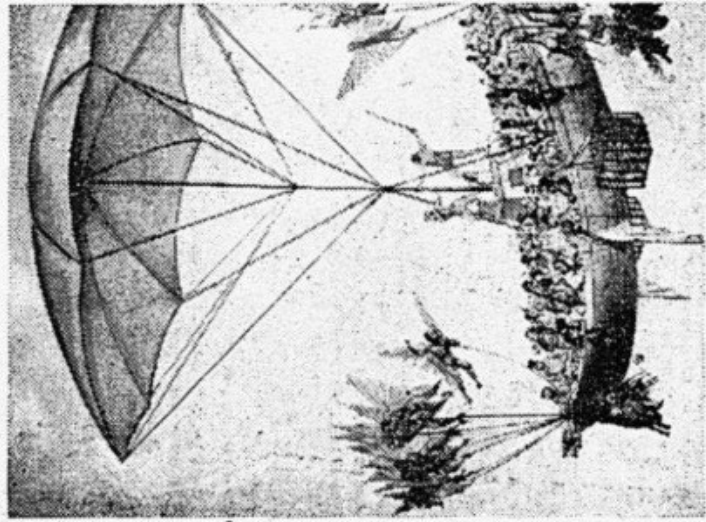
— Aspetta, aspetta un momento.

— Vieni! La navicella sta per scendere. Si vede tutto, come a essere sul posto.

— Un momento solo, ti prego.

— Tu, già, hai sempre delle idee balorde per la testa. Che cosa stai ruminando adesso? Che cosa aspetti come un'oca sul balcone?

— E' stupido, lo so. Tu non mi puoi capire. Ma ho ancora una piccola speranza. Insensata forse. Però meravigliosa. E da qui, da questo miserabile balcone, io adesso potrò vedere se...



Ecco come viene raffigurato il ritorno di una diligenza in una stampa napoletana del 1836.

— Che cosa? Vuoi spiegarti?

— Rimane ancora una speranza, un filo. Ah, se la Luna non ci deludesse. Tu dirai che è pura follia, alienazione mentale, dirai che è un pensiero delittuoso, nichilista, che è... Ma questi sono i momenti decisivi.

— Decisivi per chi? Per gli astronauti? — No. L'ultima speranza, vuoi saperlo?, è che tra poco, questione di minuti, la Luna se ne vada. Che, avvicinandosi gli esploratori, i pionieri, gli ulissidi, gli eroi, improvvisamente tu, solinga, eterna peregrina, ti stacchi dall'orbita antichissima, tolga gli ormeggi e ti allontani, beata, via per gli spazi del cosmo. Vederti rimpicciolire a poco a poco, restringerti, giù per le profondità sconfiniate, in silenzio, diventare una palla, una pallina, un lume, un lumicino, un punto di luce, e poi più niente.

— Mi fai semplicemente ridere. E la Apollo undici? Che ne vorresti fare dei tre poveri astronauti?

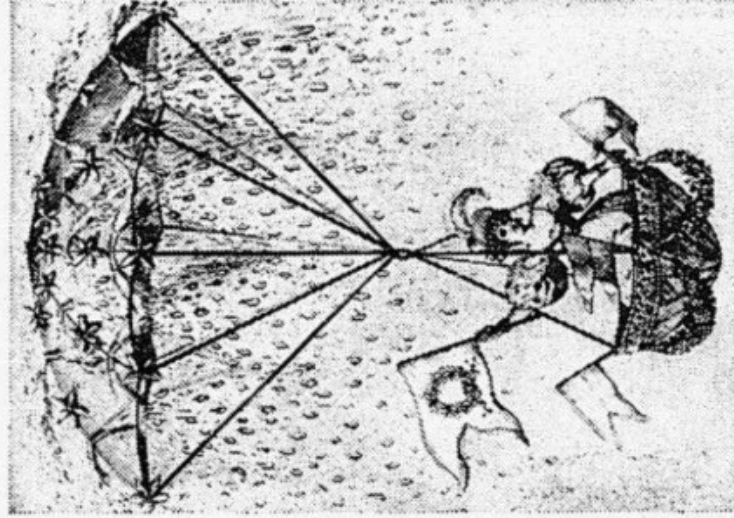
— Ma non pensi che formidabile scandalo sarebbe, che colpo di scena, che rivoluzione? Per un poco i tre campioni dell'Apollo undici si metterebbero a inseguirla, in groppa alla forza gravitazionale eccetera, poi da Capo Kennedy dovrebbero dargli l'ordine di rientro. Dietro front, senza nulla di fatto. E lei, la Luna... addio per sempre.

— Sciocchezze. Basta, ti prego. Vieni dentro. Il modulo si è già staccato, sta discendendo. Vieni a vedere. E' uno spettacolo incredibile.

— Somaro. Non si dice modulo. E' un anglicismo intollerabile e cretino. Apparecchio, veicolo, navicella, capsula, come vuoi. Modulo no.

— Lo sai che adesso si vede la Luna come se fosse a Porta Garibaldi? Vieni, ti dico.

— E' pazzesco, lo so. Però io aspetto ancora. Un ultimo barlume di speranza. Pensa come sarebbe bello. Altro che conquista del sistema planetario, altro che



Un esperimento di «razzi frenanti» compiuto a Milano nel 1824 da Elisa Garnerin.

odissea spaziale. L'intero nostro universo spirituale sbaragliato, sovvertito, rimesso in discussione. La nostra vita, di noi poveri vermi della Terra, moltiplicata per mille, tutte le più pazze utopie rinascere, tutti in ginocchio, rapiti, dinanzi alla terribile rivelazione di Dio, aspettata da secoli e secoli.

— Si può sapere che cosa hai nella testa? Quello che sto vedendo è incredibile. Una trasmissione perfetta, ti dico. Da centinaia di migliaia di chilometri. Il diavolo solo sa come fanno.

— Coraggio, vecchia Luna, fatti coraggio, è l'ultima occasione. Non c'è un istante da perdere. Muoviti. ribellati. fuggi. non

importa se finirai nella fornace di una stella, se ti scoterai un poco, sacrificati per noi che ti abbiamo voluto così bene, che ti abbiamo dedicato tante poesie, tante canzoni. Fa' che rinasca la antica cara fede che ci aveva abbandonati. Fa' che si spalanchi un universo nuovo.

— Stai dando i numeri? Muoviti, sbrogati, dannazione. Il modulo, pardon, la navicella, in questo istante sta atterrando. Corri a vedere. Ti pentirai amaramente!

— Ecco! Si muove! Evviva! Ti giuro. Vieni tu fuori, la Luna sta muovendosi, si allontana, corri tu qui sul balcone... Oppure... che sia soltanto suggestione?... Si allontana veramente?... No, non si allontana... E' sempre ferma... Dio mio, mi pareva proprio che la Luna a un tratto si fosse un poco rattappata. E invece... Invece niente.

— Idiota. Hai perso lo spettacolo più grande di tutta la millenaria storia dell'uomo. Hanno toccato terra. Sono fermi. Adesso Armstrong...

— Non si è mossa, ahimè. Sta sempre lì, al suo solito posto. Povera disgraziata Luna, ebbene, senza amor proprio, senza fantasia. E gli uomini non ci troveranno niente. Constaranno che non è fatta neppure di formaggio, come ci dicevano da bambini, di emmenthal, coi buchi. Pietre morte e basta. Neanche un moscerino. Non un segno di vita, una traccia di remota civiltà, uno spillo, un fiammifero spento, un microbo fossile, un biglietto del tram. Niente di niente.

— Armstrong sta scendendo la scaletta... L'uomo è sulla Luna, cammina sulla superficie della Luna. Ti rendi conto della enormità della cosa?

— Sì. Il fatto più gigantesco da quando esiste il nostro globo. La tappa più importante della storia. La porta che si apre all'universo. La gloria dell'uomo. ... Che peccato. (Adesso vengo anch'io a vedere).

Dino Buzzati

dell'esperienza al di fuori del cui valore performativo non c'è niente a cui potersi riferire, nessuna alterità, e forse nessun mondo vero" (Catucci 2013, p. 122).

Il motivo per cui ci interessa questo secondo personaggio immaginario, apparentemente disincantato, è perché la sua invocazione ricalca esattamente la postura da assumere per avanzare ipotesi di reincanto dell'urbano a partire dalle pratiche artistiche: per arrivare il suffisso *re* e somministrare l'antidoto è necessario andare oltre l'evento comunemente meraviglioso che ci cattura e accedere a una diversa forma di incanto. Se l'allunaggio rappresenta l'*incanto pervertito* ben architettato dall'alto, il vero *reincanto rivoluzionario* per lo spazio lunare sarebbe invece l'allontanamento del corpo celeste dalla conquista. Per far ciò Buzzati parla alla Luna, le restituisce un'anima e un'agentività e la invita a sfuggire al suo destino di banale territorio ridotto a scenografico e inerte oggetto di conquista, impacchettato per diventare l'ennesima esperienza estetica godibile a buon mercato dal soggetto umano. Destino d'altronde condiviso con i tanti territori, vittime oggettivate dal disincanto che l'umano ha voluto imporgli. Invitare la Luna alla diserzione dell'impresa coloniale significa mostrare all'intera umanità e al suo modo di abitare il mondo la via per destituire le ontologie della separazione imposte ai territori e sfuggire al disincanto bioestetico *re* immaginando nuovi stati di unione magica. "Ecco! Si muove! Evviva!"

Per cui se è vero che "quello che cerchiamo è già qui: frammentario, imperfetto, ruvido come le cose reali. Si tratta solo di avvertirne l'esistenza. Cosa ci impedisce il contatto?" (Consigliere 2020, p. 15), dovremmo tenere bene a mente che prima di tutto è necessaria una forza destituente. Con Agamben (2014):

chiamiamo destituente una potenza capace di deporre ogni volta le relazioni ontologico-politiche per far apparire fra i loro elementi un contatto [...]. Il contatto non è un punto di tangenza né un *quid*, né una sostanza in cui i due elementi comunicano: esso è definito soltanto da una assenza di rappresentazione, da una cesura (p. 344).

La destituzione è il primo passo per poter riiniziare a immaginare e per farlo, oggi come sempre, dobbiamo lavorare sui linguaggi sensibili in forma critica sottraendoli alla rappresentazione e, vedendoli come dei serbatoi di possibilità, riappropriarci del loro potenziale eversivo smarcandolo dalla cattura neoliberista. È necessario dunque – con Bifo Berardi (2023) tra le altre – *disertare* le categorie e le separazioni rigide che ci sono state imposte dal disincanto e le sue sirene, re-invertire il *perché* e il *come* l'immaginario è stato usato dai fascismi e dal neoliberismo e fare invece dell'immaginario stesso un elemento istituyente capace di terremotare quell'unica logica del plusvalore. Non parliamo di astrazione ma di qualcosa che è sotto al nostro naso e ai nostri occhi. Per ritrovare il potere istituyente della magia in cui estetica e politica possano stabilire un legame sostanzialmente libero che sconfigga l'ipnosi collettiva superando la *reductio ad unum*, è necessario un potente scarto di immaginazione, un'altra forma di incanto: un re-incanto che reiteri la meraviglia, non ci rinunci, opponendosi al campo di forze generato dalle sirene tecno-capitaliste. Si tratta però di credere che sia ancora possibile stabilire un contatto estetico e sensibile con i luoghi ascoltando le possibilità meravigliose che hanno da sussurrarci, restituirgli un'agentività, riesaminare la relazione che in essi e con essi stabiliamo, inspessire i margini trasformando i punti di contatto in interfaccia, riiniziare a progettare centri diversamente magici di cui la maggior parte dell'umanità, stregata dal canto delle sirene, non riesce proprio più a immaginare l'esistenza. Detta

in modo ancora più chiaro, il racconto di Buzzati sulla Luna ci ricorda che ipotizzare il *reincanto* a partire dalle pratiche artistiche – ovvero recuperare l’immaginario, la magia e l’incanto – non consiste nel vedere come incantato ciò che tutti vedono come tale, ma vedere qualcosa di più, altrimenti e altrove rispetto a dove si posa lo sguardo normalmente.

E allora questo piccolo aneddoto sull’allunaggio ci servirà a tenere bene a mente che, per delineare alcune forze istituenti di reincanto somministrando l’antidoto, da una parte è necessario assumere una postura disincantata che ci permette, in ogni situazione, di disertare l’incanto tecnocapitalista prodotto dell’ontologia diabolica di cui il dibattito urbanistico e architettonico sono permeati, dall’altra dobbiamo però superare lo scetticismo moderno che ci spingerebbe a soluzioni di negazione troppo semplici e, in fin dei conti, non risolutive e ricominciare a immaginare, a riaprire la critica, a sentire il nostro risuonare al mondo dando una possibilità all’incanto di esistere.

Come insegnano le culture non disincantate, un mondo abitabile è un mondo strutturalmente molteplice, che ammette una pluralità di intenzioni e pratica un’accorta alternanza tra incanto e disincanto, fra meccanica e magia, fra quel che esiste e quel che può esistere, fra quel che si vede e ciò che, normalmente, si deve disvedere (Consigliere 2023, p. 34).

Solo mantenendo questa postura alternata, a cui daremo il nome di *reincanto critico*, sarà possibile iniziare a pensare a un progetto istituyente che neghi il sistema dualistico esistente abbracciando la molteplicità, evitando, però, che esso diventi di nuovo legge. Come abbiamo già detto, grazie alla nostra coscienza di moderni non possiamo né vogliamo mettere da parte le giuste acquisizioni della ragion critica e augurarci un ritorno di derive superstiziose e idolatriche del nuovo pensiero magico. Per sopravvivere e superare l’ontologia diabolica l’operazione progettuale è delicata, Deleuze direbbe che si tratta di stare sul piano d’immanenza che, in virtù della sua configurazione geometrica, tiene insieme gli opposti più che annullarli. Mentre Di Vittorio (2021) parlerebbe dell’abilità funambolica di camminare tra gli opposti, anche qui senza negarli, cercando piuttosto modi per tendere un filo e, con equilibrismo, tra essi dimenarsi. Nel nostro caso, vedremo che si tratterà di rispolverare l’antica arte dei *nodi* e imparare l’arte di legare e slegare per dotarsi delle tecniche magiche necessarie a salpare. Insomma possiamo scegliere la metafora che preferiamo, ma si tratterà in qualche modo di imparare a bordeggiare per pensare a un *progetto istituyente*⁸⁴ che si basi su un modo *diversamente* magico di tessere *legami* con le forze della vita in sé per emergere dal disgelo dei ghiacci che intrappolano la nave dell’immaginario. Da questa necessità posturale inclinata e *critica* – a tratti scomoda e dolorosa – tra la meccanica e la magia deriva il bisogno di costruire un’architettura pratica e teorica a cui riferirsi per supportare il cammino attraverso il disgelo. La lezione importante che volevamo sottoporre all’attenzione e mettere in valigia prima della partenza è che il viaggio non sarà affatto un processo piacevole: per rimettersi in contatto con

⁸⁴ Abbiamo utilizzato più volte questo termine senza entrare nelle sfumature e nelle cornici di senso. È arrivato il momento di specificare che usando il termine “istituente” ci riferiamo all’accezione che ne dà Roberto Esposito nel suo libro *Pensiero istituente. Tre paradimi di ontologia politica* (Einaudi, Torino 2020) che, riletto da Agamben, si fa destituente. Grazie all’esempio dell’impresa coloniale della Luna, stiamo provando a descrivere la leggera sfumatura di un progetto che per farsi istituente, passando per Deleuze e la necessità dell’immanenza, deve prima destituire, disertando quello che già c’è per poi riiniziare a immaginare.

il ribollire vitalizzante del reale e riiniziare a immaginare bisogna prima disertare, destituire e questo potrebbe aprire spazi di conflittualità.

Con ciò abbiamo ultimato le operazioni necessarie prima della partenza. Allora ringraziamo questo racconto per averci fatto entrare dritte al cuore della questione e, con le premesse appena ricostruite grazie alla sineddoche della Luna⁸⁵, entriamo nella geografia frastagliata delle terre rimaste dall'apocalisse neoliberista definendo la zona di ricerca che ci interessa. Lasciato alle spalle il disincantato realismo capitalista con le sue passioni tristi, delineata la direzione della nostra tesi, creato il campo di fiducia e infine aggiustata la postura critica da mantenere ogni qual volta si decide di progettare una somministrazione dell'antidoto, nel prossimo capitolo proveremo finalmente a tracciare un possibile *reincanto urbano* a partire dalle pratiche artistiche capendo di che materia è popolata la nave che abbiamo scelto per salpare. Prima di tutto ci inseriremo nel dibattito sulla relazione tra pratiche artistiche e critica della vita urbana con una breve storicizzazione, al fine di ricostruire una genealogia di pensieri e di pratiche artistiche che ci aiuterà a fare un'ulteriore passo in avanti nella comprensione dello scarto che viviamo nel presente. Entreremo poi nel merito delle teorie più illuminate e recenti sull'esperienza estetica, per poi intrecciarle con la prospettiva teorica che ci offre il *materialismo magico* e finalmente capire la chiave interpretativa che questa tesi propone sull'efficacia che l'esperienza artistica può avere, oggi, nel reincanto dell'urbano.

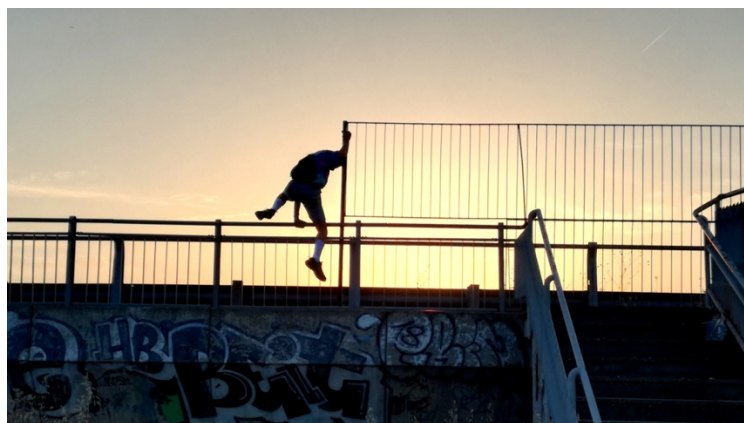
⁸⁵ Le riflessioni sulla Luna si intersecano con un progetto artistico di ATI poi diventato il testo: Agati Natalia, Locci Matteo, Caporrella Emanuele, *Huston abbiamo un problema di meno*, in *Altri Spazi. Politiche e pratiche di risignificazione tra digitale e materiale*, 2024, (a cura di) Fales Ludovica e Vacca Viviana, Ombre Corte, Roma.

CAPITOLO SETTIMO

La nave dell'immaginario

Prendere possesso del mondo non ha un valore astratto, ma vuol dire aprire una breccia attraverso cui possano passare tutti coloro che sono disponibili. Ora, il piacere di aprire questa breccia, è un piacere vero, sentire se stessi, sentire gli altri, muoversi insieme... Quando tu senti che hai vissuto è che tutti i momenti hanno avuto coscienza di esistere, coscienza che facevi delle cose, ti inserivi nelle cose...

dialogo tra Luciano Fabro e Carla Lonzi, *Autoritratto* (1969)



scavalcare, foto di N.A., luglio 2021

Anti-campo magico

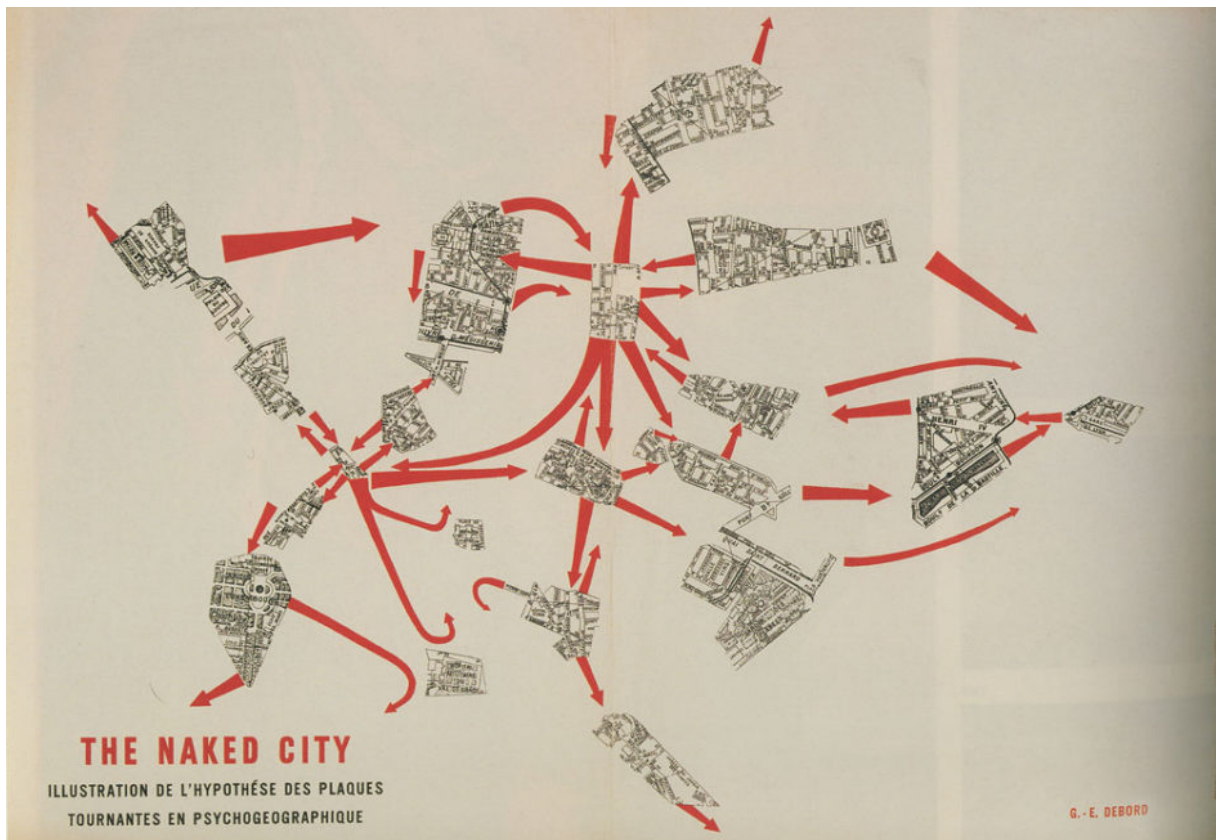
Nel corso del Novecento le avanguardie artistiche, rifiutando i luoghi deputati, hanno attivato pratiche d'intervento che cercavano di arrivare lì dove l'architettura e l'urbanistica non stavano riuscendo, operando una preziosa critica della vita urbana. È anche grazie agli scarti semantici sull'urbano da esse proposti che l'umano è riuscito a recuperare quella capacità rimossa di trasformare simbolicamente la città e il territorio, di attivare strumenti estetici di conoscenza dello spazio, di percepire un legame profondo tra le parti e di ascoltare gli effetti psicogeografici che potrebbe – può, di fatto – avere “la terra, sotto ai nostri piedi”⁸⁶ (Breton 1924). Insomma alcune forme d'arte nell'ultimo secolo hanno già cercato di fare spazio a zone estetico-politiche in cui recarsi per fare esperienza di uno stato di interconnessione in cui le parti possano avere ancora la possibilità di sperimentare dei legami *sostanzialmente liberi*. In particolare un contatto tra il mondo delle arti e l'urbano è storicamente già avvenuto in altri momenti di crisi, insinuandosi nelle fredde griglie dell'Occidente: negli anni della Prima guerra mondiale con *Dada* e il *Surrealismo*, tra gli anni Cinquanta e Sessanta con l'*Internazionale Lettrista e Situazionista* e l'*Urbanesimo Unitario*, negli anni Settanta con la *Land Art* e l'*Anarchitettura* ed è così anche dagli anni Novanta con l'affermazione di pratiche ed esperienze che si richiamano a una forma partecipativa, collettiva, pubblica e socialmente impegnata dell'arte. Mosse dalla necessità di recuperare una dimensione artistica liberata dalle prigionie rappresentative, le avanguardie vanno nella direzione di un recupero dell'immaginario nella città restituendogli la sua qualità di spazio estetico, luogo per eccellenza in cui risiedono le sensazioni e in cui intervenire attraverso operazioni tra il quotidiano e il simbolico.

Nell'ottica di comprendere come queste sperimentazioni si riattualizzano nel presente, può essere interessante per la nostra argomentazione ricordare le mosse principali che esse inaugurano, essendo oggi acquisizioni imprescindibili. Di questi movimenti fondamentali è stato oramai fortunatamente scritto tantissimo e l'influenza che essi hanno avuto sul mondo dell'arte e dell'architettura è riconosciuta. Tra i vari temi, emerge una questione piuttosto centrale per noi ovvero che queste ricerche, attraversando l'intero secolo come forma di *anti-arte*, hanno tentato di definire un “campo espanso” (Krauss 1985) che è dovuto contestualmente passare per un'*anti-architettura*, un'*anti-urbanistica* e un *anti-paesaggio*. Vogliamo dire che in quegli anni l'apertura di un nuovo campo di possibilità sull'abitare per emergere dal disincanto comportò prima di tutto una negazione delle rigide discipline che erano nate come *campi separati* nella modernità. Le avanguardie proposero una serie di mosse destituenti alla ricerca di un *campo espanso* di ricerca – una interdisciplinarietà, diremmo oggi – in cui ai campi prima separati venne chiesto di confrontarsi con i propri limiti per immaginare una forma diversa di abitare il mondo. L'esperienza estetica uscì fuori, nello spazio del reale, e si fece critica della vita quotidiana implicandosi con le architetture e con la città che, a loro volta, si fecero luogo da percepire e da attraversare, alla ricerca di quello stato d'unione caratteristico dello *spazio magico*. Dunque potremmo dire che le avanguardie hanno tentato, nel corso del Novecento, di riattualizzare quella dimensione qualitativa che abbiamo raccontato nelle caverne paleolitiche, ognuna dando il proprio contributo specifico alla critica della vita urbana. Facciamo una brevissima ricognizione delle lezioni apprese da questo allargamento di campo, selezionando alcune questioni che interesseranno il nostro discorso.

⁸⁶ “la terra, / sotto i miei piedi, / non è altro che un immenso / giornale spiegato. / A volte passa una fotografia, / è una curiosità qualunque / e dai fiori nasce uniformemente / il profumo / il buon profumo / dell'inchiostro di stampa. (André Breton, *Poisson soluble*, 1924)



Visite du groupe dada à Saint-le Pauvre, avril 1921

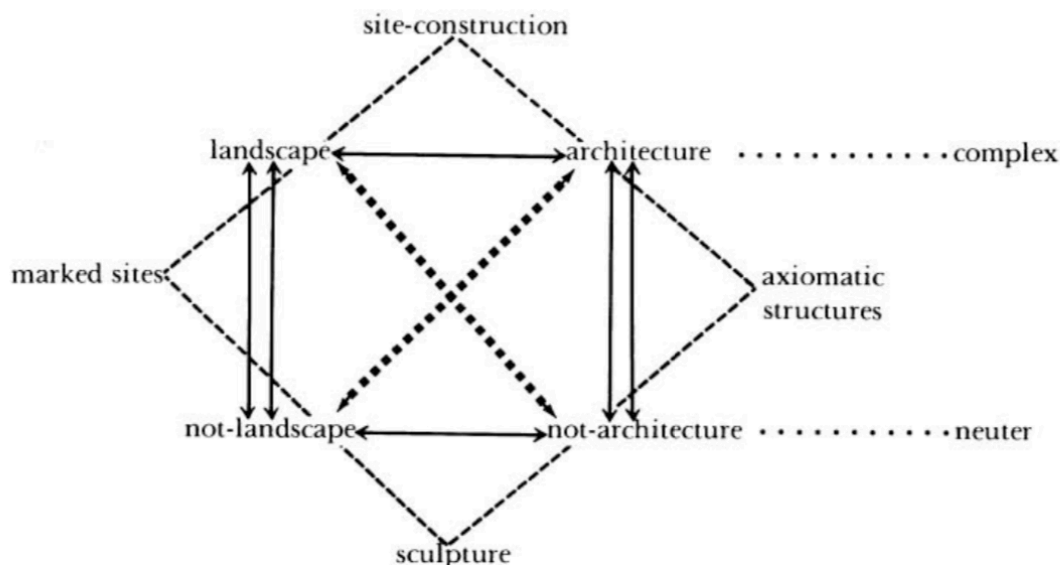


The naked city, Guy Debord, 1956

Dalla prima uscita a Saint-Julien-le-Pauvre il 14 aprile 1921, *Dada* a Parigi inventa il *ready made* e con esso apre le porte all'opera d'arte nello spazio pubblico non come arredo ma come modalità d'intervento nell'urbano e come critica all'industria del turismo (Careri 2006). Aveva scoperto che, accanto alla città illuminata, esiste uno spazio banale e inutile in cui riscoprire un sistema di relazioni inaspettate. In alcune riflessioni pubblicate postume nel '68⁸⁷, Duchamp parla del suo lavoro in termini di *infrasottile*, ovvero qualcosa di "umano, affettivo" che ancora sfugge alle definizioni scientifiche e può "permetterci di passare dalla seconda alla terza dimensione" (p. 44), tra il visibile e l'invisibile. Come scrive Claire Fontaine (2023) il termine alchemico si riferisce a qualcosa che, se solo riuscissimo a percepirlo, "permetterebbe di aprire una porta verso il mondo che amplifica l'esistenza e rivela un altro aspetto della realtà sensibile" (p. 126). Per i *Surrealisti* – come leggiamo già dal primo manifesto del 1924 – le deambulazioni si fanno stati ipnotici in cui navigare il liquido amniotico della vertigine del moderno in un'indagine quasi psicanalitica di ciò che non è visibile nella città, il suo inconscio rimosso. Per Breton l'erranza nell'urbano significava la possibilità di ricostruire la mappa di un territorio mentale e lo spazio si fa soggetto attivo e pulsante che produce relazioni con chi lo attraversa. Nel 1957 l'*Internazionale Situazionista* porterà alle estreme conseguenze il progetto di fuga dal moderno avviato dai dadaisti e poi ripreso dai surrealisti, trasformando lo spazio urbano da soggettivo-inconscio a terreno passionale oggettivo. Saranno loro a regalare al mondo intero la *dérive*, un timone messo a sistema da Guy Debord (1956) per navigare nel mare urbano senza perdere l'orientamento verso quei luoghi che sembrerebbero resistere alla società dello spettacolo. Il termine sta a indicare un'azione fugace che non lascia tracce, un istante da vivere collettivamente nello spazio urbano al di là dei fari e dei fasti, in attesa di una rivoluzione urbana mai realmente avvenuta, con l'obiettivo di trasformare la realtà in qualcosa di meraviglioso, anziché fuggire da essa. Dobbiamo a loro la consapevolezza di quanto sia importante recuperare nell'urbano zone spazio-temporali di desiderio, di gioco e di spontaneità, sottraendole dalla logica dell'utile e del lavoro. Riprendere possesso della città, "progettare azioni estetiche e rivoluzionarie che agiscano contro il controllo sociale" (Careri 2006, p. 74), costruire situazioni per provare a ritrovare momenti e spazi in cui sperimentare una vita urbana più libera. D'altronde *abitare è essere ovunque a casa propria* era il loro slogan. Lo scopo ultimo dell'*Internazionale Situazionista* era l'*Urbanismo Unitario*, ossia l'insieme delle arti e delle attività creative, per il quale "gli urbanisti del XX secolo dovranno costruire delle avventure" (Anonimo 1959), avrebbe dovuto produrre nuove atmosfere urbane, una nuova città. Grazie all'integrazione dell'arte nella vita si auspicava un superamento della separazione tra sfera artistica e vita quotidiana ribadendo l'uso ludico degli spazi urbani.

Con la *Land Art* negli anni Settanta dall'altra parte dell'oceano, poi, la scultura in quanto *non-architettura* diventa un modo per intervenire nel *non-paesaggio*, così definito nel famoso grafico dell'*expandend field*, elaborato da Rosalind Krauss nel 1985, in cui la studiosa individua il campo di "costruzione dei luoghi". Con la *Land Art* si ritorna alla trasformazione fisica del territorio in cui il richiamo al neolitico si fa più esplicito tanto che, come nota Careri (2006), sembra quasi ci sia una volontà "di ritornare a un punto zero dove ritrovare una disciplina unitaria, l'arte della terra [...] l'unico mezzo a disposizione per confrontarsi con lo spazio naturale e con il tempo infinito" (p. 100).

⁸⁷ D. de Rougemont, "Marchel Duchamp mine de rien", *Preuves*, Paris, n. 204, febbraio 1968, pp. 43-47 (www.unige.ch/rougemont/articles/preuv/ddr196802preuv)

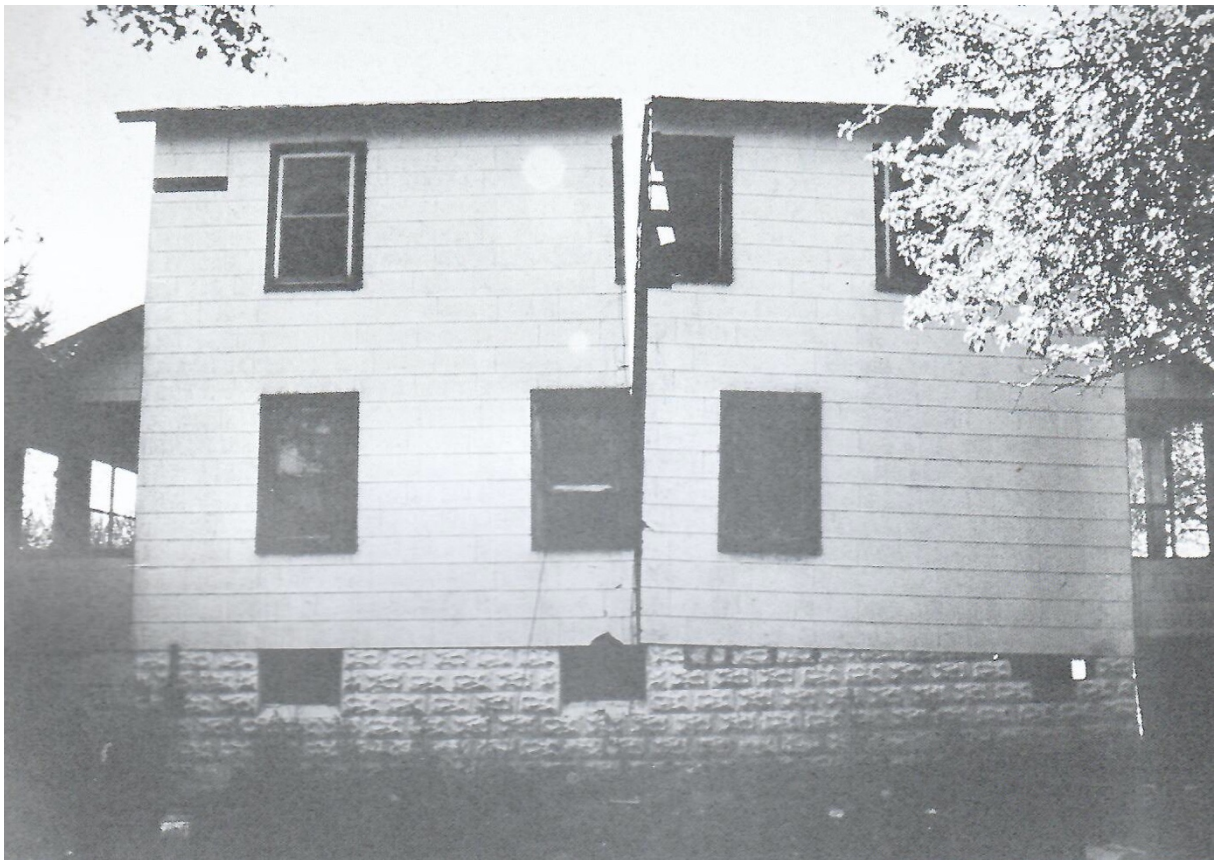


Nello stesso periodo a New York – nel 1974 – nasceva l'*Anarchitecture*, termine coniato dall'architetto Gordon Matta-Clark ma che in realtà racchiudeva un gruppo più ampio⁸⁸. Vale la pena soffermarsi qualche riga in più su questo movimento perché a giudicare dal suo nome “contro” intuiamo ci fosse un intento destituente esplicito, ma verso cosa? L'architettura non era l'obiettivo specifico della critica, se non che essa – come scrive uno dei fondatori Richard Nonas – “poteva simboleggiare tutta quella realtà culturale paludata contro la quale volevamo andare”. L'*Anarchitecture* nasce come un grande monito etico contro lo sfruttamento capitalistico e contro una concezione meramente utilitaristica dell'abitare. Se Robert Smithson e la Land Art avevano visto nella natura e nel territorio luoghi alternativi alla città dove realizzare i propri interventi in una zona libera, questo movimento porta il suo messaggio eretico nel cuore degli edifici e della città, affondando la freccia nel cuore del problema. Ciò che l'*Anarchitettura* critica è la progettazione a tavolino delle città, ribadendo l'architettura come azione e metamorfosi nello spazio, in un intreccio di esperienze difficilmente etichettabili se non constatando che “dove finisce l'architettura, lì comincia l'arte” (Zevi 1998, p. 5). Come dice Matta-Clark, “il fine architettonico del gruppo era più ambiguo della semplice produzione di pezzi che mostrassero un'attitudine diversa verso gli edifici. Pensavamo a vuoti metaforici, a fratture, a spazi di risulta, a luoghi fuori dai circuiti dello sviluppo, quelli ad esempio in cui ci si ferma per allacciarsi le scarpe. Questi luoghi sono significativi anche percettivamente perché si riferiscono a spazi in movimento” (p. 374). Ed è così che nel 1974 Gordon realizzerà il suo manifesto poetico, *Splitting*, il primo taglio metaforico di una casa suburbana nel quartiere nero di Englewood nel New Jersey.

⁸⁸ L'*Anarchitettura* includeva Richard Nonas, Laurie Anderson, Tina Girouard, Suzanne Harris, Jene Highstein, Bernard Kirschenbaum, Richard Landry e Matta Clark. La genesi del Gruppo è attribuita alla mostra omonima ospitata a 112 Green Street nel 1974, New York.

ANARKIT PUNCTURE O.KINECAP.FRACTURE ANACUPUNCTURE
ANARCHITECTURE INARCHITECTURE ANASTRAL VECTOR
ANARCHYTORTURE ONARCHITECTURE ANAUSTRAL UNDER
ANARTIC LECTURE ANATTIC TORTURE ANECTOR TASTER
ATLANTIS LECTURE ANARTIC VECTOR A NARCO TRADER
ANORCHID TEXTURE ANART KIT TORTURE ANASSTRAL FACTOR
ANT LEGISLATOR ANARCHY THUNDER A FILLIDUSTEA
ANARCHY LECTURE A LETTUCE TEXTURE A FULLER BRUSHMAN
ANART COLLECTOR ANART DEFECTOR ANAUSTRAL BUSHMAN
ANARTIC TORTURE ANASS REFLECTOR ANARTIC TRACTOR
ANARKKEY TACKLE ANAIRKEY TACTILE ANAIRKEY TICKLE

“Anarchitecture”, stralcio di manifesto pubblicato in Flash-Art, gigno 1974, pp.70-71



Splitting, Gordon Matta Clark, 1974

È dell'anno prima *Reality Properties: Fake Estates*, l'intervento urbanistico in cui acquista un gruppo di quindici micro-appezzamenti di terra a Queens, New York, considerati spazi di risulta sfuggiti alla speculazione, e li trasforma in luoghi di possibilità. L'anno dopo invece, a Parigi, invitato a partecipare alla nona Biennale di Parigi al Musée National d'Art Modern, realizza – fuori dagli spazi addetti – l'intervento urbano *Conical Intersect*, definito dall'artista come “a wonder of good luck and timing”, progettato quando si era iniziata a diffondere la voce che il nuovo grande hub di cultura contemporanea *Centre Georges Pompidou* avrebbe aperto da lì a poco. Qui Matta-Clark realizza il suo taglio più potente, un buco conico e spiraliforme che coinvolgeva due case in 27-29 rue Beaubourg, nel bel mezzo dell'area che stava subendo il grande processo di riqualificazione tra il mercato Les Halles e la costruzione del nuovo centro culturale. L'opera fu un vero e proprio buco nella tela dell'intrattenimento spettacolare, dimostrando una forte vena etica nell'attenzione posta sulla relazione che l'architettura intrattiene con lo spazio sociale e sui suoi usi da parte delle comunità locali. Per nulla metaforico, il taglio conico aveva una base di 4 metri sulla parete nord della casa, l'asse frontale formava un angolo di circa 45 gradi in verticale con la strada e man mano che la circonferenza del cono diminuiva, esso si attorcigliava attraverso muri e solai e usciva dal tetto del solaio della casa adiacente. Questo taglio era letteralmente meraviglioso, descritto dall'artista come un esperimento di “Son et Lumière” per i passanti tra giochi di luci, venti e suoni. La realizzazione fu una vera e propria coreografia muscolare – a tratti tragica e ancora profondamente maschile e machista, dobbiamo ammetterlo – che rivelava il rapporto tra lo spazio pubblico e quello privato, a partire da una forte materialità e corporeità a sottolineare che dai corpi bisognava ripartire per ripristinare una relazione con lo spazio fisico.

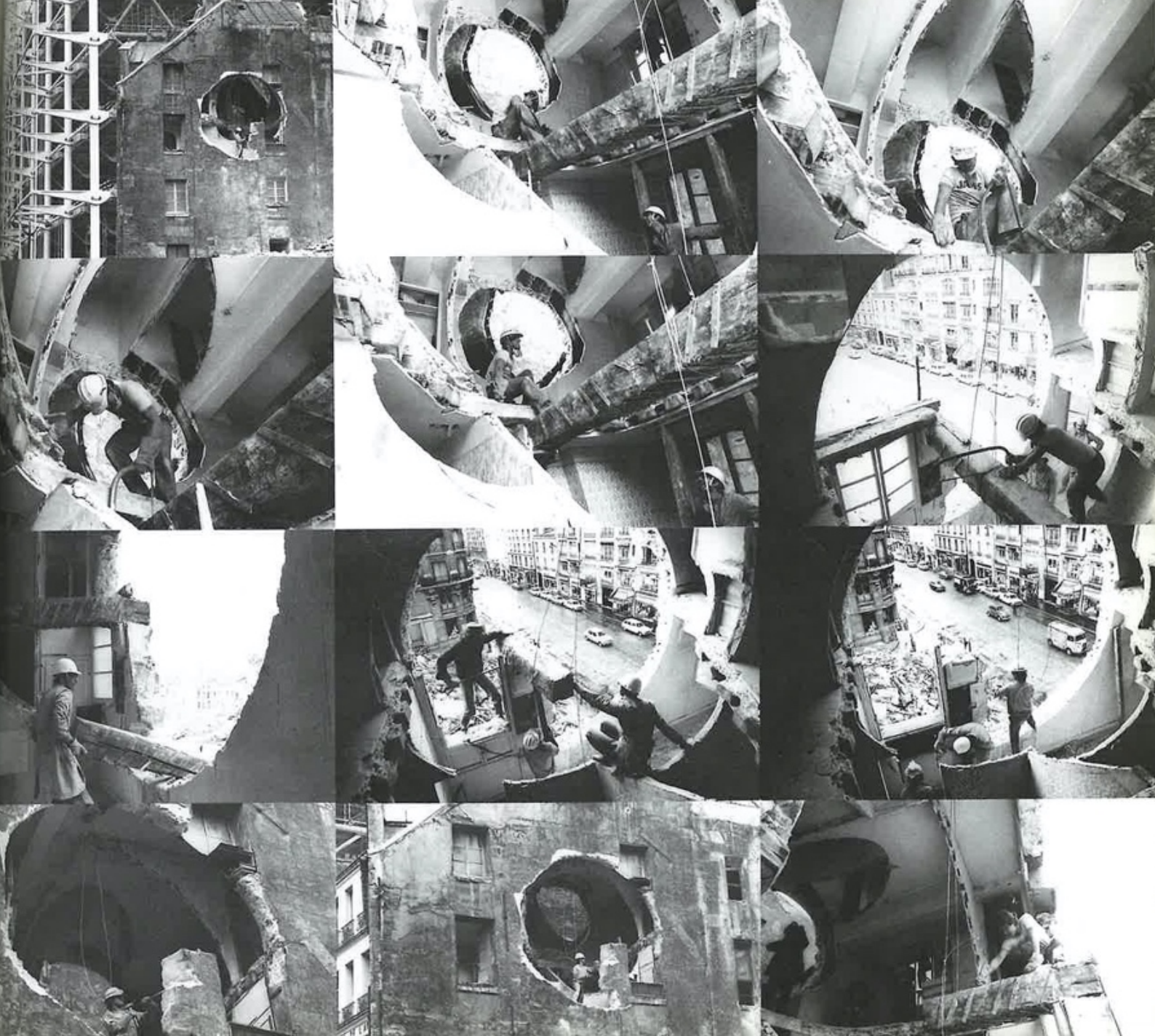
Ovviamente le critiche fioccarono, ognuna con i suoi cliché seguirono copioni noti e, a ripensarci oggi, mai mutati: mentre la destra francese si scagliava contro quest'opera perché si opponeva alla novità, al Beaubourg e alla modernizzazione di Parigi, intanto la sinistra imbracciava l'etica politica e accusava Gordon di aver sprecato un edificio funzionante che sarebbe potuto essere perfettamente riutilizzato e convertito in case popolari⁸⁹. Intanto l'immane lobby accademica e professionale “fa quadrato e contrattacca” accusandolo di “stupro” del patrimonio architettonico, “interruzione del passaggio naturale alla decadenza”, “violazione della sanità e dignità degli edifici” (Zevi 1998, p. 5-6). Per fortuna la realtà supera le critiche scettiche e disincantate e, nonostante tutto, questa opera venne vista e vissuta visceralmente da migliaia di persone che quotidianamente, passando per la strada, si fermavano a pensare sottraendo qualche minuto alla loro corsa nello spazio dell'utile e nel tempo del lavoro. Dalle parole di Gordon (1976) leggiamo che questo enorme buco funzionò come un telescopio da fuori e come un periscopio da dentro, un cono di visione, che materializzò quella che Benjamin (1987) definirebbe una “ermeneutica marxista”⁹⁰ ovvero un'immagine dialettica che, mettendo in connessione l'interno con l'esterno e il presente con il passato, fu in grado di aprire un dibattito su una delle più controverse operazioni architettoniche e

⁸⁹ Un racconto interessante di questa vicenda è in Lee M. Pamela, *Objects to be destroyed*, 2001, First MIT Press paperback edition. Per un approfondimento sul lavoro di Gordon Matta Clark e l'Anarchitecture cfr. Zevi A., 1998, *Gordon Matta Clark. Progetti e fotografie*, Studio Casoli, Roma; *Gordon Matta Clark*, catalogo istituto Valenciano de Arte Moderno, 1993.

⁹⁰ Per un'interessante lettura sulla relazione tra Walter Benjamin e i lavori di Gordon Matta Clark cfr. Graham, *Gordon Matta-Clark*, in *Rock My religion*.



Conical Intersect. 1975, Gordon Matta Clark, Cibachrome



G.M.C.e Jerry Hovagimyan facendo il taglio di Conical Itersect

urbane progettate a Parigi nel dopoguerra, conciliando “the inward sphere of hermeneutics with the material dialectics of a real environment”⁹¹. Gordon Matta-Clark raccoglie le influenze delle sperimentazioni appena sinteticamente ricostruite nella critica all’alienazione della vita moderna e colpisce dritto nel cuore urbano il capitale bucando, traguardando, squarciando il suo intrattenimento spettacolare. Le sue opere scultoree sono un esempio indimenticabile di come l’arte *site-specific* facendosi *fête*, per prendere in prestito un termine caro a Lefebvre, sia arrivata lì dove l’architettura e l’urbanistica non stavano riuscendo, operando una preziosa critica della vita urbana a partire da un campo espanso che si fa forza oppositiva all’ontologia diabolica.

Già Lefebvre negli anni Sessanta, analizzando le avanguardie, sosteneva che l’immaginario può rivestire un ruolo molto importante nel difficile quanto necessario tentativo di “passare al vaglio della critica” i pensieri e le attività che alimentano l’ideologia urbanistica “per *aprire* il pensiero e l’azione alla *possibilità*” con l’intento specifico “di far entrare questi problemi nel dibattito e nei programmi politici” (Lefebvre 1967, p. 15). Anche per lui – da Dada in poi – mettere l’arte al centro della vita urbana non significava tanto “ingentilire lo spazio urbano con oggetti d’arte”, bensì arrivare lì dove l’architettura e l’urbanistica non stavano riuscendo. Si trattava di trasformare “l’arte di vivere nella città come opera d’arte” augurandosi un ripristino di uno spazio-tempo urbano in cui allestire “strutture affascinanti” e fare esperienza dello spirito festoso, di quel magnete che, come abbiamo ricostruito, avrebbe dato origine alla città in uno stato di unione. Per andare oltre la costruzione di “uno spazio che tende all’isotopia geometrica” (Lefebvre 1967, p. 81) era necessario appellarsi all’immaginario, “occorre di più, di meglio, dell’altro. [...] Il futuro dell’arte non è artistico, ma urbano” (*ivi*, p. 129). Nella dimensione estetica dell’arte e in particolare nella spontaneità ludica che essa è in grado di riportare nell’urbano, Lefebvre – e con lui Debord – riconoscevano una possibile via di fuga all’organizzazione modernista dell’urbanistica scardinando i meccanismi biopolitici che la sorreggevano nella società tardo capitalista.

Abbiamo raccontato in grandissima sintesi anni di sperimentazioni con l’obiettivo specifico di mostrare che esse si sono impegnate in una lotta contro quel regime di segregazione e di isolamento in ghetti predisposti imposto dall’urbanizzazione moderna, alla ricerca di una nuova dimensione sensibile perduta. Le avanguardie storiche prima e le neo-avanguardie degli anni Sessanta poi, hanno tentato di creare un campo che potremmo definire *anti* sia nel senso oppositivo *contro*, perché esso tentò di negare le discipline in quanto separate facendone la critica, sia in senso temporale *prima*, in quanto antecedente indimenticabile senza il quale le sperimentazioni odierne non potrebbero essere quello che sono. Quello che stiamo cercando di dire è che in entrambe queste fasi l’emergere di un’arte socialmente impegnata è stato accompagnato da un confronto diretto con la dimensione urbana creando un *campo espanso* di forze ancora prevalentemente destituenti, rispecchiando le urgenze di un secolo in cui tutto sommato era ancora percepibile una forma di legame sociale. Con ciò non intendiamo ovviamente sminuire le intuizioni fondamentali generate da tali pratiche. Esse misero infatti le basi per le più recenti sperimentazioni impegnate nella ricerca di nuove forze istituenti che, in nome dell’immaginario, tentano di abbattere i confini tra arte, architetture e urbanistica – estetica e politica – istituendo un nuovo legame sociale. La riunificazione *magica* di cui oggi abbiamo bisogno.

⁹¹ Matta-Clark intervistato da Donald Wall in *Gordon Matta Clark’s Building Dissections*, *Arts Magazine* (March 1976), p.76.

From *Dada* to *data*

Le pratiche artistiche continuano a muoversi in quel *campo espanso* aperto dalle avanguardie impegnandosi – oggi come ieri tra le tante urgenze da cui emergono – in una critica della vita urbana al di là dei confini dicotomici su cui esso si è strutturato, posizionando la scena nel fuori. Una parte del mondo dell'arte contemporanea – piccola ma fortunatamente ingombrante – sente oggi il bisogno di sfuggire all'estrattivismo e di mettere in crisi il ruolo di “abbellimento del capitalismo” (Hito Steyerl 2010) cui spesso l'arte è ridotta, distanziandosi dalla restante parte dell'arte che accetta e incentiva questo ruolo ancillare. Per farlo essa si posiziona e prende parola riconsiderando radicalmente i modi in cui l'opera viene prodotta, discussa e consumata. L'arte – relazionale, collettiva, partecipativa, performativa che sia – dagli anni Novanta in poi continua a praticare una fuoriuscita dai *white box* dei musei-teatri-tempi dello svago e dell'evasione (Bishop 2013) per portarsi in strada, recuperando una dimensione sociale nello spazio pubblico, più legata e diretta ai cittadini, dando seguito a quella che ancora Nicolas Bourriaud (1998) definiva la “crescente urbanizzazione dell'esperienza artistica”⁹². Allo stesso modo, anche qui in linea con le sperimentazioni avviate negli anni Settanta, i musei e i teatri – lì dove le politiche lo rendevano possibile – hanno iniziato a ripensare la natura dei loro spazi, provando a riconfigurarli come luoghi aperti, democratici e partecipativi: come un forum e non più come un tempio (Duncan F. Cameron 1971).

Non puoi più comprarla perché non è in vendita: negare il nesso arte-mercato è un altro tratto che nega tutta la tradizione moderna, tornando al nesso medioevale arte-comunità (Montanari 2017, p. 151).

Potremmo riportare molti esempi di pratiche artistiche e di musei che si sono incontrati in esperienze connotate da questi intenti. Solo a titolo esemplificativo, ci soffermiamo qualche riga in più su un'interessante sperimentazione spagnola che ci porta subito a riflettere sul profondo scambio tra arte e politica e sui potenziali equivoci in cui si può incorrere se attiviamo le errate interpretazioni. Il *Museo Situado* è un'esperienza avviata dalla curatrice argentina Mabel Tapia nel marzo del 2018 al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía di Madrid. Il museo nazionale si è trasformato per sei anni in una rete di collaborazione assembleare e polifonica che ha coinvolto collettivi, attivisti, piattaforme e associazioni sociali e artistiche del gentrificatissimo quartiere Lavapiés in cui il museo è collocato. Sfaldando la visione tradizionale del museo, questo programma ha sperimentato una nuova forma di istituzione decisamente più connessa e porosa nei confronti dell'urbano. Il museo si fa luogo vivace ed eterogeneo popolato da pratiche non convenzionali che si affiancano a Picasso e opere tradizionali raccontando, in un continuo travaso tra artistico e politico, un'istituzione in cui temi e persone normalmente invisibili nel mondo dell'arte come dalla città, finalmente sentono quelle mura istituzionali come un'architettura ospitale. Ovviamente senza rinunciare all'arte, eventualmente cortocircuitando (solo in rari casi disattivando) la funzione estetica. In una visita di ricerca nel maggio 2023 ricordo un giardino affollato di pic nic apparecchiati da famiglie del quartiere, archivi e biblioteche trasformate in luogo di riparo per

⁹² Un volume molto interessante (anche se a questo punto non più così aggiornato) che porta in rassegna un certo fare arte trasversale, seppur mai lineare, nell'epoca della tarda modernità confrontando l'arte contemporanea mainstream dei Paesi dell'Europa occidentale e degli USA con l'esperienza artistica italiana dagli anni Novanta in poi è Detheridge Anna, *Sculptori della speranza. L'arte nel contesto della globalizzazione*, 2012, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino.

persone senza documenti, stanze museali diventate sede di assemblee creative per i movimenti più svariati. Nella notte si animò una festa e quel museo si trasformò in un covo di cospirazione festosa per associazioni di collaboratrici domestiche in rivolta che hanno fatto di *El Cacharro*, un carretto costruito dall'assemblea del Museo Situado insieme al collettivo Todo por la Pràxis, il loro cavallo di Troia fuori e dentro l'istituzione⁹³. Insomma un esempio tra molti per dire che le istituzioni e le pratiche hanno oramai rivisto il loro ruolo nell'urbano, imbarcandosi in sperimentazioni che tentano vie nuove e contro-egemoniche basate su una politicità sensibile. Come dice la direttrice Mabel Tapia “la prima gran tarea del museo es escuchar”. Questa la direzione che diffusamente artist^, singoli o riuniti in collettivi e musei sembrerebbero aver preso nella relazione con l'urbano.



Museo Situado Reina Sofia, Movimento Estas Herramientas No Se Mueven Solas, agitprop *El Cacharro*, in collaborazione con Todo Por la Pràxis, fotografia Matteo Locci e N.A. maggio 2023

Questo brevissimo esempio tra molti solo per dire che l'esigenza a cui oggi una parte del mondo dell'arte sembrerebbe stia rispondendo con la sua capacità di lavorare sull'esperienza sensibile nell'urbano è di nuovo quella di prefigurare nuove possibilità materiali per il quotidiano, implicandosi sempre di più in questioni politiche, esattamente come aveva intuito profeticamente Lefebvre negli anni Settanta. Ma se quando esce *Il diritto alla città* (1967) nel centenario del *Capitale* di Marx, pochi mesi prima dell'irruzione del Maggio '68, la crisi esistenziale della città intesa come proiezione della società sul territorio sembrava essere già arrivata a un apice per via del trauma inevitabile – come nota Harvey (2018) – generato dal rapido sviluppo capitalistico, il peggio in realtà doveva ancora arrivare. Come abbiamo già ampiamente analizzato, nel frattempo lo stato di crisi si è notevolmente aggravato, coincidendo con un momento di stallo sistemico che è andato ben oltre le più pessimistiche previsioni: il modello neoliberale si è espanso a macchia d'olio, l'estetica è stata incorporata dal dispositivo tecnico globale e il legame sociale è totalmente perduto. Con il traboccare del vaso neoliberista la biopolitica da talpa si è tramutata in serpente, tanto che

⁹³ Di questa esperienza ci racconta il collettivo Todo Por la Praxi in un'intervista condotta da ATI a luglio 2024 per la pubblicazione “An existential and hardly practical guide on how to activate and get out of the Trojan horse” in corso di pubblicazione per la Biennale di Cannakale 2024.

lo spazio razionale e tecnico ci avvolge con le sue spire dalla grammatica magica in modo sempre più soffocante. La città attraversata da *dada* si è trasformata in una città in cui sono piuttosto i *big data* a governare, a modellare e a livellare l'urbano (Kitchin&Lauriault&McArdle 2017) in un inferno bioestetico.

Dunque la sfida di chi oggi si avventura sul traghetto di Caronte per invertire la rotta infernale è ben più grande. La relazione tra le arti e l'urbano racconta un paesaggio in via d'evoluzione caratterizzato da esperienze artistiche che, seppur sempre alla ricerca di un confronto con l'urbano rivendicando lo spazio pubblico e della partecipazione, si trovano ad affrontare problematiche su più livelli. Le esperienze che oggi seguono i sentieri già aperti dalle avanguardie, hanno dovuto infatti inevitabilmente aggiornare le tattiche e i linguaggi, aggiustando la rotta per continuare a esercitare una forza critica e oppositiva. Se l'azione di Dada in quel lontano aprile del 1921 – cento anni fa – segnò l'uscita dell'arte dalla rappresentazione e una “estetizzazione della vita quotidiana” (Lefebvre), oggi si tratta di immaginare non più solo una fuoriuscita dell'arte dalla rappresentazione, ma soprattutto la più grande emersione dall'estetizzazione della politica liberando la vita stessa dalla rappresentazione, ovvero da quella macina bioestetica che caratterizza le nostre esistenze. Il morso della cattura si è fatto più profondo e le tecniche di fuga necessarie a farsi vettore critico devono inevitabilmente mutare.

Il dispositivo disincanto, sempre più insidioso come un mostro a tre teste serpiformi, ha infatti raffinato la sua azione bioestetica e agisce in modo molto vario e spesso insospettabile. Può essere utile elencare alcuni esempi ancora più specifici per capire meglio per quali vie passa la sussunzione dell'arte, da sommare a quelli già riportati nel quinto capitolo. Un ruolo disincantante non secondario, seppur spesso non riconosciuto, è giocato dalle amministrazioni che, per buttare fumo sulla forte presa di posizione politica che viene dal mondo delle arti, avviano politiche culturali che mirano a svilire l'intento rivoluzionario riducendo la *svolta sociale* delle arti in un *farsi pratica sociale* dell'arte. Questa mossa, che immaginiamo non sia compresa fino in fondo da chi la agisce, nasce senz'altro da quel meccanismo di diffidenza e scetticismo – tipico come dicevamo delle sinistre – nei confronti dell'incanto e dell'estetica. Infatti prima di tutto, mal interpretando, svalutando e nel peggiore dei casi pervertendo gli intenti di chi lavora con i linguaggi sensibili, sempre di più le politiche richiedono alle pratiche artistiche di trasformare materialmente lo spazio urbano sull'onda di una qualche ambigua agenda sociale o morale di riqualificazione in cui si ritrovano coinvolte, pretendendo che gli artisti si assumano responsabilità che vanno ben oltre il proprio campo specifico, come se il solo lavoro sul sensibile non fosse sufficiente. Le stesse categorie di *community based art*, *new genre public art*, *socially engaged art* sono state infatti oramai assorbite dalle amministrazioni che spesso si appoggiano sugli interventi artistici a buon mercato (perché l'arte si fa per passione, la retorica dice) per sviluppare processi sociali che invece richiederebbero molti più fondi, competenze diverse e interventi strutturali, acuendo in tal modo la precarizzazione delle vite di intere comunità. Intanto la creatività viene valorizzata lì dove serve di più, sempre più utilizzata come un *brand* dietro cui mascherare campagne di rinnovamento dell'immagine urbana, tanto che le esperienze artistiche difficilmente riescono a sottrarsi all'industria culturale neoliberista. A chiudere il cerchio, il governo della città (e del territorio) nel frattempo fa il suo meglio per precarizzare il lavoro artistico negando sussidi ai lavoratori e alle lavoratrici del mondo dell'arte e sgomberando quei pochi ma floridi spazi autogestiti in cui si tenta a fatica di portare avanti la

cultura⁹⁴, centri magici fin troppo pericolosi per poter sopravvivere in questo sistema di realtà⁹⁵. Sarà chiaro che il tema è di nuovo etico, morale, epistemologico e ontologico e la conseguenza ancora è la stregheizzazione, l'impoverimento, la sussunzione e il pervertimento dell'immaginario.

Ma di questo scenario avvilente abbiamo già iniziato a parlare nel quarto capitolo, quello che vogliamo evidenziare a questo punto è che quel *campo espanso* che le avanguardie rivendicavano è paradossalmente diventato parte del problema. Questo travaso continuo tra il sociale e l'arte denuncia una sorta di fraintendimento sul ruolo specifico dell'arte nei territori, avviato d'altronde già alla fine degli anni Novanta dal già citato testo di Nicolas Bourriaud (1998) *Estetica relazionale* in cui per la prima volta si parla dell'opera d'arte come "uno stato d'incontro" (p. 18) nell'urbano. Questo testo da una parte legittima la *relazione* in quanto intervento artistico immateriale sullo spazio e per questo segna positivamente la storia della critica dell'arte. Dall'altra, forse anche complice una certa cecità nei confronti di esperienze che in quegli anni accendevano fuochi ben più interessanti e complessi a livello estetico-politico di quelli annoverati nel libro, per come è stata tradotta nei primi anni duemila in campo sociologico la relazionalità dell'opera ha finito per condannare quelle forme di espressione artistica che si esprimono nella connessione con la città, lo spazio pubblico e i territori, a dover rinunciare all'autorialità dell'artista e all'autonomia dell'arte. L'estetica in questi casi, come scrive sempre Bishop (2015), viene infatti sempre più sacrificata all'altare del cambiamento sociale e ridotta alla dimostrabilità del suo impatto, finendo per essere ridotta a essere "parodia del possibile" (Lefebvre 2014, p. 129) soffocata dalle spire bioestetiche dell'ontologia diabolica.

In questo contesto dobbiamo ammettere che le più recenti cornici interpretative nate in seno alla pianificazione dell'urbano per tentare di comprendere il *campo espanso* generatosi tra l'arte, l'architettura, il paesaggio e gli studi urbani non aiutano. Inserendosi in quel filone ben pensante di scetticismo e diffidenza verso l'immaginario, esse aumentano questa confusione e coadiuvano il disincanto. Da una parte, infatti, il pensiero di Lefebvre è stato oggetto di un rinnovato interesse in maniera indistinta, sia per indagare i movimenti sociali sia per comprendere il ruolo complesso e differente che le pratiche artistiche possono rivestire nello spazio urbano (D'Amando 2022). Dall'altra sono nate una serie di teorie con l'obiettivo specifico di legittimare l'ingresso della ricerca artistica tra le metodologie qualitative delle scienze sociali. Pensiamo per esempio alla concettualizzazione della *art based research* operata da Barone e Eisner (2011) e articolata poi da Wang, Coemans, Siegesmund e Hannes (2017) che hanno suddiviso l'*art based research* in *research about art*, *art as research* e *art in research* per indagare la relazione tra l'arte e i territori. Il merito di tale

⁹⁴ Solo alcuni esempi italiani di spazi culturali occupati da artisti e lavorat[^] della cultura, in maniera temporanea o permanente, dal 2010 al 2014: Asilo Filangeri (Napoli), Teatro Garibaldi (Palermo), Teatro Coppola (Catania), Nuovo Cinema Palazzo (Roma), Cinema Metropolitan (Roma), Teatro Rossi Aperto (Pisa), MACAO (Milano) Per una ricognizione più completa cfr. Silvia Jop (a cura di), *Com'è bella l'imprudenza. Arti e teatri in rete: una ortografia dell'Italia che torna in scena*, "Il Lavoro Culturale", 21 dicembre 2012; AA.VV., 2012, *Teatro Valle Occupato. La rivolta culturale dei beni comuni*, DeriveApprodi, Roma.

⁹⁵ Si ripete lo stesso copione degli spazi occupati: già solo nella città di Roma negli ultimi anni sono stati sgomberati una serie di luoghi, di proprietà pubblica o privata che siano, che spesso restano abbandonati. Dei circa 100 immobili occupati nella sola capitale, che sopperiscono alle mancanze di alloggio e di offerta sociale, ricreativa e culturale della città, quasi tutti soffrono di uno stato di grande precarietà e di costante precarizzazione. Negli ultimi anni tre grandi sgomberi hanno interessato il comparto culturale: il Teatro Valle Occupato, il Cinema Palazzo a San Lorenzo, l'exconvitto Angelo Mai oggi fortunatamente spostato alle terme di Caracalla.

contributo è quello di far assurgere la sperimentazione artistica, in virtù della sua relazionalità, a prezioso supporto per la ricerca qualitativa, legittimandola tra i dispositivi di conoscenza e trasformazione del territorio. Scavalcando i criteri di obiettività scientifica, l'arte è vista da queste teorie come un dispositivo che “provides opportunities to see new portraits of phenomena” (Barone&Elsner 2011), una possibilità di “empowerment” (Wang *et al.* 2017) per le comunità solitamente escluse dai processi decisionali, evidenziando il potere educativo, formativo e trasformativo dei processi creativi. Questa interpretazione, insieme ad altre, si inserisce nel solco del *practice turn* avvenuto nelle scienze sociali e poi travasato nell'ambito della pianificazione e degli studi urbani sin dai primi anni duemila con le teorie di Crosta. La prospettiva, proseguendo la tradizione novecentesca della scuola territorialista⁹⁶, in modo molto florido si ripropone oramai da diversi decenni di ribaltare il cannocchiale⁹⁷, lo sguardo *top-down* della pianificazione osservando le nuove pratiche d'uso dello spazio, “quello che fa la gente” (Crosta 2010, p. 7), ovvero le tattiche per dirla con de Certeau (2001) messe in campo nella vita quotidiana da comunità che si dotano di strumenti invisibili, adattivi, attivisti e auto-organizzati per arrivare lì dove le amministrazioni non arrivano⁹⁸. In questo modo si fa spazio nelle pieghe della cultura della pianificazione un *pensiero della relazione* basato su un'ecologia profonda che arriva fino ai nostri giorni restituendoci un campo di possibilità interpretative davvero utile e fecondo. Queste cornici che vengono per lo più dalle scienze sociali, validissime per leggere esperienze politiche e sociali dal basso, sembrerebbero però non funzionare del tutto per le pratiche artistiche o forse sarebbe più corretto dire che esse non sono sufficienti. Riducendo l'arte al sociale, si finisce inevitabilmente a svalutare il ruolo delle pratiche artistiche che saranno sempre da meno rispetto a una militanza più classicamente sociale e politica che porta avanti un'azione costante sul territorio, alimentando il clima di *scetticismo* tipico delle sinistre. Il problema di tali interpretazioni applicate all'arte, sta infatti nel rischio di scivolare sempre nella stessa trappola: appiattire l'estetico sul politico – in uno *reductio ad unum* universalizzante che, annullando le differenze, è ben distante dallo stato d'unione che ci auguriamo – finendo per considerare l'arte come “un mezzo per un fine” (Crobe 2020, p. 259), senza realmente arricchirsi del prezioso scarto ontologico dalla logica dell'utile e del duale che la ricerca artistica può e vuole agire sul mondo e che già Lefebvre aveva intuito. Detta ancora in altri termini, è come se fosse un loop: queste interpretazioni informano politiche che promuovono sistemi di finanziamento che appoggiano pratiche che danno vita a spazi di incanto perverso in cui la politica continua a servirsi dell'estetica per affermare il proprio dominio. Potremmo riportare tantissimi esempi, ma per evitare di dilungarci, basta anche solo ripensare a quel murales di Lucamaleonte in via de Lollis di cui abbiamo parlato qualche pagina fa. È una catena che andrebbe spezzata se il desiderio è quello di smetterla di perpetuare quella relazionalità problematica attivata dalla gestione bioestetica dell'urbano e ristabilire un campo di *fiducia* sull'immaginario. Chi ha in mano gli

⁹⁶ Con scuola territorialista intendiamo quel filone di pensiero che, a partire dalle teorie e dalle esperienze di Patrick Geddes, si sviluppa in modo rizomatico attraverso le figure di Lewis Mumford, B. Mackay, Adriano Olivetti, Giancarlo De Carlo, Carlo Doglio e Alberto Magnaghi.

⁹⁷ Cfr. G. De Carlo, *Sembra venuto il momento di "girare il cannocchiale"*, in Giancarlo De Carlo, *Immagini e frammenti*, a cura di A. Mioni, E.C. Occhialini, Electa, Milano 1995, p. 152.

⁹⁸ In tal senso sono impegnati oggi numerosi gruppi di ricerca universitari che vedono gli abitanti e organizzazioni locali collaborare con architetti, paesaggisti, urbanisti, artisti con la partecipazione attiva delle università in progetti di Terza Missione cfr. Cellamare 2019; Granata 2021; Ostanel 2017; Briata 2022.

strumenti estetici *visceralmente* lo sa, l'arte sarebbe in grado di mettere in campo anche qualcosa in più, o forse di diversamente politico sarebbe meglio dire, che potrebbe davvero restituire la possibilità di creare nuovi spazi magici in cui la dimensione estetica e quella politica siano interconnesse a un livello profondo. Quelle donne che danzavano nel cortile del Reina Sòfia nella sua versione di museo aperto e situato, non trovano lì tanto l'occasione di farsi movimento politico, ma soprattutto la possibilità di apparire, di fare una festa e invertire la realtà indossando abiti diversi, grotteschi, sperimentando materialmente e con grande autoironia la possibilità di sentirsi qualcos'altro, emergendo dall'invisibilità e dall'asfissiante inesorabilità del loro destino facendo dei loro strumenti di lavoro e sottomissione, un'opera d'arte. Di fronte a ciò capiamo che si fa sempre più necessario uno scarto interpretativo nell'orizzonte dell'opera d'arte come progetto di critica della vita urbana in modo da restituire all'arte le sue specificità e traguardare una nuova possibilità d'esistenza per lo *spazio magico*.

Per vedere e valorizzare questo in più, il *non so che* (D'Angelo&Velotti 2002) che stiamo provando a definire, e affinare la cornice interpretativa sull'efficacia dell'arte nei territori, è allora importante porre alcune domande sulla complessa relazione tra l'estetico e il politico, ma soprattutto restituire reale fiducia all'immaginario assumendo la nostra scomoda postura inclinata grazie alla quale abbiamo imparato a dimenarci nelle questioni complesse. A quale necessità sta rispondendo questa forma di espressione artistica? Perché ancora la si ricerca nell'urbano, in connessione con il fuori, anche se esso sembrerebbe essere oramai perduto? Le sperimentazioni artistiche riescono a prefigurare nuove forme di urbano? Di quali strumenti teorici dobbiamo dotarci per valorizzare la relazionalità che l'opera d'arte esprime? È possibile ricreare spazi magici nell'inferno bioestetico contemporaneo grazie al contributo dell'arte?

Sono questioni per nulla nuove, né originali, ma senz'altro mai risolte. Già Dewey (1934) si domandava come fare a valorizzare e ad autonomizzare l'esperienza artistica:

Come accade che il quotidiano far cose si trasforma in quella forma di fare che è genuinamente artistica? Come accade che il nostro quotidiano godere di scene e situazioni si evolve nella peculiare soddisfazione che accompagna l'esperienza enfaticamente estetica? Queste sono le domande a cui deve rispondere una teoria (p. 39).

Nel tentativo di problematizzare questi punti e dare il giusto merito a tali sperimentazioni, dobbiamo andare alla ricerca di altri filtri. Il dibattito sugli immaginari ha bisogno oggi di nuovi chiavi interpretative e voci fuori dal coro per comprendere come le esperienze artistiche possano *realmente* rappresentare delle insorgenze in grado di contrastare e terremotare il programma bioestetico del dispositivo tecnico globale sull'urbano. Avevamo già detto nel capitolo precedente che per smarcarci dal disincanto avremmo dovuto invertire il meccanismo di diffidenza e infatti sarà necessario, senza paura, ripartire dall'estetica e dalla magia per parlare di politica e di una nuova forma di materialismo. Armandoci di fiducia viscerale sempre all'erta con sguardo critico, vi proponiamo dunque di tornare all'estetica cercando di capire perché essa rappresenta la migliore possibilità che abbiamo di ricreare *stati d'unione magici*. Illumineremo i filoni contemporanei più fecondi per poi intersecarli con alcune teorie che stanno cercando di attualizzare quel pensiero

relazionale alla luce di un nuovo materialismo (magico). Cerchiamo ora di esplicitare il vero scarto che stiamo proponendo in queste pagine.

Politicità sensibile

Diversamente delle interpretazioni appena raccontate, le pratiche artistiche relazionali, collettive, partecipative e performative impegnate oggi nel rifiuto del ruolo ancillare al capitalismo nel solco delle avanguardie sono mosse dall'urgenza di operare una connessione tra estetica e politica che non si limiti a offrire "un'idea artistica dell'innovazione", ma crei un "nesso meno evidente tra due idee di avanguardia", politica e artistica. Se possiamo ancora parlarne in questi termini (di avanguardia intendo) è perché esse offrono forme sensibili e cornici materiali di una vita a venire, trasformando "la politica in programma di vita totale" (Rancière 2000, pp. 40-41). La prima questione importante da evidenziare è che tali sperimentazioni contribuiscono alla ridefinizione dell'urbano riferendosi a una concezione dell'estetica inestricabilmente connessa alla politica, ben diversa da quella che è andata affermandosi dal Settecento in poi e paradossalmente molto più vicina alla sensibilità del Paleolitico. Nell'osservare le pratiche artistiche politicamente impegnate nella critica della vita urbana, dovremo dunque operare un ribaltamento di prospettiva e restituire valore politico all'estetica saltando fuori "dal carnevale dei simulacri" per dare una nuova vita alla "scena primitiva" (Rancière 2000, p. 40). Si tratterà di scassinare il *caveau* della visione moderna dell'estetica che, come abbiamo descritto nel quarto capitolo, ha collaborato alla formazione del *dispositivo disincanto* per ricostruirne una nuova che prenda sul serio il modo in cui l'estetica agisce in quanto pratica di ricerca a tutti gli effetti e di emersione dall'indistinzione universalizzante del disincanto, rivalutando "l'autonomia dell'arte come forma propria di elaborazione" (Caleo 2021, p. 24), senza che l'impegno nel sociale le faccia perdere la sua specificità, in esso dissolvendosi. Riusciremo così a comprendere il modo diversamente politico in cui essa agisce per renderci sensibili all'esistenza di altre forme di vita, sfuggire al disincanto bioestetico e sostenere modelli alternativi materializzando un campo di possibilità. È arrivato allora il momento di tirare in ballo alcuni tra gli autori e le autrici complici che, nel campo della filosofia estetica, si sono impegnate in questa direzione per strutturare un nuovo sguardo interpretativo e individuare un lessico e una grammatica differente.

Nodo centrale dell'interpretazione proposta è la consapevolezza che tutto quello che ha a che fare con l'estetica riguarda profondamente la configurazione di un mondo e in questo risiede la sua rilevanza politica. Se accettiamo che i mondi, per esistere, costruiscono prima di tutto un'estetica, ovvero un modo per essere sentiti e per farsi sentire, tutto quello che ha a che fare con l'estetica ha profondamente a che fare anche con la configurazione di un mondo. È un'affermazione così tanto politica da non sembrarlo nemmeno: l'abitare, l'appartenere a un ambiente non è tanto un astratto o "rappresentativo" (Rancière 2000, p. 29) legame di ragione ma è, prima di tutto, un legame estetico nel senso generativo del termine. Fare mondo significa poter agire in esso dei legami estetici ed è proprio per via di questa potente possibilità offerta dall'estetica che, per garantire la tenuta dell'ontologia diabolica, il disincanto la ha espulsa, neutralizzata e poi catturata, riducendola alla sua funzione rappresentativa ben separata dalla politica e a essa asservita quando necessario. Per recuperare la politicità dell'arte, allora, dobbiamo ribaltare il movimento agito dal disincanto e considerare l'estetica non solo come una teoria *sulle* arti, ma soprattutto come una *logica della*

percezione attraverso cui costruire e ricostruire modi dell'esperienza sensibile. Essa genera un campo di forze che “non rimane confinato allo studio degli oggetti estetici” ma smargina nel presente e si implica materialmente avendo “il potere di disegnare i margini d'accesso al mondo” (Caleo 2021, p. 30) e di bucare il regime ontologico ed epistemico in cui siamo immersi mettendo a disposizione un patrimonio di grammatiche non soltanto discorsive e verbali che lavorino sulla ricostruzione dei legami sensibili.

Primo grande complice (non in senso temporale) di questo macro ribaltamento è Jacques Rancière che nella sua *Partizione del sensibile* (2000) entra nel dibattito sulla relazione tra arte e politica a partire da una rielaborazione di senso della parola “estetica”, in un momento storico in cui persino il rivoluzionario discorso situazionista stava subendo il triste destino di ritrovarsi “assorbito nell'ordinario di una discorsività del disincanto” (p. 8). Il filosofo sostiene che “alla base della politica” esiste un'estetica originaria che determina i confini di ciò che è dato percepire e sentire e che non ha nulla a che vedere con i compiti tradizionalmente assegnati all'estetica a partire dal Settecento in poi come teoria delle arti. Questa qualità sensibile è così definita da Rancière proprio all'inizio del libro:

Chiamo partizione (*partage*) del sensibile quel sistema di evidenze sensibili che rendono contemporaneamente visibile l'esistenza di qualcosa di comune e le divisioni che, su tale comune, definiscono i posti e delle rispettive parti. Una partizione del sensibile fissa dunque allo stesso tempo un comune condiviso e delle parti esclusive. Questa partizione delle parti e dei posti si fonda su una ripartizione (*partage*) degli spazi, dei tempi e delle forme di attività che determina il modo stesso in cui un comune si presta alla partecipazione e il modo in cui gli uni o gli altri avranno parte a questa partizione (*ivi*, p. 13).

Come nota Caleo (2021), il termine *partage* nella lingua francese etimologicamente significa sia *condivisione* sia *spartizione* ovvero *divisione*, *ripartizione* nel tempo e nello spazio, *organizzazione*. Dunque con Rancière capiamo prima di tutto che l'estetica si connota di accezione politica se pensiamo che essa si occupa della *partizione del sensibile* governando le forme della visibilità e dell'invisibilità, dell'inclusione e dell'esclusione di cose e persone nello e dallo spazio pubblico della partecipazione. L'estetica infatti struttura la gamma di possibilità ancor prima che il comune e le separazioni si istituiscano in forme politiche e sociali riconoscibili, il che significa che l'esperienza sensibile segna di fatto i limiti entro cui la politica si dà come forma di esperienza possibile, “facendo venire meno la divisione funzionale dei gesti e dei ritmi propri del ciclo naturale della produzione, della riproduzione e della sottomissione” (Rancière 2000, p. 58). In questo senso essa ha profondamente a che fare con la costruzione pre-politica del mondo da cui deve ripartire chiunque desideri ricucire il legame tra estetica e politica (Campagna 2018, p. 26). La fabbrica del sensibile introduce nel mondo dei quasi-corpi collettivi immaginari portatori di linee di frattura, che hanno il potenziale di rovesciare il regime epistemico in cui siamo immerse inventando nuovi linguaggi del corpo e della percezione e disegnando comunità aleatorie che contribuiscono alla formazione di collettivi di enunciazione definendo dei nuovi *noi* possibili (Rancière 2000). È inutile provare a differenziare letterarietà e storicità, estetica e politica, perché sia l'arte sia la politica producono “finzioni, ossia dei concatenamenti *materiali*, dei segni e delle immagini, dei rapporti tra visibile e dicibile, tra ciò che si fa e ciò che si può fare” (*ivi*, p. 57). In queste affermazioni di Rancière riecheggia l'influenza

di un altro grande complice della nostra storia di cui parleremo a breve, Gilles Deleuze, il cui pensiero è alla base di tutto. Per ora ci vorremo concentrare sul fatto che grazie a questo ribaltamento di prospettiva sull'estetica si va delineando una certa "politicità sensibile" (*ivi*, p. 17) che struttura il modo in cui le pratiche artistiche fanno politica, pensandole in quanto forme di iscrizione del senso della comunità che stabiliscono dei modi di fare, di vedere e di essere. Citiamo estesamente:

L'importante è cogliere che è a questo livello, quello della divisione sensibile del comune delle comunità, delle forme della sua visibilità e della sua disposizione, che si pone la questione del rapporto tra estetica e politica. È a partire da qui che possiamo pensare gli interventi politici degli artisti. [...] Che sia alle imprese del dominio o a quelle dell'emancipazione le arti offrono solo ciò che possono offrirgli, ossia, semplicemente, ciò che con esse hanno in comune: delle posizioni e dei movimenti dei corpi, delle funzioni di parola, delle ripartizioni del visibile e dell'invisibile. E l'autonomia della quale le arti possono godere o la portata sovversiva che possono attribuirsi poggiano sulla medesima base (*ivi*, pp. 23-24).

Abbiamo così delineato il ribaltamento alla base della prospettiva estetica da tenere a mente nel definire l'efficacia delle pratiche artistiche oggi politicamente impegnate nella critica della vita urbana. Per capire questa forma di politicità, sarà necessario ovviamente sottrarre il potere sensibile al dominio emancipandoci dall'"estetizzazione della politica" nell'epoca delle masse di cui parla Benjamin (1936) e dalla sua "cattura perversa" (Rancière 2000, p. 14) ben esemplificata nelle pagine precedenti dallo spazio stregonesco imperiale e fascista e dallo spazio di incanto pervertito neoliberalista. Solo in virtù della diversa riunificazione dell'estetico e del politico appena raccontata possiamo ripartire nell'interpretazione di pratiche che si muovono nel presente.

Dissonanze e fantasmi

Ci stupirà scoprire che alcuni indizi di questa "nuova" visione sono già nascosti dove proprio non ce li aspettiamo, esattamente agli albori dell'estetica moderna e del capitalocene antropocentrico. Ancor prima che si avvertisse la possibilità del ribaltamento di sguardo e di un lavoro sulla forza del sensibile, in piena epoca dei Lumi, già Kant sosteneva che le opere estetiche e artistiche sono forme di conoscenza sensibile che svelerebbero il loro lato politico nell'essere prodotti, azioni, eventi e opere che possono diventare veicoli dell'esperienza indeterminata, esemplificandola analogicamente e simbolicamente, pur restando empiriche, definite e concrete. Esse rappresentano il luogo e il tempo in cui, senza perdere uno scopo determinato, apriamo uno spazio di senso in grado di favorire una riconfigurazione della nostra esperienza facendo emergere il sentimento dell'indeterminato, dell'incontrollabile e dando vita a qualcosa di nuovo. L'esperienza del sublime già in Kant si configura come un "incontro con qualcosa che scuote l'esercizio ordinario delle facoltà" che, descrivendo una certa esperienza con la natura non ascrivibile semplicemente alla categoria del bello, testimonia "un misto di piacere e dispiacere, di meraviglia e rispetto che coglie il soggetto di fronte alla grandezza e alla potenza della natura". Un'esperienza differente, non armonica e a tratti negativa, del reale sensibile (Angelucci 2023, p. 69).

Il filone kantiano è riattualizzato oggi nelle sue vesti migliori da chi, facendo leva sul ribaltamento di Rancière all'interno nella filosofia estetica, sta provando a trovare nuove possibilità per l'opera d'arte ridefinendola come "laboratorio esemplare in cui sperimentare rotture simboliche [...] per creare tempi, spazi e modelli alternativi, con il rischio di fallire" (D'Ammando 2022) che svelerebbe il suo lato politico nel rappresentare "un modello capace di *rivelare* meccanismi sociali inceppati, di farne la *critica*, e di *testimoniare* un modello alternativo" (Velotti, 2017, p. 37). L'interpretazione di Stefano Velotti, con radici ben ancorate nell'opera di Kant, rappresenta un secondo importante riferimento visto e considerato che essa mira a sottolineare come la specificità dell'arte non stia tanto nei temi che essa affronta, quanto piuttosto nel *come* lo fa, sfuggendo al controllo perché "nessuna opera o pratica artistica che abbia senso è tale se non produce, mediante tecniche *controllate*, qualcosa che *trascende tale controllo*" (p. 50). Vediamo che in linea con le intuizioni del sublime kantiano non si tratta anche qui di una visione pacificata, consolatoria o conciliante dell'arte, bensì della possibilità di produrre "dissonanze" in quella che Velotti chiama "dialettica del controllo" in cui aggirare la pianificazione, il controllo di sé e "provocare indirettamente stati che sono «effetti essenzialmente secondari», riattingere una spontaneità sensata che sorprenda innanzitutto l'artista stesso" (p. 51).

Vista con questa lente, l'arte si configura nell'urbano come una *zona critica*, uno spazio vibrante che sfugge alle forze trascendenti del controllo e capace di traghettarci fuori dal paradigma diabolico del disincanto di cui abbiamo tentato, nella seconda parte della tesi, di ricostruire le origini e i principali ingredienti. In tal modo essa darebbe vita a luoghi e a situazioni urbane in cui restituire spazio all'immaginario, all'incanto e alla magia facendo riemergere ciò che è misterioso, incalcolabile e invisibile al di là della disincantata razionalità economica del capitalismo tecnocratico. Come scrive Latour (2020) nella prefazione a un grande volume pubblicato in seguito all'esposizione *Critical Zone*:

But that's exactly why we like the term "zone" is well chosen precisely because it has no settled meaning! It designates something of uncertain status, unclear delineation, unsettling atmosphere. It is exactly what you need to redirect attention away from "territory", "*Heimat*", "land", "soil", "homeland", or "landscape"; and above all, from the Earth viewed from the outside as can be seen in countless atlases or clicked on in so many GPS devices. To underline that the place to land is alien, there is no better way, it seems, than to call it zone. Does the word not perfectly stress its *Unheimlichkeit*? (p. 13)

Riecheggiando l'atmosfera tarkovskijana, in questa visione intravediamo la possibilità che la pratica artistica sia quella possibilità di aprire una zona in cui ospitare un'esperienza pulsionale, paradossale e inquietante in grado di traghettarci in uno spazio in cui le dimensioni che il lungo processo di disincanto aveva separato trovano l'occasione di essere di nuovo in contatto, al fine di stressare le nostre visioni familiari. Non a caso Latour scomoda il perturbante (*unheimlich*) riferendosi, proprio come lo intende Freud (1919), alla ricerca di qualcosa che è allo stesso tempo spaventoso e familiare: una zona nota ed estranea, paurosa e rassicurante allo stesso tempo che ci mette in contatto con ciò che in genere rimuoviamo o trascendiamo. Questa "qualità del sentire", scriveva lo stesso Freud, è una materia ben più affine all'estetica che alla psicoanalisi (p. 81) attivando o forse sarebbe meglio dire provocando quella che Avery Gordon nel suo *Cose di fantasmi* (1997) definisce un'esperienza di *haunting*, un'inquietante persecuzione di qualcosa che, rimosso per secoli, ritorna a bussare alla nostra porta. Nella lunga lista di situazioni perturbanti elencate da

Freud nel suo saggio apprendiamo che, come scrive Gordon (1997) insistendo sulla parte del perturbante che non rimanda alla vita psichica individuale ma alla realtà materiale, “siamo essenzialmente perseguitati da cose e fatti in cui siamo stati coinvolti, anche se ci appaiono stranieri, alieni, lontani, doppiamente altri” (p. 81). Questa apparizione è una presenza ancora più interessante se consideriamo un fatto assai rilevante e spesso sottovalutato dalla critica, ovvero che il perturbante, per Freud, è il luogo in cui familiare e sconosciuto appaiono insieme, nello stesso momento, persona e luogo. Tale esperienza non si produce in un’oscillazione da uno all’altro – prima uno e poi l’altro – ma coesiste e questo è il potenziale più dirompente dell’inconscio. Dunque l’esperienza del perturbante è magica in quanto il pensiero dualista aristotelico-cartesiano, in essa, costitutivamente si sfalda, cedendo il posto a uno stato di unità e simultaneità di opposti.

Allora possiamo dire che le esperienze estetiche, grazie ai regimi di visibilità che governano e maneggiano (Rancière), riescono ad aprire zone critiche in grado di generare uno stato magico di unione rientrando in contatto con i fantasmi rimossi che, tuttavia, persistono e a volte ci toccano. Esse rievocano quella parte del perturbante che riguarda – oltre all’individuale – anche il sociale, rimettendoci in connessione con “convinzioni primitive superate” etichettate come “improbabili” (Freud 1919, p. 110), situazioni “magiche” (*ivi*, p. 98), intendendo con il termine tutto ciò che ha a che fare con la compresenza di presenze generalmente separate e “forze occulte” (*ivi*, p. 104) di qualsivoglia natura esse siano. Con ciò non vogliamo applicare un approccio psicoanalitico all’estetica, articolare questa relazione ci distoglierebbe dall’intento vero della tesi⁹⁹. Però passare per Freud ci aiuta a dire – seppur forse un po’ sommariamente – che l’arte è quella pratica capace di creare una zona di contatto con il perturbante che, considerato nella sua versione che maggiormente riguarda il sociale (piuttosto rimossa dalla stessa psicoanalisi), altro non è se non un “incontro incantato, in un mondo disincantato, tra familiarità e stranezza” (Gordon 1997, p. 85). L’esperienza estetica è un appuntamento inatteso con i fantasmi, in cui prima di tutto si dà la possibilità di riniziare a credere “nel potere trasformativo dell’incontro” (*ivi*, p. 86), dando spazio e tempo a presenze invisibili ma ancora udibili per chi ha orecchie e tatto per sentirle. Le esperienze artistiche possono rappresentare “un esempio funzionante di immaginario politico oppositivo, un gesto di sedizione” (p. 150), nella capacità materiale che esse hanno di far apparire pubblicamente ciò che sembrava sparito. Grazie sempre alla *partizione del sensibile* l’arte è in grado di inserire nel mondo saturato di immagini delle contro-immagini pronte a graffiare la tela dell’intrattenimento riprendendo quello che è stato portato via “come in un atto diabolico di magia” (*ivi*, p. 149). Tali sono ad esempio per Gordon le fotografie utilizzate dalle Madri di Plaza de Mayo, immagini che “danno al fantasma una memoria ospitale” (*ivi*, p. 91).

Con ciò siamo finalmente arrivati a definire l’arte come una raffinata *ingegneria* che crea dissonanze e ci mette in contatto con l’*invisibile* intravedendo ciò che più ci interessa, ma per capire bene lo scarto che oggi alcune pratiche artistiche affrontano nel farsi antidoti di reincanto urbano a una società disincantata dalla grammatica magica, rimane da capire in che modo esse riescono a superare l’anima destituente delle avanguardie e a incarnare una forza istituyente in grado di far

⁹⁹ Per un’analisi molto interessante della relazione tra estetica e psicoanalisi, in particolare il capitolo 6 di Angelucci Daniela, *Là fuori. La filosofia e il reale*, 2023, Ombre Corte. L’arte è qui vista quasi come un rovescio della psicoanalisi in quanto esibizione e presentazione e non interpretazione, evitando la distanza rappresentativa e mettendosi in contatto non distruttivo con il reale.

esistere altre possibilità per stare al mondo, nuovi stati d'unione, senza limitarsi a un atto di rispettabile testimonianza. Effettuata allora l'operazione generale e primaria di scardinamento della visione moderna dell'estetica e dato per assodato che l'arte – ben lungi dal rivelare armonia – esprime una politicità sensibile che trascenda il controllo rimettendoci in contatto critico, dissonante, antidualistico e mai pacificato con i nostri fantasmi, dotiamoci ora di altre parole-cacciavite e autrici-guida per affinare la nostra cornice interpretativa e capire ancora meglio perché ha senso parlare delle esperienze artistiche in termini di reincanto e come esse riconfigurano uno *spazio d'unione magico*, traducendo nel presente gli organismi estetico-politici che abbiamo descritto nelle caverne paleolitiche.

Pratica urbana dell'immanenza

Per essere davvero precise dovremmo ricostruire la storia filosofica di questa politicità sensibile. Ma non possiamo né vogliamo, nelle poche pagine che ci rimangono, dedicarci a questa ricostruzione che lascio fare anche qui ad altre ben più qualificate di me. È bene però tenere a mente che la filosofia estetica in tutto il corso del Novecento si è animatamente interrogata su come l'arte possa sfuggire al suo destino rappresentativo, pacificato, consolatorio, decorativo e conciliante, approfondendo piuttosto quei filoni di pensiero e di pratica che individuano in essa la possibilità migliore che l'anima-corpo umana ha di essere risvegliata e affetta dal fuori sensibile, di “venire ad esistenza” come scrive Daniela Angelucci nel suo ultimo illuminante libro *Là fuori. La filosofia e il reale* (2023). Fresco di uscita, questo testo è il terzo grande complice dell'interpretazione estetica che stiamo cercando di delineare e porta per mano anche il quarto: Gilles Deleuze, su cui il libro si radica. Scorrendo tra le sue righe non troveremo un riferimento esplicito al reincanto, ma è possibile tuttavia rintracciare una danza di indizi preziosi per analizzare le esperienze artistiche impegnate oggi nella critica alla vita urbana aiutandoci a capire come l'efficacia che esse mettono in campo nell'urbano può rivelarsi una chiave necessaria per ribaltare i meccanismi del *dispositivo disincanto*. Se il filo interpretativo che stiamo cercando di ricostruire ha a che fare con il modo in cui le esperienze estetiche ci aiutano a recuperare *legami* sostanzialmente liberi con ciò che ci circonda, svincolandoci dall'imperativo a legarsi che viene dalla sussunzione violenta agita dal sistema di dominio, questo libro ci offre un'ampia gamma di autori e autrici – dall'estetica alla psicoanalisi, dall'antico al contemporaneo – che ci portano per mano nella *messa in contatto* che tanto ci sta a cuore opponendoci all'ontologia diabolica del disincanto.

Passare per Angelucci è prima di tutto l'occasione per esplicitare finalmente la terminologia deleuziana che abbiamo fin qui utilizzato senza grandi spiegazioni per formulare la nostra tesi. Abbiamo infatti detto che, di fronte al campo di forze bioestetiche che trascendono il reale, le pratiche artistiche sono impegnate nell'immaginare un campo di forze che affermino l'*immanenza*, rifiutando il dualismo proprio di ogni sistema rappresentativo. Senza farci spaventare dall'introduzione di nuovi termini che hanno iniziato a popolare le nostre pagine, semplificando un pensiero complesso, possiamo immaginare che l'*immanenza* deleuziana sia qualcosa di molto vicino a quello che fin qui abbiamo chiamato *stato d'unione*, perché essa ci parla della possibilità che l'umano ha di invertire il paradigma diabolico che tutto cattura ed esporsi al rapporto vitale con l'esteriorità, rimettersi in connessione con tutto ciò che il lungo processo di disincanto ha oggettificato e ridotto a un mezzo per un fine, stregghizzato e rimosso, separato e trasceso in categorie universali. Puntare

all'immanenza significa esattamente smettere di seguire il canto delle sirene legandosi alle esortazioni, alle restrizioni, al controllo e alla sicurezza che oggi risuonano con sempre maggior forza causando il proliferare di fantasmi spaventosi nascosti negli angoli delle nostre città continuamente rimossi e invisibilizzati per garantire la tenuta del sistema. Vediamo che anche per Angelucci, con Deleuze, si tratta di rinunciare al ruolo confortevole e consolatorio dello stato di separazione trascendente con le sue estetiche e legarsi al reale, contattando il piano immanente delle forze vitali svincolate da un pensiero rappresentativo che le trascenda, anche se questo contatto a tratti può risultare traumatico e perturbante. È quell'incontro con la realtà che Edouard Glissant (2005) chiamava "il tremore del pensiero tremante"¹⁰⁰, ovvero vivere un'apertura verso l'esterno con il rischio di rimanerne scossi.

L'esperienza estetica è per Angelucci con Deleuze la via più frequentata e percorribile per avvicinarsi al caos: una *pratica dell'immanenza*. In tal senso l'arte si configura come un'esperienza di soggettivazione con il "fuori traumatico, bordeggiando il caos senza però soccombervi", un luogo in cui si rende possibile "un contatto con una dimensione vitale e immanente" (Angelucci 2023, p. 83) e in questo risiede la sua capacità di inventare nuove configurazioni urbane. Essa rappresenta la possibilità di creare nel *fuori* urbano una "zona di transito", in qualche modo separata e tutelata dall'ipnotica vita ordinaria seppur a essa coestensiva, "che ci permetta di cogliere in modo condensato e intensificato un tratto essenziale dei movimenti di soggettivazione in quella che si qualifica come una ontologia dell'immanenza" (*ivi*, p. 37).

Per introdurre la possibilità di una pratica che ricostruisca questa relazione perduta con il mondo sensibile, Deleuze in *Logica del senso* (1969) inventa il famoso Corpo Senza Organi¹⁰¹. Tale figura concettuale si distanzia dal piano trascendente dell'immaginario opponendosi alla realtà biopolitica di un corpo normalizzato e obbediente alle gerarchie, interamente soggiogato alle leggi imposte dall'alto e da parte dell'altro, facendosi piuttosto pratica di produzione del reale, un campo di forze che genera intensità e in cui la qualità sostituisce la quantità, la sensazione prende il sopravvento sull'organizzazione. Un corpo evasivo che ci libera dal rischio regressivo dell'aggettivo "originario" che abbiamo associato allo stato d'unione, ricordandoci che l'immanenza (ovvero lo stato d'unione) non è una condizione originaria storica né un'origine biologica a cui ritornare, perché il reale originario per Deleuze non è mai esistito. Come nota Angelucci parliamo piuttosto di un insieme di *tattiche* da esplorare "(l'immanenza) è una pratica, un compito, qualcosa che si instaura, anche se essere umani significa che la trascendenza (la scissione, la separatezza) continuamente 'fa capolino'" (Angelucci 2023, p. 27).

Allora la sperimentazione artistica di cui stiamo parlando non mira tanto – come abbiamo detto più volte – a un ritorno, quanto a una trasformazione dello stato d'unione di cui l'umano ha fatto esperienza nelle caverne. Ma sappiamo che disfarsi dell'organizzazione e tenere solo gli organi (tale è il CsO) comporta dei rischi perché significa dare spazio alla disorganizzazione, alla sensazione e all'intensità, alle forze vitali senza ordine né legge. Di questo scrive Angelucci (2023) che a questo

¹⁰⁰ Cfr. Glissant Edouard, 2005, *La cobée du Lamentin. Poétique V*, Gallimard, Paris, <http://www.edouardglissant.fr/tremblement.html>

¹⁰¹ Artaud in *Per farla finita con il giudizio di Dio* (1947) riprenderà questa figura per emancipare il corpo dall'operazione che la società, il capitale, il manicomio hanno prodotto sul suo stesso corpo.

passaggio della schizzoanalisi deleuziana – ovvero una psicoanalisi liberatoria e desiderante – ha dedicato righe appassionate e importanti che vale la pena citare per intero:

La questione è come fare ad intercettare questo campo di forze senza dissolversi, senza cedere appunto a una passione “di abolizione”. È una domanda filosofica ma anche esistenziale, politica, etica, perché tutto nella nostra contemporaneità, dal controllo sociale in aumento alle giustificate ma anche indotte paure individuali e collettive, sembra invitarci a non uscire da ciò che è preordinato, organizzato, già pensato, che si tratti della nostra casa, di una certa idea di coppia o di famiglia, di percorso lavorativo, politico, relazionale. Se quindi aggiungo alla domanda sulla possibilità di un contatto con le forze della vita in sé non distruttivo anche quella sulla sua desiderabilità è perché non voglio negare la radicalità e la difficoltà di questo approccio, ben sapendo però che è altrettanto mortifera la separazione, la distanza da tutto ciò che, magari “traumatizzandoci”, tuttavia ci anima (p. 29).

In uno dei pochi punti in cui l'autrice prende parola in prima persona, confessa la radicalità di questo desiderio che ci espone alla possibilità del trauma, pur riconoscendo che non possiamo rinunciare alla possibilità di comprometterci con incontri del genere. Non foss'altro perché, nonostante lo stato di disincanto, accade di sperimentare momenti di contatto non intenzionali, e nel momento in cui accade, significa che non poteva andare altrimenti. Non possiamo che identificarci in queste parole che vibrano per chi, come me, si ritrova a cavallo tra la teoria e la pratica cercando un campo definitorio per dei concatenamenti e delle sperimentazioni che, seppur complessi, tuttavia ci animano.

Forse ora riusciamo a mettere più chiaramente a fuoco questo sguardo ribaltato, specificando che la politicità sensibile dell'arte risiede nel suo offrire una via di fuga dal controllo esercitato dalla bioestetica sensazionale sotto forma di vitalità intensificata e immanente, grazie alla quale è possibile sperimentare quella che Turner (1982) ha definito “liminalità” (p. 59), uno stato in cui le relazioni sociali, i diritti, gli obblighi e l'ordine sociale imposto dal sistema dominante possono appunto essere sospesi dando spazio a generi e simboli non verbali, linguaggi segreti. In queste sperimentazioni è sotteso il desiderio di generare “un'antistruttura”, intesa come un contesto “in cui sorgono nuovi modelli, simboli, paradigmi, ecc., un vero e proprio vivaio della creatività culturale” (*ivi*, p. 60-61). Allora se è vero che, come abbiamo visto fin qui, gli spazi magici sono stati nella storia *ghostati* ovvero letteralmente resi fantasma – deterritorializzati, rimossi, steghizzati, separati e trascesi – l'arte sarebbe la via più frequentata e percorribile per provocare un'apparizione: far riemergere la perduta “possibilità di contatto con le forze vitali, la vita impersonale, il reale senza legge, sperimentazione di nuove modalità di esistenza, tanto rischiose quanto indispensabili” (*ivi*, p. 36). Dunque in questo senso l'esperienza estetica si configura, nel disincantato mondo occidentale, come la via d'accesso più plausibile a un'*ontologia dell'immanenza nell'urbano* che evidentemente si può e si vuole opporre a quella diabolica imposta dal dispositivo bioestetico del disincanto. Di nuovo, citiamo Angelucci (2023) per intero perché dovremo fare tesoro di queste parole:

L'arte permette un “salto” che conduce l'artista dal caos all'organizzazione della composizione estetica [...]. Laddove la scienza, nel suo cercare invarianti, e la filosofia,

nel suo ricorso al linguaggio e al simbolico, faticano a cogliere il fuori senza trasformarlo e cristallizzarlo, l'arte condivide con il caos, anche quando ne fa il suo nemico, la materia in cui si forma, mantenendo un rapporto speciale con la sensibilità. E non è forse un caso che nella nostra contemporaneità, in cui la sfida della crisi socio-ambientale ci impone un nuovo rapporto con la natura e le sue forze, il compito di orientarci nel disordine sembra sempre più affidato ad attività artistiche in senso lato, *performances*, usi creativi del linguaggio. Nell'incontro tra le cose e il pensiero che la elaborazione artistica produce, il caos non viene dissolto, né trasceso, ma incarnato e illuminato quanto basta per orientarsi, anche solo per un attimo (pp. 39-40).

Incrociando questa affilatissima descrizione dell'arte e dell'esperienza estetica con le altre suggestioni apparse fin qui nella costruzione della nostra visione, capiremo meglio in che modo la sperimentazione attuale si differenzi teoricamente e praticamente da quella delle avanguardie, pur inserendosi nel solco da esse tracciato, offrendosi come sfida ardua nel contemporaneo. Oggi, per chi nel mondo dell'arte continua a impegnarsi nella critica alla vita urbana, si tratta di dotarsi delle giuste tecniche per farsi *progettiste dell'invisibile* e istituire un vero e proprio *salto ontologico* tentando di fuoriuscire da quell'unico modo di essere diabolico imposto da disincanto, ovvero di quello stato di separazione che tutto cattura e trascende e di creare una *zona di transito critica* in cui fare esperienza del terrore provocato da incontri perturbanti e sublimi che, facendo leva su una *politicità sensibile*, testimoni nuovi modi di essere, concepire e abitare il mondo. In questo senso possiamo dire che la ricerca artistica può avere un ruolo oggi nel guidare una riflessione su una diversa forma di agire politicamente, sperimentando forme per *reincantare criticamente* l'urbano. L'estetica si configura come il campo mai neutro, il più percorribile, al fine di riannodare i legami recisi tra gli individui e tra essi e il mondo sensibile, l'incanto rimosso, predisponendo *dispositivi immanenti di reincanto critico* per rientrare in contatto con la parte di reale che normalmente viene tagliata fuori. Se l'impresa perpetuata dall'ontologia diabolica del *dispositivo disincanto* è da sempre quella di separare dunque unificare esteriormente, ridurre a uno dunque trascendere, stregghizzare dunque armonizzare, l'arte si offre come quel dispositivo istituyente – un antidoto – in grado di creare nuove forme d'unione sostanzialmente libere, praticare l'immanenza e riportare a galla i fantasmi generando dissonanza critica. Questa è la direzione che alcune pratiche artistiche sembrerebbero incarnare oggi e in questo risiede il valore politico dell'arte e la possibilità che essa dischiude nella ridefinizione dell'urbano. Solo abbracciando questa prospettiva possiamo considerare le esperienze estetico-politiche dei *dispositivi rompighiaccio* che lottano contro il dispositivo bioestetico del disincanto. Se attribuiamo al termine il senso che Agamben (2006) gli assegna ovvero “qualunque cosa abbia in qualche modo la capacità di catturare, orientare, determinare, intercettare, modellare, controllare e assicurare i gesti, le condotte, le opinioni e i discorsi degli esseri viventi” (p. 22), possiamo dire che, nei casi migliori, le esperienze artistiche si fanno portatrici di una forza di *reincanto critico*. Questo vettore è immanente, rivoluzionario e istituyente nuove forme di urbanità e il suo segreto risiede nel contatto, nell'interfaccia, nel legame. Come scrive Caleo (2021), “ogni percezione è il frutto di una collisione [...] una zona di contatto in cui l'umano incontra il non umano, lo incorpora, lo trasforma. [...] Un assemblaggio di sostanze che agiscono dentro e intorno all'umano, rigenerandolo” (p. 154).

Ora che abbiamo delineato la visione dell'estetica a cui fare riferimento, per concludere il nostro quadro di riferimento interpretativo resta solo da capire con maggiore accuratezza il riferimento alla magia e al reincanto, che forse potrebbe sembrare ancora a tratti sfuggente. Per far sì che

l'estetica mantenga il suo approccio viscerale e critico e si faccia portatrice nell'urbano dell'ontologia dell'immanenza appena descritta, essa deve attivare (e di fatto già lo fa) un legame teorico e pratico con quei campi di ricerca che stanno cercando di emergere dall'apocalisse. Allora dovremo fare l'ultimo passo in avanti e prendere in mano i potenti strumenti che il materialismo magico mette a disposizione, perché è dall'intersezione con questo mondo resistente che deriva il vero *know how* dell'immanenza ed è di questo che ci occuperemo nel prossimo capitolo.

CAPITOLO OTTAVO
Vento magico

Tolse le cuoia a un bue di nove anni; e, foggiatone un otre,
quivi rinchiuso e legò le furie dei venti muggianti;
perché Giove l'aveva nomato custode dei venti,
per eccitarli, per farli posare, com'egli volesse.
E li legò nel curvo naviglio, con una cordella
lucida, argentea, ché spiro, pur menomo, fuor non ne uscisse.
Quindi, per me lasciò spirare di Zefiro un soffio
che sospingesse la nave con noi

Omero, *Odissea*, canto X, 19-26



Uragano sul Conero, foto di Luciano Agati 2015

Danzando con Neanderthal

Abbiamo già anticipato nell'introduzione la struttura della tesi, ma può essere utile a questo punto riprendere il filo di quello che abbiamo visto fin qui con maggiore cognizione per capire meglio l'operazione che ci accingiamo a fare in questo capitolo e selezionare le acquisizioni emerse nelle pagine precedenti da convocare ora sulla pista da ballo. Questa tesi annoda e snoda diversi campi disciplinari ed epoche lontane in uno sforzo *archeologico* che segue un'andatura di *deteritorializzazione* e *riterritorializzazione* in cui, dal ripiegarsi su se stesse delle vie di fuga, si produce un nuovo territorio possibile e passibile di nuove aperture, una forza istituyente appunto. Nella prima parte ci siamo appigliate a quelle che abbiamo definito le *epistemologie della complessità* per destrutturare l'interpretazione egemonica sull'origine della città tramandata dal disincanto, mettendo in luce come nel Paleolitico fosse viva una visione più organica e relazionale del reale, magica appunto. Nella seconda parte ci siamo servite della contro-storia raccontata dall'*ontological turn* per scardinare la visione egemonica della modernità sull'urbano e ricostruire i meccanismi del *dispositivo disincanto* che hanno strutturato il reale in cui viviamo sulla base della rimozione di tale dimensione magica. Seguendo lo stesso movimento, in questa terza e ultima parte ci serviremo di chi sta mettendo in tensione il materialismo storico nell'orizzonte di un'ontologia immanente per rinforzare la nuova prospettiva estetica che stiamo proponendo per l'urbano. Solo così sarà possibile chiudere l'imbastitura della linea interpretativa che stiamo delineando sulla relazione tra pratiche artistiche e crisi della vita urbana.

Probabilmente le lettrici più attente avranno notato che abbiamo nominato le nostre linee di deteritorializzazione in modo diverso, ma è il caso di ribadire che, in realtà, stiamo parlando all'incirca sempre di una stessa nube di ricerca che, rappresentando in senso ampio il variegato atlante delle terre rimaste dall'apocalisse neoliberista, sta cercando di riattualizzare nel presente una certa qual forma di pensiero magico. Queste correnti di pensiero, infatti, richiamano ad una certa visione del mondo in cui è ancora possibile costruire scienze altre che ammetterebbero stati d'unione magici, in opposizione allo stato di separazione imposto dalla scienza moderna. Scatenando questi agenti atmosferici decidiamo ogni volta di convocare le preziosi acquisizioni che a poco a poco stiamo collezionando. Da qui, *ça va sans dire*, la possibilità di reincludere nell'orizzonte del contemporaneo alcune dimensioni, possibilità e mondi che l'ontologia diabolica dominante ha invisibilizzato e rimosso. Per dirla in modo ancora diverso, appigliarsi ora ai nuovi materialismi per interpretare la relazione tra pratiche artistiche e crisi della vita urbana, significa riniziare a danzare con Neanderthal e stringere alleanze segrete tanto con quell'atmosfera festosa e ctonia che con la pizia di Delfi, con le *muquarnas* lignee della Cappella Palatina e con le scienze confuse e le atmosfere perturbanti e inseparabili dei salotti del mesmerismo animale. Questa nuova prospettiva sulla materia e sulla natura prevede, infatti, un'apertura verso una visione magica generalmente etichettata come *premoderna* e *antiscientifica* che, smarcandosi da visioni nostalgiche, sembra proprio aprire le porte ad una possibilità postmoderna della scienza. Adottare nuove prospettive materialiste è una delle migliori occasioni che abbiamo oggi in quanto occidentali per spaesare, destrutturare, destituire e disertare la visione dell'architettura e dell'urbanistica ereditata dalla modernità, nutrendo l'immaginazione progettuale nel presente con ciò che già si muove al di là del progetto. Ed è un'opportunità imperdibile per liberare – anche solo per un istante – l'arte e la città dal Capitale, e muovere il vento che consenta alla nave dell'immaginario di ripartire. Tutto torna, stiamo continuando a tessere il nostro filo magico che desidera visceralmente bucare l'immagine

disincantata che si va a poco a poco affermando nella storia urbana, inanellando una serie di perle da indossare per infestare il ballo del re.

Allora assecondiamo di nuovo il movimento del nostro filo magico ecrù e deterritorializziamo ora il dibattito sulle pratiche artistiche nella vita urbana, appoggiandoci nuovamente a questa nube critica a cui adesso possiamo dare il nome più preciso di *Materialismo Magico*. Nell'ottica di chiudere l'imbastitura teorica e riannodare gli indizi transtorici cuciti fin qui, riprendiamo in mano la nostra potente via di fuga restituendo in modo più esaustivo la sua geografia e definendo come si interseca con il territorio dell'arte, dell'architettura e della città.

Materialismo magico

L'atlante delle terre rimaste dall'apocalisse neoliberista è variegato e le geografie disciplinari vaste, di fatto la domanda che le accomuna è: *cosa potrebbe succedere alla cortina della grande partizione se solo venisse messa in discussione?* Sparsi in vari ambiti disciplinari, ancora si annidano molti romantici e idealisti che cercano di sfuggire dalle passioni tristi e di ripartire dall'incanto e dalla magia come antidoti al rapporto distruttivo che la modernità ha instaurato con la molteplicità del mondo. Dinamica che noi riproduciamo ogni volta che accettiamo il realismo capitalista, e le sue alternative infernali, come unico orizzonte possibile. Per aiutarci a nominare questo variegato filone di ricerca ci viene in soccorso un importante libro che, dopo una lunghissima elaborazione propria di tutte le cose preziose, è oggi finalmente in libreria pronto ad essere infilato nella tasca di ogni avventuriera come una bussola per la navigazione. Il volume, dal titolo *Materialismo Magico* (2023), tenta infatti di rispondere all'arduo compito di restituire questa complessa mappatura di emersione nominandola¹⁰².

Il materialismo rimanda all'atomismo, al panteismo, al meccanicismo, a Marx, al naturalismo, al positivismo, all'Unione Sovietica, a una certa forma di cinismo opportunisto. La magia rimanda, come minimo, alle arti performative, alla manipolazione psicologica, alla destrezza, alla letteratura, all'alchimia, alla storiografia, alla matematica, all'artigianato, alla tecnica, alla filosofia, alla religione, alla divinazione, all'antropologia, al surrealismo e a molte ricerche artistiche. Quadranti troppo ampi per sperare di poterne render conto¹⁰³.

Come ricostruisce la già citata curatrice del volume Stefania Consigliere (2023) nell'introduzione dal titolo *Atlante geomantico delle terre rimaste*, gli affluenti che confluiscono nel *Materialismo Magico*

¹⁰² La brillante e ossimorica dicitura di *Materialismo Magico* compare per la volta con questo volume. Per dovere di cronaca, ma anche per piacere nel mostrare come nascono le avanguardie, mi fa piacere restituire la dinamica di come è nato il termine. Nel racconto della curatrice il termine emerge per la prima volta in una serata romana di gennaio 2019, proferito dalle parole di Ilaria Bussoni. In quell'occasione le filosofe si ripromettono di pubblicare, prima o poi, un libro con quel titolo. Ma, come spesso accade nella storia dei termini, in un qualche scambio amichevole Claire Fontaine aveva rivendicato la maternità dell'espressione, e in effetti, sulla base delle date dei suoi scritti, sembrerebbe così. Forse chi è arrivato prima non ci importa, quanto piuttosto ci sembra davvero molto interessante evidenziare che *Materialismo Magico* sia una dicitura nata da risonanze, amicizie, cene e scambi amichevoli, in un concatenamento collettivo d'enunciazione.

¹⁰³ Consigliere Stefania, 2023, *Materialismo Magico. Magia e rivoluzione*, DeriveApprodi, p.12.

sono molti, vasti e variegati, come ossimorico è volutamente il nome che diamo a questa corrente di pensiero che prova ad unificarli.

Non possiamo né vogliamo entrare nel dettaglio di geografie tanto vaste e complesse, ma ci interessa evidenziare che questi filoni di pensiero cercano di abbandonare la *trascendenza vergognosa di sé* del *materialismo storico* decostruendo la diabolica e antropocentrica cornice ontologica che ci ha consegnato la modernità a partire da una certa metafisica della sostanza, ovvero dall'idea che la realtà sia fatta di processi in cui soggetti e oggetti non sono rigidamente separati. In quanto umani siamo *cose-tra-le-cose* e stiamo progressivamente cancellando la distanza tra noi e gli altri esseri umani, tra noi e la realtà in cui siamo immersi. Questa idea che tra i corpi avvenga un'interrelazione fluida implica una concezione profondamente comunitaria delle relazioni sociali. In questa visione del mondo i punti di contatto tra due corpi – materiali o immateriali, umani o non umani che siano – generano una regione molto più complessa di una semplice superficie immateriale che divide un corpo dall'altro. Nel contatto le proprietà dei corpi si mescolano, si fondono insieme producendo qualcosa di nuovo a tratti meraviglioso a tratti perturbante, come accade in ogni stato d'incontro degno di questo nome.

Dagli anni Novanta in poi si sono andate così delineando diverse correnti di pensiero. Da una parte il *realismo speculativo* con la cosiddetta *Object-Oriented-Ontology* (OOO) che ipotizza che, una volta liberata la materia dal dover essere *oggetto*, è forse possibile proporre un'ontologia riorientata su di essa¹⁰⁴. Dall'altra un *new materialism*, che, includendo il già citato *ontological turn* e autori fondamentali come Bruno Latour, da circa vent'anni si muove tra antropologia, filosofia e pensiero critico. In particolare nella sua *Actor-Network-Theory* (ANT)¹⁰⁵ Latour elabora una ricostruzione della complessità da dentro i laboratori scientifici per studiare gli effetti che la scienza ha nel reale proponendo un parlamento delle cose in cui gli attori umani e non umani sono profondamente intricati in una rete relazionale di attaccamenti. Un'altra delle maggiori rappresentati del *new materialism*, Karen Barad (2007), parla di “performatività queer della natura” e di “intra-azione”, riferendosi proprio alla rete di interazioni, l’“entanglement” che si crea nell’interfaccia, nei punti di contatto tra gli elementi che compongono il reale “as part of the world in its differential becoming”¹⁰⁶. Similmente anche le concatenazioni di Donna Haraway (2016)¹⁰⁷ alludono alle implicazioni politiche di un approccio nuovo al materialismo storico che prevede un annullamento dei dualismi diabolici sulla linea di quelli che già negli anni Settanta Deleuze e Guattari avevano chiamato “concatenamenti collettivi di enunciazione”.

C'è poi chi svolge professioni di cura e chi, tra l'antropologia medica e l'etnopsichiatria, si pone la questione del potere terapeutico della relazione, degli effetti del contatto dei corpi,

¹⁰⁴ Tra i maggiori rappresentanti di questa corrente ricordiamo Graham Harman, Quentin Meillassoux, Ian Hamilton Grant e Ray Brassier che nel 2007, in una conferenza al Goldsmith College, accettarono di presentare il loro lavoro sotto il nome dello *speculative realism*. Ma anche Levy Bryant e Timothy Morton. Per un'introduzione storico-teorica a questa corrente di pensiero cfr. Harman G, 2018, *Speculative Realism. An introduction*, Polity, Cambridge.

¹⁰⁵ Per attraversare l'interessantissima prospettiva di Latour sulla Actor Network Theory cfr. Latour Bruno, 2005, *Reassembling the Social. An introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford University Press, New York.

¹⁰⁶ Cfr. Barad Karen, 2017, *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics And the Entanglement of Matter and Meaning*, Duke University Press, Durham.

¹⁰⁷ Cfr. Haraway Donna, 2016, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, trad. it. *Chthulucene: sopravvivere su un pianeta infetto*, NERO, 2019.

dell'importanza del *setting*¹⁰⁸. Ma anche, ne abbiamo già parlato nei capitoli precedenti, chi vede la magia come sistema alternativo di realtà (Campagna 2018) e il reincanto come strumento di resistenza (Federici 2018)¹⁰⁹. Mentre autori come Stiegler (2006) e Byung-Chul-Han ne fanno una questione metaforicamente farmacologica riferendosi in particolare alla relazione tra tecnologia, società e capitale. Nelle loro analisi la bioestetica si declina in uno *psicopotere* che organizza sistematicamente l'attenzione grazie alle psico-tecnologie. Ne consegue una certa miseria simbolica, per cui il reincanto è immaginato come un “ri-armamento del desiderio” attraverso pratiche e politiche che strutturino i suoi strumenti e li socializzino (Stiegler 2012)¹¹⁰. Infine ancora ci sono una serie di cani sciolti “*enfants terribles* dell'accademia” (Consigliere 2023)¹¹¹ che, annidandosi tra gli studi così spesso definiti *critici* di vari discipline anche detti *black studies*, *subaltern studies* o *border thinking* dal taglio fortemente post-coloniale¹¹², contestano ai saperi accademici di occultare dietro la categoria di oggettività il sistema di dominio che li genera e si appellano al reincanto per una critica più ampia dando spazio e luce alle “zone del non essere” di Frantz Fanon (1961)¹¹³, ovvero quei margini e quelle soggettività altre rimosse in quanto distanti dal modello dominante europeo.

In questa nuvola teorica densa di rimandi e corrispondenze, si va delineando una visione del mondo come qualcosa di sensibile e di animato che riecheggia da una parte, come abbiamo già detto, i magneti incantati delle caverne Paleolitiche e le teorie di Mesmer con le sue catene e *baquet*, ma anche un certo naturalismo rinascimentale italiano, basti pensare al meraviglioso libro scritto in pieno Cinquecento da Tommaso Campanella *Del senso delle cose e della magia*. In questo testo antico, che consigliamo ad ogni non convenzionale navigatrice del contemporaneo, scritto poco prima della rivoluzione scientifica, il filosofo ci regala una visione del mondo come un organismo vivente, in un intreccio tra scienza e credenza che ricorda tantissimo l'ossimorica postura che il *Materialismo Magico* vuole assumere.

I tragitti di questo mondo sono intricati, intriganti e decisamente troppo ampi per elaborarne le sfumature all'interno di questa tesi. Ci interessa però nominarli ed estrarne le intuizioni essenziali appunto perché su questa letteratura contemporanea – e non solo, ovviamente – si fondano molte delle pratiche estetiche di chi, all'interno del mondo dell'arte, negli ultimi anni si sta ponendo la questione dell'efficacia politica, superando la dicotomia. Speriamo di non far arrabbiare nessuno e proviamo a semplificare approcci molto complessi, dicendo che l'intuizione di fondo che emerge dai territori del *Materialismo Magico* è che sia possibile scardinare l'ontologia diabolica trascendente

¹⁰⁸ A partire da Piero Coppo e Tim Ingold.

¹⁰⁹ Cfr. Campagna Federico, 2021, *Magia e tecnica. La ricostruzione della realtà*, Thlon, Roma; Federici Silvia, 2018, *Reincantare il mondo. Femminismo e politica dei commons*, Ombre Corte, Verona.

¹¹⁰ Cfr. Byung-Chul Han, 2016, *Psicopolitica*, Nottetempo, Milano; Stiegler, Bernard, 2004 *De la misère symbolique 1 – L'époque hyperindustrielle*, Éditions Galilée, Paris; trad. it. *La miseria simbolica, l'epoca iperindustriale*, Meltemi editore, Milano 202; 2012 *Réenchâter le monde. La valeur esprit contre le populisme industriel*, Flammarion, Paris, trad. it. *Reincantare il mondo. Il valore spirito contro il populismo industriale*, Orthotes, Napoli.

¹¹¹ Tra i molti esempi pensiamo per esempio a Stefano Harney, Fred Moten, David Graeber, Carlo Ginzburg, Jacques Derrida, Avery Gordon, Baptiste Morizot.

¹¹² In particolare in tal senso molto interessanti sono le teorie di Mignolo e Tostanova prese in prestito da Anzaldúa. Cfr. Mignolo Walter, Tostanova Madina, 2006, *Theorizing from the borders: shifting to geo-and body-Politics of Knowledge*, in “European Journal of Social Theory”, 9.2, p.206; Anzaldúa Gloria, 1987, *Borderland/La frontera. The New Mestiza*, Aunt Lute Books.

¹¹³ Fanon Franz, 2007, *I dannati della terra*, Einaudi, Torino.

per recuperare un nuovo contatto con la realtà a partire dalla rivalutazione di una serie di *tecniche leganti* che prendano in seria considerazione il fatto che i fenomeni siano sorretti da una natura profondamente relazionale e suggestiva, che l'immateriale può avere una sua efficacia nel reale e che la materia sia vitale, al di là dello stato di separazione imposto dal disincanto. Questo significa superare gli angusti confini delle *enclosures* mentali acquisite, dando spazio ad un'elaborazione intellettuale e pratica che si nutre dell'ampia accezione che la politicità sensibile dà alla rivoluzione. In che modo questo filone può tornare utile a chi si occupa di pratiche artistiche nell'urbano?

Arte e magia

Riterritorializziamo la via di fuga e, per rispondere a questa domanda, ricordiamo le conoscenze acquisite alla fine del capitolo precedente. Se eravamo arrivati a definire l'esperienza estetica come quel dispositivo in grado di ricostruire forme inedite di stati d'unione immanenti nell'urbano, capiremo bene che stiamo a questo punto toccando con mano il nodo che ci interessa tra il mondo dell'arte e quello della magia, traguadando come uno può essere utile all'altro. Ma arriviamoci un po' alla volta osservando, anche qui, lo stato dell'arte ed escludendo le ipotesi che non ci convincono.

Prima di tutto è bene notare che non si sceglie di adottare tale prospettiva filosofica e antropologica per semplicità o per poesia. Se siamo arrivate fin qui nella lettura avremo capito che nell'usare il termine *magia* onestamente decidiamo di assumerci un rischio, perché è una parola scomoda, qualsiasi sia l'accezione che le viene data. Qualcuno potrebbe approcciarsi al lemma con frivolezza, pensando che ci stiamo riferendo a qualcosa di pacificato – a tratti divertente – totalmente assuefatto oramai alla visione che il Capitale ci ha trasmesso, incorporando il termine e neutralizzandone la sua forza. Qualcun altro potrebbe invece spaventarsi perché *magia* è un termine che rimanda a saperi oscuri e ad alterità mai digerite dall'occidente moderno, da sempre relegate alla sfera dell'irrazionale. Quando parliamo di rituali e di magia pensiamo sempre a qualcosa di distante dal progresso e che è per “gli altri”, non per noi che, invece, siamo moderni. Inutile dire che nessuna di queste prospettive è quella che ci motiva nell'ardua impresa di usare la magia per reinquadrare l'efficacia dell'esperienza artistica nella critica alla vita urbana. Dunque adottare la prospettiva del *materialismo magico* nella rilettura delle pratiche artistiche significa per noi prima di tutto abbandonare versioni idolatrico-regressive e disneyane della magia per avventurarci piuttosto in ipotesi di reincanto che includano il mondo magico in modo diverso. Usando il termine *reincanto* concepiamo il riferimento alla magia con un'accezione profondamente politica: andiamo a vedere come.

Studiando lo stato dell'arte, ci accorgiamo che già alcune avanguardie nella storia hanno indagato la connessione tra la sfera magica e quella artistica, limitando però questa relazione ad una scivolosa sovrapposizione poetica e analogica in termini estetici, con effetti per lo più esoterici¹¹⁴. Pensiamo per esempio al Surrealismo. Il primo manifesto esce a Parigi nel 1924 definendo il movimento come un “automatismo psichico puro” attraverso il quale “si propone di esprimere sia verbalmente, sia per iscritto, sia con altri mezzi, il reale funzionamento del pensiero, nell'assenza di qualsiasi

¹¹⁴ Per un'esplorazione della relazione tra magia e surrealismo cfr. *Surrealismo e Magia. La modernità incantata* (2022) catalogo della mostra al Peggy Guggenheim Museum di Venezia.

controllo esercitato dalla ragione, al di fuori di qualsiasi preoccupazione estetica e morale”. In quegli anni a Parigi serpeggiava un forte interesse per l’occulto. L’esoterismo era pensato come una vera e propria controcultura che proponeva una critica al materialismo della modernità e allo strapotere della ragione industriale, senza far ricorso però alla religione istituzionalizzata. L’artista era visto dai surrealisti come un vero mago alchimista nel senso esoterico del termine, come colui che, rifiutando completamente il pensiero razionale, ha la capacità di inaugurare un metodo alternativo per comprendere la realtà. Per far ciò il Surrealismo fa proprio l’intero immaginario magico, che infatti ne permea in modo preponderante l’estetica.

Purtroppo negli ultimi anni assistiamo ad un proliferare di artisti e di artiste, di curatele e di cornici di senso che continuano a rifarsi alla magia in questi termini, poco interessanti a nostro avviso, sia a livello estetico sia a livello politico. Qualche spiraglio però è già visibile. Da parte di alcune ricerche artistiche si intravede infatti il tentativo – timido, dobbiamo ammetterlo – di parlare del proprio lavoro in termini di magia, antidoti, incantesimi e reincanto spingendo poco oltre il riferimento per criticare il sistema in cui sono immerse. Inoltre dal ramo della filosofia estetica, sulla scorta dei ribaltamenti di prospettiva descritti, sono stati prodotti interessanti contributi – decisamente più radicali seppur di fatto limitati nel loro rimanere per lo più nell’ambito della teoria – che tentano di reinquadrare il senso dell’esperienza estetica a partire dalla nuova visione della natura e della scienza appena descritta¹¹⁵. Dalle teorie di Alfred Gell sul potere che gli oggetti artistici esercitano su di noi alle riletture deleuziane delle tre critiche di Kant, fino alle più recenti interpretazioni di Stefano Velotti, l’arte è oggi investita di un ruolo magico nel senso che le viene richiesto di prendere parte all’arduo tentativo di superare l’ontologia diabolica e di fare-senso nella civiltà occidentale disincantata e affetta da una generale perdita di senso, riattivando quel pensiero analogico a cui Enzo Melandri ha dedicato importantissime pagine¹¹⁶.

Riportiamo questo quadro, tra l’altro sicuramente ancora incompleto, per dire che non sta tanto nel generico accostamento tra arte e magia l’originalità della tesi proposta. Dal mondo dell’arte già varie ricerche hanno esplorato – e stanno continuando a farlo – la relazione tra l’estetica, la politica e il reincanto anche se è bene considerare che, in termini relativi, il quadrante critico in cui si raccolgono le arti è una zona piuttosto piccola nella grande geografia del *materialismo magico* e sempre molto sottovalutata nel suo portato politico, proprio perché troppo spesso incorporata nel sistema del Capitale. D’altronde come ci ricorda Consigliere (2023) convocando sempre Tiquun come un mantra, nell’arte “la modernità ha gettato tutto ciò che è troppo vicino all’incanto per essere preso sul serio, ma troppo potente per restare a piede libero, confinandolo – e disarmandolo – nel *bell’inferno* delle gallerie, dei musei, dei teatri e delle passerelle” (p. 14). È evidente ai più che il filone di ricerca che reinquadra l’opera d’arte nella cornice del reincanto del mondo è stato già catturato considerando che persino la 59. Biennale d’Arte di Venezia nel 2022, dal titolo *Il latte dei sogni*,

¹¹⁵ Molte interessanti ricerche sono state prodotte in tal senso. Tra i molti, citiamo solo alcuni testi che sullo sfondo di questa ricerca: Graham Gordon, 1965, *The Re-enchantment of the world: Art versus Religion*, Oxford University Press, New York; Rainer Rochlitz, 1996, *The disenchantment of Art. The philosophy of Walter Benjamin*, The Guilford Press, New York; Bennett Jane, *Encounters with ad Art-Thing*, in *Evental Aesthetics* 3, no. 3 (2015), pp. 91-110; Gell Alfred, 1998, *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford University Press; Elkins James & Morgan David, 2009, *Re-Enchantment*, Routledge, New York; Salgò Eszter, 2020, *Spiritualità e femminismo nero nell’arte pubblica di Simone Leigh*, Postmedia Books.

¹¹⁶ Melandri Enzo, 1968, *La linea e il circolo. Studio logico-filosofico sull’analogia*, Quodlibet, Macerata.

assumeva questo statement. Dunque di reincanto per le vie dell'arte è arrivato a parlare persino l'*establishment* neoliberale, questo sembrerebbe avvisarci del fatto che forse il tema non è più così interessante, essendo stato anch'esso incorporato dall'istituzione artistica. O forse sì, soprattutto se usiamo questa rotta per concentrarci proprio su quegli aspetti *osceni* che il Capitale taglia fuori per indorare la pillola, sarà questo il luogo in cui ricercare la chiave originale o, per meglio dire, quella che davvero ci interessa riuscendo a mantenere il contatto con la profondità e il suo portato politico intatto.

Scartabellando qui e là in quella nube che ha iniziato a parlare e a praticare il reincanto all'interno del mondo dell'arte e dell'estetica, nonostante i tentativi siano animati delle migliori intenzioni, noteremo che ad entrare nelle Biennali, nei musei e nei teatri di Stato sono quei lavori in cui il riferimento alla magia continua a rimanere spesso poetico o analogico, riducendo l'arte alla magia (o la magia all'arte che dir si voglia). Difficilmente in queste sedi sono accolte ricerche in cui la prospettiva del *materialismo magico* viene adottata fino in fondo, addentrandosi nel suo aspetto più perturbante. Tra gli aspetti *osceni* che il Capitale taglia fuori per indorare la pillola, c'è quello delle *tecniche leganti* che la magia, come l'arte, potrebbero mettere a disposizione in quanto *dispositivi immanenti* per la ridefinizione dell'urbano.

Allora l'arduo compito che entrambe – l'arte e la magia – potrebbero affrontare oggi è dunque quello di rinegoziare i termini di questa relazione in modo da non ridurre l'una all'altra richiamando una nostalgica spiritualità perduta, quanto piuttosto entrare con sottigliezza in alcune *tecniche*¹¹⁷ – militanti potremmo definirle – messe al lavoro dal mondo magico. Si tratterà di capire come esse possano orientare il discorso artistico e aiutarci a rinominare la sua efficacia nella ridefinizione di vie di fuga nell'urbano per reagire alla cattura diabolica del disincanto. Mi rendo conto che l'uso della parola *tecnica* potrebbe confondere, perché fin qui lo abbiamo associato ad uno stato di disincanto ed è sicuramente ad esso che dobbiamo continuare ad associarla se ci riferiamo all'accezione moderna che intende con questo termine indicare la *tecnologia* necessaria all'umano per esercitare controllo e manipolare la natura al fine di perpetuare il progetto di progresso e dominio coloniale. Molto prima di questo grande spartiacque però, nell'antica Grecia la parola *techné* teneva insieme sia il lemma *tecnica* sia la parola *arte*. In particolare Aristotele associa la *techne* all'idea di creazione, svincolandola dall'utilizzo di strumenti specifici e dal risultato (Castoriadis 1978). Solo se consideriamo questa definizione più ampia possiamo capire in che modo alcune sperimentazioni artistiche riescono a fornire tecniche magiche preziose per l'urbano. In entrambi i casi – l'arte e la magia – ci rapportiamo con l'incredibile paradosso di assistere a procedimenti immateriali, finzionali, artificiali e a tratti artificiosi, tecniche corporee capaci di innescare potenti reazioni, alterazioni percettive e raffinate finzioni mimetiche che, non *si sa bene come*, sembrerebbero capaci di provocare effetti concreti sulla realtà smuovendo quel *non so che* di cui parlavamo prima. Parliamo dell'accadimento di qualcosa di incontrollabile mediante un'esperienza tecnica profondamente controllata, ovvero di quell'intreccio misterioso che si è andato a perdere nelle nostre società, nelle nostre città. Questo assemblaggio tra *tecnica* e *mistero* accomuna sia chi pratica il pensiero magico,

¹¹⁷ Solo nella modernità la *tecnica* diventa sinonimo di tecnologia, configurandosi come il modo attraverso cui gli esseri umani controllano la natura. Anticamente la *techne* teneva insieme sia la parola *tecnica* sia la parola *arte*. A questa concezione più ampia mi riferisco nell'utilizzo del termine tecnica in questo passaggio. Per un'interessante definizione del termine cfr. Robert Klein 2017

sia chi pratica la ricerca artistica e per entrambi i mondi è un fatto scomodo da giustificare. Voglio dire allora che, alla luce di questa somiglianza, mi interessa comprenderne i meccanismi messi a lavoro dalla magia e richiamati dall'arte a partire da alcune importanti *tecniche leganti* che esse ci insegnano, evidenziandone l'attualità per chiunque si occupi in forma critica dell'urbano.

Ma attenzione perché, come abbiamo visto, anche il dispositivo bioestetico del disincanto agisce costringendoci nell'imperativo di legarci in maniera tossica al reale, facendo un uso perverso dell'illusione, della suggestione, degli affetti e del mistero. Allora sarà il caso di esplicitare in modo ancora più chiaro quanto avevamo anticipato in conclusione del quinto capitolo. Le pratiche artistiche di cui stiamo parlando lavorano esattamente sullo svelamento dell'uso legittimo che lo Stato (o il potente di turno) fa dell'incanto, *reiterandolo* in chiave *oppositiva*. In questo senso le tecniche messe in campo da queste pratiche possono essere considerate tattiche magiche di re-incanto, intonando quel canto che mira a recuperare i *legami* con le forze immanenti della vita in sé, emancipandosi dall'invocazione *legami!* che altro non è se non la supplica ad un legame tossico con l'incanto imposto dalla bioestetica che continua a impedire la messa in contatto.

Parlando di *reincanto* dunque ci riferiamo al tentativo che alcune pratiche artistiche stanno già facendo di emergere dalla cattura capitalista e di ripristinare quelle forme alternative di vita, intenzionalmente rimosse da dimensioni egemoniche di potere proprio in quanto portatrici di modi non conformi di essere politicamente al mondo. Al di là delle categorie codificate del politico, tali pratiche d'inciampo e d'insorgenza sono impegnate nel tentativo di ristabilire *praticamente* il nostro amato stato d'unione. Esse tessono dimensioni nel desiderio di ripristinare tutte quelle soglie, quelle collettività, quelle esperienze e qualità che il lungo e consolidato processo di disincanto del mondo ha rimosso, trasformandole in zone deprivate di espressione e di relazione.

Nelle istituzioni culturali egemoniche, l'assenza di ricerche che prendano davvero sul serio la relazione tra arte e magia dal punto di vista delle *tecniche resistenti e leganti* che esse mettono in campo per una ridefinizione dell'urbano, racconta quanto le stesse istituzioni siano implicate in questo sistema di potere e, dunque, l'importanza di riferirsi al reincanto con questo taglio, tentando di allacciare insieme l'arte, l'architettura, gli studi urbani e il materialismo magico. L'urgenza di colmare questa lacuna è soprattutto per quegli studi critici già esistenti che si inseriscono nel solco della destrutturazione della disciplina estetica, architettonica e urbanistica. Se il bisogno a cui tentiamo di dare risposte è quello di ipotizzare zone in cui fare esperienza di una riunificazione di tutto ciò che fino ad oggi è stato separato e superare la Grande Partizione varcando la linea che divide la zona del reale illuminata dalla nostra specifica luce culturale per esplorare quella in ombra, capiamo bene che questo bagaglio pratico e conoscitivo è davvero prezioso.

Diciamolo per l'ultima volta con parole ancora diverse. Il cuore di questa ricerca è proprio quello di rivalutare il ruolo della magia nella civiltà moderna urbanizzata e insieme rivedere quello delle arti nell'urbano esplorandole dal punto di vista delle *tecniche immanenti e leganti* che entrambe – arte e magia – mettono in campo in termini di efficacia progettuale contro il disincanto, evitando di ridurre l'una all'altra. Pensare l'arte in termini di *efficacia* ci toglie dall'impaccio di dover definire il suo fine, leggendo piuttosto l'effetto non casuale – spesso inedito e inatteso – che essa ha nel reale. In questo modo eviteremo di attribuire all'arte un ruolo produttivo, mantenendo la sua azione nel campo della sperimentazione di trasformazioni perché l'arte ci offre un'esperienza psicofisica di intensificazione ed espansione della percezione che si trova al di fuori delle categorie casuali e tecniche attraverso cui siamo normalmente abituati a leggere la realtà. Inutile dire che ragionare in

termini di efficacia significa esattamente mettere in discussione la cortina della grande partizione, perché inevitabilmente diventa necessario far terremotare e prendere le distanze dalle certezze che caratterizzano il modo in cui abbiamo diviso, giudicato e categorizzato noi stessi e il mondo. Sempre nel già citato testo sulla fine del mondo, De Martino (1977) la definiva “l’occasione per il più radicale esame di coscienza che sia possibile dell’uomo occidentale” (p. 319). E allora è lì che vorremmo andare, esercitando un diverso sguardo prospettico capace di scuotere i presupposti dogmatici che reggono la nostra visione sulla progettazione architettonica e urbana, ipotizzando una progettualità magica e anticapitalista che si basi sull’efficacia legante delle tecniche artistiche e magiche: è questo il nodo tra l’arte e la magia che ci interessa ricostruire. Attraverso questa esplorazione ci auguriamo di raggiungere uno scorcio inedito su entrambi i mondi, riscoprendone l’attualità e toccando con sensibilità immaginifica una zona che è sempre stata qui, seppur poco visibile, troppo scomoda, sempre rimossa e sicuramente spaventosa.

Quello che già accade¹¹⁸

Tenendo in mano i libri che si affastellano negli scaffali, sento di avere in mano manuali pieni di terminologie, interpretazioni e vie di fuga che risuonano e cortocircuitano nominando temi importanti dal punto di vista di chi si avventura in una progettualità immaginifica sull’urbano. Mi ritrovo a dover rileggere tutto più e più volte, addensare sottolineature, moltiplicare i segnalibri e i richiami perché in effetti non è facilissimo orientarsi in questa densità. Tutto torna, il punto è lì ma c’è ancora del *non detto* che sfugge alla possibilità di farsi nominare ed inizio a sospettare sia un fatto costitutivo di ciò che ribolle: chi lo pratica lo sente perché lo fa, ma non è facile scriverlo. Un punto importante, questo, su cui vorrei soffermarmi qualche riga in più prima di concludere il capitolo.

La risposta ad una ricerca di senso, come sempre, infatti non può che venire abbandonando la postura esterna e ripartendo da uno sguardo interno alle pratiche. Allora vorrei ricordare che in queste pagine non intendo mettere cappelli teorici nuovi a pratiche in corso ma, al contrario, questa tesi è una interpretazione personale e un timido tentativo di mettere nero su bianco qualcosa che già visceralmente avviene. Lo slittamento proposto da questa tesi è possibile solo grazie alla ricerca artistica condotta dal collettivo ATI suffix di cui faccio parte che – in particolare nella collaborazione con Mariano Tomatis e nel progetto *ESCI. Società Essoterica di Illusionismo Critico* – da diversi anni è impegnato nella rivalutazione dell’Illusionismo come strumento d’indagine sul presente e forma di conoscenza più adatta per navigare nella post verità, come leggiamo nel nostro manifesto¹¹⁹.

¹¹⁸ Una precisazione linguistica che non è solo di forma ma anche di sostanza. Il testo è stato scritto ricorrendo prevalentemente ad una prima persona plurale adottata in quanto forma impersonale saggistica, alternandosi di tanto in tanto ad una prima persona singolare lì dove la narrazione si faceva racconto di un’esperienza direttamente vissuta dall’autrice. Sporadicamente avrete notato l’emersione di una prima persona plurale non impersonale, a segnalare che quel racconto è frutto di un’esperienza collettiva e di una rielaborazione che non potrebbe sussistere se non nella sua pluralità. Da qui in avanti questo terzo registro prenderà il sopravvento e, alla forma impersonale, alterneremo un *noi* ad indicare la comunità artistica di riferimento con cui negli anni ho elaborato questi pensieri e ad una prima persona singolare per segnalare che i pensieri che seguono in queste pagine sono una mia libera interpretazione personale che non per forza troverà d’accordo le comunità a cui mi riferisco.

¹¹⁹ Per saperne di più Cfr. *Illusionismo critico per scatenare il contro sortilegio*, intervista di Mariano Tomatis a Matteo Locci, Natalia Agati, Francesco Restuccia e Maria Rocco <https://not.neroeditions.com/illusionismo-critico-per->

All'interno di questa ricerca collettiva è emerso già dal 2019 il desiderio di affrontare la relazione tra magia e pensiero critico indagando il mondo magico e in particolare l'illusionismo, dal punto di vista delle tecniche che esso mette in campo per politicizzare la magia usando le sue strategie destabilizzanti¹²⁰. Gran parte di quello che scrivo nasce da qualcosa che è emerso, anche solo sotto forma di intuizione, prima collettivamente nelle ricerche artistiche portate avanti con il collettivo ATIsuffix e, più in generale, nelle esplorazioni di artist^ che – come noi, meglio di noi o insieme a noi – nel mondo dell'arte, mentre ne parliamo, sono già impegnate in questa emersione.

Ripartendo da dentro, ci accorgeremo che fortunatamente tra gli artisti e le artiste è oramai chiaro che, entrando nelle politiche delle amministrazioni spesso coadiuvate dalle istituzioni artistiche, ci si ritrova il più delle volte imbrigliate in processi che pervertono di gran lunga gli intenti iniziali. Ovviamente non ci possiamo rifiutare di prendere parte a quel sistema di cose perché esso rappresenta anche una possibilità di sopravvivenza e una condizione d'esistenza del nostro lavoro artistico, ma la coscienza politica in tutela dei propri linguaggi e dei contesti su cui si interviene è altissima. Vivendo da dentro la cosiddetta *svolta sociale* delle arti ci si accorge che il suo intento originario non sia affatto quello di *farsi pratica sociale* perdendo la sua specificità, come vorrebbero le interpretazioni raccontate nel capitolo precedente. L'obiettivo più radicalmente politico di alcune forme d'arte impegnate nel sociale è piuttosto quello di fare da contraltare critico e istituyente alla *svolta culturale* bioestetica e neoliberale delle città contemporanee, riportando a galla il rapporto conflittuale con il potere che si insinua e si impone tra distretti culturali e del divertimento, spazi rigenerati e decorosi, immaginando modi per sfuggire ad esso. Come scrive Anna Detheridge (2012):

Le grandi operazioni di riqualificazione urbana propongono manifestazioni sempre più spettacolari di un esasperato formalismo. [...] Ma la questione sottesa è una sola: qual è il rapporto che le popolazioni intrattengono con il potere? Chi decide realmente

[scatenare-il-contro-sortilegio/](https://www.atissuffix.net/esci) ma anche le pagine del collettivo ATIsuffix <https://www.atissuffix.net/esci> e di Mariano Tomatis wonder injector <https://www.marianotomatis.it/>

¹²⁰ Riporto il manifesto della Società Essoterica di Illusionismo Critico del collettivo ATIsuffix.

In tempi di disinformazione, cospirazionismo dilagante, populismi carismatici, e paradigmi psicofisici di dipendenza del mondo digitale SEIC promuove l'illusionismo come l'arte marziale del dubbio e la forma di conoscenza più adatta per navigare nella post-verità.

ESCI diffonde e promuove la ricerca, la pratica e lo studio della prestidigitazione in forma democratica e aperta soprattutto ai non iniziati.

L'afflato verso la trasformazione sociale impegna **ESCI** nello sviluppo di strategie magiche destabilizzanti e mai taumaturgiche, facendo leva sul potenziale rivoluzionario latente proprio dell'illusionismo.

Contro l'apoliticità del mondo illusionista, **ESCI** supera l'estetizzazione della politica per attuare finalmente una politicizzazione della magia.

ESCI indaga l'illusionismo emancipatorio. Si impegna nello sviluppo del pensiero prestigiatore mettendolo al servizio di una nuova forma di intelligenza politica, guidata dalla ricerca per il pensiero alternativo, rinnegando in toto l'immaginario superomista e conservatore del mago da palcoscenico.

Per tutti gli adepti ed il pubblico partecipante **ESCI** è una scuola politica di magia che affronta le cause ed effetti della società contemporanea ed indaga la relazione tra magia e pensiero critico attraverso fantasmagorie cittadine, mirabili contraddittori, azioni magiche ed anti magiche, generando effetti trans-sensoriali di manipolazione urbana.

ESCI si manifesta attraverso azioni di essoterismo urbano nello spazio pubblico e favorisce l'esoterismo in forme opache di incontro del circolo di non prestigiatori.

sulle sorti dei luoghi e dei paesaggi che abitiamo? Quali sono i processi, le relazioni che definiscono i confini invisibili della nostra libertà? Gli artisti e gli architetti che si cimentano con lo spazio pubblico e con le tematiche del vivere quotidiano portano alla ribalta voci dimenticate, esperienze rimosse, suggeriscono forme diverse di comunicazione e di relazione tra le persone, modalità di convivenza che possono aprire una breccia di speranza per il futuro¹²¹.

Le pratiche artistiche sono ancora oggi coinvolte direttamente nella sfera sociale e politica in una svolta che, come ha notato Claire Bishop (2012) rappresenta un “ritorno al sociale” animato dal desiderio di criticare politiche culturali precarizzanti e cieche, di uscire dalle gabbie della rappresentazione dell’arte e della vita, continuando ad andare ben oltre l’ambito specialistico e separato che gli era stato destinato. L’aspirazione della comunità artistica è quella di farsi bene comune sentendosi in compagnia nel mondo, portare avanti lotte e svolgere il ruolo prezioso di attivare una riappropriazione simbolica, proponendo una diversa possibilità di vedere e di abitare l’urbano a partire dal ruolo che la cultura può e deve avere nel sollevare la fitta coltre di retorica e confusione che ci paralizza. In alcuni casi si può persino parlare di un vero e proprio *attivismo* sempre più diffuso nel mondo dell’arte che non sostituisce affatto la ricerca artistica, ma ad essa si affianca come corredo inseparabile e imprescindibile. La militanza nasce dal forte desiderio che la comunità artistica ha di fare politica, di partecipare e di prendersi cura del mondo a partire dalla messa a tema del proprio lavoro, dei suoi campi di possibilità, della capacità di inventare nuove istituzioni più aperte e libere. Nel tentativo di realizzare quella tangenza tra rivoluzione politica e sensibile, la comunità artistica prende sempre più parola riunendosi in veri e propri movimenti estetico-politici¹²².

¹²¹ A. Detheridge, *Scultori della speranza. L’arte nel contesto della globalizzazione*, Einaudi, Torino, 2012, p. 157.

¹²² Negli ultimi anni l’attivismo nel mondo dell’arte si è moltiplicato. La lista sarebbe lunga da fare e non è l’obiettivo di questa tesi. Per avere un’idea, però, possiamo elencare alcuni “nuovi” movimenti nati proprio nei giorni in cui vengono scritte queste pagine, anch’essi traduzioni di antichi attivismi. Da una parte l’assemblea costituente dell’*lavorat* dello spettacolo, formatasi a gennaio 2024 in seguito al blitz dei consiglieri di destra del Cda di Teatro di Roma e alla nomina di Luca De Fusco, si organizza per esprimere le idee della comunità artistica per il teatro pubblico, ribadendo modelli, pratiche, sperimentazioni che vengono già portate avanti da anni, tra spazi informali e indipendenti e interstizi istituzionali. Una comunità ampia che riunisce la collettiva queer femminista di *artist_/lavorat* dell’arte *Il Campo Innocente* e una costellazione di *artist* e realtà indipendenti artistiche romane e nazionali sotto lo slogan “vogliamo tutt’altro”. In tutta Italia si accendono fuochi di protesta, si organizzano azioni e presidi, ci si riunisce in assemblee in cui discutere dei più svariati temi, dal particolare al globale: la situazione del Teatro di Roma, l’elaborazione di nuovi strumenti contro il lavoro precario nelle istituzioni culturali, la possibilità di creare un Assessorato all’Immaginazione mappando reti, spazi e modelli per inventare nuove istituzioni e politiche culturali. Senza dimenticare ovviamente l’intersezionalità della lotta, intrecciando questo movimento con altre realtà. Le stesse comunità scendono in piazza da mesi in manifestazioni locali e nazionali in solidarietà alla lotta anticoloniale del popolo palestinese contro l’occupazione coloniale sionista, ma anche accanto a NUDM e ai movimenti transfemministi. Nel frattempo nasce ANGA (Art No Genocide Alliance) che condanna il silenzio della Biennale di Venezia sulla morte di oltre 30.000 palestinesi per mano israeliana e chiede l’esclusione di Israele dalla Biennale. Nella settimana precedente all’apertura della mostra esce *What is the future of art? A manifesto against the state of the world* che accompagna una serie di azioni e manifestazioni mirate a far sentire a gran voce questa radicale presa di posizione politica. Questi sono solo alcuni esempi presentissimi per raccontare un mondo artistico in continua agitazione politica che concepisce la propria ricerca artistica come espressione politica nel reale.

Tutto quello che abbiamo detto fin qui, una lettrice attenta potrebbe obiettare, avveniva già con le avanguardie, ma non è esattamente così. La differenza rispetto al passato non sta nel *cosa* fa l'arte ma nel *come* lo fa. L'impegno non è più tanto nel tradurre la vita urbana in opera d'arte, si sa che il capitalismo lo ha già fatto nel peggiore dei modi. Si tratta invece oggi di creare spazi separati, protetti e in ombra, ma implicati, in cui un nuovo stato di unione critico possa accadere: oggi le esperienze non si accontentano più solo di provocare, rimanendo imbrigliati nello stato delle cose, ma davvero vanno alla ricerca di nuovi modi istituenti di abitare il mondo, di ipotizzare convivenze tra esseri umani e non umani, di resistere all'apocalisse. Come afferma Angelucci (2016) intrecciando il tema dell'immanenza con quello nietzscheano dell'eterno ritorno, l'arte si deve configurare oggi come un momento "differente e però non separato", senza ridursi a puro momento di piacere e diletto, "la domenica della vita", perché "l'esperienza estetica si innesta nella vita ordinaria ma la supera, avendo su di essa un effetto di ritorno" (p. 168). Sembra una sfumatura piccola dal punto di vista teorico, ma è enorme dal punto di vista di chi nelle pratiche è immerso. L'inferno bioestetico è così tanto pervasivo che per chiunque decida di salpare su quella nave si tratta di destituire, nascondersi e agire al buio, tessendo fili su cui camminare come acrobate, per reimmaginare nuovi spazi interconnessi, esattamente quella postura complessa e inclinata di chi implora la Luna di fuggire per trovare nuove possibilità di esistenza. L'arte oggi deve farsi nocchiera di un mondo diviso, sperimentando un *andirivieni* – tra il dentro e il fuori, tra l'arte e la politica – che includa la possibilità di andare oltre la vita ordinaria trascendente, generando zone definite eppur interrelate in cui sperimentare nuove forme di *legami*, il nostro essere *entangled*, intricate, impigliati, coinvolte.

Questo lavoro di micro-tessitura, nei migliori dei casi, produce delle estetiche dirompenti. Esse usano linguaggi anche molto diversi tra loro, volti a generare forme di sopravvivenza e *rigenerazione* ben lontana dall'accezione che viene data a questo termine dalle amministrazioni. Abbiamo già detto che ovviamente non stiamo parlando di ipotesi salvifiche, perché non c'è salvezza possibile alla *fine*, se non attraverso una più ampia rivoluzione. Ci interessa però sottolineare che queste pratiche operano in forma profetica, agendo uno scarto sensibile che riflette e genera le precondizioni per immaginare un nuovo sistema di realtà, riallacciando i legami perduti. Azioni, installazioni, situazioni e *performance* che creano un quadro di sapere sociale condiviso nel quale esprimere stati, consapevoli o inconsapevoli, che altrimenti resterebbero non formulati, perseguendo l'ipotesi visionaria avanzata da Lévi-Strauss sull'efficacia simbolica: l'immateriale può agire sul materiale, l'astratto può modificare il concreto¹²³. Attraversandole ci si accorge che in molti casi, rispetto ai territori con cui si allacciano, esse non seguono più tanto il paradigma dei *commons*, prendono piuttosto le sembianze di *undercommons*, come li hanno definiti Harney e Moten¹²⁴: esperienze collettive di studio, sottoboschi di ricerca di strumenti materiali per l'emersione, di creazione di nuovi spazi concettuali per forme emergenti di estetica, produzione culturale e vita sociale a partire da una "apticalità" (Harney&Moten 2021, p. 165), un tocco, che altro non è se non un "ritorno al nodo" (Ingold 2015). Esperienze effimere ma reiterate che, in una performatività ribaltata di segno, abbracciano la politica del legame agendo in quell'infra in cui si annoda

¹²³ C. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Plon, Paris 1958, trad. it. di P. Caruso, *Antropologia strutturale*, Il Saggiatore, Milano 1966, pp. 210-230.

¹²⁴ S. Harney-F. Moten, 2013, *The Undercommons: fugitive planning & black studies*; trad. it. di E. Maltese, *Undercommons. Pianificazione fuggitiva e studio nero*, Tamu Edizioni e Archive Books, Napoli 2021.

“l'intreccio delle relazioni umane” (Arendt, p. 183). A questo sembrano mirare le esperienze delle sempre più numerose^ artiste^ che, esattamente come noi, decidono di riunirsi in collettivi per generare comunità critiche di pensiero, rinunciando spesso ai luoghi destinati all'arte, nel tentativo di riallacciarsi in forma inedita ai territori che abitano. La ricerca di queste collettività si avventura esattamente nella sperimentazione di nuove possibilità ontologiche, percezioni situate, corporeità sensibili, saperi transdisciplinari, linguaggi strabordanti. Un esercizio mai scontato o realmente pacificato che inevitabilmente sperimenta un senso politico ed estetico che va ben oltre le categorie codificate. Ma anche un costante gioco di reinvenzione che permette l'emersione di pensieri collettivi, generando estetiche mai slegate dal legame amicale che le genera. Non a caso “Make friends not art!”¹²⁵ è il motto con cui Ruangrupa, il team curatoriale di Documenta Fifteen, annunciava la mostra internazionale che sembrerebbe voler segnare un punto di svolta all'interno del panorama dell'arte contemporanea.

L'arte di fare legami

Se, come scrive la teorica femminista e attivista Silvia Federici (2018), “il re-incantesimo del mondo implica ricollegare ciò che il capitalismo ha diviso, [...] di sfuggire all'attrazione gravitazionale del capitalismo e di ritrovare un senso di integrità nelle nostre vite”, nelle sperimentazioni che – consapevolmente o inconsapevolmente – sono impegnate a ricreare forme inedite di stati d'unione estetico-politici e immanenti, quella che viene messa in campo è esattamente *l'arte di fare i legami*, riunificando criticamente e sostanzialmente tutto ciò che – come dicevamo all'inizio citando le parole di Tiquun (2004) – fino ad oggi è stato separato o unito solo esternamente per *reductio ad unum*, in termini materiali e di senso. Ripetiamolo:

Ammettiamo a fatica di *essere* legati, poiché siamo *posseduti* da un'idea *estetica* della libertà. Un'idea di libertà in quanto distacco. [...] La libertà non risiede nell'affrancarsi da ogni legame, ma nell'apprendere l'arte di legare e slegare [...]. Quest'arte da sempre è reputata *magia*. [...] E ci immaginiamo quale terribile forza abbiano tra le mani coloro che, collettivamente, elaborano il gioco delle forme-di-vita da cui sono affetti (pp. 79-80).

Allora in conclusione di questo capitolo vorrei spiegare ancora con altre parole cosa significa questa proposta di cambiamento di accento, dall'imperativo *legami!* imposto dal disincanto al sostantivo *legami* che sostanzia la possibilità di scorgere orizzonti di reincanto. Ripartire dall'*arte di fare i legami* significa dare spazio alla possibilità di fuggire alle catene imposte dal tecno-capitalismo, senza rinunciare al potenziale insito nei legami stessi: questo è il segreto che l'arte e la magia sembrerebbero sussurrarci. Dare ascolto a questa voce significa non confondere l'invito a vivere senza dominio con l'imposizione – o forse sarebbe meglio dire la presunzione – tutta moderna di vivere senza attaccamenti. Per capire meglio questo passaggio cruciale, può essere utile qui tornare alla sociologia, chiamando in causa il contributo materialista magico – a cui abbiamo fatto solo un accenno rapido – che Latour apporta alla disciplina. L'autore ci offre una nuova potente visione

¹²⁵ *Assalamualaikum, dear reader*, testo introduttivo nel catalogo della mostra *Documenta Fifteen*, p. 9.

che ci permette di passare dalle “reti di inazione” su cui le più tradizionali teorie materialiste si incagliano, alle “reti di attaccamenti” del materialismo magico. In un illuminante articolo dal titolo *Fatture/fratture: dalla nozione di rete a quella di attaccamento* (2000) l'autore illustra questo passaggio, entrando nel cuore della storica dicotomia libertà/alienazione e ci invita a mettere in crisi “la nozione automatica di emancipazione”, pur riconoscendo il “disagio che coloro che sono nati nel cuore della sinistra sentono sempre” quando si critica tale irrinunciabile acquisizione. La tesi cruciale e radicale di Latour è che vivere senza dominio non vuol dire vivere senza attaccamenti. Per cambiare paradigma è necessario emergere dalla contrapposizione binaria che storicamente oppone scienza/sapienza/distacco/liberazione a magia/credenza/attaccamento/alienazione. È il caso di riconoscere che siamo al mondo grazie ai *legami* con numerosi esseri animati e inanimati che ci fanno esistere. In tal senso sarebbe una pretesa infondata quella di sfuggire ad ogni forma di attaccamento, ma è piuttosto proprio da un diverso uso del *legame* che dovremo ripartire.

La libertà diventa il diritto di non essere privato dei legami che fanno esistere, legami svuotati da ogni ideale di determinazione, da ogni teologia della creazione *ex nihilo*. Se è esatto che occorre sostituire la vecchia opposizione tra attaccati e slegati con la sostituzione dei cattivi attaccamenti con i buoni, l'impressione di soffocamento che poteva dare questa prima idea cambia dal giorno alla notte e la completiamo con questa seconda idea, la liberazione da ogni dominio: in *ogni punto* della rete di attaccamento il nodo è quello di un far-fare, non di un fare e di un fatto. Questo è almeno il nuovo progetto di emancipazione altrettanto potente del vecchio e molto più credibile dato che ci obbliga a non confondere più vivere senza dominio e vivere senza attaccamenti (Latour 2000, p. 10).

Torneremo nel prossimo capitolo su questo punto cruciale definendo alcune precauzioni d'uso in un'ottica progettuale, perché sappiamo che quello che vi proponiamo è un cammino su una strada lastricata di vetri. Per ora ci fermiamo qui, sperando sia chiaro il cambio di scenario proposto ed il motivo per cui l'arte e la magia possono dare un contributo fondamentale in questa direzione. Questa ricerca si inserisce in quel filone critico degli *enfants terribles*, per nominare il contributo materialista magico che arriva dalla regione delle arti per una critica della vita urbana. È abbracciando il taglio critico intersezionale e interdisciplinare appena illustrato, permeato del bagaglio critico emerso nelle ricerche collettive, che nelle pagine che restano cercherò di concludere dando il mio contributo al dibattito in corso a partire proprio da un *manuale progettuale*. Immergendomi nel lavoro sensibile e magico che le pratiche artistiche propongono, l'obiettivo nelle poche pagine che rimangono sarà quello di provare a nominare la preziosa cassetta degli attrezzi di *tecniche leganti* che esse mettono in campo. L'arte magica di legare e slegare ci aiuterà metaforicamente, ma soprattutto praticamente, a nominare questo lavoro in corso, definendo le pre-condizioni necessarie alla creazione di nuove forme di urbanità basate su reti di attaccamenti espressioni di libertà *sostanzialmente* libere.

Sarà utile a questo punto richiamare alla memoria la definizione che avevamo dato dello *spazio magico* nel primo capitolo. Per evitare alle lettrici e ai lettori di girare le pagine, riportiamo qui quelle righe che ora speriamo risuonino sempre più chiaramente nelle nostre teste. Avevamo chiamato genericamente *spazio magico* (o *incantato*) tutte quelle situazioni in cui la consapevolezza del fatto che gli elementi sono *legati* fra loro è un fattore fondamentale del loro divenire. In questo tipo di spazio,

dal punto di vista ontologico, non sono ammessi dualismi oppositivi, riduzionismi, scissioni e dissociazioni, ed è sempre attiva una conoscenza incorporata di se stessi e del proprio ambiente attraverso l'esperienza sensoriale sinestetica, sensibile e corporea. In questo quadro, il dato di partenza è una certa universale mescolanza tra umani e non umani, nel rispetto della molteplicità del vivente e in un registro di libertà sostanziale entro un quadro di onnipresente legame. Il sistema epistemologico si fonda sull'analogia, dà spazio al libero gioco delle diverse modalità conoscitive possibili e attribuisce valore gnoseologico alla metafora, alla somiglianza e al simbolo tanto quanto al ragionamento induttivo-deduttivo. Dal punto di vista atmosferico lo spazio magico è caratterizzato da un'aria ludica, d'incanto e di festa, in cui dall'inutile si passa al necessario senza passare attraverso l'utile. Grazie ai potenziali dischiusi da queste dimensioni, nello spazio magico ci si assume il rischio di scendere alle fondamenta del *mondo dato*, alla ricerca di ciò che è stato dimenticato, rimosso e messo sotto controllo. Seppure il contatto con tali fantasmi può risultare assai traumatico e doloroso ed è ben distante dall'esprimere una condizione armonica e pacificata, la creazione di questo campo di legami è il presupposto fondamentale per esercitare la facoltà immaginativa che *magicamente* si fa creatrice di *mondi altri*. In questo tipo di spazio la dimensione estetica e quella politica sono interconnesse a un livello profondo. Quello stato originario di unione delle caverne rappresenta un primo importante presupposto in cui il piano del simbolico, dell'immaginario e del reale si sono dati appuntamento in alcuni luoghi che rappresentano i primi embrioni di quello che chiamiamo *città* caratterizzati da un profondo contatto immanente dell'umano con la realtà. Immaginare una progettualità che includa lo spazio magico significa esattamente creare le condizioni affinché questa rete di attaccamenti e di legami "buoni" che andiamo cercando possono accadere.

Le copertine son oramai rovinate, i libri sono stati ovunque, approfittando del vento magico che si è scatenato sopra la città, salpiamo. È arrivato il momento di esplicitare nella pratica cosa significa adottare una postura materialista magica del progetto urbano e architettonico. Ora, teniamo bene a mente questa definizione, rianimiamo il fermo immagine delle caverne e, come imitando l'andamento di quel girotondo animale e animoso dei tori nella caverna di Lascaux, galoppiamo verso la fine: passiamo dal *cosa* ci auguriamo accada al *come* fare per passare dall'atto di rispettabile testimonianza al materialismo della pratica. Prima di addentrarci nel manuale, nell'ultimo capitolo di questa terza parte, parliamo finalmente di come attivare questo *progetto magico* e navigare oltre la cattura.

CAPITOLO NONO

Salpare, disfare, *to escape*

L'intersezione di due curve non è mai un punto astratto ma è il punto in cui scorre o gira o s'allaccia un capo di fune o cima o scotta o filo o spago o cordone, sopra o sotto o intorno a sé stesso o altro elemento consimile, come risultato dei gesti ben precisi d'un gran numero di mestieri, dal marinaio al chirurgo, dal ciabattino all'acrobata, dall'alpinista alla sarta, dal pescatore all'imballatore, dal macellaio al cestaio, dal fabbricante di tappeti all'accordatore di pianoforti, dal campeggiatore all'impagliatore di sedie, dal taglialegna alla merlettaia, dal rilegatore di libri al fabbricante di racchette, dal boia all'infilatore di collane... L'arte di fare nodi, culmine insieme dell'astrazione mentale e della manualità, potrebbe essere vista come la caratteristica umana per eccellenza, quando e forse più del linguaggio.

Italo Calvino, *Ditelo con i nodi* in *Collezione di sabbia*, 1984



Luna piena a bordo, è tempo di salpare, 2024

Metodo relazionale per un'escapologia del presente

Nei primi vent'anni del Novecento l'illusionista francese Harry Houdini iniziò a mettere in scena delle evasioni d'artista. Da Parigi a New York si esibì con grande successo mentre si liberava da manette, catene, camicie di forza. Appeso a testa in giù ad una corda, immerso nell'acqua o sotto gli occhi del pubblico, Houdini sviluppò un'arte raffinata in cui il pubblico assisteva a bocca aperta alla messa in scena delle fughe. In ogni situazione di cattura capì che era necessaria una forza diversa o un modo particolare per fuggire: in alcuni casi altri nodi venivano legati in supporto della fuga, in altri ricorreva a chiavi o bastoncini opportunamente nascosti, in altre ancora usava semplicemente il corpo e il respiro per creare più spazio intorno a sé. A quest'arte venne dato il nome di *escapologia*.

Con il capitolo precedente sono arrivata a chiudere il nodo teorico che si è sviluppato in un lungo viaggio nel tempo. Ai fini della tesi che volevo dimostrare, mi sarei potuta fermare lì. Ma nelle ricerche che si ripromettono di destrutturare i dualismi e le categorie dell'ontologia scientifica, coloniale e capitalista spesso si assiste ad una faticosa forbice tra teoria e pratica. Come abbiamo visto, infatti, l'isola dell'immaginario negli ultimi anni si è messa in connessione con l'insieme delle terre emerse che parlano di reincanto. Così nel mondo dell'arte sono confluiti i vari filoni del materialismo magico, andando spesso a rimpolpare a livello teorico l'efficacia di pratiche artistiche con una concettualizzazione che però, dobbiamo ammettere, spesso finisce per prendere il sopravvento sulla pratica da cui nasce, schiacciandola. Le prossime pagine nascono dal desiderio di invertire questo meccanismo e di abitare questa distanza. In conclusione della tesi proverò, dunque, a creare connessioni tra il teorico e il pratico nella speranza di farli cortocircuitare, rendendo la ricerca già magica nel metodo adottato¹²⁶. Il desiderio di questo lavoro è quello di tentare un approccio che usi gli strumenti concettuali fin qui raccolti per creare un'escapologia del presente che non trascenda nuovamente le pratiche nella teoria, ma rintracci forze istituenti e vie di fuga materiali da attivare nelle diverse situazioni di cattura. Dunque in questa tesi il *progetto magico* proposto per salpare è un *manuale di nodi*, ma prima di entrare nel merito del perché decidiamo di parlarne in questi termini, c'è bisogno di dire ancora due parole sul metodo.

Come ho raccontato nell'introduzione e ricordato in conclusione del capitolo precedente, la tesi prova a vivere di due dimensioni di analisi divaricate che ricalcano anche il mio posizionamento. Accanto alla più macroscopica ricostruzione filosofico-antropologica, il tentativo è ora quello di tenere insieme una scala microscopica, incorporata (da progettiste la chiameremmo una scala 1:1), in contatto con le pratiche ad un livello personale, quasi autobiografico. L'esigenza di includere queste esperienze nasce dal fatto che lo scorcio teorico proposto nel mio viaggio solitario della ricerca è stato continuamente contaminato da tutte quelle pratiche e collettività che da anni animano il gioco d'invenzione. Inoltre sono convinta del fatto che le risposte più interessanti in un'ottica escapologica non possano che venire da dentro, dal lavoro di chi nel mondo dell'arte cerca di vivere e sopravvivere e dalle sue catture tenta di fuggire. Dunque per dare il giusto spessore a tale posizionamento interno e in linea con la tesi che sostengo, ho adottato un metodo forse poco

¹²⁶ Vedremo a breve che la capacità di fare cortocircuito scardinando gli abituali nessi causa-effetto è una tecnica magica.

convenzionale nell'ambito della ricerca scientifica qualitativa¹²⁷. Nel tentativo di mettere nero su bianco un insieme di tecniche utili ad attivare il progetto magico di fuga grazie all'esperienza estetico-politica, ho deciso di procedere proprio a partire dalla dimensione relazionale da cui tutto scaturisce, chiamando in campo quella maglia composta da molte persone che da sempre affianca la mia ricerca. Mentre avanzavo con l'approfondimento bibliografico è emersa la necessità di dotarmi di un *metodo dialogico* per entrare nelle viscere di un fare artistico pieno di balzi, ingorghi, contraddizioni e desideri, dando la giusta tridimensionalità all'esercizio di nominazione. Ho iniziato allora a condurre una serie di *conversazioni* per avviare uno *scavo da dentro* di un angolo del mondo dell'arte profondamente legato alla mia biografia¹²⁸. Facendo dello sguardo situato e parziale una forza, queste conversazioni sono state condotte all'interno di alcune delle collettività artistiche di cui faccio parte o che hanno intersecato il mio percorso. Dunque a partire dall'idea che noi siamo le nostre relazioni e le nostre conversazioni, l'adozione di un metodo dialogico si configura come necessario perché è all'interno di questa dimensione relazionale che vale la pena addentrarsi alla ricerca di indizi interessanti per una via di fuga nella cornice del reincanto critico.

Ci tengo a dire però che, se anche nella mia ricerca l'obiettivo era quello di interpretare le pratiche artistiche grazie al lessico messo in campo dal mondo magico e reinquadrare i termini dell'efficacia della loro azione contro il disincanto sui territori che attraversano, questo intento non è mai stato reso esplicito all'interno delle conversazioni. Il mio desiderio non era tanto quello di confermare qualcosa che già sapevo fornendo la chiave di lettura alle mie interlocutrici, ma davvero di comprendere se l'intuizione fosse condivisa senza un precedente condizionamento. L'oggetto proposto all'interno delle conversazioni è stato dunque, in modo molto ampio e a tratti forse destabilizzante, il senso della ricerca artistica nell'urbano, le condizioni di possibilità del nostro lavoro, le potenzialità che esso schiude, le tecniche per sfuggire – attraverso il proprio lavoro – alla cattura neoliberista del mondo dell'arte e del mondo più in generale. Lo scambio si è spesso configurato come un momento di analisi introspettiva – a tratti quasi psicanalitica – di alcune pratiche, situazioni ed esperienze condivise. Si potrebbe quindi dire che il lessico magico è emerso più che essere stato proposto, dandomi la possibilità di rendere le conversazioni realmente generative ed evitando di scivolare in un processo auto affermativo o semplicemente confermativo di un'intuizione prestabilita. In questi incontri informali e non (troppo) strutturati il desiderio è stato davvero quello di giocare il gioco collettivo di rinominare le vie di fuga dal disincanto e rintracciare elementi per produrre un discorso a partire da una cartografia sentimentale e simbolica di pratiche, di parole e di percorsi. Sono state delle *chiacchierate* condotte in modo “intellettualmente intimo”, pensate per continuare a tessere relazioni nell'atto stesso del pensiero, creando collettivamente scorci e punti di vista mai completi perché il dialogo è una forma di incompiuto da

¹²⁷ Il metodo adottato non è in realtà troppo dissimile all'auto-etnografia teorizzata nell'ambito delle metodologie qualitative (Chang, Wambura Ngunjiri & Hernandez, 2013), dalle quali però la ricerca prende una certa distanza, non in senso assoluto ma visto il cono interpretativo affrontato in queste pagine. Come ho osservato nel cap. 7 l'adozione di una cornice interpretativa dedotta dall'ambito sociologico non sempre aiuta l'analisi delle pratiche artistiche nella cornice del reincanto.

¹²⁸ Le conversazioni hanno coinvolto le seguenti collettività a tratti intersecanti: ATIsuffix, DOM-, RomaNonEsiste, Stalker, Robida, Illusionismo Critico. In particolare: Emanuele Caporrella, Francesco Careri, Leonardo Delogu, Matteo Locci, Marta Olivieri, Francesco Restuccia, Maria Rocco, Panagiotis Samsarelou, Ozge Sehin, Valerio Sirna, Mariano Tomatis, il collettivo Robida (Aljâz Sklep, Dora Ciccone, Vida ed Elena Rucli).

cui si possono generare sempre nuovi pensieri, nuove categorie. Praticare un tipo di pensiero immaginifico richiede uno sforzo speculativo e relazionale che ha bisogno del dialogo con l'altro¹²⁹ e con altre discipline, per creare finestre tra la realtà e l'immaginazione. Nella scelta del metodo abbraccio dunque quella poetica della relazione che emerge direttamente dall'oggetto di studio. Essa altro non è che *l'arte magica di legare e slegare*, arte vitale perché libera energie e potenziali insiti in un progetto che non è mai chiuso, ma è sempre *in fieri* proprio in quanto in contatto. Un modo di pensare relazionale, infatti, si oppone a visioni centralizzate o totalizzanti a favore di un'escapologia che si appoggia alla percezione laterale, alle mosse di vicinato, alle deviazioni periferiche, all'apertura e alla sintonia con lo spazio fuori campo. La modalità di ricerca dialogica tende verso il margine trasformandolo in nodo e non può essere mai conclusa né conclusiva. La relazione è una superficie porosa, ampia, un flusso di intersezioni in divenire, dove gli sconfinamenti sono visti come il potenziale generativo di un metodo processuale, aperto a una relazionalità risonante e ricettiva¹²⁹.

¹²⁹ Le influenze che mi hanno condotta a questo metodo sono molte, le elenco in nota in forma schematica perché ognuno di questi testi è stato davvero importante nella comprensione di come un vissuto autobiografico collettivo poteva trovare spazio ed emergere all'interno di una tesi di dottorato che, inevitabilmente, deve rispondere a criteri di scientificità e ovviamente di autorialità.

Prima di tutto ho in mente il gesto di Carla Lonzi che con *Autoritratto* (1969) destruttura il ruolo della critica, inventando contemporaneamente un nuovo metodo d'analisi dell'opera d'arte. Il suo è un vero e proprio lavoro di *montaggio* a partire dallo scavo intimo a partire da una cerchia di amici artisti. Lonzi abbandona la forma canonica dell'intervista per inaugurare un metodo diverso. L'autrice chiacchiera e registra le conversazioni con una serie di artisti con i quali aveva consuetudine di relazioni. Una diversità di rapporti che tra l'altro traspare nelle pagine in cui viene esibito il parlato mantenendo un linguaggio molto fedele al tono dialogico. Dico *montaggio* perché l'autrice inventa un convivio immaginario che è l'occasione per entrare nell'intimo del lavoro artistico, osservando l'opera ma anche tutto quello che c'è intorno con le intrusioni private e gli scatti domestici. Da Lonzi eredito dunque l'idea del *montaggio* e quella dello scavo da dentro, la conversazione come strumento per dare spessore ad un posizionamento intero, dando valore alla frequentazione e alla prossimità in forma non strumentale o finalizzata.

Poi i *metaloghi* di Gregory Bateson (1972) come strumento per connettere ragione e sentimenti, rigore e immaginazione. Da lui eredito la consapevolezza che esiste un legame tra la propria esperienza e ciò che c'è all'esterno. Dunque il metodo dialogico come connessione tra il dentro e il fuori. Ma soprattutto l'utilità del "fare pasticci" con le idee, perché parlando solo in modo coerente – ci dice Bateson – non si farebbe alcun progresso.

Inoltre c'è il *metodo sartoriale-relazionale* di Giuliana Bruno (1995) e il suo trasformare il disfatto in fatto. Per lei svelare è un disfare per smantellare le ideologie dominanti tessendo uno spazio intellettuale ai margini dei testi. È un guardare di sbieco, adiacente o fuori campo, attraversando discipline o forme artistiche normalmente considerate separate. Dalla Bruno eredito il metodo relazionale e la consapevolezza che per inventare nuovi metodi è necessario colmare il divario tra spazi epistemologici che non comunicano ricucendo il pensiero. Un metodo relazionale ci aiuta a re-immaginare lo spazio artistico, un luogo incompiuto che può generare nuovi spazi concettuali per forme emergenti di estetica.

Un'altra influenza importante viene dall'opera di Vilem Flusser e dalla sua autobiografia *Bodenlos* (1992), in cui il filosofo, invece di parlare di sé, dedica ogni capitolo ad un amico diverso. Per lui il termine *conversazione* (*conversação*) si confonde spesso al termine *cultura*. Tale assimilazione ci aiuta a destrutturare il blocco monolitico e unitario della cultura occidentale, concependo quest'ultima come un oceano attraversato da diverse correnti. Da Flusser eredito l'immagine della conversazione come una palla di neve (*Schneeball*): da sola si scioglie, ma se *converge* può scatenare una valanga.

Infine il maestro David Graeber e il suo rivendicare la forma dialogica in *Dialoghi sull'anarchia* (2022). Per lui questa è l'unica modalità che consente di costruire una visione non autoriale ma collettiva, l'unica in grado di far emergere pensieri che nessun individuo da solo potrebbe mai avere. In definitiva, ci dice Graeber, l'anarchia è proprio questo: dunque pensare dialogando è una forma di pratica dell'anarchia.

Vi avviso subito però che le conversazioni non verranno riportate in forma completa in questa tesi. Una volta trascritti, letti e riletti i nostri scambi, mi sono accorta che tra le mani avevo moltissime pagine in cui si annidavano pensieri molto intimi, confidenze che ho ottenuto anche in virtù dell'amicizia con le mie interlocutrici. Grata dei regali ricevuti da queste aperture relazionali, sono stata obbligata a riflettere su quanto fosse opportuno esporre e manipolare questo materiale così intimo. Se la mia tesi vuole emanciparsi da un certo governo degli affetti, augurandosi di mettere al mondo un'escapologia basata su *legàmi* contro-egemonici, non ho potuto non domandarmi se fosse il caso di utilizzare l'affettività per uno scopo in fondo personale, una tesi di dottorato, e in un contesto mai neutro, l'istituzione universitaria. Dunque non solo per motivi di spazio, ma soprattutto per ragioni politiche ed etiche ho deciso di non riportare in forma completa i nostri scambi. Un progetto che desidera fuggire *oltre la cattura* è necessario tenga in conto che alcune emersioni devono rimanere nascoste e non esporsi troppo, in modo da evitare di giocare lo stesso gioco del dispositivo bioestetico. Inoltre, per portare fino in fondo la metodologia senza contraddirla, avrei dovuto sottrarre la mia voce analitica, avviandomi in una sperimentazione anche letteraria che forse non si addice alla cornice in cui si inseriscono queste pagine. Il metodo proposto, se non portato all'estremo, avrebbe corso il rischio di ridurre queste conversazioni ad interviste entrando in contraddizione con l'esplicita opposizione che questa tesi porta avanti ad una lettura in chiave sociologica delle pratiche artistiche.

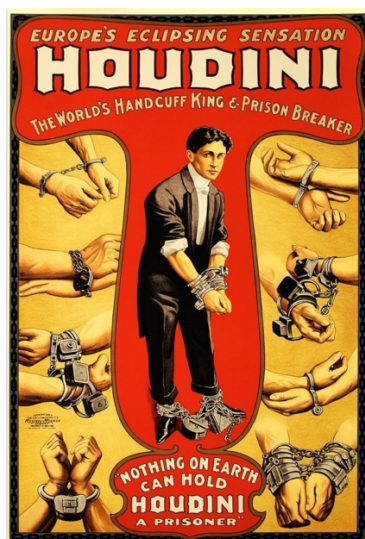
Allora ho deciso, almeno per ora, di rinunciare al vero potenziale insito in questo diario relazionale, che spero avrà modo di trovare altre sedi e di abbassare la quota di volo rispetto agli evocativi riferimenti illustrati in nota. O forse sarebbe meglio dire che ho aperto una nuova rotta, ricorrendo alla forma del manuale. Nelle prossime pagine proverò a fare il semplice esercizio di nominare la *tecnica di reincanto critico*, dove questa dicitura starà sinteticamente ad indicare tutte quelle *tecniche immanenti e leganti* messe a lavoro dalla magia e richiamate dall'arte in termini di efficacia progettuale contro il disincanto urbano, *vie di fuga oltre la cattura*. Ognuna sarà presentata come un *nodo* e descritta evidenziando la sua potenziale efficacia *legante* sul presente disincantato e il modo in cui essa lavora sulla *reiterazione in chiave oppositiva* delle tecniche di manipolazione adottate subdolamente e diffusamente dal dispositivo bioestetico. Vorrei soffermare nuovamente la nostra attenzione su questo punto davvero importante. Proprio perché abbiamo deciso di agire con un antidoto e di opporre nodi a catene, si tratterà di maneggiare tecniche molto affini a quelle detenute dal potere in una società dalla grammatica magica. Allora sarà molto importante mantenere sempre presente quella postura inclinata appresa dalla luna, affinché il reincanto rimanga uno strumento critico senza scivolare mai in nuove forme di fascismo e totalitarismo, svuotando di senso il termine. A breve torneremo su questo punto spiegando il senso della forma *manuale* e le sue precauzioni d'uso. Ora capiamo di cosa sarà composto.

Soffermandosi ancora su cosa troveremo è importante dire che, nell'illustrazione del nodo, verranno chiamati in causa alcuni riferimenti di pensiero che, lungi dal costituire una bibliografia esaustiva sul tema, rappresentano teorie *pizzicate* e selezionate per essere messe in pratica nell'atto dell'annodamento. Mi appoggerò con la leggerezza propria di ogni manuale sia ad alcuni grandi maestri dell'antropologia (De Martino, Lévi-Strauss, Graeber, Severi, Viveiros De Castro, Taussig), mostrando l'ampia gamma di conoscenze tecniche che persino l'arte magica intesa in senso più antropologicamente classico può fornire, sia ad autori e autrici del nuovo *Materialismo Magico*. Inoltre farà la sua comparsa anche qualche tecnica messa a disposizione dall'Illusionismo, arte che,

come abbiamo visto nel quarto capitolo, a cavallo del Novecento ha tradotto la magia in una vera e propria arte performativa “minore”. Ovviamente ci saranno echi e richiami con le pagine precedenti e le teorie estetiche che abbiamo abbracciato. In questo manuale infatti lo sforzo sarà quello di trasformare le chiavi interpretative sulle esperienze estetico-politiche che fin qui abbiamo attraversato solo a livello teorico, in tecniche da mettere in pratica.

Ad arricchire la descrizione di ogni tecnica illustrata, appariranno qui e lì le *voci anonime* che – con parole estratte da dialettiche più lunghe, intime e complesse – ci aiutano a restituire la giusta multivocalità all’esercizio di nominazione e a far atterrare i discorsi radicandoli in un fare. Grazie agli stralci delle conversazioni emergeranno vissuti, riflessioni e pratiche che, se anche saranno trattate come visioni dai contorni non molto definiti, sono state il vero luogo creativo in cui sono emersi i nodi che andrò ad elencare. A corredare il tutto, delle immagini illustreranno alcuni dei lavori chiamati in causa dalle voci o in linea con il nodo in analisi¹³⁰.

Stiamo, dunque, per entrare in una tessitura relazionale che è un *work in progress* in cui ovviamente non potrò illustrare tutte le tecniche possibili. Quello che troveremo nel manuale sarà solo un insieme di nodi base da annotare, i primi necessari per avviare la navigazione e iniziare la fuga. Essi non sono che un punto di inizio di un processo più lungo, la piccola parte che poteva trovare spazio nella sintetica rielaborazione che questa tesi porta avanti. Prima di addentrarci, però, è necessario dire ancora qualcosa per capire fino in fondo le scelte fatte in risposta a chi ha ancora il dubbio che la mia sia una semplice proposta formale. Per far ciò dobbiamo riprendere il discorso sospeso sul perché, alla ricerca di un’escapologia anticapitalista del presente, abbiamo deciso di parlare in termini di *progetto magico* e, a tal fine, fermarci qualche riga a riflettere sul senso profondo di un *manuale di nodi*.



¹³⁰ Le pratiche non verranno descritte in modo esaustivo in queste pagine, nel manuale però sono state inserite immagini per lasciare indizi sparsi. Le fotografie, donando un’immagine di alcune delle pratiche estetico-politiche di reincanto che emergono dal diario relazionale, suggeriscono la possibilità di andare a studiare i singoli lavori in modo più approfondito sui siti di riferimento: <https://www.atissuffix.net>; <http://www.casadom.org>; <http://www.casadom.org/roma-non-esiste.html>; <https://robidacollective.com>; <http://articiviche.blogspot.com>; <http://www.marianotomatis.it>; <http://www.mesmer.it>. Per chi fosse curioso di sapere di più, nelle didascalie delle fotografie è possibile trovare i link alle pagine web (sempre incomplete e non esaustive) delle pratiche convocate dal diario relazionale. Ma soprattutto, per un racconto ancora più esaustivo, si consiglia di entrare in contatto con i collettivi. Un racconto diretto è il modo migliore per entrare dentro a questo tipo di tessiture e di ricerche.

Il progetto delle vie di fuga

Del progetto possiamo e dobbiamo fare uno strumento politicamente conflittuale in grado di opporsi alle dinamiche di potere. È l'esigenza a monte di questa tesi di cui abbiamo già parlato nell'introduzione. Nel sesto capitolo abbiamo parlato, poi, dell'esigenza di un antidoto magico da iniettare, inteso come un campo di forze destituenti, uguali e opposte a quelle del governo bioestetico. Abbiamo anche detto che, dal loro incontro, vorremmo scaturisse un prodotto vettoriale che generi una forza perpendicolare in grado di fornire una via di fuga dal piano di realtà su cui esse normalmente giacciono. Non ci resta, dunque, ora che pensare esattamente a tale *progetto istituyente* delle vie di fuga per disfare il presente nell'orizzonte del reincanto urbano, che si basi su un modo *diversamente* magico di tessere *legami* con le forze della vita in sé per emergere dal disgelo dei ghiacci che intrappolano la nave dell'immaginario. Il *progetto magico* proposto è un *manuale di nodi* che, rispolverando l'antica *arte di legare e slegare* messa in campo dall'arte come dalla magia, desidera dare consigli tecnici di fuga a progettiste materialiste magiche stufe della trascendenza vergognosa di sé di cui l'arte, l'architettura e l'urbanistica sono permeate. Questo agile manualetto proverà a fornire le tecniche di base necessarie a salpare, a fuggire *oltre la cattura*. Per capire le implicazioni di questa scelta, è necessario, però, dirsi alcune cose.

La prima osservazione da fare è sul come trasformare in uno strumento politico la parola *progetto* che apparentemente ci riporta ad un fare più prossimo al disincanto che al reincanto. Nell'adottare questo termine è necessario sottoporlo ad una piegatura di senso in modo da includere al suo interno le sperimentazioni in analisi. Sarà il caso di ricordare le lezioni apprese e ricorrere, di nuovo, a quella che abbiamo definito la *postura della luna*: destituzione e immaginazione. Interessante in tal senso l'analisi che fa Camillo Boano (2020) alla ricerca di un *progetto minore*. Come nota l'autore, il progetto dell'architettura e dell'urbanistica è oggi intrappolato in un dentro disciplinare incapace di affrontare le continue sfide del reale che costantemente lo mettono in crisi, sempre più arroccato in un fare scisso dalla realtà delle pratiche. Un vero e proprio circolo vizioso che ha tutte le sembianze di un "processo di distruzione" (p. 32) avviato, come abbiamo visto anche nei capitoli precedenti, prima dal movimento moderno e affinato poi dall'odierno nichilismo tecno-scientifico che ha inesorabilmente ingabbiato il progetto nel circuito dell'utile, nel presupposto del controllo, nell'estetizzazione della forma, nelle riduzioni tecnocratiche e in un fare autoriale. Parliamo di catene che "intrappolano il progetto in una circolarità chiusa e autoreferenziale tra opera e tecnica" (p. 31) generata dal fare totalizzante del disincanto e che, in definitiva, impediscono all'esperienza del progetto di farsi forza critica nel presente.

Fortunatamente molte sono le spinte critiche attive che già destrutturano questa realtà monolitica all'interno della disciplina, ma dobbiamo ammettere che i tentativi di dissoluzione di tale concezione sono spesso declinati in termini temporali, più che spaziali, sostituendo al progetto termini come "processo, pratica e scenario" (Jenic 2013, p. 67) con il risultato forse di non centrare il cuore effettivo del problema e produrre per lo più mitigazioni del danno. Di fronte a ciò, come sostiene Cacciari (1981), è necessario che il progetto faccia uno scarto o uno "strappo" per sottrarsi dal "presupposto di controllo" inscritto nel suo dna (p. 98). Scrive Boano (2020):

Il progetto ed il fare progettante richiedono quindi una tensione inoperativa che riproponga la sua effettualità capace di rinunciare alla arroganza di un divenire sempre uguale, senza salti né rotture, senza *grietas*. Una linea immanente da ricercare che anticipa

un'inoperatività capace di invertire, una destituzione capace di resistere e una decolonialità in grado di sovvertire il presente, per aprire al possibile (p. 35).

Con il suo bagaglio agambeniano nella mano sinistra Boano parla di inoperosità, e con la cassetta degli attrezzi deleuziana sull'altra mano nomina l'immanenza. Non possiamo che concordare. Avendo declinato l'esperienza estetica come la via d'accesso più plausibile ad un'*ontologia dell'immanenza*, capiremo bene che il nostro riferirci al progetto si inserisce in tale linea critica. In risposta allo stato dissociato e disincantato dello spazio urbano, è necessario affrontare "l'impossibile necessario", con Cacciari, ripensare il fare progettante per superare "l'impossibilità ontologica" di una disciplina incastrata nell'equivoco centrale dell'utilità e "costruire un bacino immaginale capace di raccogliere i gesti che determinano i linguaggi del fare progettuale al di fuori della pura ottica dell'utile e del razionale" (*ivi*, p.34). A questa possibilità di creare vie di fuga senza rinunciare al potenziale istituyente del progetto si riferiscono anche Lacaton&Vassal che, nel definire il loro lavoro, scrivono:

Per ogni progetto, teniamo presente l'idea di una via di fuga. Creare vie di fuga significa anche fabbricare possibilità, progetti all'interno del progetto. Si tratta di porre l'abitante in una situazione creativa. L'opposto di una situazione inquadrata. Si tratta di costruire una non-cornice. Come ritrarsi dal reale, per poterne sempre uscire²¹³¹

Il manuale che vorremmo proporre infatti è un elenco di tecniche progettuali messe in campo dalle pratiche estetico-politiche, che mirano a fuggire dalla cattura senza perdersi l'occasione di progettare, a proporre un nuovo che non diventa mai trascendente, puntando piuttosto all'immanenza che è, come sostiene Esposito (2020), "allo stesso tempo costitutiva e dissolutiva [...] dove ogni forza costituita è solo un momento di stasi che va al più presto sorpassato da una nuova potenza costituente" (p. 79). Dunque queste sperimentazioni diventano *istituenti* forme altre di progetto perché nel loro accadere indisciplinato, temporaneo e spesso delegittimato – da subito pronte per l'uso – mettono al mondo nuove istituzioni possibili, luoghi di prossimità corporea capaci di includere altri sistemi relazionali e nuove forme di governo e di autodeterminazione dell'esistenza (Caleo 2021). Non per abusare di concettualizzazioni già troppo abusate, ma è chiaro che per attivare un pensiero critico sul progetto dobbiamo necessariamente applicare ad esso sempre lo stesso movimento deleuziano di deterritorializzazione e riterritorializzazione, rendendolo possibile e passibile di nuove aperture, finanche la sua negazione come abbiamo imparato dalla Luna. L'arte e la magia si offrono dunque come una delle occasioni possibili per destabilizzare il progetto e imporgli un'immanenza rimettendolo in contatto con ciò che esso stesso aveva rimosso.

La seconda riflessione è sull'accostamento della parola *magico* al *progetto*. Alla luce della sua natura ossimorica un *progetto magico* non può che farsi *essentially by product* direbbe Elster (1989) riferendosi a quegli stati mentali o sociali che sono effetti secondari di altre azioni. Il progetto di un *non so che* (magico, spontaneo, selvatico, disordinato, oscuro che sia) non può che avere la proprietà di nascere solo come sottoprodotto di azioni intraprese per altri fini. È contraddittorio progettare il magico, così come sarebbe impossibile pianificare ciò che è spontaneo: dovremmo obbedire

¹³¹ Lacaton Anne&Vassal Philippe, *Il piacere di abitare*, 2020, Domus 1051.

all'ordine di controllare qualcosa che, per definizione, sfugge al controllo. Infatti progettazione è in contraddizione con spontaneità o magia. Voglio dire che in questo ossimoro si racchiude l'impossibilità di progettare cose che riusciamo a fare solo se cerchiamo di non farle. È quella che Elster chiama "la fallacia morale degli effetti secondari", ovvero la ricerca di qualcosa che retrocede davanti alla mano che cerca di raggiungerla. L'autore ci viene incontro dividendo tra effetti voluti e effetti previsti o ragionevolmente attesi. Non posso dunque progettare la magia, ma posso aspettarmi che, se mi espongo a certe esperienze con le giuste tecniche, posso raggiungere degli stati che non sono raggiungibili se miro direttamente a quella situazione. L'intrattenimento pubblico disneyano, di solito, cade in questa trappola: mira alla meraviglia ma, ad essa, non si può mirare perché è un prodotto secondario. Questo è il motivo per cui, fortunatamente, il Capitale produce una magia vuota, devitalizzata e inefficace. Le sperimentazioni estetico-politiche di reincanto invece – forme di intensificazione e di condensazione di spazio, tempo, memoria, passioni, dolori, amori – si fanno progetto obliquamente, in quanto effetto secondario, ovvero ricreando stati d'unione estetico-politici in modo involontario, sapendo bene che esiste qualcosa di non padroneggiabile e non interessato che solo il potere della magia (e non la magia al potere) sa generare.

La terza questione da affrontare è perché adottare la forma del *manuale* e, in parte, ne abbiamo già parlato nel paragrafo precedente. Questa scelta deriva direttamente dalla concezione del progetto appena descritta e con ciò svelo le mie radici architettoniche, affermando con convinzione che la forma, quando non viene prima della sostanza, è uno strumento di creazione da ribadire, praticare e valorizzare. Se l'esigenza è quella di immaginare un vettore estetico-politico capace di irrompere nel regime disincantato del capitalismo che tutto trascende e di affermare il potere creativo dell'immanenza, non possiamo assolutamente correre il rischio di ritrovarci in un pensiero astratto. Rischio reale perché ogni nodo presentato apre temi stimolanti e ricchi di storia bibliografica, tanto che ognuno potrebbe diventare un capitolo a se stante di un libro a venire. Allora il manuale, nel contesto di questa tesi, è lo strumento che avvisa subito sugli intenti progettuali e mi aiuta a non cadere nella tentazione sbagliata di entrare nel merito delle tecniche proposte in forma eccessivamente estensiva, che potrebbe a questo punto rappresentare un elemento di distrazione. Come abbiamo già detto, ogni tecnica verrà raccontata alternando, a quella saggistica, la forma più discorsiva delle *voci anonime*, arricchendosi così della costruzione dialettica del pensiero. Nel manuale proposto tutti i libri, le autrici e gli autori, le terminologie, le formulazioni e gli stralci di conversazioni che si alterneranno nell'illustrare i nodi, sono visti non come ennesime teorie su cui speculare, ma come strumenti offerti dalle pratiche di reincanto e che ad esse desiderano ritornare. Formule magiche complici da prendere, studiare, usare e mettere in pratica. Riprendendo puntualmente le teorie fin qui attraversate, il desiderio ora infatti è di rendere affermativo e concreto un pensiero di per sé destituente, in quel movimento di "torsione imposta all'atto di negare" (Gil 2015, p. 33) a cui sembra riferirsi Deleuze. Inoltre dobbiamo considerare che un manuale è, di fatto, una raccolta di tecniche. Dunque l'adozione di tale postura formale viene dall'esigenza di rimanere aderenti all'intento di concentrare la nostra attenzione sulla matrice tecnica della relazione tra arte e magia, come ci eravamo ripromesse, evitando che il riferimento a quest'ultima scivoli in idealizzazioni, esotismi, irrazionalismi finì a se stessi e richiami a spiritualità perdute. Per ultimo la scelta è dettata dal fatto che il desiderio di questa tesi non è di interfacciarsi solo con la filosofia estetica o il mondo dell'arte, all'interno dei quali alcune terminologie sono più

masticate, ma vorrei davvero che le intuizioni che emergono da queste pagine possano essere comprensibili anche al mondo dell'architettura e dell'urbanistica, in esso riterritorializzandosi.

Allora, tentando una messa in pratica della postura interdisciplinare proposta, è necessario avvalersi di una forma *chiara e distinta* ricalcando il pensiero cartesiano di tali discipline, dotandolo però di quel tocco di immaginario che ci permette di sfuggire alla logica dell'utile. Da qui viene la scelta dei nodi, che sarà il quarto punto da affrontare prima di iniziare, ma la questione è così importante da meritarsi un paragrafo dedicato.

Ritorno al nodo

L'ultima questione da trattare è relativa al perché parlare di *nodi* per formulare un'escapologia che disfi il presente, liberandoci dalle catene capitaliste. La prima risposta generica, la più intuitiva, è che l'uso di questa tecnica ci conduce direttamente nel fare pratico dell'*arte di legare e slegare*, dandoci dei dettagli preziosi sulla natura dei legami che le sperimentazioni in questione intessono nell'urbano, riconfigurandolo. Soffermiamoci allora un momento a riflettere su che cos'è un nodo e capiamo ancora meglio quanto è geniale questo riferimento topologico e quale sia il suo potenziale per informare la nostra pratica artistica.

Il nodo è prima di tutto la messa in pratica di una tecnica che comporta una sequenza precisa e concreta di azioni all'interno di uno specifico contesto. Come scriveva Calvino (1984), l'arte di fare nodi è il “culmine insieme dell'astrazione mentale e della manualità”. Il nodo pertanto non è mai solamente metafora dell'esistenza, ma è sempre una *pratica*, è esso stesso esperienza della soggettività. Come sostiene anche Lacan, che farà riferimento ai nodi nell'ultima parte della sua carriera, il ricorso a tale topografia non serve tanto a chiarire o a dimostrare, ma offre supporto imprescindibile a chi si avventura in una messa in contatto. Grazie al ricorso ai nodi, capiamo che il set di tecniche proposto da questo breve manuale offerto da chi lavora sui linguaggi sensibili non è mai solo metaforico. Per chi ha il desiderio di progettare vie di fuga che provino a reinventare nuove forme di urbano, scavalcando la linea della Grande Partizione con il suo pensiero dualista trascendente e sfuggendo alla cattura, le tecniche proposte saranno una preziosa cassetta degli attrezzi pronta ad essere utilizzata alla ricerca di un legame non distruttivo e immaginifico con ciò che ci circonda.

Per capire cosa sto dicendo, provate un momento a pensare: avete mai provato a navigare, ad arrampicare o a campeggiare senza fare neanche un nodo? Rispondendo a questa domanda ci rendiamo conto di un'altra importante considerazione che informa il tipo di operazione che stiamo proponendo. In molti contesti o situazioni i nodi sono una tecnica necessaria alla sopravvivenza. Quindi la progettualità magica proposta si ripromette di liberare il progetto moderno e disincantato dall'equivoco dell'utilità e torcere la sua logica cartesiana attraverso una serie di tecniche che passano dall'inutile al *necessario*, senza passare per l'utile.

Inoltre aprendo un manuale di nodi, ci renderemo conto che essi sono utilizzati da vari mestieri e in ogni situazione è il caso di usarne uno piuttosto che un altro. Dunque essi sono pratiche *situate*. Allo stesso modo in ogni contesto specifico in cui ci troviamo – materiale o immateriale che sia – sarà più opportuno adoperare una tecnica legante piuttosto che un'altra o una serie di esse. Come nei nodi esistono quelli più adatti ad arrampicare, a campeggiare, a navigare, a pescare, a decorare, a costruire o a salvare, così esisterà un nodo adatto ad ogni situazione che il progetto delle vie di

fuga dalla cattura si trova a fronteggiare. L'arte di fare nodi rappresenta la possibilità di mettere in campo ogni volta un legame diverso, mai solo metaforico ma sempre anche pratico, adatto ad una specifica situazione e necessario a reinventare spazi estetico-politici di reincanto critico, lì dove è avvenuta una scissione, uno scollamento.

Per reagire all'ontologia diabolica che tutto trascende e imprigiona, immaginiamo nuovi *spazi magici* in cui ripristinare stati d'unione estetico-politica molto simili a dei *nodi*. La via di fuga dalla cattura deve ripartire da un modo diverso di tessere i legami con il mondo. Avremo infatti capito che la metafora del nodo non è un semplice esercizio di stile, bensì ci dà indicazioni fin da subito sulla natura dei legami proposti dalle tecniche di cui è composto questo manuale. Su questo, forse, dobbiamo ancora dire qualche parola a partire dalla natura meccanica e fisica del nodo. Ci viene in soccorso l'ennesimo libro-guida di cui è costellata questa tesi, pescato anch'esso tra gli scaffali del *Materialismo Magico*. Nel continuo gioco di concetti mutuati da un ambito all'altro proposto da questa tesi, forse a questo punto non ci stupirà scoprire che una delle migliori analisi tecniche del nodo non viene da progettisti, ingegneri o tecnici, quanto piuttosto da un antropologo. Nelle prime pagine di *Siamo Linee. Per un'ecologia delle relazioni sociali* (2015) Tim Ingold chiarisce perché è importante oggi parlare di un "ritorno al nodo" (p. 23), raccontandoci questa tecnica attraverso ciò che il nodo *non* è. La definizione di Ingold è in apparenza molto astratta, ma a ben riflettere non è così. Se facciamo l'esercizio di leggere dietro le righe e farla atterrare nei contesti pratici, capiremo che la metafora del nodo è quella giusta per aiutarci a ridefinire la natura dei legami che l'arte è augurabile metta in campo nell'urbano.

Seppur non brevissima, credo valga la pena citare per intero questa definizione che, in quanto tale, è intraducibile. Commentiamola un pezzo alla volta riconducendola al nostro discorso.

- *Il nodo non è un mattone*. I mattoni sono assemblati in strutture; i nodi sono legati o fissati in annodature. Quindi l'ordine del mattone è esplicito, in quanto ciascuno è legato all'altro, per contatto esterno o adiacenza, mentre l'ordine del nodo è implicito, in quanto i fili costitutivi di ciascun nodo, quando fuoriescono da esso, si annodano in altri (Ingold, p. 23).

Le tecniche che andremo elencando non intendono replicare strutture rigide ed esplicite in cui l'unione di quegli elementi oggi ben separati, statici e controllati avviene formalmente per contatto esterno, ricalcando modelli ontologici che vogliamo combattere. Con i nostri nodi ci auguriamo invece di mettere al mondo progettualità magiche volte a generare anti-strutture che trasformano quelle entità separate dal disincanto in linee *implicate*, ovvero tessute insieme tra di loro – da dentro – in legami sostanzialmente liberi annodati in modo da poter continuare a legarsi, fluidamente moltiplicando i *legami*.

- *Il nodo non è una catena*. Le catene sono sequenze di elementi rigidi o anelli che mantengono il legame che li unisce anche quando non sono in tensione, ma non hanno memoria della loro formazione. I nodi, invece, non sono né articolati né collegati. Non hanno legami, ma nella loro stessa costituzione mantengono la memoria di come si sono formati (*ibidem*).

Al contrario delle catene che sono costituite da elementi rigidi e inscindibili, le tecniche di reincanto creano organismi estetico-politici che, quando non c'è più tensione, hanno la libertà di sciogliersi, senza però cancellare o perdere la memoria dei *legami* precedenti, perché gli stati d'incontro entrano a far parte del vissuto collettivo di questa anti-struttura nomade. Parliamo infatti di organismi gerarchici temporanei, legati alla gestione puntuale di pratiche estetico-politiche. Nell'andirivieni tra lo stare e l'andare le nostre bande creano gruppi e reti di scambio a lunga distanza, basati su alleanze e nuove forme di parentele che si annodano tra di loro e con i luoghi, creando momenti qualitativamente notevoli sulla base di *legami* comunitari e si slacciano quando quello stato d'unione non è più necessario.

- *Il nodo non è un contenitore.* Il contenitore ha un interno e un esterno; nella topologia del nodo, invece, è impossibile distinguere ciò che è dentro da ciò che è fuori. Piuttosto, i nodi hanno interstizi. Le loro superfici non racchiudono, ma si trovano “tra le linee” dei materiali che le compongono (*ibidem*).

Le comunità sono fluide e permeabili, stabiliscono una relazione estetica e interrelata con ciò che le circonda, persino il lato più perturbante. I centri magnetici in cui si incontrano le bande spesso hanno un dentro ben chiaro e riconoscibile che però viene permeato dal fuori, dai contesti in cui esse si inseriscono. L'interfaccia svanisce, le capacità percettivo-sensoriali corporee si estendono e si crea un interstizio in cui temporaneamente inventare magneti collettivi, a partire dai quali elaborare un progetto immanente – laterale, inclinato e incompleto – che possa rendere materialmente possibile un *non-ancora* elaborato e scritto, dei *not yet* o dei *yet to come* creativi e prefigurativi (Boano 2020; Abu Akar 2018). Grazie a questo potente gioco di creazione si imbriglia il caos, convogliando i propri vissuti affettivi individuali in magneti politici in cui coltivare il sentire come un sentiero prezioso che rende attraversabile l'indeterminato.

Arte e capitalismo, precauzioni per l'uso

Fin dall'inizio, definendo lo spazio magico, abbiamo esplicitato che è tutto molto più complesso dell'idea implicita di magia che possiamo avere in testa derivante dall'accezione comune che diamo a questo termine. Poi, andando avanti, cercando di capire perché l'esperienza estetica può essere magica abbiamo parlato di una situazione traumatica, dissonante e mai pacificata, a volte dolorosa e spesso perturbante. Questo ultimo paragrafo, prima di addentrarci nel nostro *manuale tecnico di nodi magici*, nasce per ribadire la consapevolezza profonda che il gioco proposto ha i suoi rischi anche per un altro motivo. Stiamo per manipolare tecniche estetico-politiche molto affini a quelle detenute dal potere in una società dalla grammatica magica. Allora sarà importante tenere a mente, come un mantra, che il reincanto senza relazione è pericolosa reincarnazione di vecchie teorie sussunte prima dal capitalismo, poi dal fascismo e oggi dal neoliberismo. Esplicitiamo meglio alcune questioni prima di iniziare.

Necessario, in tal senso, nominare un libro cruciale uscito nel 2015 in inglese e appena tradotto in italiano – *L'artista al lavoro* – in cui Bojana Kunst ci offre un'interessantissima riflessione sulla *prossimità tra l'arte e il capitalismo* che, infatti, è la formula che fa da sottotitolo al testo. Il suo contributo al tema è particolarmente interessante a mio avviso perché l'autrice – in quanto

drammaturga – ci offre uno sguardo da dentro, a differenza dei tanti studiosi e delle tante studiose che di pratiche artistiche parlano solo al livello teorico, senza aver mai vissuto sulla propria pelle cosa significa fare ricerca artistica. Esattamente come stiamo tentando di fare in queste pagine, Kunst offre uno scorcio inedito entrando nelle pieghe delle implicazioni mai lineari tra arte e capitalismo e scandagliando come l'arte spesso sia diventata un laboratorio avanzato delle nuove forme di sfruttamento, ma anche perché sia importante ripartire proprio dal lavoro artistico. D'altronde questo non è più un mistero per noi, avendo ricostruito nei capitoli precedenti le origini storiche di questa cattura. In questa tesi abbiamo descritto il momento e il modo in cui l'estetica è stata imprigionata dal Capitale e come questo abbia inesorabilmente segnato la biopolitica e, dunque, la relazione tra pratiche artistiche e la critica della vita urbana, tra arte, architettura e urbanistica. In definitiva tra estetica e politica. Siamo quindi più che consapevoli (e l'ho detto così tante volte che quasi viene a nausea) che, nello scenario contemporaneo, assistiamo ad una pericolosa prossimità tra arte, magia e capitalismo, fatto con cui dobbiamo capire come relazionarci per evitare di fornire il fianco alle stesse politiche che lottiamo.

Il potenziale dispiegato dalle tecniche che illustreremo è gigante e, in quanto antidoti, la loro somiglianza al veleno magico iniettato del neoliberismo è a tratti inquietante. Senza perdersi d'animo, sarà allora importante tenere a mente che, nel maneggiare una tecnica di reincanto, dovremmo andare a lavorare su quella sottilissima linea che ancora divide l'arte dal capitalismo, rimanendo sempre ben attente che non subentri una dimensione gerarchica a prenderne le redini, ribaltandone l'efficacia. Essendo un gioco davvero pericoloso, che richiede un'incredibile precisione e sensibilità, sarà il caso di definire le precauzioni per l'uso da tenere a mente nel corso della somministrazione dell'antidoto. Allora riassumendo le preziose suggestioni acquisite grazie ad Ingold e incrociandole con quelle raccolte nei capitoli precedenti, deduciamo alcune importanti considerazioni che ci aiuteranno a riconoscere le pratiche estetico-politiche di reincanto, distinguendole da quelle che non lo sono. Per far sì che l'iniezione dell'antidoto funzioni e generi un prodotto vettoriale pronto a mettere in tensione e cortocircuitare il reale, è necessario tenere lo sguardo vigile e il fiuto addestrato. Per aiutarci, nel manuale ogni nodo conterrà le questioni su cui sarà il caso di mantenere una certa cautela, ma possiamo intanto premettere due accortezze generali che valgono per tutti i nodi e hanno a che fare con l'interpretazione sull'estetica che abbiamo abbracciato: una pratica estetico-politica di reincanto mira sempre all'*immanenza* e alla *dissonanza*.

Prima di tutto dobbiamo ricordare che il capitalismo si impone come una religione, dunque non tutti i *legami* determinano l'immanenza che ci auguriamo. Nell'adottare le tecniche illustrate, sarà bene tenere a mente che le pratiche estetico-politiche di reincanto devono creare *legami* che non sono né mattoni, né catene, né contenitori. Esse forniscono invece una cassetta degli attrezzi fatta di nodi e vie di fuga che potrebbero dare una diversa progettualità a contesti in cui è avvenuto uno strappo, reinventando nuove forme di urbanità. I nodi sono pratiche necessarie e situate che creano *spazi di immanenza* in cui accadono relazioni implicate e co-implicate, attaccamenti che evitino squilibri di dominio grazie al fatto che si possono sciogliere quando non c'è più tensione, mantenendo però la memoria delle relazioni passate. L'intera dinamica relazionale di questi organismi lavora sull'interstizio tra noi e il mondo, noi e l'altro da sé, superando l'ambiguità politica ed etica derivante dal definire un dentro e un fuori. In ogni contesto e situazione sarà necessario effettuare uno o più nodi: come abbiamo detto essi, d'altronde, sono spesso implicati, tanto che è difficile capire quando finisce l'uno e quando inizia l'altro. Questi nodi, per il tipo di relazioni che

mettono in campo, sono una tecnica profondamente magica. Inoltre è bene ricordare che, come scriveva Fisher (2009), il capitalismo ha la grande abilità di produrre situazioni apparentemente di rottura, ma alle quali “possono partecipare tutti”, ovvero che non incrinano nulla, non spostano e non trasformano, illudendoci di essere dalla parte giusta senza individuare alcun responsabile da combattere. Dunque le pratiche estetico-politiche che producono visioni armonizzate, sacralizzate e trascese è probabile siano state catturate: i nodi devono mirare a generare *spazi* sempre *dissonanti* e *immanenti*.

In sintesi allora possiamo dire che, adottando il nostro manuale progettuale di escapologia, sarà fondamentale mantenere lo sguardo vigile e riflettere costantemente sui *legami* messi in campo in forma critica, per evitare che i nodi si facciano mattoni, catene o contenitori trasformandosi in *legami*!, suppliche che impediscono il contatto e replicano la cattura. Se questa affermazione sembra ancora confusa, per capire meglio in che modo “l’arte (magica) di legare e slegare” che stiamo formulando riesca a mantenere l’obiettivo di superare le catene imposte dal dominio tecnocapitalista, richiamiamo in causa la preziosa visione offerta da Latour (2020), già anticipata alla fine del capitolo precedente. Nella proposta di passare da “reti di inazione” a “reti di attaccamenti” risiede la possibilità di saltare da un progetto destituente ad uno istituyente. Perché ricordiamo: vivere senza dominio non vuol dire vivere senza attaccamenti.

Se si chiama politica la costruzione progressiva di un mondo comune, è assai difficile, lo si capisce facilmente, immaginare una via comune cominciando con l’esigere da tutti coloro che aspirano a farne parte di lasciare fuori, nel vestiario, le appartenenze e gli attaccamenti che li fanno esistere. Gli Occidentali, maestri di cerimonia, si guardano d’altra parte bene dall’applicare a loro stessi le regole di astensione e distacco che applicano agli “Altri”. I loro attaccamenti si trovano semplicemente sommati nei due grandi collettori o accumulatori delle loro proprie tradizioni: la Natura, la Società, il regno della necessità o quello della libertà (Latour 2000, p. 11).

Arrivate a questo punto è importante quindi ricordare che, nel dare spazio a pensieri controegemonici attraverso pratiche di reincanto, è oggi quanto mai necessario riflettere sui legami in forma critica. Se il disincanto si impone tagliando i legami ecologici per sostituirli con un unico legame verticale, nelle pratiche estetiche di reincanto sarà importante imparare *l’arte di legare*, analizzando l’asse gerarchico su cui si basa la ricucitura. Dovremmo sostituire alla vecchia opposizione tra attaccati e slegati, quella tra “i buoni e i cattivi attaccamenti” (Latour 2000, p. 5). Imparare a rendere creativi i legami, in questo risiede il segreto delle tecniche di reincanto e il loro potenziale sovversivo, magico e istituyente nuove strutture di realtà. Infatti se è vero che, come ricorda Moten (2013), le estetiche più avventurose e sperimentali sono in stretto contatto con l’esperienza della stiva, alludendo con ciò a vite marginalizzate, queste pratiche di reincanto si dovranno costantemente interrogare sulla qualità dei legami che stanno generando. Una progettualità che tenta di sfuggire alla cattura non potrà basarsi sulla falsa illusione della libertà, ma dovrà fondarsi su una rete di attaccamenti, vedendo i legami da un altro punto di vista. “Restituiteci gli attaccamenti, e tenetevi la natura, la società e l’individuo! E poi vedremo chi riuscirà più facilmente a mettere in moto la scena del mondo” scrive Latour (2020, p. 8). Così capiamo che il nodo come tecnica-base di attaccamento tra gli esseri umani e tra essi e la terra acquisisce un valore ancora più importante, opponendosi ai legami messi in campo dai sistemi di potere. Se il disincanto

– dalla modernità in poi – continua a perpetuare la cattura separando dunque unificando esteriormente, riducendo ad uno dunque trascendendo, stregghizzando dunque pacificando, allora le pratiche di reincanto devono essere in grado di creare nuove forme d'unione sostanzialmente libere, praticare l'immanenza e riportare a galla i fantasmi generando dissonanza critica.

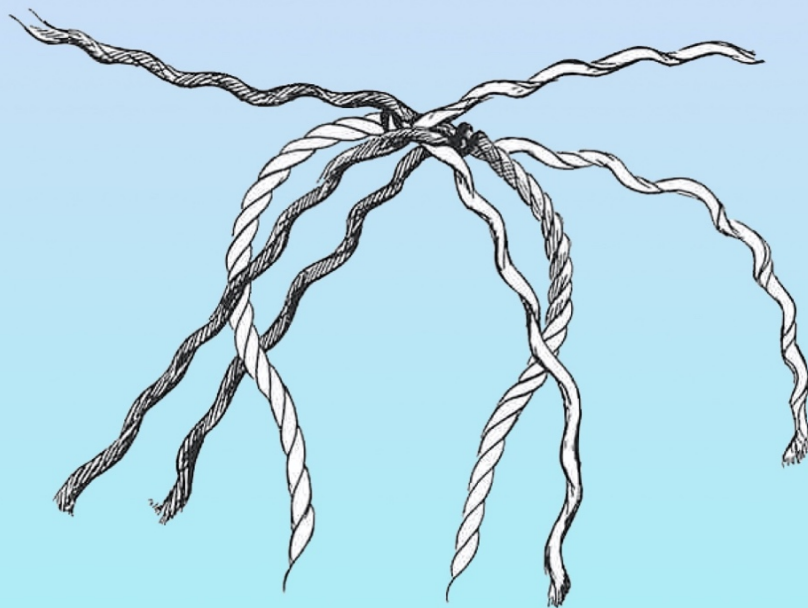
Per camminare sulla sottile linea che separa l'arte dal capitalismo e iniettare forze realmente critiche è, dunque, necessario uno scarto nella riflessione: l'analisi estetica si dovrà in alcuni casi contaminare con un'analisi critica del legame. Si potrebbe arrivare alla paradossale conclusione che, in modo da generare un pensiero critico *alternativo sulle alternative* per fuggire alla cattura tecno-capitalista mantenendo un rapporto sano con l'incanto, sarà delle volte persino necessario ripristinare un tocco di disincanto. Così potremmo generare estetiche che, quasi come in un nuovo ingresso nella grotta di Lascaux, si avventurino nelle zone in penombra, rimanendo al di sotto dei radar, parassitando di tanto in tanto la luce. Addentrandosi nel pre-individuale e nel pre-politico, farsi “comunità che discende, si distende, sogna”¹³². In questo modo la forma si potrà fare sostanza, l'estetica politica.

Vi ricorda qualcosa tutto quello che stiamo dicendo? A me sì e finalmente spero sia chiaro perché abbiamo iniziato questa tesi da così lontano: quella storia ambientata nel Paleolitico con grande evidenza parla al presente segnando un *archè* dello *spazio magico* da cui ripartire. Torniamo indietro di nuovo, rileggiamo il primo capitolo, reimmergiamoci nei megasiti, nelle caverne e nella magia che esse dischiudono. Non resta che avere occhi e orecchie per ascoltare la voce che arriva da quei magneti così lontani eppur così vicini e, come avvolti dalla splendida cavalcata animale e animosa del girotondo nella caverna di Lascaux, iniziamo a scrivere questo manuale progettuale di nodi cercando di immaginare sia ancora possibile danzare con Neanderthal.

Guardiamo indietro per andare avanti nel sentiero costellato di contraddizioni. Scateniamo il potere della relazione e facciamo riemergere tutti quei rimossi seppelliti e occultati dalla storia, convocandoli al banchetto di un presente da disfare.

¹³² *Dedica allo spazio pubblico*, Roma Non Esiste. Testo introduttivo a *Retromarcia su Roma*, performance finale della quarta edizione del progetto Roma Non Esiste, 4 agosto 2022. Testo intero: Invochiamo/ le sante dissacratrici/ delle recinzioni/ e delle privatissime proprietà/ cantiamo/ per la moltiplicazione/ degli usi dello spazio/ pubblico/ danziamo/ il dissenso al decoro/ e all'ordine pubblico/ camminiamo indietro/ dilatando il tempo/ allontanandoci dal futuro/ volgendo le spalle al progresso/ alle rovine, alla tempesta/ e aprendo vie di fuga/ con le ali distese/ impigliate/ guardiamo le cose che si allontanano/ su marciapiedi stretti/ tra le correnti/ come se fossimo sempre appena partite/ lasciamo lo spazio aperto/ alle visioni periferiche/ per ricominciare sempre/ siamo una collettività che discende/ si distende, sogna.

MANUALE TECNICO DI NODI MAGICI



FARE AMICIZIE



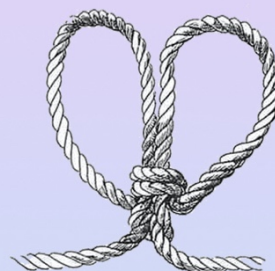
DELIMITARE UN'ATMOSFERA



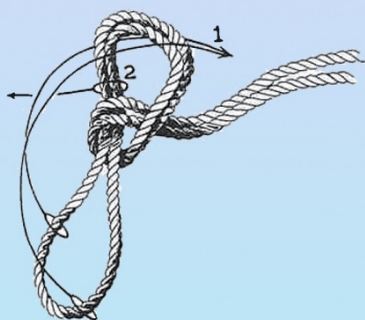
RENDERE VISIBILE L'INVISIBILE



ESERCITARE LA PRESENZA



FARE CORTOCIRCUITO



MANEGGIARE L'EFFICACIA SIMBOLICA



ACCOGLIERE L'INATTESO



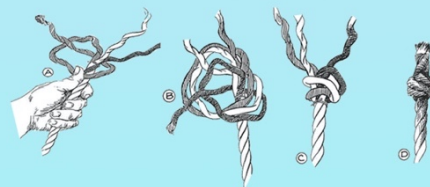
DESPLAZARSE,
PROVARE PIACERE



APRIRE VARCHI



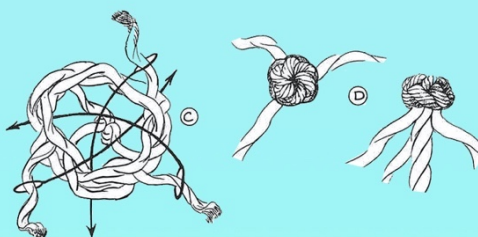
VANISHING ACT



RIANIMARE LA MATERIA E IL
NON-UMANO



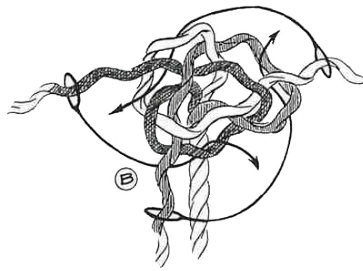
DIVENIRE MINORE



ILLUDERE SENZA INGANNARE



Fare Amicizie



Il nodo dell'amicizia è il primo del manuale e il più lungo da spiegare perché, senza un accurato studio di questa tecnica di annodamento, tutte le altre risulteranno più complesse da eseguire. Che l'amicizia possa avere un valore ben al di là del sentimento, è risaputo fin dagli albori della storia della filosofia occidentale. Ma, come abbiamo ricostruito, possiamo ipotizzare che già Neanderthal con la sua organizzazione per bande attribuisse in un certo qual modo un valore speciale a tale relazionalità, all'*essere insieme*, suggerendo al presente un potente trucco per riemergere dai tempi bui del disincanto: prima di progettare un involucro, è necessario aver cura del magnete.

L'amicizia è così universalmente venerata che, se finisce o non funziona, pensiamo di aver sbagliato qualcosa nell'annodamento. Per questo motivo, con sconcerto e senso di colpa, proviamo a rinforzarla in ogni modo stressando i legami esistenti o ricorrendo a nuove amicizie in cui finiamo però per perpetuare spesso gli stessi errori, quando invece tutti i problemi sono quasi sempre dovuti alla qualità del nodo che allacciamo. Allora qualsiasi progettualità vogliamo mettere in campo dovrà scaturire preliminarmente da un pensiero su come riunire gli esseri umani tra di loro rimettendoli in connessione con ciò che li circonda. Imparando questa manovra ci doteremo della prima mossa fondamentale per ristabilire lo stato d'unione che andiamo cercando. Questo legame infatti è così importante in un'epoca fondata sul terrore che sarà il caso di capire bene come adoperarlo, le sue implicazioni e il potenziale che contiene. In effetti un pensiero sul magnete è quanto mai urgente nel contesto in cui viviamo. Se riflettiamo sul fatto che il disincanto si è insinuato nella nostra sfera più preziosa, intima e affettiva imparando a manipolare le emozioni, a catturare le passioni e a recidere la delicata rete relazionale che sorregge la vita comune, capiremo che *fare amicizie* è la più fondamentale tecnica di reincanto da mettere in pratica nel nostro spazio magico. Scrivono Harney&Moten (2013):

Poiché il capitale non può conoscere direttamente l'affetto, il pensiero, la socialità e l'immaginazione che costituiscono i mezzi sottocomuni della riproduzione sociale, deve invece fare prospezione di queste cose per estrarle e astrarle come lavoro. Tale prospezione, che è la vera bio-prospezione, cerca di rompere un'integrità che è stata preservata in modo militante (p. 139).

L'urbano infatti è il luogo in cui il governo degli affetti spazializza la sua biopolitica suggestiva e riunisce le persone gerarchicamente, formalmente ed esteriormente in unioni governate dall'alto.

Le istituzioni della governance neoliberista, tutte, oggi mobilitano e manipolano dall'alto affetti, amicizie, desideri e fantasia essenziali alla sopravvivenza, creando sistemi relazionali e cooperativi (piattaforme digitali, sharing economy e così via) svuotati di ogni capacità conflittuale, generativa e trasformativa. Allora l'assemblarsi, ma ancor più il fatto di stringere alleanze nelle forme dell'amicizia, può rappresentare un'importante tecnica politica e affettiva da cui ripartire esteticamente e politicamente per emanciparsi dalle unioni indotte dalla religione capitalista rompendo con il potere e le condizioni da esso imposte, sia sul piano materiale che su quello immateriale. In opposizione alla mossa agita dalla religione capitalista, l'amicizia è la possibilità che gli esseri umani hanno di *religar(si) internamente* tra loro rimettendosi *sostanzialmente* in contatto con il sensibile del mondo e con esso *risuonare*.

Nella storia del pensiero, una filosofa che ci ha ricordato il valore politico dell'amicizia in un momento tragico in cui le leggi razziali e la guerra avevano reciso ogni legame sociale, è Hanna Arendt che, quando nel 1959 pronuncia il suo discorso *L'umanità in tempi bui*, indica nell' "essere in comune" una via d'uscita dai regimi del terrore. È necessario conquistare una forma di libertà a partire dallo spazio del dialogo che l'amicizia è in grado di fornire essendo, già per i Greci e in particolare per Aristotele, una delle condizioni di base per il benessere della *polis*. D'altronde, come scriveva Strabone, è proprio dall'amicizia che essa nacque. In quel fatidico discorso Arendt dedica all'amicizia alcune importanti riflessioni, riprendendo in più punti il tema. Per semplificare un pensiero molto complesso, possiamo dire che la grande lezione che lascia in eredità al nostro manuale è la consapevolezza che questo tipo di relazione è in grado di andare oltre la sola intimità, generando – nel suo annodarsi – un più ampio radicarsi al mondo. L'amicizia "produce una scintilla in un mondo divenuto inumano", essa non è affatto separata dal mondo, piuttosto è:

essere e pensare con la mia propria identità dove io non sono; non generica immedesimazione, né accattivante empatia, ma dal sé fare spazio all'altro, con il proprio concreto esistere intraprendere il viaggio politico e pubblico verso la diversità in me e fuori di me, accettando il cambiamento di ciascuno/a che ne deriverà.

Nel lento fluire dell'amicizia è possibile percepire una rinnovata unità di vita e mondo, indiscernibilmente compenetrandosi l'uno nell'altro.

L: ti ricordi quel passaggio sull'amicizia di cui ha parlato Cacciari nel suo discorso per la morte di Asor Rosa nel video che ti ho mandato qualche tempo fa, ovvero "l'amicizia è questo appartenersi"? Qui vorrei citare "t'appartengo io ci tengo se prometto poi mantengo" di Ambra ma non per scherzo, perché lei parla di una storia d'amore, in questo senso è riduttivo. Ma se andiamo dentro l'amicizia il sentire che io appartengo a te mi mette in una determinata condizione in cui io sono in una contraddizione costante tra la consapevolezza di appartenere a me stesso, al mio corpo, alla mia famiglia con quel pacchetto di geni, ma allo stesso tempo compenetrarmi anche con altre persone che in me proiettano cose o hanno bisogno di me. Quando facciamo un cambio di fuoco rispetto all'affermazione dell'io, tenere insieme il fatto che il mio tempo e i miei bisogni non sono soltanto miei ma rispondono anche ai bisogni dell'altro^, ecco

questo elemento qui per me è un cambio di postura molto forte che mi ha aiutato a mettere in chiaro una serie di cose anche sul nostro lavoro artistico.

Le pratiche di reincanto offrono la preziosa possibilità di rilegare l'individuo alienato alla sua collettività di riferimento, senza per forza incanalarlo in idee relazionali amorose, familiari o che si inscrivono nella sfera dell'utile. "A quale familiarità elettiva si potrebbe paragonare l'amicizia?" (p. 15). Sarà Jacques Derrida in *Politiche dell'amicizia* (1995) a interrogarsi sulla differenza tra l'amicizia e la familiarità, rispondendo che alla base del legame amicale esiste l'atto del credere, dell'affidarsi e la sua verità sta nella struttura di fiducia che essa genera, proprio in quanto fede. Tale relazionalità è un "essere insieme altrimenti" che non deve seguire la logica dell'utile né del piacere perché essa, quando finisce, determina la recisione del legame. Al contrario l'amicizia che Derrida definisce "prima" o "perfetta" è un atto di elezione che non coinvolge grandi numeri e si dà nei tempi lunghi che resistono all'alternarsi delle fasi a cui non sempre tutte le relazioni reggono. L'amicizia dunque è un nodo importante perché ci racconta che dentro i progetti di reincanto è possibile l'emersione di atti di fiducia che si danno nella temporalità e vanno oltre il valore di scambio, oltre una preconfezionata idea di coppia o di famiglia e oltre il lavoro inteso come relazione di potere.

C: nell'amicizia si ha la consapevolezza dei tempi lunghi, rispetto all'amore.

F: mi chiedo i Beatles, i Rolling Stones, i Velvet, i Clash, i Sex Pistols. Per esempio i Sex Pistols li mette letteralmente insieme Malcom McLaren, no? È lui l'artista. Gli altri non lo so, sarebbe bello fare una ricerca sulle loro biografie e capire che tipo di legame c'è dietro al successo. Comunque soldi o non soldi credo debba esserci il fine di fare qualcosa di importante insieme. Veramente i soldi non sono il punto.

Alcune pratiche estetico-politiche decidono infatti di riunirsi assumendo le sembianze di *collettivi artistici* che trasformano l'amicizia in una vera e propria sperimentazione estetica. Seppure spesso essa non sia il vero obiettivo dell'assemblarsi è come se, in qualche modo, quell'*essere insieme* premettesse e rendesse possibile tutto il resto della ricerca, consentendo di attivare gli altri nodi. Dunque un magnete che non sostituisce ma rende possibili tutte le altre estetiche messe in campo.

M: ognuno per i suoi motivi, ma tutte^ volevamo altro da quello che eravamo disposti a fare insieme. Per questo motivo ho difficoltà a rileggere il gruppo solo in una prospettiva di estetiche relazionali, anche se di fatto il collettivo ha reso possibile quello che abbiamo fatto, una strana dinamica.

V: credo esista un legame fortissimo tra ricerca artistica e rapporto d'amicizia. Il tema di rivendicare il fatto di voler lavorare con i propri amici e le proprie amiche. Ecco nel teatro questa cosa qui è un po' scontata, nel momento in cui si crea una compagnia. Ogni volta che si genera un evento performativo si crea un gruppo di amici e questa cosa nel teatro si allena tantissimo. Più in generale quando si parla di amicizia è un po' difficile stabilire i limiti tra amicizia, rapporto

amoroso, innamoramento, incanto dell'altro[^], è difficile tagliare i sentimenti con l'accetta. Non si può mettere i rapporti sotto a una categoria. Diciamo che però per me è sempre stato importante lavorare con i miei amici, passare il tempo con le persone con cui voglio stare. Spesso i lavori nascono anche così, ci chiediamo "con chi abbiamo voglia di passare il tempo?".

Questa sperimentazione che risponde a una domanda apparentemente infantile e inefficace ha invece a che fare con qualcosa di molto profondo e politico che scardina da dentro un certo tipo di relazionalità imposta. Sono molteplici le affinità messe in campo nella costruzione di un'amicizia, perché le vie della somiglianza possono essere infinite. Nelle pratiche estetico-politiche di reincanto viviamo la possibilità di sperimentare in modo intensificato questa relazionalità aprendo un ambito privilegiato in cui i soggetti e gli oggetti danno forma a se stessi in modo dinamico, infatti "la philia è un fondamentale spazio di individuazione" (Bertollini 2021, p. 53) in cui modificare se stessi attraverso l'incontro con l'altro o con l'altra.

B: ecco io credo che una volta che hai sentito la potenza dell'esperienza della collettività che – seppur costa fatica non poca fatica – dispiega un'energia che da soli è impossibile dispiegare, difficilmente riesci a farne a meno poi. Ma anche il modo in cui ci facciamo revisione a vicenda, so che è una terminologia da architetti. Ma ecco intendo come si scartano le idee e come si potenziano nel processo immaginativo, è fortissimo e non esiste che lo fai senza una collettività, in un'altra maniera.

P: però è da scandagliare perché questa forma di relazione genera un'estetica che non è né mia né tua, ma è un'altra cosa, frutto di questa relazione in cui il termine *amicizia* indica il fatto che da una parte nessuna[^] ha davvero il potere di imporre la propria estetica, ma dall'altra implica anche che quando qualcuno[^] urla più forte, quel legame fa in modo che ci siano orecchie per ascoltare.

Essere immerse in una relazione di amicizia e non di potere, significa non sentirsi sovrastate da un'intuizione altrui, ovvero creare le condizioni per l'emersione di idee che da soggettive si fanno collettive. Le idee nate da un'amicizia sono condizionate da una dimensione plurale senza la quale probabilmente non emergerebbero e, quando vengono enunciate, la comunità inizia a rimasticarle fino a che non diventano qualcosa di diverso e di più originale rispetto al pensiero del singolo.

D: Quella è l'amicizia che crea....eh sì perché un po' ti perdi anche nell'altro, l'altro ti entra dentro e non sai più dove va a finire, non sai più quali sono le matrici delle cose questo fa bene perché spersonalizza un po' l'opera, non la centra così tanto su di te. Sì a me piace molto come nei processi discorsivi, nell'atto di creazione, le cose si concatenano. Poi chiaro che se il tuo fare artistico è mosso da un sentire politico, nel creare hai voglia di rompere quel sistema individualista su cui è costruito il neoliberismo che infatti non insegue il meccanismo del contagio orizzontale ma quello della copia e della sussunzione.

Le relazioni amicali sono di reincanto se, come le intende Dona Haraway (2022), ribaltano le dinamiche di potere e creano parentele che si prendono cura delle generazioni che verranno, dando vita al concetto dell'*entanglement*. Questa formulazione introdotta dalla fisica quantistica teorizza un mondo in cui alle cose si sostituisce la relazione tra le cose e in cui soggetto e oggetto non sono che i nodi di linee d'interazione. Secondo Rovelli (2020) nell'*entanglement* non esistono oggetti e soggetti indipendenti e proprietà definite perché ogni cosa esiste solo in relazione a un'altra e la sue proprietà ci appaiono solo quando essa influenza o è influenzata da un'altra. Il modello proposto dalla filosofia dei quanti fa eco al *making kin* di Haraway, al suo modo di intendere il *queer* e alle contaminazioni tra umani e non umani nei popoli amerindi raccontate da Eduardo Viveiros De Castro (2017). Ma soprattutto ai “concatenamenti collettivi d'enunciazione” elaborati da Deleuze e Guattari già negli anni Sessanta che si presentano come uno stato d'incontro tra termini eterogenei, faticoso ma anche creativo e generativo perché in essi si viene creando “un'altra sensibilità”. Il concatenamento descrive bene l'amicizia che stiamo provando a definire perché “non è un legame per filiazione, ma per alleanza, non è subordinazione ma congiunzione, non è una eredità ma un incontro contro-natura, un contagio, addirittura un'epidemia” (Angelucci 2023, p. 180). D'altronde, come sostiene anche Cimatti (2022) “la vita ‘nasce’ sempre dall'incontro, dall'assemblamento [...]. In questo senso la vita è sempre una sorpresa, una novità.” (p. 11-12). Siamo in un'eco nell'eco perché leggendo queste parole non possiamo non pensare a quella che già l'antropologo James Frazer a inizio Novecento nel linguaggio più propriamente magico del *Ramo d'oro* (1922) aveva definito *magia simpatica* ovvero quel processo attivato dalla magia di *contagio* e non di *somiglianza* secondo cui “le cose che sono state una volta a contatto, continuano ad agire l'una sull'altra a distanza, dopo che il contatto fisico è cessato” (p. 22). Ma anche alla *communitas spontanea* di cui parla Turner (1969) descritta come quell'interazione tra individui che “ha in se qualcosa di magico” (p. 147) nel modo in cui assorbe chi fa parte di questo flusso. Grazie alla “comprensione ‘viscerale’ della sincronizzazione” (Turner 1982, p. 93) la *communitas* “può sorgere, e spesso sorge effettivamente, in modo spontaneo e imprevisto” (*ivi*, p. 109) – *hic et nunc* – in un unico evento sincronico che non ha bisogno di regole che la facciano scattare. Questo flusso che si genera dall'essere insieme è il modo in cui “la ‘struttura’ può essere di nuovo trasformata o ‘liquefatta’ nella *communitas*” (*ivi*, p. 110). Mesmer sarebbe d'accordo ed ecco come queste preziose formulazioni ci aiutano a definire l'efficacia che le pratiche estetico-politiche di reincanto sono in grado di mettere in gioco attivando il nodo dell'amicizia. Essa si configura come un modo potente di generare legami perché aggira il governo degli affetti e scardina alcuni meccanismi che il disincanto neoliberista utilizza nella gestione del lavoro e delle relazioni di potere. Allora l'efficacia delle pratiche artistiche nel generare amicizie risiede nel fatto che l'azione condivisa che esse inscenano in un luogo influenzerà similmente tutte le persone che sono o saranno in contatto con quello stesso spazio, legandole a esso e tra di loro.

L: Alcuni nodi vengono sciolti, altri no. Un tema è ciò che rimane di un progetto artistico quando finisce e può essere d'aiuto ragionare in termini di amicizia. Per tante^ di noi da lì si è generata una rete di amicizie che è ciò che ci motiva per esempio a continuare ad abitare a Roma. È un atto irrazionale perché è economicamente insostenibile, ma non ce la faccio ad andare via da questa

città. Per me questi rapporti sono troppo fondanti per riuscire ad andarmene e sono anche quelli che creano le condizioni di possibilità e di abitabilità di una città. Quell'esperienza lì, come altre esperienze collettive che ognuna^ di noi ha fatto, ha riorientato e ristrutturato la vita di ciascuna^ di noi. Per cui, per me, il dato più interessante di alcuni progetti artistici è che hanno prodotto estetiche dell'amicizia.

È importante considerare che l'abilità di creare amicizie è qualcosa di diverso rispetto alle dimensioni affettive che normalmente instauriamo, aprendo un nuovo campo di possibilità relazionali che *facendo mondo*, come ci insegna Arendt, può avere una certa efficacia nell'urbano. Fare amicizie significa infatti creare condizioni di possibilità e stabilire le premesse per vivere e rimanere affezionati, contagiati dunque attaccati a un territorio, una città, una situazione. Se siamo d'accordo sul nodo del manuale che riguarda il *valore dell'immateriale*, non possiamo non concordare sul fatto che le relazioni costruiscono lo spazio materiale e dunque il modo in cui abitiamo. Il tipo di legami che vengono messi in campo rappresentano condizioni di esistenza che ci tengono connessi ai luoghi, creando organismi collettivi di sussistenza, di mutuo aiuto, di scambio e di creazione anche quando l'abitabilità di un determinato contesto viene a mancare. In tal senso fare amicizie significa generare delle estetiche che realmente percepiscono e fanno spazio. Dentro un progetto artistico nascono condizioni relazionali che, seppur temporaneamente, legano gli individui transitanti in quella comunità a un luogo, a una città o a un territorio sia in termini immateriali sia in termini materiali. Allora le pratiche estetico-politiche generano reincanto se in esse esiste la possibilità di creare nuove dimensioni sociali che, in questo appartenersi al di là dei legami di sangue, sono in grado di generare diversamente spazi, allargare le maglie dell'urbano: una rete di sostenibilità per abitare nelle nostre città sempre più respingenti.

T: il collettivo *Robida* è Topolò e fa di questo luogo un prisma di cristallo che diffrange un arcobaleno in molti altrove. La nostra esigenza non è mai stata quella di diventare un'istituzione artistica ma la ricerca di qualcos'altro che ha a che fare con la relazione e con la possibilità di vivere in questo luogo ai margini. In un paese in cui non c'è più nessuno, parlare di amicizia in senso generativo di spazio è potentissimo. L'amicizia si è fatta arte perché a volte si è portata dietro la costruzione di una casa, a volte di un orto, a volte di una fogna. Questa ricaduta territoriale è migliore di ogni sistema economico che possiamo innescare e questa a noi basta come risposta per l'amministrazione perché a loro siamo in grado di fornire numeri e cifre. Però noi sappiamo che parlare di amicizia si porta dietro uno scarto qualitativo che non ha nulla a che fare con il dato quantitativo. L'amicizia ci consente di tornare a una nuova forma di ruralità che significa costruire materialmente e immaterialmente le cose insieme, cosa che la città ci ha fatto dimenticare. Questa è una visione diversa, non nostalgica della "natura". Quello che penso è che la pratica dell'amicizia non solo ha effetti positivi per una comunità trans-scalare dal micro al macro, ma ciò che è più incredibile è che questa meccanica relazionale non ce la dobbiamo inventare, è dedotta dal funzionamento che il paese stesso aveva. È un alveare questo luogo,

lavora come le api e le api sono relazionali. I raggi del nostro cristallo sono le relazioni amicali che si generano e tutte le persone che passano, anche solo una volta, finiscono per far parte di questo luogo anche quando lo lasciano, temporaneamente o per sempre. Se rimaniamo amici in qualche modo loro restano abitanti del luogo, si attiva un sistema di affettività espanso non connesso solo alla residenzialità. Anche solo il fatto di passare e instaurare un'amicizia, creare un'appartenenza, un'affezione fa di queste quattro case una vera propria nuova forma di urbanità espansa. Per questo vi sentiamo tutte[^] abitanti di Topolò e parte della nostra comunità.

C'è di più. Il fatto di aver stabilito delle amicizie significa generare una territorialità espansa che va oltre lo spazio che si crea mentre avviene la relazione, se si è amici[^] si rimane in contatto con le altre[^] e con un determinato territorio anche se non si è più in contatto fisico con esso. Come insegna Frazer, d'altronde, le cose agiscono l'una sull'altra per mezzo di una "segreta simpatia" attraversando la materia con un "etere invisibile". Se diamo valore a questa sorta di contagio possiamo intravedere possibilità nuove, sia per gli individui sia per i luoghi, ridefinendo nuove *forme d'urbanità simpatica* basate su relazioni di amicizia.

Attenzione, qui più che mai sono necessarie precauzioni per l'uso. La prima ha a che fare con il rischio della riduzione a uno e dell'universalizzazione uniformante che tutto trascende. Molte estetiche relazionali scivolano spesso in una "feticizzazione delle procedure aperte" (Kunst 2015, p. 66): questo ci avvisa del fatto che la collettivizzazione non è una pratica liberatoria in sé, per il solo fatto di "instaurare atmosfere comunitarie" (*ivi* p. 62) non significa che siamo nella direzione del reincanto che andiamo cercando. Ai fini dell'efficacia di reincanto dobbiamo tenere a mente che generare estetiche amicali è un modo particolare di fare comunità che mira a non ridurre i singoli nelle collettività ma al contrario – esattamente come le api nell'alveare – la relazione amicale ci ricorda quanto sia importante ripristinare le differenze tra le cose, senza scordare la loro inseparabilità. Come scrive Denise Ferreira da Silva (2016):

What if, instead of the Ordered World, we imagine each existant (human and more-than-human) not as separate forms relating through the mediation of forces, but rather as singular expressions of each and every other existant as well as of the entangled whole in/as which they exist?

La figura che stiamo immaginando è quella che Deleuze e Guattari hanno definito *rizoma*, inteso come una collettività costruita per sottrazioni che sfuggono alla presa dell'Uno, perché "scrivere e pensare per sottrazione significa invece collocarsi nel molteplice, nel mezzo, senza accentuare l'inizio e la fine, senza cercare unità e punti laddove ci sono solo linee, direzioni e movimento" (Angelucci 2023, p. 173). Stare in una dimensione amicale, al contrario delle collettività indefinite e uniformanti, significa anche imparare a contrastare quello stato d'unione che tende ad annullare le differenze, rispettando e dando valore a scavi verticali di relazionalità più intime e allo spazio delle soggettività che, come particelle di un insieme più ampio, costruiscono questo sistema relazionale.

D: vedi, nel gruppone grande c'è un'energia piana, quasi post-moderna la definirei, in cui le cose avvengono in forma misteriosa e mi interessa tantissimo continuare a esplorare questa dimensione estetica e politica. Però quello che ho chiaro è che in quel momento di collettività allargata il legame è tutto diluito, mentre il legame vero lo sento quando mi incontro con te. Come stiamo facendo adesso.

Questo significa non solo non annacquare le singolarità nel gruppo, ma anche evitare che l'amicizia generi un circolo chiuso. Sarà lo stesso Derrida ad avvisarci di quello che l'autore definisce il rischio identitario insito in ogni comunità, riferendosi con ciò alla tendenza che esse hanno a risolversi in un *come-uno* omologante ed esclusivo. Il timore insieme ontologico, politico ed etico che sembra animare l'autore è la paura che l'amicizia si traduca nel rinchiudersi su se stessa di una collettività, finendo con il replicare la *reductio ad unum* del disincanto. L'identità di un collettivo deve valorizzare e dare spazio ai singoli e, soprattutto, deve sempre rimanere aperta tanto che, per evitare di confondere lo stare insieme con una fusione escludente, identitaria e proprietaria, Derrida ci invita ad ampliare notevolmente il raggio dell'amicizia facendola sconfinare nel tema dell'*ospitalità*. In questo senso egli oppone all'amicizia che si limita a parentele naturali o spirituali che si ritrovano introno a un focolare, un paradigma di "amicizia senza focolare" (Derrida 1995, p. 185) che apra alla "possibilità di pensare un'alterità senza differenza gerarchica alla radice della democrazia" (*ivi*, p. 271). In questo senso dobbiamo immaginare il nodo di cui stiamo parlando esattamente come abbiamo descritto l'amalgama banda/Stato del Paleolitico, un legame comunitario temporaneamente gerarchico in cui la libertà è rispettata come un fatto sostanziale e che, sfuggendo ai limiti delle famiglie e delle etnie, include piccoli gruppi coinvolti nello smuovere immaginari che hanno a che fare con gruppi molto più ampi. Questa è la forza generativa di una relazione d'amicizia intesa come pratica di reincanto che si basa su quella fiducia che, potente vento magico, è in grado di scardinare il governo degli affetti che governa l'urbano diluendo le soggettività.

B: Il fatto è che...aspetta prima ho fatto una serie di pensieri che ora sto perdendo...

Volevo dire che è molto rischioso associare il tema dell'amicizia a quello del lavoro perché se pensi a tutte le strategie di costruzione di *team building* sono esattamente quella roba lì ecco. Quindi in che modo l'amicizia non è una testa d'ariete per una messa a valore dei progetti ma è invece la maglia su cui costruire le pratiche? Ecco sento che c'è una differenza enorme in questo. Delle volte è fraintendibile il legame, non sai più se è genuino o se è obbedienza all'ordine ricevuto.

N: certo ma infatti metti in evidenza il confine labile tra estetica relazionali e estetiche irrazionali.

risata

Ma soprattutto, per rendere ancora più esplicito il pensiero già accennato all'inizio del nodo, proprio perché il neoliberismo ci ha rubato le nostre parti più intime e ha incorporato ciò a cui teniamo di più, affinché l'amicizia rimanga una pratica di reincanto e non venga divorata dal

disincanto sarà necessario, mentre effettuiamo questo nodo, cercare di verificare sempre la pulizia del legame e analizzare la direzione da cui esso viene agito. Questa è la precauzione per l'uso che ha a che fare con il controllo delle gerarchie e con la tutela della dissonanza. Un legame di amicizia imposto dall'alto non è un legame amicale, sarà bene tenerlo a mente e mantenere vigile lo sguardo critico nel praticare il reincanto. Mentre allacciamo estetiche dell'amicizia, infatti, può essere utile condurre un *esercizio di presenza*, che infatti sarà un altro importante nodo che impareremo più avanti.

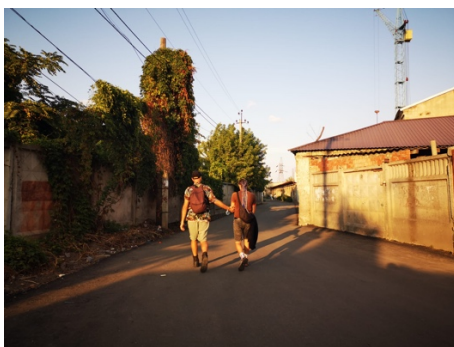
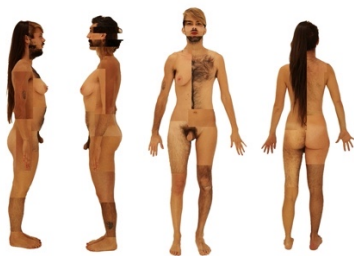
Ora, riprendendo il pensiero di Arendt, c'è ancora un ultimo dettaglio apparentemente non così rilevante ma che, a ben guardare, ci dà un'indicazione precisa di quali siano le amicizie che possiamo nominare come pratica di reincanto (e quali non). Come è noto, tra i molti scritti che l'autrice dedica agli amici, sicuramente uno dei più importanti è quello su Walter Benjamin. I filosofi si erano incontrati nei circoli intellettuali degli ebrei esuli tedeschi che, con l'aggravarsi della situazione politica del nazismo, si erano recati in esilio in Francia. Raccontiamo questo passaggio apparentemente superfluo perché per Arendt l'amicizia è prima di tutto un'esperienza condivisa tra i pari della società – intellettuali e non – avulsi da ogni integrazione, da ogni senso di appartenenza forte, isolati, marginali, sconfitti. Gli amici vengono definiti come luci nel buio che, con la loro relazione generativa tra sradicati, sono in grado di emanare una nuova forma di Illuminismo che fa i conti con le tenebre del tempo. Da qui i numerosi riferimenti alle costellazioni di cui anche Benjamin farà grande uso, l'apparizione di stelle cadenti come azioni amicali di pensiero che fanno risplendere la notte della storia. Dunque badiamo bene che per Arendt l'amicizia nasce come esperienza tra sradicati. Ed è così anche per Harney&Moten (2013) che, dai *black studies*, parlano di “(com)mozione”, come quella possibilità che l'esperienza della stiva delle navi offre di “raccolgere sensazioni di spossamento in comune, creare un nuovo sentire negli undercommons” (p. 164).

“la stai sentendo questa sensazione?”, sta chiedendo qualcos'altro. [...] Questo è il sentire insorgente della modernità, la sua carezza ereditata, la sua parola pelle, il suo tocco lingua, il suo discorso respiro, il suo riso mano. Questo è il sentire che nessun individuo sopporta e che nessuno tollera. [...] Apticalità, la capacità di sentire attraverso le altrə, affinché possano sentire attraverso te, affinché tu possa sentirle sentire te; questo sentire delle vite deportate e stivate è regolato, o almeno non con successo, da uno stato, una religione, un popolo, un impero, un pezzo di terra, un totem. [...] Sentire le altrə è qualcosa di non mediato, immediatamente sociale, tra di noi, una nostra cosa (*ivi*, p. 165-166).

Mixando questo bellissimo brano dal ritmo *soul* con le note offerte da Arendt apprendiamo che l'amicizia è quella possibilità offerta a persone in varie forme marginali – o forse sarebbe meglio dire marginalizzate – rispetto a un pensiero egemonico (dove per marginalità intendiamo un concetto molto ampio) di costruire un sentimento e una percezione comuni, non mediate da alcuna forma di potere. È la capacità di riunirsi ancora “a sentire come facciamo festa” (*ivi*, p.166), creando nuovi campi di possibilità nello spazio in cui abitiamo. Solo in questo senso possiamo parlare di amicizia come pratica di reincanto.

In ordine di apparizione nella pagina seguente:

- ATIsuffix, collettivo, foto di gruppo, 2018 <https://www.atisuffix.net>
- Roma Non Esiste, collettivo, foto di gruppo, 2019 <https://www.casadom.org/roma-non-esiste.html>
- DOM-, foto di gruppo, 2020 <https://www.casadom.org>
- Robida, Topolò, foto di gruppo, 2020 <https://robidacollective.com>
- Staker, collettivo, Campo Boario-Ararat, 1999 <https://stalkerlab.wordpress.com/ararat-campo-boario/>



Delimitare un'atmosfera



Procediamo con un nodo più esplicitamente spaziale che, seppur più breve da illustrare, non è meno importante del precedente. Insieme a quello sull'amicizia è un nodo di base perché può essere eseguito nei contesti in cui c'è già una certa tensione per poter poi realizzare altri tipi di legature. Possiamo infatti immaginarlo come l'involucro temporaneo di cui il magnete ha bisogno per iniziare a esistere e a farsi spazio. Ogni spazio catturato dovrà essere riconquistato, materialmente dovremo occuparlo, hackerarlo, mantenerlo, queerizzarlo, tradurlo, aprirlo. Insomma le operazioni spaziali possono essere molte e la scelta di una o l'altra dipendono dall'intensità della cattura, ma l'importante è ricordarsi di prendere spazio, ritagliarlo dal resto e ribaltarne l'atmosfera. In un'urbanità disincantata contraddistinta da uno spazio tecnico "continuo e omogeneo, un deserto privo di significati" (Decandia 2008, p. 16) oggi sempre più permeato da una dinamica biopolitica che disegna spazi dall'atmosfera incantata, progettata a tavolino dal neoliberismo a suon di ipnosi, suggestione, iperrealità, disempatizzazione e disanimazioni, la capacità che l'arte come la magia hanno di generare spazialità diversamente suggestive è una tecnica davvero preziosa. Affinché una certa estetica possa manifestarsi e rivelarsi politicamente efficace trasformando la realtà, è necessaria prima di tutto un'operazione di delimitazione spazio-temporale che generi una zona a parte curata al dettaglio.

R: Già allora stavamo mettendo in discussione quella modalità di organizzazione lo spazio inaugurata dalla razionalità ordinatrice del moderno che ha dato origine a certe forme di divieto dello spazio in una logica coloniale. Certe volte ho pensato che qualsiasi strada abbiano preso i progetti successivi alla fine si possono quasi sempre ricondurre a quel nucleo di temi lì, in senso ampio. Come si sta nello spazio? Quali sono le regole sociali che ci si dà? Cosa è lecito e cosa no? Quali sono le pratiche di condivisione? Come si interagisce? Quali sono i dispositivi spaziali che facilitano queste pratiche?

Queste domande su cui ci siamo incontrati sono le stesse domande su cui abbiamo continuato a sperimentare insieme negli anni e sono proprio le domande su cui ci siamo riuniti perché in quel momento abbiamo capito che avevamo alcune convinzioni progettuali comuni che neanche sapevamo troppo di avere.

Allora nell'inferno bioestetico una delle tecniche possibili per le pratiche di reincanto è quella di creare spazi definiti, protetti e in ombra tuttavia implicati, in cui un nuovo stato di unione critico possa accadere. Zone di caos collettivo, di vivacità, di festa e gioco in cui rovesciare il mondo e far subentrare strutture sociali totalmente diverse. Lo spazio dell'arte, come quello sacro "eccede il religioso e [...] non è omogeneo; presenta alcune spaccature, o fratture; vi sono settori dello spazio qualitativamente differenti tra di loro" (Eliade 1956, p. 26) e in quanto tale si oppone alla costruzione geometrica, omogenea e neutra dello spazio che si è andata affermando con la modernità. Uno spazio del genere esiste anche nella tradizione popolare ed è ben simbolizzato dallo strumento magico-scientifico del *tappeto volante*, un dispositivo antigravitazionale in grado di spostarci in luoghi e in dimensioni lontane. Alle nostre latitudini la psicoanalisi lo ha chiamato *setting*, il teatro lo chiama *scena*, più in generale nelle arti lo possiamo definire *sfondo*, *atmosfera*. In tutti questi casi parliamo della costruzione di uno *spazio liminale*¹³³ che Schechner (1976) – riprendendo Turner – definisce come:

Un *limen* è una soglia o un davanzale, una striscia sottile né dentro né fuori da un palazzo o da una stanza che unisce uno spazio a un altro, una via di passaggio tra luoghi diversi più che un luogo in sé. Nei rituali e nelle performance, lo spazio sottile del *limen* si amplifica in uno spazio, concettualmente e praticamente, più ampio. Ciò che di solito costituisce meramente uno spazio di attraversamento diviene il luogo elettivo dell'azione. E questa azione, per usare l'espressione di Turner rimane "perfettamente di passaggio". Per quanto sia estendibile nello spazio e nel tempo, essa, infatti, conserva la sua peculiarità di provvisorietà e attraversabilità¹³⁴.

Come il rito così anche il senso dell'arte – scrive Florenskij (1993) in *Lo spazio e il tempo dell'arte* – si traduce in una diversa organizzazione dello spazio che va al di là del fine tecnico. L'opera d'arte agisce "una curvatura consapevole dello spazio [...] dandogli «un altro grado di capienza»" (p. 296) grazie alla creazione di un nuovo *campo di forze* materiali e immateriali che, nel loro tendersi, producono dei cambiamenti nel reale. Nella soglia che si genera in un rituale possono avvenire atti che nell'ordinarietà non avverrebbero, dunque l'organizzazione dello spazio coinvolge la possibilità o meno di modificare la realtà e in questo rivelerebbe la sua efficacia. Una pratica estetico-politica di reincanto fa sì che "un certo cantuccio di mondo, ritagliato arbitrariamente e, in un certo senso, di nessun valore, può rivelarsi improvvisamente portatore di qualcosa di completamente *altro*, qualcosa che non è lo stesso cantuccio ma che non si manifesterebbe senza di esso" (Florenskij 1993, p. 251).

¹³³ Abbiamo già accennato a tale teorizzazione nel cap.2 parlando della ὁρμητική. Il termine *liminale* è utilizzato da Turner (1982) in riferimento all'analisi di Van Gennep (1909) sulle tre fasi dei riti di passaggio. La fase "liminale" di transizione, segue la fase di separazione nella quale viene delimitato lo spazio e il tempo del rito e costituisce una zona di ambiguità in cui sono operate riconfigurazioni anche radicali e sovversive degli elementi familiari, dei ruoli e delle coordinate sociali. Segue la fase di compensazione o reintegrazione. Per la loro capacità di riconfigurazione, che Turner considera anche ludica e creativa, i fenomeni definiti "liminali" sono apparentati a quelli "liminoidi", tipici delle società industrializzate di cui farebbero parte le attività artistiche e di intrattenimento. I fenomeni liminoidi sono distinti da quelli liminali per il loro carattere libero e opzionale.

¹³⁴ Schechner R., 1976, *La teoria della performance 1970-1983*, a cura di V. Valentini, Bulzoni, Roma, p.134.

M: *Wasting Time Machine* è in grande sintesi un piccolo prototipo di quello che abbiamo fatto poi. La forma in cui abbiamo sperimentato le soglie per esempio, aprire delle zone, degli spazi in un luogo di frontiera, negli spartitraffico e sulle strade del lusso, davanti al Mc Donald, davanti a Fendi, all'Ikea: ovunque. Quella provocazione degli spazi del consumo introducendo usi totalmente disfunzionali... Lì la guida tematica era il tempo perso, ma era una scusa per sperimentare altre dimensioni. Oggi mi viene da dire che per metterci in quell'interstizio abbiamo creato uno spazio-tempo in cui poteva avvenire altro. Quello per me era uno spazio magico perché produceva una crepa nella realtà...

Lo spazio dell'opera è denso ed è costituito da entità legate da simpatia amicale, elementi *entangled* che interagiscono tra di loro attraverso connessioni e relazioni segrete che vanno oltre i dualismi imposti dal disincanto: uno spazio in cui al posto delle cose c'è l'interazione tra le cose. Per capire cosa intendiamo basterà tornare al *nodo dell'amicizia*, qui mi interessa invece sottolineare che questa proprietà spaziale dell'opera d'arte ha origine nelle tecniche magiche e su questa *atmosfera* che si genera è possibile misurare la politicità dell'opera: "l'arte è politica per la distanza che prende il rapporto tra queste funzioni, per il tipo di spazio e di tempo che istituisce, per il modo in cui ritaglia questo tempo e popola questo spazio" (Rancière 2004, p. 36).

F: l'esperienza artistica permette di costruire attraverso lo spazio fisico le atmosfere e non dare delle funzioni, che è tutto quello che manca agli architetti perché queste non le puoi solo progettare su carta o a livello teorico, ma le devi saper costruire nei fatti. Questo è quello che mi piacerebbe saper insegnare perché quella è un'arte da imparare ed è magica. Poi c'entra anche la tecnica, devi saper mettere i colori e i suoni, ma soprattutto quel che succede all'interno quindi le alchimie che altro non sono se non legami inediti. Per questo secondo me l'esperienza artistica continua ad avere così valore, perché è veramente raro oggi essere portati su un tappeto volante, in una caverna di Ali Babà, in uno spazio altro. Saper produrre questo tipo di spazio comunitario, per me è una capacità indubbiamente artistica, ed è di fondamentale importanza in un'epoca in cui le relazioni e le atmosfere sono disegnate dagli smartphone e dove è quasi impossibile trovarsi a vivere situazioni non-funzionali. Io credo che l'architetto debba fare la *permanence architecturale*, starci dentro e giocare in continuità con lo spazio perché sta contribuendo a creare un'atmosfera.

Delimitare un'atmosfera è un atto di reincanto solo se tale ritaglio riesce a invertire le atmosfere patinate del neoliberismo costruendo spazi di libero scambio, che esercitano il senso critico e uno stare diversamente insieme. Un luogo effimero e temporaneo ma soprattutto, al contrario delle sacralizzazioni agite dal Capitale, trasgredibile dunque attraversabile.

K: per anni abbiamo desiderato uno spazio, ne abbiamo avuti alcuni. Tutti con grande fatica, perché avere uno spazio per la ricerca artistica a Roma è impossibile senza compromettersi troppo. Se devi pagare un affitto alto e il tuo

lavoro spesso non è finanziato è ovvio che devi capitalizzare sullo spazio. Questo lo abbiamo sempre evitato, non mi è mai interessato personalmente perché se vuoi muovere soldi devi semplificare, omologarti, assumere un'estetica cool e in – in definitiva – abbassare la forza critica: nessuno paga la produzione di qualcosa di scomodo. Non a caso è capitato che ci siamo appoggiati a occupazioni già esistenti, come le Officine Zero. E poi il nostro vero spazio di gioco, non me lo scorderò mai quanto lo abbiamo amato! Lo avevamo chiamato *Neanderthal Modern* perché era sull'ansa dell'Aniene nel Quartiere Sacco Pastore dove erano stati fatti i ritrovamenti neandertaliani. E ci piaceva l'idea di essere connessi a Neanderthal. Lì possiamo dire che non abbiamo concepito davvero nessun progetto eppure abbiamo giocato tantissimo. Io quell'atmosfera se chiudo gli occhi me la ricordo come qualcosa di davvero speciale e non credo che stessimo così bene perché – se ci pensi bene – litigavamo tantissimo. Ma non importa perché quello spazio per esempio ci ha permesso di coinvolgere persone che poi sono tornate in altri momenti della nostra vita e comunque se ci pensi sarebbe bellissimo averlo di nuovo. Ogni banda dovrebbe avere il suo covo, peccato che in una città come Roma non sia affatto sostenibile volendo lasciare il luogo nell'ombra per la vera sperimentazione... In quel caso fu una fortuna inserirsi in un vecchio affitto bassissimo di Ater, ma appena l'ente se ne è accorto e ha alzato il canone lo abbiamo dovuto lasciare, era diventato troppo costoso. Poi lascia stare che ora quello spazio è abbandonato, non lo hanno mai riassegnato. Vuoto, sprecato, come tutto.

E qui arriva la precauzione per l'uso che ha a che fare con il fatto che un'atmosfera sacra, armonica o pacificata potrebbe essere passata dall'altro lato. Se oggi il disincanto agisce forme di sacralizzazione dello spazio tecnico rendendolo luogo decoroso ed escludente, si tratterà per lo più di *desacralizzare* costruendo atmosfere perturbanti e dissacranti. L'atmosfera dissonante che viene ritagliata avrà la capacità di uscire dai rituali imposti dal capitalismo, ripristinando una nuova forma dissacrante di concepire il rituale stesso. Ma di questo parleremo meglio nel *nodo sull'invisibile*. Queste zone superano i dualismi ospitando legami inediti che trasformano un angolo di suolo in un tappeto magico di Alì Babà che, superando la gravità, scatena forze in grado di far accadere cose inimmaginabili nel nostro sistema di realtà.

In ordine di apparizione nella pagina seguente:

- *Beyond Babel*, ATIsuffix, installazione interattiva in *Caution! Slippery ground*, curato da Yelta Köm, Pelin Derviş, Istanbul Modern, Turchia, 2015, <https://www.atisuffix.net/depurati>
- *Melatonin Carillon*, ATIsuffix, installazione interattiva urbana in *LICHT Kunst im öffentlichen raum Steiermark*, curato da Dirck Moellmann and Elisabeth Fiedler, Universalmuseum Joanneum, Graz, Austria 2017, <https://www.atisuffix.net/melatonincarillon>
- *Wasting-Time Machine*, intervento urbano, *Urban-a-where festival*, Cipro, Nicosia, 2013, curato da Socrates Stratis e Maria Panayides, <https://www.atisuffix.net/wastingtime-machine>
- *Neanderthal Modern*, space project, via Val di Fiemme, Aniene, Roma, 2015/2016, <https://www.atisuffix.net/neanderthal-modern>



Rendere visibile l'invisibile



Questo manuale non sarebbe lo stesso se non esistesse questa tecnica. Il nodo che stiamo per illustrare è importantissimo perché, adoperandolo, riusciremo a evitare il rischio di scivolare in visioni armonizzate, sacralizzate e pacificate. Per capire il valore di questo nodo dobbiamo ricordare che il disincanto – lì dove l'azione profonda di rimozione non è del tutto riuscita – perpetua il suo progetto anestetico attraverso la *disvisione* (Consigliere 2021), ovvero quell'operazione per cui il regime sensibile nell'urbano è governato in modo da non far vedere e da rimuovere i mondi incantati, testimoni di altri modi di essere, con tutta la violenza necessaria alla tenuta del modello imperante di mondo. Nel desiderio di mettere in crisi un simile governo dello spazio e invertire questa tendenza, abbiamo assolutamente bisogno di una tecnica che sia in grado di riconnettere il visibile e l'invisibile. Questo significa destituire il reale restituendogli ciò che esso stesso produce, ma in genere è ben oculatamente fatto sparire. Rendere visibile l'invisibile significa progettare un vettore perturbante che mette in tensione i mondi patinati e armonizzati in cui pensiamo di abitare.

Nello spazio urbano, esattamente come in quello digitale, la nostra sensibilità – ovvero ciò che percepiamo – è costantemente manipolata da un movimento agito dall'alto che fa scomparire in coni d'ombra tutto ciò che, appunto, l'affermarsi di una dinamica di potere decide di disvedere, far svanire. Questa manipolazione dell'attenzione agita dal disincanto ha spinto Jonathan Crary, tra gli altri, in *24/7: Late Capitalism and the End of Sleep* (2014) a definire il capitalismo odierno nei termini di “attention economy” riferendosi con ciò a tutti quegli stimoli esterni che governano la visione umana – le “eyeballs” – agiti dal sistema di comunicazione che, tra intrattenimento e informazione, compulsivamente gestiscono la nostra attenzione stabilendo cosa possiamo vedere e cosa invece dobbiamo *dis-vedere*. Sfogliando i manuali di Illusionismo scopriamo che una manipolazione simile viene adoperata anche dagli ipnotisti, la cosiddetta *misdirection*. In questa tecnica il mago da palcoscenico confonde gli occhi del pubblico con una mossa che sposta abilmente lo sguardo degli spettatori verso qualcosa di falso interesse mentre, di nascosto, fa quello che deve senza essere visto. Grazie a questa invisibilizzazione diventa possibile esercitare, in piena luce e davanti al pubblico, violenze altrimenti inaccettabili usando uno stimolo meccanico per alimentare l'illusione di una supremazia psichica.

Così come i magnetizzatori, anche i politici impiegano consapevolmente tali strumenti potenzialmente fatali esercitando il potere su chi gli sta sotto. La *disvisione* e la *misdirection* sono

tecniche storicamente adoperate per governare le nostre città e forgiare i regimi di visibilità nello spazio pubblico con la conseguenza inevitabile, in definitiva, di un sempre più folto popolo di entità invisibili. Quando l'attenzione è manipolata dall'alto punterà sempre a far sparire ciò che è potenzialmente scomodo. Le pratiche di reincanto offrono la giusta tecnica per invertire questa manipolazione top-down e smascherare le politiche dalla grammatica magica restituendo *agency* alla percezione di chi attraversa lo spazio urbano. Rispolverando la potente tecnica magica della *misdirection*, l'arte è in grado di generare un momento magico che si presenta come la possibilità di riconnettere il visibile e l'invisibile andando lì dove la politica non vorrebbe che si guardasse e creare un immaginario politico oppositivo che graffi il reale. La capacità di spostare l'attenzione verso i margini, fuori dal centro illuminato, a lato di ciò che luccica, sotto i tappeti, nei coni d'ombra è resa possibile dall'inversione di questa tendenza. Possiamo dunque chiamarla *mis-misdirection* (Locci 2020) o *dis-disvisione* (Consigliere 2021) ma è importante capire che si tratta di una tecnica legante da agire in un tempo e in un luogo in cui momentaneamente tornare a sentire. Nello spazio magico è possibile finalmente ripristinare quel "legame coestensivo di connessione vivente tra i corpi e le cose" (Decandia 2008, p. 55) mettendo a lavoro una particolare forma di attenzione che altro non è se non quell'esercizio di sguardo che porta all'emersione di ciò che è stato invisibilizzato per uno specifico obiettivo politico.

C: l'opera d'arte è prima di tutto un lavoro su cosa guardi, come guardi, chi guardi, perché guardi....

Questo nodo ha sicuramente a che fare con la possibilità di rivendicare quella visibilità e legittimità che Avery Gordon (1997) chiamerebbe il diritto ad apparire lì dove è avvenuta una sparizione di Stato. Esporre pubblicamente qualcosa che è stato fatto sparire dal sistema del terrore è una tecnica di reincanto perché significa proporre nello spazio materiale un'esperienza di *haunting* in cui evocare e percepire i fantasmi, ovvero tutti quei corpi, quegli usi, quelle qualità, quelle popolazioni, quelle storie e quei traumi rimossi dalla pubblica vista per la tenuta del sistema dominante.

V: per me la parola che guida qualsiasi lavoro artistico che si misura con il fuori è la percezione, è un lavoro sulla percezione. E a me manda fuori di testa il fatto che la parola *estetica* derivi dal *percepire*, quant'è semplice e pazzesca questa constatazione. Quasi mi emoziono dicendola. Cioè estetica è percepire, percepire quindi produrre oggetti d'arte. Essere a contatto sensibilmente con il mondo in senso letterale, farsi toccare dalle cose che normalmente non vediamo e far sì che esse tornino a essere viste... è un tuono!

L'occasione di apparizione ci rimanda anche al modo in cui i corpi normalmente esclusi riescono a entrare nuovamente nel campo dell'udibile e del visibile di cui parla Judith Butler (2015) riprendendo il pensiero di Arendt. Nelle forme contemporanee della politica è sempre più necessario opporsi all'organizzazione spaziale del potere ritagliando spazi in cui "i corpi si riuniscono, si muovono e parlano insieme" (p. 115), stringono alleanze riconfigurando la materialità

dello spazio ed esercitando “il potere performativo di rivendicare la sfera pubblica in un modo che non è ancora stato codificato giuridicamente” (p. 122).

V: per me è stato bellissimo come abbiamo trattato l'ultimo anno di *Roma Non Esiste* il tema della moltiplicazione degli usi dello spazio pubblico. Penso sempre che si possa forzare un limite, superare un ostacolo, penso ci sia sempre un buco nella rete. Posso governare... cioè lo spazio che mi circonda è sempre un po' mio. Non sempre ma almeno ci provo a sentirmi a casa in ogni luogo. Le regole sono anche convivenza, ma è importante sentirsi un po' comodi in ogni situazione, in ogni spazio, in ogni piazza...questo significa anche rivendicare una propria visibilità dunque legittimità. Obbligare il passante a vedere quello che proprio non vorrebbe vedere...

M: ho difficoltà a rileggere il nostro lavoro ancora, perché non siamo ancora finiti. Ma quello di cui sono certo è che io ho drogato il desiderio di raggiungere sempre la vetta provocatoria e impertinente nei vari contesti in cui abbiamo agito. Credo che per i primi anni quello che mi animava era il costante bisogno di rompere con ciò che si presentava come un assunto condiviso dalla società, visioni pacificate ma gonfie di contraddizioni, nel tentativo di portare a galla il non visto e il non detto.

Allora per dirla ancora in un altro modo che contiene dentro di sé anche la precauzione d'uso, nelle pratiche di reincanto si tratta di puntare a quello che Barthes (1980) definisce *punctum*. Se lo *studium* di un'immagine è la sua parte che si propone “senza particolare intensità” (p. 27), il *punctum* è ciò che “rompe” o “punteggia”, ciò che “partendo dalla scena, come una freccia, mi trafigge” (p. 28). Dunque per Gordon “il *punctum* è ciò che perturba (...) che ravviva il mondo dei fantasmi. Il dettaglio che incanta” (p. 147), mentre per Angelucci (2023) è “l'aspetto dolente che caratterizza la gioia intensa” che “contiene il misto di necessità e contingenza che caratterizza il gesto artistico” (p. 146-47).

G: Nell'ultimo lavoro che abbiamo fatto quest'anno in occasione di Yekatit12 abbiamo cercato di smascherare il colonialismo insito nella topografia romana, è stata un'operazione semplice ma farla con la comunità etiope è stato fortissimo, per di più di fronte all'edificio da cui erano stati sgomberati poco prima a piazza Indipendenza. Lì secondo me siamo riusciti a riprendere un filone interessante che era nato nel progetto del 2014 *The banality of occupation* a Milos. In entrambi questi casi ci siamo chiesti come fare a creare un'esperienza perturbante, a tratti quasi scomoda, provocatoria...io a Milos mi vergognavo a imporre la bandiera italiana ovunque. Eravamo pazzi. Ma quel gesto forte e autoritario connetteva l'occupazione tedesca durante la Seconda Guerra Mondiale con l'attuale occupazione dei turisti...abbiamo creato un buco temporale che connetteva i fantasmi del passato con quelli generati dal presente, ricordando tutto quello che stiamo rimuovendo.

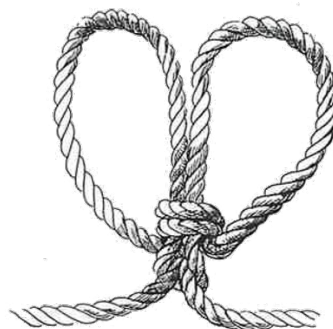
Per tutte queste buone ragioni la *mis-misdirection* ovvero la capacità di rendere visibile l'invisibile è una pratica estetico-politica di reincanto se fornisce – insieme inevitabilmente e fatalmente come direbbe Barthes – l'occasione importante di far deflagrare la fascinazione delle immagini che ci stregano e di creare un'immaginazione poetica in grado di riconnetterci a tutto ciò che abbiamo reso invisibile perché troppo doloroso, scomodo, ingombrante, rivoluzionario invertendo i giochi d'attenzione e i nascondimenti agiti dal potere. È chiaro che questo punto si implica con il precedente definendo l'atmosfera *dissonante* e *dissacrante* che una pratica di reincanto deve mirare a generare.

In ordine di apparizione nella pagina seguente:

- *Roma Non Esiste* (prima edizione), accampamento urbano, Corviale, 2019, <https://www.casadom.org/roma-non-esiste.html>.
- *The banality of occupation*, ATIsuffix, intervento urbano e installazione interattiva in *Refugeproject*, Milos, Grecia, 2014, curato da Artspirators team, Maria Andromahi Hatzinikolaou, Nikos Podias, Rania Armagos, Spyros Tsalapatas, <https://www.atisuffix.net/occupati>
- *La retromarcia su Roma*, Roma Non Esiste, performance urbana, 4 agosto 2022, Rebibbia, Roma, foto di Bruno Leggieri.
- *Via il Colosseo dai leoni*, ATIsuffix, azione comunitaria per Yekatit12 curata da Stalker per il Meseo delle Periferie, 2023, piazza Indipendenza, Roma, in collaborazione con AMM (Archivio Memorie Migranti), Collettivo Razza Partigiana, Ethio Roma, Federazione delle resistenze (RIC, RAM, Arbegnouc Urbani e Wu Ming 2), Mad'O, Mamma Termini, Termini TV, Women Crossing, <https://www.atisuffix.net/leoni>



Esercitare la presenza



Nell'iperrealtà in cui viviamo – come direbbe Baudrillard (1983) – il reale non entra in crisi a vantaggio dell'immaginario, ma cede a vantaggio del più reale del reale: dell'iperreale. Allo stesso modo la presenza non cede a fronte del vuoto, ma si fa sdoppiamento della presenza, generando continui stati di scollamento e di crisi. Allora le esperienze estetico-politiche di reincanto desiderano invertire questo movimento agito dal disincanto e si offrono in quanto pratiche della presenza, il loro operare lavora nella direzione di rimarginare un'esistenza labile e precaria.

V: per me il nostro lavoro da artiste^ si porta dietro tantissime altre cose come per esempio il valore della presenza, cosa significa dare presenza? È ovvio che l'ascolto e la presenza sono qualcosa che possono agire su una condizione critica e forse questo è una delle azioni chiave delle esperienze artistiche.

La tecnica di reincanto che stiamo per esporre ha molto a che fare con la nozione di *presenza* articolata da Ernesto De Martino ne *Il mondo magico* (1948). Viene il dubbio che, come quello sull'amicizia, dovrebbe essere anch'esso un nodo base perché tratta la possibilità di riconnettere l'umano al mondo di fronte a uno stato di crisi. Per capire cosa intendiamo riapriamo quel magnifico testo in cui gli episodi etnografici che testimoniano l'efficacia dei rituali vengono definiti come “imbarazzanti” perché mettono in discussione non tanto l'esistenza dei poteri magici di per sé, quanto piuttosto la nostra stessa realtà normalmente indagata attraverso gli strumenti della scienza sperimentale. Questo incontro etnografico obbliga l'essere umano occidentale a un “esame di coscienza”, costringendolo a prendere le distanze dalle proprie certezze. Per articolare questa teoria, l'antropologo introduce il concetto di *presenza*. Mentre l'occidente moderno ha imparato a basarsi su un io saldo e oggettivabile, nella magia il mondo e la presenza non sono presupposti ma sono costantemente esposti al rischio della crisi. Per l'antropologo dunque il mondo magico non significa tanto un ritorno agli albori della storia o a passati precedenti alla tecnica, quanto piuttosto sollecitare la capacità di produzione di mondo che, a fronte dello stato di crisi a cui ti espone il sentire, consente all'essere umano ogni volta di reinventarsi, ricominciare, imparare a immaginare.

U: ogni tanto penso che dovremmo far uscire anche gli elementi problematici. Una prima grande questione è che di fatto non stiamo benissimo, come chiunque attivi una sensibilità verso il mondo. Se sei un'artista significa che senti tanto le cose, più senti più sei un buon artista. Ma è anche vero che più sei in contatto più rimarrai bruciato dalla realtà con le sue insidie. Quindi essere artisti spesso comporta accettare che non si sta molto bene.

Se è vero che non è il magismo a fondare la presenza degli umani al mondo nell'epoca incerta della preistoria, ma è la presenza stessa a fondare la storia (Consigliere 2015), allora la tecnica legante che qui stiamo cercando di definire ha molto a che fare con la presenza demartiniana: una capacità del tutto tecnica e umana di organizzare la propria presenza nel mondo. Dunque se dietro ogni crisi è nascosta una tentazione a precipitare nella *crisi della presenza*, il reincanto è superare tale stato d'essere, scoprendo che il mondo è sempre in contatto, disponendosi a uscire dai dualismi rassicuranti (umano-non umano, persona-cosa, animato-inanimato, visibile-invisibile, estetica-politica). Nel mondo magico infatti l'anima può smarrirsi ma anche essere restituita. Scrive De Martino (1948, p. 74):

Per una presenza che crolla senza compenso il mondo magico non è ancora apparso. Per una presenza riscattata, consolidata, che non avverte più il problema della sua lability, il mondo magico è già scomparso.

La presenza è una tecnica legante di confine e lavora negli spazi intermedi che si creano negli scollamenti generati dalle narrative messe in scena dal meccanismo di disincanto. Parlare di presenza come tecnica per imparare a stare con la crisi, renderà ben chiara l'attualità del mondo magico.

B: Secondo te ci stiamo scordando di com'era? Di come si poteva stare in contatto? Nella società post-industriale è pieno di piccoli grandi traumi, recisioni...quindi credo che il nostro lavoro sia creare strumenti di sopravvivenza, di elaborazione costante dei traumi. Nelle micro proposte che si mettono artisticamente al mondo c'è il tentativo di creare dei piccoli scrigni di come vorremmo che fosse, nonostante tutto.

L: Quando cerco cornici di senso sulla relazione tra arte e territorio penso sempre a Maria Lai. Pensa all'opera *Legarsi alla montagna* che ha realizzato a Ulassai nel 1981. È un atto che il mercato ha ricostruito come frutto del suo genio, e così lo ha mercificato. Invece dovremmo dire che Maria Lai ha prodotto una rigenerazione inimitabile soltanto grazie alla presenza a se stessa che non rinuncia al contatto con il mondo. Di fronte a una chiamata esterna, come primo gesto decide di ri-territorializzarsi nel suo paese di origine dimorando lì per un lungo anno e si mette in ascolto delle storie. Nella sua pratica di ascolto si accorge che ce ne è una che ricorre, la accoglie, e questa diventa l'immaginario portante del suo lavoro. Ma la parte vibrante di questo rituale è la scelta di de-

territorializzare l'opera esercitando presenza verso ciò che la circonda e di legare il paese alla montagna. Parlo di quando gli abitanti salgono su arrampicandosi sulla roccia rischiando di cadere e quell'intuizione viene lanciata come un razzo lì sulla cima...Come se lei lanciasse quei legami tessuti nel paese su qualcosa di molto più grande che è la montagna, un'entità concreta e astratta allo stesso tempo. Ecco, quella è la parte che dà il brivido ed è un gesto di deterritorializzazione. Questo movimento racconta l'esercizio di presenza che l'arte deve fare per essere politica.

Esercitare presenza significa recuperare *agentività*, ovvero la capacità di *fare mondo*, nonostante il mondo, senza la quale per De Martino non è dato vivere. Nella condizione del presente siamo nel paradosso che è necessario organizzarsi e progettare tecnicamente la possibilità che persino una capacità così connaturata all'umano accada. Questo nodo è particolarmente importante perché solo così sarà possibile fare gesti artistici e politici che siano reali e non scollati, manipolati, formali senza che l'arte si appiattisca sulla politica e viceversa. Non a caso *Staying with the trouble*, scrive l'avanguardista Donna Haraway (2016) che parla degli atti di riparazione e dei lutti come una possibile pratica anche gioiosa e affermativa, momenti in cui calare nel mondo nuove proposte, pur consapevoli delle sparizioni di cui siamo artefici e testimoni.

V: Gli atti di riparazione possono essere elementi gioiosi e nei rituali artistici c'è sempre un momento di riparazione.

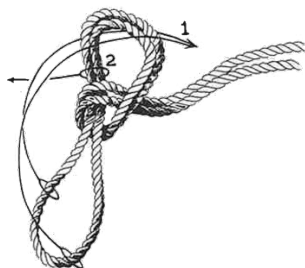
N: è la figura del rituale di Turner.

V: sì c'è la separazione, la transizione, la riuccisione, la guarigione. Quindi torniamo alla *presenza* di cui parlavamo prima.

Anche le precauzioni per l'uso in questo caso hanno a che fare con il domandarsi sempre chi governa chi – chi ci muove –, perché una presenza catturata dall'alto non farà altro che continuare a scatenare i mostri e le psicosi che popolano le immagini più crude del contemporaneo. Fatto che si verifica frequentemente in progettualità artistiche che lavorano sulla temperatura emotiva della sua fattibilità nel futuro. Una sfumatura piccola ma non trascurabile rispetto alla più ampia accezione che abbiamo dato alla presenza, visto che “c'è qualcosa di distruttivo nella temporalità proiettiva” (Kunst 2015, p. 163). Innegabile: le processualità aperte, gli studi e i work in progress di cui il lavoro artistico e culturale vive ci rendono dipendenti dal futuro con la sua dose di precarietà, dilaniando il qui e ora. Esercitare la presenza può salvarci dal rischio di scollamento nel presente delle nostre vite.

N: già e direi che con ciò chiudiamo un bel cerchio....ci siamo detti molte cose secondo me possiamo anche ritenerci soddisfatti per oggi, no?

Fare cortocircuito



E ora per vedere qualcosa di completamente diverso, un nodo così sorprendente da poter essere eseguito anche solo come gioco, ma necessario a tal punto da salvarvi la vita in molte occasioni. Il quinto nodo è quello che chiameremo *il cortocircuito*. Soffermiamoci un momento a pensare i molti modi in cui la disincantata urbanistica viene costantemente manipolata dalla politica che, per imporre i propri interessi, prima ne annienta l'efficacia paralizzandola nei tecnicismi, poi si serve di operazioni in cui i nessi logici sono totalmente saltati generando politiche che non si strutturano più su una relazione di causa-effetto ma sulla base di meno riconoscibili *legami stregati* con il reale. Allora capiremo bene che apprendere una tecnica per adoperare il cortocircuito in forma contro-suggestiva è fondamentale. In un'ontologia totalmente allucinatoria i legami stregati sono sempre ben tessuti dall'alto e permeano il nostro quotidiano trasformandosi in catene di dominio spesso invisibili, allora dobbiamo assolutamente capire come impadronirci della capacità di generare tali scarti scatenando un contropotere in grado di sfaldare tutto ciò che è stregato e duale.

Come sappiamo, sia l'arte sia la magia si muovono sul terreno scivoloso della finzione e della credenza che sfida continuamente il procedimento logico. Sia quello magico sia quello artistico sono pensieri anti-naturali che diventano progettuali nel mettere insieme elementi che non hanno una precedente relazione "secondo natura" scientifica, superando il nesso logico tra causa ed effetto. L'efficacia della loro azione sembrerebbe risiedere nella capacità di *produrre uno scarto* rimandando a qualcos'altro che non si basa direttamente su una relazione causale diretta. La magia infatti, secondo Umberto Eco, consisterebbe nella presunzione di passare da una causa a un effetto per *cortocircuito*, come trasformare il ferro in oro pronunciando semplicemente una formula. Invece di dover eseguire una serie di passaggi logici, il processo magico permetterebbe di mettere insieme in forma inedita ciò che razionalmente sembrerebbe separato. E così fa anche l'arte.

M: a mio avviso l'arte è la creazione collettiva di coincidenze attivando un cortocircuito di esperienze diverse che non seguono la logica casuale su cui si muove il mondo

G: l'arte si è confusa con le pratiche sociali e si è persa delle occasioni, negandosi la possibilità di generare uno scarto poetico. Si è appiattita per poter essere finanziata, accettata. Ma non bisogna mai rinunciare alla raffinatezza del pensiero e a questo strumento così potente che permette di deragliare il reale.

Questo è il motivo per cui nel processo di costruzione della scienza moderna l'arte, come la magia, sono state relegate nella sfera dell'irrazionale ed etichettate come *credenze*. Nelle osservazioni di campo di chi ha studiato il magismo dal punto di vista dell'antropologia, spesso ci si riferisce a procedimenti che sfuggono alle nostre capacità conoscitive, innescando un meccanismo psicologico che ci conduce a pensare "come vero o verosimile uno stato di cose" (Severi 2004, p. 219-220) stabilendo una preponderanza delle immagini sulla teoria. Il riferimento a parole come *trucco* e *stratagemma* connotano la possibilità che qualcosa possa produrre effetti sulla realtà in forma inspiegabile. Come scrive Marcel Mauss (1965):

Nelle tecniche, l'effetto è concepito come un prodotto meccanico. Si sa che esso risulta direttamente dalla coordinazione dei gesti, dei congegni e degli agenti fisici. Lo si vede seguire immediatamente la causa; i prodotti sono omogenei rispetto ai mezzi (...). La stessa esistenza delle arti dipende dalla percezione continua di questa omogeneità tra cause ed effetti. Quando una tecnica è a un tempo magica e tecnica, la parte magica è quella che sfugge a tale definizione (p. 15).

Dunque è magico ciò che, sfuggendo al nesso causale, genera un cortocircuito che mette in discussione la nostra visione cartesiana del mondo e i dualismi che ne conseguono. Un aiuto, in tal senso, può arrivare dall'uso di un *linguaggio ironico* o *pre-linguistico* che vadano nella direzione della decalcificazione del reale. Questo passaggio è talmente importante e apre così tante prospettive teoriche che sarebbe necessario trattarle in un nodo a parte. Ma includiamo questa riflessione nel cortocircuito proprio per mantenerla su un piano tecnico. L'ironia va vista come una tattica che permette di mantenere lo stato di dissonanza, mentre con linguaggi pre-verbali avviamo la più ardua impresa di rimetterci in connessione con il mondo sensibile.

H: impazzisco quando non si capisce che usiamo un'estetica ironica non perché non ci prendiamo troppo sul serio ma per uno specifico obiettivo...non direi politico, sai che non mi piace usare questo termine. Ma proprio l'ironia, la provocazione, in molti casi è quella lancia con cui squarciare, cortocircuitare quello che ci circonda.

R: la performance per me non è mai arrivata come necessità di per sé, è nata come bisogno di relazionarmi in modo non linguistico – o forse sarebbe meglio dire pre-linguistico – con i contesti, i territori, i pubblici...

Una pratica estetico-politica di reincanto è una fugace apparizione che proprio nel suo balenare come un lampo può generare una visione, un'immagine, un accesso a un altrove e a un altrimenti.

M: nella performance *Reboot.ATI* alla Biennale di Venezia c'è un incanto che si esplica in due dimensioni. Prima c'è la memorabilità dell'azione, che si staglia rispetto a quello che succede negli altri padiglioni, meno devianti e scioccanti per quanto riguarda la natura dell'ingaggio di chi li visita. D'altronde per rielaborare l'assurda proposta bisogna dedicare un certo tempo alla riflessione sul

colonialismo e sulla storia dell'Uruguay, cosa che un classico documentario non otterrebbe con la stessa efficacia. Poi c'è l'allargamento dell'immaginario generato dal cortocircuito proposto, tanto che da spettatore ci si chiede: se usassimo questa modalità per ripagare tutti i danni che l'Occidente ha fatto, che aspetto avrebbero le sale vuote del British Museum? L'ipotesi sembra al contempo assurda e del tutto opportuna dalla prospettiva della giustizia sociale, e genera un *cortocircuito* mentale che è utile installare profondamente in chi di solito non riflette su queste cose o tende a voltarsi dall'altra parte.

Se l'iperrealtà in cui viviamo – come direbbe Baudrillard – si presenta come un sistema costante d'inganno in cui irrompono continuamente il caso e l'indeterminazione che esacerbano i valori di riferimento legati ai nessi causali, imparare a prendere in mano tale strumento così efficace che ha il potere di far riflettere chi riceve o prende parte a un'azione artistica su qualcosa di imponderabile per via delle calcificazioni cognitive, può davvero risultare un lavoro prezioso. Questo nodo è particolarmente importante perché comprendere i salti proposti dallo sguardo artistico non sempre è facile.

M: ci vuole sforzo per mettersi in un'altra postura. Per diventare sensibili. Io per esempio non posso credere che il progetto della Luna non si sia capito. Come si fa a non capire la magia del caso che ci ha fatto incontrare un tipo che raccattava spazzatura in un paesino sperduto del frosinate – Picinisco – e casualmente aveva un libro che non aveva mai letto nessuno in Italia e che raccontava della prima astronauta donna sulla luna, scritto cinque anni prima che Jules Verne scrivesse *Atour de la Lune* e Verne aveva incontrato l'autore e non lo aveva neanche citato e il sindaco di questo paese aveva accettato di mettersi in piazza a tradurre questo libro con tutti gli abitanti del paese, quelli attuali e tutti quelli che se ne sono andati. Avremmo potuto trasformare questa performance in un lavoro bellissimo – in quel paesino sperduto – che avrebbe potuto parlare di un milione di cose...e invece non è stato capito da chi ci finanziava. Per me chi non ha orecchie e occhi per vedere tutto ciò ha una colpa. Diciamocelo.

N: infatti quello è un altro progetto che possiamo mettere nella lista dei mai realizzati per via dello scetticismo altrui. Sono i migliori, i più visionari! Del progetto sulla Luna, come spesso accade, non ne è rimasto che un'idea raccontata in un testo.

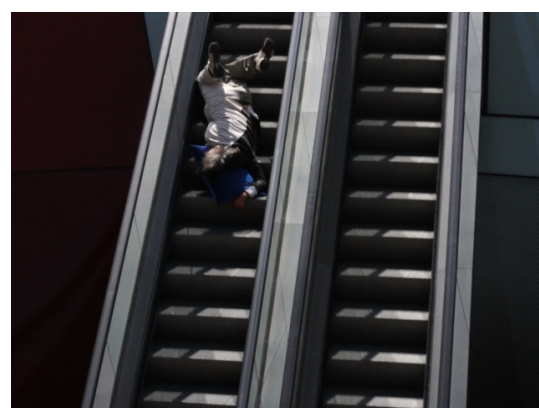
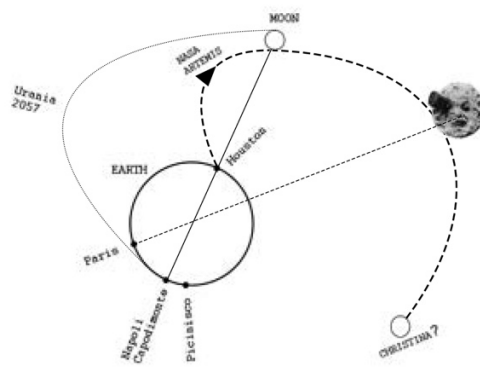
M: eh sì, purtroppo noi ci siamo fatti fermare dalle condizioni di realtà perché se nessuno capisce un progetto così, nessuno lo finanzia e allora non si fa perché noi artisti non viviamo d'acqua. Il successo di un artista serve solo a fare in modo che ci sia qualcun altro che crede in un progetto come ci credi tu. Il progetto artistico è un credo...

K: la vena provocatoria che fa cortocircuitare la realtà è la vera costante di tutti i nostri progetti. Sono così scomodi e accadono come per miracolo che è davvero difficile che qualcuno li capisca e li finanzi. Però è irrinunciabile altrimenti perché facciamo arte?

Nel progetto artistico e nella sua capacità di generare un cortocircuito maneggiando l'efficacia simbolica bisogna credere. E con queste considerazioni rotoliamo direttamente al nodo successivo che dobbiamo intrecciare subito accanto a quello appena illustrato.

In ordine di apparizione nella pagina seguente:

- *Wasting-Time Machine*, intervento urbano, *Urban-a-where festival*, Cipro, Nicosia, 2013, curato da Socrates Stratis e Maria Panayides, <https://www.atisuffix.net/wastingtime-machine>.
- *Luxurious sniffing*, ATIsuffix, performance urbana in IKSv residency for 2nd Istanbul Design Biennial, Fikirtepe neighborhood, Istanbul, 2014, curato da Zoë Ryan, <https://www.atisuffix.net/odorati>.
- *Centro Formazione Norma Romati*, performance urbana, Roma, 2015, in collaborazione con Popica ONLUS, Occhio del Riciclone, la comunità rom di Metropoliz e il campo Rom Salviati, <https://www.atisuffix.net/cfnr>.
- *Urban Beach Scape*, ATIsuffix, installazione interattiva, Columbia University StudioX, curato da Selva Gürdoğan, Gregers Tang Thomsen, Istanbul 2015, <https://www.atisuffix.net/arenati>.
- *Huston abbiamo un problema di meno*, progetto testuale ATIsuffix pubblicato in *Altri Spazi. Politiche e pratiche di risignificazione tra digitale e materiale* a cura di Fales&Vacca, 2023.
- *Il gioco è bello quando ruba poco*, ATIsuffix, performance e installazione, 15th Biennale di Architettura di Venezia, padiglione Uruguay, 2016, curato da Marcelo Danza, <https://www.atisuffix.net/rebootati>.
- *Melatonin Carillon*, ATIsuffix, installazione interattiva urbana in *LICHT Kunst im öffentlichen raum Steiermark*, curato da Dirck Moellmann and Elisabeth Fiedler, Universalmuseum Joanneum, Graz, Austria 2017, <https://www.atisuffix.net/melatonincarillon>.



Maneggiare l'efficacia simbolica



Per comprendere l'attualità di questo nodo, pensiamo per un momento alla quantità di *input* immateriali a cui è sottoposto oggi il nostro corpo. Eventi, onde, effetti sensoriali popolano lo spazio urbano influenzando chi passa con linguaggi che lavorano sul simbolico. Sappiamo di essere immerse in un'urbanità sempre più avvolta da una nube immateriale che stregghizza le anime, le anestetizza e ne perverte gli intenti paralizzando la nostra immaginazione. Il *dispositivo disincanto* si impone oggi come un inafferrabile e indecifrabile stato gassoso in cui la biopolitica ipnotica non si manifesta più solo tettonicamente a suon di architetture e sventramenti, ma anche e soprattutto attraverso l'immateriale. L'attuale bioestetica parla di tutti modi in cui le immagini sono state incorporate dalle menti e di tutte le forme, contemporaneamente senza limiti e circoscritte, attraverso cui interagiamo con le nuove tecnologie della comunicazione e dell'intrattenimento. Se il capitalismo è oggi un credo strutturato sull'inafferrabilità dei suoi simboli, abbiamo assolutamente bisogno di una tecnica di reincanto che ci insegni a rimetterci in contatto con l'immateriale e a maneggiare l'efficacia simbolica in termini immaginifici invece che distruttivi. Riprendere in mano tale strumento così potente può costituire una buona via di fuga nel presente.

Dunque un nodo importante da imparare ha a che fare con l'urgenza di prendere sul serio la questione dell'*efficacia simbolica*, ovvero di come l'immateriale può avere effetto sul materiale, che ci aiuta a capire in che modo il fatto di *credere* possa avere un effetto sulla realtà. Sia la magia sia l'arte hanno molto da insegnare da questo punto di vista.

M: il successo di un artista serve solo a fare in modo che ci sia qualcun altro che crede in un progetto come ci credi tu. Il progetto artistico è un credo...

I: i progetti artistici non funzionano quando non ci si è creduto abbastanza.

K: per me in quel caso non siamo stati in grado di superare lo scetticismo di quel territorio. Il progetto non è riuscito perché non ci hanno creduto.

J: Maria Lai è la prima che costantemente dichiara che quello che fa è giocare, non vuole cambiare il mondo non le importa nulla. Lei gioca e ci crede così tanto che quel gioco lì – lo dice sempre – è il gioco più serio della sua vita. Io da sempre seguo questo spirito nel mio fare artistico.

Qui ci vengono in aiuto i due articoli pubblicati da Lévi-Strauss nel 1949. Nel primo l'autore riporta la descrizione di un intervento sciamanico in occasione di un parto difficile presso il popolo Cuna. Il solo effetto del canto, senza alcun contatto corporeo, sbloccherebbe il processo fisiologico in corso. Con tutti i limiti del caso, messi in evidenza dalla letteratura (Taussig 1987, Severi 2004), l'intuizione appare chiara: la sfera immateriale può avere effetto sulla sfera materiale. È ovvio che se ammettiamo come vera questa affermazione è necessario rivalutare la grande partizione di natura e cultura che, in questo caso, si declina attraverso i sottoinsiemi di mente e corpo, spirito e materia.

F: Allora, secondo me lì c'è Tarkovskij, ovvero il mistero. Noi non andavamo a fare un progetto di ricucitura dei vuoti soltanto, ne abbiamo parlato in questi termini solo per raccontarlo agli urbanisti ed essere compresi da un certo tipo di mondo.

(ride)

Se tu vedi il film di Stalker capisci che in realtà parliamo della possibilità di *credere*. Pensare che lì ci sia qualcosa che si nasconde, da scoprire, da comprendere. Quello che dice Foucault "l'essere degni di ciò che accade", qualcosa accade e noi siamo pronti a raccogliarlo. Come sostiene Hölderlin, lì dove c'è pericolo c'è anche quel che ti salva. Tarkovskij lo dice in alti bellissimi modi. La dimensione del mistero, di un accadere e di una fiducia nel fatto che il territorio accade da solo, è mutante: c'è un'energia ctonia forte che è capace di modificare il paesaggio continuamente e di farti perdere. Stalker si domanda chissà cosa succede nella *zona* di notte in assenza dell'uomo? Secondo me Stalker è stato capace di ricreare una dimensione di incanto. Ci appoggiavamo ai frattali, cercando di dare delle basi scientifiche al formarsi dei vuoti come nelle galassie. Ma insomma in quell'azione lì sento che abbiamo tenuto insieme lo scientifico e il magico.

In questo nodo più che mai camminiamo come funambole tra le derive superstiziose o idolatriche del nuovo pensiero magico e la difesa reazionaria della cultura lineare, quindi si tratta di stare molto attente. Riferirsi in questi termini alle pratiche artistiche non significa abbandonarsi a un credo religioso, stiamo piuttosto parlando della differenza tra il *sapere* e il *saper credere* e quindi dell'urgenza di rivalutare il limite tra la pura verità e la pura finzione. Si tratta di capire come interpretare la strana credenza anche detta *immaginazione* che l'arte mette in campo scardinandosi dall'adesione specifica a una certa concezione del mondo. Un indizio interessante arriva da Severi (2004) che ci suggerisce l'ipotesi di guardare a questo particolare fenomeno di credenza dal punto di vista dei processi psicologici che essa mette in atto. Letto in quest'ottica un fenomeno troppo spesso attribuito alla religione, diventerebbe invece più laicamente "un particolare processo proiettivo che conduce allo stabilirsi di un tipo particolarmente complesso di legame" (Severi 2004,

p. 219) nel quale sono le immagini e la sensibilità ad avere la meglio rispetto al ragionamento logico. Nei processi immaginativi non è inclusa soltanto la vista, bensì tutti i sensi vengono attivati nella formazione di immagini “incorporate” (Csordas 2002).

In tal modo la credenza rivelerebbe un’efficacia nella realtà attivando quello che la scienza moderna ha definito, per giustificarlo, l’*effetto placebo* che è in grado di generare una trasformazione sulla realtà. Come sappiamo il placebo, seppur farmaco finto, somministrato all’interno di un regime del *come se* fosse vero, genererebbe una percentuale di casi non trascurabile in cui la risposta del paziente risulta in ogni caso positiva. Visto dal punto di vista spaziale l’effetto placebo perturba i convenzionali metodi di analisi e di progetto che si basano sull’oggettività dei corpi che, in quanto tali, si presume stabiliscano delle relazioni scientificamente prevedibili con i luoghi. Questo assunto viene infatti costantemente messo in discussione dal potere dell’immaginazione che irrompe nel regime del reale, si attiva e disattiva in modo imprevedibile e si fa materialmente forza creatrice di nuovi mondi. Scrive Stengers (1995):

Dal punto di vista sperimentale, la questione dell’immaginazione corrisponde a un ostacolo, perché essa costituisce un contropotere rivale che si oppone al fatto che la definizione della scena terapeutica appartenga allo sperimentatore. Il corpo vivente interviene direttamente nella definizione delle cause che agiscono su di esso (pp. 125-126).

Dunque ecco spiegato in poche parole come l’immateriale può avere effetto sul materiale grazie all’attivazione di un determinato *setting*, una atmosfera. Inutile dire che anche qui le precauzioni per l’uso prevedono sempre di assumere quella postura inclinata che sola può aiutarci a mantenere uno sguardo critico sul legame che stiamo generando. Se le immagini incorporate ritornano a quell’ontologia allucinatoria perdendo la forza emancipatoria che andiamo cercando, sarà il caso di operare una recisione ed evitare che il simbolico smosso possa agire negativamente sul reale scivolando in derive superstiziose. Tornando al nodo dell’amicizia abbiamo visto che Derrida ci invita a rivalutare il legame amicale come connesso all’atto del credere, dunque questo nodo può beneficiare del legame preliminare offerto da quello amicale perché collettivamente il lavoro sul simbolico e sull’immateriale ha decisamente più forza.

Accogliere l'inatteso



In un conteso urbano disincantato in cui in nome della sicurezza accettiamo continuamente l'affermarsi di stati d'eccezione volti a eliminare l'esistenza del caso e dell'inatteso, rimettersi in contatto con la sincronicità e le coincidenze e imparare a dargli spazio è davvero importante per chi desidera attivare una pratica di reincanto. La tecnica di legatura proposta coinvolge la possibilità di rianimare la capacità di sapersi meravigliare. Questo nodo è tanto più urgente se consideriamo che, come abbiamo visto con la *misdirection*, le strategie politiche mosse dal disincanto nell'urbano hanno agito prevalentemente canalizzando la meraviglia in percorsi attentivi specifici ben manovrati dall'alto, volti ad anestetizzare il resto dell'esperienza sensibile. Dunque il senso della meraviglia che si prova di fronte all'inatteso va senz'altro recuperato e rimesso nelle mani di chi si ripromette un contatto con il caso volto ad aprire possibilità e stati oramai tendenzialmente anestetizzati, impediti e ostacolati.

P: essere artista significa vedere l'incanto e il magico anche sotto casa. E non è scontato, siamo anestetizzati e spendiamo miliardi per viaggiare e scoprire l'esotico altrove. Dobbiamo uscire da questa grande truffa e imparare a meravigliarci di quello che abbiamo intorno.

Emancipandosi da ciò che dall'alto ci manipola, le pratiche estetico-politiche di reincanto sono invece un invito a riscoprire la meraviglia che si schiude a partire dal lavoro sulla relazione. Riniziando a sentire ciò che è intorno a noi, i numerosi input che quello che ci circonda ci invia, scopriremo che è possibile accogliere chi bussa alle porte della nostra sensibilità aperta, di esso fare un elemento creativo pronto a farci deragliare dagli intenti progettuali iniziali. La *social engaged art* e l'arte relazionale, senza la capacità di recepire l'inatteso e da esso farsi spostare, stupire e deragliare diventano etichette svuotate di senso. *Social washing* potremmo definire un atteggiamento che finge di voler tener conto dei contesti su cui si lavora, ma che in realtà con essi non entra in vero contatto. Solo le pratiche in grado di aprirsi a questo campo di imprevedibilità che deriva dalla relazione possono essere considerate davvero un esercizio di reincanto.

X: se decidiamo che è bello lavorare sul momento stupefacente, la cosa veramente interessante è il momento in cui arrivi a essere fregato dalla

costruzione che ti sei fatto. Quindi sì, spostare la meraviglia un po' più in là, hai ragione. Per sfuggire all'inganno e alla manipolazione la cosa forte sarebbe farsi stupire dal soggetto o dal contesto su cui vuoi agire artisticamente e che ti aspetti di stupire, creare meraviglia. E invece la realtà è altrove, è lei che ti stupisce. Forse un po' sta lì il sale del lavoro relazionale, aspettarsi una cosa e gioire se ne esce un'altra: questo è il nucleo profondo del desiderio di fare le cose con gli altri. Però bisogna saperlo accettare questo imprevisto è un'arte, una tecnica...non saprei, chiamiamola come vogliamo ma bisogna imparare ad accettare il momento in cui la relazione apre altre porte rispetto a quelli che erano i nostri interessi all'inizio del processo.

Dunque questo nodo ha a che fare con la speranza che sia ciò che è fuori da noi a stupirci, spostando altrove il momento meraviglioso che speriamo di costruire con il nostro lavoro. Ma da buone *practitioners* una volta che, accolto l'imprevisto, ci siamo meravigliate di un luogo ci potremmo chiedere come fare a comunicarlo. Come si esprime un innamoramento? Come si mette a sistema un inatteso che ha bussato alle porte e ora si fa preziosa guida progettuale? Non bisogna dimenticare che una pratica estetico-politica di reincanto non si ferma all'ascolto degli *input* inattesi che arrivano dai luoghi, ma ha la capacità magica di trasformarli in estetiche dirompenti che hanno la capacità unica di comunicare qualcosa di intangibile.

V: vorrei rimettere l'accento su questa questione, ecco io mi innamoro veramente tanto dei posti cioè miiii sentoooo, cioè a volte mi sembra di sentirli tanto e sento tanto il desiderio di trasferire a qualcuno questo innamoramento che magari per qualche ragione non vede le stesse cose che vedo io e ho tanta voglia di di di...sì di...restituire il mio sguardo innamorato incantato verso quel luogo. Cioè come a dire, ma voi lo vedete quello che vedo io? Cioè lo vedete che posto pazzesco è? Magari non sei abituato a dargli quel peso, invece appena ti ci soffermi un attimo con un'altra attitudine magari riesci a dargli lo stesso peso che gli sto dando io. I lavori migliori sono nati da questo desiderio qui, condividere un innamoramento. Quando accade che riesco a comunicarlo e a trasformarlo in un'estetica, non me lo so spiegare come sia successo ma è stata una magia!

È una faccenda che ha sempre a che fare con la possibilità di progettare qualcosa che è di per sé indeterminato e in questo risiede la sua magia. Questo nodo più che mai tenta di rispondere alla più grande questione di come sia possibile progettare un uso non programmato e indeterminato dello spazio ovvero come rimettersi in contatto con quelle dimensioni che sfuggono alla relazione causa ed effetto attraverso cui siamo abituate a interpretare i fenomeni. Si tratta anche qui di provare a lavorare su questa tecnica *by product* come sostiene Elster dando spazio all'esperienza indeterminata. L'arte, in quanto forma per maneggiare l'incontrollabile, è una delle migliori possibilità che abbiamo per questa messa in contatto. D'altronde è lo stesso Kant a dirci che le esperienze artistiche sono prodotti, azioni, eventi che – pur restando opere empiriche, determinate e concrete – possono diventare veicoli dell'esperienza indeterminata nella sua totalità,

esemplificandola analogicamente e simbolicamente. Queste esperienze sono qualcosa di concreto ed empirico ma possono essere anche il luogo e il tempo in cui, accanto a uno scopo determinato, emerge il sentimento dell'indeterminato. Il che significa modificare la postura nei confronti del mondo e immergersi in esso riniziando a sentirlo come ospitale e non ostile ai nostri progetti.

M: però ecco quando la casualità fa riuscire un progetto folle quello mi fa sentire vivo: l'incalcolabile, ciò che si regge su incognite imprevedibili e infinite. Questo possiamo chiamarlo caso, magia, coincidenza, alchimia. Ognuno la può vedere come vuole ma questo mi affascina del processo artistico. Deve partire da un'alchimia e una coincidenza e quello che mi esalta è l'ipotesi che

Silenzio

L'arte per me è costruire tutto uno scenario di cose improbabili che dovrebbero succedere in un tempo e in un luogo per poi non far succedere quasi nulla. Però quel quasi nulla lo vedo come ciò che dà valore al processo artistico, al nostro tempo passeggiare sulla terra. È una dimensione in cui mi sento molto a mio agio quella di avere un modo di abitare il mondo non semplice, un'esistenza piena di problemi e di ostacoli, ma poi alla fine riuscire a creare una situazione quasi impalpabile su cui hai proiettato così tanto sopra che poi anche gli altri intorno a te cominciano a crederci. Se questa poi riesce ad essere detonatrice anche di un impatto sociale...bè questo ha mille volte più senso. Ma a me basta anche meno. Con gli scenari ho disattivato la necessità di puntare sul successo personale o di un gruppo in termini di impatto, come se avessi spostato l'asticella dell'operare artistico. Non vedo più come punto di apice – che ne so – quello di fare una personale al Moma o di cambiare il mondo. Non mi importa. Lo farei domani, è che non è nell'orizzonte di desideri. Invece una cosa che possa dare senso anche alle coincidenze della vita, questo mi piace degli scenari. Questo è artefatto. È come dire: voglio lavorare con il caso e mi invento il caso quando non esiste.

Comunque è da psicanalizzare.

Dare senso alle coincidenze della vita costruendo scenari possibili per il futuro delle persone umane e non umane che popolano un determinato spazio e tempo. Ma degli scenari parleremo meglio nel nodo *divenire minore*. Ora ci interessa evidenziare che quello che chiamiamo arte è stato negli ultimi due secoli il luogo esemplare in cui è accaduto che si riuscisse ad *accogliere il caso* e a dargli spessore progettuale. Imparare a maneggiare questa tecnica può essere davvero importante per chiunque desideri relazionarsi con l'urbano nell'ottica del reincanto. Un indizio su dove dirigersi, come esercizio per immergersi nell'inatteso, può essere quello di ricercare, nell'urbano, quelli che Ignasi de Solà Morales ha definito *Terrain Vague*.

Tornando sul testo di Morales e alla sua definizione di *terrain vague* per me è utilissimo ripartire da là, lui dice:

V legge dal foglio

“la relazione tra l’assenza di utilizzazione e il sentimento di libertà è fondamentale per cogliere tutta la potenza evocativa e paradossale del *terrain vague* nella percezione della città contemporanea, il vuoto è l’assenza ma anche la speranza, il desiderio, lo spazio del possibile”

Aggiunge poi:

“sono luoghi in cui la città si ritira, si sfoca, aree industriali, spazi abbandonati, stazioni ferroviarie, porti, luoghi contaminati”

È un testo del 1995 ma per me è ancora attualissimo.

N: hum, rileggimi la prima frase lentamente

V rilegge scandendo bene le parole

N: non mi ricordavo fosse un pensiero così zen!

V ride

V: *terrain* a livello etimologico è un pezzo di territorio urbano, terreno precisamente delimitato adatto per la costruzione e per il farsi della città, dice. E *vague* ha una radice germanica che indica un movimento, oscillazione, instabilità, fluttuazione, vacante, vuoto, non occupato, disponibile, libero. Ma anche indeterminato, imprecisato, incerto, sfocato. Parla di questi luoghi come quei pezzi di terra che sono stati svisti quindi rimasti fuori dalle dinamiche urbane. È veramente preziosissimo quel testo lì.

N: mi piace molto l’aggettivo sfocato a proposito di quello che dicevamo prima. Come un luogo che si vede e non si vede. Ma anche la parola *vague*

V: un baluginio, un campo di possibilità che apre all’imprevisto.

I *terrain vague* con la loro presenza ci ricordano la meraviglia dell’inatteso. Essi possono essere ovunque, anche sotto casa, non solo nelle aree industriali dismesse. Questo livello di apertura è possibile nei posti più inimmaginabili, bisogna solo imparare a costruire i giusti varchi e anche questa è una pratica di reincanto.

F: allora forse sembrerà che non c’entra niente ma mi viene in mente la figura di Melquiades è l’unico legame che Macondo ha con il mondo. È lo zingaro

magico che porta a toccare con il proprio corpo il ghiaccio, così si apre *Cent'anni di solitudine*, hai presente le prime dieci righe?

N: in questo momento non me lo ricordo

F: (*si alza dalla posizione distesa e recita a memoria*)

“Molti anni dopo, di fronte al plotone di esecuzione, il colonello Aureliano Buendia si sarebbe ricordato di quel remoto pomeriggio in cui suo padre lo aveva condotto a conoscere il ghiaccio. Macondo era allora un villaggio di venti case di argilla e di canna selvatica costruito sulla riva di un fiume dalle acque diafane che rovinavano per un letto di pietre levigate, bianche ed enormi come uova preistoriche. Il mondo era così recente, che molte cose erano prive di nome, e per citarle bisognava indicarle col dito. Tutti gli anni, verso il mese di marzo, una famiglia di zingari cenciosi piantava la tenda vicino al villaggio, e con grande frastuono di zufoli e tamburi faceva conoscere le nuove invenzioni....”

Insomma capisci? Il padre lo porta nel campo degli zingari a conoscere il ghiaccio, una delle ultime meraviglie. Quindi gli zingari in quanto baraccone circense rappresentano un veicolo di conoscenza a cavallo tra scienza e arte, scienza e magia, alchimia. Il nomadismo come veicolo di conoscenza attraverso il sensibile propone un'esperienza diretta del mondo che, appunto, parla ai sensi. Una conoscenza scientifica che non rinuncia all'incontro con il caso facendosi portatrice di meraviglia, come le migliori invenzioni scientifiche.

Concludiamo così questo nodo perché passando per *Cent'anni di solitudine* che “trasfigura, in un contesto mitico e favoloso, la storia della colonizzazione del Sudamerica” (Balicco 2023, p. 246) reincludiamo nell'orizzonte delle pratiche estetico-politiche di reincanto quella capacità che quel romanzo ci insegna “non tanto di *incantare* il lettore; piuttosto di *addestrarlo* a considerare derogabili i limiti con cui la realtà conoscibile è stata circoscritta da due secoli di romanzo realistico europeo” (Balicco 2023, p. 247) ribadendo dunque il valore politico di questo nodo. Si tratta allora di addestrare noi stessi – insieme ai territori, ai luoghi e alle comunità con cui ci relazioniamo – all'idea che il romanzo realistico che ci è stato cucito addosso è trasgredibile. Ma soprattutto dobbiamo imparare a mettere in conto che a stupirci spesso sono quegli stessi territori, luoghi e comunità a cui – per il retaggio colonialista che ci permea – pensiamo di dover insegnare qualcosa. Ciò che è fuori di noi è pieno di indizi, stimoli e vivacità si tratta solo di non sopprimerle o trattarle come se fossero problemi da rimuovere sulla via dei propri obiettivi precostruiti, quanto piuttosto di trasformarli in fortunate coincidenze e meravigliose casualità a cavallo tra l'alchimia e la scienza. E con ciò sarà chiaro che l'unica vera precauzione d'uso da tenere a mente è che dovremo sempre controllare chi stupisce chi. Se è una forza esterna a imporre la meraviglia in assenza di un ascolto profondo delle coincidenze del luogo, potrebbe essere che stiamo assistendo a un'operazione di

cattura. Per capirci: parliamo sempre della possibilità che la luna ci stupisca, sfuggendo al momento meraviglioso costruito dal progresso tecnico e dai nuovi media.

In ordine di apparizione nella pagina seguente:

- *Urban Beach Scape*, ATIsuffix, installazione interattiva, Columbia University StudioX, curato da Selva Gürdoğan, Gregers Tang Thomsen, Istanbul 2015, <https://www.atisuffix.net/arenati>.
- *Sisifo Felice. A preta ch' cammina*, ATIsuffix, progetto comunitario, Napoli, 2017, in collaborazione con Maestri di Strada Onlus e Trerote Teatro, <https://www.atisuffix.net/sisifofelice>.
- *Confluvium*, ATIsuffix, intervento nello spazio pubblico, in collaborazione con Master Environmental Humanities – Roma Tre, Kollektiv Hotel Regina, 2023, <https://www.atisuffix.net/confluvium>.
- *Aquí estan los que suben*, ATIsuffix, intervento nello spazio pubblico, Montevideo, Uruguay, <https://www.atisuffix.net/palmeras>.



Desplazarse, provare piacere

Se arrivate a questo punto del manuale ci sentiamo insoddisfatte e frustrate perché ancora, all'atto pratico, ci sfugge come sia davvero possibile sbloccare meccanismi troppo consolidati per essere invertiti, visto che da un manuale ci aspetteremmo dei consigli pratici vi forniamo due rapidi nodi che possono venire in soccorso ad altri, lì dove il *know how* sembrava ancora sfuggire. Possiamo immaginare questa e la successiva tecnica come infrastrutture che permettono e premettono il magnetare, facilitando lo stare insieme e creando un campo di possibilità per tutte le altre questioni che stanno emergendo.

Nell'arte di fare i nodi può risultare a volte difficile e a tratti doloroso mettere in tensione un filo usando le semplici mani nude perché per realizzare nodi sicuri è necessaria molta tensione che non sempre è possibile esercitare. La soluzione più comoda è attaccare il filo a qualcos'altro e fare forza su quello. Allo stesso modo nelle pratiche estetico-politiche dei reincanto che si basano su legami amicali e che mirano alla creazione collettiva di coincidenze, per mantenerli in tensione e mettersi nella giusta predisposizione, una possibilità è quella di attaccarsi a qualcosa in comune: un interesse, un tema, una lotta, un luogo. Ma soprattutto per riconnettersi, risuonare e riiniziare a sentire c'è bisogno prima di tutto di creare le condizioni per provare, di nuovo, collettivamente piacere. Questo non è sempre facile nelle nostre vite affollate da routine produttive e dalla logica dell'utile. Per questo a volte può essere importante, individualmente o collettivamente, *desplazarse*.

M: ai miei occhi l'arte è la creazione collettiva di coincidenze. Però per riuscirci, bisogna fare le cose, mettersi in movimento, *desplazarse*, dislocarsi fisicamente, desincronizzarsi dalla propria vita e attivare un cortocircuito di esperienze diverse che non si possono fare seduti a un tavolino. Il processo artistico non si fa in una riunione e non si risolve in poche ore ritagliate nelle nostre vite caotiche seguendo il modello neoliberale del lavoro. Nella vita ordinaria non stacciamo mai veramente da niente, abbiamo le nostre cose...i nostri pensieri..

P: quando siamo andati a Cipro io ho capito che eravamo un collettivo, ma perché? Ci ho pensato molte volte, ho sensazioni molto forti. Il giorno più forte è quando eravamo nella parte turca sul porto, su quella roccia al caffè dei curdi e lì io ho capito che avremmo fatto qualcosa. Perché ho sentito un modo simile di stare nei luoghi grazie al fatto di aver vissuto quella situazione, quell'esperienza

così diversa, estranea e piena di piacere. Ci siamo estraniati per la prima volta insieme e questo ci ha resi un collettivo. È stata una grande prova che ci ha permesso di mettere in *frame* una nostra esperienza, viverla e poi raccontarla. Noi abbiamo scelto semplicemente di vivere insieme in un camper lo spazio di confine, una performance che ci ha resi il collettivo che poi siamo stati e siamo ancora oggi dopo più di dieci anni. Non era una performance ma poi lo è diventata solo quando abbiamo dovuto rappresentarla. Noi ci siamo creati in questo intreccio tra realtà e rappresentazione, semplicemente perdere tempo insieme, provare piacere collettivo e di questo farne un'opera d'arte. Ma quell'esonero dalla vita quotidiana è alla base. Potentissimo.

Questo è un brevissimo nodo per ricordarci qualcosa di scontato ma troppo spesso non abbastanza valorizzato. Quando sembra impossibile ristabilire un magnete, progettare la condivisione di una dimensione spazio-temporale non immediatamente produttiva aiuta a generare uno spirito comune, a sentirsi e ad accordare le menti e i corpi. Per far accadere il reincanto è necessario ritagliarsi un tempo che vada al di là del *tran tran* quotidiano in cui ogni momento è governato dalla produttività, creare una dimensione collettiva di piacere sconnesso al bisogno di estrarre da esso, per poi rientrare nel quotidiano dotate^ di una nuova postura.

L: il nodo pedagogico su cui mi sono sempre concentrato sin da quando avevo vent'anni era incentrato sul come costruire spazi per la crescita e per l'autonomia dei bambini, in particolare capivamo come costruire lo spazio del gioco. Noi non ci consideravamo animatori, ma usavamo il gioco come strumento educativo. Quello per me è stata un'esperienza fondante che poi si è inabissata, ma successivamente quando ho iniziato a prendere autonomia nel lavoro artistico è riaffiorata. Grazie all'esperienza vissuta in quel contesto io sapevo che vivere insieme all'aperto, in un tempo di un certo tipo – dormire insieme, cucinare insieme, abitare insieme – era un'esperienza di costruzione dell'autonomia e un potenziatore dei legami tra le persone: un concentrato fortissimo d'intensità. Un modo per accordarsi. Quando, qualche anno dopo, il mio tema di ricerca è diventato come costruire un corpo performativo che potesse costruirsi dalla relazione con l'aperto, è lì che ho recuperato quell'esperienza. Quindi il campo è stato da una parte l'infrastruttura che mi permetteva di stare all'aperto, di lavorare sul percettivo e su una dimensione atmosferica.

M: devo ammettere che mi toglie piacere fare riunione con altre persone a volte, perché lo scarto so farlo da solo, mi riesce, quindi il motivo iniziale di stare insieme viene un po' meno. A questa cosa penso continuamente perché vorrei combatterla, mi accontento di arrivare al momento dell'ideazione. Però lo so che quando a questi inciampi, innesti, legami inediti (li abbiamo chiamati in tante forme) ci si arriva in gruppo è più forte. Però è più complesso, più faticoso. Per farlo, uno strumento possibile è il tempo. Stare tanto tempo insieme, fa sì che la

coincidenza appaia. Per questo quando eravamo più giovani ci veniva meglio, noi ci siamo dedicati tanto tempo....

Non dobbiamo sottovalutare questo nodo etichettandolo come qualcosa di scontato, perché in ogni contesto e situazione con cui ci relazioniamo sarà bene tenere a mente che, per realizzare un'opera collettiva di reincanto, sarà necessario creare queste condizioni. A volte può richiedere più sforzo di quello che immaginiamo perché esonerarsi dalla vita quotidiana richiede un intento e un credo particolari che non tutti e tutte sono disposte a negoziare. Soprattutto nel lavoro artistico questo nodo è importante. Esonerarsi dalla produttività e *desplazarse* per gli artist^e significa anche a volte sottrarsi dalla progettualità pervasiva del mondo dell'arte per cui, esattamente come imposto dalla religione del Capitale, il lavoro è sempre e ovunque senza avere mai un reddito sufficiente per poter dire di no. In quanto artiste^e viviamo ben lungi dalle condizioni di privilegio e siamo continuamente esposte^e al ricatto della prestazione continua che ben si sposa con la leggenda discutibilissima che all'atto di creazione non devono essere imposti limiti. Una catena che, invece di liberare, rischia al contrario di ingabbiare in un meccanismo perverso di autosfruttamento senza limiti. Allora questo nodo è importante a volte proprio tanto quanto un respiro. Inutile dire che l'esonero della vita quotidiana in un momento non produttivo può lavorare bene insieme alle amicizie, alla costruzione di un'atmosfera e all'esercizio collettivo di presenza che ci reinsegna che si deve saper credere anche a cose incredibili.

Aprire varchi



Dopo l'*esonero dalla vita quotidiana*, in questo nodo raccontiamo una possibilità tecnica di superare semplicemente i dualismi – con i nostri piedi e con le nostre mani – attraverso l'antica arte del camminare e dell'aprire varchi. Questo nodo si presenta prima di tutto come un atto conoscitivo non funzionale che si contrappone alle esplorazioni che ispirano in alcuni casi i cosiddetti *trekking* (urbani e non) che contengono spesso un retaggio coloniale sui territori e può essere molto utile da adottare quando tutti gli altri nodi sembrano non funzionare, come premessa per poi sbloccare gli altri legami.

V: ci tengo sempre a dire all'inizio di una camminata che per noi il camminare è un processo di conoscenza, è per essere prossimi al mondo, un mettersi nella condizione di poter percepire il mondo.

M: sì, è sempre stato un modo per emergere da uno stato apatico, per cercare un contatto con il mondo. In questo senso possiamo dire che per noi più che un atto estetico è un metodo di ricerca. O forse proprio in quanto metodo di ricerca è una pratica estetica?

Camminare e aprire varchi è una pratica estetico-politica di reincanto perché, adottando questa tecnica, si attiva una forma conoscitiva del mondo basata sulla possibilità di rientrare in contatto sensibile con esso. Grazie all'attraversamento si disvela l'opportunità di superare materialmente i dualismi su cui è costruito il mondo. In questo senso aprire varchi è un modo pre-scientifico o forse sarebbe meglio dire post-scientifico di relazionarsi con lo spazio che ci circonda.

Y: è chiaro che all'interno di questa tecnica c'è la possibilità pratica di bucare, attraverso il proprio corpo, il sistema di realtà che è stato costruito da dualismi che hanno a loro volta eretto frontiere, varchi, confini apparentemente insormontabili.

V: credo che nella nostra ricerca un confine che spesso bordeggiamo è quello che separa la legalità dall'illegalità, questa dicotomia imperitura.

F: la proprietà privata non è un tabù insormontabile, ma è sormontabile. Esiste, ma possiamo scavalcarlo.

T: come ci ricordano Deleuze e Guattari i dualismi sono un nemico ma sono un nemico assolutamente necessario. Dei dualismi ci serviamo, ci passiamo attraverso, sono il mobile che non cessiamo di spostare come dicevo prima. Ripeto, la lista dei dualismi che si incontrano quando si va alla deriva potrebbe essere lunga: legale e illegale (che poi è natura-cultura se vogliamo prenderla alla radice), ma anche città-campagna, centro-periferia, la tanto abusata lontananza di cui Roma tenta di liberarsi dalla metà del Novecento. Per non parlare di decoro-degrado, parole molto in voga in un'epoca oscurantista, passivo-aggressiva, formalizzante e iniqua.

G: io credo che uno dei luoghi in cui si fa maggiormente esperienza dei dualismi è proprio quando si cammina sul limite, provo a spiegarti cosa intendo. Intanto una delle questioni che si sperimenta quando si cammina è la permeabilità dei limiti, dunque è un'esperienza in cui mettiamo alla prova gli spazi sia a livello materiale sia a livello più simbolico. Ecco ci sono tanti modi per rendere uno spazio impermeabile (ovvero impossibile da permeare) ma esistono altrettante tattiche per rendere scavalcabili gli ostacoli. Hai presente il proverbio “c'è sempre un buco nella rete” e – aggiungerei – dove un buco non c'era, ce lo siamo inventati facendolo con le tronchesi?

C: aprire un buco camminando è davvero una pratica di ricucitura gigante... è proprio uno spionaggio, un esercizio di progetto fuggitivo rispetto a quello che dicevamo prima! Cosa vuol dire quindi aprire buchi? Significa fare breccia nei dualismi. E lì è un momento in cui materiale e simbolico coesistono e coincidono perfettamente. Cioè tu simbolicamente apri un varco e lo fai anche con le tronchesi, nel reale.

La migliore storia sulla pratica del camminare è il già citato *Walkscapes* (2002) di Francesco Careri. Il testo ha il doppio merito di aver da una parte sistematizzato le esperienze di alcune avanguardie artistiche legittimandole nel mondo dell'architettura e dell'urbanistica in un momento in cui esse erano state a mala pena riconosciute dal mondo dell'arte, dall'altra di aver creato un ponte trans-storico riconnettendole in un sol gesto alla Genesi e al neolitico – dunque alle origini – e alle sperimentazioni sulle derive che il collettivo di architetti *Stalker* stava conducendo negli stessi anni in cui il libro veniva scritto. Ai fini di questo manuale può essere utile riprenderlo in mano perché scorrendo le righe di quel testo capiremo l'origine di questa pratica che ha le sue radici nelle società di nomadi, erranti e raccoglitori del paleolitico e ha informato nel corso della storia tutte quelle bande che – tra estetica e politica – sono andate e continuano ad andare alla ricerca di pieghe del tempo e dello spazio in cui ancora sembrano possibili nuovi comportamenti e nuove forme di relazione.

Dunque camminare si configura come quella tecnica di reincanto alla base di molte altre per rimettersi in contatto con ciò da cui il lungo processo di disincanto ci ha allontanati. Non esiste infatti modo migliore per spiegare materialmente cosa significa reincantare, perché quando si scavalca un ostacolo si fa praticamente esperienza di come superare i dualismi. Badiamo bene infatti che questo nodo non è una semplice incitazione all'infrazione delle regole e della proprietà privata, ma è al contrario l'invito a esercitare una critica dei confini imposti dalla struttura ontologica che governa i territori e la possibilità di attraversarli, giocarli, prenderli poco sul serio dunque allargarli, slabbarli, dissolverli materialmente e simbolicamente parlando. Ma, attenzione, mettendo in pratica questa tecnica entriamo in campi spesso molto privati o anche illegali, dunque è importantissimo dotarsi della giusta postura, dei corretti statuti e formule magiche per aprire le porte.

F: c'è una lieve differenza tra l'effrazione della recinzione del giardino della casa monofamiliare della signora che si spaventa e basta e l'entrare da nomade in un territorio avendo attraversato un confine invisibile che comunque, se lo sentiamo come confine, è perché si è materializzato e culturalmente si è trasformato in qualcosa di invalicabile costruendo tutto un insieme simbolico di valori. Quindi le cose un po' cambiano, anche se l'azione è la stessa. Noi la maggior parte delle volte passiamo dove un buco già c'è... Poi è vero anche che nel momento in cui sto scavalcando il muro non chiedo sempre ospitalità. Di fatto spesso mi faccio trovare lì a cosa compiuta. Ed è oro che cola se la proprietaria di casa ti fa un sorriso perché gli dici che sei un poeta...

N: ho sempre trovato geniale questa maniera per identificarsi

F: sì, io mi stupisco anche di quanto è vero che sei realmente un poeta in quel momento.

(risata)

Cioè altrimenti non sarei lì, se non fossi stato un poeta non sarei proprio stato lì. Voglio dire che se ti sei messo nella condizione di dire che sei un poeta significa che non avevi la possibilità di dire altro... nessun'altra persona, ricercatore, esploratore o chi che sia sarebbe in quel luogo. Per di più in branco. Cioè per esempio se sei un urbanista non starai mai alle 15 del pomeriggio di un lunedì qualsiasi nel giardino privato di una signora. Stai facendo un'altra cosa...

(risata, di nuovo)

O meglio sarebbe bello fosse plausibile perché denoterebbe una bella rivisitazione disciplinare, ma di fatto un urbanista o un architetto non girovagano scavalcando le proprietà. Non così. Un poeta è... nella poesia c'è lo stesso miscuglio di scienza e magia che ritroviamo nell'arte in generale. La poesia è la magia delle parole ma inserite in un canone scientifico, esiste una sapiente costruzione razionale dell'atto poetico, è una doppia dimensione ambigua. Ma

di fatto, agli occhi della signora proprietaria del giardino, funziona meglio “poeta” che “artista”, perché l’artista nell’accezione comune o è qualcuno che si pone su un piedistallo oppure è qualcuno che sta in televisione. Se dico alla signora a cui ho appena invaso il giardino che sono un artista lei pensa che sono un cantante di Sanremo. Ho visto negli anni che se vado in cerca di un campo relazionale è meglio definirmi “poeta”.

In questa pratica di attraversamento la prima cosa che – adottando la giusta postura – impariamo a capire è che è sempre possibile fare un buco in una rete, scavalcare, sormontare, disobbedire. Questa tecnica consente spesso di entrare lì dove le regole sono sospese, in territori apparentemente inaccessibili.

J: Ci sono dei luoghi in cui queste dicotomie saltano oppure convivono tutte insieme confusamente, ci sono tante parole che provano a nominare questi spazi, nudi e fieri che ci sfidano con la loro indefinitezza, vuoti urbani, amnesie urbane, luoghi di scarto e qui torniamo al testo di Morales e alla definizione di *terrain vague* secondo me.

Non servono molte altre parole per raccontare questa tecnica, vi auguro solo di avere la possibilità di metterla in pratica per capirne la potenza. Raramente vi delude, quasi sempre apre la possibilità di sbloccarsi e mettersi nelle condizioni di praticare tutti gli altri nodi.

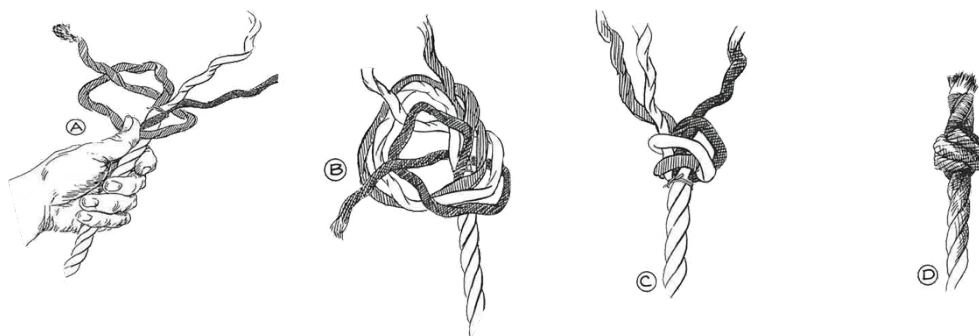
O: fino a che non lo fai non capisci la potenza di quell’azione, l’agency che questo gesto ti restituisce e che ti porti come scia in tutta la tua vita. Io penso sempre che lo spazio che mi circonda è sempre un po’ mio. Non sempre ma almeno ci provo a sentirmi a casa in ogni luogo.

In ordine di apparizione nella pagina seguente:

- *Roma Non Esiste*, camminata da Tor Bella Monaca alla Mistica, Roma, 2019, <https://www.casadom.org/roma-non-esiste.html>.
- *Stalker attraverso i territori attuali*, 5-6-7-8 ottobre 1996, Roma, <http://artiviciche.blogspot.com/p/appuntamenti.html>
- *Pigginait*, ATIsuffix, camminate notturne per Roma Est, 2012, in collaborazione con corso Arti Civiche e Metropolit, <http://pidgincity.blogspot.com>.



Vanishing act



Le insidie, quando si trattano temi delicati come il reincanto, possono essere davvero molte. Questo nodo è esattamente l'inverso di quello che abbiamo appreso grazie a quello sul rendere visibile qualcosa di invisibile: lì dove questo non risulta essere la tecnica più adatta, sarà importante capire come fare ad agire l'opposto. Infatti mentre ci barcameniamo nell'andirivieni tra i dualismi sfuggendo alla cattura attraverso l'apertura dei varchi, potremmo renderci conto che non sempre uscire nell'urbano e portare visibilità nei luoghi è il modo migliore per reincantare. L'artista Hito Steyerl nel suo geniale lavoro video *How not to be seen: a fucking didactic educational .MOV file* riflette sulle condizioni d'esistenza dell'invisibilità in un mondo fatto di immagini. Nascondere, rimuovere, uscire dallo schermo, disattivare la risoluzione di un'immagine, sfocarla, sgranarla. A volte per rendere invisibile qualcosa che è normalmente in bella vista sarà il caso di pretendere che non ci sia, scrollare, spazzare via, cancellare, restringere il campo visivo. Hito ci offre un'ampia gamma di possibilità per imparare l'importante arte del *vanishing act* fondamentale, ci dice l'artista, in un mondo in cui le cose più importanti sono invisibili: l'amore, la guerra, il capitalismo. La sparizione, come abbiamo visto, è la tecnica che il potere usa o per rimuovere tutto ciò che è scomodo o, a ben pensarci, per dileguarsi lui stesso dal mondo rinchiudendosi in *gated communities* e cattedrali d'avorio che disincentivano il contatto. Allora sarà necessario capire come destreggiarsi con questa tecnica così preziosa e prenderla in mano capendo che a volte, per fuggire dalla cattura, è necessario non tanto farsi vedere, quanto piuttosto indossare un mantello dell'invisibilità.

Questo nodo ha a che fare con il diritto a scomparire, delle persone come dei luoghi, ovvero quello che Edouard Glissant (2007) ha definito "diritto all'opacità". Ma riguarda anche il fatto che, a volte, può rendersi doveroso mantenere un segreto lì dove una visione trasparente rischia di accecare finendo, in definitiva, per rimanere incastrate sempre nello stesso meccanismo oscurantista.

N: cosa aprono le nostre visioni? Ogni volta che veniamo sussunti non ci dobbiamo scoraggiare perché questo rivela quanto siano potenti gli immaginari che mettiamo in campo. Però, sì, dobbiamo imparare a muoverci: in questa insidiosa stanza di vetri trasparenti e specchi riflettenti non possiamo essere elefanti.

V: quanto bisogna stare attenti prima di portare le visioni da qualche parte? Mille domande bisogna farsi.

Prima di tutto nel senso più letterale del termine progettare l'accesso a un luogo significa esporlo a una visibilità, lo sappiamo bene visto che è una tecnica che abbiamo imparato a maneggiare grazie a questo manuale. Ma quando questa visibilizzazione diventa controproducente se non nociva a un luogo o una comunità, diventa importante imparare a slacciare quel nodo ed esercitare una pratica di *misdirection* al contrario.

V: sì sono d'accordo. In quel periodo poi avevo letto un saggio di Bachelard che mi aveva mandato in panne il cervello in cui si diceva che le cose nel momento in cui diventano visibili iniziano a morire. Questa affermazione mi aveva distrutto. Come faccio a portare le persone a vedere una cosa e, con ciò, generare l'inizio del processo di morte? Ovviamente questo pensiero si è collegato alla questione della gentrificazione, anche in questo processo nel momento in cui rendiamo qualcosa visibile gli facciamo perdere "l'aura". L'altro libro che leggevo in quel periodo è *Aure. I luoghi e i riti* di Elémire Zolla. Queste letture diedero man forte alle mie paure, perchè mi si sono intrecciate queste due consapevolezze che sono state una trappola mortale. Come non consumare i luoghi, come non estrarre un valore personale a partire da luoghi con cui non hai magari neanche particolari legami se non il fatto che è vicino casa o il fatto di un innamoramento temporaneo? Ma non è un legame che può arrivare a profanare...cioè insomma come facciamo a non essere agenti gentrificatori con le nostre visioni?

risata amara

Dunque da una parte questo nodo va interpretato proprio nel senso dell'abilità al nascondimento, alla sottrazione, al *vanishing act*. Le pratiche artistiche di reincanto devono mirare ad attivare una modalità consapevole di visibilizzazione dei contesti. A partire da un ascolto, una messa in contatto e da un'attenzione profonda della ricchezza che popola i coni d'ombra, questo nodo vuole fornire a tali pratiche un *trucco del trucco* che riesca a ingannare il Capitale tutelando quello che già c'è. Allora in alcuni casi può essere necessario nascondersi, tornare dentro e recuperare il diritto al segreto perché la magia è quel *saper credere* che si traduce in una danza tra segreto e svelamento, come scrive Taussig (2006):

Se il potere della segretezza dipende dalla minaccia della sua trasgressione, il segreto è tanto necessario alla magia quanto la sua rivelazione. Il mistero è sempre provvisorio: ogni rivelazione conduce a un ulteriore occultamento. Mostrare il segreto conduce a un altro, e forse più profondo, segreto (p. 165).

A questo sembrano riferirsi i complici materialisti magici Harney&Moten che, nel loro parlare di *Undercommons* (2013), ci aiutano ad ampliare questo nodo indicandoci uno spazio materiale e concettuale verso cui andare per sparire dai fari accecanti, realizzando dimensioni che si dimenano nei limiti imposti dalla società del controllo. Gli autori in quelle pagine definiscono questo spazio in molti modi, tutti bellissimi. Gli *Undercommons* sono un “oltre l’oltre”, una dimensione di “studio” ovvero “una pratica intellettuale comune” che “è parlare e andare in giro con altre persone, lavorare, ballare, soffrire” (p. 182) una “organizzazione profetica” (p. 61), un “campo infrapolitico” (p. 68), un “esperimento continuo con l’informale” per cui pianificare significa “un incessante esperimento con la presenza futurale delle forme di vita che rendono tali attività possibili” (p. 129), un “(com)muovere” (p. 167), “un modo di pensare all’amore, e anche questo può nascere nello studio” (p. 181), un “antagonismo generale” (p. 185), un “corpo affetto” (p. 191). La lista è lunga e il testo una fioritura di parole a cui agganciarsi per riconoscersi e definirsi. Ma il motivo per cui tiriamo fuori questo concetto-laboratorio all’interno del nodo in questione è che Harney&Moten ci aiutano ad ampliare il senso di questa operazione di sparizione, indicando come necessaria una dimensione *under* che è sia concettuale sia materiale. Questo luogo si configura come un sottobosco, una zona che non sono i *commons*, ma “l’underground dei commons, uno spazio magico” (p. 10). Quindi in qualche modo leggiamo un richiamo alla dimensione del segreto e dell’ombra che stiamo provando a definire in questo nodo, di cui le pratiche estetico-politiche di reincanto in alcuni momenti hanno bisogno per recuperare il legame profondo con ciò che facciamo e cosa ci muove.

G: se prima domandandomi cosa fosse il fuori mi sono risposto *il fuori* e su cosa fosse la dimensione collettiva *la collettività*, oggi vorrei non stare più in questa letteralità, quanto piuttosto dimorare nel paradosso. Più attraversi questa dimensione del dentro e del fuori, più ti accorgi che non è un’opposizione netta, ma mappando questo movimento si disegna una soglia, un andirivieni. Il fuori non esterno e il dentro non interno.

M: per me fare arte in un’ottica politica oggi significa *darsi alla macchina* ovvero sottrarsi per ricostruirsi. Siamo immersi in una saturazione del discorso pubblico e politico su tutto ciò che ha a che fare con lo spazio pubblico, i corpi, lo spazio e le relazioni. A fronte di questa sovraesposizione del dibattito trovo ci sia una dimensione di irresponsabilità personale e globale. Dobbiamo necessariamente analizzare meglio cosa voglia dire – paroloni eh – essere corpi resistenti, attori attivi della critica istituzionale o di critica in generale alla società. Adesso, se veramente in quanto artisti ci teniamo a capire i limiti e i potenziali del nostro agire, dobbiamo anche un po’ imparare a sottrarci. Non possiamo non considerare che esiste una disparità tra segno e significato, tra il risultato e la forma e per affrontare, in una dimensione politica, il proprio agire è importante anche a volte sottrarsi dalla saturazione. Dobbiamo imparare a fantasticare su cosa voglia dire andare in montagna a resistere, domandarci in privato cosa ci muove, cosa c’è oltre tutti i contorni vari che tracciamo. È sempre più necessario un andirivieni tra una dimensione pubblica e una intima. Parlo di

un rifugio per ripararsi, guardarsi allo specchio, non prendersi in giro, capire un po'... Darsi alla macchina è un obiettivo prima di tutto.

Possiamo ampliare dunque il nodo dicendo che a volte può essere necessario anche imparare la tecnica della sparizione intesa come una sottrazione dal fuori illuminato dove tutti si aspetterebbero di vederci, per ribadire una politicalità della propria azione. D'altronde come scrive Nicola Valentino in *L'arte ir-ritata* "la creazione di un mondo simbolico «per il proprio incanto» nasce in ogni caso dall'esigenza di creare degli Altri simbolici per sopperire alla radicale torsione dell'umano provocata dall'istituzionalizzazione, che recide la natura sociale degli esseri umani". L'autore usa quello che la scienza ha definito "il dolore dell'arto fantasma" per spiegarci come a volte in una recisione, ovvero in un allontanamento dal sociale, si può arrivare a sentire quasi più forte il dolore del mondo tanto da spingerci a costruire immaginari che anche se sono per il nostro incanto, rimangono "sempre una aspirazione a rigenerarsi come creatura sociale"(p. 30). In questo senso politico va immaginata la possibilità a volte di rispondere con un *dentro* alla saturazione e alla confusione del *fuori* dandosi alla macchia. Ovviamente questa necessità deriva dalla constatazione amara che spesso oramai le pratiche estetico-politiche di reincanto, per farsi alternativa, è necessario esercitino un pensiero alternativo sull'alternativa, quell'oltre dell'oltre che al sol pronunciarlo sembra uno scioglilingua ma, a ben pensarci, parla proprio di quella consapevolezza che dobbiamo acquisire. A volte dobbiamo capire che è il caso di fuggire dalla luce che il Capitale spara sulle cose, a esso sottraendole e sottraendoci.

L: Stare solo nel fuori ha generato un'estetica che è diventata riconoscibile per il mercato, dunque dobbiamo scansarla perché questo blocca la ricerca. In questo momento per me la cosa più paurosa e quindi nutriente è tornare a essere io un corpo agente e presente nello spazio che è da dove sono partito. Mi spaventa tantissimo quindi sento che mi ci devo lanciare, perché la paura per me è sempre stata una stella polare: dove sento questa tensione è il luogo verso cui andare per non solidificare e capitalizzare. Oggi il ritorno in quel dentro, nella caverna, mi sembra la chiamata che mi mette molta paura.

Tornando a *L'umanità in tempi bui* nel saggio di apertura del libro dedicato a Lessing, Arendt individua nell'opera d'arte la possibilità di sfuggire ai totalitarismi per rivendicare quella libertà che sola si esprime in un mondo plurale e non definitivo. Più avanti nel capitolo dedicato a Hermann Broch, la filosofa parla dell'opera d'arte come quell'esperienza privilegiata in cui stabilire una verità non definitiva che si oppone al rischio dei totalitarismi perché essa "sa precipitare negli abissi delle antinomie umane" (p. 153) evitando di rendere troppo compatto il mondo. Per continuare a esercitare tale statuto critico sfuggendo a ciò che reagisce al buio con eccessiva trasparenza, è necessario saper riconoscere il momento in cui le nostre pratiche stanno restituendo eccessiva compattezza. Se riconosciamo quel rischio dobbiamo tenere a mente che è preferibile sottrarsi, non rivelare, non illuminare, nascondersi, uscire dal mondo per poi rientrarci, in un andirivieni, un pendolarismo tra la fuga e l'esserci. Viste le unghie sempre più affilate del disincanto capitalista, a volte può servire un ritorno in uno spazio interno o interiore, mantenersi scettici e riiniziare a credere a partire da sé come chiave per fuggire dall'inferno bioestetico. Per poi riuscire.

Se ci pensiamo bene questo nodo ha profondamente a che fare con la relazione tra scetticismo e fede, tra magia e inganno su cui ci fa riflettere Taussig. Nello stesso articolo del 1998 tradotto oggi nel volume *Materialismo Magico* ha definito questo movimento come “l’abile rivelazione di un abile nascondimento” (p. 209) ma anche “zigzagare dentro e fuori” (p. 207).

V: nelle prime camminate per me lo slogan era “camminare ovunque” poi ho messo molto in discussione negli anni, mi sono sentito che non in tutti i posti bisogna andare a camminare. O per meglio dire andare a camminare è l’esercizio di un privilegio che tu puoi avere ma spesso non è gradito da parte del luogo in cui vai. Quindi a un certo punto, ad esempio, io non volevo più guidare camminate perché non mi sentivo assolutamente titolato ad accompagnare qualcuno in qualsiasi posto, soprattutto in quelli più fragili. E mi ricordo che una volta ero proprio in crisi, dovevo guidare delle camminate e non ce la facevo, allora mi confrontai con varie persone. Mi invitarono a non dare per scontato che invece molti che vivono in spazi fragili, marginali, in cui ci si spinge con delle camminate non abbiano piacere in quell’incontro. A volte questa risposta mi è sembrata *naïf* a volte invece ho pensato che dobbiamo guardare il lato positivo, prenderla come cosa che fa bene, piacere e quindi sarà giusta. Tante volte l’incontro accade, altre invece non è gradito.

Per far coesistere privilegio e marginalità dovremmo esercitare uno sguardo che ci rivela anche l’altro lato della visione. È sempre giusto aprire varchi e creare il legame? Ogni volta che apriamo un varco illuminando il buio, rischiamo di avere una serie di effetti a cascata che non controlliamo. L’eterogenesi dei fini è sempre dietro l’angolo. Dunque, nella capacità di mantenere il giusto equilibrio tra luce e ombra, di articolare l’oscurità nella scena e di saper mantenere i segreti risiede l’efficacia di una pratica di reincanto.

In accordo con la tesi sostenuta da Angelucci (2023) che riprende il pensiero sul diritto al segreto di Baudrillard e Piera Aulagner – ma anche “l’ombra dell’arte” di Perniola – questo nodo ci ricorda quanto sia importante conservare messaggi nascosti sotto ciò che è visibile, imparare a scrivere con l’inchiostro simpatico, lanciare messaggi subliminari, lasciare dei vuoti nella saturazione, abitare i sotterranei e i sottoboschi. Sono tutte pratiche da ricordare per far sì che la riserva oscura non facilmente interpretabile generi ancora conflitto, nonostante tutto.

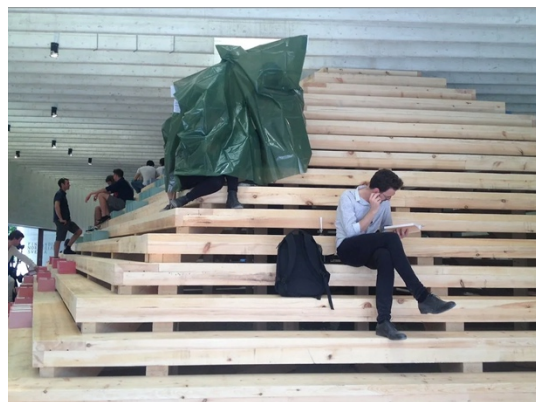
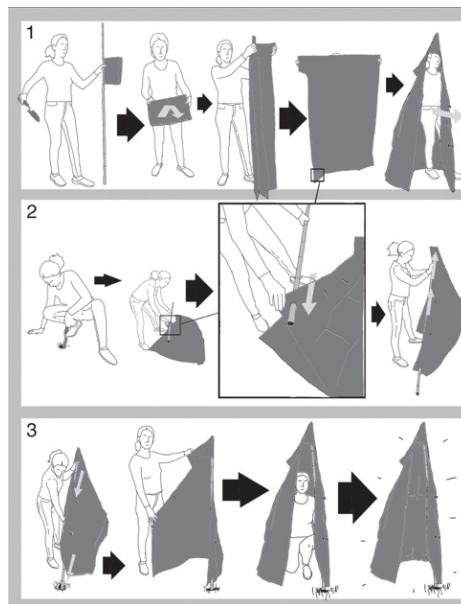
L: io questo lo vedo molto chiaramente. Per quello mi attira l’idea oggi di prendere uno spazio piccolo, in cui si possono fare solo attività micro. Mi piace l’idea di un retrobottega, una *bat caverna*, una porticina in cui fai scale ripide e finisci in un altro mondo. Uno spazio raccolto che lavora sul dettaglio e non sul paesaggistico, il panoramico. Un luogo in cui realizzare il travaso tra filosofia e arte creando dei cunicoli, un luogo della cospirazione all’oscuro. Usciamo alla luce del giorno solo quanto siamo pronte

C: dobbiamo costruire una costellazione di rifugi che ospitino un’ibridazione tra pubblico e privato, dei luoghi di recupero in cui potersi riorganizzare.

N: riscoprire il sottosuolo, da sempre lì abita il sottoproletariato che non ha avuto accesso ai piani superiori e generalmente sono le stesse classi marginali che hanno bisogno di riorganizzarsi. Uno spazio a livello terra dove cospirare e abitare, abitare e cospirare. Mi sembra un progetto meraviglioso.

In ordine di apparizione nella pagina seguente:

- *How not to be seen: a fucking didactic educational .MOV file*, Hito Steyerl, cortometraggio, 2013.
- *Il gioco è bello quando ruba poco*, ATIsuffix, performance e installazione, 15th Biennale di Architettura di Venezia, padiglione Uruguay, 2016, curato da Marcelo Danza, <https://www.atisuffix.net/rebootati>



Rianimare la materia e il non-umano



Progettare senza avere la consapevolezza che ciò che per secoli abbiamo etichettato come *res extensa* si merita la dignità di essere ascoltata è un atto di grande irresponsabilità, soprattutto in un mondo in cui è diventato sempre più urgente uscire dal solo orizzonte dell'utilizzabile e dell'estraibile. Tutto ciò che ci circonda oramai nello spazio urbano e nel territorio è impregnato della violenza che i processi produttivi hanno inflitto ai corpi e agli oggetti, anche se abbiamo perso la capacità di rendercene conto. Scrive l'artista Claire Fontaine (2023):

Poiché le cose mute, mute non sono e sono dotate di un valore che non è sempre e solo un valore d'uso e di abuso. Diventare il traduttore, invece di essere lo sfruttatore incurante della natura armata di un sapere astratto, potrebbe essere l'avventura dell'umanità degli anni a venire ed è probabilmente l'unica opportunità che ci resta (p. 122).

Questa direi che è un'altra fondamentale responsabilità di cui una pratica estetico-politica di reincanto si può e si deve far carico: tradurre ciò che abbiamo silenziato, restituire voce ai muti e orecchie ai sordi. Come ci segnala Claire Fontaine più avanti nello stesso articolo materialista magico, dobbiamo uscire dalle sole soluzioni offerte dal materialismo storico che Duchamp definiva "brutale" in quanto concentrato sul solo "benessere materiale" dell'individuo. Non a caso in reazione a ciò prende piede la sperimentazione dell'artista sull'*infrasottile*, quel termine apparso nel lessico artistico di Duchamp accanto al Ready-Made e rimasto in qualche modo in traducibile perché, come sosterrà l'artista, "c'è ancora della magia nell'idea quindi preferisco conservarla piuttosto che cercare di essere essoterico su quest'argomento" essendo "qualcosa che ancora sfugge alle nostre definizioni scientifiche"¹³⁵. È noto l'impegno di Duchamp nel trasformare la materia inerte in opera d'arte sottraendola dal circuito del valore, dell'utile e dell'uso. Dichiarare la materia radicalmente inutilizzabile è il primo passo per ristabilire un ascolto di tutte quelle qualità sensibili

¹³⁵ Intervista a Marcel Duchamp in K. Kuh, 1962, *The Artist's Voice: Talks with Seventeen Artists*, Harper&Row, New York and Evanston in Claire Fontaine, 2023, *Materialismo Magico, un sapere del possibile*, in vol. *Materialismo Magico. Magia e Rivoluzione*, 2023, DeriveApprodi, Roma, p.124.

e sottili che solo uno sguardo inoperoso può cogliere ed è questa la linea da seguire per individuare la tecnica che stiamo delineando. Le pratiche estetico-politiche di reincanto dovranno oggi sicuramente muoversi dando forma all'invisibile emanato dalla materia. Non a caso Claire Fontaine individua in Leonardo l'artista precursore di tale materialismo magico nei confronti della natura perché “nei *Quaderni* troviamo studi dei movimenti dell'acqua e dell'aria, che pur essendo materiali sono invisibili a occhio nudo, [...] potenze spirituali immateriali e invisibili che si manifestano nei corpi” (Claire Fontaine 2023, p. 130).

Tendenzialmente siamo abituate a pensare che i luoghi non abitati dall'umano siano un deserto: esenti da conflitto e presenze essi sono intesi come campo infinito di possibilità per l'umano. Proprio mentre scrivo viene pubblicato un bel saggio di Boano e Campi (2024) sul bisogno di ripartire dal deserto come “ecologia straordinariamente ricca di vita ma altrettanto sorprendentemente fragile” (p. 24) necessaria a ribaltare l'epistemologia coloniale su cui è basato “il progetto tecnico-logico-ecologico determinista e neo-funzionalista” (p. 33).

X: nella formulazione di un'arte che si muove nei *terrain vague* leggo anche la possibilità di smontare la questione dello spazio vuoto, dei non luoghi. Che cos'è questa roba? Non esiste un non luogo, immaginare uno spazio vuoto è un paradigma colonialista per cui esistono i luoghi vuoti, le *tabulae rasae* da occupare, da sovrascrivere liberamente.

Y: così si elimina la storia umana e non umana di un luogo

X: mi colpisce molto quando nel chiacchiericcio qualunque si dice “lì c'è il vuoto”. Cosa vuol dire? In che senso?

Y: poi vuoto di che? Intervento umano?

X: dove non c'è l'UOMO c'è il vuoto

K: sei mai stata ferma in ascolto all'ora del crepuscolo in un angolo della città? È un momento magico in cui escono gli animali, le luci si fanno dense e persino il traffico è piacevole. Ma anche l'alba. Quando abbiamo fatto la camminata di *Augurale*, per via dell'intensificazione del rito che stavamo vivendo, ho capito la forza magica delle ore di passaggio come momento in cui rientrare in contatto con le pietre, la rugiada, le terre, i fantasmi della città.

Non esiste una *tabula rasa* e un non-luogo, ogni luogo è attraversato da un campo non-umano di forze invisibili che lo sguardo umano deve solo imparare a sentire perché, di fatto, già influenza il nostro modo di stare al mondo. Il vento, un albero, un gatto, una siepe, un temporale, un merlo, il calore o il fresco in una stanza, il fumo di un caminetto, un pascolo. Sono tutti elementi che siamo abituate semplicemente a progettare nell'ottica di una loro riduzione estetica ai nostri scopi di godimento e, inserendole nel circuito del valore, le sublimiamo e le sfruttiamo. Nel processo di oggettificazione della natura, come abbiamo visto, il *dispositivo disincanto* ha forgiato il progetto

urbano e architettonico sull'idea coloniale e dominante che la materia sia inerte, morta e passiva. Di conseguenza da secoli costruiamo urbanità e architettura su una concezione della natura come enorme bacino di ricchezze e di materia inattiva, fonte di risorse disponibili gratuitamente in attesa che l'essere umano ne attinga. Si è andato così forgiando un modello estrattivista che rappresenta il paradigma principale su cui si basa il progetto.

F: io sono una persona estremamente cinica come sai, per me è difficilissimo questo discorso. Però ti ricordi quando abbiamo lavorato sulla polvere dei mitili da opporre alle polveri inquinate dell'ILVA a Trento? Trasformavamo il mitile in risorsa atmosferica per combattere l'inquinamento industriale. Ecco in quella battaglia tra venti di polveri per me c'è il segreto di cosa significa rianimare la materia attraverso il lavoro artistico. Il mio lavoro come artista deve provare a restituire quella sensazione che anche la materia ha un'agentività tale da potersi opporre alle peggiori forze estrattiviste, sperando anche a volte di generare del fastidio.

N: non a caso quel lavoro non ce lo hanno mai fatto fare...

A: è necessaria una nuova idea che crei uno scarto nella relazione con il luogo. Per questo nell'*Uomo che Cammina* era fondamentale la presenza meravigliosamente imprevedibile del pascolo nel *terrain vague* di Monte Cucco. Un inaspettato di cui non godevi solamente ma delle volte ne soffrivi. È capitato che il pascolo venisse addosso al pubblico e, insieme al pizzicorio dei cardi, l'esperienza non era sempre solo piacevole!

Le pratiche di reincanto offrono la possibilità di difendere la vitalità della materia. Anche grazie ad Haraway (2019), Bennet (2010), Barad (2017) e altre autrici del *new materialism* è oggi possibile riconoscere ontologicamente, politicamente ed epistemologicamente altre forze oltre a quelle umane, altre potenze pienamente attive e produttive che agiscono nello spazio condiviso con l'umano. L'arte come la magia offre la possibilità di immaginarle e attivarle dandoci l'opportunità di mantenere la preziosa indicibilità dell'infrasottile, trasformandolo però in uno strumento essoterico e facendone esperienza. Le pratiche di reincanto devono, nell'urbano, mettere in discussione lo statuto di realtà attribuito dalla scienza positiva al solo umano, sabotare il conseguente meccanismo di sfruttamento e suggerire ai futuri progettisti e alle future progettiste che, prima di deviare il vento, sciogliere il ghiaccio, essiccare un fiume dobbiamo chiedergli il permesso.

M: delle volte mi sono chiesta cosa sarebbe successo se Fiorentino progettando il Corviale avesse chiesto il permesso al ponentino o se Las Vegas avesse chiesto il permesso alla sabbia del deserto. Il destino dell'architettura, dell'urbanistica ma persino del gioco d'azzardo non sarebbe stato lo stesso!

P: diciamo che secondo me l'arte dovrebbe lavorare su quelle dimensioni sottili che in genere non hanno materia e consistenza. Ci tengo a dirlo questo perché le nostre vite sono scandite da una serie di gestualità quotidiane che hanno a che fare con la materia. Essa dà forma alle nostre vite tanto che il ruolo dell'arte dovrebbe essere proprio quello di animare ciò che in genere non vediamo perché fuori da noi. Ecco non so se sto riuscendo a spiegarmi, però ti faccio un esempio. Quando a Corviale abbiamo lavorato sulle luci....ecco il fatto di dividere la facciata in uno spartito musicale, trasformare ogni finestra in una nota e coinvolgere gli abitanti delle case in un concerto musicale notturno che per di più doveva servire come presidio notturno contro i fasci del quartiere...bè secondo me lì abbiamo davvero rianimato la materia scatenando il potenziale immateriale della luce...

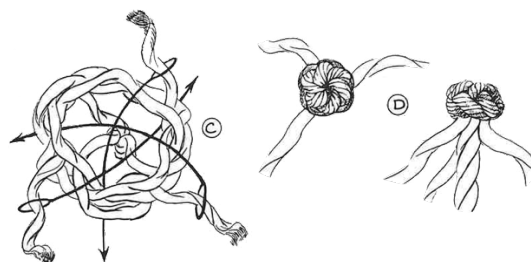
Per concludere, come possiamo immaginare, è importante sottolineare che questa tecnica può beneficiare dell'abbinamento con il nodo che riguardava l'apertura dei varchi e il camminare. Nella nostra società urbanizzata, andare dove esiste un *terrain vague* è una tecnica che facilita l'emersione del non umano e dell'invisibile sensibile per poi portare la sfida lì dove l'anestetizzazione del reale sembra irreparabile. Un pensiero nomade di per sé è più allenato a sentire ciò che ci circonda.

In ordine di apparizione nella pagina seguente:

- *Illimitimitile. La tritatura della polvere buona*, ATIsuffix, Il cielo sopra Taranto, profetto mai realizzato 2019.
- *Notturmo Corviale*, ATIsuffix, concerto notturno, Corviale, Roma, 2019, in collaborazione con Radio Impegno, Spettro Sonoro e Officine Zero, <https://www.atisuffix.net/copia-di-manipolazione-onirica-del->.
- *L'uomo che cammina* ROMA, DOM-, Monte Cucco, settembre 2018, in collaborazione con PAV, estate romana, short theatre, foto dall'archivio DOM-, <https://www.casadom.org/luomo-che-cammina.html>.
- *Augurale*, rituale d'inizio per il 2020, Roma Non Esiste, camminata da Tor Bella Monaca al Teatro Valle, Roma, <https://www.casadom.org/augurale.html>.



Divenire minore



Come si dice *dulcis in fundo*, ma anche *last but not least*: arrivate quasi alla fine di questa prima bozza di manuale emergono questioni fondamentali su cui si gioca la natura realmente estetico-politica della questione. Questo nodo è complesso perché coinvolge diverse sfere e dimensioni importanti da tenere a mente in una pratica di reincanto. Proveremo a *farci minori* e a lasciare il più possibile la parola alle voci del diario relazionale. Per iniziare possiamo dire genericamente con la nostra *partner in crime* Daniela Angelucci (2023) che:

divenire-minore è quel movimento interno a un territorio (una sorta di linea di fuga deterritorializzata? Una specie particolare di deterritorializzazione?), che continuamente lo destituisce e continuamente ne permette una nuova invenzione, è il pensiero critico e minore all'interno di ogni tendenza, che resiste alla cristallizzazione e consente di mantenere la fluidità, la vitalità (p. 177).

Dunque capiamo già da questa prima – apparentemente generica ma a ben guardare molto precisa – definizione che questo nodo è esattamente quello che ristabilisce il legame tra *progetto* e *critica*, esigenza a monte di tutto da cui scaturisce il bisogno di un pensiero sul reincanto. *Divenire minore* è il vettore destituente che ogni pratica deve includere in modo da creare il giusto spazio per l'immaginazione. Potremmo definire il nodo come la diserzione di cui ogni azione di reincanto ha bisogno per sfuggire alla cattura, ma anche come quella sottrazione che Deleuze&Guatari in *Mille piani* (2014) definiscono un'operazione in cui “l'Uno è sempre sottratto ($n-1$)” (p. 65). Si tratta di provare a capire, dunque, in cosa consiste questa sottrazione in modo da individuare le condizioni che permettono l'emersione del nuovo.

Prima di tutto c'è un fattore connesso all'esigenza di rendere minore l'autorità, dunque l'autorialità. Per riconnettersi alla critica, lasciare spazio all'ascolto e alla condivisione dell'agentività con altre entità umane e non umane e alla costruzione di amicizie è a volte necessario sottrarsi dal principio di chiusura connaturata nei gesti autoriali in modo da sfuggire alla cristallizzazione dell'identità. *Divenire minore* è prima di tutto un'azione da intendere nel senso di rinunciare all'autorialità facendo sentire chiunque ben accetto.

B: ancora non ci posso credere che l'unica idea emersa senza litigare sia stato il nome del nostro collettivo, su cui poi nel tempo ci siamo invece pentiti. Ma non era un pentimento per il nome perché in realtà nasceva da un principio

inderogabile. Il fatto di chiamarci come un suffisso ATI non era solo un vezzo ma una scelta linguistica che raccontava il modo in cui volevamo esprimere il senso politico nella nostra estetica. Abbiamo cambiato nome del collettivo a ogni progetto, questa esigenza nasceva dal desiderio di far sentire benvenuta ogni nuova persona che si è unita al nostro rizoma, per non cristallizzarci in un'entità riconoscibile dal mercato, mantenerci opachi e non capitalizzabili. E ha funzionato, tanto che questo ci è costato molto in termini di riconoscibilità e di successo! I nostri migliori lavori, quelli di cui ha parlato la stampa perché hanno funzionato, non sono mai stati ricondotti a noi.

G: ho sofferto a volte il fatto che persone nuove entrassero nel gruppo e prendessero maggior peso decisionale di chi c'è sempre stato. Però a ripensarci a posteriori credo sia stato giusto, cioè comporta anche sofferenza ma è così che funziona un'apertura vera... Il fatto che qualcuno che era dentro ATI da molto meno tempo rispetto a noi fondatori si è sentito di prendere decisioni, significa che non sentiva pressioni autoritarie. Sono molto fiera di questo.

Teniamo a mente che sottrarsi dall'autorialità significa anche accettare di perdere il controllo sul risultato finale della progettualità estetico-politica e lasciare che agenti inaspettati prendano il sopravvento. È una sottrazione in questo caso necessaria alla condivisione di una pratica, costituendo un'importante premessa a molti dei nodi che abbiamo visto precedentemente.

V: poi c'è la questione scomoda che è collegata all'autorialità, in teatro è molto chiaro che l'oggetto è chiuso e finito in quella scatola nera, l'autore è il regista. Mentre invece nel teatro di paesaggio l'autorialità è condivisa, è sparsa, è disseminata mettendo in campo agenti non umani. Ci sono talmente tanti fattori che entrano in relazione che tu regista non puoi controllare, ma essi assumono un'*agency* performativa in qualche modo. Mi piace immaginare che facciamo opere dall'autorialità espansa. Poi ovviamente tu crei un tracciato, non solo fisico, crei degli enzimi che partecipano alla visione, che la attivano, la risvegliano nei momenti in cui anche normalmente si inabissa un po'. Però sì mi piace immaginarla anche come una critica all'autorialità chiusa e conclusa dello spazio scenico.

M: per me che sono una personalità controllante e puntigliosa è stato difficile ogni tanto vedere che l'opera prendesse pieghe inaspettate e totalmente fuori controllo. Ho sofferto perché questo significa a volte decidere che devi sottrarti nella costruzione di un'estetica e di un meccanismo già totalmente preconfezionato e pre-organizzato. A volte emerge un'estetica mille volte più forte e dirompente, a volte no e pensi che avresti fatto meglio prendendo in mano la situazione. Ma questo fa parte del gioco e in definitiva la scelta penso che dipenda dal motivo per cui fai un progetto...

V: rispetto a quello che dicevi mi è venuta in mente una cosa che è vero che parliamo di oggetti artistici e di opere però per me l'*Uomo che Cammina* è proprio l'opera mangiata, mordicchiata. Il miglior oggetto artistico è quello che è, sì, un'opera che va in scena ma allo stesso tempo è un oggetto bucato. In questo tipo di lavori ci sono persone, spettatori, che non vedono nulla o meno della metà di ciò che la macchina scenica offre. Può cambiare una replica da un'altra, lo sguardo di uno spettatore è fondamentale esacerbando il fatto che a volte io vedo cose che tu non vedi e viceversa. Quindi un'opera del genere è veramente in mano allo sguardo dello spettatore che diventa il protagonista di quella pratica lì... Ognuna^ vede un'opera diversa dalle altre...

Vediamo quindi che il tema dell'autorialità si porta dietro il fatto che la creazione necessita di un vuoto per l'immaginazione, uno spazio che – al contrario di quello proposto dal fare progettuale urbanistico e architettonico – si presenta come non comunicativo, non utile, non imperativo, non arrogante, non risolutivo. Abbracciamo la definizione che dà Camillo Boano (2020) del progetto minore che abbiamo già iniziato a esplorare nell'introduzione al manuale:

il progetto minore si fa vuoto, spazio dove i riferimenti non sono dati ma sfuggibili, dove la coerenza emerge ma non è già data, dove l'arroganza del canone, dell'autoriale, del maggiore è vulnerabile e richiede nuove forme di narrazione e di soggettivazione. [...] Progetto minore non pretende offrire soluzioni immediatamente applicabili per generare ordine e stabilità, sicurezza e convinzione nel fare progettante. Al contrario ha inteso aprire dialoghi, traiettorie e percorsi di riflessione e critiche per nuove istanze plurali di liberazione, senza sintesi né composizione, interrogando la sua stessa possibilità.

Dobbiamo riconoscere che le pratiche estetico politiche di reincanto sono uno dei modi migliori per proporre questa minorità del progetto. Passando dalla teoria alla pratica, tra chi decide di riunirsi in collettivo è comune una certa sensibilità verso il valore politico del vuoto chiassoso che non è affatto assimilabile al silenzio. Detta in altre parole *divenire minore* in una pratica estetico-politica significa anche a volte disattivare la funzione e rendere inoperosa una azione, introdurre nella realtà uno scenario senza uno scopo preciso o una ricaduta prevedibile ma che si fa portatore di una critica, scardinando da dentro il fare e il pensare del progetto architettonico e urbano.

M: bè parlare dei progetti che non ho fatto negli ultimi anni mi piace molto, sono i migliori perché c'è una riflessione sulla realtà ma idealizzano quello che può essere il confronto con la realtà in qualche modo rintracciandone le potenzialità. Sono scenari, non sono progetti e mi affascinano di più dei progetti. Sono tutti scenari. Ecco sugli scenari io capisco quali sono i momenti artistici, riesco a identificarli, riconoscerli, godermeli.

N: spiegami meglio cosa intendi, vuoi dire che in quanto scenari si scartano dall'utilità?

M: ti ricordi il progetto mai realizzato *Coca Cola Hill Top Commercial*? Ecco secondo me lì è proprio esasperato l'interlocutore: è il male assoluto e quindi con il diavolo si estremizza. Mi affascinava l'idea di un lavoro iper complicato per poi non fare nulla. Tutta la difficoltà è stata farsi approvare un budget di 50mila euro per realizzare una pubblicità di Coca Cola utilizzando come cavia il nome preso a prestito di un amico regista per presentare il progetto alla sede di Coca Cola Europe. Mi mandarono l'approvazione della pubblicità a febbraio 2020, grazie alla mia pedina interna all'azienda. Non avevo ancora chiaro come boicottarlo, ma sapevo che la risposta era nella collaborazione con la scuola di Manziana. Nel mio scenario, io avrei voluto girare un video con Coca Cola che doveva essere la rievocazione di una loro pubblicità di 50 anni prima girato proprio in quel territorio. L'idea era di fare un omaggio critico alla storia di Coca Cola e al suo impatto sull'idea d'Italia, all'immagine astratta delle colline verdi. Diciamo un omaggio al rapporto problematico e intricato che esiste tra Coca Cola e il territorio, tra Coca Cola e il mondo inteso come la terra che calpestiamo. Il piano era di costruire il set per il *reenactment* della pubblicità attraverso un corso pomeridiano con gli studenti della scuola di Manziana insegnando loro quanto è bella la storia di Coca Cola e quanto si lega al Paese, ma facendolo in modo così retorico e fastidioso da provocare un'inevitabile ribellione degli studenti. L'obiettivo finale era far sì che gli studenti distruggessero il set cinematografico di Coca Cola e visto che io avevo chiesto all'azienda 50mila euro per il video e 10mila per il backstage, quello sarebbe stato il lavoro. Volevo fregare Coca Cola e con ciò rivelare la problematicità della sua relazione con quel territorio.

Ho sempre saputo che non lo avrei mai fatto.

Quello sulla Coca Cola era uno scenario: vediamo cosa succede quando riesco a creare questo, come se fosse un processo sociale funzionale a vedere a cosa serve l'arte. Rischia di essere autoreferenziale, lo riconosco. Però forse, invece, è anche una forma di domandarsi a cosa serva l'arte e gli artisti in forma meta-progettuale e in che modo tale progettualità possa "servire" a un territorio. Questo lo puoi capire solo quando il tuo progetto non serve davvero a nulla.

G: in effetti hai ragione mi sento più a mio agio a lavorare su costruzioni immaginifiche perché, anche se rimaniamo con un pugno di mosche in mano, non c'è l'ambiguità su cosa facciamo, eliminando ogni dubbio su quale sia il nostro fare estetico e l'impatto sul mondo del nostro agire artistico.

Il modo in cui interveniamo nel mondo non è fatto di mattoni, cemento o politiche concrete ma – fermo restando che ognuno ha un approccio suo – si materializza nella proposta di cambiare lo spettatore, di trasformare chi partecipa. Quindi quello è il prodotto estetico, croce e delizia, il resto è fuffa. Nella relazione c'è lo scarto che proponiamo, altri risolvono prima l'oggetto della loro espressione e poi si interrogano su altro. Per noi l'oggetto dell'agire raramente è ben chiaro, si vede nelle forme un po' ingenuo con cui ci occupiamo di postproduzione. L'oggetto di quello che facciamo è ambiguo e non è chiaro a

terzi. Siamo fumosi, anche nei progetti più semplici non è alla fine ben chiaro cosa fossero, se ci chiedono di raccontarli in poche parole. Le uniche volte che abbiamo lavorato sull'oggettuale in forma chiara comunque si è mantenuta una complessità concettuale. Fa parte dei lati positivi ma anche negativi di un operare inoperoso. Sono positive perché non avendo chiaro l'oggetto si dà valore a tutto ciò che è tangenziale a esso, ciò che non è dichiarato, non è evidenziato, un inaspettato di innesti e relazioni (umane, non umane, materiali e concettuali) che diventa potenzialmente più bello. Il problema a mio avviso è che su questi legami inediti che escono fuori tangenzialmente però non è facile essere riconosciuti tanto da metterli a sistema, come se fosse un problema insito in questo tipo di pratiche. Croce e delizia, l'ho già detto. Abbiamo lavorato per anni creando una serie di tangenti e tangenze, campi di forze, vettori uscenti, senza dargli troppo seguito. Sono proposte o fallimenti?

N: un miliardo di scenari da leggere come innesti temporanei su un palcoscenico. Vettori che bucano la scena. Non sono fallimenti ma l'indice di un bellissimo libro di racconti.

C'è un'ultima questione che possiamo imparare da questo nodo ed è la capacità che una pratica di reincanto deve avere nel pensarsi efficace ad una scala molto piccola, senza cascare nell'equivoco dell'impatto su larga scala. Quest'ultimo va lasciato a chi gioca con carte assai diverse, per il *progetto magico* è importante farsi minore nel senso anche di rivedere la scala del proprio intervento. E questo a volte può intrecciarsi con il nodo dell'amicizia.

F: se ripenso alla casa per tutti, *Savorengo Ker*, non era solo il tentativo di risolvere il problema abitativo per i rom, ma era una grande opera relazionale, un cantiere della cattedrale medioevale dove si respirava una forte interconnessione tra persone di diverse etnie, tra saperi tecnici e credenze magiche, alchimie che accadevano e non si sapeva mai bene come e perché accadevano, ma poi alla fine succedevano. Inclusa forse la sua fine. C'era qualcosa che andava oltre il trovare la soluzione abitativa, era una scultura che tra l'altro ha creato dei legami con alcune famiglie rom che poi sono rimasti nel tempo, pensa al legame con Mirsad e famiglia... Cioè per me, ripensandoci a posteriori, l'amicizia con loro che è rimasta negli anni è la vera scala dell'intervento.

G: quando con Mirsad abbiamo lavorato su un regalo da portare al papa per sensibilizzarlo sulla questione rom. Quel baule conteneva tutte le chiavi della sua vita, di tutte le soluzioni abitative che ha dovuto arrangiare da quando è stato sgomberato dal campo del Casilino 900. Ecco lì secondo me, in quell'opera, tutti i fallimenti precedenti hanno assunto un loro senso...

O: personalmente per esempio mi interessa l'impatto che si ha su una sola persona, la scala piccola: da 1 a 10. Questo mi intriga molto. Nel progetto sulla luna per esempio c'erano gli attori coinvolti ma ovviamente l'idea che mi affascinava di più era incidere sul sindaco del paese e sulla astronauta, su questo personaggio mitico ancor prima di esistere. Era una cosa intima per lei credo... Sperando ovviamente poi che questa dedica a una sola persona potesse trasformarsi in qualcosa di più grande, come un sassolino lanciato nell'acqua. Ma l'idea di questo momento in cui lei saliva sulla luna con in testa questo libro... lo so che penserà a un milione di cose eh. Armstrong probabilmente pensava di farlo per l'umanità, per il futuro, per il progresso. Lo vedrà magari tutto al contrario, per le donne che prima di lei hanno sofferto per la loro invisibilità. Non so cosa penserò, ma io con questo progetto volevo entrare in quel momento lì.

D: se l'amicizia fosse una ricaduta territoriale ufficialmente riconosciuta direi che il vero risultato del progetto di *Roma Non Esiste* sia stata la relazione con i ragazzi che all'inizio ci odiavano e ci rubavano (anche giustamente) tutto. Danilo. Cioè il fatto che a ferragosto ci invitò a un accampamento fatto tutto da lui sul lago di Martignano. Bè quella scala minuta è il vero risultato che mi porto a casa.

Questo tipo di minorità spesso non solo non è riconosciuta ma soprattutto non è valorizzata da chi fa le politiche.

K: non dovremmo essere noi artist³ a parlare di politiche, l'arte non si dovrebbe mischiare con questo. E non credo che affermare questo sia un sottrarsi, nasce piuttosto dalla consapevolezza di un ruolo diverso che noi possiamo avere: abbiamo qualcosa in meno e qualcosa in più. Siamo un campo relazionale che non può cascare in questo *misunderstanding*. Non so se sia rilevante definirlo, ma questo spazio concettuale per me può aprire dei campi di possibilità se pensiamo che queste sono le linee su cui si muovono i finanziamenti pubblici. Il sistema dei bandi chiede spesso che i progetti abbiano ricadute sociali, privilegiando istanze di rigenerazione attraverso l'arte. Non possiamo ignorare ciò, perché i bandi sono una condizione di possibilità per i progetti e se essi si scollano troppo dalla realtà di quello che accade diventa un problema. Se il progetto non risponde a quelle istanze non arriva la benzina, se l'amministrazione continua a parlare quel linguaggio noi possiamo farci tutti i nostri discorsi, ma nessuno ci darà mai dei soldi per generare legami d'amicizia. Questo va spiegato, contestualizzato, bisogna dargli valore e spessore politico e bisogna rendere chiaro perché questo potrebbe generare qualcosa di importante per i territori, ben diverso dalla rigenerazione che intendono loro.

L: chiaro, tanto più nella direzione verso cui sta andando il mondo.

Divenire minore è un nodo che ci insegna allora che una pratica estetico-politica di reincanto si deve confrontare con una autorialità diffusa, con una mancanza di funzione dell'opera e con una efficacia che si misura su quella scala microscopica dell'intervento che in genere non viene considerata né valorizzata. In ultimo questa sottrazione che stiamo provando a spiegare rimettendo in connessione progetto e critica si misura anche in termini temporali. L'efficacia di pratiche del genere si sottrae al presentismo inteso come presenzialismo costantemente richiesto a chi si occupa del contemporaneo, misurandosi al contrario o sulle lezioni che ci insegna la storia o sull'attimo stesso in cui le cose avvengono, oppure su quello che rimarrà ai posteri.

P: ah ma che pensi, mica so' scemo che penso davvero che cambiamo il mondo con quello che facciamo. Ma io non sopporto chi si prende troppo sul serio, come si fa? Per me se con quello che faccio riesco ad arrivare alle mie figlie è già tanto. Autoreferenziale? Non credo. Intendo dire che dobbiamo passare alla storia, alle prossime generazioni. Il presente è fottuto, solo consegnando un piccolo gesto al futuro possiamo dire di aver avuto un impatto. Perché pensi che sono fissato con la nostra retrospettiva? Perché solo uno sguardo sul passato restituito al futuro dà senso... Dobbiamo fare i conti con i tempi lunghi per progetti del genere, è chiaro. Altrimenti non resta che frustrazione.

In ordine di apparizione nella pagina seguente:

- *Coca Cola Hilltop Commercial*, Matteo Locci, 2020, <https://www.matteolocci.com/wp-content/uploads/2021/02/matteolocci-1.pdf>.
- *Savorengo Ker*, foto di gruppo, 2008.
- *Le chiavi di Mirsad*, ATIsuffix, 2015.



Illudere senza ingannare



Questo nodo, come quello sull'invisibilità, ci viene da chi ha studiato l'attualità delle tecniche magiche a partire dall'illusionismo, arte scenica minore nata in Europa tra il XVII e il XIX secolo a partire dalle pratiche curative di Franz Anton Mesmer. Solo diversi anni dopo – quando diventa sonnambulismo, ipnotismo e mentalismo – il trattamento si trasforma in intrattenimento inaugurando il palco dell'Illusionismo. Forse sarà capitato ad alcune^ di voi di partecipare a uno spettacolo quindi avrete chiaro quello di cui parlo, forse invece no. Non è la sede per affrontare estesamente i suoi vari risvolti, ci interessa qui evidenziare un fatto molto specifico. Quest'arte scenica consiste nel simulare eventi ritenuti irrealizzabili: perché lo spettacolo abbia successo, il pubblico deve percepire le azioni come impossibili, ma deve anche essere consapevole che si tratta di illusioni. Nel patto scenico con il pubblico l'illusionista può fingere di avere poteri soprannaturali facendo riferimento all'immaginario tradizionale della magia, a patto che il pubblico sia consapevole che si tratti di una finzione e sappia che l'illusionista non ha effettivamente questi poteri. Dunque l'uso che questa arte scenica fa dei poteri magici ci dà un prezioso indizio sulla natura delle tecniche di reincanto che vorremmo evocare nel nostro manuale.

M: l'illusionismo usa quelle stesse tecniche da sempre, ammettendo la menzogna (e in generale il racconto alterato della realtà) per creare cose illusorie e per scopi più ampi rispetto al solo campo medico, dall'intrattenimento alla frode al plagio. In Mesmer, la prestigiazione trova un teorico grazie al quale sistematizzare meglio quel sorprendente legame tra ciò che si racconta e ciò che si percepisce, al di là della realtà ontologica sottostante: se non c'è più bisogno di una mano fisica per produrre calore, perché basta una mano raccontata, allora “funzionano” anche le evocazioni degli spiriti, i racconti di meccanismi del corpo che lo guariscono dall'interno, le fratture di morte, ecc. Per dirlo con uno slogan, *“falsa è la parola ma vera è l'emozione prodotta”*. La stessa arte è usata da sempre per vendere: al mercato, posso parlare in termini iperbolici delle sementi che ho sul banco, in modo che tu scelga le mie e non quelle del vicino. Un vantaggio narrativo, una lingua più agile, in grado di evocare scenari seduttivi, produce risultati concretissimi. Immagino che tale arte sia stata affinata anche nel mercato delle terre o degli immobili: senti che profumo il mio campo, non avverti anche tu tra le pareti di questo salone delle sensazioni positive? L'allineamento est-ovest di questa camera da letto ti farà dormire come mai prima d'ora, con questa carta da parati ti sentirai una regina nel suo castello..

Insomma Se Mesmer fu una figura chiave per isolare il potere della parola nell'intervenire in modo attivo (e spesso sottile, invisibile) sulla realtà, alterando le percezioni e creando una realtà per il semplice fatto di averla evocata, mi chiedo quali figure, nell'ambito dell'architettura e dell'urbanistica, abbiano per prime individuato i micro-elementi della loro attività di progettazione dotati dello stesso potere. Se ci pensi le nostre città sono costruite sull'inganno...

Questo nodo ha a che fare con la possibilità di sfuggire dall'inganno e dall'illusione in cui siamo immerse, riscoprendo il potenziale di queste tecniche.

H: tutto quello che gli altri pensano sia manipolazione, non lo è. C'è una sottile differenza tra l'inventare la realtà senza appiglio per chi riceve l'immaginazione e....Cioè il fatto è che mi immagino dei mondi e le cose che accadono. Non credo di aver mai consciamente manipolato, è chiaro che sto creando qualcosa che non esisteva prima, ma chi mi sta di fronte lo sa che non è menzogna.

Come abbiamo già visto nel nodo sull'invisibilità, in un'epoca in cui il *dispositivo disincanto* agisce costantemente sulla nostra attenzione e in cui l'urbanistica, manipolata dalla politica e dai poteri economici, costruisce politiche sempre più basate su legami stregati con il reale, per invertire tale logica di dominio dovremo imparare a sfuggire all'inganno senza perdere la possibilità di stupirci. L'analisi delle tecniche illusionistiche può offrire utili modelli di comprensione per le forme di manipolazione dell'informazione impiegate di frequente in ambito politico, militare e commerciale. Come scrive Tomatis¹³⁶:

[...] la magia non è solo un "vettore efficace" di idee da diffondere ma un vero e proprio strumento di indagine: il dibattito culturale può trarre importanti ispirazioni assumendo il punto di vista dei prestigiatori, soprattutto per quanto riguarda gli (attualissimi) intrecci di politica e comunicazione manipolatoria, suggestioni ipnotiche e *storytelling* emancipatorio, usi e abusi del linguaggio. Basta notare che – nell'era della *post verità* – la "ricerca dell'effetto" di un discorso, al di là degli elementi intrinseci di verità, è al centro delle riflessioni tanto dei populistici quanto dei prestigiatori.

Dunque la realtà è permeata di inganno che, lungi dall'essere solo un medium discorsivo, letteralmente forgia le città e i territori in cui viviamo. La progettazione architettonica e urbana si avvale di trucchi che con difficoltà riusciamo a riconoscere ma che, a ben vedere, costruiscono la materialità del nostro ambiente.

M: nella prestigiazione la materialità è fondamentale, a partire dagli oggetti truccati, dalle scatole con i doppi-fondi, dalle stanze che nascondono pareti finte, dagli specchi che suggeriscono vuoti dove ci sono pieni alla velocità delle mani che eseguono la mossa segreta. Lì non è il discorso a illudere ma l'inganno

¹³⁶ Cfr. <https://www.marianotomatis.it/blog.php?post=blog/20170611>

percettivo colto dagli occhi e dalle orecchie: l'illusione nasce da elementi pre-verbali, che colpiscono i nostri sensi al di là delle parole. I manuali di magia ottocenteschi sono pieni di illustrazioni che riguardano interventi sullo spazio tali da indurre meraviglia. Ecco è istruttivo guardarli perché capiamo come funziona lo spazio che attraversiamo ogni giorno.

L'arte dell'illusionismo si offre come quella possibilità di non rinunciare al potenziale meraviglioso dell'illusione, evitando di sentirsi ingannate. Per dirla in modo ancora diverso, l'appello alla magia dovrà riferirsi oggi non tanto alla creazione di una dimensione di inganno (ovvero un'azione mirata a spingere qualcuno a un giudizio errato) o a un'illusione (ovvero una sorta di autoinganno consapevole o appercezione scorretta a cui non viene dato l'assenso), bensì all'illusionismo. Una pratica di reincanto deve maneggiare tecniche di inganno percettivo e cognitivo al fine di produrre l'illusione di un effetto magico, regalando a chi partecipa all'atto l'impressione *consapevole* che qualcosa di impossibile stia accadendo. La differenza sta nel patto scenico, ovvero nella presenza di elementi che avvisano chi è coinvolto nell'illusione che si sta per entrare in quel gioco che mette in campo la forza seduttiva dello stupore. È una tecnica che mettiamo alla fine, anche se in realtà coinvolge tutte le altre, augurandoci che tale accortezza sia sempre considerata perché ha a che fare con il modo in cui generiamo meraviglia. Una pratica estetico-politica di reincanto si deve porre l'obiettivo di immaginare vie di fuga a partire dall'inversione della dimensione manipolatoria a cui siamo continuamente esposti. Lavorare in forma critica sullo stupore è un modo per terremotare da dentro il meccanismo messo in atto dal disincanto: slegando gli soggetti dalle calcificazioni, il lavoro sulla percezione e sull'illusione può aprire varchi in cui rimettere in discussione l'ontologia della dissociazione. Parliamo di quell'equilibrio che ci permette di esperire l'illusione, imparando ad abbandonarsi alla dimensione magica, suggestiva e seduttiva, senza che subentri l'inganno. Ma come si fa a non cadere nel gogo anestetizzante che il sistema neoliberista vuole imporci?

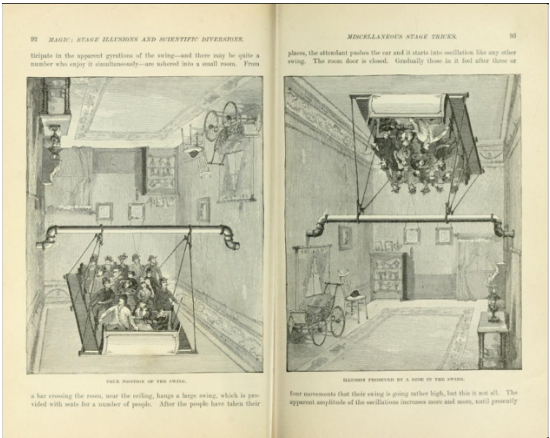
M: raccontare in modo incantevole una cosa (un evento, una persona, un luogo) è una tecnica per renderla memorabile: chi scrive pubblicità lo sa da sempre, inquadrare il prodotto in una cornice incantevole ti fa prevalere sulla concorrenza. La strategia va recuperata dal basso, altrimenti le nostre istanze rischiano di essere espresse in maniera grigia, pedante ed emotivamente poco risonante. I termini con cui si mettono in campo queste strategie sono tutti connotati negativamente: pensa al concetto di "click-bait", che consiste nell'usare titoli che attirano l'attenzione, pieni di maiuscole e contenuti emotivamente scioccanti. Forse dobbiamo turarci il naso, isolare il nucleo di efficacia di queste tecniche e cercare il modo di usarle per entrare in risonanza emotiva con chi ci legge, ci ascolta o entra in un luogo da noi progettato; va da sé che dobbiamo farlo da una posizione consapevole del rischio di fare bieca *exploitation* dell'emotività di chi accede ai nostri contenuti; queste derive vanno evitate sin dalla fase della progettazione, inserendo qua e là dosi di vaccino, indicatori ironici che lasciano trapelare i fili nascosti che reggono il gioco, la

trama dietro le quinte, segnali che ostacolano un'immersione/abbandono al 100% alla struttura realizzata e una fede cieca al racconto proposto.

Si tratta di lasciare indizi in modo che le pratiche che mettiamo nel mondo non incentivino quel sistema di inganno. Una via di salvezza critica sta nella differenziazione tra razionalizzazione degli effetti e anestetizzazione. Ovvero non rinunciare alla consapevolezza, al nostro essere critici, provando però a salvare la meraviglia e qui davvero tocchiamo qualcosa che sta a monte di tutti i nodi precedenti. Parliamo della sottile linea che divide la creazione di un pubblico *smart*, troppo intelligente per potersi meravigliare, da uno *marked* ovvero troppo credulone per non essere ingannato. Le pratiche di reincanto devono mirare a incoraggiare la preziosità dell'attitudine che l'illusionista Tomatis definisce *smark*, donando a chi prende parte il privilegio di potersi stupire, senza però cascare in una dimensione egemonica che ci manipola e ci incanala in una percezione negativa e demistificatoria. Abbracciando questa dimensione illusoria e meravigliosa, le pratiche di reincanto ci consentono di fare esperienza ludica dell'impossibile, di immaginare qualcosa che va oltre il reale superando i suoi nessi razionali. L'arte dell'illusionismo che dovremmo tenere a mente è quella che definiremmo la *wonder injection* (Tomatis), un sottile equilibrio tra scetticismo e fiducia. Questa arte sottile ed equilibrata ci permetterà di esercitare la capacità di stare nella dissonanza cognitiva permettendo la manutenzione dell'immaginazione stessa.

In ordine di apparizione nella pagina seguente:

- *Magic. Stage illusions and scientific diversions*, manuale di magia a cura di Albert A. Hopkins, 1897.
- *Wonder Injection*, Mariano Tomatis <http://www.marianotomatis.it>
- *Società Essoterica di Illusionismo Critico*, ATIsuffix, progetto di ricerca dal 2019, <https://www.atisuffix.net/esci>.
- *Magical History Tour*, ATIsuffix, video, 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=4Co32caaX6o&t=40s>;
<https://www.youtube.com/watch?v=5AeLKd8Q0lk&t=634s>



CONCLUSIONI

Non è che l'inizio

Come abbiamo fatto a rimanere bloccati?
Se abbiamo iniziato per gioco, quando abbiamo dimenticato che stavamo giocando?

Graeber & Wengrow, *L'alba di tutto*, 2021, p. 129

L'origine è ovunque, qui e ora

Si chiedeva Louis Althusser (2012) “In che modo può cominciare il mondo?” (p. 173). In queste pagine abbiamo ricostruito origini, individuato momenti di nascita e di rottura, nominato spazi, scompigliato visioni, imparato dal passato, rotto il determinismo dell'eterno ritorno e rievocato fantasmi. Ma soprattutto – grazie a tutte queste cose insieme – abbiamo tentato di disfare il presente, per poi riannodarlo. Forse le lettrici più attente se ne saranno già accorte[^], ma ora che siamo arrivate alle ultime pagine vorrei dirlo proprio molto chiaramente. Lo spazio magico della *communitas* “può avvenire ovunque, spesso a dispetto delle regole” (Turner 1982, p. 111). Aver parlato dell'origine non ci deve legittimare a rimanere bloccati in un presente sempre alla rincorsa dell'unica religione possibile: la trascendenza del progresso capitalista. L'archeologia ci è venuta in aiuto per individuare l'*archè* di una certa postura e rendere più nitido il presente, ma essenzialmente l'origine dello spazio magico non esiste. Essa è ovunque, qui e ora, sempre possibile.

Questa tesi non è un punto fermo, ma l'espressione di un desiderio. Un'urgenza del genere, etimologicamente, nasce *de sidus* ovvero in assenza di stelle. Quando gli antichi aruspici non riuscivano a vaticinare le loro profezie per colpa delle nuvole, si accendeva questo strano sentimento rivolto all'attesa di poterle vedere di nuovo. Similmente anche noi moderni, nella speranza di un cielo stellato, desideriamo. Ma non vorrei che questa contemplazione dal basso verso l'alto ci incastrasse in un atteggiamento eccessivamente astratto, che poco si confà a noi materialiste[^] magiche[^]. Ricordiamo sempre che la nostra è, invece, la ricerca di quel vettore teorico e pratico che, risultante vettoriale di un campo di tensioni, possa essere in grado di fuggire dal piano generando nuove origini. Il desiderio – nostalgico o escatologico che sia – rischia di scivolare nella trascendenza. Allora se è vero che queste pagine nascono dall'esigenza del contatto con il ribollire vitalizzante del reale, il desiderio, per farsi immanente, si dovrà ancorare a una *praxis* che, come ci insegna il più classico dei pensieri marxisti, è l'interazione dialettica tra la teoria e la pratica. Nella ricerca di questo difficile equilibrio si tratterà, come ho già detto, di lasciare alle spalle la trascendenza vergognosa di sé del materialismo storico. Una delle vie possibili risiede nell'ancorare il desiderio al piacere. Quello più scomodo, indicibile e triviale di cui ogni legame è portatore nel momento in cui, lasciata la presa, si decide di fare spazio affinché le relazionalità avvengano e vengano al mondo, dando vita a nuove origini dello spazio magico.

Queste pagine, allora, descrivono una direzione verso cui vorremmo andare, un discorso a favore di un'*Urbe Magica*, tenendo bene in mente che essa può avere origine in ogni momento e ovunque, basta solo desiderarla. Come avremo capito, in una società disincantata, lo spazio magico, per come siamo arrivate a capirlo in questa tesi, non è più tanto nei centri idolatrici riconosciuti come tali, ma risiede nella relazione che stabiliamo con le persone e con le cose, è in divenire e molteplice. Ci sarà anche chiaro, d'altronde, che un sapere magico della materia nasce dove meno ce lo aspettiamo. Tra i sampietrini roventi, in una aiuola putrida, in un tramonto blasonato, all'imbrunire, nelle notti di luna piena, nel calore lasciato da una gatta, sul bagnasciuga, nel bosco, in una deviazione dalla meta, nella rugiada, nell'amore per gli amici, in una conversazione inattesa, negli scheletri nell'armadio, nel vento, nella roccia, nei mattini d'estate, nella pelle d'oca, nello stato febbrile, al bordo della strada, nell'abbandono, nell'umido, nella relazione con le altre^, nel proprio corpo. Il segreto risiede nell'aver focalizzato la direzione estetica desiderata e averne capito il portato politico. E questo, possiamo dire in conclusione, di averlo fatto.

Abbiamo appena letto tredici nodi di base per disfare il presente e avviare la navigazione. Possiamo immaginarli come i primi necessari da annotare e da annodare per dare seguito alla direzione individuata facendosi strada collettivamente, come gli stormi, nel cielo nuvoloso. Essi sono solo l'inizio di un più lungo esercizio di nominazione che richiede tempo, dedizione e passione. Mentre tento di concludere questa tesi, dal contatto con la pratica mi continuano a venire in mente tecniche, questioni ed emersioni. Infatti la molteplicità di tecniche che possono emergere da pratiche così variegata e la difficoltà di nominare e descrivere realtà in continua trasformazione e in inevitabile travaglio, rende difficile concludere questo scritto con delle considerazioni dai confini netti. Per il momento il manuale resta evidentemente aperto a nuove contaminazioni.

Pro Urbe Magica non è che un'Itaca, speriamo abbia almeno l'utilità di orientare un cammino *augurandoci che la strada sia lunga, fertile in avventure e in esperienze*¹³⁷. Immergendosi e sporcandosi le mani ci si rende presto conto che, nonostante i tentativi, la teoria è sempre un passo avanti alla pratica. Nella concretezza del quotidiano spesso, infatti, ci si allontana da quello che pensiamo, scriviamo e desideriamo. Le pratiche di reincanto sono fragili, precarie ed esigono che si dia importanza anche alla dimensione terra terra dell'esistenza. Per questo sono facilmente catturabili, perché anche loro di qualcosa devono pure nutrirsi e, così, rimangono facilmente imbrigliate nello scontro con un sistema che, a suon di false promesse di salvezza, cerca di disattivarle sul nascere buttando acqua sui fuochi da loro accesi. Nei bivi e nei trivi sorvegliati da bocche diaboliche pronte a divorarci, i nodi possono per un momento, invece, salvarci davvero. Anche in questo risiede la forza di una lista di appigli tecnici che possano essere d'aiuto in ogni occasione di *praxis*, ovunque qui e ora. La manutenzione di una collettività, di un gesto, di uno spazio, di un'idea – per magici che essi siano – parte dalla necessità che qualcuna^ ci creda e se ne faccia carico, lo costruisca, lo abiti, lo scaldi, lo trasformi, coltivi la relazione affinché si mantengano le sue condizioni d'esistenza, alimentandone la desiderabilità.

In questi aspetti materiali – a tratti triviali – si saldano ancora più fortemente l'estetica e la politica: ogni scelta fatta, ogni legame annodato, ogni successo e ogni fallimento comporterà una diversa declinazione di questo rapporto. Calarsi nella pratica materialista magica impone una

¹³⁷ Konstantinos Kavafis, *Itaca*, 1911.

sensibilità e una lentezza, una costanza e una profondità che si scontrano con il ritmo del mondo e con l'impellenza e l'urgenza di qualsiasi progetto tecno-capitalista. D'altronde è così vero che "ci vogliono quasi cinquemila lucciole per produrre una luce pari a quella di una sola candela" (Didi-Huberman 2009, p. 33). Resistenza, reincanto e rivoluzione devono nutrirsi dell'ebbrezza dell'immaginazione, senza dimenticare il realismo e l'ostinazione che le pratiche insegnano. Visceralità, scetticismo e fiducia: torniamo sempre lì.

Che...

Sento, infine, di essere giusto all'inizio e questa è una sensazione rincuorante perché mi proietta con desiderio in numerose linee di ricerca future. Per una ricerca che sa di non essere affatto finita, allora, l'unica conclusione sensata sembrerebbe essere quella di appuntare una lista di desideri a disegnare delle possibili linee di ricerca e delle intensioni che le riflessioni contenute in questa tesi vorrebbero portare avanti nel futuro prossimo.

Che questo racconto possa essere interpretato come un personale e timido tentativo di ricostruire un universo di senso comune per chi, come me, sente che la propria militanza nel mondo sia nella direzione della difesa di una politica sensibile. Che queste pagine alimentino tale postura.

Che queste pagine arrivino a tutte le persone a cui ho pensato mentre scrivevo. Che l'inchiostro risuoni nonostante me, per dare forza, sostegno e desiderio alla mia banda.

Che i nodi qui formulati si alleino a quelli di bande ancora a noi sconosciute. Gli esempi che sono apparsi nel manuale non sono che storie davvero minute, scelte solo in virtù della vicinanza di chi scrive a tali pratiche. A partire da queste piccole esperienze ho tentato di dare risposte a domande che superano i confini biografici e territoriali. Che altre bande sparse nel mondo accolgano l'invito a ricostruire il proprio manuale di tecniche situate per poi intersecarlo con quello di altre bande. Vorrei tanti manuali tecnici di nodi magici quante sono le bande nel mondo. Che ci sia del riverbero.

Riunendoci in assembramenti-stati generali temporanei e festosi, vorrei credere anche che questi manuali di nodi possano convergere a costruire una *biblioteca-cantiere materialista magica* piena di parole-cacciavite, autrici-chiodi e formule-trapani a disposizione per disfare il presente e riiniziare a giocare al gioco del *se fosse*.

Vorrei insomma che, prima di tutto, *Pro Urbe Magica* sia rivolto ai *practitioners* dell'arte (magica), perché il manuale non è che l'inizio di una messa in posa e in prosa di pensieri e pratiche. Spero si accolga il mio invito ad adottarlo e portarlo avanti, completandolo di tutte le tecniche mancanti.

Vorrei, inoltre, che venisse messo in pratica, rinarrato, stravolto, reiterato, completato, calpestato, stagiuzzato, profanato, criticato e riorganizzato. Il manuale tecnico di nodi magici desidera essere il *la* per una sinfonia da comporre collettivamente. Dunque, che queste pagine amplino il campo di possibilità necessario alle pratiche affinché accadano.

Che *Pro Urbe Magica* venga letto, poi, anche dai tecnici – da chi fa i progetti e le politiche – perché possa informarle. È necessario dare spazio *realmente* a questo tipo di sperimentazioni alimentando la possibilità che tali forme di legami vengano valorizzati, sostenuti e finanziati. Ma anche che finisca nelle mani dei teorici che spesso sono anche *practitioners*, con l'invito ad alimentare pensieri immaginifici sull'immanenza, lasciando da parte la trascendenza. Il che non vuol dire piegare la filosofia alla logica dell'utile, se si sospetta questo vuol dire che non abbiamo capito niente di questa tesi. Quanto piuttosto l'invito è di sperimentare forme di tangenza, di travaso e di contatto tra pratica e teoria affinché il pensiero si faccia benzina da lanciare sui fuochi che, qui e lì, a fatica si accendono.

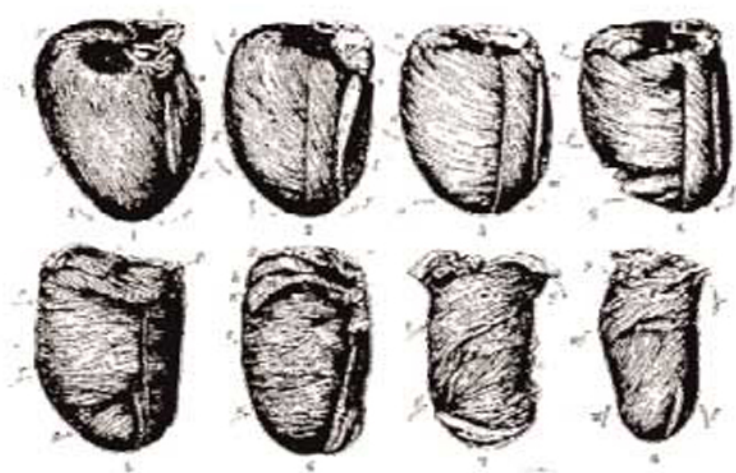
Che il manuale possa diventare l'indice per un nuovo libro che speriamo troverà gli spazi, i tempi, la possibilità e le condizioni per essere scritto.

Che ogni tecnica diventi un seme, l'inizio di un nuovo lavoro di ricerca teorica e pratica. Ogni nodo individuato apre, d'altronde, questioni così ampie e stimolanti che sarebbe bello poter dedicare spazi, ore e pagine di riflessione a ognuna di esse.

Che ogni nodo si faccia muscolo per le camere cardiache dei cuori materialisti magici che pulsano e si contraggono in giro per il mondo.

Questo non è che l'inizio, il progetto magico che vorrei continuare a sostenere. Ora che siamo arrivate^ alla fine di questa lettura spero vi sia venuta voglia di emergere dalle parole e di incontrarci corpo a corpo in uno spazio reincantato: questa sarebbe la miglior ricaduta spaziale che vorrei augurare a un libro sul potenziale eversivo della magia. Sicuramente c'è dell'immaginazione, ma non credo sia un'illusione.

E non dimenticare mai: sempre devi avere in mente l'*Urbe Magica* – che raggiungerla sia il pensiero costante. E se la trovi povera, non per questo l'*Urbe Magica* ti avrà deluso. Arrivata fin qui, con tutta la tua esperienza addosso già avrai capito ciò che l'*Urbe Magica* vuole significare.



BIBLIOGRAFIA

Bibliografia parte prima

Agamben Giorgio

2008 *Che cos'è il contemporaneo?*, Nottetempo, Milano.

2008 *Archeologia filosofica in Signatura rerum*, Bollati Boringhieri, Torino.

Anderson Philip Warren

1972 *More is different. Broken symmetry and the nature of the hierarchical structure of science*, "Science", vol. 177 n. 4047, pp. 393-396.

Argan Giulio Carlo

1968 *Storia dell'arte italiana*, Sansoni, Firenze.

Bataille Georges

1955 *La Peinture préhistorique. Lascaux, ou la Naissance de l'art*, trad. it. a cura di Lucia Tognioli, *Lascaux. La nascita dell'arte*, Abscondita, Milano 2014.

1976 *La limite de l'utile (fragments)*, Gallimard, Paris; trad. it. a cura di F.C. Papparo, *Il limite dell'utile*, Adelphi, Milano 2000.

Benjamin Walter

1921 *Zur Kritik der Gewalt*, «Archiv für Sozialwissenschaften und Sozialpolitik» 47, trad. it., *Per la critica della violenza* in Id., *Angelus Novus, Saggi e frammenti*, Torino 1995, pp. 5-30.

Caracciolo Lucio

2020 *Tutti i miti portano a Roma*, editoriale in *Limes* 2/2020 *Il potere del mito*.

Careri Francesco

2006 *Walkscapes. Camminare come pratica estetica*, Einaudi, Torino.

Cavarero Adriana

1995 *Corpo in figure. Filosofia e politica della corporeità*, Feltrinelli, Milano.

Decandia Lidia

2008 *Il nomos, la mappa e la polis: alle origini della legge*, in *Lo spazio, il tempo e la norma*, Editoriale scientifica, Napoli.

2017 *Dalla città fortezza alla città come opera d'arte relazionale*, in *La città e l'accoglienza*, a cura di D. Cellamare, R. De Angelis, M. Ilardi, E. Scandurra, F. Tarzia, Manifestolibri, Roma, pp. 37-68.

- 2019 *Riandare alle origini per scardinare l'idea di città patriarcale e immaginare altre forme di urbanità possibili*, in *La libertà è una passeggiata. Donne e spazi urbani tra violenza strutturale e autodeterminazione*, a cura di Belingardi, Castelli, Olcuire, IAPh Italia.
- 2024 *Contro la città-fortezza: sul valore costitutivo dell'essere insieme*, articolo in *Scienze del Territorio. Rivista di Studi Territoriali* Vol. 2, no. 2.

De Martino Ernesto

- 1977 *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, Einaudi, Torino.

Deleuze Gilles

- 1990 *Poscritto sulle società del controllo*, in *Pourparler*, Quodlibet, Macerata.

Derrida Jacques

- 1994 *Force de loi. Le fondement mystique de l'autorité*, Paris, trad. it., *Forza di legge. Il fondamento mistico dell'autorità*, Torino 2003.

Dumézil George

- 1966 *La religion romaine archaïque*, trad. it. *La religione romana arcaica. Miti, leggende, realtà*, Rizzoli BUR, Milano 2001.

Eliade Mircea

- 1952 *Images et symboles. Essais sur le symbolisme magico-religieux*, Gallimard, Paris, trad. it. a cura di M. Giacometti, *Immagini e simboli: saggi sul simbolismo magico-religioso*, Jaca Book, 1980.
- 1965 *Le sacré et le profane*, trad. it. a cura di E. Fadini *Il sacro e il profano*, Boringhieri, Torino 2013.

Euripide, *Baccanti*

Ferraro Giovanni

- 2001 *Il libro dei luoghi*, Jaca Book, Milano.

Freud Sigmund

- 1938 *Costruzioni nell'analisi*, in *Der Mann Moses und die monotheistische Religion*, trad. it. a cura di Cesare L. Musatti, XI: 1930-1938, *L'uomo Mosè e la religione monoteistica e altri scritti*, Boringhieri, Torino, pp. 541-552.

Fustel de Coulanges,

- 1880 *La cité antique*, Paris, trad. It. *La città antica*, Firenze 1972.

Garroni Emilio

- 1977 *Ricognizione della semiotica*, Officina Edizioni, Roma.

Graeber David & Wengrow David

2021 *The dawn of everything*, trad. it. a cura di Roberta Zupper *L'alba di tutto*, BUR Rizzoli, Milano 2022.

Gordon Childe Vere

1950 *Social Evolution*, trad. it. *La rivoluzione urbana*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2004.

Huizinga Johan

1940 *Homo Ludens. Proeve Eener Bepaling Van Het Spel-element Der Cultuur*, H. D. Tjeenk Willink & Zoon N. V., Haarlem; trad. it. A cura di C. van Schendel, *Homo Ludens*, Einaudi, Torino 2002.

Kerényi Karl

1976 *Dionysos. Urbild des unzerstobaren Lebens*, trad. it. a cura di Lia Del Corno, *Dioniso*, Adelphi edizioni, Milano 1992.

Leroi-Gourhan André

1964 *Les religions de la préhistoire Paléolithique*, trad. it. a cura di Elina Klersy Imbeciadori, *Le religioni della preistoria*, Adelphi, Milano 1993.

1964 *Le geste et la parole*, Albin Michel, Paris; trad. it. a cura di F. Zannino, *Il gesto e la parola*, Einaudi, Torino 1977.

Lévi-Strauss Claude

1965 *Le totémisme aujourd'hui*, Paris, trad. it. *Il totemismo oggi*, Milano 1976.

Lewis-Williams David

2002 *The mind in the cave*, Thames&Hudson Ltd, London.

Liverani Mario

1998 *Uruk. La prima città*, Editori Laterza, Roma-Bari.

Morin Edgard

2001 *I sette saperi necessari all'educazione del futuro*, Raffaello Cortina Editore, Milano.

Mumford Lewis

1961 *The city in history: its origins, its transformations, and its prospects*, Secker & Warburg, London, trad. it. di E. Capriolo, *La città nella storia. Dal santuario alla polis*, Bompiani, Milano, vol. I, Bompiani, Milano 1977.

Perec Georges,

1989 *Espaces d'espaces*, trad. it. A cura di Roberta Delbono, *Specie di Spazi*, Bolati Boringhieri, Torino 1989.

Plutarco, *Vita Romuli*, XI

Restuccia Francesco

2022 *Il contrattacco delle immagini. Tecnica, media e idolatria a partire da Vilém Flusser*, Metemi, Milano.

Rigal Gwenn

2016 *Le temps sacré des cavernes, De Chauvet à Lascaux, les hypothèses de la science*, trad. it. a cura di Svevo D'Onofrio, *Il tempo sacro delle caverne*, Adelphi, Milano 2022.

Roncayolo M

1978 “Città”, voce in *Enciclopedia*, Einaudi, Torino, vol. III, pp. 3-84

Rykwert Joseph

1976 *The idea of a town*, trad. it. a cura di Giuseppe Scattone, *L'idea di città*, Adelphi, Milano 2002.

Scott C. James

2007 *Le origini della civiltà. Una controstoria*, Torino, Einaudi.

Soja Edward William

2000 *Postmetropolis: critical studies of cities and regions*, Oxford: Basil Blackwell, trad. it. *Dopo la metropoli. Per una critica della geografia urbana e regionale*, Patron Editore, Bologna 2000.

Turner Edith e Victor

1997 *Il pellegrinaggio*, Lecce, Argo.

Ursula K. Le Guin,

1973 *The Ones Who Walk Away From Omelas*

Velotti Stefano

2008 *Il problema della riproduzione pittorica dell'arte rupestre in una prospettiva estetica*, capitolo in volume *Memoria dell'arte: pitture rupestri dell'Acacus tra passato e futuro* a cura di Savino di Lernia, Daniela Zampetti, All'insegna del Giglio, 2008, pp. 47-51.

Vernant Jean Pierre

1966 *Mythe et pensée chez les Grecs. Etudes de psycho-logie historique*, Maspero, Paris; trad. it. *Mito e pensiero presso i greci*, Einaudi, Torino, 1970.

Williams David Lewis

2002 *The mind in the cave*, Thames & Hudson Ltd, London.

Zagrebel'sky Gustavo

2006 *Il diritto di Antigone e la legge di Creonte*, in I. Dionigi (a cura di), *La legge sovrana*, Bur, Milano, pp. 21-51.

Zanini Piero

1997 *Significati del confine. I limiti naturali, storici, mentali*, Bruno Mondadori, Milano.

Zanker Paul

2006 *Augusto e il potere delle immagini*, Bollati Boringhieri, Torino.

Filmografia e sitografia parte prima

Cave of Forgotten Dreams, Werner Herzog, 2010

The Nebelivka hypothesis, Forensic Architecture, 18. Biennale di Architettura di Venezia 2023,
<https://forensic-architecture.org/investigation/the-nebelivka-hypothesis>

Centre des Monuments Nationaux <http://font-de-gaume.monuments-nationaux.fr>

Bibliografia parte seconda

Adorno Theodor & Horkheimer Max

1947 *Dialektik der Aufklärung*, trad. it. Renato Solmi, *Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi, Torino 2010.

Agati Natalia & Careri Francesco,

2023 *Per una città incantata. Una conversazione sull'arte e la produzione di spazio comunitario a partire dall'esperienza di Termini TV*, in *Urban Forms of Life. Per una critica delle forme di vita urbana* a cura di Andrea D'Ammando, Tommaso Morawski, Stefano Velotti, Quodlibet, Macerata, pp. 33-52.

Agati N. & Caporrella E. & Locci M. & Rocco M.

21 settembre 2022 *La città illusionista*, Neroeditions. <https://not.neroeditions.com/la-citta-illusionista/>

Angelucci Daniela

2023 *Là fuori. La filosofia e il reale*, Ombre Corte, Roma.

Attili Giovanni,

2020 *Civita. Senza aggettivi e senza altre specificazioni*, Quodlibet, Macerata.

2023 *Cosmogonie del possibile*, in *Urban Forms of Life. Per una critica delle forme di vita urbana*, a cura di Andrea D'Ammando, Tommaso Morawski, Stefano Velotti, Quodlibet, Macerata, pp. 53-74.

Baudrillard Jean

1983 *Les stratégies fatales*, trad. it. A cura di Sandro D'alessandro *Le strategie fatali*, Feltrinelli Editore, Milano 2007.

Baumgarten A. G.

1735 *Aesthetica*, trad. it. a cura di Grancesco Piselli, *Estetica*, Milano 1992.

Benjamin Walter

1936 *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, trad. it. a cura di F. Valagusa, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 2011.

1985 *Kapitalismus als Religion*, in *Gesammelte Schriften*, a cura di R. Tie-demann e H. Schweppenhäuser, Frankfurt a. M., VI, pp. 100-103; trad. it a cura di G. Russo, *Capitalismo come religione*, Il Melangolo, Genova 2013.

1921 trad. it. *Capitalismo come religione*, Il Melangolo, Genova, 2013.

Berman Marshall

1982 *All that is solid melts into air. The experience of modernity*, New York, trad. it. a cura di V. Lalli, *Tutto ciò che è solido svanisce nell'aria*, il Mulino, Bologna 1985.

Bulgakov Michail

1967 *Il maestro e Margherita* in Id. *Romanzi e racconti*, Mondadori, Milano, 2000.

Bruno Giuliana

2002 *Atlas of Emotion. Journey in Art, Architecture and Film*, trad. a cura di Maria Nadotti *Atlante delle emozioni*, Johan&Levi Editore, Cremona 2015.

- Campagna Federico
2018 *Techinc and Magic: The reconstruction of Reality*, trad. it. *Magia e Tecnica. La ricostruzione della realtà*, Edizioni Tlon, Roma 2021.
- Cassirer Ernst
1923-29 *Philosophie der symbolischen Formen*, Berlin, B. Cassirer; trad. it. 1961-65, *La filosofia delle forme simboliche*, Firenze, La Nuova Italia, vol. III.
- Cavalletti Andrea
2011 *Suggestion. Potenza e limiti del fascino politico*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Choay Françoise
1965 *L'urbanisme. Utopies et réalités*, trad. it. a cura di Paola Ponis *La città. Utopie e realtà*, Giulio Einaudi Editore, Torino 1973.
- Consigliere Stefania
2019 *Archeologia della dissociazione*, saggio in *Strumenti di cattura. Per una critica dell'immaginario tecno-capitalista*, Jaca Book, Milano.
2020 *Favole del reincanto. Molteplicità, immaginario, rivoluzione*, DeriveApprodi, Roma.
17 luglio 2021 *Disvisioni*, «comune-info», , disponibile online (<https://comune-info.net/disvisioni/>).
2023 *Magia per refuseniks*, contributo in volume *Materialismo Magico. Magia e rivoluzione*, Stefania Consigliere (a cura di), DeriveApprodi, Roma.
- Crary Jonathan
2001 *Suspensions of perception. Attention, spectacle, and modern culture*, First MIT Press paperback edition.
- Debord Guy
1956 *La société du spectacle*, Buchet-Chastel, Paris.
- Decandia Lidia
2000 *Dell'identità. Saggio sui luoghi: per una critica della razionalità urbanistica*, Rubbettino Editore, Soveria Mannelli, Catanzaro.
2008 *Polifonie urbane*, Meltemi editore, Roma.
2017 *Dalla città fortezza alla città come opera d'arte relazionale*, "Collana Territori" (a cura di Cellamare, De Angelis, Ilardi, Scandurra, Tarzia), Manifestolibri, Roma.
- Deleuze Gilles
1988 *Le pli. Leibniz et le Baroque*, Paris, *La Différence*; trad. it. a cura di D. Tarizzo, *La piega. Leibniz e il Barocco*, Einaudi, Torino 2004.
1990 *Poscritto sulle società del controllo*, in *Pourparler*, Quodlibet, Macerata.
- De Martino Ernesto
1977 *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, 2019 nuova edizione a cura di Giordana Charuty, Daniel Fabre e Marcello Massenzio, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino.
- Debord Guy

- 1967 *La société du spectacle*, trad. it. a cura di Pasquale Stanziale *La società dello spettacolo*, Nautilus, Torino 1994.
- Descola Philippe
2005 *Pardelà nature et culture*, tr. it. a cura di Nadia Breda *Oltre natura e cultura*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2021.
- Dewey John
1934 *Art as experience*, tr. it. a cura di C. Maltese, *Arte come esperienza*, La Nuova Italia, Firenze 1951.
- Ejzenštejn Sergej Michajlovič
1986 *Il montaggio delle attrazioni*, in "Il montaggio", Marsilio, Venezia.
- Elster Jon
1979 *Ulysses and the Sirens*, trad. it. a cura di Paolo Garbolino *Ulisse e le Sirene*, Il Mulino, Bologna 1983.
- Farinelli Franco
1992 *I segni del mondo. Immagine cartografica e discorso geografico in età moderna*, La Nuova Italia Editrice, Firenze.
- Federici Silvia
2018 *Reincantare il mondo. Femminismo e politica dei commons*, Ombre Corte.
2003 *Calibano e la strega. Le donne, il corpo e l'accumulazione originaria*, Mimesis, Milano-Udine.
- Fatta&Giardina&Vinci
2021 *La fabbrica del cielo. Il soffitto della Cappella Palatina e il tetto della Cattedrale tra tecnica e arte*, Kalòs.
- Ferreira da Silva Denise
2016 *On difference without separability*, in 32nd Bienal de São Paulo Incerteza viva. Catalogue, edited by Jochen Volz and Jùlia Rebouças, São Paulo, pp.57-65.
- Foucault Michel
1966 *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*, trad. it. a cura di Emilio Panaitescu, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Rizzoli, Milano 1967.
- Gauchet Michael,
1985 *Le Désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion*, Gallimard, Paris; trad. it. a cura di A. Comba, *Il disincanto del mondo. Una storia politica della religione*, Einaudi, Torino 1992.
- Graeber David
2015 *Radical alterity is just another way of saying "reality": A reply to Eduardo Viveiros de Castro*, HAU Journal of Ethnographic Theory, trad. it. "Alerità radicale" è solo un altro modo per dire "realtà". Una risposta a Eduardo Viveiros de Castro in *Materialismo Magico. Magia e rivoluzione*, Stefania Consigliere (a cura di), DeriveApprodi, Roma 2023.
- Graeber David Sahlins Marshall

- 2017 *On kings*, tr. it. a cura di Pietro Vereni, *Il potere dei re. Tra cosmologia e politica*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2019.
- Kallis Aristotle
2014 *The Third Rome, 1922-1943. The Making of the Fascist Capital*, Palgrave Macmillan, Basingstoke.
- Kern Leslie
2022 *Gentrification is inevitable and other lies*, trad. It. Di Elisa Dalgo *La gentrificazione è inevitabile e altre bugie*, Treccani, Roma 2022.
- Lamont Peter e Wiseman Richard
2005 *Magic in Theory. An introduction to the theoretical and psychological elements of conjuring*, University of Hertfordshire Press, Hatfield.
- Latour Bruno
1991 *Nous n'avons jamais été modernes*, tr. it., *Non siamo mai stati moderni. Saggio di antropologia simmetrica*, Eléuthera, Milano 2009.
2020 *La sfida di Gaia. Il nuovo regime climatico*, Meltemi, Milano.
- Magatti Mauro
2012 *La grande contrazione. I fallimenti dell'alibertà e le vie del suo riscatto*, Feltrinelli, Roma.
- Merleau-Ponty Maurice
1945 *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, trad.it. Andrea Bonomi *Fenomenologia della percezione*, Il Saggiatore, Milano 1965.
1964 *Le visible et l'invisible, suivi de Notes de travail*, trad. it. a cura di Andrea Bonomi *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano 1969.
- Mezzadra Sandro
2008 *La condizione postcoloniale. Storia e politica nel mondo globale*, Ombre Corte, Verona.
- Montani Pietro
2007 *Bioestetica. Senso comune, tecnica e arte nell'età della globalizzazione*, Carocci editore, Roma.
- Moore Jason W.
2017 *Capitalocene o Antropocene? Scenari di ecologia-ondo nell'era della crisi planetaria*, Ombre Corte, Verona.
- Morawski Tommaso
2020 *The map: a medium of perception. Remarks on the relationship between space, imagination and map from Google Earth*, Aisthesis 13(2), pp. 185-197.
- Neve Mario Angelo
2018 *La forma-atlante*, Pòlemos. Materiali di Filosofia e critica sociale, 2, pp. 39-55.
- Pignarre Philippe & Stengers Isabelle,
2005 *Capitalist sorcery. Breaking the spell*; trad. it. a cura di S. Consigliere, A. Solerio, *Stregoneria capitalista. Pratiche di uscita dal sortilegio*, IPOC, Milano 2016.
- Pitch Tamar

- 2013 *Contro il decoro. L'uso politico della pubblica decenza*, Editori Laterza, Roma.
- Rosa Hartmut
2018 *The Uncontrollability of the World*, Polity, Cambridge.
- Schmitt Carl
1932 *Das Zeitalter der Neutralisierung und Entpolitisierung*, in *Der Begriff des Politischen. Text von 1932 mit einem Vorwort und drei Corollarien*, Duncker&Humblot, 1963; trad. it. *L'epoca delle neutralizzazioni e delle spoliticizzazioni*, in *Le categorie del "politico". Saggi di teoria politica*, a cura di Gianfranco Miglio e Pierangelo Schiera, il Mulino, Bologna 1988.
- Semi Giovanni
2015 *Gentrification. Tutte le città come Disneyland?*, Il Mulino.
- Stengers Isabel
1994 *Le Grande partage*, in «Nouvelle Revue d'Etnopsychiatrie», n. 27, pp. 7-19, trad. it. a cura di S. Consigliere, *La grande partizione*, «I Fogli di ORISS», n. 29-30, 2008, pp. 47-61.
1995 *Doctor and healers*, trad. it. a cura di S. Inglese *Il medico e il ciarlatano*, Bollati Boringhieri, Torino.
2018 *The challenge of ontological politics*, in M. De La Cadena – trad. it. a cura di M. Blaser, *A world of many worlds*, Duke University Press, Durham & London, pp. 83-111.
- Stiegler Bernard
2004 *De la misère symbolique 1 – L'époque hyperindustrielle*, Éditions Galilée; trad. it. *La miseria simbolica, l'epoca iperindustriale*, Meltemi editore, Milano 2021.
2012 *Reincantare il mondo. Il valore spirito contro il populismo industriale*, Orthotes, Napoli.
- Taussig Michael
1980 *Il diavolo e il feticismo della merce. Antropologia dell'alienazione nel capitalismo*, DeriveApprodi, Roma 2017.
- Tiqun
2004 *Il bell'inferno*, in “*La fête est finie*”, trad. it. a cura di Marcello Tarì, in “*Pòlemos I.*” n. 1, Donzelli Editore, 2020, pp. 69-82, pp. 71-73.
- Tomatis Mariano
Mesmer. Lezioni di mentalismo. La zona del crepuscolo vol. 1-2, Torino 2020.
- Turner Victor
1982 *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*, trad. it. a cura di P. Capriolo, *Dal rito al teatro*, il Mulino, Bologna 1986.
- Valéry Paul
1934 *Pièces sur l'art*, Paris.
- Velotti, Stefano
2017 *Dialettica del controllo. Limiti della sorveglianza e pratiche artistiche*, Castelvecchi, Roma.
- Viveiros de Castro Eduardo

- 2012 *Immanence and fear. Stranger events and subjects in Amazonia*, "Hau" 2, 1, pp. 27-43, trad. It. *Immanenza e paura. Eventi-estranei e soggetti in Amazonia*, a cura di Alice Caramella, Davide Serpico, Alessia Solerio.
- 2014 *Who is afraid of the ontological wolf?*, S. Consigliere, (a cura di), *Mondi Multipli*, vol.1-2, Kaiak, Napoli.

Weber Max

- 1922 *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*, Mohr, Tübingen; trad. it. a cura di A. Comba *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo (1904-1905)*, Einaudi, Torino 1992.

Filmografia parte seconda:

Una lezione d'urbanistica, cortometraggio, Giancarlo De Carlo, Carlo Doglio, Michele Gandin, Maria Luisa Pedroni, Ludovico Quaroni, Elio Vittorini, 1954, X Triennale di Milano, prodotto da La Meridiana Film.

Una giornata particolare, 1977, Ettore Scola

Bibliografia parte terza e quarta

Abu Akar Hiba

2018 *For the war yet to come. Planning Beirut's frontiers*, Stanford University Press.

Agamben Giorgio

1999 *Potentialities: Collected Essay in Philosophy*, Stanford University Press, Stanford, CA.

2006 *Che cos'è un dispositivo?*, Nottetempo, Milano.

2014 *L'uso dei corpi*, Neri Pozza, Verona.

Althusser Louis

2012 *Essere marxisti in filosofia*, Dedalo, Bari.

Angelucci Daniela

2016 *Un'estetica dell'immanenza*, intervista a cura di Stefano Oliva e Enrico Schirò, in *Journal of Philosophy* n.II, 4, 2016.

2023 *Là fuori. La filosofia e il reale*, Ombre Corte, Verona.

Anzaldúa Gloria

1987 *Borderland/La frontera. The New Mestiza*, Aunt Lute Books.

Arendt Hannah

1951 *The origin of Totalitarianism*, trad. it. *Le origini del totalitarismo*, Edizioni di Comunità, Torino, 1999.

1968 *Men in dark times*, trad. it. *L'umanità in tempi bui. Luxemburg - Giovanni XXIII - Jaspers - Blixen - Broch - Benjamin - Brecht - Gurian - Jarrell*, trad. it. di Beatrice Magni, Collana Biblioteca n. 24, Mimesis, Milano-Udine 2023.

Artaud Antonin

1948 *Pour en finir avec le judgement de dieu*, trad. it. *Per farla finita col giudizio di Dio*, Mimesis, Milano.

Barad Kared

2007 *Meeting the Universe Halfway: quantum physics and the entanglement of matter and meaning*, Duke University Press.

Barone Tom, Eisner Elliot W.

2012 *Arts based research*, Sage Publications, Los Angeles.

Barthes Roland

1980 *Camera Lucida: Reflections on Photography*, trad. it. a cura di Renzo Guideri *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino 2003.

Benjamin Walter

1936 *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, trad. it. di F. Valagusa, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 2011.

Bennett Jane

2015 *Encounters with ad Art-Thing*, in *Evental Aesthetics* 3, no. 3 (2015), pp. 91-110

- Berardi “Bifo” Franco
2015 *Heroes*, Baldini & Castoldi, Milano.
- Bertollini Adriano
2021 *Filosofia dell'amicizia. Linguaggio, individuazione, piacere*, Derive Approdi, Roma.
- Bianchetti Cristina
2016 *Spazi che contano. Il progetto urbanistico in epoca neo-liberale*, Donzelli, Roma.
- Bifo Berardi Franco
2023 *Disertate*, Timeo, Palermo.
- Bishop Clair
2013 *Radical Museology. Or, What's “Contemporary” in Museums of Contemporary Art*, Koenig Books, London.
2015 *Inferni Artificiali. La politica della spettatorialità nell'arte partecipativa*, Luca Sossella Editore, Milano.
- Boano Camillo
2020 *Progetto Minore. Alla ricerca della minorità nel progetto urbanistico ed architettonico*, Lettera Ventidue Edizioni, Siracusa.
- Boano Camillo Antonio di Campli
2024 *Di deserto in deserto. Strati e intrecci di liberazione*, in op. Cit. 180.
- Boris Groys
2013 *Art power*, Paperback.
- Boudrillard Jean
1981 *Simulacres et simulation*, trad. it. A cura di Matteo G. Brega *Simulacri e simulazione. Bestie, beauborg, apparenze e altri oggetti*, Pgreco.
- Bourriaud Nicolas
1998 *Esthétique relationnelle*, les presses du réel, Dijon; trad. it. di M. E. Giacomelli, *Estetica relazionale*, Postmedia Books, Milano 2014.
- Braidotti Rosi
2014 *Il postumano: la vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte*, trad. it. a cura di A. Balzano, deriveApprodi, Roma.
- Breton André
1924 *Manifeste du Surréalisme*, trad. it. in *Manifesti del Surrealismo*, Einaudi, Torino 1987.
- Bussoni Ilaria
2022 *Incanto*, saggio in rivista Vesper No. 6 *Magic*, Quodlibet, Macerata.
- Cacciari Massimo
1981 *Progetto*, in “Laboratorio Politico”, n.2, pp. 88-119.
- Caleo Ilenia

- 2021 *Performance, materia, affetti. Una cartografia femminista*, Bulzoni, Roma.
- Calvino Italo
1984 *Ditelo con i nodi*, in *Collezione di sabbia*, Oscar Mondadori.
1993 *Le città invisibili*, Oscar Mondadori, Milano.
- Campanella Tommaso
2019 *Del senso delle cose e della magia*, Laterza, Roma.
- Careri Francesco
2006 *Walkscapes*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino.
- Castoriadis
1975 *L'institution imaginaire de la société*, trad. it. *L'istituzione immaginaria della società*, Bollati Boringhieri, Torino, 1995.
1978 *Les Carrefours du labyrinthe*, trad. It. *Gli incroci del labirinto*, hopeulmonster, 1989.
- Catucci Stefano
2013 *Imparare dalla luna*, Quodlibet, Macerata.
- Cimatti Felice
2022 *Assemblamenti*, Ortotes, Napoli-Salerno.
- Claire Fontaine
2019 *Vers une théorie du matérialisme magique*, Diaphanes
<https://www.diaphanes.com/titel/vers-une-theorie-du-materialisme-magique-6173>
2023 *Materialismo magico, un sapere del possibile*, contributo in *Materialismo Magico. Magia e rivoluzione* a cura di Stefania Consigliere, Derive Approdi, Bologna, pp. 115-136.
- Consigliere Stefania
2015 *La fine di un mondo*, in “*Kaiak. A Philosophical Journey*”, no.2 (*Apocalissi culturali*), 2015, pp. 1-14.
17 luglio 2021 *Disvisioni*, «comune-info», , disponibile online (<https://comune-info.net/disvisioni/>).
2023 *Materialismo magico. Magia e rivoluzione*, DeriveApprodi, Roma.
- Crobe Stefania
2020 *L'arte come pratica di ricerca e azione. Pratiche di co-creazione artistica per la conoscenza, interpretazione, trasformazioni dell'urbano. Note a partire da una esperienza di ricerca*, in *Tracce Urbane* 8, pp. 255-268.
- Crosta Pier Luigi
2010 *Pratiche. Il territorio “è l'uso che se ne fa”*, Franco Angeli.
- Csordas T.J.
2002 *Body/Meaning/Healing*, Palgrave Macmillan, New York.
- D'Ammando Andrea
2023 *Il diritto alla spontaneità. Pratiche artistiche e critica della vita urbana*, in *Urban Forms of Life*, a cura di D'Ammando, Morawski, Velotti, Quodlibet, Macerata, pp. 87-102.

- D'Angelo Paolo, Velotti Stefano
2002 *Il "non so che". Storia di una idea estetica*, Aesthetica, Milano.
- De Certeau Michel
1980 *L'invention du quotidien*, trad. it. a cura di Mario Baccianini *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro 2010.
- De Martino Ernesto
1948 *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*, Bollati Boringhieri, Torino 2007.
1977 *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, Einaudi, Torino 2019.
- Debord Guy
1956 *Théorie de la dérive*, in "Les Lèvres Nues", 8/9, novembre.
1967 *La société du spectacle*, Buchet-Chastel.
- Deleuze Gilles
1995 *L'immanence: une vie...*, in *Philosophie* 47, pp. 3-7, trad. It. a cura di F. Polidori
L'immanenza: una vita..., in *aut aut* 271-272, 1996, pp. 4-7.
1987 *Che cos'è l'atto di creazione?*, Cronopio, Napoli.
- Deleuze Gilles, Guattari Félix
1969 *Logica del senso*, Feltrinelli, Milano.
1975 *Kafka. Pour une littérature mineure*, trad. it. *Kafka. Per una letteratura minore*, Quodlibet, Macerata.
1987 *A thousand plateaus: capitalism and schizophrenia*, trad. it. a cura di Paolo Vignola *Mille piani: Capitalismo e schizofrenia*, Castelveccchi, Roma 1980.
- Derrida Jacques
1995 *Politiche dell'amicizia*, Raffaello Cortina Editore.
- Detheridge Anna
2012 *Scultori della speranza. L'arte nel contesto della globalizzazione*, Einaudi, Torino.
- Dewey John
1934 *Art as experience*, tr. it., 1951, *Arte come esperienza*, La Nuova Italia, Firenze.
- Di Vittorio Pierangelo
2021 *Ragione funambolica. Sull'utilità del pensiero per la vita*, Mimesis, Milano.
- Duncan F. Cameron
1971 *The Museum, a Temple or the Forum*, in *The journal of World History* special number "Museums, Society, Knowledge".
- Eliade Mircea
1956 *Le sacré et le profane*, Gallimard, trad. it. a cura di Fadini, *Il sacro e il profano*, Bollati Boringhieri, Torino 2013.
- Elkins James & Morgan David
2009 *Re-Enchantment*, Routledge, New York.

- Elster John
1989 *Uva acerba. Versioni non ortodosse della razionalità*, Feltrinelli, Milano.
- Esposito Roberto
2020 *Pensiero istituyente. Tre paradigmi di ontologia politica*, Einaudi, Torino.
- Fanon Frantz
1961 *I dannati della terra*, Einaudi, Torino.
- Federici Silvia
2018 *Re-enchanting the world: Feminism and the Politics of the Commons*, Oakland (CA), PM Press, trad. it. a cura di Anna Curcio *Reincantare il mondo. Femminismo e politica dei commons*, Ombre Corte, Verona 2021.
- Ferreira da Silva Denise
2016 *On difference without separability*, saggio in catalogo *32nd Bienal de Sao Paulo Art Biennial: Incerteza viva*, pp. 57-65.
- Florenskij Pavel Aleksandrovič
1923-25 *Lo spazio e il tempo nell'arte*, Adelphi, Milano 1993.
- Frazer Jones,
1890 *Il ramo d'oro. Studio della magia e della religione*, Bollati Boringhieri Editore Torino 2012.
- Freud Sigmund
1919 *Das Unheimliche*, trad. It. *Il perturbante*.
- Gablik Suzi
1994 *The reenchancement of art*, Thames&Hudson.
- Gell Alfred
1998 *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford University Press.
- Gil Josè
2015 *L'impercettibile divenire dell'immanenza. Sulla filosofia di Deleuze*, Cronopio, Roma.
- Glissant Edouard
2005 *La cobée du Lamentin. Poétique V*, Gallimard, Paris.
2019 *Poetica della relazione. Poetica III*, Quodlibet.
- Gordon Avery
1997 *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*, trad. it. a cura di Stefania Consigliere e Federico Rahola, *Cose di fantasmi: Haunting e immaginazione sociologica*, Derive e Approdi, Roma 2022.
- Gosden Chris
2020 *Storia della magia. Dall'alchimia alla stregoneria*, Rizzoli.
- Graham Gordon
1965 *The Re-enchantment of the world: Art versus Religion*, Oxford University Press, New York

- Graeber David & Marshall Sahlins
2017 *On kings*, tr. it. a cura di P. Vereni *Il potere dei re. Tra cosmologia e politica*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2019.
- Han- Byung-Chul
2014 *Psicopolitica. Il neoliberismo e le nuove tecniche del potere*, Nottetempo, Milano.
- Haraway Donna
2016 *Staying with the trouble. Making Kin in the Chtulucene*, trad. it. a cura di Claudia Durasanti & Clara Ciccioni *Chtulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*, Nero Editions, Roma 2019.
- Harney Stefano & Moten Fred
2013 *The Undercommons: fugitive planning & black studies*, trad. it. a cura di Emanuela Maltese, *Undercommons. Pianificazione fuggitiva e studio nero*, Tamu Edizioni e Archive Books, Napoli 2021.
- Harvey David
2018 *Il capitalismo contro il diritto alla città. Neoliberalismo, urbanizzazione, resistenza*, Ombre Corte.
- Ingold Tim
2015 *The life of Lines*, trad. it. a cura di Daria Cavallini *Siamo line. Per un'ecologia delle relazioni sociali*, Treccani, 2020.
- Jenic Ana
2013 *Neoliberalism and the crisis of the project...In architecture and beyond*, in *Is there (anti) neoliberal architecture?*, Jovis, Berlin.
- Jesi Furio
2000 *Spartakus. Simbologia della rivolta*, a cura di Andrea Cavalletti, Bollati Boringhieri, Torino 2000.
- Kitchin Rob & Tracey P. Lauriault & Gavin McArdle
2017 *Data and the City*, Routledge.
- Kunst Bojana
2015 *Artist at work. Proximity of art and capitalism*, trad. it. a cura di Laura Scarmoncin *L'artista al lavoro. Prossimità tra arte e capitalism*, Luca Sossella Editore, Roma 2024.
- Krauss Rosalind
1979 *Sculpture in the expanded fields*, the MIT press vol.8, pp.30-44.
- Jenic Ana
2013 *Neoliberalism and the Crisis of the Project...In Architecture and Beyond*, in *Is There (Anti)Neoliberal Architecture?*, Jovis, Berlin.
- Lacan Jacques
1973 *Libro XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, trad. it. *Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi*, Giulio Einaudi editore, Torino.

Lacaton Anne&Vassal Philippe

2020 *Il piacere di abitare*, Domus 1051.

Laing R. D.

1974 *Nodi*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino.

Latour Bruno

2000 *Factures/fractures. De la notion de réseau à celle d'attachement* in André Michould et Michel Pironi, "Ce qui nous relie", Ed. de l'Aube, La Tour d'Aigues, pp. 189-208, trad. Ita a cura di Piero Coppo, *Fatture/fratture: dalla nozione di rete a quella di attaccamento*, in "i Fogli di ORISS", n.25, 2006, pp. 11-32.

2005 Latour Bruno, *Reassembling the Social. An introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford University Press, New York.

Latour Brunuo & Peter Weiber

2020 *Critical Zones: the science and politics of landing on earth*, MIT Press.

Leavy P.

2017 *Introduction to arts based research*, in Leavy P. (ed.), *Handbook of arts-based research*, New York, Guilford Press, 3–21.

Lee M. Pamela

2001 *Objects to be destroyed*, First MIT Press paperback edition, Massachussets Institute of Technology.

Lefebvre Henri

1967 *Le droit à la ville*, trad. it. a cura di G. Morosato *Il diritto alla città*, Ombre Corte, Verona 2014.

Lévi-Strauss Claude

1958 *L'efficacia simbolica* [articolo del 1949], in *Anthropologie structurale*, trad. it. a cura di Paolo Caruso, *Antropologia strutturale*, Il Saggiatore, Milano, 1966, pp. 210-230.

1958b *Lo stregone e la sua magia* [articolo del 1949], in *Antropologia strutturale*, il Saggiatore, Milano 2015.

Locci Matteo

2020 *Critical Conjur. The magical guide to distractions, misdirections and political manipulation*, edited by Stepeh Wright, ÉESI Angoulême&Poitier, ESBA Bourges.

Lonzi Carla

1969 *Autoritratto*, ristampa 2010 Abscondita, Milano

Melandri Enzo

1968 *La linea e il circolo. Studio logico-filosofico sull'analogia*, Quodlibet, Macerata.

Montanari Tommaso

2017 *Contro le mostre*, Einaudi, Torino.

Montani Pietro

2007 *Bioestetica. Senso comune, tecnica e arte nell'età della globalizzazione*, Carocci editore, Roma.

Ostrom Elinor

2012 *The future of the commons: beyond market failure & government regulations*, Institute of Economic Affairs.

Pasqualotto Giangiorgio

1992 *Estetica del vuoto. Arte e meditazione nelle culture d'Oriente*, Marsilio, Venezia.

Rainer Rochlitz

1996 *The disenchantment of Art. The philosophy of Walter Benjamin*, The Guilford Press, New York

Rancière Jacques

2000 *Le partage du sensible. Esthétique et politique*; trad.it. di F.Caliri, *La partizione del sensibile. Estetica e politica*, DeriveApprodi, Roma 2016.

Salgò Eszter

2020 *Spiritualità e femminismo nero nell'arte pubblica di Simone Leigh*, Postmedia Books.

Schechner Richard

1974 *From Ritual to Theatre and Back: The Structure/Process of the Efficacy- Entertainment Dyad*, Educational Theatre Journal, Dec., Vol. 26, No. 4, The Johns Hopkins University Press, pp. 455-481.

1976 *La teoria della performance 1970-1983*, a cura di V. Valentini, Bulzoni, Roma 1984.

2018 *Introduzione ai performance studies*, a cura di Dario Tomasello, Imola.

Steyerl Hito

21 dicembre 2010 *Politics of Art: Contemporary Art and the Transition to Post-Democracy*, «e-flux journal», disponibile online (<https://www.e-flux.com/journal/21/67696/politics-of-art-contemporary-art-and-the-transition-to-post-democracy/>).

Stengers Isabelle

1994 *Le Grande partage*, "Nouvelle Revue d'Etnopsychiatrie", 27, pp. 7-19, trad. it. *La grande partizione*, "I Fogli di ORISS", n. 29-30, 2008, pp. 47-61.

1995 *Il medico e il ciarlatano*, in Nathan T, Stengers I, *Medici e stregoni*, Bollati Boringhieri, Torino 1996.

2005 *Cosmopolitiche*, Luca Sossella, Roma.

2020 *The earth won't let itself be watched*, contributo in *Critical Zones: the science and politics of landing on earth*, MIT Press.

Stiegler Bernard

2004 *De la misère symbolique 1 – L'époque hyperindustrielle*, Éditions Galilée; trad. it. *La miseria simbolica, l'epoca iperindustriale*, Meltemi editore, Milano 2021.

2012 *Réenchanter le monde. La valeur esprit contre le populisme industriel*, Flammarion, Paris, trad. it. *Reincantare il mondo. Il valore spirito contro il populismo industriale*, Orthotes, Napoli.

Taussig Michael

1980 *The devil and commodity fetishism in South America*, tr. it. A cura di Alessia Solerio, Emanuele Fabiano, Stefania Consigliere, *Il diavolo e il feticismo della merce. Antropologia dell'alienazione nel "patto col diavolo"*, DeriveApprodi, Roma 2017.

- 1998 *Viscerality, faith, and skepticism. Another theory of magic*, "Hau: Journal of Ethnographic Theory" 6 (3), pp. 453-483., trad. it. *Visceralità, fiducia e scetticismo. Un'altra teoria della magia* in *Materialismo Magico. Magia e rivoluzione* a cura di Stefania Consigliere, Derive Approdi, Bologna, pp.173-230.
- 2006 *Walter Benjamin's grave*, The University of Chicago Press.
- Tiqqun
2020 *Il bell'inferno*, in "La fête est finie", trad. it. a cura di Marcello Tari, in "Pòlemos I." n. 1, Donzelli Editore, pp. 69-82, Roma 2004.
- Tomatis Mariano
2022 *Illusionismo critico per scatenare il contro sortilegio*, intervista a Matteo Locci, Natalia Agati, Francesco Restuccia e Maria Rocco <https://not.neroeditions.com/illusionismo-critico-per-scatenare-il-contro-sortilegio/>,
- Turner Victor
1969 *The ritual process: structure and anti-structure*, trad. it., *Il processo rituale. Struttura e anti-struttura*, Morcelliana 1972.
- 1982 *From ritual to theatre. The human seriousness of play*, tr. it. a cura di Paola Capriolo, *Dal rito al teatro*, il Mulino, Bologna 1986.
- Velotti Stefano
2017 *Dialettica del controllo. Limiti della sorveglianza e pratiche artistiche*, Castelveccchi, Roma.
- Wang Q., Coemans S., Siegesmund R. & Hannes K.
2017 *Arts-based methods in socially engaged research practice: A classification framework*, Art/Research International, A Transdisciplinary Journal, 2(2), 5–39.
- Zevi Ada
1998 *Gordon Matta-Clark. Progetti e fotografie*, Studio Carsoli, Roma.

Filmografia e altro:

- Stalker*, Tarkovskij, 1979
- Take a walk on the wild side*
- Magiciens de la Terre*, catalogo della mostra 1989, Musée national d'art moderne – Centre Georges Pompidou et le Grande Halle – La Villette.
- ESCI, 2019, *Exoteric Society of Critical Illusionism*, Manifesto, Roma.
- Roma Non Esiste, 4 agosto 2022, *Dedica allo spazio pubblico*.
- Documenta Fifteen, 2022, catalogue.
- Il latte dei sogni*, catalogo della biennale di arte 2022.

Bibliografia metodologica

Agamben Giorgio

2008 *Che cos'è il contemporaneo?*, Nottetempo, Milano.

2008 *Archeologia filosofica in Signatura rerum*, Bollati Boringhieri, Torino.

Bateson Gregory

1972 *Steps to an ecology of mind*, trad. it. a cura di G. Longo *Verso un'ecologia della mente*, Adelphi, Milano 1977.

Benjamin Walter

1942 *Sul concetto di storia*, trad. it. a cura di G. Bonola M. Ranchetti, Einaudi, Torino 1997.

Braidotti Rosi

1995 *Soggetto nomade. Femminismo e crisi della modernità*, Donzelli Editore, Roma.

2008 *Trasposizioni. Sull'etica nomade*, Luca Sossella Edizioni, Roma.

Bruno Giuliana

1995 *Rovine con vista. Attraversando Napoli sulle tracce di Elvira Notari*, riedizione (2023) Quodlibet, Macerata.

Caleo Ilenia

2021 *Performance, materia, affetti. Una cartografia femminista*, Bulzoni, Roma.

Flusser Vilem

1992 *Bodenlos. Eine philosophische Autobiographie*, Düsseldorf, Bollmann; *Bodenlos: una autobiografia filosofica*, Anablume, São Paulo 2007.

Freud Sigmund

1938 *Costruzioni nell'analisi*, in *Der Mann Moses und die monotheistische Religion*, trad. it. a cura di Cesare L. Musatti, XI: 1930-1938, *L'uomo Mosè e la religione monoteistica e altri scritti*, Boringhieri, Torino, pp. 541-552

Foucault Michael

1966 *Les mots et les choses*, trad. it. a cura di Emilio Panaitescu *Le parole e le cose*, Bur, Milano 1967.

1969 *L'Archéologie du savoir*, trad. it. a cura di Giovanni Bogliolo *L'archeologia del sapere*, Rizzoli, Milano 1980.

Ginzburg Carlo

1968 *Miti emblematici. Morfologia e storia*, Einaudi, Torino.

1979 *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, Einaudi, Torino.

Graeber David

2022 *Dialoghi sull'anarchia*, Elèuthera, Milano.

BIBLIOGRAFIA

Haraway Donna

1998 *Situated knowledges: the science question in feminism and the privilege of partial perspective*, in *Feminist Studies*, vol. 1 no. 3 (autumn, 1988), pp. 575-599.

Lonzi Carla

1969 *Autoritratto*, ristampa 2010 Abscondita, Milano

Melandri Enzo

1968 *La linea e il circolo. Studio logico-filosofico sull'analogia*, Quodlibet, Macerata.

PER ORA, FINE

