UNA ARCHITETTURA PER IL RETROSCENA

Uno spazio per Pina Bausch

ANNA CAVENAGO

Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura

Universidade Autónoma de Lisboa

Departamento de Arquitectura

Orientadores

Arq. Francisco Aires Mateus
Arq. Joaquim Moreno
Arq. Marco Arraiolos

Julho 2018

Lisboa

A tutto ciò che mi ha tenuto sveglia, nella speranza che non smetta mai di farlo.

Alla mia famiglia.

A tutte le nuove famiglie che il Portogallo mi ha regalato.

Abstracts 7

Premesse 15

Lisbon Story: La retorica di una città evidente

LA CITTA' DESIDERABILE 27

Il potere della norma

Dispositivi della sorveglianza 35

Koepel Panopticon Prison

I dispositivi della visione 47

La creazione dell'osservatore

Un dispositivo per l'evidenza 61

La Parigi di Haussman

LA CITTA' DESIDERANTE 79

Strategie di riaffermazione

La presa della parola 87

Sous les pavés de Paris, la plage

L'importanza della narrazione 95

Alice in der Städten

Il potere dell'architettura 103

Exodus, or voluntary prisoners of architecture

Conclusioni 113

Una architettura per il retroscena

LABORATORIO 113

Uno spazio per Pina Bausch

Avenida Almirante Reis

L'imposizione nella città 121

Jardim Caracol da Penha

La riappropriazione nel nascosto 145

Il progetto

Una architettura per il retroscena 175

Sovvertire gli archetipi 179

Uno spazio da completare 191

Le debolezze dei giganti 199

Un giardino incontaminato 205

Riferimenti 217

Riassunto

Italiano

La volontà di questo percorso è la ricerca di quella libertà di essere uomo che ho sentito viva nel teatro di Pina Bausch, e delle maniere in cui l'architettura degli spazi possa esserne complice o carnefice. Nasce così questa tesi che si interroga sull'azione dei poteri e sulla viva riaffermazione della libertà tramite lo spazio. Vengono in questo senso rilette alcune delle profonde trasformazioni sociali e culturali che hanno agitato la società a partire dal mondo moderno. L'ipotesi è che in una società che ha la pretesa di essere sempre più libera, i poteri continuano ad agire tramite la normalizzazione dei significati particolari, tra gli altri, anche degli spazi fisici delle nostre città. E allora è studiata la norma che uniforma, restituendo uno spazio astratto e mai veramente vivo, con il fine però di ricercarne le eccezioni, e usarla quindi come punto di partenza per una consapevole ricerca attiva. Così, sono prese ad esempio diverse strategie che la libertà ha messo in campo per riaffermare l'uomo nella sua natura più umana e reale, nella sua contingenza che accetta il diverso e l'imprevedibile. Ciò che accomuna ognuno di questi tentativi di riaffermazione, nonostante sia radicato in contesti e linguaggi differenti, è la piena consapevolezza e la conseguente accettazione dei linguaggi del reale, che vengono utilizzati però, tramite ribaltamenti semantici, al servizio di intenzioni positive. Ed è proprio assecondando questa logica sovversiva che sarà pensato uno spazio per Pina Bausch. Infatti, in un processo multi-scalare che dall'urbano arriva al locale, l'individuare e il sottolineare le norme sarà strumentale al fine di generare nuove eccezioni. Così, studiare un'area urbana sviluppatasi secondo una imposizione urbanistica forte diventa strumentale al fine di cercare le modalità di vitale riappropriazione in quei luoghi. E, nella stessa maniera, disegnare utilizzando forme archetipe del controllo spaziale ribaltandone i significati, vuole essere strumentale per sollecitare la stessa viva e attiva riappropriazione dello spazio. Di conseguenza un recinto unisce anziché escludere e separare, diventando infrastruttura di collegamento urbano. E una griglia, strumento di omogeneizzazione spaziale per eccellenza, non definisce alcuno spazio a terra, ma rimanendo sospesa a formare una copertura, diventa una sorta di provocazione per stimolare una relazione attiva con lo spazio, come in una sorta di architettura da completare.

Abstract

English

The aim of this research is to track down the freedom of being human that I strongly felt in Pina Bausch's theatre, and those ways in which the architecture of spaces can be either its accomplice or its executioner. Thus, this thesis reflects on the action of powers and the lively reaffirmation of freedom through the space. In this direction, it will re-read some of the deep social and cultural transformations that have stirred the society since the Modern world. These thoughts move in the hypothesis that in a society that pretend to be increasingly free, the powers pursue their action through the normalization of particular significances, even in our cities' physical spaces. For this reason, the dissertation will analyse the norm which conforms and returns a hardly vital space, with the aim of searching for its exceptions, and thus, to use it as a starting point for a conscious and active research. Out of this, the thesis will consider several active strategies that allowed men to reaffirm his most human and real nature and his contingency that accepts the different and the unpredictable. What unifies these different attempts, despite being rooted in different contexts and languages, is the full awareness and therefore the acceptance of the languages of the real, that are consequently used, through a semantic overturn, at the service of positive intentions. A space for Pina Bausch is precisely designed following this subversive logic. For this reason, identifying and underlining the norms will be instrumental in order to generate new exceptions, along a multi-scalar process that goes from the urban to the local. Thus, studying an urban area influenced by a strong urban planning becomes instrumental in order to search for the ways in which the vital re-appropriation happens in that place. By the same logic, designing by using the archetypal forms of spatial control while overturning their meanings, wants to be instrumental for the same vital appropriation of the space. As a result, a fence unifies instead of excluding and separating, becoming an urban connective infrastructure. And a grid, spatial homogenization tool par excellence is not used to define any space on the ground, but it remains suspended designing a cover, as a kind of provocation to stimulate an active relation with the space, in a sort of architecture to be completed.

Resumo

Português

A vontade deste caminho è a procura pela libertade de ser homem que eu senti viva no teatro da Pina Bausch, e das maneiras pelas quais a arquitectura dos espaços pode ser cúmplice ou executora dela. Surge, portanto, esta tese que questiona a ação dos poderes e a viva reafirmação da liberdade por meio do espaço. Nesse sentido são relidas algumas das profundas transformações sociais e culturais que agitaram a sociedade a partir do mundo moderno. A hipótese é que numa sociedade que pretende ser cada vez mais livre, os poderes continuam a agir através da normalização dos significados particulares, entre outros, tambèm dos espaços fisicos das nossas cidades. E por isso está estudada a norma que uniformiza, retornando um espaço abstrato e nunca realmente vivo, com o objectivo, no entanto, de procurar as exceções, e e então usá-la como ponto de partida para uma pesquisa ativa consciente. Assim, são tomadas por exemplo diferentes estratégias que a liberdade dispôs para reafirmar o homem na sua natureza mais humana e real, na sua contingência que aceita o diferente e o imprevisível. O que une todas estas tentativas de reafirmação, apesar de estar enraizadas em diferentes contextos e linguagens, é a plena consciência e a sebsequente aceitação das linguagens do real, que são utilizados, no entanto, revertendo os seus significados, ao serviço de intenções positivas. E é precisamente seguindo essa lógica subversiva que será pensado um espaço para Pina Bausch. E de facto, num processo multi-escalar, que vai de urbano atè o local, identificar e sublinhar as normas será fundamental a fim de gerar novas exceções. Assim, estudar uma área urbana desenvolvida-se de acordo com uma forte imposiçao urbana torna-se instrumental para procurar as formas de reapropriação vital deste lugar. E assim, da mesma forma, projectar usando formas arquetípicas de controle espacial convertindo os seus significados, quer ser instrumental para gerar uma reapropriação viva do espaço. Como resultado, um recinto une em vez de excluir e separar, tornando-se uma infra-estrutura de ligação urbana. E uma grelha, instrumento de homogeneização espacial por excelência, não define nenhum espaço no chão, mas mantendo-se suspensa a formar uma cobertura, torna-se uma espécie de provocação para estimular uma relação ativa com o espaço, como em una espécie de arquitectura a completar.



Img.1_ Luigi Ghirri, *Tellaro*, 1980, C-print, 9 7/8 × 15". Per la serie *Topographie-Iconographie*, 1978–81. © Estate of Luigi Ghirri.

"Lontana da me l'idea di operare in modo criticamente implacabile,

ho cercato nel gesto del guardare il primo passo per cercare di comprendere." [1]

1_Luigi Ghirri, *Colazione sull'erba*, testo di introduzione in occasione dell'esposizione del 1979 al Centro Studi e Archivio della Comunicazione (CSAC).

Premesse

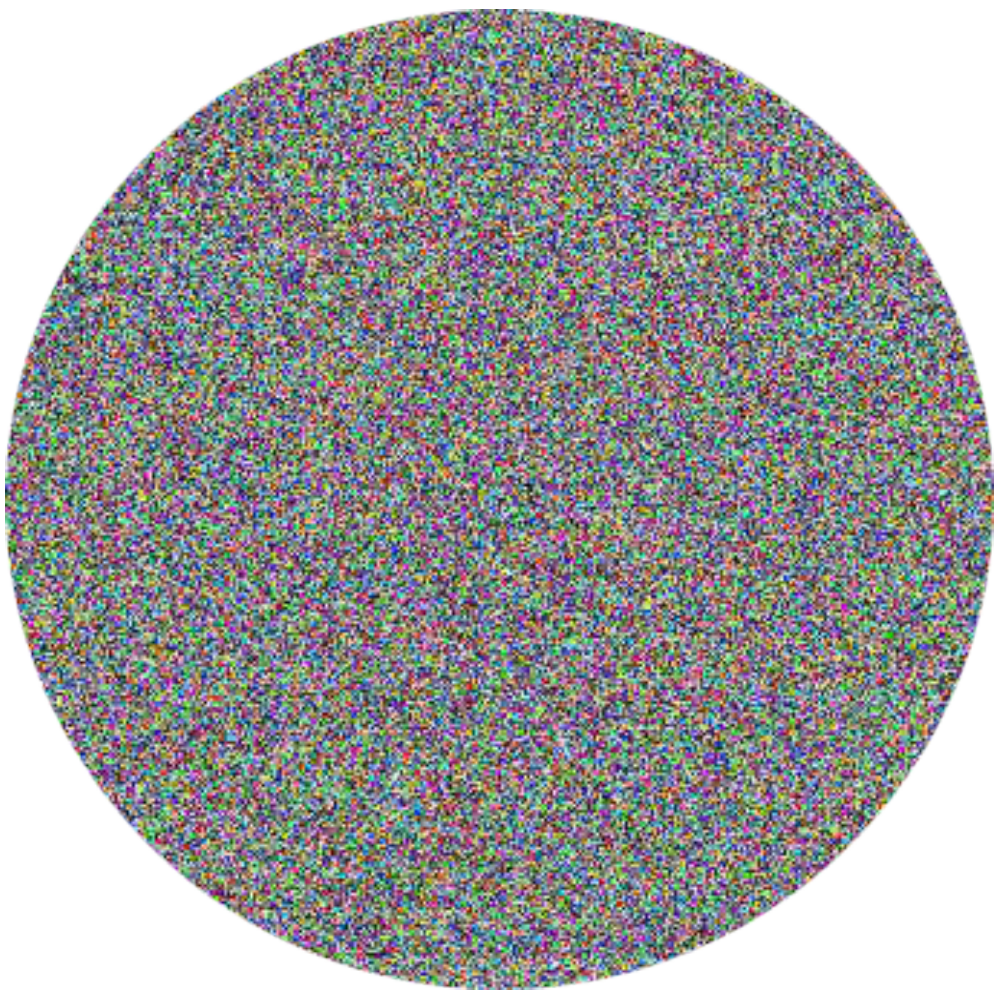
Lisbon Story: la retorica di una città evidente

Questa tesi nasce dalla presa di coscienza del cambiamento in atto a Lisbona, dove il riempirsi di persone, di economia, di benessere, fa vivere una nuova e diversa realtà, che sotto la bandiera della libertà individuale, tende sempre più a somigliare agli altri mondi, figli del globalizzato. La città si riempie, forte dell'ondata vitalizzante del nuovo e profumato benessere. Tutto freme, tutto si muove, le piazze riempite, i vecchi edifici fatiscenti recuperati, nuovi spazi, nuovi progetti; la città ringiovanisce, ogni vecchio vuoto, fisico, emotivo e sociale viene riempito. Tutti termini, questi, di rivincita e rinascita, sinonimi di una nuova primavera. Perché allora ho come la sensazione che quest'onda, che la città sta cavalcando, porti paradossalmente a perdere? Sono atterrata a Lisbona da poco più di due anni, un tempo, forse, non sufficiente da assorbirne e sviscerarne le logiche, ma abbastanza intenso da appassionarmi.

La curiosità, non nego velata da rammarico, ha guidato il mio interesse, e l'osservazione di quello che mi ha circondato ne è stato il motore principale. Lisbona aveva il viso di una vecchia signora, che nasconde tra le rughe la verità della sua storia. Saggia e lenta, assopita al caldo del suo sole, mi è sembrata dal primo istante reale. Mi ricordava i racconti di infanzia dei miei genitori, cresciuti nella profonda periferia di Milano, quando ancora la città era una faccenda lontana. Il processo di "europeizzazione" era indubbiamente già iniziato, ma non era forse così evidente come lo è oggi, a soli due anni di distanza. Ora Lisbona è Europea; è europea soprattutto nell'immagine con cui racconta di sé al mondo. Un rinascere dalle proprie ceneri, o un pacchetto vacanze ben confezionato? Da sempre ai confini d'Europa, è oggi in piena rivoluzione, trasformata nel cosiddetto place to be. Mai come negli ultimi tempi le varie testate giornalistiche internazionali hanno inneggiato a Lisbona: eletta a capitale della cultura iberoamericana nel 2017, nello stesso anno vincitrice del Wallpaper Design Award, sede del Web summit 2018, solo per citarne alcuni, è al centro di una azione mediatica di grande portata, che non passa senza lasciare traccia.

Si apre il sipario!

Qualcuno ha acceso i riflettori anche su Lisbona, ma l'impressione è che quello che sta andando in scena sia uno spettacolo che è già stato visto. Una scena che si ripete, con poche sfumature e senza grandi rivelazioni. Il mondo sembra incastrato in un loop di grandi ripetizioni. Come è possibile che inneggiando alla libertà, ci nutriamo tutti delle stesse passioni e viviamo tutti delle stesse tendenze? La sensazione è sempre quella: qualsiasi luogo io viva, qualsiasi interesse mi appassioni, qualsiasi tumulto mi attraversi, sembra sempre ricalcare i disegni di qualcun altro, quelli tracciati dal fantomatico potere, forse, anch'esso oggi così dematerializzato da essere difficili da individuare. Insieme a noi, anche le nostre città sono diventate una ripetizione continua e oggettiva di sé stesse, padrone degli stessi linguaggi, appiattite, in un processo che omologa le differenze. La



Img. 2_ No signal, interferenza televisiva.

dimensione oggettiva è infatti oggi così intensa che sorpassa e surclassa quella soggettiva, che viene quindi estraniata, allontanando il soggetto dalla percezione del suo stesso ambiente, la città, che ha smesso di interrogare, e quindi di comprendere. In altre parole, il *Genius Loci*[2] è perduto, se per Genius loci si intende quella qualità più eterea che nella tradizione romana indicava lo spirito protettivo del luogo, l'insieme di quei tratti di reale tangibilità che disegnano un luogo come unico e particolare.

Tutte le città sono infatti investite dall'onda di piena della contemporaneità, e poiché sono tutte alla ricerca di nuove vie di sviluppo è inevitabile una competizione, per conquistare quote maggiori di risorse, sia esse di capitali, imprese, famiglie o visitatori. Lo scenario è quello di una forte lotta urbana, che spinge gli amministratori delle città, soprattutto quelle colpite da crisi economiche o sociali o che attraversano momenti di difficoltà, a fare uso di pubblicità per attrarre risorse, imprese, denaro, affari, turisti, e in generale, attenzioni, risorsa che è oggi per definizione molto scarsa. Ogni competizione, poi, qualsiasi sia la sua natura, necessita di strumenti di convincimento e di seduzione, di un linguaggio che sia in definitiva retorico, essendo quest'ultimo *"la facoltà di trovare in ogni argomento ciò che è in grado di persuadere"* [3] .

La retorica ha quindi ritrovato oggi nello spazio urbano il suo grande tema, essendo la città un'incubatrice di esperienze, il prodotto più venduto della contemporaneità. E, anche se è chiaro che le modalità comunicative si siano evolute, le sue logiche rimangono le stesse. La città, il suo spazio, il suo vivere, sono in definitiva, anch'essi trasformati in oggetti da vendere sul mercato, come prodotti tra i prodotti, che necessitano quindi di marketing e promozione, esattamente alla stregua dell'ultimo abito alla moda, dei cereali per la colazione o del nuovo smartphone. Qualsiasi discorso sulle città e sul loro futuro, quindi anche sulla loro progettazione è infatti spesso e volentieri impastato di linguaggio pubblicitario e sponsorizzazione, che agiscono soprattutto oggi tramite l'immediatezza, la velocità comunicativa e l'evidenza dell'immagine. L'incredibile semplicità con la quale è possibile oggi produrre, riprodurre e pubblicizzare tramite immagini, sembra aver saturato le capacità ricettive dei soggetti, provocando una overdose che annulla la disponibilità e la voglia di fermarsi a considerare le forme, i significati e il senso delle tante immagini che scorrono, garantendo totale efficacia all'azione retorica.

"Le immagini non sono più quelle di un tempo, impossibile fidarsi di loro, lo sappiamo tutti, lo sai anche tu. Mentre noi crescevamo le immagini erano narratrici di storie e rivelatrici di cose, ora sono tutte in vendita, con le loro storie e le loro cose. Sono cambiate sotto i nostri occhi, non sanno più come mostrare nulla, hanno dimenticato. Le immagini vengono svendute al di là del mondo Winter, e con grossi sconti!" [4]

2_In riferimento al concetto espresso da **Christian Norberg Schulz** in *Genius loci, Toward a fenomenology of architecture.*

3_Giandomenico Amendola, *Le retoriche della città: Tra politica, marketing e diritti,* pag. 11.

4_Wim Wenders, *Lisbon Story*, cit. Friedrich Munro, min. 1.26-27.

Una nuova immagine anche per Lisbona!

Lisbona è una città dagli infiniti sapori, che forse proprio per via delle sue complessità e derivazioni diverse, vive di suggestioni molto forti. Raccontarla è compito difficile, in quanto in ogni narrazione il luogo sembra ridursi a una continua citazione di sé stesso. E non è casuale in questo, il riferimento a *Lisbon story*, film del famoso regista tedesco **Wim Wenders**. Rifiutandosi di essere mera testimonianza documentaristica, qui la narrazione si ripiega su sé stessa, intavolando un discorso teorico sulla sua difficoltà, tutta contemporanea di cogliere e trasmettere i significati del luogo, in un momento culturale in cui la sovrabbondanza dell'immagine mortifica la comunicazione.

"Io amo davvero questa città… Lisboa…e c'è stato un tempo che io veramente l'ho vista, di fronte ai miei occhi. Ma puntare una cinepresa è come puntare un fucile, e ogni volta che la puntavo mi sembrava come se la vita si prosciugasse dalle cose. E io giravo, giravo, ma a ogni colpo di manovella la città si ritraeva, svaniva sempre di più, sempre di più, come il gatto di Alice. Nada!" [5]

Il film finisce per interrogarsi, tramite la figura del regista protagonista Friz, sulle nuove modalità di percezione di una città, nel viaggiare, scoprire, osservare e interpretare i luoghi, in una realtà che sembra sempre essere già mediata dal flusso ininterrotto dello scorrere di immagini senza fondamento. Ciò che le immagini rappresentano, in questo caso gli spazi urbani della città, sono infatti prodotti, riprodotti, guardati, fruiti, scambiati, in una dimensione che è ormai totalmente disancorata dalla realtà. È per esempio così facile oggi essere in confidenza con luoghi lontani, spazi sconosciuti, città mai né vissute, realtà estranee che diventano familiari, entrando con la prepotenza dispotica delle immagini nell'immaginario comune, senza mai essere esplorate davvero. E il risultato è che prendiamo parte ai luoghi nella superficialità con cui fruiamo dell'universo delle immagini, in maniera totalmente pre-condizionata, vivendo dell'evidenza di quello che ci è già stato dato, senza riuscire a vedere oltre. Il nostro essere in un luogo, il nostro viverlo, pensarlo, progettarlo e modificarlo è quindi inconsapevolmente passivo. La nostra percezione è incanala in schemi utili a qualche scopo, e di conseguenza la nostra azione è quasi sempre inconsapevolmente plasmata da questi stessi discorsi retorici, oggi talmente raffinati da essere difficilmente smascherati e per questo combattuti.

Come liberarsi allora di questi condizionamenti, come tornare ad essere soggetti presenti?
Le soluzioni che Wenders propone spaziano dall'assurdo al fallimentare. Così che, dopo la pretesa di far rinascere i luoghi e soggetti tramite l'utilizzo di medium che ancora scarsamente, sono stati presi d'assalto, come per esempio il suono, passa per l'innocenza dello sguardo dei bambini, che si pretende ancora non contaminato, fino ad arrivare alla provocatoria soluzione definitiva: *La biblioteca delle immagini mai viste*. Friz in preda al suo angosciante delirio teorico, pretende di vincere il problema con il totale ed estremo assentei-

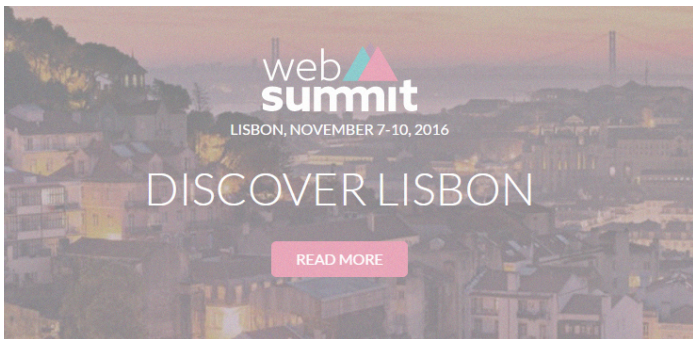
5_Wim Wenders, *Lisbon Story*, cit. Friedrich Munro, min. 1.28-29.

smo del soggetto, in modo che si possa così purificare i medium, e contemporaneamente, riappropriarsi del luogo. E allora posiziona una videocamera sulla sua spalla, registrando incessantemente ciò che però si lascia alle spalle. L'immagine registrata smette di essere sinonimo di sguardo, non c'è scelta, non c'è interpretazione, solo registrazione automatica e oggettiva, destinata per altro ad alcuno spettatore. *"Una immagine che non sia stata vista, non può svendere nulla!"* [6]

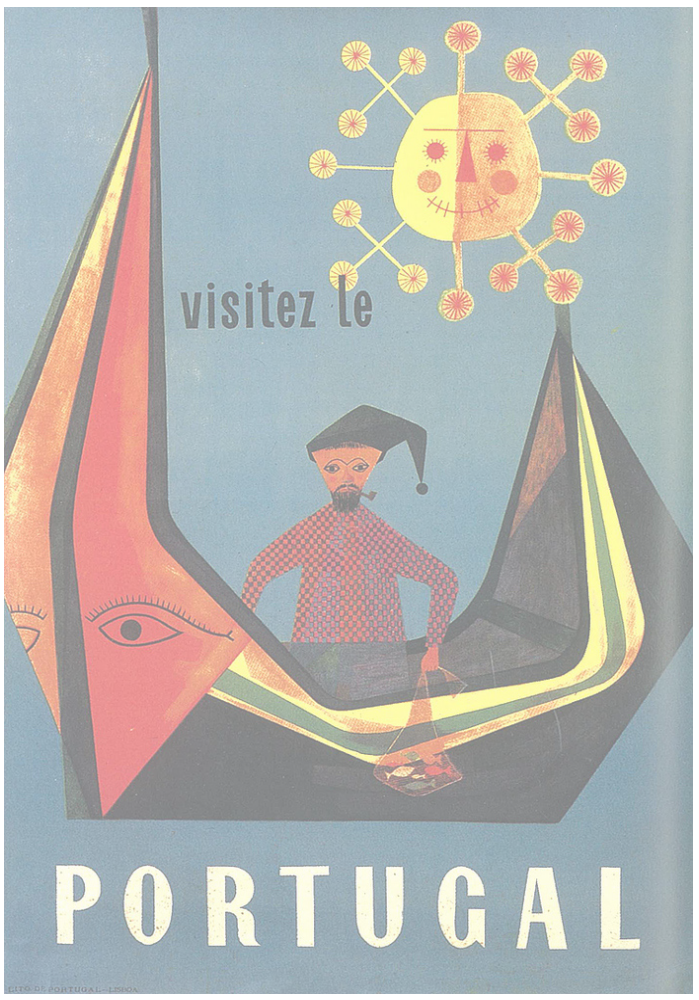
Dall'altro canto, la città, così liberata, può tornare a scorrere autonomamente, spontanea e indipendente. Nessun coinvolgimento emotivo, nessuna soggettivazione, una totale de-narrativizzazione.

Ma appare subito chiaro che l'eliminazione del soggetto non può mai essere una soluzione. La sua presenza all'interno di un luogo ne è infatti parte costitutiva e integrante, ed è quindi parte anche della retorica che lo domina e lo rende passivo. È proprio dallo scacco di questa soluzione assenteista che comincia il nuovo e grande discorso retorico che determinerà il fallimento del film. La credibilità di questo lavoro giace infatti nell'aver riscoperto il racconto e aver vinto le logiche del fallimento, e così, Wenders parafrasando Antonioni, spiega:

"Il cinema con le sue grandi storie sia probabilmente giunto a un termine, ma questo non significa che bisogna dimettersi dal contare su di loro. La necessità delle storie nelle immagini continuerà a crescere. Bisogna prendere coscienza dei nuovi media, e cercare di dargli una forma, invece di lasciare tutto nelle mani delle grosse aziende dell'intrattenimento. Lui ha mantenuto un atteggiamento



3



4

Img. 3_ Dal sito ufficiale del *Web Summit 2018*. Link: https://web-summit.com.

Img. 4_ Sebastião Rodrigues, Poster, 680mm x 990 mm, 1953.

8



5



6



7

Img. 5_Wim Wenders, *Lisbon story***,** scena di una performance di Fado dei Madredeus, min. 57.

Img. 6_ Leitão de Barros, Locandina del film *A Severa,* 1930.

Img. 7_Wim Wenders, *Lisbon story***,** Friz e Winter ricominciano a girare insieme per le vie di Lisbona, min. 100.

Img. 8_Immagine pubblicitaria utilizzata per sponsorizzare un appartamento Air bnb. https://it.airbnb.com/rooms/11267287

positivo: continuare a lavorare e partecipare, cercare di continuare a influenzare le cose, e essere in prima fila nei nuovi sviluppi." [7]

Ma se si osserva il film nel suo complesso, oltre questa retorica di grandi discorsi, è abbastanza evidente come sia un discorso che procede per citazioni grossolane dei grandi luoghi comuni della città. E allora come non citare il fado? Il Tejo? Il sole e La luce? La saudade e l'Alfama? Il tram giallo e Pessoa? Lisbona è anche in questa sede, un oggetto smontato e ricostruito, riprodotto e simulato in immagini per sedurre. Non è un caso che la pellicola fosse stata commissionata nel 1994 dalla Camara Municipal de Lisboa come un documentario commemorativo della città, che potesse esaltarne le sue bellezze nel momento in cui era stata eletta a capitale culturale di quell'anno. Il film doveva essere quindi, e di fatto lo è in pieno, un prodotto pubblicitario, che comunica tramite queste stesse immagini simboliche tanto suggestive quanto superficiali, le stesse che troviamo riprodotte nelle calamite dei negozi di souvenirs. Lisbona è stata messa in vendita e Lisbon story è forse la sua prima pubblicità.

E allora, quali retoriche ci hanno convinto? Perché puntano a una normalizzazione passivante? Come sono manifeste negli spazi fisici della città? Che forma hanno? Come coglierle? È possibile una alternativa?

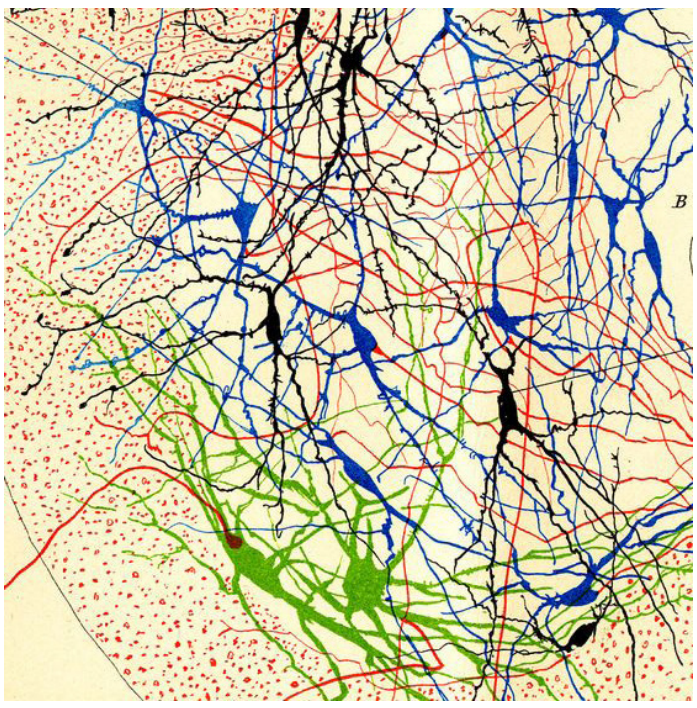
Ed è così che incomincia la mia ricerca. Un'altalena che oscilla tra ciò che si è imposto, ciò che si impone come realtà oggettiva e quasi indiscutibile, e ciò che invece può, e continua a vivere della spontanea imprevedibilità umana. Per procedere mi sono servita degli strumenti con i quali sono più in confidenza: da un lato, quindi, la fisicità dei luoghi che abito, dall'altro il mio vivere quotidiano. Mi sono lasciata trascinare, senza limiti e restrizioni, in un percorso di oscillazioni, a tratti contraddittorio e illogico, alle volte confuso, per ricercare quella libertà di essere uomo, che ho sentito viva nel teatro di Pina Bausch, spunto primo ed essenziale. Assecondando i suoi insegnamenti, mi sono attaccata con le unghie e con i denti alle domande, nel dubbio che ci troviamo in un mondo che vive nella presunzione dell'evidenza delle risposte, per indagare quel legame controverso, che tuttavia mi pare evidente e ben saldo, tra la città, con tutti gli infiniti layer di significato che questa parola assume, le persone, intese nella loro dimensione più ontologica, come misto di interiorità e pragmatismo, e le forme di potere, anche quelle meno direttamente evidenti, che si impongono oggi silenziosamente tramite i dispositivi con cui siamo in confidenza. La speranza è quella di dimostrare la fondamentale importanza dello sforzo individuale di lettura, comprensione, e appropriazione di un luogo, che vada oltre a ciò che è evidente e già detto, per interpretare questa crisi comunicativa, non come un drammatico punto di arrivo, ma come l'inizio per qualcosa di nuovo, che possa condurre a una libera e onesta e umana riappropriazione dei luoghi.

6_ Wim Wenders, *Lisbon Story*, cit. Friedrich Munro, min. 1.30.

7_Wim Wenders, *The logic of images*, parafrasando Michelangelo Antonioni: "He said the cinema with wide screens and big stories was probably on way out, but we shouldn't resign ourselves on account of that. The need for stories in pictures will keep on growing. We have to acquaintourselves with new media, and try to find a form for them, instead of leaving everything to the big entertainment corporations. He took a positive attitude: keep on working and participating, try to keep influencing things, and be at the forefront of new developments", traduzione personale, pag. 47-8.



9



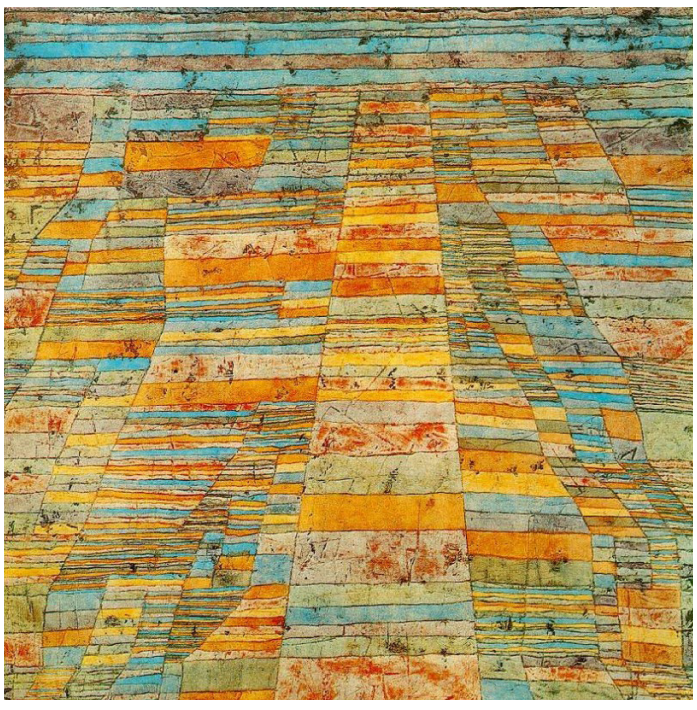
10

Img. 9_The MacArthur Maze in Oakland, California, *Largest freeway interchange in the world*, Google Maps.

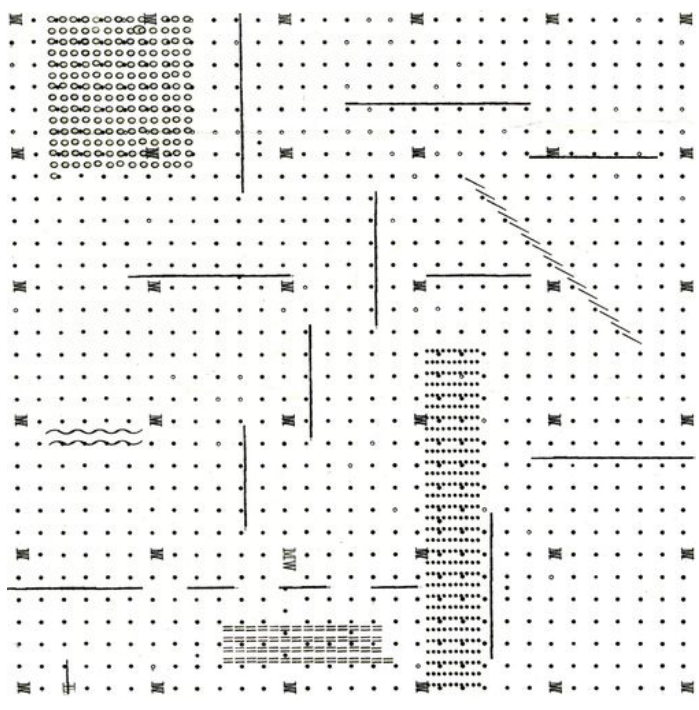
Img. 10_Santiago Ramon Y Cajal, *The beautiful Brain*, rappresentazione cellule nervose.

Img. 11_Paul Klee, *Strada principale e strade secondarie*, 1929, olio su tela, 83 x 67 cm, Ludwig Museum, Colonia.

Img. 12_Archizoom, *Non-stop city*, 1970.



11



12

Viviamo una realtà sempre più interconnessa, sia a un livello fisico e materiale, che ad un livello più immateriale e più difficilmente tangibile. Questa connettività estrema è riflessa anche negli spazi delle nostre città, che sono sempre più estesi ed estendibili, vere e proprie macchie d'olio, di cui è sempre più difficile tracciarne i contorni o definirne confini. Il dubbio è che anche la qualità degli spazi urbani sia così messa a repentaglio, dal momento in cui le qualità particolari sono sempre più sfumate, in uno spazio crescentemente omogeneo e indifferenziato.

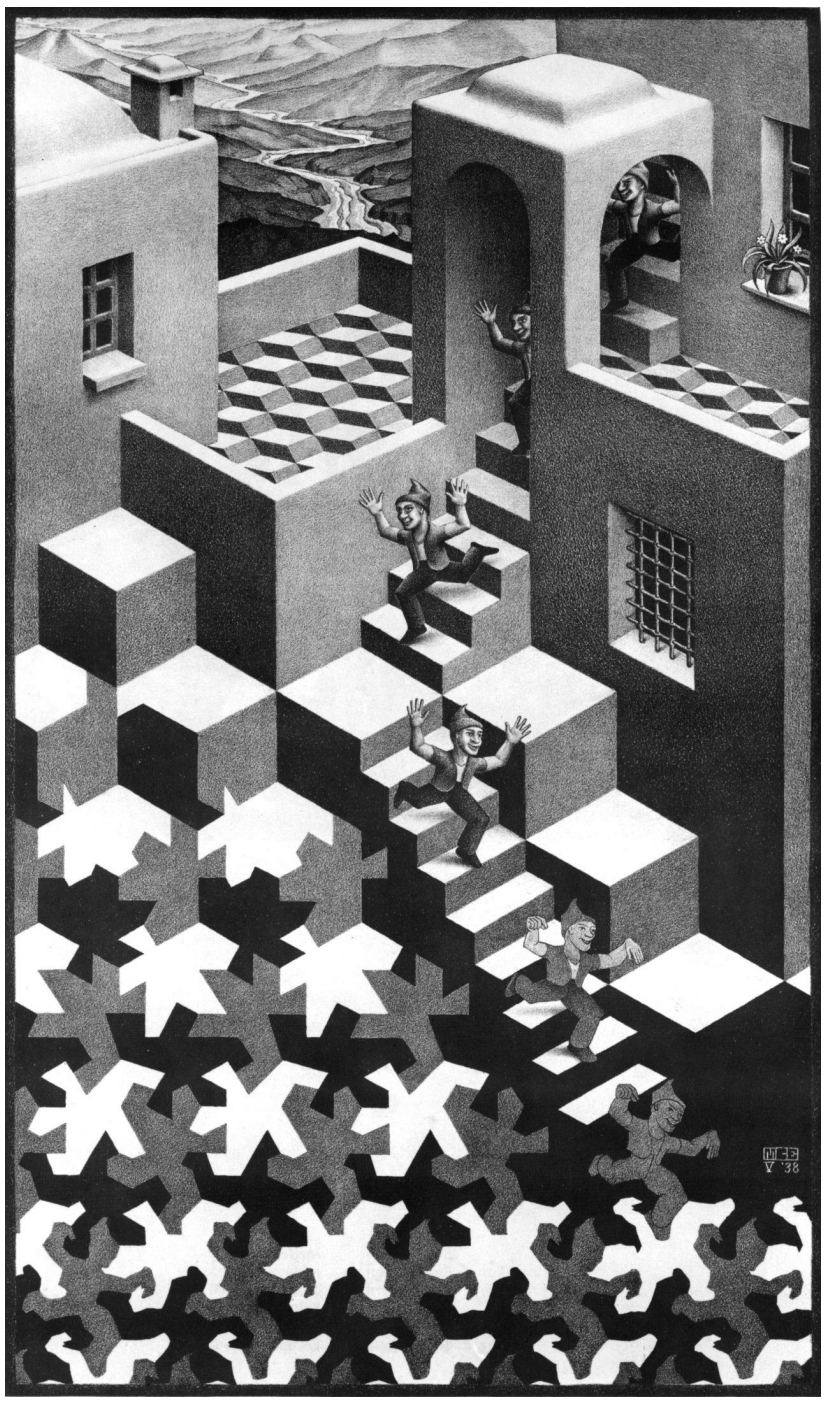


Img. 13_Luigi Ghirri, *Egmond am zee*, 1973, da *Kodachrome*, 1978, p. 101.

http://digilib.netribe.it/bdr01/visore2/index.php?pidCollection=-Ghirri-07-Kodachrome-1978:108&-v=-1&pidObject=Ghirri-07-Kodachrome-1978:108&page=001_Copertina

"Ciò che dobbiamo questionare sono i mattoni, il cemento, il vetro, le nostre abitudini a tavola, i nostri utensili, i nostri strumenti, la maniera in cui spendiamo il nostro tempo, i nostri ritmi. Dobbiamo interrogare ciò che sembra aver smesso per sempre di stupirci. Noi viviamo, vero, respiriamo, vero; noi camminiamo, scendiamo le scale, ci sediamo a un tavolo per mangiare, ci sdraiamo in un letto per dormire. Come? Dove? Perché? Descrivi la tua strada. Descrivine un'altra. Confrontale." [8]

8_George Perec, *Spieces of Spaces and Other Pieces*, "What we need to question is bricks, concrete, glass, our table manners, our utensils, our tools, the way we spend our time, our rhythms. To question that which seems to have ceased forever to astonish us. We live, true, we breathe, true; we walk, we go downstairs, we sit at a table in order to eat, we lie down on a bed on order to sleep. How? Where? When? Why? Describe your street. Describe another. Compare", traduzione personale, pag. 205-07.



Img. 14_ M.C. Escher, *Cycle*, lithograph, 1938, 47.5×28 cm, 1938.

"Dall'angolo in alto a destra un allegro ragazzotto si avvicina saltando fuori dalla sua casa. Non appena si affretta a scendere le scale perde le sue qualità speciali e si posiziona in un monotono pattern di forme simili grigie bianche e nere (...) Il paesaggio collinare della parte superiore ha l'intenzione di mostrare l'estremo realismo del tridismensionale, mentre il pattern periodico della sezione inferiore dell'immagine mostra l'incredibile quantità di possibili restrizioni di libertà del bidimensionale"

Da **John Edward Brigham, M.C.Escher,** *The Graphic work of M.C. Escher: introduced and explained by the artist*, Pan Books, 1978, traduzione personale.



Img. 15_ Bernhard Lang, *Aerial Views Adria,* foto aeree dei lidi della costiera adriatica italiana, tratto di spiaggia tra Ravenna e Rimini. Agosto 2014.

9_Michel Foucault, *Sorvegliare e punire, nascita della prigione*, note di copertina.

10_ Giorgio Agamben, *Che cos'è un dispositivo?* , pag. 21-2.

"Il Diciottesimo secolo ha senza dubbio inventato la libertà, ma ha dato loro una base profonda e solida, la società disciplinare, da cui dipendiamo ancora oggi." [9]

L'epoca culturale della contemporaneità è segnata dal declino generalizzato delle istituzioni, fatto questo, cruciale per la comprensione del nuovo pensiero post moderno. Punto di svolta fondamentale e nucleo nevralgico di questa discendente e decadente parabola della società è il cosiddetto controllo sociale. Il controllo sociale, un tempo era sinonimo di controllo diretto sui corpi degli individui, che automaticamente operava una esclusione dei principi di libertà. Oggi invece nella società fondata sulla libertà individuale, paradossalmente il fondamentale contrasto tra controllo sociale e libertà viene meno. I due termini, che una volta erano in netta opposizione, escludendosi reciprocamente, ora non solo non si escludono, ma si integrano a vicenda. Il controllo sociale si palesa infatti nel paradosso di una libera adesione a modelli comportamentali che risultano però imposti, e che elevati ad esempi da seguire, incanalano le scelte individuali. L'uomo è così molto più difficilmente libero di sognare, di desiderare, le sue scelte sono condizionate da un potere sempre più dissolto e meno evidente, che tende ad influenzare senza essere necessariamente palese, ma che ormai quasi esclusivamente agisce tramite quelli che *Giorgio Agamben* definisce come *dispositivi.*

Secondo la sua teoria, effettuando una generalizzazione per linee di massima, ed estraendo i concetti dai contesti filosofici in cui sono

sempre stati discussi, l'esistente può essere scisso in due grandi gruppi. Da un lato gli esseri viventi, o *sostanze*, ossia le creature nella loro dimensione ontologica, e dall'altra i *dispositivi* in cui gli esseri viventi vengono costantemente catturati.

"Chiamerò dispositivo letteralmente qualunque cosa abbia in qualche modo la capacità di catturare, orientare, determinare, intercettare, modellare, controllare, assicurare i gesti, le condotte, le opinioni, i discorsi degli esseri viventi. Non soltanto, quindi, le prigioni, i manicomi, il Panopticon, le scuole, la confessione, le fabbriche, le discipline, le misure giuridiche ecc., la cui connessione col potere è in un certo senso evidente, ma anche la penna, la scrittura, la letteratura, la filosofia, l'agricoltura, la sigaretta, la navigazione, i computers, i telefoni cellulari e - perché no - il linguaggio stesso, che è forse il più antico dei dispositivi, in cui migliaia e migliaia di anni fa un primate - probabilmente senza rendersi conto delle conseguenze cui andava incontro - ebbe l'incoscienza di farsi catturare. Ricapitolando, abbiamo così due grandi classi, gli esseri viventi (o le sostanze) e i dispositivi. E, fra i due, come terzo, i soggetti. Chiamo soggetto ciò che risulta dalla relazione e, per così dire, dal corpo a copro fra i viventi e i dispositivi." [10]

Quindi se da un lato c'è la dimensione naturale dell'umano, dall'altro c'è quella che può essere chiamata storica, o se vogliamo dirla in altre parole, da un lato la libertà e dall'altro la costrizione. E se un tempo i due termini erano in netta opposizione, in una logica in cui il bagaglio storico di riti, credenze e istituzioni si imponeva all'individuo che, passivamente li interiorizzava, oggi invece, come sottolinea Foucault, i due attori vivono di un rapporto dialettico di reciproco scambio ed influenza. Il dispositivo non è infatti una pratica di governo univoca, statica e diretta, ma, al contrario una serie di pratiche e meccanismi che si plasmano sull'agire stesso dell'uomo, e sono quindi in grado di far fronte di volta in volta a situazioni diverse. Assume così, di fatto, la dimensione propria dell'*oikonomia*, ossia dell'amministrazione dell'*oikos*, della casa, cioè come dice Aristotele una attività pratica e dinamica, capace di fronteggiare di volta in volta situazioni particolari.[11] La loro efficacia non si basa quindi sull'essere, ma sulla prassi, ed è proprio per questo motivo che hanno la capacità di plasmare di volta in volta i propri soggetti, in maniera sempre nuovi. Si può anzi dire che, l'efficacia di un dispositivo dipenda proprio dalla sua capacità di adattamento all'evolversi delle pratiche dell'uomo. Quest'ultimo, a sua volta, proprio tramite le sue pratiche, nell'inconsapevolezza di ciò che lo sta governando, permette al meccanismo di perpetuarsi. Così che le sostanze sono sempre più soggetti, sottoposti ai loro stessi dispositivi, che sono in definitiva la forma di potere per eccellenza della contemporaneità, considerando tra l'altro la loro incredibile proliferazione odierna.

L'ipotesi, poi, è che questo fondamentale cambiamento di statuto sia dipeso in larga parte dall'istaurarsi, a partire dalla società moderna, di un nuovo regime di visualità, per cui gli individui mentre osservano sono osservati, in maniera sempre più sistematica. Grazie a un sempre più precisa conoscenza degli individui, infatti, i dispositivi possono essere progressivamente adattati, la soggettivazione può diventare sempre più forte, così che gli individui, sempre più

11_Vedi **Giorgio Agamben**, *Che cos'è un dispositivo?* , pag. 15.

inconsapevoli, osservano. I dispositivi della sorveglianza e i dispositivi della visione iniziano così interagire. Crescendo insieme, si influenzano e interagiscono ad un livello tale per cui è ormai difficile operare una distinzione, modificando per sempre il quotidiano degli abitanti della città, i loro consumi, le loro abitudini e il loro rapporto con lo spazio.

L'analisi dell'evoluzione dei nuovi dispositivi della sorveglianza, quindi, così come quella dei nuovi dispositivi della visione, sviluppatisi a partire dal diciannovesimo secolo, serve in definitiva, per capire tramite quali logiche questo regime di controllo sociale basato sull'osservazione si è imposto, e come agisca tramite la normalizzazione degli individui. È infatti il corpo dell'individuo a essere fulcro di questa azione. Da un lato con la nascita e l'evolversi dell'impianto delle prigioni, in quanto dispositivi di sorveglianza, di cui il corpo è sempre stato paradigma, ma che ora assume un significato diverso. Prima infatti costituiva il bersaglio diretto del potere del sovrano, con supplizi corporali e spettacolarità della punizione, ora invece, in un'epoca di sobrietà della pena, si presenta come strumento, corpo docile da plasmare, intermediario della legalità. Dall'altro lato, anche la questione dell'osservazione, grazie all'invenzione di nuovi apparati tecnologici della visione, viene ribaltata, stabilendo l'atto di guardare come atto fisiologico, non più dipendente da apparati tecnologici esterni, considerati garanti di verità oggettive. È ancora una volta il corpo dell'uomo ad essere fulcro del discorso: la visione, ora atto fisiologico, risulta, di conseguenza, soggetta all'umanità dell'errore. Studiato anzitutto in ambito medico, grazie al contemporaneo sviluppo delle tecnologie, come ad esempio i raggi x, il fenomeno dell'errore umano, è per la prima volta quantificato, calcolato e catalogato, definendo, in maniera cosiddetta scientifica, il confine tra normalità e alterità. Da allora, la società, vive dell'assorbimento degli errori. L'eliminazione dell'imperfetto, selezionato come tale dai detentori del giusto e del vero, ne è stata il corollario.

I dispositivi ottici, quindi, non meno dei dispositivi della sorveglianza sono coinvolti nell'evolversi del controllo sociale, che codifica, scrive e normalizza il corpo dell'individuo, e quindi delle società. Oggi, come allora, il corpo è infatti l'apparato flessibile di questi meccanismi. E allora, *"In che maniera il corpo, a partire da quello dell'osservatore sta diventando una componente delle nuove macchine, delle nuove economie, dei nuovi apparati sociali, tecnologici, di organizzazione della libido e tecnologici? In che maniera la soggettività sta diventando una condizione precaria di interfaccia tra sistemi razionalizzati di scambio e reti di informazioni?"*[12]

A partire da che momento questo si è reso tangibile negli spazi urbani, in che misura, come modifica il loro comporsi e il loro essere architettura?

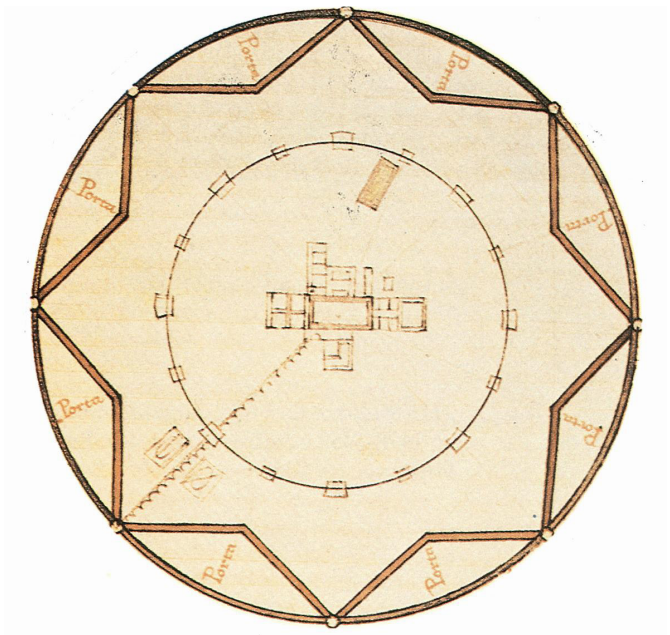
12_Jonathan Crary, *The Techniques of the Observer, On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, "How is the body, including the observing body, becoming a component of new machines, economies, apparatuses, whether social, libidinal, or technological? In what ways is subjectivity becoming a precarious condition of interface between rationalized systems of exchange and networks of information?", traduzione personale, pag. 2.



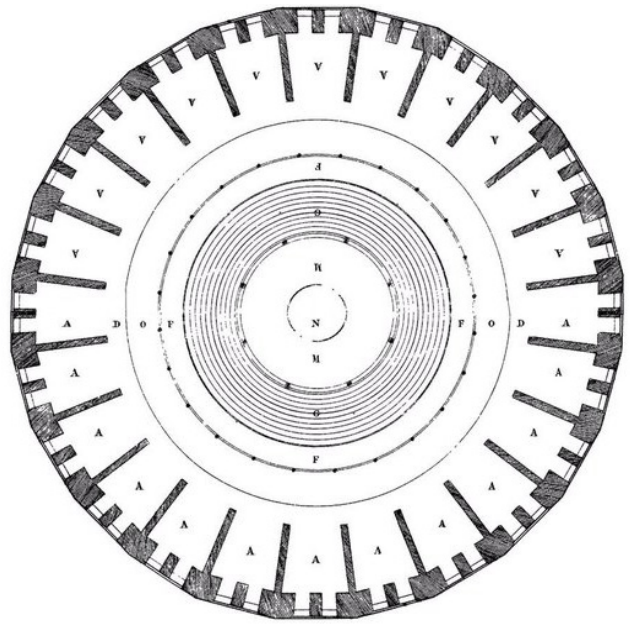
16

Img. 16_ J.R. Eyerman, 26 Novembre 1952, Paramount Theatre, Oakland, California, proiezione di *Bwana Devil di Arch Oboler*. Eyerman ha scattato una serie di fotografie agli spettatori che indossavano occhiali 3D durante la proiezione in anteprima del primo film 3D a colori in versione integrale.

Da **Guy Debord**, *Society of the Spectacle*, Rebel Press, 1983, immagine di copertina.



17



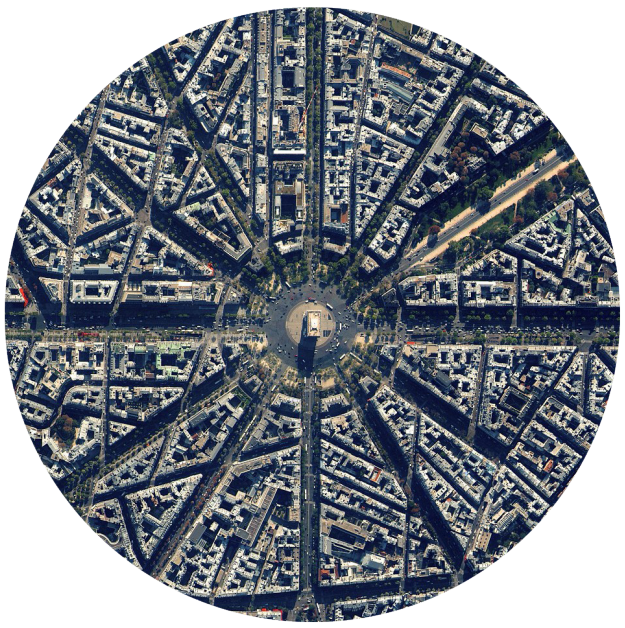
18

Img. 17_ Antonio Averulino detto il Filarete, Pianta di città ideale, *Sforzinda*, dal Trattato di Architettura, 1461-1464. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale

Img. 18_ Jeremy Bentham, Pianta del *Panopticon*.

Img. 19_ vista aerea dell'*Arco di Trionfo*, Google Maps.

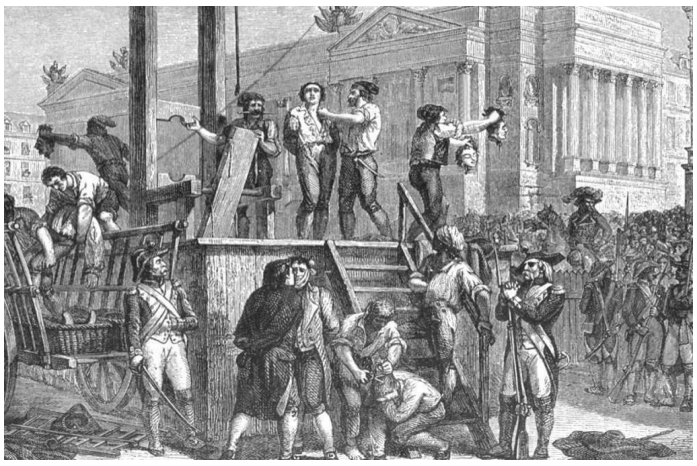
Img. 20_Obiettivo di una *macchina fotografica Kodak*.





L'idea che lo spazio fisico possa essere strumento di organizzazione del potere non è di certo nuova. In accordo con gli strumenti e gli ideali di ogni epoca, l'azione del controllo sullo spazio assume forme e dimensioni differenti. L'ideale di città di Sforzinda, in cui gli spazi del potere sono centralizzati in modo da garantire visione e quindi controllo omogeneo sul resto della città, si riflette nella pianta della prigione Panoptica, il cui impianto spaziale garantisce visibilità e isolamento, suoi principi fondanti. Il paradigma della visibilità come garante di potere rimane poi valido anche nella sempre più dinamica realtà urbana, tanto da promuovere in sua funzione il radicale ridisegno di città come nell'esempio estremo della Parigi di Haussman, fino ad arrivare al paradosso contemporaneo in cui, dimenticato ogni confine spaziale, totalmente decentralizzati i poteri, i poteri continuano ad agire sullo spazio tramite dispositivi, in particolare quelli della visione, che hanno la capacità di orientare le azioni nello spazio.

Dispositivi della sorveglianza
Koepel Panopticon Prison



21



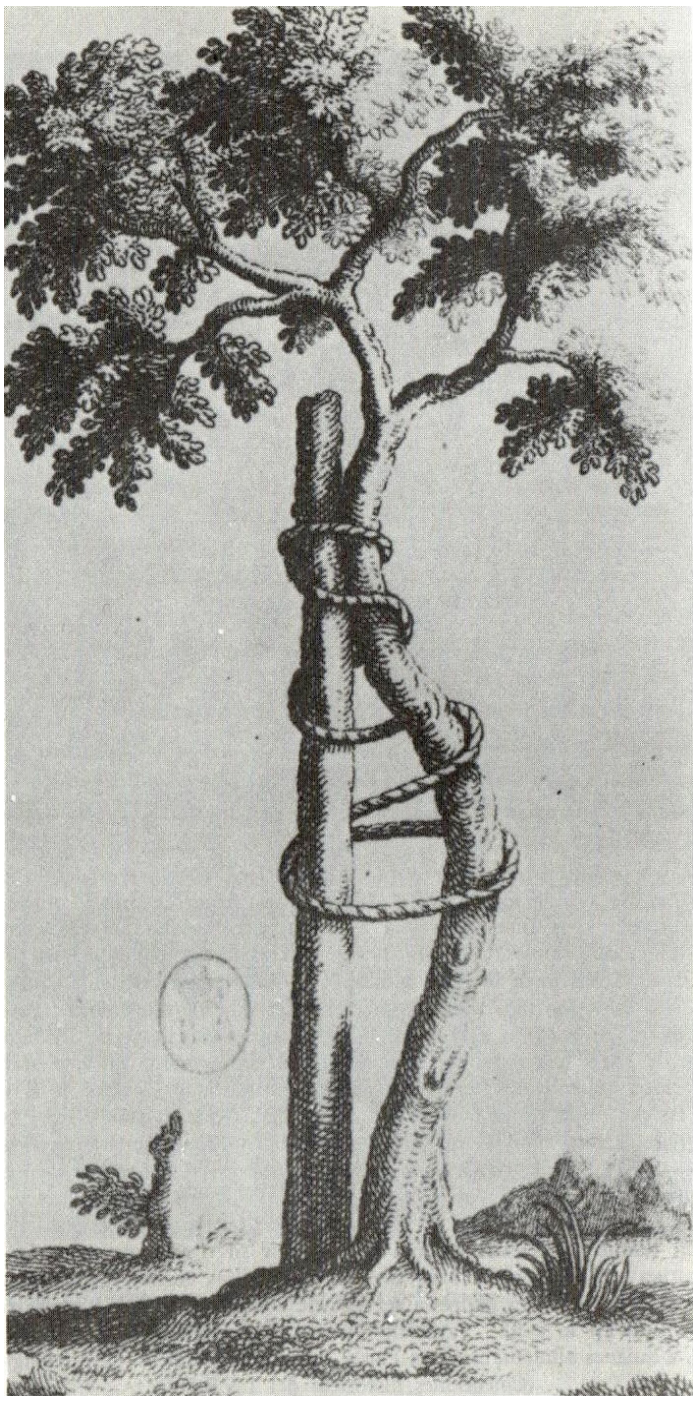
22

È utile cominciare analizzando quei dispositivi la cui connessione col potere è più direttamente evidente, i dispositivi di sorveglianza quindi. Il modificarsi, a livello fisico e concettuale delle prigioni, è infatti emblematico per comprendere lo slittamento del paradigma sociale avvenuto tra l'era industriale a quella della nuova informazione.

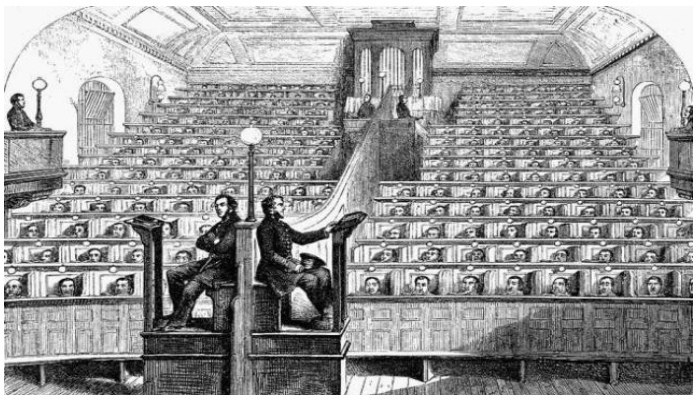
Questa evoluzione comincia a partire dal diciottesimo secolo, che è segnato infatti da una nuova era per la giustizia penale. La spettacolarizzazione della pena, inizia infatti a essere fortemente criticata, in quanto atto che trasforma il giudice in carnefice. La punizione tende così a diventare sempre più lieve e nascosta, e si insinua, a partire dal dibattito iniziato da *Cesare Beccaria* nel volume *Dei delitti e delle pene*, l'idea molto platonica, che il castigo dovesse correggere piuttosto che punire, così che in definitiva la pena detentiva si sostituisce alla pena capitale. C'è, in questo, al di là dei discorsi morali e retorici dell'epoca, una dimensione economica importante da considerare, in quanto il corpo del carcerato comincia ad essere concepito in termini di utilità, in vista di un eventuale reintegro nella società. Il sistema punitivo diviene così un sistema che mira alla correzione degli individui, nella convinzione che tramite un loro ferreo isolamento, potessero essere normalizzati.

Img. 21_ Jonnard After H. Renaud, da *Histoire De La Revolution,* **Louis Blanc**. Incisione del XIX secolo rappresentante l'esecuzione pubblica di Robespierre, leader giacobino durante la rivoluzione, Saint Just e altri, 28 luglio 1794.

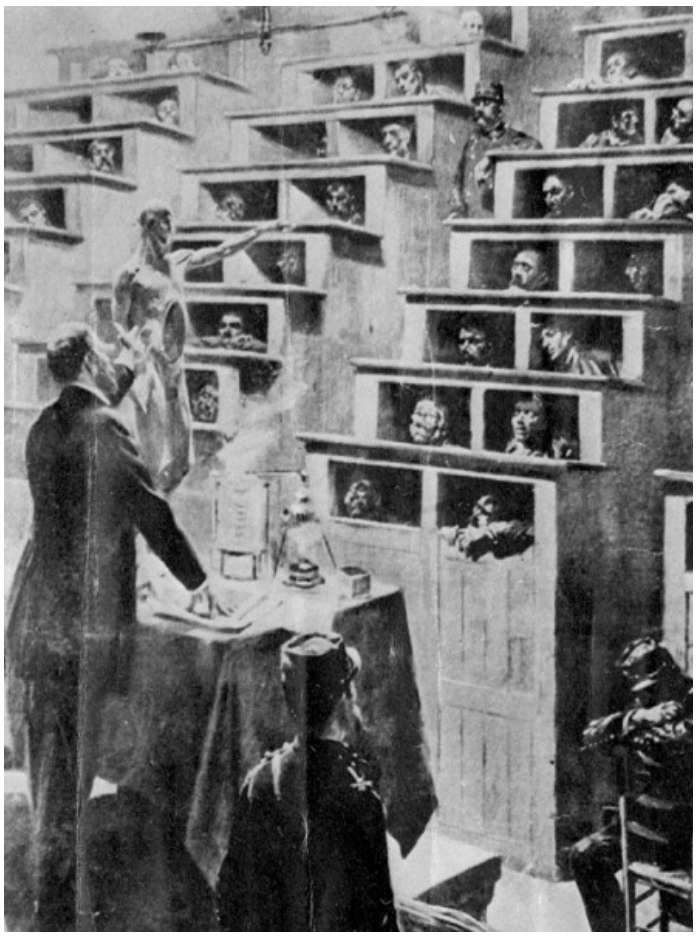
Img. 22_Cesare Beccaria, *Dei delitti e delle pene*, Londra, presso la Società dei Filosofi, 1774, immagine di copertina. Boia con teste tagliate e strumenti di tortura davanti all'allegoria della Giustizia che li respinge.



Img. 23_ Michel Foucault, *Dishipline and punish, the birth of the prison*, N. Andry, L'ortopedia o l'arte di prevenire e correggere le deformità dei corpi nei bambini, 1749, pag. 170.



24



25

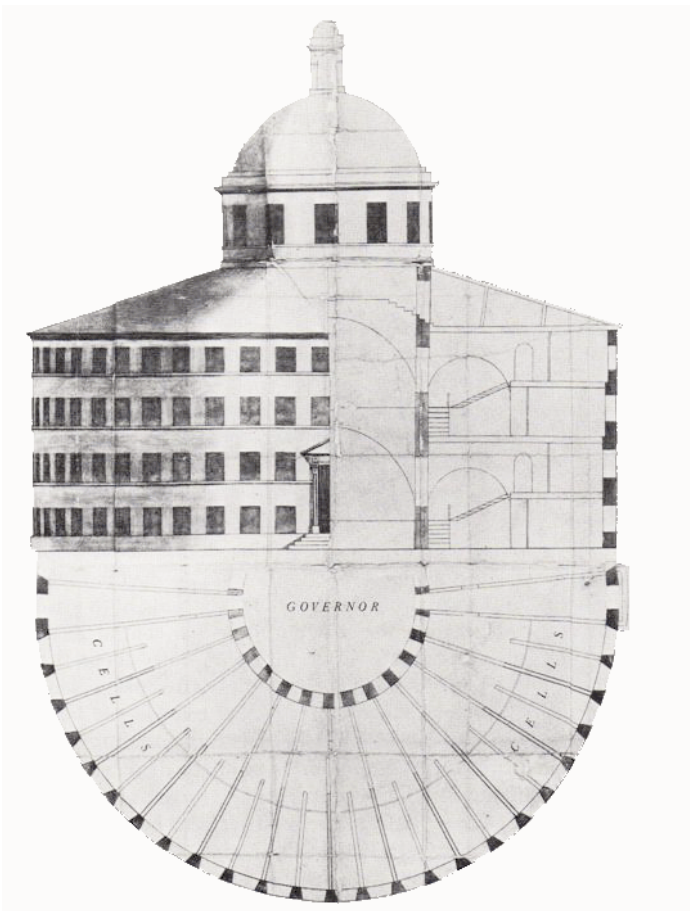
Img. 24_ Mayhew Henry, *The criminal prisons of London, and scenes of prison life,* Cornell University Library 1862, p. 133. The chapel on the "separate system" in Pentonsville prison.

Img. 25_ Michel Foucault, *Dishipline and punish, the birth of the prison*, Lezione sul male dell'alcolismo nell'auditorium della prigione, pag. 169.

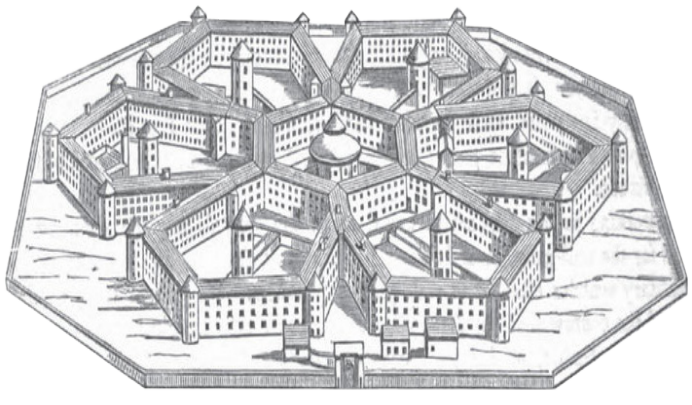
La figura architettonica, simbolica di questa evoluzione del pensiero è il Panopticon.

Dall'osservazione dell'impianto spaziale di una scuola militare russa, *Jeremy Bentham*, filosofo inglese, e suo fratello, nel 1791 ne studiarono e reinterpretarono l'impianto, che fu in un secondo momento ripreso anche e approfondito da *Michel Foucault*, negli anni Settanta del Ventesimo secolo.

Questa architettura per la sorveglianza doveva rispondere alle esigenze della nuova società, quella della cosiddetta era industriale, e alle sue mutate necessità di controllo sociale, che si erano rese necessarie, sia per via dello sviluppo dei centri urbani sia per le nuove condizioni di lavoro. Considerato come un dispositivo carcerario ideale, fonda il suo statuto su un meccanismo di visione integrale, come è chiaro concentrandosi brevemente sull'etimologia della parola, per cui dal greco, **pan** significa il tutto e **opticon** visivo. La disposizione spaziale del carcere è in questo senso fondamentale per capirne la logica: una serie di anelli concentrici, di cui quello centrale è la torre, sede del controllo e occhio del sistema, e quello periferico è sede delle celle dei detenuti, disposte in sequenza radiale. Questa spazialità, semplice e precisa, insieme con un forte raggio di luce che dalla torre illumina le celle, dà la possibilità a un guardiano, quindi al potere di osservare i carcerati, senza essere a sua volta visibile. La presenza fisica del guardiano diventa in questo modo irrilevante, dal momento in cui può osservare senza essere



26



27

Img. 26_ UCL Bentham Papers, Box 119 folio 199. Courtesy UCL Special Collections

Img. 27_ Mayhew Henry, *The criminal prisons of London, and scenes of prison life,* Cornell University Library 1862, p. 232. Vista a volo di uccello di Millbank Prison, London.

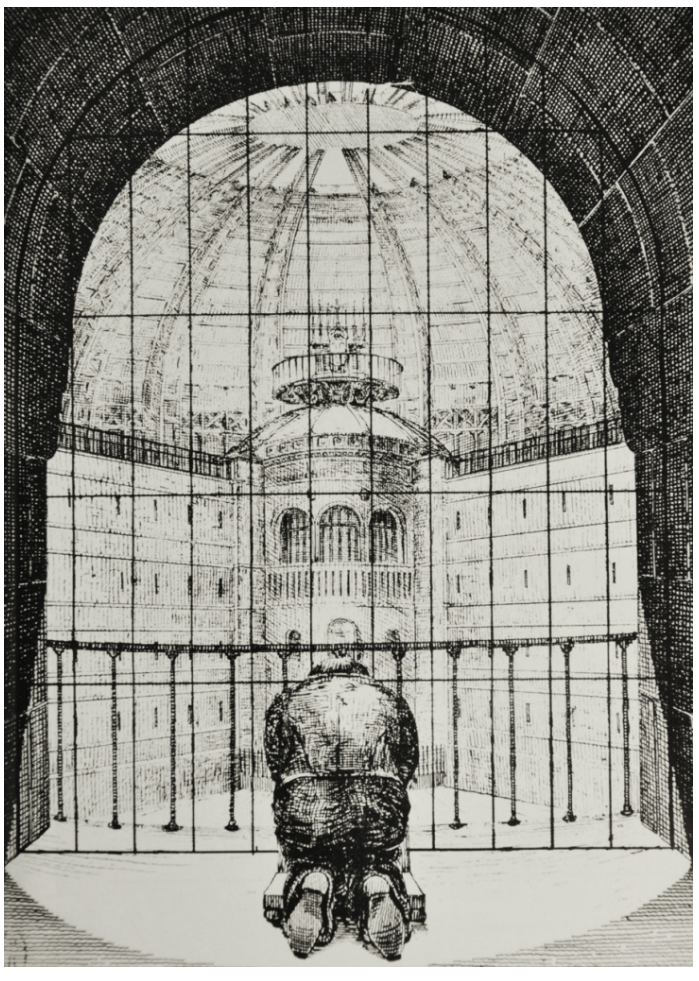
Img 28_Michel Foucault, *Surveiller et punir*, 1975. Il Panopticon di Bentham visto dall'interno di una delle sue celle.

osservato, ma è la sola presenza della torre centrale, pur nell'incertezza della presenza del controllo, ad assicurare una buona condotta dei detenuti, che sono così disciplinati in ogni momento, per via di un perenne stato di cosciente visibilità. La torre centrale assicura così l'assoggettamento costante delle forze dell'individuo, senza la necessità della presenza fisica del guardiano, garantendo così, un automatico mantenimento del potere. In altre parole, la consapevolezza dello sguardo dell'autorità, garantisce la condotta degli individui, disciplinandoli. L'effetto è performativo: i prigionieri regolano il loro stesso comportamento.

Intorno alla metà del ventesimo secolo, Michel Foucault, individua nell'innesto spaziale di questa architettura del potere, la massima espressione di quella che definisce come moderna società disciplinare, in quanto garantisce quel regime di visualità che è la trappola perfetta della modernità.

"Tante gabbie, altrettanti piccoli teatri, in cui ogni attore è solo, perfettamente individualizzato e costantemente visibile. Il dispositivo panoptico predispone unità spaziali che permettono di vedere senza interruzione e di riconoscere immediatamente. Insomma, il [vecchio] principio della segreta viene rovesciato; o piuttosto delle sue tre funzioni – rinchiudere, privare della luce, nascondere – non si mantiene che la prima e si sopprimono le altre due. La piena luce e lo sguardo di un sorvegliante captano più di quanto facesse l'ombra, che, alla fine, proteggeva. La visibilità è una trappola." [13]

I corpi degli uomini, perfettamente individualizzati sono così osservati in ogni momento, condizione questa, fondamentale per assicurare la costanza dell'azione normalizzante, se dicendo normalizzazione intendiamo, assecondando la definizione stessa di Foucault, tutte quelle tecniche di governo che agiscono sui corpi degli individui e quindi delle popolazioni, in vista di una loro disciplina e regolazione, che garantisca ordine e controllo.



13_Michel Foucault, *Sorvegliare e Punire, nascita della prigione*, p. 218.

Ma, se un tempo la società, quella del primo modernismo, era ossessionata dal controllo tramite l'ordine, l'invenzione della routine, l'imposizione di leggi, lo stabilire precise gerarchie in un sistema che possiamo facilmente definire meccanicistico, oggi questo modello non può più ritenersi valido. Il Panopticon, nella sua versione originale, era troppo rigidamente ancorato ad un'organizzazione spaziale precisa ed era fondamentalmente basato su una asimmetria della sorveglianza, che è diventata molto presto obsoleta: il nudo potere, rappresentato dalla torre centrale ed esercitato dall'autorità sui i soggetti non è infatti più accettabile. È utile in questo senso, o se non altro curioso, paragonare l'evoluzione della figura del vagabondo nelle due diverse fasi. Quest'ultimo era infatti un tempo motivo di disturbo, elemento incontrollabile, il cui tracciato era ignoto e non incasellabile, e proprio per questo etichettato come pericoloso. Al contrario, ora che il movimento è totalmente liberato, il vagabondo è individuo fondante della società, non più visto come problematico. Ed è così che nella libertà di scelta, nel libero movimento delle particelle nello spazio si fonda il nuovo potere, quello che *Zygmunt Baumann* ha definito come *liquido*. La normalizzazione è ora possibile solo tramite una sempre più precisa conoscenza degli individui in movimento, e deve per questo sapersi continuamente adattare all'instabilità, per poter incanalare i comportamenti in equilibri sempre nuovi. Mentre la libertà sembra crescere, il dispositivo ha la necessità di farsi sempre più flessibile. La normalizzazione agisce quindi tramite la creazione di modelli comportamentali, che si plasmano sull'instabilità dei comportamenti stessi e che sono per questo sempre più precisi e flessibili, capaci di fronteggiare l'instabilità.

È chiaro, ragionando in quest'ottica, che l'architettura del Panopticon, non abbia quella disponibilità spaziale che permetta di adattarsi progressivamente al mutare dei comportamenti e delle logiche di potere e che possa garantire il suo funzionamento.

Ed è proprio per questo che il governo olandese, nel 1979 ha chiesto a *Rem Koolhaas*, l'elaborazione di un progetto per il rinnovo della *Koepel Panopticon Prison di Arnhem*, che potesse rendere l'edificio, ormai obsoleto, funzionante almeno per altri cinquanta anni. L'edificio era infatti un Panopticon ad impianto classico, che, ormai vecchio di cento anni, non era più adatto alle mutate visioni riguardo il trattamento dei prigionieri. Proprio per questo era infatti successo



Img. 29_ Robert Veenturi e Denise Scott Brown, *The glove and the Mitten,* da *Architecture as Signs and Systems,* Cambridge 2004.

Efficente metafora per spiegare il loro nuovo e contemporaneo dibattito riguardo al funzionalismo, che si domanda quale sia la forma di architettura meglio equipaggiata per rispondere ai cambiamenti futuri. Un guanto è disegnato per accogliere specificatamente ogni dito ed è quasi sempre disegnato in funzione di taglie diverse. Al contrario un guanto a manopola, nonostante limiti il movimento delle dita, continua a consentire un certo spazio di manovra, oltre al fatto di poter ospitare invariabilmente mani di diverse dimensioni.

Img. 30_ An American Panopticon: Interior view of cell house, *new Illinois State Penitentiary at Stateville*, near Joliet, Ill, Underwood Photo Archives / SuperStock.

Img. 31_ Hans Werlemann, *S., M., L., XL.*, p. 238. Sede di controllo delle guardie e mensa al centro della prigione di Arnhem nel 1979.



30



31

che, spontaneamente, senza che ci fosse il benché minimo cambiamento strutturale, lo spazio aveva iniziato ad essere usato in una maniera differente.

Il potere non era più confinato nella torre centrale, che era infatti stata adattata a mensa per i sorveglianti, che passeggiavano ora liberamente in ogni spazio della prigione, compresi gli anelli delle celle. D'altro canto, anche i prigionieri iniziavano a essere spesso lasciati circolare liberamente all'interno della struttura, che fu dotata di servizi per lo sport, per le visite dall'esterno: "*in questo spazio trasparente, nessuna azione o inazione passa inosservata…Originariamente immaginato come vuoto, tutto l'interno è ora spesso trafficato come la galleria di Milano".* [14]

In meno di un secolo, i due principi fondanti del Panopticon sono stati superati per via di sostanziali cambi culturali: il controllo non è più centralizzato, e il movimento è stato liberato così che i ruoli non hanno più posizioni fisse. Il prigioniero, infatti, non è più confinato in stretto isolamento, in quanto si pensa che lo renda inadatto al rientro in società. Questo dimostra, in maniera lampante e definitiva come *"i cambi del regime e delle ideologie siano più potenti della più radicale delle architetture"* [15]. Non importa infatti, quale sia il principio che ha guidato l'organizzazione architettonica del potere all'interno di una prigione, gli ideali di una società corrono sempre più veloci, e non c'è quindi una prigione che non sia obsoleta già nel momento in cui

14_CTRL[SPACE], *Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*, "In this transparent space, no action or inaction remains unnoticed. The central control post – the former "eye" of the panopticon – has become a canteen for the guards; they now sip coffee there, observed by the prisoners on the ring. Originally envisioned as empty, the entire interior is now often as busy as the Milan Galleria", traduzione personale, pag. 120.

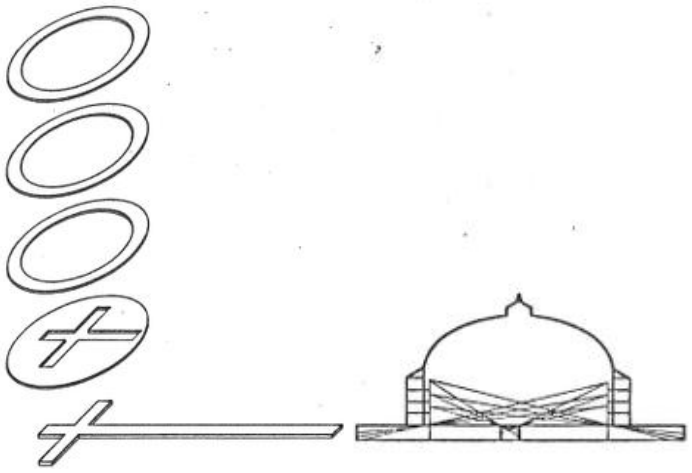
15_ CTRL[SPACE], *Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*, "Changes in regime and ideology are more powerful than the most radical architecture.", traduzione personale, pag. 122.

finisce di essere costruita. E non esiste, peraltro, alcuna ragione che faccia pensare che questo processo possa arrestarsi, anzi, se è vero che il cambio delle ideologie legate al trattamento dei detenuti può essere considerato come primo fattore di cambio di valori all'interno di una società, è allora possibile che questo processo sia in continua accelerazione.

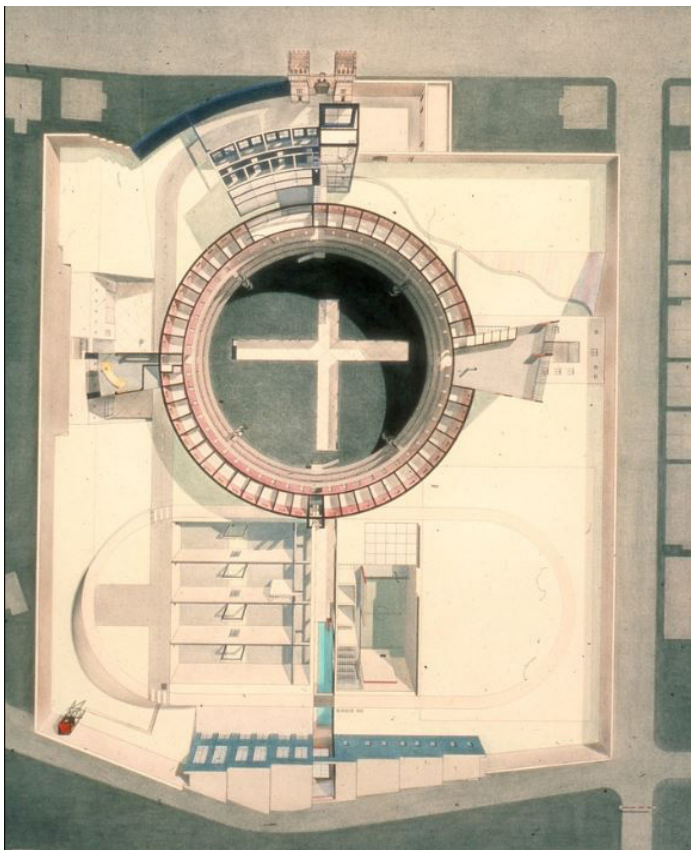
"*Se l'architettura delle prigioni oggi non può più pretendere di incarnare un "ideale" può riguadagnare fiducia dall'introdurre il tema della revisione come ragione d'essere. Un'architettura delle prigioni "moderna" potrebbe consistere in una possibile archeologia, che costantemente proietta nuovi strati di "civilizzazione" sopra i vecchi sistemi di supervisione. La somma delle modifiche rifletterebbe l'infinita evoluzione dei sistemi di disciplina"* [16]

Ecco il dispositivo in funzione.

Ad Arnhem viene così abbracciata la nuova cultura della sorveglianza che spontaneamente si è sviluppata, cercandone al contempo un miglioramento. Il vecchio centro panoptico viene smantellato, e al suo posto vengono scavate nel terreno due strade, che incrociandosi nel centro della cupola, si estendono poi esternamente. Lungo



32



33

Img. 32_ Rem Koolhaas, *S., M., L., XL., Renovation study of a Panoptical Prison, Arnhem*, Paesi Bassi, 1979-1981, diagramma di espansione del dominio pubblico con due strade che intersecano che mantengono il corrente sistema di sorveglianza, p. 245.

Img. 33_ Rem Koolhaas, *S., M., L., XL., Renovation study of a Panoptical Prison, Arnhem*, Paesi Bassi, 1979-1981, planimetria, p. 246

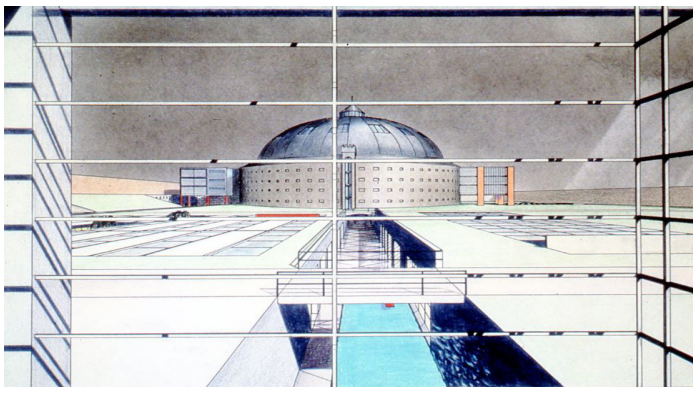
16_CTRL[SPACE], *Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*, "If prison architecture today can no longer pretend to embody an "ideal" it could regain credibility by introducing the theme of revision as raison d'etre. A "modern" prison architecture would consist of a prospective archaeology, constantly projecting new layers of "civilization" on old system of supervision. The sum of modifications would reflect the never-ending evolution of systems of discipline.", traduzione propria, pag. 124-25.

queste strade sono predisposti tutta una serie di spazi atti a ospitare di volta in volta servizi diversi, siano essi per il lavoro, per lo sport, per la religione o per la cultura, così da porre fine alle limitazioni del confinamento solitario dei prigionieri, che sono ora liberi di scegliere a quali attività dedicarsi. Il modello centripeto della torre è totalmente soppiantato da questo nuovo modello centrifugo, di cui i due solchi, come cicatrici, sono gli unici segni evidenti del cambiamento all'interno della cupola, che per il resto rimane infatti inalterata, in modo che possa rimanere integra nella sua monumentale funzione deterrente. Ognuna delle modifiche apportate, in conformità con la decentralizzazione del potere, rimane esterna a questo spazio, vengono infatti aggiunti tre corpi esterni, ancorati come satelliti, di cui due ospitano tutte quelle funzioni collettive atte a rendere la prigione un ambiente più domestico, quindi i bagni, le sale comuni, le sale da pranzo. Il terzo, invece, svolge la funzione della vecchia torre di controllo. Posto in prossimità dell'ingresso al complesso, accoglie tutte le funzioni destinate alla sorveglianza, dagli uffici amministrativi, alle sale riposo per le guardie. In corrispondenza di questo corpo il muro della cupola è stato abbattuto, per permettere a un'ondata di sorveglianza di continuare a penetrare nella realtà delle celle, nella cupola panoptica.

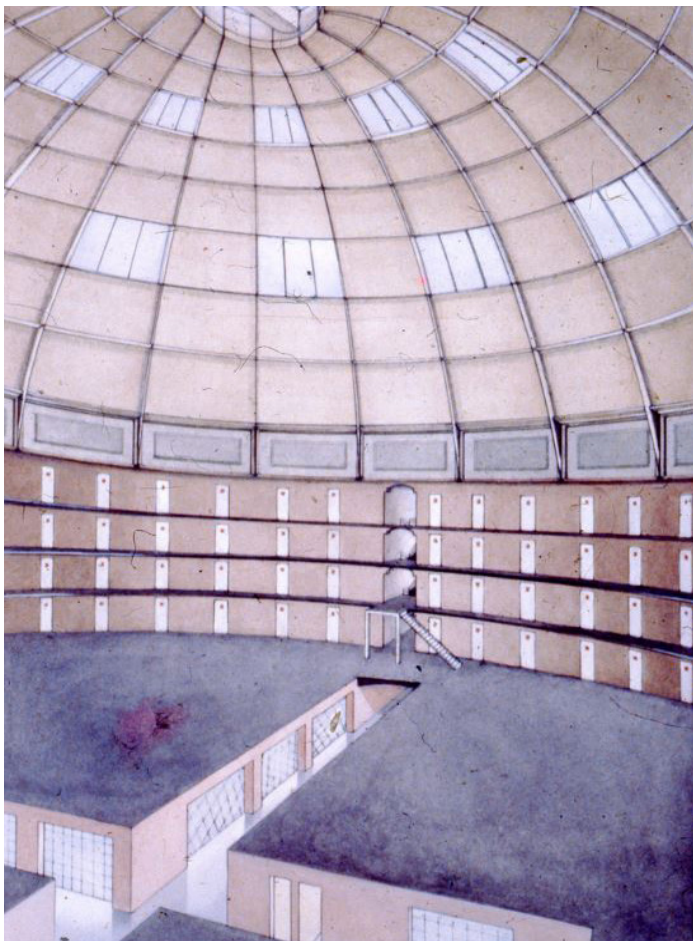
"Per noi la prigione incarnava, in un certo senso, cento anni di saggezza, o per lo meno di esperienza. Il nuovo aggiungeva uno strato di modernità senza la pretesa di essere definitivo. Non è né più né meno sicuro di quello passato. Quello vecchio mantiene la sua deterrenza iconografica, liberando il nuovo dal dover ignorare o esprimere un'idea di incarcerazione. Dopo l'intervento il Koepel rappresenta il passato smantellato, il suo precedente centro è depennato, e lasciato riposare su un podio di modernità che si preoccupa solo del miglioramento delle condizioni dei prigionieri". [17]

Ciò che è incredibile di questa rivisitazione, e utile in questa sede, è il fatto che l'architettura, pur nella natura della sua staticità, dimostra di riuscire a concedere quel margine di intervento necessario per poter garantire una perpetua adattabilità futura. Ed è proprio in questo senso che incarna quel meccanismo di "dispositivo perfetto", che riesce ad avere capacità di adattamento al mutare delle pratiche, in quel rapporto dialettico tra sostanze e dispositivi, tra libertà e poteri. Riesce infatti a soddisfare in pieno quella richiesta irrimediabilmente contraddittoria dell'evolversi dei meccanismi di sorveglianza di agire tramite libertà e disciplina.

17_CTRL[SPACE], *Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*, "For us the prison embodied, in a way, one hundred years of wisdom, or at least of experience. The new add a layer of modernity without claiming to be definitive. It is neither more nor less safe than the old. The old maintains its iconographic deterrence, liberating the new from having either to ignore or to express the idea of incarceration. After the intervention the Koepel represents the dismantled past, its former center crossed out, resting on a podium of modernity that is only concerned with improving the prisoners' conditions", traduzione personale, pag. 127.



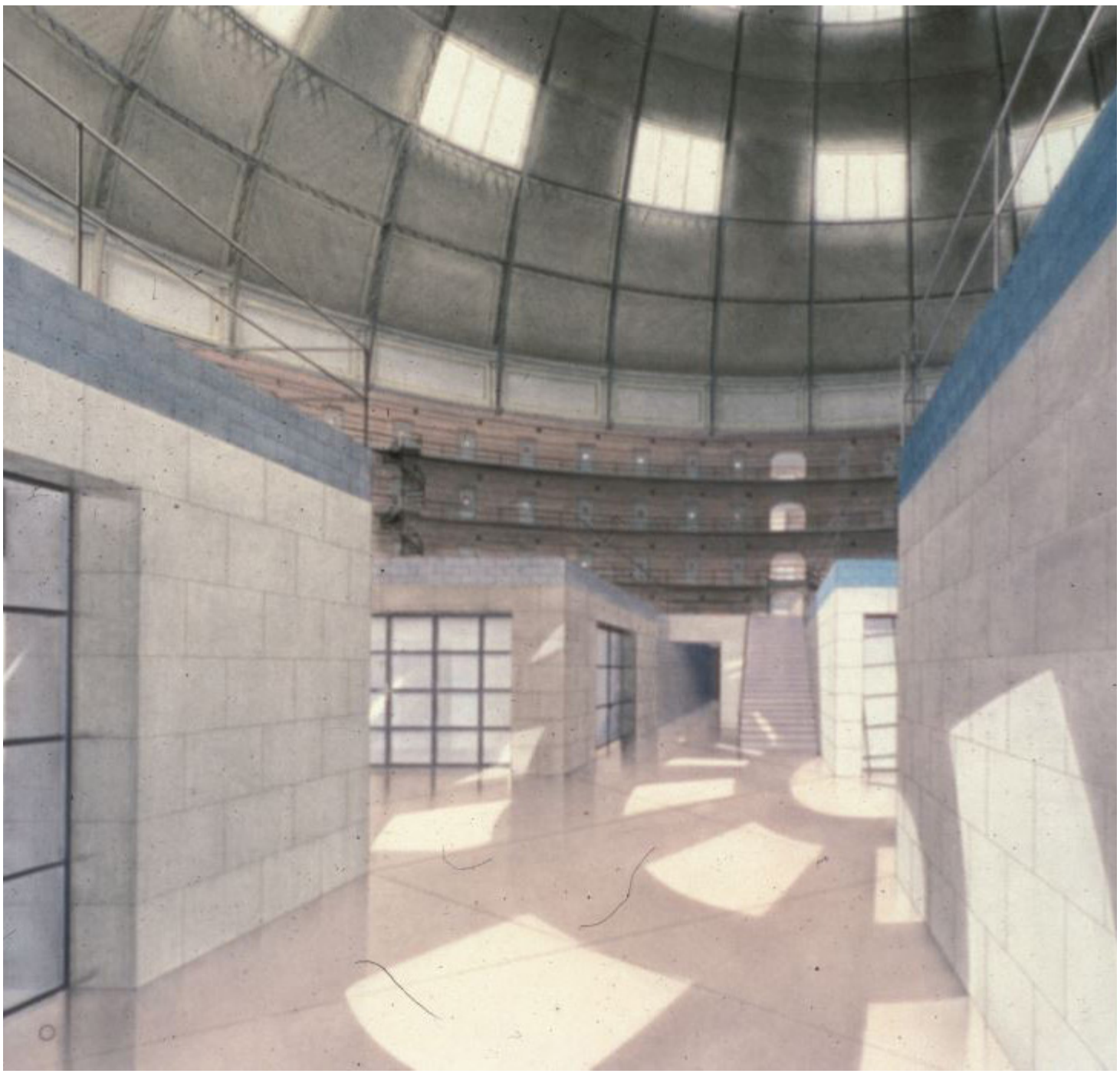
34



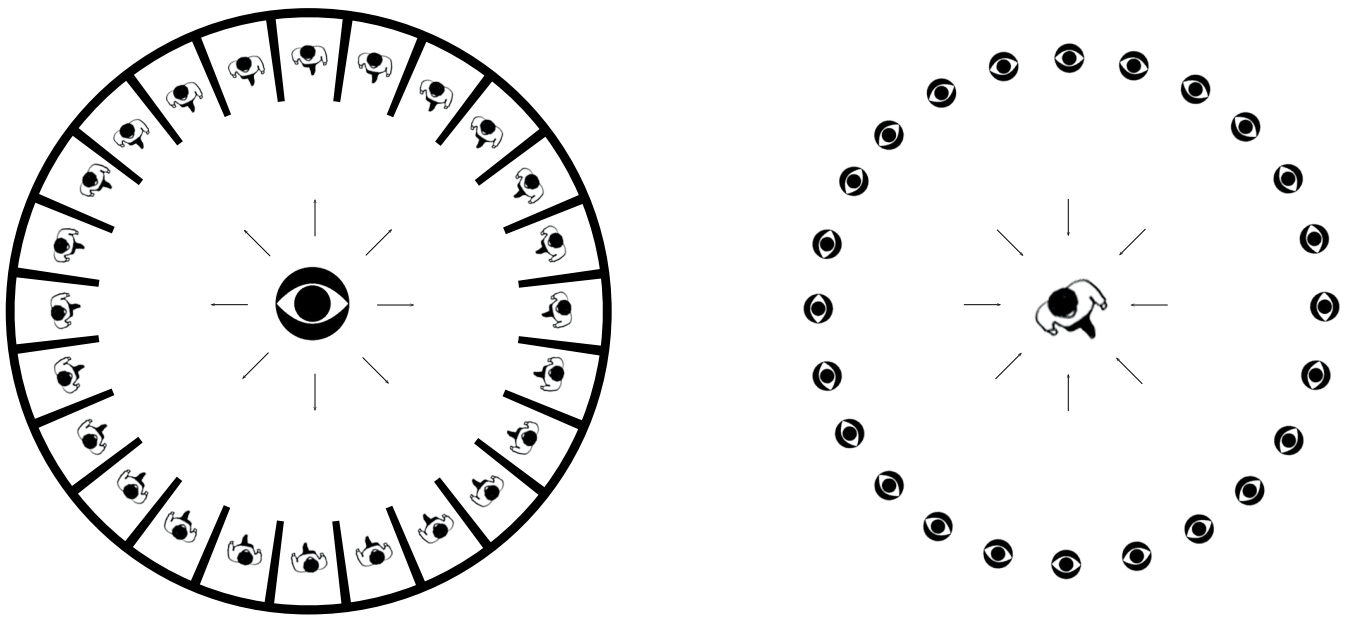
35

Img. 34_ Rem Koolhaas, *S., M., L., XL., Renovation study of a Panoptical Prison, Arnhem*, Paesi Bassi, 1979-1981, p. 250. Vista dall'esterno, il vecchio mantiene la sua deterrenza iconografica, liberando il nuovo dal dover ignorare o esprimere l'idea di incarcerazione.

Img. 35_ Rem Koolhaas, *S., M., L., XL., Renovation study of a Panoptical Prison, Arnhem*, Paesi Bassi, 1979-1981, vista dell'interno della cupola. http://oma.eu/projects/koepel-panopticon-prison



Img. 36_ Rem Koolhaas, *S., M., L., XL., Renovation study of a Panoptical Prison, Arnhem*, Paesi Bassi, 1979-1981, vista dall'interno della cupola: l'incrocio delle due nuove strade taglia lo spazio nel punto centrale, esattamente dove prima sorgeva la torre di sorvglianza, p. 243.



Img. 37_ Schema concettuale del passaggio dal sistema di controllo disciplinare Panoptico al suo inverso Synopticon. *Disegno personale.*

Dispositivi della visione
La creazione dell'osservatore

Si è evidenziato quindi, come sorveglianza e visualità condividano l'appartenenza a una nuova cultura dello spazio e del controllo sociale. È infatti sempre nel contesto della modernità, nelle metropoli dal mutato assetto urbano e dalle mutate condizioni sociali, che nascono e si sviluppano anche i dispositivi atti direttamente alla visione e all'osservazione.

Come già detto in precedenza, la più profonda trasformazione sociale dal mondo industriale a quello moderno, è stata la liberazione dei corpi dai vincoli dello spazio, ossia, utilizzando le parole coniate dal sociologo *Zygmunt Baumann*, quello da una società solida a una *società liquida*. Grazie infatti a tutta una serie di sviluppi tecnologici, il corpo dell'uomo non è più ancorato a uno spazio statico; il movimento è ora, non solo accettato, ma addirittura posto a fondamento del vivere della società. Proprio per questo motivo il potere necessita di forme sempre nuove, che sappiano adattarsi all'instabilità del movimento, sia esso di corpi o di idee oppure ancora di merci. Il meccanismo di controllo, così decentralizzato, deve essere quindi in continua evoluzione, in un rapporto dialettico tra dispositivi e sostanze. Se è vero infatti che nelle strutture penitenziarie i dispositivi della sorveglianza imponevano il controllo sociale agendo su spazi architettonici determinati, è vero anche che, quello stesso controllo sociale ha ora la necessità di espandersi anche all'esterno di questi confini, per controllare gli individui "liberi" di muoversi.

È per questo motivo che il potere ha avuto bisogno di ribaltare il suo statuto, trasformandosi da una visione totale una visione periferica definita dallo stesso Baumann con il nome di *Synopticon* per cui *"oggi non sono più i pochi a guardare i molti, ma i molti a guardare i pochi."* [18]

Lo sguardo del potere non è più quello che impone e controlla, ma piuttosto quello che seduce e ammalia, orientando, tramite la diffusione di immagini scelte che si impongono come scenario collettivo, le libere azioni degli individui verso modelli prestabiliti. Il principio di base della società disciplinare teorizzata da Foucault, che assicura l'assoggettamento costante delle forze dell'individuo e stabilisce un rapporto di utilità-docilità, fonda in questo senso, il suo potere in un nuovo *regime scopico*, ossia in quel nuovo *"insieme di funzioni, convenzioni e credenze che in ogni epoca e contesto socioculturale delimitano le modalità e le possibilità della visione"* [19]. Un nuovo regime quindi che reso possibile dallo sviluppo di tutta una serie di nuovi dispositivi della visione, si impone in un crescendo sempre più intenso, fino ad arrivare ad essere quella realtà che oggi identifichiamo con il nome di mass media. I mass media, veicoli propri della divulgazione culturale, con la loro onnipresenza sono arrivati a monopolizzare la percezione dell'uomo, rendendolo passivo. Trasformati in maniera univoca e quasi definitiva nell'unica ed edulcorante fonte di saggezza, infatti, omologano e attraggono indistintamente i sogni, le emozioni e i desideri degli individui. Il soggetto è stato reso un osservatore passivo ai fini di una azione normalizzante.

18_ Zygmund Bauman, *La solitudine del cittadino globale*, pagina 76.

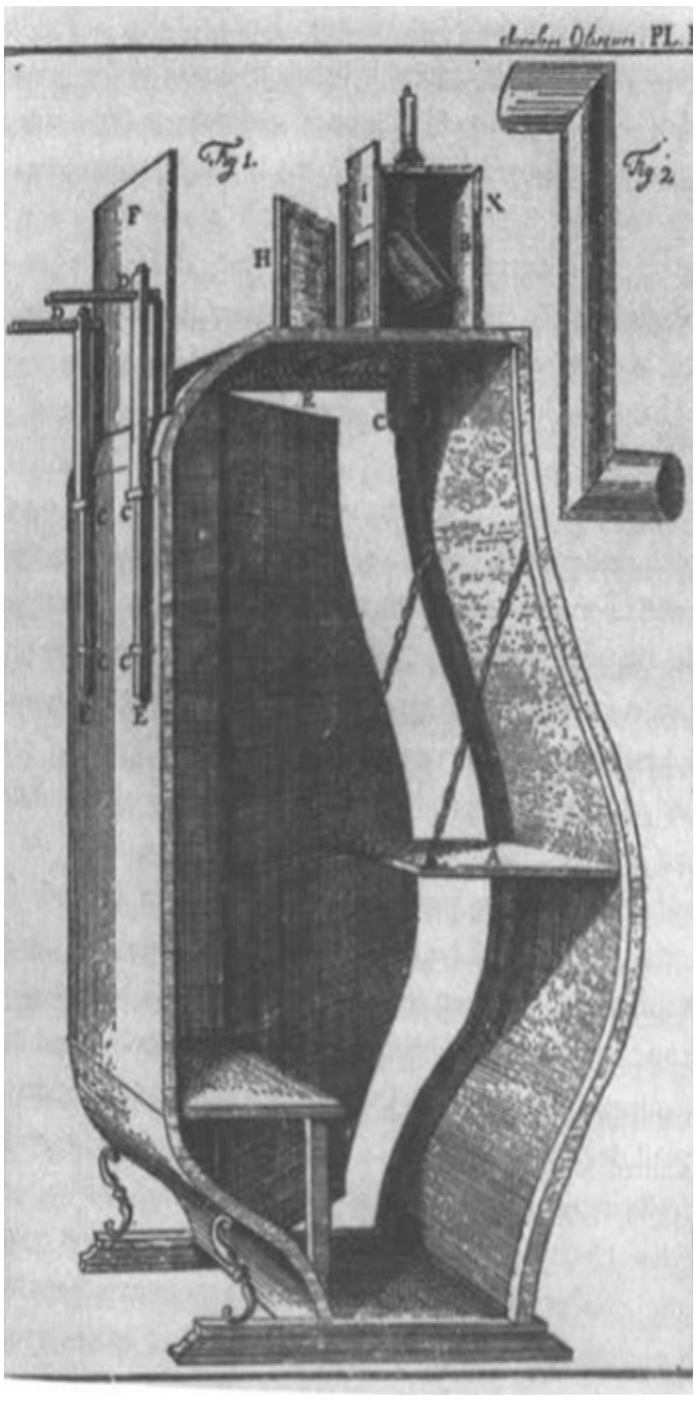
19_ Definizione di Regime scopico, enciclopedia Treccani online.

È quindi fondamentale capire i cambiamenti intercorsi nel rapporto tra uomo, spazio e medium, ed è legittimo, se non doveroso chiedersi che cosa siano, cosa facciano e in che maniera agiscono quei dispositivi della visione, che sono cresciuti, influenzandosi a vicenda, coi dispositivi della sorveglianza, dal momento in cui appare chiaro che la visione non sia quasi mai una azione neutra, ma anche e soprattutto un atto sociale appartenente alla sfera del controllo.

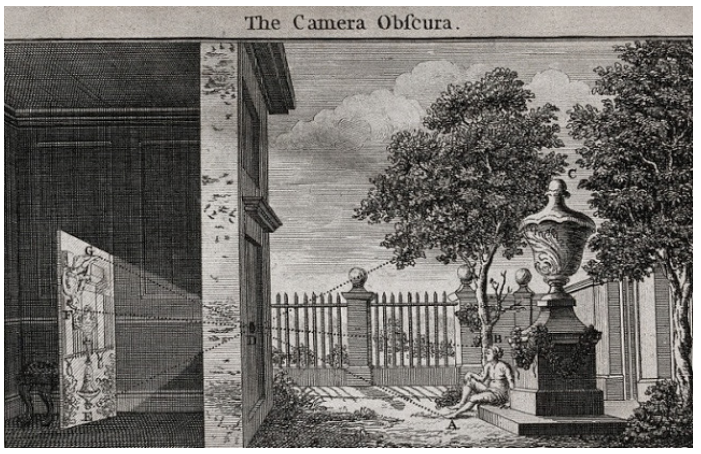
Così è proposta una rilettura in chiave foucaultiana dei dispositivi della visione, per cui ad ogni medium si attribuisce un significato e un suo contesto significante, per analizzare il carattere ontologico di ognuno di questi, in un determinato momento storico. La questione dell'osservazione è analizzata quindi secondo un'archeologia dei dispositivi della visione, con tutte le implicazioni filosofiche e i cambiamenti epistemologici sottolineati da *Jonathan Crary* nel suo testo *Techniques of the observer, On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*.

L'osservazione è oggettività

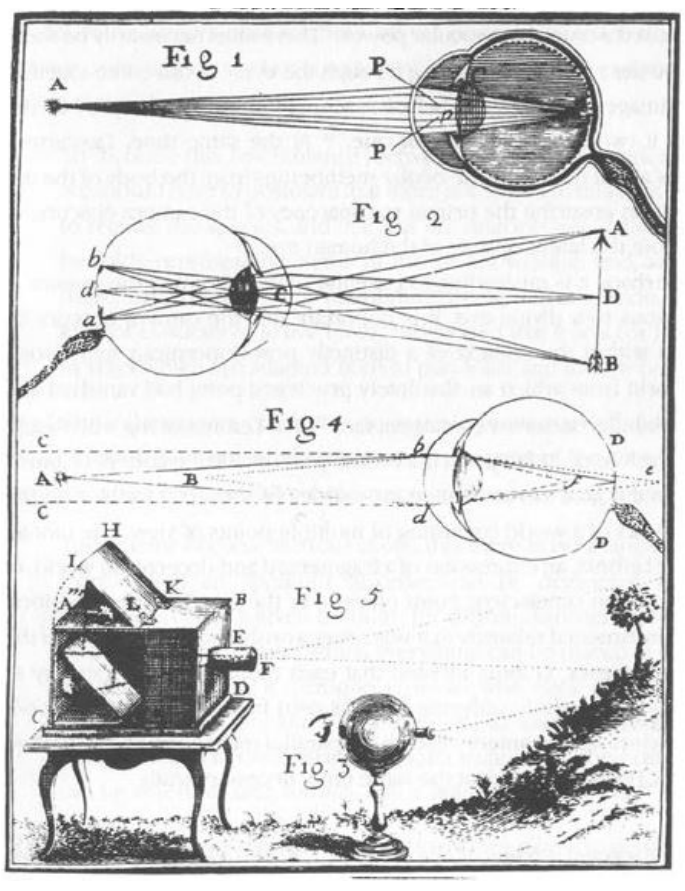
In principio era la camera oscura. Un dispositivo che funzionava tramite l'utilizzo di una scatola oscurata, che nei primissimi modelli arrivava ad avere le dimensioni di vere e proprie stanze dentro cui pittori e fotografi lavoravano. Lì, tramite il meccanismo del cosiddetto *foro stenoipeico*, che ne era l'elemento tecnologico chiave, tracciavano e ricalcavano l'immagine data, che si credeva essere riproduzione esatta della realtà esterna. Il foro stenoipeico era infatti, un foro sufficientemente piccolo che, praticato su una parete della camera oscura, sfruttava il fenomeno fisico della deviazione dei raggi solari, consentendo di vedere proiettata sulla parete opposta l'immagine di ciò che esisteva, esternamente, di fronte al foro. Basando quindi il suo statuto sul comportamento fisico della luce, la camera oscura, ha sempre goduto dell'oggettività di un ragionamento scientifico e, di conseguenza di un punto di vista infallibile sul mondo. L'osservatore in questo sistema era infatti incorporeo, come tipico delle logiche rinascimentali della geometria ottica e della prospettiva, dalle quali le inconsistenze erano eliminate, a favore di codici costruiti su costanti sistematiche. Incasellato in un sistema di relazioni fisse, infatti, il soggetto era posizionato all'interno della camera oscura, in una dimensione domesticizzata, separato dal resto, isolato, mero ricettore di informazioni indiscutibili. La macchina agiva per l'uomo, stabilendo relazioni categoriche tra gli elementi in gioco, ed eliminando le insicurezze dell'errore umano, garantiva la visione di una realtà oggettivata, di uno spazio omogeneo e unificato, e per questo completamente leggibile. La visione era quindi atto univoco, garante di verità oggettive, e per questo, strumento di potere nelle mani degli uomini. Una possibile dipendenza dal corpo sensibile del soggetto osservatore era nettamente rifiutata, a favore di questo approccio che possiamo chiamare meccanicistico, che subordinava il soggetto inesistente di fronte a un esterno già indiscutibilmente dato.



38



39

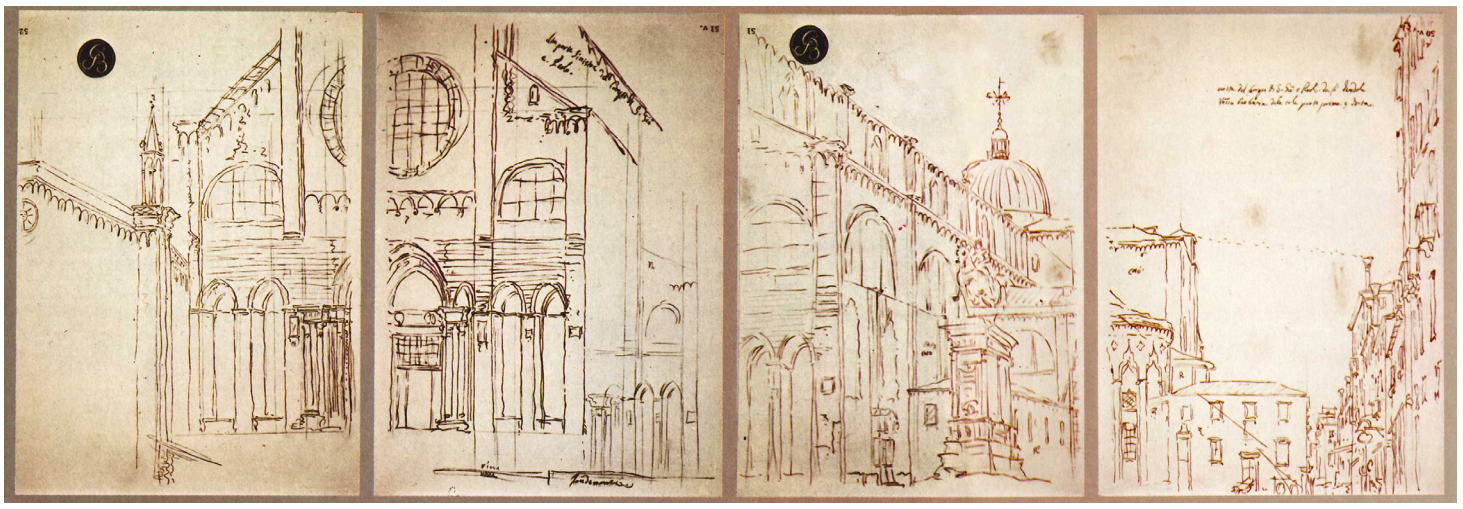


40

Img. 38_ Camera Oscura portatile, metà del diciottesimo secolo, *Jonathan Crary, Techniques of the Observer, On Vision and Modernity in the Nineteenth Century,* , pag. 28.

Img. 39_ John Hinton, *Rappresentazione di una camera oscura*, Universal Magazin, 1752.

Img. 40_ Paragone tra l'occhio umano e la camera oscura, inizio del Diciottesimo secolo. *Jonathan Crary, Techniques of the Observer, On Vision and Modernity in the Nineteenth Century,* , pag. 49..





Img. 41_Canaletto, *Il Campo Santi Giovanni e Paolo*, 1738, Venezia. Veduta, ottenuta accostando quattro bozzetti disegnati con l'aiuto di una camera oscura, Galleria dell'Accademia, Venezia.

Img. 42_ Canaletto, *Il Campo santi Giovanni e Paolo*, 1738, Londra, The Royal Collection. © HM Queen Elizabeth II 2012.

Img. 43_Joseph Mallord William Turner, *Light and Colour (Goethe's Theory) - the Morning after the Deluge - Moses Writing the Book of Genesis*, esposto nel 1843, Tate Modern Collection.

Img. 44_ Joseph Mallord William Turner, *Venice, The Mouth of the Grand Canal,* 1840, Yale Center for British Art.



43

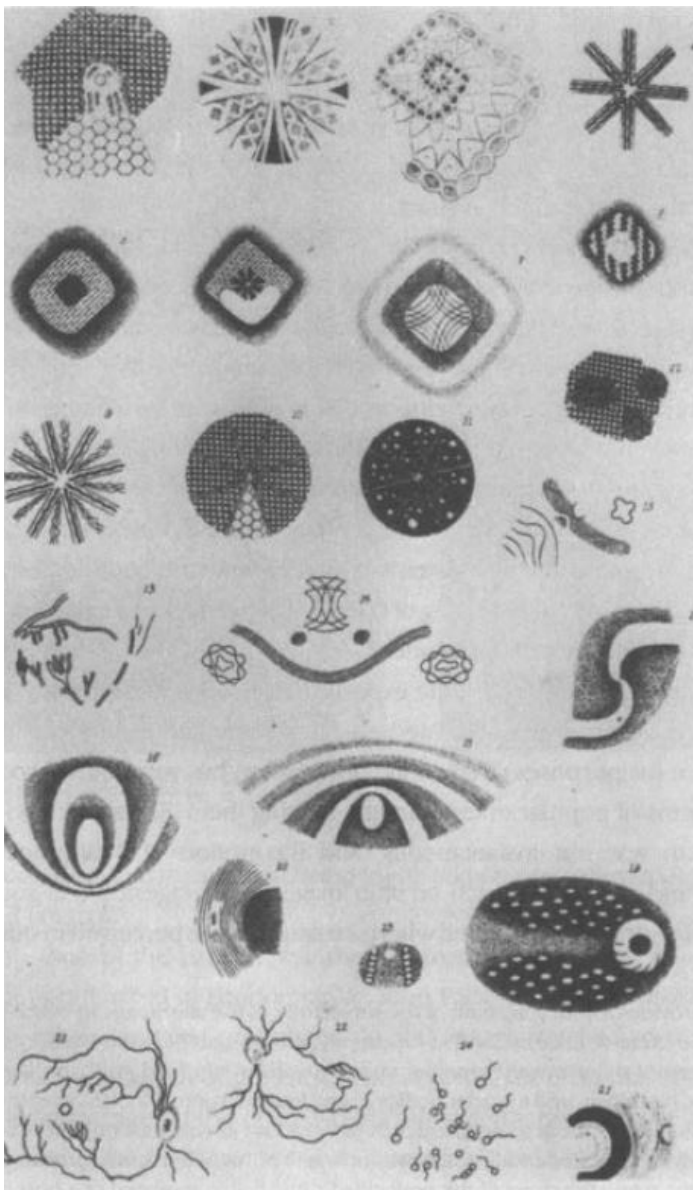


44

E' lampante osservare l'evoluzione delle intuizioni sulla natura della visione nella rappresentazione dello stesso soggetto: la città di Venezia.

Il vedutismo, nonostante nei cosiddetti *capricci*, accosti elementi estrapolati da contesti differenti, è diretamente influenzato dalle teorie illuministe e riproduce la realtà oggettivamente, tramite l'utilizzo della camera oscura. Quest'utlima era, in questo contesto, strumento utile a tracciare i primi schizzi, i *bozzetti*, così da avvicinarsi, quanto più possibile, a una rappresentazione oggettiva del reale.

In nessun altro luogo, poi, è più decisiva la rottura con il modello percettivo della camera oscura che nel lavoro di William Turner. Nei suoi lavori le caratteristiche della pittura paesaggistica tradizionale si dissolvono in una nebbia pittorica completa. Assecondando gli studi di Goethe secondo cui la percezione di luce e colori dipendeva dal soggetto prima ancora che dalla realtà esterna, smise di rappresentare in modo rigorosamente realistico, quello che più contava era per lui l'impressione che un determinato stimolo esterno suscitava nell'animo.



20_ Jonathan Crary, *Techniques of the Observer, On Vision and Modernity in the Nineteenth Century,* citando **Goethe** in *Theory of Colours*, (trans. Charles Easdake, 1840, Cambridge, Mass., 1970), p. 17, "The hole being then closed, let him look towards the darkest pan of the room; a circular image will now be seen to float before him. The middle of the circle will appear bright, colourless, or somewhat yellow, but the border will appear red. After a time this red, increasing towards the centre, covers the whole circle, and at last the bright central point. No sooner, however, is the whole circle red than the edge begins to be blue, and the blue gradually encroaches inwards on the red. When the whole is blue the edge becomes dark and colourless. The darker edge again slowly encroaches on the blue till the whole circle appears colourless…", traduzione personale, p. 68.

È *Goethe,* nel 1810, ad introdurre con il suo testo La teoria dei colori un modello di visione completamente opposto ai precedenti, criticando la teoria dei colori di *Newton*, fino ad allora universalmente valida. Quest'ultimo era infatti fautore di una fisica totalmente quantitativa, per cui i colori non erano altro che dimensioni fisiche, originati unicamente dalle diverse lunghezze d'onda della luce. Goethe propone, al contrario, una fisica qualitativa, per cui la soggettività corporale dell'osservatore, un a priori totalmente escluso dalle teorie visuali rinascimentali, improvvisamente diventa il luogo in cui l'osservazione è possibile. Il soggetto fisiologico e l'osservatore arrivano a coincidere, diventando, per la prima volta, ente produttivo nel processo dell'osservazione.

È importante, in questo senso, capire il concetto di *visione postuma* da lui introdotto, ossia quel fenomeno per cui un soggetto, posizionato all'interno della camera oscura, a cui è chiesto di osservare la luce che penetra dal foro stenopeico, e successivamente di chiudere gli occhi, continuerà ad avere esperienza della sorgente luminosa, anche una volta cessata la visione diretta.

"Una immagine circolare sarà ora vista fluttuare di fronte a lui. Il centro del cerchio apparirà luminoso, senza colore, o in qualche modo giallo, ma i contorni saranno rossi. Dopo un certo tempo, questo rosso, espandendosi verso il centro, coprirà l'intero cerchio fino a quello centrale luminoso. Presto, tuttavia, tutto l'intero cerchio sarà rosso ma i bordi cominceranno a essere blu, e il blu gradualmente invaderà verso l'interno il rosso…" [20]

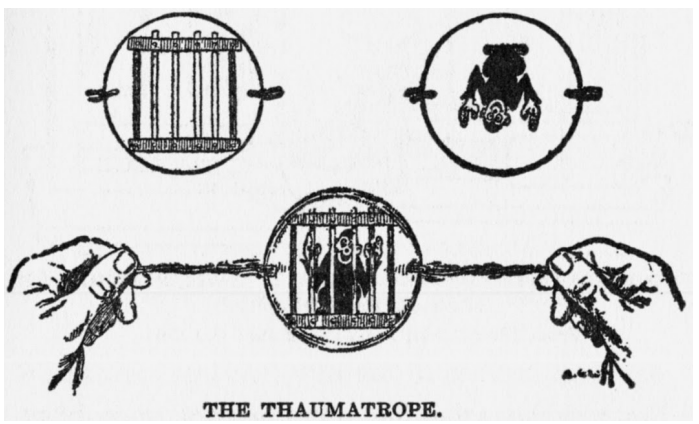
Queste trasformazioni cromatiche non hanno alcun corrispondente né con l'ambiente interno, né con l'ambiente esterno della scatola oscura, ma appartengono interamente alla dimensione corporale dell'osservatore. È così che avviene il ribaltamento ontologico: la

nostra rappresentazione, non corrisponde più con le cose in sé ma, al contrario, sono gli oggetti ad adattarsi al nostro modo di percepirli. Una discussione filosofica di questo genere, insieme con le nuove pratiche sociali, e le nuove potenzialità riproduttive della tecnica danno vita, a partire da questo momento, ad una speculazione di portata rivoluzionaria sul fenomeno dell'osservazione, e sulle sue implicazioni sociali. Ciò che diventa motivo di interesse è la risposta dei soggetti ai diversi stimoli visuali. Gli individui diventano così sempre più oggetto di studio: le loro reazioni, i loro comportamenti, i loro errori nei confronti degli stimoli visivi sono infatti sempre più sistematicamente catalogati.

Non è casuale, poi, che questo nuovo interesse sia coinciso con la commercializzazione di piccoli dispositivi, sotto forma di giochi ottici insieme divertenti e curiosi che, alla portata delle masse, espandessero numericamente il range di soggetti sottoposti a studio. Ne è un esempio il *Thaumatropes*, che fonda il suo funzionamento proprio sul principio della *visione postuma*. È un semplice disco di carta, su cui sono disegnate, in ognuna delle due facce, immagini diverse e complementari, e che se fatto roteare in velocità, tramite due elastici legati lateralmente, illude che le due immagini siano sovrapposte. Cresce la coscienza che l'occhio umano sia portatore di illusioni. In questo specifico caso l'errore è dato dal susseguirsi in rapida successione degli stimoli, e questo porta con sé la consapevolezza che è quindi possibile manipolare le sensazioni provocate nel soggetto, controllando durata e velocità degli stimoli esterni.



46



47

Img.45_ Jan Purkinje, *Afterimages, 1823.* Estratto da **Jonathan Crary**, *Techniques of the Observer, On Vision and Modernity in the Nineteenth Century,* p. 103.

Img. 46_Ily Nicolas-Henri Jacob, *Traite complet de l'anatomie de l'homme Ily Marcjean Bourgery, 1839.* Estratto da **Jonathan Crary**, *Techniques of the Observer, On Vision and Modernity in the Nineteenth Century,* p. 80.

Img.47_ John Ayrton, *Thaumatrope,* Parigi, 1824.

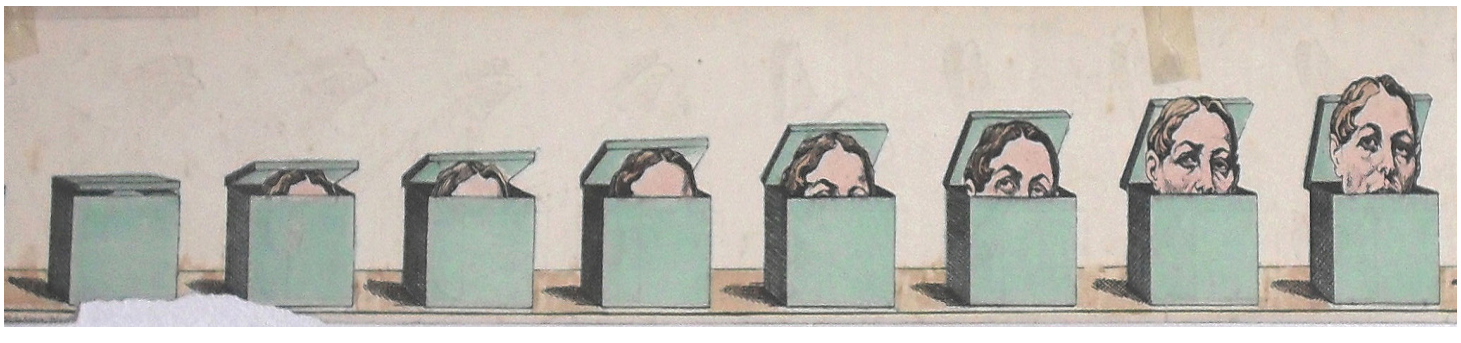




Img. 48_ Esempi di Phenakistiscopes, 1830's, Google Images.

Img. 49_ Esempi di Zootrope. metà degli anni 1830's, Google images.

Img. 50_ Eadweard Muybridge, *Animal Locomotion,* Collotype, 1887.





49

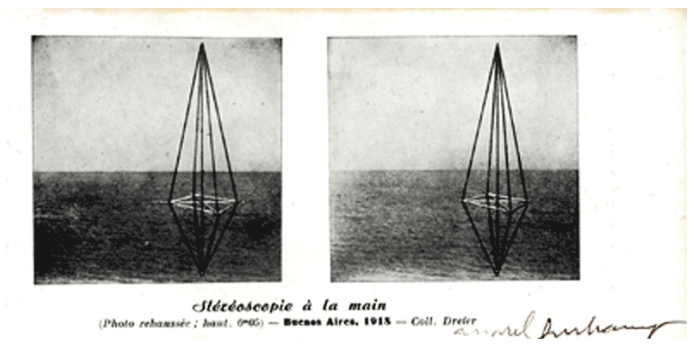
50

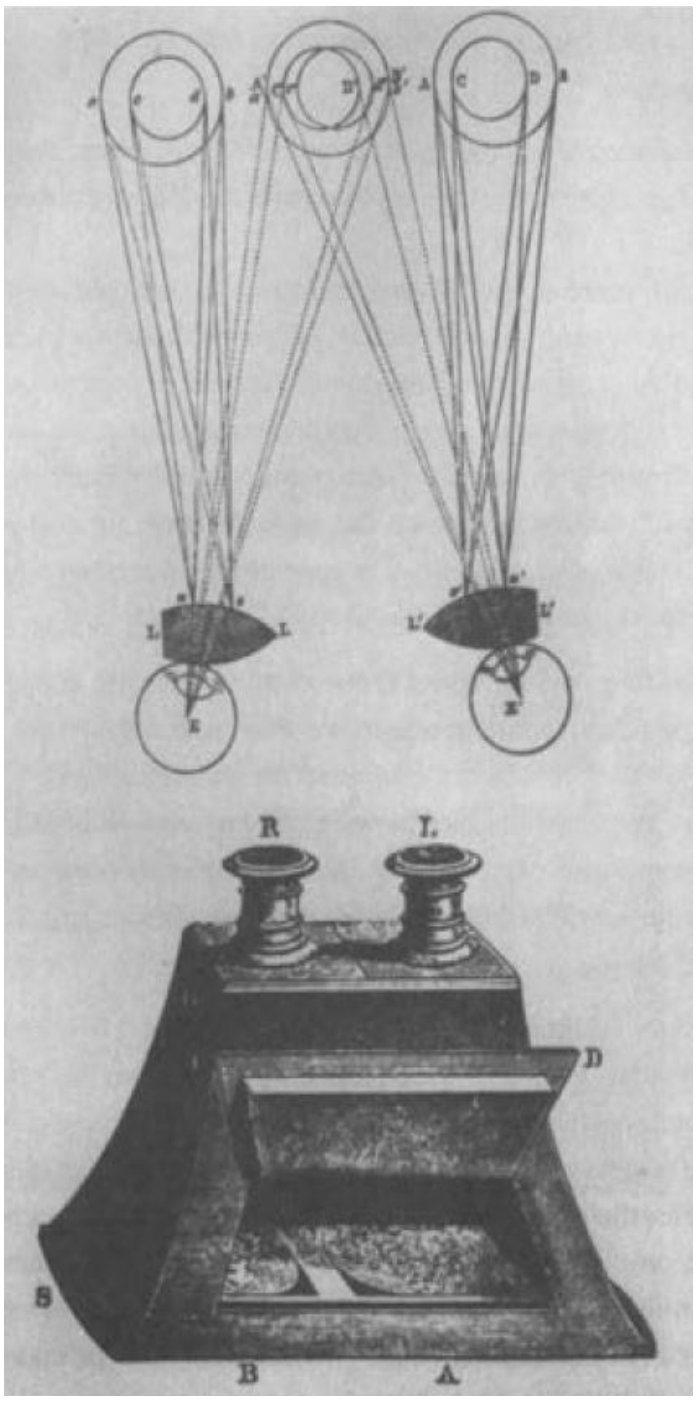
Esplodono gli studi e con loro i dispositivi che si servono del fenomeno dell'immagine postuma. Le immagini, fino a questo momento esclusivamente statiche, sfruttando proprio questo principio, iniziano ad essere concepite come immagini dinamiche in movimento. Importante testimonianza dell'impatto di questa ricerca è l'intera opera fotografica di Muybridge, che tramite i primi montaggi in sequenza delle fotografie scattate pavimentò la strada per il futuro cinema.

La facile riproducibilità tecnica insieme con la curiosità che suscitarono, diede grande popolarità e diffusione a questi dispositivi, che divennero così *great amusement*, i primi veri e propri intrattenimenti di massa.

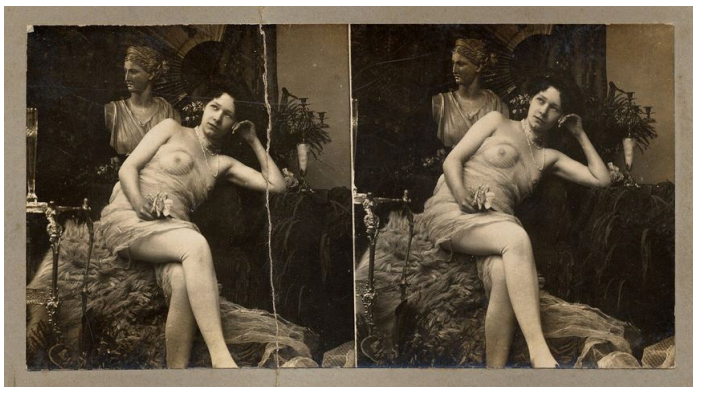
Un altro dispositivo molto interessante da prendere in esame in questo senso è lo *Stereopticon*. Oltre al fatto di essere stato per molto tempo l'unico modo di consumare immagini fotograficamente prodotte, è infatti stato fondato sfruttando un altro errore fisiologico umano, la binocularità. Ogni occhio vede infatti in maniera diversa, un fatto questo noto fin dall'antichità, ma che ora assume all'interno di questo dibattito, un'importanza e un significato del tutto diversi. Il corpo umano ha nella maggior parte delle condizioni la capacità di sintetizzare la disparità binoculare e percepire una sola immagine, infatti quando un oggetto è posizionato a una distanza sufficiente, gli assi ottici dei due occhi sono sensibilmente paralleli quando diretti verso l'oggetto, e forniscono così una immagine omogenea. Al contrario, quando un oggetto è posizionato così vicino all'osservatore da far convergere gli assi ottici, si ha una proiezione prospettica diversa per ognuno dei due occhi. Tanto più gli assi ottici convergono tanto più le immagini si sovrappongono, creando un'illusione di tridimensionalità. Lo Stereopticon sancisce quindi la dipendenza dell'osservazione anche da rapporti spaziali tra oggetto e soggetto, così che, oltre alla dimensione temporale, la visione può essere controllata anche tramite la manipolazione delle variabili spaziali.

Da questo breve accenno su alcuni di quei cambiamenti ontologici che hanno determinato la visione come un atto soggetto all'umanità dell'errore, è possibile procedere per capire come, proprio questo errore sia stato progressivamente studiato, per essere sfruttato a fini normativi. Studiato anzitutto in ambito medico, grazie al contemporaneo sviluppo delle tecnologie, come ad esempio i raggi x, il fenomeno dell'errore umano, è per la prima volta quantificato, calcolato e catalogato, definendo, in maniera cosiddetta scientifica, il confine tra normalità e alterità, in linea con la sempre crescente richiesta di organizzazione della società disciplinare. Da allora, la società vive infatti dell'assorbimento degli errori, per cui l'eliminazione dell'imperfetto, selezionato come tale dai detentori del giusto e del vero, ne è stata il corollario. L'accumulazione di conoscenze sull'individuo è diventata quindi fondamentale, per consentire ai dispositivi della visione di essere sempre più specificatamente adattati alle sostanze, e creare soggetti sempre nuovi. Appropriandosi in maniera sempre più sistematica delle specificità dell'errore umano, i dispositivi possono adempiere alla funzione di controllo in maniera sempre più specifica, ed elaborare strategie sempre nuove che possano agire sulle percezioni degli individui, e quindi modificarle e indirizzarle verso modelli comportali utili e omogenei. In definitiva, è proprio nella prospettiva normalizzante del governo dei corpi che la visione ha giocato la sua partita.





52



53



54

Img. 51_ Marcel Duchamp, *Handmade Stereopticon Slide,* 1918-19. © 2018 Artists Rights Society (ARS), New York / ADAGP, Paris / Estate of Marcel Duchamp, Archivio Moma.

Img. 52_ David Brewster, *Lenticular Stereoscopio,* 1849. Estratto da **Jonathan Crary**, *Techniques of the Observer, On Vision and Modernity in the Nineteenth Century,* p. 121.

Img. 53_ Esempio di immagine stereoscopica, Google Image.

Img. 54_ Norman Rockwell, *Stereopticon or Sphinx*, Saturday Evening Post Cover, 14 gennaio 1922.

L'esplosione di questo paradigma si è concretizzata poi, con la nascita della fotografia, a cavallo tra la morte della vecchia Europa di aristocrazie e monarchie assolute, e la nascita dell'industria del capitalismo. Il dispositivo fotografico deve il suo immediato successo alla sua capacità di catturare l'attimo fuggente con una facilità e felicità inedita, che insieme alla potenziale infinita riproducibilità delle immagini catturate, dà perfettamente corpo al carattere imprenditoriale dell'attivismo individuale della nascente borghesia.

Si impone, almeno inizialmente, come uno specchio fedele del reale, grazie alla possibilità di cogliere con il più elevato grado di realismo possibile, la verità visiva, e avvicinare il soggetto alla percezione del mondo in una maniera diretta e immediata. Questa identificazione tra immagine e verità, insieme con la potenziale infinita riproducibilità e diffusione delle immagini, ha l'effetto però di anestetizzare la coscienza degli individui che non ricercano più un accesso autentico, diretto e consapevole al mondo. Il significato di una immagine, infatti, di volta in volta sradicato dal suo contesto significante, non è più una costante, ma diventa trasformabile e adattabile ad altrettante infinite esigenze.
Le immagini, inserite all'interno di questo sistema meccanicizzato, perdono ogni connotazione soggettiva, e vengono trasformate in mera riproduzione oggettiva di sé stesse, elevate ad oggetti visuali puri. Una sorta di simbolico *ready made*, che secondo la stessa logica con cui quest'ultimo trasforma gli oggetti del quotidiano in oggetti puri, sradicandoli dal loro contesto significante e inserendoli di volta in volta in uno nuovo e diverso, rende le immagini, immagini pure, più reali del reale.

È proprio dalla combinazione di questa oggettivazione del reale, insieme con la consapevolezza della corruttibilità della percezione visiva dei soggetti, che la fotografia, con le sue immagini, diventa dispositivo di livellamento per eccellenza. Un sistema totalizzante che permette di legare e unificare tutti i soggetti all'interno di una singola rete globale di valutazione e desiderio, base questa dell'odierno potere economico onnicomprensivo del capitalismo dei consumi. Infatti, l'immediatezza comunicativa delle immagini, le ha rese il mezzo più efficace per fornire quei modelli che sono il centro del sistema synoptico che, elevati a esempi da seguire e a cui aspirare, incanalano gli individui in un consumo indistinto, dietro la promessa di realizzazione del desiderio. È quella *Società dello spettacolo* di cui parlava Guy Debord, in cui la spettacolarizzazione non è più riconoscibile nelle sue forme tradizionali legate ai regimi totalitari, ma diventa piuttosto, nelle società consumistiche, una spettacolarizzazione diffusa: lo spettacolo si è esteso all'intero spazio sociale, a un livello tale da ricoprire ogni realtà con l'insidiosa patina del desiderabile, che concretizza il perfetto compimento dell'azione normalizzante.

"Là dove il mondo reale si cambia in semplici immagini, le semplici immagini diventano degli esseri reali, e le motivazioni efficienti di un comportamento ipnotico. Lo spettacolo, come tendenza a far vedere attraverso differenti me-

23_Guy Debord, *La società dello spettacolo*, punto n° 18.

Img. 55_Andy Warhol, *Marilyn Diptych,* 1962, © 2018 The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc. / Artists Right Society (ARS), New York and DACS, London.

Img. 56_ Henry Hathaway, *Niagara*, 1953, U.S.A., locandina pubblicitaria del film. Dopo la morte di Marilyn Monroe, nel 1962, Warhol ha prodotto oltre venti serigrafie che la ritraeavano, tutte basate sulla locandina pubblicitaria di questo stesso film, di cui era protagonista.

diazioni specializzate il mondo che non è più direttamente percepibile, trova normalmente nella vista il senso umano privilegiato, che in altre epoche fu il tatto; il senso più astratto, più mistificabile, corrisponde all'astrazione generalizzata della società attuale. Ma lo spettacolo non è identificabile con il semplice sguardo, anche se combinato con l'ascolto. Esso è ciò che sfugge all'attività degli uomini, alla riconsiderazione e alla correzione della loro opera. È il contrario del dialogo. Dovunque c'è una rappresentazione indipendente, là lo spettacolo si ricostituisce" [23]





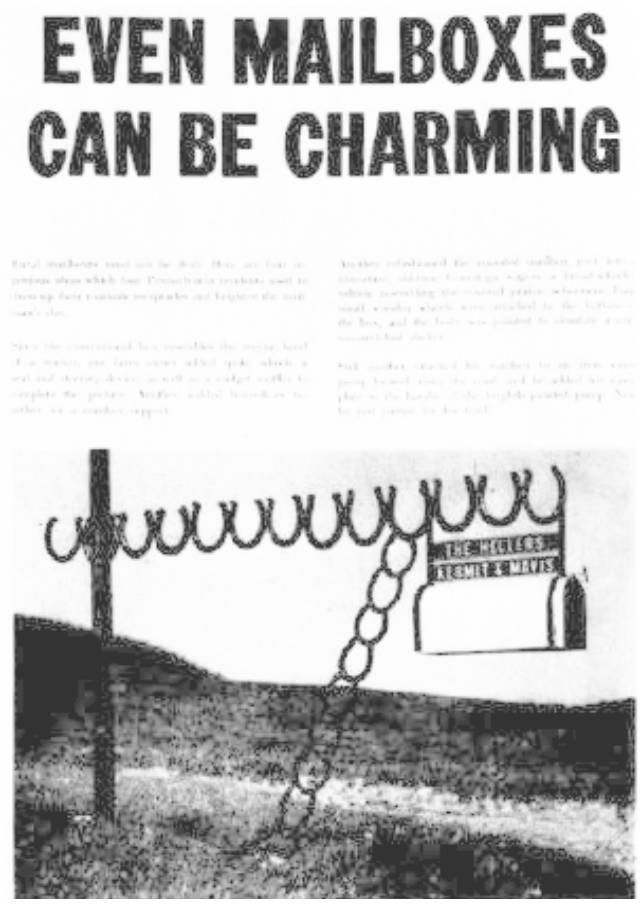
E' del tutto emblematico in questo scenario il lavoro e la figura stessa di **Andy Warhol**.

Con ironico nichilismo tratta infatti, negli anni Sessanta, del rapporto tra arte e tecnica, della società dello spettacolo, del protagonismo a tutti i costi, della supremazia dell'immagine, e da vita a un'opera simbolica in cui tutto si impasta, rimanda, gioca con le logiche di quello stesso mondo. Le sue opere non rappresentano mai, ma si compongono come un accumulo di oggetti senza graduatoria, presi in prestito dalla vita quotidiana popolare americana. Gioca con con l'arte come prodotto commerciale alla portata di tutti e per questo fuibile e consumabile alla stregua di tutti gli altri prodotti a cui si ispira,così facendo esorcizza l'immagine iconica tramite la sua riproduzione in serie che di fatto annulla il concetto di unicità e di preziosità e confonde i confini tra la rappresentazione della realtà e la realtà stessa.

Ora che si sono chiarite le dinamiche per cui sorveglianza e visualità posso essere sovrapposte ed interpretate quasi come sinonimi, qual è, se esiste, la loro evidenza nello spazio urbano della comunità?

Il sospetto è che se un tempo lo spazio pubblico era identificato, nell'Agorà, come quello spazio di assemblea dei liberi, cuore sacro e morale della discussione politica e della vita economica della comunità, dove il popolo si organizzava e dove il cittadino in possesso di diritti civili e politici, godeva di un po' di quella autorità che il padre di famiglia aveva nella sua casa [24], oggi tutto questo è pura retorica.

Anche se lo spazio pubblico continua infatti, ad essere raccontato come democraticamente libero e comune, la realtà è che, al contrario, è sempre più privatizzato, schiavo anch'esso delle logiche normalizzanti del dominio del consumo. Lo stesso meccanismo di controllo sociale fino ad ora evidenziato e a cui sono sottoposti gli individui, si rende infatti palese anche negli spazi delle città, che sembrano anch'essi essere sempre più evidenti ed oggettivi, continua ripetizione di sé stessi. L'ambiente urbano è stato storicamente inteso come una serie di luoghi nei quali la vita succede ed è vissuta, la nozione di spazio è infatti sempre coincisa con la nozione esistenziale di esperienza che era intrinseca alla vita degli individui e non prescindeva mai l'esperienza fisica diretta. Oggi però, anche il rapporto con questo spazio prescinde la conoscenza diretta, sempre filtrata dai media e da quella dimensione comunicativa retorica che li caratterizza. Anche in questo caso la retorica agisce tramite quelle immagini oggetto che sono diventate ormai interfaccia essenziale nel rapporto tra noi e il mondo. Si è in definitiva imposto un meccanismo per cui ciò che vediamo nelle immagini prodotte e riprodotte dai media deve essere vero e giusto, e quindi meritevole di attenzioni e degno di essere esperito, influenzando così, aprioristicamente, l'esperienza che gli individui hanno della città.



24_In riferimento alla definizione di Agorà, enciclopedia Treccani online.

Img. 57_Denise Scott Brown, Robert Venturi, *Suburban Mailbox,* da *Learning From Las Vegas, The forgotten symbolism of architecctural form,* p. 123.

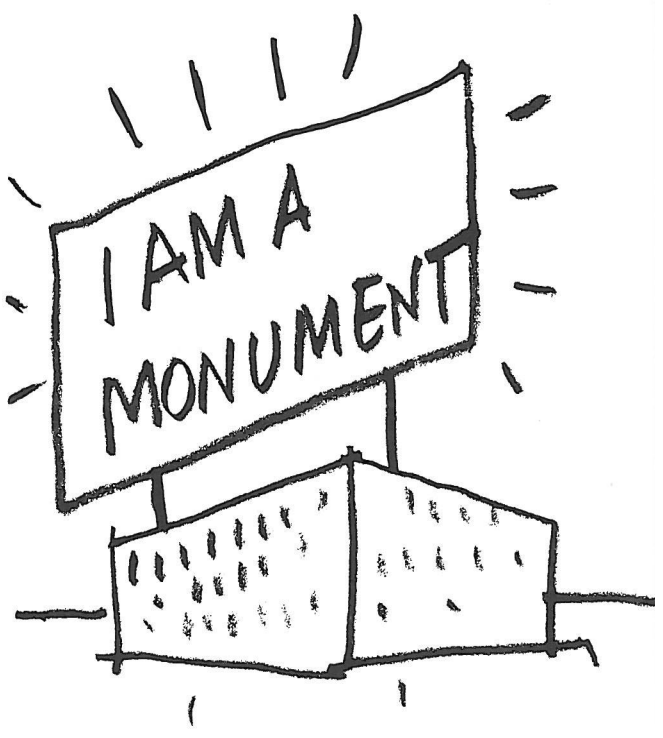
62



A Las Vegas, negli anni Sessanta il vizio dilaga e gli edifici sembrano incarnare l'unico valore di quell'esplosione lampeggiante: il denaro. Gli enormi cartelloni pubblicitari diventano l'architettura stessa del paesaggio, in una gara di persuasione all' occhio dell'automobilista. Qui edifici e insegne convivono, si completano e si confondono, tanto che se si togliessero le insegne Las Vegas, la città non sarebbe più un luogo. L' architettura è quella di una euforica comunicazione veloce e simbolica del sè. Il paesaggio si confonde così in un sovraccarico di stimoli che difficilmente si lasciano leggere se non in funzione del totale caos, restituendo per paradosso una grande incomunicabilità.

Siamo di fatto approdati a quella che lo stesso *Guy Debord* aveva definito come società dello *spettacolare integrato* [25], in cui lo spettacolo è ormai talmente fuso con la cultura sociale da aver definitivamente sovrapposto e mescolato immagini e realtà. In questo scenario, non essendo più chiaramente percepibile la distinzione tra queste due dimensioni, il governo dei corpi è occulto nell'accentramento del suo potere, per cui risulta più difficile anche ogni capacità di opposizione critica. In altre parole, dal momento in cui un falso indiscutibile ha nascosto in maniera definitiva il vero, lo spettacolo è padrone assoluto delle sostanze. Ciò che appare esiste ed esiste in quanto appare. Così che anche le città, e la dimensione pubblica dei suoi spazi urbani, che dovrebbe essere il luogo di presa di coscienza e scambio democratico per eccellenza, vive della necessità di apparire per poter esistere. Ciò che esiste nello spazio pubblico delle città è ciò che appare nelle immagini riprodotte.

Questi stessi spazi sono quindi paradossalmente vissuti come mera e pura visualizzazione, in una ricomposizione, sovrapposizione e ricombinazione di immagini prese in prestito, allusioni, scenografie, manifesti, ambienti riprodotti, simulazioni, pubblicità, in un crescendo di velocità e potenza di stimoli tale da erodere definitivamente i significati profondi del luogo. Queste immagini sono infatti incollate all'ambiente urbano come uno spettacolo estraneo, un palco temporaneo e disconnesso dall'ambiente, che fa smarrire progressivamente quelle specificità del luogo che abbiamo inizialmente definito come *Genius Loci*, in un circolo vizioso di standardizzazione culturale e quindi anche ambientale. Lo spazio urbano è quindi vittima, insieme ai suoi individui, di quel meccanismo che necessita di mettere in evidenza la realtà per garantirne l'esistenza, così che emerge come una ripetizione un sovraccarico di segni vuoti, che fanno sfumare la città reale in quella rappresentata, quasi sempre mezzo di qualsivoglia interesse.



25_ In riferimento a **Guy Debord**, *Commentari sulla società dello spettacolo.*

Img. 58_ Denise Scott Brown, Robert Venturi, *Las Vegas Strip*, 1965.

Img. 59_ Denise Scott Brown, Robert Venturi, Robert Izenour, *Recomendation for a monument*, da *Learning From Las Vegas, The forgotten symbolism of architecctural form*, p. 156.





Ruscha comunica proprio questa incomunicabilità. L'oggettività, da lui maniacalmente ricercata, sembra infatti essere l'unica chiave di lettura di questo tipo di paesaggio. Così, per cogliere il paesaggio del Sunset Boulevard di Los Angeles, attacca la sua Nikon 250 al retro del suo furgone e utilizzandola come un dispositivo automatico, registra in tempo reale il suo percorrere la strada. La senzasione che questo lavoro comunica è proprio quella di una collezione sequenziale e indifferenziata di immagini che si susseguono senza sosta, perfetto specchio della realtà percorsa.





Img. 60_Ed Ruscha, *Every Building on the Sunset Strip*, 1966. Frammento casuale.

La Parigi di Haussmann

È' fondamentale, in questo contesto, fare un passo indietro e analizzare il caso di *Parigi* che, sempre a partire dalla seconda metà del diciannovesimo secolo, ha subito quella trasformazione brutale che la rende esempio madre di quelle logiche che hanno portato le città ad essere un bene tra i beni, che esiste in quanto evidente, È stata in questo caso la trasformazione violenta della materia fisica ad essere concretizzazione dei principi di visibilità di quella nascente società capitalista, secondo i quali la visione dell'altro ne permette un controllo sempre maggiore. Il potere ha così agito per mettere in scacco, in maniera definitiva, l'antico principio di segretezza, a favore di quello dell'evidenza, dello spettacolo, della pubblicità e della trasparenza.

A Parigi questa ansia di vedere ogni cosa e di rendere tutto visibile, ha sostituito al caos ansiogeno delle tenebre, l'ordine tranquillizzante della luce, tramite una azione violenta e radicale, che ha trasformato la ribelle città medioevale nella mansueta capitale parigina, avamposto della borghesia capitalista europea. Questo cambiamento è stato imposto dal potere, tramite un atto urbanistico violento, dichiaratamente volto ad eliminare lo sporco, il vecchio, il nascosto. È stata letteralmente disegnata una città nuova, che potesse essere la città dell'aria e della luce, che fosse ordinata, splendente, rigorosa, che regolasse la vita dei suoi cittadini verso ciò di cui il potere aveva bisogno per mantenersi: obbedienza e decoro. Ciò sarebbe servito, oltre che ad evitare opposizioni interne al sistema, anche per potersi mostrare agli occhi esterni, al mondo, come luogo perfetto, una realtà a cui aspirare, la materializzazione del paradiso, in definitiva una *CITTA' DESIDERABILE*.

"La rivoluzione industriale sembra aver reso possibile questa realizzazione pratica del paradiso. Nel diciannovesimo secolo le città capitali di tutta Europa, e in ultima analisi di tutto il mondo, sono state drammaticamente trasformate in scintillanti vetrine, mostrando la promessa di una nuova industria e tecnologia per un paradiso sulla terra, e nessuna città avrebbe brillato più splendidamente di Parigi" [26]

È la Parigi di **Baudelaire** e di **Walter Benjamin**, emblema del mondo moderno, simbolo di una nuova urbanità, patria di una rivoluzione sociale, economica e spaziale, che lascia in eredità una nuova tipologia di spazio urbano e insieme di una nuova società: la società produttiva e consumista della città industriale. L'opera urbanistica è stata concepita dall'imperatore **Napoleone III** che, affascinato dalle bellezze vittoriane londinesi, concepisce un suo personale e grandioso progetto di ricostruzione completa che potesse rispondere alle necessità della nascente società. Sotto il segno degli ideali tutti moderni di razionalismo e positivismo, l'obiettivo dichiarato è quello di una "*Parigi imbellita, Parigi ingrandita, Parigi ripulita*" [27], da cui ogni elemento di disturbo o di ostacolo è allontanato.

È importante, in questo senso, capire le cause che spingono al cambiamento: diverse sono infatti le condizioni su cui questo sconvolgimento si genera, e per cui si è reso possibile. Il tumulto del progres-

26_Susan Buck Morss, *The dialectic of seeing and the Arcade projects*, p.81.

27_ Dallo slogan con cui lo stesso **Haussmann** si riferisce al suo progetto urbanistico: "*Paris embellie, Paris agrandie, Paris assainie*", traduzione propria.



61

so della cosiddetta seconda rivoluzione industriale ne è il motore primo. Aumenta infatti la richiesta di manodopera nelle città, il che causa, quindi, un massiccio movimento di popolazione, che emigra dalle campagne verso l'interno. Qui ormai c'è una situazione di estremo sovraffollamento, che va di pari passo con il proliferare di ambienti di vita sempre più insalubri, che versano in condizioni igieniche pessime, causa questa di malattie ed epidemie. Tutto ciò contribuisce al ribollire di una situazione di malcontento generalizzato, presagio di una possibile nuova rivolta. Con questa paura, e memore dall'esperienza delle barricate della rivoluzione francese, Napoleone III, sente forte la necessità di un controllo più forte e diretto, che impedisca il ripetersi della compagine sociale alla base di ogni rivoluzione, e che possa contemporaneamente realizzare quelle promesse di benessere sociale, uguaglianza e sicurezza che la moderna società industriale portava con sé. Da qui l'idea di dare vita a una città totalmente nuova, che fosse insieme efficiente e bellissima, che garantisse ordine e pulizia, da cui i vecchi morbi, la vecchia sporcizia e i vecchi dissidi fossero eliminati, e che quindi potesse essere innalzata ad opera d'arte, simbolo di progresso da ammirare.



62

È il **Barone Haussmann**, *l'artista demolitore*, che nel 1853, sarà incaricato da Napoleone III di materializzare questo cambiamento, e l'urbanistica sarà il suo mezzo. Parigi viene distrutta e ridisegnata, come se si trattasse di una tabula rasa, un foglio bianco su cui reinventare. Le vecchie mura vengono abbattute, e i limiti della città vengono ampliati annettendo tredici nuovi comuni agli undici già

Img. 61_ M. Thibault, *Barricades avant l'attaque, Rue Saint-Maur*, Daguerreotype del 25 giugno 1848. Le barricate erano una tattica del tutto nuova a quel tempo e si sono diffuse a macchia d'olio in Europa. Questa è una delle primissime fotografie di una protesta di strada.
RMN-Grand Palais, Musée d'Orsay.

Img. 62_ *Caricatura del Barone Haussmann in artista demolitore*, Secondo impero, Biblioteca della Brown University, Providence.



63



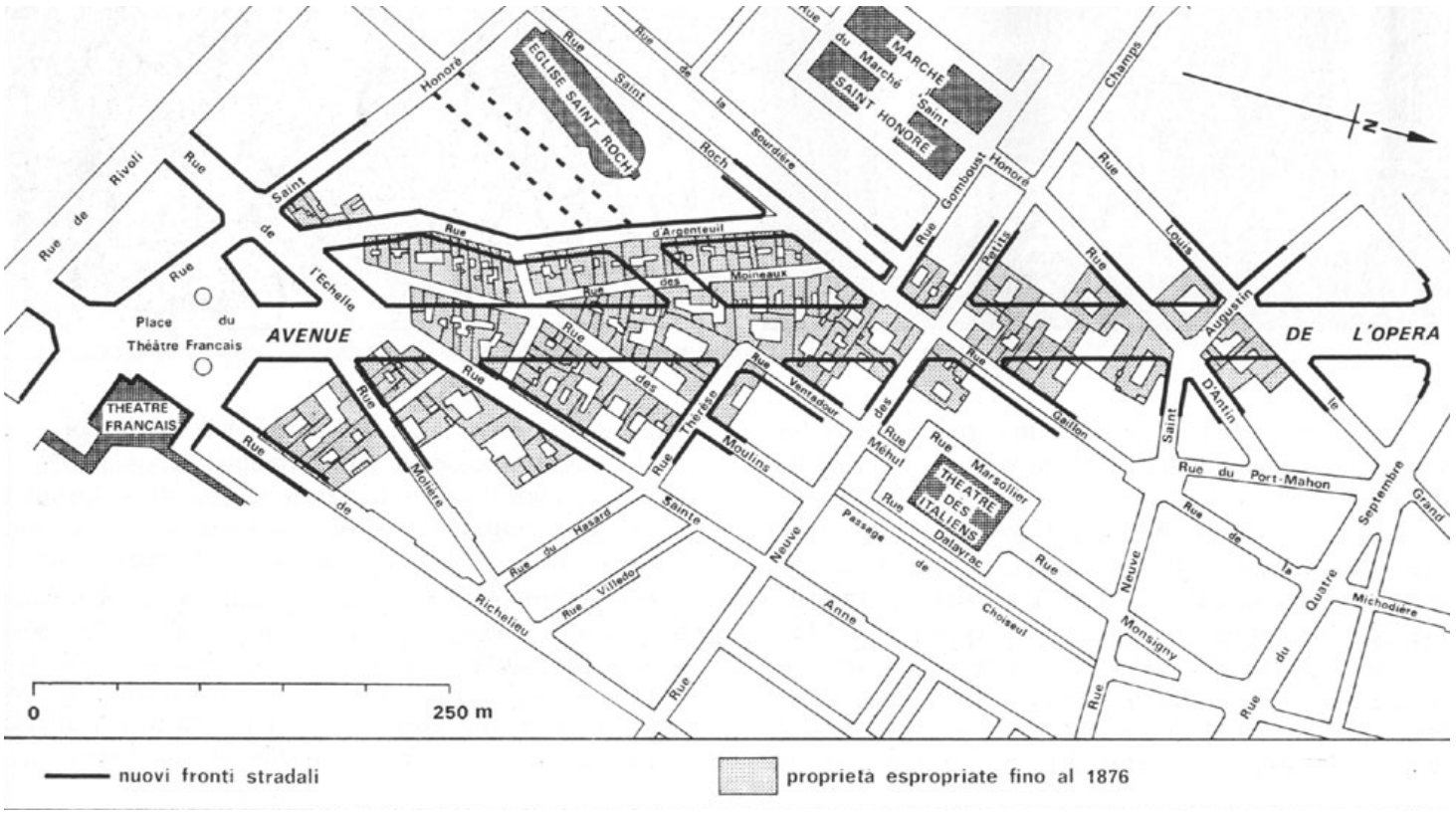
64

Avenue de l'Opera è un esempio importante per spiegare l'opera di Haussmann. Ha infatti sostituito un distretto famoso e conosciuto come luogo di prostituzione e gioco d'azzardo.

Img. 63_ Avenue de l'Opéra prospettiva dopo lo sventramento e l'apertura della nuova avenue, Ier & IIe Arr, 1875.

Img. 64_ Camille Pisarro, *Avenue de l'Opera, Place du Theatre Francais. Misty,* 1898, Musee des Beaux-Arts, Reims.

Img. 65_ Georges Eugène Haussmann, *Plano de Paris, traccia dello sventramento di Avenue de l'Opéra*, 1851-1870, da Benévolo Leonardo, A história da cidade. São Paulo, 1983.



65

esistenti. I vecchi quartieri medievali, di strette, intricate e tortuose stradine vengono sventrati e rimpiazzati dagli ampi boulevard, che penetrano violentemente il vecchio centro ridisegnando in linee geometriche i nuovi tracciati della città, che sono tutt'ora base dell'impianto stradale. Questi nuovi assi viari, variavano in larghezza tra i 30 e i 120 metri, correndo rettilinei per chilometri, e tagliando la città nelle sue direzioni principali. Il tutto viene eseguito tramite l'applicazione di un codice di linguaggio monumentale e uniforme. Le facciate dovevano mostrare uniformità nei disegni dei cornicioni, nei dettagli barocchi scolpiti, i blocchi dovevano mantenere la stessa altezza, con l'obbligata presenza dei tetti a mansarda. I proprietari degli immobili dovevano garantire e finanziare il mantenimento, in termini di cura e pulizia delle facciate e delle strade.
Così Haussman si faceva fautore del drammatico cambiamento. E anche se l'obiettivo dichiarato era quello di configurare la nuova città come uno spazio pratico, funzionale alla nuova economia urbana e all'amministrazione dei nuovi bisogni di sicurezza e benessere della popolazione, da realizzare tramite il potenziamento della circolazione di massa e il miglioramento delle condizioni igieniche, è chiaro che questa azione nascondesse ben altri significati.

È infatti concreta materializzazione delle logiche normalizzanti del potere. Questo violento intervento punta per lo più, infatti, ad omogeneizzare i comportamenti degli individui nella città. In questo senso l'assurda differenza di ampiezza tra le vecchie strade e i nuovi Boulevard, per esempio, è emblematica. Dietro al dichiarato obiettivo di migliorare la mobilità urbana, uno degli effetti cercati in questo senso era l'eliminazione del nascosto. Far emergere, mettere tutto in mostra, per consentire ad aria e luce di invadere ogni angolo della città, e al potere di osservare più facilmente. Gli individui sono stati così resi definitivamente visibili e quindi, i loro comportamenti posti sotto osservazione, controllati. Infrangere le regole, abbandonarsi all'illecito, sottrarsi al potere e immaginarne una spontanea opposizione diventa automaticamente molto più difficile, erigere barricate, quasi impossibile. In questo senso, con la stessa logica con cui nei dispositivi della sorveglianza, il nuovo regime di visibilità impone un controllo indifferenziato che normalizza i comportamenti degli individui, così gli spazi della città si fanno, essi stessi sorveglianti, dispositivi per l'evidenza, che dissotterrano ogni angolo nascosto, ogni piccolo movimento spontaneo che l'ombra consente.

Lo spazio pubblico è in definitiva cancellato, o per lo meno messo sotto controllo e quindi reso normale. Se la prima azione in questo senso è stata appunto quella di istaurare una nuova visibilità dello spazio, il controllo sociale si concretizza poi, tramite la gestione delle attività da svolgere in questo spazio. Lo spazio pubblico diventa infatti luogo privilegiato per l'imposizione di nuovi modelli di vita, nuovi esempi a cui uniformarsi. Nella logica in cui il potere, dovendosi basare su individui in libero movimento, necessita di essere periferico (synoptico), deve quindi fornire stili di vita altamente desiderabili, che catturino e incanalino i consumi, le abitudini,

i movimenti, i comportamenti degli individui. Lo spazio pubblico della città, per via dell'indistinta accessibilità di cui gode, diventa in questo senso luogo fondamentale per l'attuazione del potere. Questo nuovo spazio mette in evidenza stili di vita nuovi e promettenti. È stato infatti attrezzato di tutta una serie di servizi atti ad attrarre interessi e desideri, che occupassero anche il tempo libero, ossia quella grande novità che il progresso delle tecniche aveva concesso agli individui. Era proprio in questo nuovo tempo che gli individui, infatti, liberati dai gioghi del lavoro in fabbrica, e non sottoposti a quel rigido controllo, si sentivano liberati e nel pieno possesso della possibilità di scegliere per sé stessi e costruire la propria identità sociale. In questa dimensione di presunta libertà il potere necessità di attuarsi in forme nuove, così che Parigi si riempie di spazi per la cultura, lo spettacolo, il commercio, il divertimento, in definitiva per il consumo. Vengono costruiti grandi magazzini e hotel, grandiosi parchi, teatri e caffè e piazze, vengono piantati alberi e posizionati lampioni, marciapiedi e panchine, strutture di comfort e servizi.

Appare chiaro, in questo esempio di Parigi come, se è vero che lo spettacolo ha sempre avuto bisogno di luoghi specifici in cui potersi esprimere -la commedia si esprime nel teatro e gli eventi sportivi nelle arene- allora è altrettanto vero che la città è diventata il palcoscenico privilegiato per la spettacolarizzazione e il successivo consumo di merci, siano intese nel senso classico materiale, oppure in quello immateriale delle nuove industrie culturali.
A partire da questo momento la città, insieme con il suo spazio pubblico, diventeranno dei perfetti dispositivi per l'evidenza. In questo nuovo spazio riesce ad esistere solo ciò che appare ed è visibile, ciò che è reso evidente. E come proprio di ogni dispositivo, questo meccanismo trasforma le sue sostanze, i cittadini attivi, in soggetti passivi, utili a perpetuare l'ordine e la normalità richieste per restituire una immagine sempre più conforme ai desideri degli individui normali, che possa quindi attrarre sguardi, attenzioni, e di conseguenza risorse esterne.

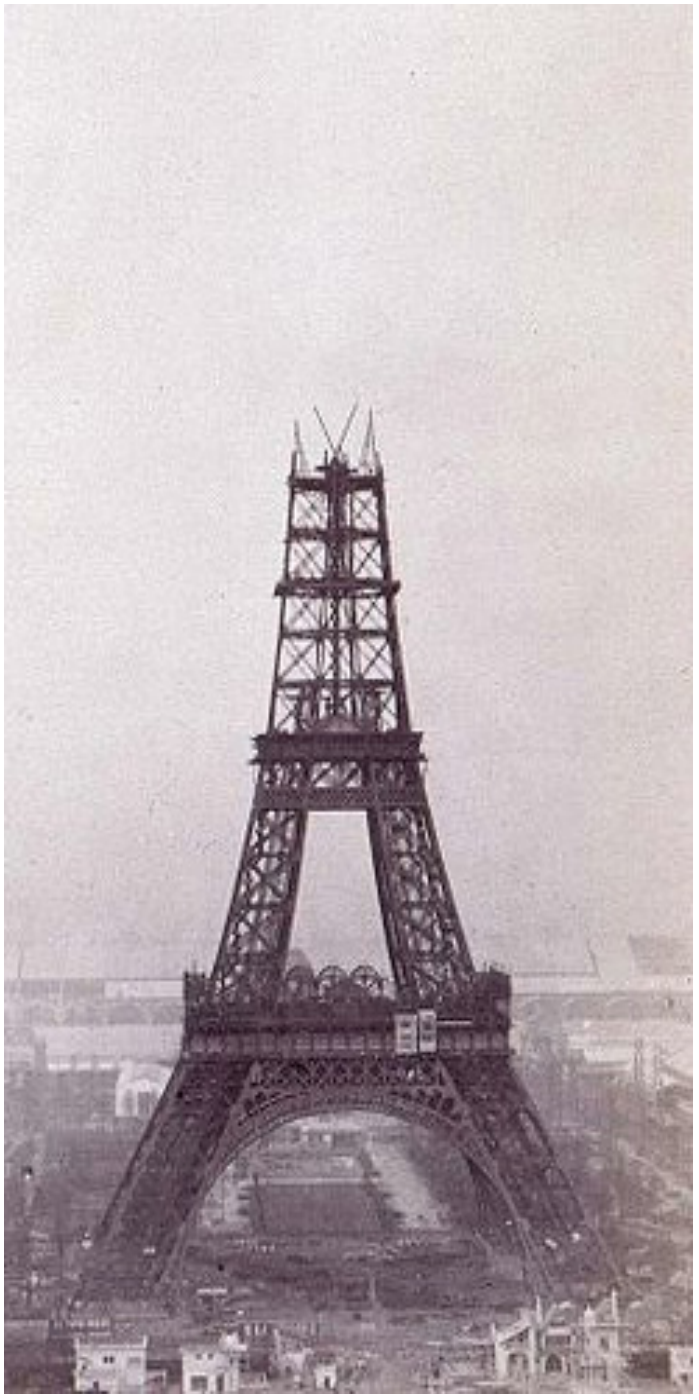
Lo spazio pubblico ha perso la sua specificità, diventando merce tra le merci, dispositivo per trasformare le realtà particolari in oggetti evidenti che possano essere consumati, e che quindi necessitano sempre di più di quel linguaggio adeguato, che escluda le differenze e attragga sempre più indistintamente. Le sostanze in questo spazio sono rese soggetti passivi utili.



66



67



68

Img. 66_ *La demolizione per la costruzione del boulevard Haussmann*, 9° arrondissement di Parigi, 1925, Agence de presse Meurisse.

Img. 67_ Daguerrotype, *View on Rue de Castiglione looking at the Place Vendôme,* Parigi, 1900, Brooklyn Museum.

Img. 68_ Théophile FEAU, *La costruzione della Torre Eifelle*, 14 Novembre 1888, Foto RMN-Grand Palais - R. G. Ojeda



69



70

Imgs. 69_ A Clockwork Ornge, min. 14.44, "*O deliziosa delizia e incanto, era piacere impiacentito e divenuto carne"*, min. 19.30.

Imgs. 70_ A Clockwork Ornge, min. 47.18, "*La nuova teoria è che i cattivi noi li rendiamo buoni"*, min. 1.06.05.

Imgs. 71_ A Clockwork Ornge, min. 1.17.06, "*Lei deve guarire! (...) Lei si è sentito male perchè adesso comincia a stare meglio.*", 1.15.20.

Imgs. 72_ A Clockwork Ornge, min. 1.37.39, *"La nausea e il disgusto avevano trionfato e avevano trasformato quella che era la gioia della lotta in una sensazione di morte"*, 1.23.27.



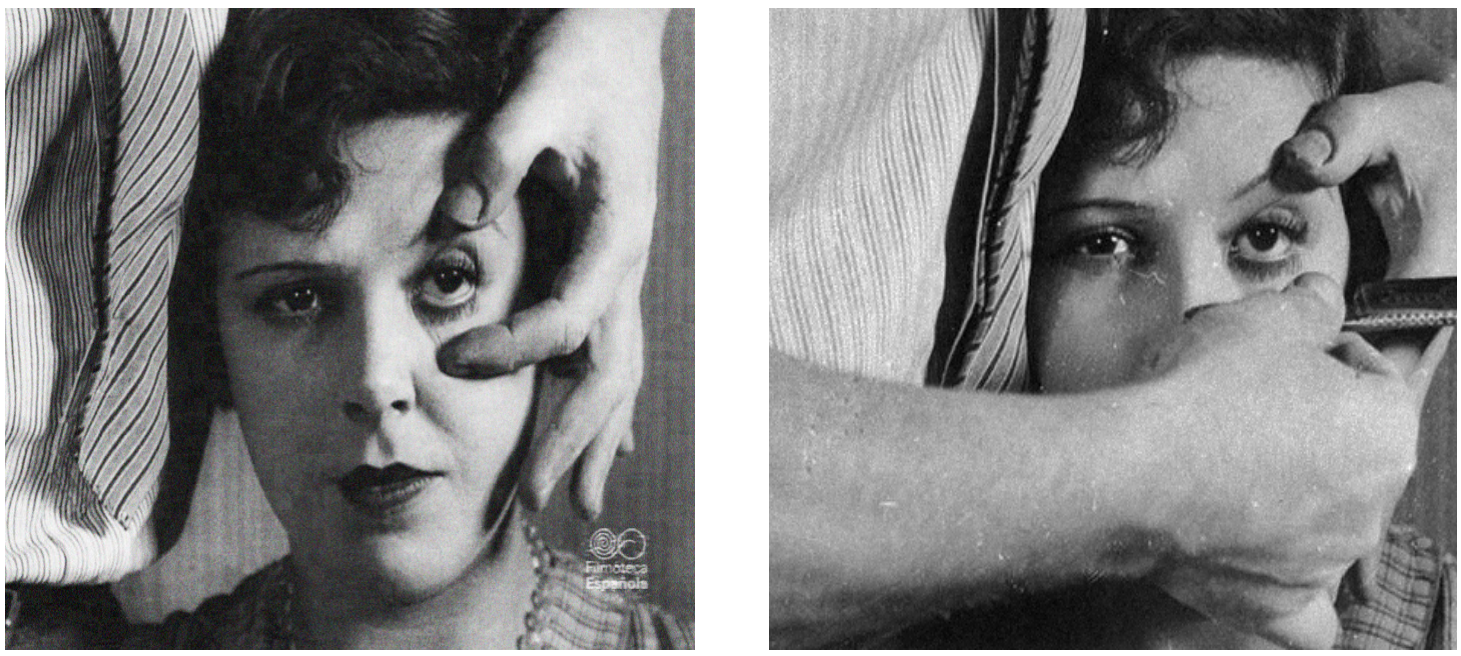


LA CURA LUDOVICO

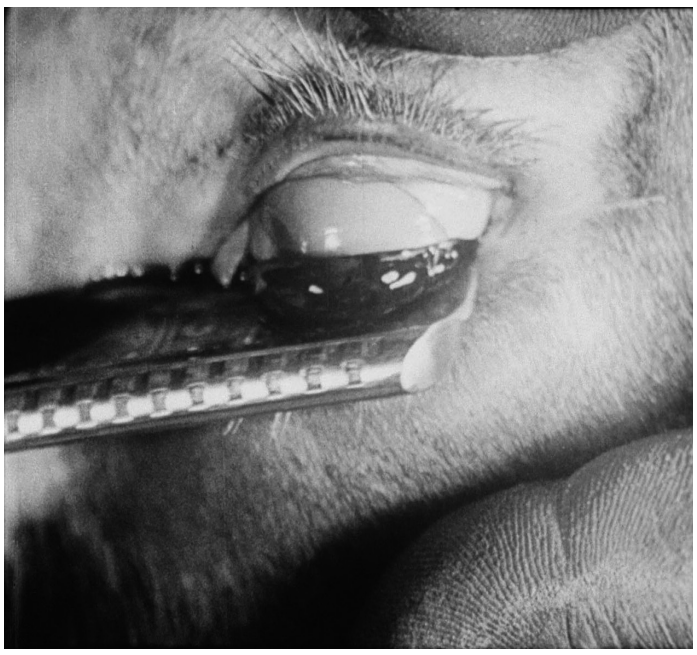
Alex è l'impulso. E' l'impulso umano più estremo, violento e fuori controllo, Alex è simbolicamente tutti quegli impulsi, in parte innati e in parte indotti, che la società rifiuta.

La cura Ludovico lo pone nella condizione di subire passivamente imput che vadano ad annullare questo suo essere impulso, nel tentativo di inibirlo, rieducarlo e reinserirlo quanto prima possibile nel tessuto sociale. E' una estremizzazione del concetto di educazione, o rieducazione forzata, che mette in luce la facilità con cui questo è ottenuto tramite la visione imposta di immagini scelte.

L'espressione negli sguardi di Alex, mette perfettamente in luce il processo passivante che il soggetto ha subito sottomettendosi alla Cura.



Imgs. 73_ Luis Buñuel e Salvador Dalì, *Un Chien Andalou,* Cortometraggio muto surrealista, 1929, sequenza di immagini tratte dalla scena iniziale, min. 1.14 - 2.07.





Considerato una delle massime espressioni del cinema surrealista, il film sembra essere una sequenza di scene senza apparente connessione tra loro. In realtà, l'aggressione all'organo, in cui il regista stesso, dopo aver affilato un rasoio, si avvicina a una donna seduta e tenendole l'occhio sinistro bene aperto lo recide di netto, è senz'altro la scena più emblematica dell'opera, non che della rivoluzione surrealista.

Squarciare l'occhio dello spettatore per fargli vedere, anche a costo di grandi sofferenze, tutto quello che non ha mai visto e forse non ha mai voluto vedere. Viene così sottolienata ed enfatizzata la nostra condizione di spettatori, in un gesto estremo che simbolicamente sfida il resto del cinema, specie quello dell'egemonia Holliwoodiana, che si stava affermando proprio in quel periodo, plasmando sogni e ideologie. Sono qui i nostri stessi occhi, più di quelli dell'attrice, a subire, tra l'altro per mano del regista stesso, un'aggressione brutale che ci costringe a chiuderli.



Img. 74_Luigi Ghirri, *Ile Rousse*, 1976, da *Kodachrome*, 1978, p. 17.

http://digilib.netribe.it/bdr01/visore2/index.php?pidCollection=-Ghirri-07-Kodachrome-1978:108&-v=-1&pidObject=Ghirri-07-Kodachrome-1978:108&page=001_Copertina

"Libertà l'ho vista dormire

nei campi coltivati

a cielo e denaro,

a cielo ed amore,

protetta da un filo spinato" [8]

28_Fabrizio De Andrè, *Il suonatore Jones*, dall'album Non al denaro, non all'amore né al cielo, traccia 9, 1971.

LA CITTA' DESIDERANTE

Strategie di riaffermazione



75_Nigel Handerson, *Photograph showing two unidentified boys*, 1949–1956, 55 x 55 mm, Tate Archive by Stephen and Jo Henderson and the Henderson families, June 2010.

As Found significa molte cose. Il termine, probabilmente ideato da Alison e Peter Smithson, linguisticamente significa portare a condizioni estreme le cose. As Found è soprattutto un comportamento politico, ma è anche un attitudine antiutopica, un modo diverso di intendere la realtà e l'ordinario, non secondo concezioni idealistiche e astratte, ma piuttosto reali.

Nigel Henderson nel 1947-52 realizza una serie di foto scattate all'interno del quartiere Bethnal Green, area marginale di Londra.

Ciò che ne risulta è lavoro sui segni colti all'interno del paesaggio urbano. Vengono poste infatti in evidenza immagini di impalcature caratterizzate da teloni strappati e lacerati, dettagli di materiali vari e lasciati grezzi, rudimentali e spontanee textures, porzioni di edifici contaminati da murales, chiazze di petrolio nelle strade, ciò che interessa sono i segni di vita lasciati e impressi nelle strade pdagli individui metropolitani, concepiti come espressione del reale. Le opere trovano un nuovo linguaggio nel popolo della strada, nella realtà sociale, nel linguaggio della materialità e della spontaneità.

Il percorso fino ad ora intrapreso non aveva l'intenzione di essere un sermone sulle tecnologie o sui dispositivi, ma piuttosto il tentativo di mantenere un atteggiamento critico verso ciò che ho intuito minare la libertà dell'uomo. In una società che pretende di fondare il suo statuto sulla libertà, intesa come attiva facoltà di scegliere e pensare, di immaginare, desiderare e agire, ho inteso il potere come ciò che mina questa facoltà attiva, ciò che quindi inibisce, rendendo gli individui passivi.

Essere passivo significa subire l'azione, accettare la volontà e le azioni altrui in una generale assenza di resistenza, significa mantenere l'atteggiamento di chi obbedisce ciecamente senza chiedersi se l'ordine ricevuto sia giustificato, evitando quindi ogni reazione e limitandosi alla non collaborazione.[29] Se un tempo però questo atteggiamento passivo era per esempio l'accettazione di condizioni di sudditanza molto esplicite e dirette, che si rendevano evidenti nel potere di un sovrano assoluto, oppure nei fenomeni di colonizzazione territoriale e materiale, oggi, al contrario, il potere è molto meno chiaro, talmente decentralizzato da essere sempre più difficile da cogliere. Possiamo così affermare che oggi la colonizzazione ambisca ad un diverso tipo di territorio: quello interiore. È infatti proprio della nostra contemporaneità, l'intuizione, a cui bisogna riconoscere una certa genialità, che si potesse colonizzare l'interiorità, per imporre una sudditanza diversa, che non avrebbe dovuto essere dichiarata, e per cui non ci sarebbe stata necessità di intraprendere alcuna guerra.

Prendendo totalmente le distanze dalla pretesa di intavolare una qualsiasi speculazione filosofica attorno al complesso tema del desiderio, mi limito alla costatazione del fatto che il nuovo sistema di controllo sociale abbia avuto la pretesa di fondare il suo potere, in maniera quasi univoca ed indifferenziata, proprio su di esso. Il processo normalizzante si fonda infatti sulla scoperta, legata alla modernità, di quel serbatoio infinito di sogni e bisogni che è l'interiorità umana, che ha fatto pensare che la vittoria definitiva del potere si sarebbe compiuta nel momento in cui la colonizzazione di questa interiorità sarebbe stata totale. I nuovi meccanismi di potere hanno così iniziato a lavorare incessantemente in questa direzione.

E in parte questo ha anche funzionato.

Infatti, dal momento in cui una sempre più attenta osservazione dell'essere umano ha permesso di conoscerne gli errori fisiologici intrinseci alla sua natura, vi è stata costruita attorno una vera e propria pratica scientifica, per poterli progressivamente sfruttare e rendere utili al potere. È stato per esempio possibile comprendere in che misura, le percezioni e le sensazioni potessero essere manipolate, tramite l'induzione di stimoli esterni -l'esempio delle immagini è lampante- fino ad arrivare ad influire, in maniera più o meno diretta sulla sfera inconscia interiore dell'essere umano, per controllarne le reazioni e quindi plasmare i comportamenti ed indirizzare i desideri. Questo meccanismo si fonda sul presupposto che i desideri si generino interamente nell'interiorità delle sostanze, che a loro volta

29_Con riferimento alla definizione di passivo, Enciclopedia Treccani Online.

fissano in linea retta il desiderio su un oggetto esterno, dotato di quelle tali caratteristiche che lo rendono desiderabile. Così, il potere ha agito sulla realtà esterna, o meglio, per economia del processo, sulle rappresentazioni della realtà esterna, per far sì che aumentandone progressivamente la desiderabilità le reazioni sarebbero state sempre più prevedibili. Così, tramite il bombardamento di rappresentazioni che ci è noto, il potere ha attribuito a qualsivoglia realtà le caratteristiche di desiderabilità volute. Oggetti desiderabili di vite desiderabili in città desiderabili.

Se si ragiona all'interno di questa logica è chiaro come le sostanze siano state rese passive, incapaci di costruire uno scenario unico e personale del desiderio, che abbia fondamento nella realtà, e che quindi sia fondamento stesso della realtà. Ingabbiati in questo sistema i desideri negano la vita, risultando così punto di blocco, anziché l'auspicata strategia di fuga. Se è vero quindi, che le passioni sono il requisito base per il mantenimento del sistema normalizzante stesso, come possono, costruire una possibilità di esodo? Come possiamo effettuare un ribaltamento del negativo, soprattutto in una società in cui sembra che ogni azione e reazione sia già indistintamente catturata nelle forme di produzione della stessa crisi?

Voglio credere, come in una sorta di atto di fede che, se non si vuole tradire la nostra stessa natura di esseri umani, bisogna continuare a riconoscere i desideri come capaci di azioni attive, forze produttrici e vitali. Uno degli atteggiamenti più meschini in questo senso, credo sia stato, infatti, quello di identificare il desiderio esclusivamente con una mancanza, come una sorta di osservatore passivo che ambisce sempre a realtà altre da sé. Di conseguenza, mi sembra fondamentale disancorare il desiderio dall'idea che sia il prodotto di un soggetto che lo rinchiude dentro di sé e che mira in rapporto diretto a qualcosa di sempre altro. E per questo sono intenzionata a credere che il desiderio non sia una mancanza, ma piuttosto un eccesso, una forza costruttrice, che pone in attivo rapporto dialettico le sostanze e il mondo di relazioni e contingenze. [30]

"Finora si è parlato di desiderio in modo astratto perché è stato isolato un oggetto che si suppone essere l'oggetto del desiderio (…) E noi dicevamo una cosa davvero semplice: voi non desiderate mai davvero qualcuno o qualcosa. Voi desiderate sempre un insieme (…) in un insieme. (…) In altre parole, non c'è desiderio che non scorra -proprio così, che non scorra- in un concatenamento. Dunque, per me il desiderio è sempre stato… Se cerco il termine astratto corrispondente a desiderio, è costruttivismo. Desiderare è costruire un concatenamento, costruire un insieme. (…) Un desiderio è costruire…" [31]

Il desiderio è quindi, per me, desiderante.

Se partiamo da semplici riflessioni grammaticali, sappiamo che la parola desiderante non è altro che il *participio presente* del verbo desiderare. La parola participio, poi, deriva etimologicamente dalla parola latina *Participium, da Particeps-Partecipe*, che significa letteralmente **essere partecipe**, ed è quindi, per definizione una voce verbale che

30_Con riferimento alla critica alla psicanalisi di **Deleuze e Felix Guttari** nel testo *L'anti-Edipo. Capitalismo e Schizzofrenia*. L'accusa mossa alla psicanalisi (oltre a quella di essere base per una repressione del sentimento e un suo utilizzo a scopi normalizzanti) è quella di concepire la libido come energia pulsionale interna all'individuo che scorre dalla profondità della vita inconscia a quella coscenente e superficiale. Deleuze sembra il primo a liberare questa forza da un Soggetto che la contiene in sé stesso, riconoscendo che il desiderio è un flusso che proviene dall'esterno, o meglio che pone il soggetto e la realtà in un rapporto costruttivo dialettico.

31_Con riferimento a *L'Abécédaire* de **Gilles Deleuze**, programma televisivo prodotto e girato nel 1988 da Pierre-André Boutang, il quale montò insieme conversazioni tra il filosofo francese e Claire Parnet. I temi affrontati nell'abbecedario deleuziano sono 25, uno per ogni lettera dell'alfabeto, qua propongo un estratto del dialogo dedicato alla D e al tema del desiderio.



76

Img. 76_Rem Koolhaas, *Field Trip*, *The Berlin Wall as architecture,* S.,M.,L.,XL., p. 220.

I bambini si riappropriano del loro spazio di gioco anche dentro i limiti dell'imposizione, in un rapporto spontaneo e attivo.

partecipa alla natura del suo verbo o del suo aggettivo. Il soggetto ha, in definitiva, una partecipazione attiva al verbo. In questo senso un soggetto desiderante è, per definizione, colui che partecipa attivamente alla costruzione del desiderio e conseguentemente una città desiderante è una città che è partecipe alla costruzione del suo stesso desiderio, come aggregazione di individui desideranti.

Mi piace, in definitiva, pensare e lasciarmi andare all'idea che, il desiderio ci appartenga solo in quanto corpi desideranti in realtà desideranti. E mi piace anche pensare che i desideri nascano proprio grazie all'essere parte di una realtà che altro non è che la somma e la miscela di infiniti desideranti che si incontrano e si scontrano, e che solo in questo attivo scontro nasca l'azione che liberi, anche sotto l'inevitabile presenza dei poteri.

È chiaro come questa mia prospettiva, più che essere percorso di dimostrazione sia una azione di speranza. I desideri possono, e devono, continuare a cercare vie di fuga, non tanto sotto forma di un fluire spontaneo e incontrollato di passioni, ma piuttosto come continuo lavoro attivo di consapevole costruzione, che abbracci lo scambio con l'imprevedibile, che accetti quindi le infinite variabili, le relazioni complesse, le molteplicità che coesistono, che si penetrano e che cambiano di posto. Riconoscere questa capacità attiva e costruttiva ai desideri li rende, ai miei occhi, ancora possibili atti rivoluzionari nei confronti di ogni istituzione, e di qualsiasi azione passivante. È certo innegabile che di fronte alla liquidità di questo potere totalmente decentralizzato che agisce tramite tecniche non dichiarate, immaginare una vita di fuga sembra quasi utopistico, ma è vero anche che, se è possibile imparare dal passato, possiamo prendere in considerazione i passi mossi da quella generazione a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta, che per prima si è resa consapevole e ha avuto quindi la necessità di pensare in maniera diversa e, una volta fallito l'entusiasmo innocente ed insieme utopico di un totale abbandono al desiderio liberato, ha dovuto cercare disperatamente nel pragmatico disincanto della realtà nuove strategie di reazione.

Cerco così diverse strategie di reazione, per ricalcare i passi di chi le aveva già inscenate e per innescare un dialogo con la mia attualità, ancora troppo poco viva. Cerco un altro punto di vista. Cercò ciò che è rimasto vivo per non dimenticarmi di farlo vivere sempre. Cerco lo spirito di leggerezza e la speranza di libertà nei pensieri che muovono ogni sovversione, e ne cerco le strategie. Cerco nella consapevolezza delle limitazioni la possibilità di continuare ad essere. Cerco quindi, dentro a quelli che mi sembrano essere oggi i poteri più autorevoli, le strategie di reazione più consapevoli, quelle che riconosco essere state mediatrici veritiere tra il desiderio di attivo e la necessità di un dialogo pragmatico con il mondo.





Img. 77_Pina Bausch, *Kontakthof*, Tanztheatre, 1978.

Img. 78_ Pina Bausch,*Kontakthof*, Tanztheatre, 2000.

Img. 79_ Pina Bausch,*Kontakthof*, Tanztheatre, 2008.





Kontakthof significa letteralmente una casa per il contatto, un luogo per entrare in contatto. E' stato il primo spettacolo messo in scena dalla compagnia del Tanztheatre di Wuppertal di Pina Bausch nel 1978. L'atto è stato ripresentato nel 2000 con ballerini attori over 65, e nel 2008 con adolescenti.

E' stato descritto come un racconto di goffa seduzione, disagio e fastidio. Mette in scena infatti il gioco che le persone usano per comunicare tra di loro. C'è azione, interazione, scontro e negoziazione con l'altro mostrato in un percorso che tocca ogni fase della vita. C'è la giovinezza e poi la caducità dei corpi, c'è imbarazzo, c'è inseguimento, c'è ironia, c'è amore. Non c'è ipocrisia, ma naturalità espressiva di ogni interprete, nel suo essere in scena così come è, nel suo essere attore e allo stesso tempo, incondizionatamente sè stesse, nell'attrazione repulsione, passione paura, e ammiccamento, che sono tendenze sempre vive in ogni età nel rapporto con l'altro, ini questo caso l'altro sesso) La nudità dell'essere è portata in scena, priva di impalcature e oltre ogni scena.

La presa della parola
Sous les pavés de Paris, la plage

"Dessous les paves c'est la plage" [32]

Sotto il porfido, è la spiaggia.

Sotto le costruzioni borghesi del quotidiano si nasconde un'altra possibile vita.

"Qualcosa ci è successo. Dentro di noi, qualcosa ha cominciato a muoversi. Voci mai sentite ci hanno trasformato - originate in un luogo ignorato, a riempire improvvisamente le strade e le fabbriche, a circolare tra noi, a diventare nostre senza essere più il rumore soffocato delle nostre solitudini. Perlomeno, avevamo questa sensazione. Quanto si è prodotto di inaudito è questo: ci siamo messi a parlare. Sembra la prima volta. Da ogni dove uscivano tesori, addormentati o silenziosi, di esperienze mai nominate. Mentre i discorsi a verità garantita si zittivano e le "autorità" si facevano silenziose, esistenze congelate si schiudevano in un mattino prolifico. Abbandonata la corazza metallica dell'automobile e interrotta la fascinazione solitaria della televisione domestica, in frantumi la circolazione, tagliati i mass media, minacciato il consumo in una Parigi sfatta e radunata per le strade, selvaggia e stupita di scoprire il suo viso senza fard, sgorga una vita inaspettata." [33]

Cinquanta anni fa, nel 1968, per le strade di Parigi venivano erette barricate, per la prima volta dopo l'esperienza della *commune*[34] di quasi un secolo prima. Come succede in ogni rivoluzione, è impossibile rintracciare una causa univoca essendo sempre un amalgama di malcontenti sovrapposti, che insieme contribuiscono all'accrescere delle tensioni fino ad arrivare ad un punto di rottura. Così, da un lato c'erano gli ideali di pace propulsi dai territori oltreoceano dove un'intera generazione di giovani si opponeva alla guerra nel Vietnam, dall'altro l'opposizione all'imperialismo americano, da un altro ancora, c'era il bisogno di scollarsi di dosso il vecchio e la pedante tradizione, presente nella pesantezza delle istituzioni di quella società borghese che era ormai priva di ogni fascino, e il rifiuto delle logiche di potere capitaliste della Società dello Spettacolo , quella dell'ormai iper-consumo.

Oltre a tutte queste ragioni dai tratti generali, la Francia si faceva anche carico del malcontento nei confronti del governo di **De Gaulle**, ed è stata infatti la riforma tecnocratica proposta dal suo ministro dell'educazione **Christian Fouchet**, ad essere la miccia esplosiva della rivolta. Questo progetto aveva lo scopo di legare in maniera più diretta e univoca l'università al mondo produttivo del lavoro, facendo affidamento indistinto e totale a facoltà tecniche e scientifiche. Da qui, il primo atto di protesta fu il 22 marzo a Nanterre, dove 200 studenti occuparono la facoltà di lettere. La repressione delle autorità fu piuttosto violenta, ma gli studenti, senza lasciarsi intimidire continuarono la loro azione sovversiva alla Sorbona. Il processo era ormai inarrestabile e nel giro di pochi giorni, scioperi, occupazioni e proteste dilagarono a macchia d'olio nelle università di tutto il paese, coinvolgendo tra l'altro anche le fabbriche con i loro lavoratori e portando così il sistema dell'intero paese a una battuta d'arresto.

32_*Les murs ont la parole*, journal mural mai 68, p.30.

33_**Michel de Certeau**, *La presa della parola e altri scritti politici*, pp. 37-8.

34_Con il termine commune di Parigi si fa riferimento all'autogoverno di matrice socialista e anarchica, che autogestì la città di Parigi dal 18 marzo al 28 maggio del 1871. A seguito delle sconfitte militari della Francia contro la Prussia, Napoleone III si arrese ai Prussiani. Per questo, Il 4 settembre del 1870 la popolazione si ribellò, e proclamando la nascita della Terza Repubblica, resisteva al nemico, contando di ottenere riforme sociali e la prosecuzione della guerra. Ma il governo del dell'Assemblea Nazionali deluse queste aspettative, composto infatti per la maggior parte da membri monarchici, era disposto ad accettare le condizioni di pace imposte dalla Prussia, e minacciò il ritorno della monarchia. Questa possibilità era inaccettabile per repubblicani e socialisti radicali, che si decisero quindi a prendere le armi, cacciare il governo ed eleggere direttamente quello cittadino rivoluzionario.
La crisi del maggio del '68, pone senza dubbi radici nelle teorie situazioniste di Guy Debord, che dopo l'aspra critica alla Società dello Spettacolo, invitava gli studenti a un cambiamento per cercare ambienti quotidiani spontanei, che si opponessero ai dogmi della società, per rendere la vita una passione.



80

Img. 80_Bruno Barbey, *Barricades dans le Quartier Latin, matin du 11 mai 1968.*

È stata di particolare rilievo, in questo senso, l'azione degli studenti dell'università di architettura, che hanno reso pratici i loro ideali di lotta tramite la fondazione tra il 1968 e il 1969 dell'**Unitè Pedagogique (UP6)**, gruppo studentesco che ragionava all'interno di un nuovo e diverso approccio alla pratica dell'architettura e al suo insegnamento.

La loro azione fondamentalmente voleva minare l'impianto della vecchia scuola delle Belle Arti, il cui sistema era rigido e ancora troppo legato ad ideali di stampo modernista, che non facevano altro che perpetuare quelle logiche del capitalismo borghese causa del degrado dello spazio urbano e della pratica architettonica. Si opponevano infatti alla logica della progettazione e della costruzione della Francia di quegli anni, quella per esempio dei piani urbanistici come lo *Schema Directeur*: un materplan che prevedeva la costruzione di otto nuovi quartieri satelliti alla città, formati da enormi edifici dormitorio, serviti da una rete stradale sempre più veloce ed efficiente di cui **Sarcelles** ne è un esempio infelicemente famoso.

Questo approccio alla progettazione della città era totalmente alienante per l'individuo, privato della dimensione di quell'attivo vivere politico che è la città, incasellato nell'individualità che disgrega le comunità e portato ad usare la città solo come luogo lavorativo di passaggio, da raggiungere e da cui andarsene per tornare in quei dormitori, che tra l'altro non garantivano standard abitativi adeguati. Così gli spazi della città erano pensati per essere resi sempre più funzionali, quali spazi da attraversare per raggiungere qualcos'altro, di altrettanto invivibile, per essere spazi mai veramente vissuti. [36]

"La Commune si avvicinava al centenario. Abbiamo sempre ripulito le facciate. I muri disponibili portavano il bianco dell'uniformità senza tempo. Solo o quasi la sorbona restava nera. La strada, la strada non diceva nulla se non traffico."[37]



81

36_Con riferimento a **Martin Pawley e Bernard Tschumi,** *The "Beaux Arts since '68"*, capitolo Paris under président De Gaulle, An architecture of technocracy.

37_Les murs ont la parole, *journal mural mai 68***,** "La commune de Paris allait être centenaire. On lavait toujours les façades. Les murs disponibles portaient blanc des uniformités sans âge; seule, ou presque, la Sorbonne restait noire. La rue, la rue alors ne voulait dire qu'embouteillages.", traduzione personale, p.7.

Img. 81_ Henri Salesse, ministère de la Construction, *Grand ensemble de Sarcelles,* 1961.

Queste sono le più vive ragioni d'azione dell'UP6 che, partendo dal presupposto che l'offerta didattica delle Belle arti non avrebbe potuto fornire strumenti utili ad affrontare questa situazione critica, agisce per fondare una propria didattica, rimanendo per altro, il gruppo d'azione più proficuo e che meglio ha saputo incarnare lo spirito e gli insegnamenti sessantottini. Quello per cui combatteva questo spirito era la speranza di far emergere un mondo altro, in cui il progresso scientifico non dovesse necessariamente corrispondere ad una arretratezza sociale.

Per questo motivo mirava ad una liberazione indistinta da ognuno di quegli ingabbiamenti morali, politici, culturali, sociali, in definitiva educativi, che rendevano incapace l'individuo di una consapevolezza di sé, della comunità di cui era parte, e della capacità di azione che gli è propria. Gli schemi funzionali scientifici che avevano organizzato i poteri fino a quel momento erano infatti stati elaborati per descrivere e pensare situazioni di stabilità, per cui era sempre necessario che gli individui fossero altrettanto stabili ingranaggi del sistema, impossibilitati ad agire. È quindi proprio l'instabilità che vuole essere chiave per la liberazione, l'instabilità della contingenza che l'agire e interagire attivo tra coscienze consapevoli genera. Ed è così che nel maggio del Sessantotto le persone prendono la parola.

"Si è smosso qualcosa di silenzioso, qualcosa che invalida lo strumentario mentale elaborato in funzione di una condizione di stabilità. […] Una certa idea di uomo abitava l'immenso apparato che organizzava la società. Questa regola



82



83

Img. 82_ Martin Pawley e Bernard Tschumi, *The "Beaux Arts since '68"*, A.D. Architectural Design, Volume XLI, p. 552.

The road of excess.

Img. 83_ Martin Pawley e Bernard Tschumi, *The "Beaux Arts since '68"*, A.D. Architectural Design, Volume XLI, p. 545.

Et quand Paris s'est réveillé.

Img. 84_ Philippe Vermes, *Dentro l'atelier popolare nel 1968*, Scuola Nazionale delle Belle Arti, Parigi.

segreta implicitamente riconosciuta o accettata, è stata strappata dall'ombra da dove determinava un ordine…" [38]

La presa della parola ha la forma di protesta e di rifiuto. La parola oppone l'istituzione, con l'accezione più ampia e generica che è possibile attribuire a questo termine, e non ha l'intenzione di cercare una nuova disciplina o un nuovo discorso. Prendere la parola non ha quindi il fine di essere dimostrazione coerente, che per natura razionale, addomestica la realtà in percorsi necessariamente compiuti – *"Il successo del libro segnò il ritorno all'ordine"* [39]-. La parola rifiuta di identificarsi quindi con ogni sapere autoritario e cerca modalità nuove, per arrivare a creare in maniera diversa, ed essere portatrice di attiva creatività che è per definizione instabile. La parola viene staccata dal suo abituale uso, e viene fatta esistere in un nuovo stato, che possa simbolicamente rappresentare l'esperienza di una possibile esistenza differente da quella organizzata prima. Così l'intenzione è quella di usare i segni fatti circolare dall'ordine costituito, sovvertendoli, usandoli in maniera diversa e opposta, per minarne il senso e scorgere così strade alternative, che possano condurre a un diverso spazio di azione.

"Le manifestazioni hanno creato una rete di simboli appropriandosi dei segni di una società per invertirne il senso. Questi lineamenti di vocabolario non mettevano in atto, ma rappresentavano un cambiamento "qualitativo". [40]

Un cambiamento concreto, a cui sicuramente si auspicava, non era però in questo scenario la necessità più urgente, che era invece proprio quella di comunicarsi.

E allora quale mezzo migliore della parola?



38_Michel de Certeau, *La presa della parola e altri scritti politici*, pp. 28-30.

39_Michel de Certeau, *La presa della parola e altri scritti politici*, p.71.

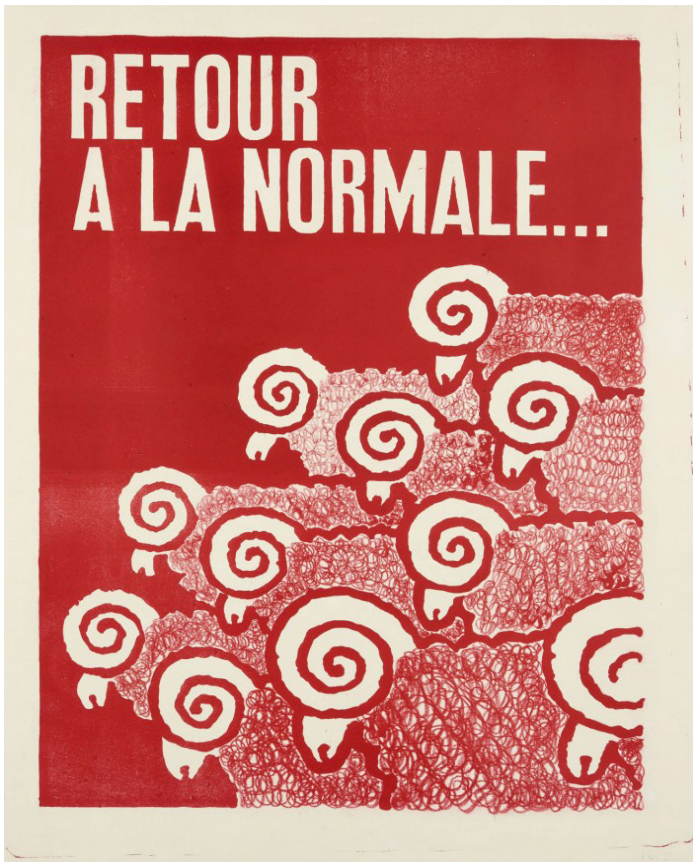
40_Michel de Certeau, *La presa della parola e altri scritti politici*, p.32.

I discorsi erano anch'essi stati resi mezzi del sistema; la comunicazione era infatti su ogni fronte, che fosse la TV, le radio o i giornali, censurata, e i medium erano diventati interfaccia privilegiata di comunicazione per il potere dittatoriale di De Gaulle. E quindi, simbolicamente, dimostrando come proprio quegli stessi mezzi di controllo potessero essere ribaltati a servizio di intenzioni positive, la parola viene svincolata e usata in maniera diversa, come veicolo nelle mani di tutti o per lo meno di quella molteplicità che voleva comunicarsi attiva e presente.

Ecco spiegato il grande successo che hanno avuto slogan e manifesti, che grazie allo spiccio ma efficace uso che fanno della parola, riescono ad estrapolarla da qualsiasi discorso, da ogni logica già stabilita. *"I graffiti in sé diventano libertà. (…) Celebrazione di un anonimato che partecipa."* [41] Così la giovane popolazione parigina sfida la censura, in questo caso quella mediatica, ma simbolicamente l'onnipresente censura dell'essere imposta dal sistema, in nome di una affermazione positiva. La presa della parola è un atto di affermazione, o meglio di riaffermazione. Sovvertire l'uso della parola e riappropriarsene significa, in questo contesto, per la prima volta ed in maniera irrevocabile, affermare la propria presenza, mettere in scena l'atto stesso del dire, come affermazione di esistenza, che è esattamente ciò che manca ad ogni istituzione o a ogni rappresentazione.

"…essa consiste nel dire: "Io non sono una cosa". La violenza è nel gesto di chi ricusa qualsiasi identificazione: "Io esisto" (…) Un atto di autonomia precede di gran lunga l'iscrizione dell'autonomia nel programma di una rivendicazione universitaria o sindacale." [42]

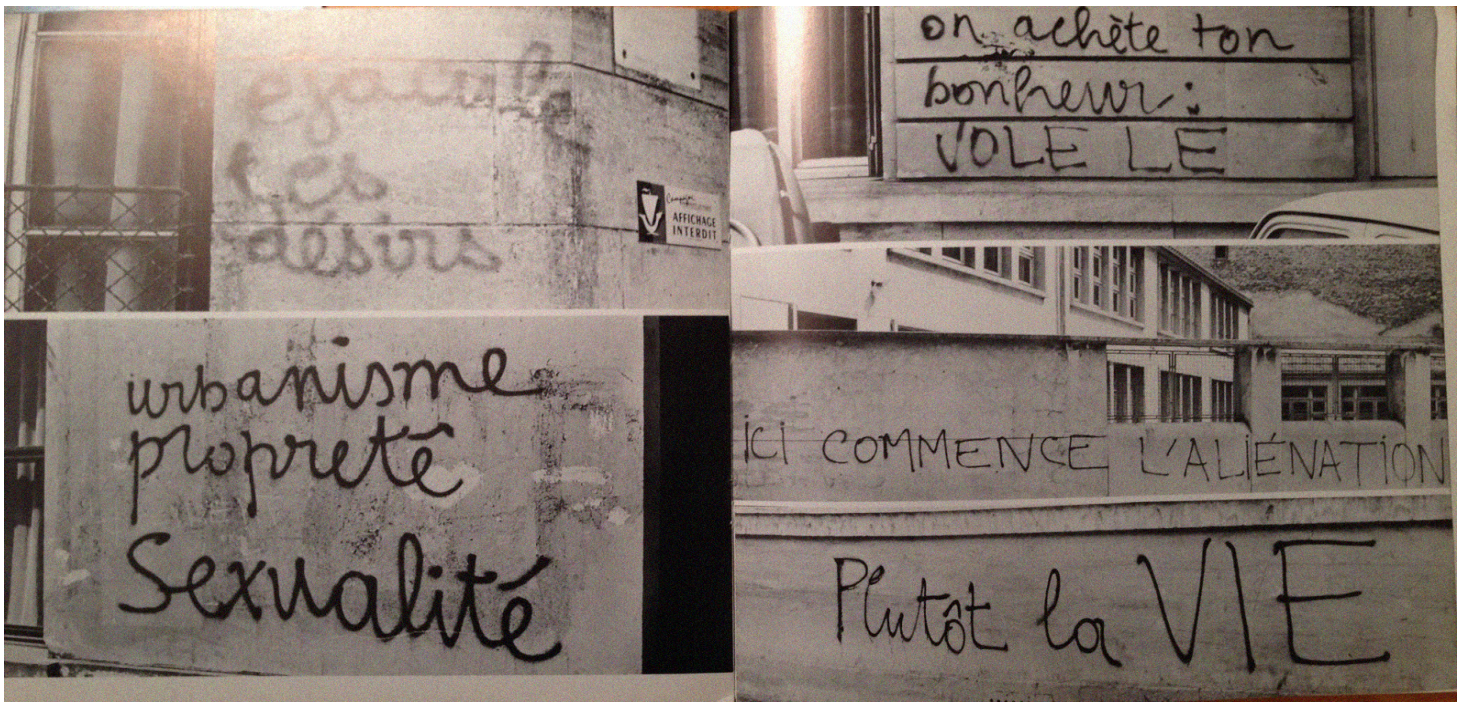
È come se fosse la scelta prima, la scelta capitale e indiscutibile su cui si fondano tutte le altre scelte, ciò che guida e da forma a tutte le altre dimensioni ed esperienze dell'agire. Parlare per poter continuare a parlare, parlare per istaurare un dialogo, parlare per esperire direttamente la democrazia, parlare per partecipare, parlare per legittimare questa partecipazione, parlare per rendere legittima questa autonomia.



41_ Les murs ont la parole, *Journal mural mai 68*, "Le graffiti en soi devenait libertè. (…) Célébration d'un anonymat qui participe", traduzione personale, pp.8-9.

42_Michel de Certeau, *La presa della parola e altri scritti politici,* p.38.

43_Michel de Certeau, *La presa della parola e altri scritti politici*, p.39.



La presa della parola è simbolo di questa rivoluzione, che è altrettanto simbolica, poiché, di fatto, non riesce ad apportare cambiamenti concreti significativi: De Gaulle tornerà al potere nel giugno dello stesso anno e i muri saranno ripuliti dalle scritte. Il restauro dell'ordine sarà repentino e diffuso una volta esaurita la carica propulsiva di questa esperienza. Ma il vaso di Pandora era stato aperto. L'esperienza è stata, al di là delle rivendicazioni ideologiche stesse che portava con sé, un'esperienza creatrice e per questo poetica, ed è proprio questa potenza creatrice che, a partire da questo momento non ha mai smesso di vibrare sotto la superficie mantenuta omogenea dal mondo globalizzato, e che a tratti ha la necessità di emergere, per parlare ancora, per reclamare la sua irriducibile presenza.

"Forse fino ad allora nascosta (ma ciò non significa che non esisteva), la parola è esplosa nelle relazioni che l'hanno resa possibile o di cui si è dotata, con la gioia (o la serietà?) del rompere i compartimenti stagni e dello stabilire affiliazioni imprevedibili. Finalmente ci si è messi a discutere di cose essenziali, della società, della felicità, del sapere, dell'arte, della politica. Un chiacchiericcio permanente si propagava come il fuoco, immensa terapia nutrita da ciò che liberava, contagiosa con tanto di ricetta e diagnosi; apriva a ciascuno discussioni che oltrepassavano, al contempo, la barriera degli specialismi e quella degli ambienti sociali, e che trasformavano gli spettatori in attori, il faccia a faccia in dialogo, l'informazione o l'apprendimento di "conoscenze" in discussioni appassionate su opzioni che riguardavano direttamente l'esistenza." [43]

Img. 85_ Atelier populaire, *Retour à la normale en rouge.*

https://mai1968tpe.wordpress.com/les-affiches/

Img. 86_ Jo Schnapp, in *L'Imagination au Pouvoir,* Lewino Walter, giugno 1968, Parigi.

L'importanza della narrazione
Alice in der Städten

L'America. Tanto sognata quanto difficilmente compresa.

America veloce, America estranea, America tecnologica, America automatica, America delle insegne luminose, America delle pubblicità, America in TV. Il mondo nuovo è un mondo che sembra non avere spazio per l'uomo. America che restituisce solitudine e smarrimento.

Il nuovo mondo nuovo. Tanto sognato quanto difficilmente compreso.

Globale ancora più veloce, globale ancora più estraneo, globale ancora più tecnologico, globale ancora più automatico, globale ancora più luminoso, globale ancora più pubblicizzato, globale in rete. Il nuovo mondo nuovo è un mondo che sembra avere ancora meno spazio per l'uomo. Il nuovo mondo nuovo che restituisce ancora più solitudine e smarrimento.



Il sentimento è evidentemente rimasto lo stesso. Come già ampiamente discusso in precedenza, infatti, il potere agisce oggi sotto forma di dispositivo, capace di migliorarsi in risposta diretta, sulle azioni e reazioni degli individui. Ed è proprio in questa stessa maniera che il potere ha colonizzato, e si è impossessato anche di quella comunicazione del sé che è stato il Sessantotto, e di quella necessità di parola, e quindi di espressione che l'uomo ha dimostrato avere viva. Ne è dimostrazione immediata il fatto che *"la pubblicità può tradurre anche la rivoluzione nei suoi stessi termini"* [44] , così che anche gli slogan, simboli della rivoluzione, sono stati successivamente riutilizzati, sfruttati dalle esigenze pubblicitarie del capitalismo, che hanno approfittato della visibilità di quegli stessi slogan per scopi commerciali, in chiaro contrasto con le idee che li avevano creati -esemplare è l'uso che la catena di supermercati *Laclerc* ne fa-. Partendo dal presupposto che il controllo agisce ancora secondo le stesse logiche di quella Società dello Spettacolo, utilizzando però dei mezzi di comunicazione che operano con una potenza, una velocità e una intensità nuove e tali da rendere ancora più labili e sfumati i contorni tra poteri e libertà, e da far assopire ulteriormente, in una sempre maggiore passività e assenza di reazione, è chiaro come la crisi comunicativa dell'uomo persiste, ed è ancora più drammatica. Così che la presa della parola necessita di forme diverse e capaci di essere sempre nuove. Risulta quindi utile, se non fondamentale, osservare altre successive soluzioni di resistenza, che tracciano disegni diversi di reazione e che chiedono alla parola di rimanere sempre viva, consapevole e attiva.

44_John Berger, *Ways of seeing*, "Publicity can translate even revolution into its own terms", traduzione personale, p.151.

Img. 87 _Manifesto pubblicitario della catena di supermercati Leclerc che utilizza simbologia e frasi tipiche degli slogan rivoluzionari per pubblicizzare una logica del tutto opposta a quella della rivoluzione stessa. "Crescita sì, ma non nel prezzo".



88



Img.88_Wim Wenders, *Alice in der Städten*, Winter cerca di raccontare l'America scattando fotografie dalla sua auto, min. 7.

Img. 89_Wim Wenders, *Alice in der Städten*, Winter perde fiducia nelle immagini, min. 10.

89

È in questa logica che ragiona **Wim Wenders** che, in quanto regista cinematografico, è ben consapevole delle problematiche della comunicazione del sé, nello specifico dell'uso delle immagini, che sono, per l'appunto, strumento chiave oggi di funzionamento del potere normalizzante.

"*Ciò che è grave è che tutte queste immagini diventano alla lunga della pubblicità e della propaganda per il sistema. Tutte le immagini che ci inviano si livellano in un'emissione comune. Nessuna immagine lascia riposare. Tutte vogliono qualcosa da noi."* [45]

Così, tramite i suoi personaggi, il regista si interroga continuamente, su come poter continuare a parlare, come resistere, per potersi affermare di nuovo, utilizzando e sovvertendo proprio quello stesso strumento del potere. Ed è in *Alice nelle città* che vedo una delle sue formulazioni in questo senso più autentiche ed efficaci.

È un film girato nel 1973, proprio in quel periodo, a cavallo degli anni Settanta, quando, una volta sfumati i fervori della rivoluzione, si sente forte la necessità di portare avanti e inventare delle nuove strategie di riaffermazione. I suoi personaggi sono infatti sempre, o quasi, accomunati da una ricerca, che sia di qualcosa o di qualcuno, che possa rimediare a una condizione di sofferenza, o in generale di crisi, e nel caso di Alice nelle città la crisi a cui il protagonista **Philip Winter** cerca una soluzione, è proprio quella dell'incapacità comunicativa di significati, di sé stessi, e di sé stessi come parte di quel mondo nuovo dall'assetto ormai definitivamente cambiato.
Philip Winter, protagonista del film, è infatti alla disperata ricerca della storia, della sua storia.

Incaricato di elaborare uno scritto che racconti l'America, si ritrova vagabondo, in un errare perpetuo che si riduce a meccanica documentazione fotografica dei luoghi attraversati, e delle persone incontrate. Non riuscendo a scrivere, prova a fotografare.
Ma una fotografia non è *"mai uguale a quello che si vede"* [46]. Infatti, nonostante utilizzi una macchina Polaroid, quasi come se fosse un manifesto in opposizione all'utilità della meccanica proliferazione e riproducibilità delle immagini, si ritrova comunque incapace di essere presente in prima persona, come voce narrante della sua storia. Ciò che i suoi scatti restituiscono è solo la sensazione di una totale assenza di narratività della vita reale.
L'istantanea facilità dell'immagine, i cui significanti sono estranei è preferita alla semantica della parola. La parola della narrazione è stata soppiantata, infatti, dalla documentazione fotografica ossessiva di fenomeni così insignificanti da dover essere registrati per essere reali, trasformando così la storia, in una storia delle cose evidenti. Gli scatti hanno così la pretesa di essere istantanea memoria, che possa oggettivamente certificare l'esperienza del soggetto, riducendo la comunicazione del sé a meccanica collezione di inutili e impersonali memorie istantanee. Ed è proprio l'alienazione della parola, come mezzo di espressione del sé, che traduce la difficoltà di calarsi nella propria storia.

45_Wim Wenders, *Alice in der Städten*, Philip Winter, minuto 33.

46_Wim Wenders, *Alice in der Städten*, Philip Winter, minuto 7.40.

Winter: *"E' stato un viaggio tremendo: ho perso me stesso. Come lasci New York non cambia più niente. Non riesci neanche a immaginare i cambiamenti. Sembrava che tutto continuasse in eterno. Mi dicevo che sarei tornato indietro, invece andavo avanti, ascoltavo quella radio stronza. Ogni sera era uguale alla precedente davanti a quella stupida televisione."*

Angela: *"Ti era già capitato. Non serviva che attraversassi l'America. Succede quando si perde la propria identità. Tu l'hai persa da tempo. Cerchi continuamente prove della tua esistenza. Le tue storie… esperienze, te le porti in giro come vetri fragili. Non sei il solo a vivere. Per questo fai sempre quelle foto, sono prove che c'eri che hai visto…"* [47]

Philip ha fotografato come un pazzo, alla ricerca disperata della storia, alla ricerca disperata di sé stesso, del soggetto contro l'oggettivazione del mondo, oltre il lascito della cultura americana. L'America, simbolo del mondo nuovo, non si lascia descrivere, nella sua pretesa di essere evidente, oggettiva e immortale, e per questo non si radica nel corpo, nelle esperienze, nelle emozioni, in quelle emozioni più radicali ed arcaiche sole dell'essere umano.

Al risveglio dal sogno Americano, quando viene licenziato per non aver portato a termine il lavoro, Winter ha urgente bisogno di toccare di nuovo, con mano la storia, la sua storia. È in questo momento che il film, e forse in maniera definitiva anche il cinema, abbandona la pretesa documentaristica di mostrare la realtà con uno sguardo scientifico e infallibile. L'uomo ha infatti bisogno dell'uomo, delle sue stesse sfumature. Ed è proprio qui e ora, che il sottile lavoro di Wenders accosta all'evidente mondo americano, un mondo altro. Allora affianco a New York dove *"la gente perde il senso del tempo"* [29], torna forte la periferia tedesca, dove invece il tempo sembra essersi fermato, affianco alla drammaticità dell'adulto la leggerezza del bambino, affianco alla velocità la lentezza, all'illusione la realtà. Perduto il contratto e rimasto senza soldi, Philip, infatti, decide di tornare in Germania, ma è proprio l'imprevisto di uno sciopero aereo a fornire il pretesto per affiancare al viaggio di Philip una storia nuova. Ecco Alice, ecco il mondo altro. Affidata da una madre distratta alle cure di Philip, diventa la sua inaspettata compagna di viaggio, un viaggio quasi a ritroso. I due viaggiano per l'Europa, passando per Amsterdam, fino ad arrivare Wuppertal, per continuare nella regione della Ruhr, non a caso terra madre di Wenders, per aiutare Alice a ritrovare la nonna.

Come in una fiaba Wenders cerca una storia che riesca a comunicare. L'intento diventa così cercare il racconto per ritrovare il sé, per poter comunicare il proprio reale, il proprio essere nel mondo. È in questo che Alice è fondamentale, dal momento in cui guida Philip in un viaggio a ritroso nel suo tempo, per ritrovare le radici dell'infanzia scivolata via, e attraverso queste, le basi per il rinnovamento. Sono infatti gli umori di Alice che guidano Philip che, dal canto suo, si lascia guidare, lasciandosi piano piano coinvolgere in quello che diventa quasi un gioco. Il rapporto tra questi due mondi opposti cresce lentamente, e lentamente si radica, nella consapevolezza dell'importanza di questo scambio. Alice mostra a Philip ciò

47_Wim Wenders, *Alice in der Städten*, Dialogo tra Philip Winter e l'amica Angela, a partire dal minuto 25.05.

48_ Wim Wenders, *Alice in der Städten,* Philip Winter, minuto 29.





che lui non vede, o forse ciò a cui semplicemente non presta più attenzione. Così il bambino salva l'adulto, nella dialettica di questo rapporto tra due diversi. È ritornando alle origini, infatti, che le emozioni semplici e spontanee sepolte nel mondo dell'infanzia possono essere guardate, descritte e recuperate come sguardo nuovo verso il mondo.

Alice è ciò che permette quindi la narrazione, essendo tramite del ritrovato rapporto tra il mondo alienato dell'adulto e la contingente realtà del bambino. Alice, bambina sì, ma che in qualche modo non appartiene più alla magica ingenuità, forzata al disincanto dai comportamenti di una madre instabile, percepisce infatti le cose e le persone per quello che sono realmente, guidando Philip verso delle verità recondite. "*E' una bella foto, è così vuota!!* "[47] .Diventa così il simbolo di un passato che non c'è più, a cui osservare, per capire ciò che intimamente appartiene all'uomo e che vive ancora in uno stato di quasi inciviltà, guidato solo dall'immediatezza degli istinti e senza la mediazione delle strutture mentali razionali dell'adulto soggetto ai poteri, e capace, per questo, di un contatto semplice con il mondo. Nello stesso tempo è poi anche simbolo di futuro, come luogo privilegiato in cui deporre le speranze per un avvenire diverso.

Si può dire, in definitiva, che l'infanzia è presentata qui quasi come una condizione linguistica, una qualità che si vuole cercare per riaffermare lo sguardo, per poter prestare una attenzione e una curiosità nuove e personali alla realtà. Il bambino diventa quindi un

Img. 90_Wim Wenders, *Alice in der Städten*, Winter e Alice a Wuppertal, nella Ruhr, regione natale di Wenders, min. 75 .

Img. 91_Wim Wenders, *Alice in der Städten*, lunga ripresa di un bambino che sorride guardandoli e pedalando, min. 93.

47_Wim Wenders, *Alice in der Städten*, minuto 45,25.



92



93

Img. 92_Wim Wenders, *Alice in der Städten*, Alice si stupisce davanti ad una votografia vuota, min. 45.25.

Img. 93_Wim Wenders, *Alice in der Städten*, i ruoli si invertono e Alice scatta una fotografia a Winter, min. 52.51.

Img. 94_ Wim Wenders, *Alice in der Städten*, i due mondi che si incontrano e si scambiano, min. 57.30.

tramite necessario e imprescindibile per il ritorno a una percezione veramente contingente della realtà. Alice riavvicina la realtà e riafferma l'uomo.

È bello in questo senso osservare anche come, anche a livello stilistico, l'incontro con l'infanzia risulta significativo, per esempio cambia il comportamento della videocamera di Wenders, che introduce nelle riprese primi e primissimi piani molto densi, come ad aver scoperto una maggiore confidenza nei confronti dei personaggi e dei soggetti, e ancora, il ritmo narrativo si distende, non assecondando più le nevrosi dei protagonisti.

Il film accetta così il reale, e con lui la sua imperfezione, la sua contingenza, e il raccontare diventa funzionale al divenire delle storie. E non a caso, è da far rientrare in quella categoria che lo stesso Wenders definisce come *A film*, che sono quelli più spontanei, in cui una storia è ancora da trovare, che non si basano su una trama già stabilita, ma in cui la storia si inventa strada facendo, accogliendo tutte le possibilità, senza la necessità di raggiungere un fine. Ognuno dei film che rientra in questa categoria nasce in spontanea reazione a uno di quelli che invece il regista definisce come *B film*, sempre troppo pieni di dogmi e strade già decise.

"Gli attori nei B-film recitano ruoli altri da sé stessi, rappresentando personaggi immaginari; Negli A film interpretavano e dipingevano sé stessi, erano sé stessi. In questi film io percepivo il mio ruolo come quello di includere quanto più

possibile ciò che (già) esisteva. Per i B-film, le cose dovevano essere inventate. È diventato ancora più chiaro che un gruppo poteva essere chiamato "soggettivo" e l'altro "alla ricerca dell'oggettività…" [50]

Così il racconto mette in scacco ciò che si intende vedere e ciò che è dato a vedere, a favore di ciò che la realtà ci mostra per davvero. Questo film rifiuta ciò che è precedente e tradizionale, pianificato e razionalizzato in vista di una esperienza univoca e apparentemente direzionata in vista di un obiettivo, ma al contrario, tramite un racconto accoglie il divenire, vuole aprirsi a nuove dimensioni del quotidiano, inaspettate, che accettino la realtà, con i suoi imprevisti e dilatazioni, le sue attese, i suoi tempi persi. Così, fuori dal programmato si apre un mondo, diverso e da accettare, che intesse nuove relazioni, apre nuovi spazi, e reimposta lo sguardo perduto, che aveva smarrito la sua capacità di raccontare, e si limitava a constatare un fallimento. La forza del racconto sta quindi nella ricerca di qualcosa di non dato, da plasmare su una realtà in divenire, che non sia mai una condizione accettata a priori, un copione da recitare meccanicamente, come era diventato il fotografare.

Così il film riesce a comunicare le persone oltre gli attori, i luoghi oltre le location, gli eventi oltre la trama. Il film e con lui le sue immagini, rimane completamente ricettivo e aperto all'inaspettato, rendendo visibile una certa realtà non evidente. Wenders riesce a raccontare sé stesso, il suo essere nei i suoi luoghi, nei suoi contrasti, nei suoi dilemmi, nelle sue paure e nelle sue speranze, e lo fa utilizzando le immagini. La logica di corruzione dell'immagine è così sovvertita. Il racconto riesce infatti ad estendere l'atto di guardare anche all'osservatore, posto così nella condizione di scoprire che c'è ancora molto da osservare e scoprire nel mondo.

In definitiva, come i dispositivi si evolvono e si adattano alle azioni e reazioni dei liberi individui, così anche le reazioni stesse, per continuare ad essere attive, devono essere in grado, come se fossero dei dispositivi rovesciati, di adattarsi e accogliere i cambiamenti per rispondere all'evoluzione dei poteri. Il racconto vuole essere così la parola che accetta il divenire per poter continuare a parlare. Raccontare per ammettere il divenire, raccontare per continuare a parlare.



50_Wim Wenders, *The logic of images*, "Actors in the B-films played parts 'other' than themselves, represented fictional characters; in the A-films they interpreted and depicted themselves, they were themselves. In these films I saw my task as bringing in as much as possible of what (already) existed. For the B-films, things had to be invented. It became ever clearer that one group could be called 'subjective' and the other 'search for objectivity'.", traduzione personale, p. 95.

Il potere dell'architettura
Exodus, or voluntary prisoners of architecture

L'idea che lo spazio architettonico possa influenzare i comportamenti non è certamente nuova, nasce con il determinismo dell'illuminismo, quello della rivoluzione francese, quando si inizia a pensare che una città ideale possa plasmare una società ideale, quasi ad attribuire all'architettura una capacità di narrare ed educare. Se è vero quindi che la retorica è la capacità di persuadere è vero anche che ha sempre potuto trovare un compagno imbattibile nel segno architettonico. Così che lo spazio, a partire da quello urbano, è, ed è sempre stato complice dei poteri. E se un tempo il discorso sul futuro delle città rispondeva alla diretta promozione dei due poteri principali di stato e chiesa secondo una architettura della celebrazione dinastica, con la caduta dell'epoca delle istituzioni, le città diventano luogo principe per l'attuazione del controllo sociale.

Le città sono così state allo stesso tempo vittime e complici di tutte quelle logiche normalizzanti del globale utilizzate dal potere per il controllo sociale, e che, hanno portato allo sfumare del senso che lo spazio pubblico aveva, quale luogo di attivo dibattito politico, incontro, scambio e libertà. Infatti, in questo scenario, lo spazio vissuto e lo spazio mentale si allontanano progressivamente, così che se fino agli anni Sessanta il paesaggio urbano era composto da una serie di luoghi in cui la vita urbana succedeva ed era vissuta, come esperienza fisica diretta consapevole, oggi, lo spazio si concretizza nella dimensione mentale, ancora prima di essere vissuto, ed è così sempre mediato da rappresentazioni che controllando i desideri controllano i comportamenti nello spazio.

È chiaro, così, come sia facile ottenere una sempre maggiore unione sotto il linguaggio del globale anche tramite la gestione degli spazi della città, che ha come risultato una universale e monotona ripetizione compulsiva delle stesse formule, dando vita a uno spazio che **Lefebvre** ha definito come *astratto*, che sembra cioè essere privo di differenze, uno spazio che *"distrugge le proprie condizioni (storiche), le proprie differenze (interne) e ogni differenza (eventuale) per imporre un'omogeneità astratta"* [51]

Una strategia di reazione a questa passiva uniformità, di attuazione specifica alle città e alla loro architettura è senza dubbio quella di **Rem Koolhaas** e **Elias Zenghelis**, e del loro progetto *Exodus, or voluntary prisoners of architecture*, presentato e pubblicato in occasione del concorso indotto nel 1972 da Casabella dal titolo *"La città come ambiente significante"*. [52]

Già a partire dal titolo del concorso emerge chiaro come, il contesto culturale in cui si dispiegano le teorie legate al progetto sia proprio quello che vive di quel tentativo di reazione alla alienante realtà contemporanea, alla ricerca di un nuovo significato, che possa restituire un senso tra le altre cose, anche alla città.

In un clima di generale critica e disincanto nei confronti dell'atteggiamento del modernismo e del suo funzionalismo, che tende sempre a razionalizzare il reale, uniformandolo in una visione universale ed omnicomprensiva, nasce anche il vivace dibattito dei mo-

51_Henry Lefebvre, *La produzione dello spazio*, p. 354.

52_ Pubblicazione progetto: XXVII Casabella n°378, giugno 1973. Pubblicazione concorso: XXVI Casabella n°372, Dicembre 1972.

vimenti di contestazione in ambito urbanistico-architettonico, che si interrogano nello specifico sugli spazi prodotti da quel tipo di società e su una possibile azione architettonica di reazione. In un clima di generale ottimismo nei confronti del fatto che l'architettura potesse avere un ruolo di liberazione per l'umanità, però la critica portata avanti dai gruppi delle avanguardie degli anni Sessanta, non assume mai un carattere strutturale, proponendosi quasi sempre con sguardo innocente, come utopia disimpegnata.

Infatti difficilmente le loro azioni negano i linguaggi del contemporaneo ma, piuttosto, ci si muovono all'interno, per proporne una denuncia, sotto forma di caricatura giocosa. Non c'è così uno sconvolgimento delle regole, ma, piuttosto, anche se involontariamente, una loro ulteriore conferma.

Parliamo per esempio dell'esperienza dell'**Internazionale Situazionista**, o dell'**Independent Group**, rispettivamente legati a Parigi e Londra, o ancora successivamente dei gruppi di **Archigram, Superstudio o Archizoom**. Tutti questi gruppi di movimenti reazionari, pur nella diversità dei loro approcci, e nella sfaccettatura dei temi affrontati, si accomunano in definitiva, nel risultato di una architettura disimpegnata, deresponsabilizzata, per via della loro ostentata rinuncia a rendere effettuali le alternative proposte, e che si limita ad una denuncia improduttiva, e quindi sterile nei confronti di una azione di reazione. "*L'aspetto distruttivo (…) domina su quello costruttivo, riducendo quest'ultimo pressoché a zero. Lo stesso recupero dell'utopia vale più come messa in scacco della prassi (…), che non come costruzione di un mondo, per quanto ideale o poetico.*" [53]

Il progetto di Rem Koolhaas è senza dubbio debitore verso questo spirito di contestazione, ma ciò che a prima vista sembra un lascito del *Monumento Continuo* di **Superstudio**, ne è in realtà una critica calcolata, da sovrapporre, per contrastare quell'atteggiamento ottimista e innocente delle neoavanguardie, che fuggono la realtà limitandosi a disegnare utopie.

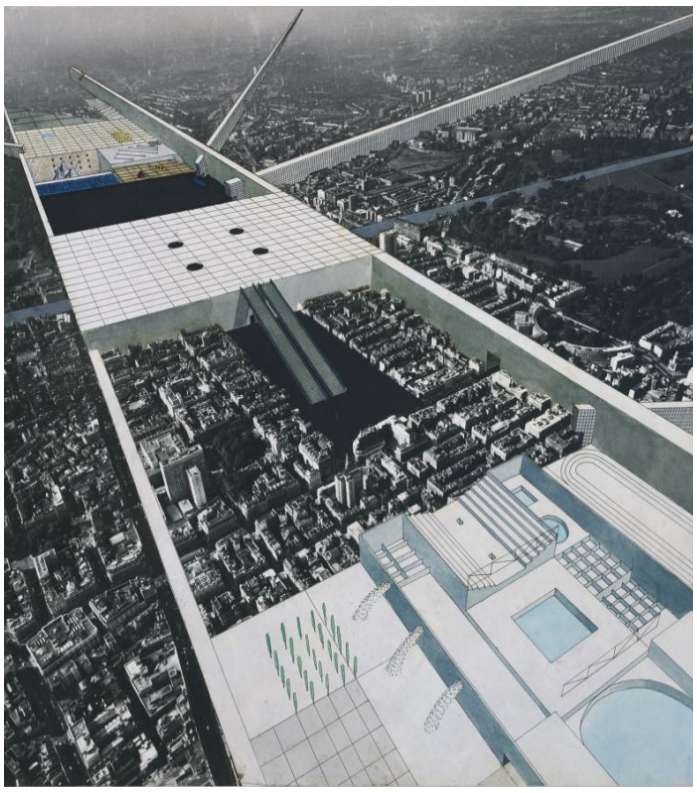
Exodus abbandona il disincanto, ponendosi invece come perno, leva, verso il pragmatismo degli anni Ottanta. Con questo lavoro, infatti, Koolhaas oltrepassa definitivamente il moderno, dimentica l'atteggiamento disimpegnato delle avanguardie, per abbracciare pragmaticamente il reale, come in una violenta reazione all'innocenza in voga. La crisi è posta a fondamento dell'operare, come motivo interno e principale, in un atteggiamento che però non agisce contro, ma dentro e insieme ad essa, in una accettazione totale e indiscriminata del reale, in quanto punto fondamentale da cui partire. Non ci sono in questo lavoro, e più in generale nell'opera di Koolhaas, atteggiamenti nostalgici, non c'è disincanto o utopica opposizione nei confronti dei processi in atto, la cui realizzazione è inevitabile. C'è, al contrario, la *"capacità di affrontare l'intrinseca aporeticità del reale e anzi di operare in seno ad esso mediante lo strumento della contraddizione, senza ricercare accomodanti soluzioni"* [54]

In definitiva, se anche le città, con i loro disegni urbanistici e architettonici si pongono come dispositivi atti a organizzare il silenzio, Exodus propone di risvegliare la città sonnambula, in questo caso la metropoli di Londra, inserendo nel suo centro assopito una fa-

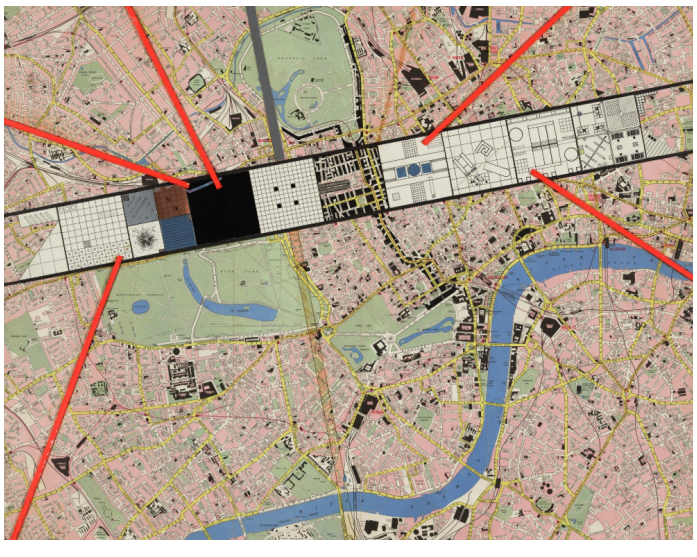
53_Marco Biraghi, *Storia dell'architettura contemporanea II*, 1945-2008, p. 187.

54_Marco Biraghi, *Storia dell'architettura contemporanea II*, 1945-2008, p. 187.

55_ O.M.A., *S, M, L, XL*, "Once, a city was divided into two parts. One part became the Good Half, the other part the Bad Half.", traduzione personale, p.5.



95



96

scia ad altissima e scintillante desiderabilità urbana, dove l'ideale di metropoli sia ristabilito. Se si concede alle città il merito di essere dei collettori dei desideri e pulsioni sociali attivi, risulta chiaro come l'intento di Exodus sia quello di riaffermare la città in questa sua dimensione ontologica del vivere, in opposizione a quel mondo ormai silenzioso.

Lo stimolo iniziale al progetto arriva da una indagine effettuata sul terreno berlinese, che allora viveva ancora della realtà del muro. Fondamentale è stata durante questo studio la costatazione abbastanza naïf che il muro non era costruito come uno spartiacque che attraversava la città, dividendola, da nord a sud, ma che piuttosto circondava, rinchiudendola, l'intera area della Berlino dell'ovest. Il muro era stato eretto come un atto politico, come un ultimo, estremo e disperato tentativo, da parte delle istituzioni del Regime Sovietico della Germania dell'Est, per impedire l'esodo di persone che si spostavano verso i luoghi desiderati della sua gemella americana.

"Un tempo una città è stata divisa in due parti. Una parte è diventata la metà buona, l'altra parte è la metà cattiva" [55]

Così la metà cattiva, quella dell'Est, era quella da cui fuggire, mentre la metà buona, quella dell'Ovest, era quella da raggiungere. L'incredibile paradosso stava nel ribaltamento del paradigma della prigione: ciò che era fisicamente rinchiuso era, per assurdo, oggetto del desiderio, realtà a cui aspirare.

Img. 95 _Rem Koolhaas, Elia Zenghelis, Madelon Vriesendorp, e Zoe Zenghelis, *Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture*, The MoMA Archive online.

The strip (aereal perspective)

Img. 96 _Rem Koolhaas, Elia Zenghelis, Madelon Vriesendorp, e Zoe Zenghelis, *Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture*, The MoMA Archive online.

The Strip.



97



98

Img. 97_Rem Koolhaas, Elia Zenghelis, Madelon Vriesendorp, e Zoe Zenghelis, *Field Trip, The Berlin Wall as architecture,* S.,M.,L.,XL., p. 217.

Il muro circondava la Berlino dell'Ovest, imprigionandola.

Img. 98_Rem Koolhaas, Elia Zenghelis, Madelon Vriesendorp, e Zoe Zenghelis, *Field Trip*, *The Berlin Wall as architecture,* S.,M.,L.,XL., p. 230.

Per molto tempo i turisti, arrivando nella Berlino dell'Ovest avevano la possibilità di osservare l'altro lato della città per mezzo di una pedana in legno, appositamente costruita nei pressi del Reichstag.

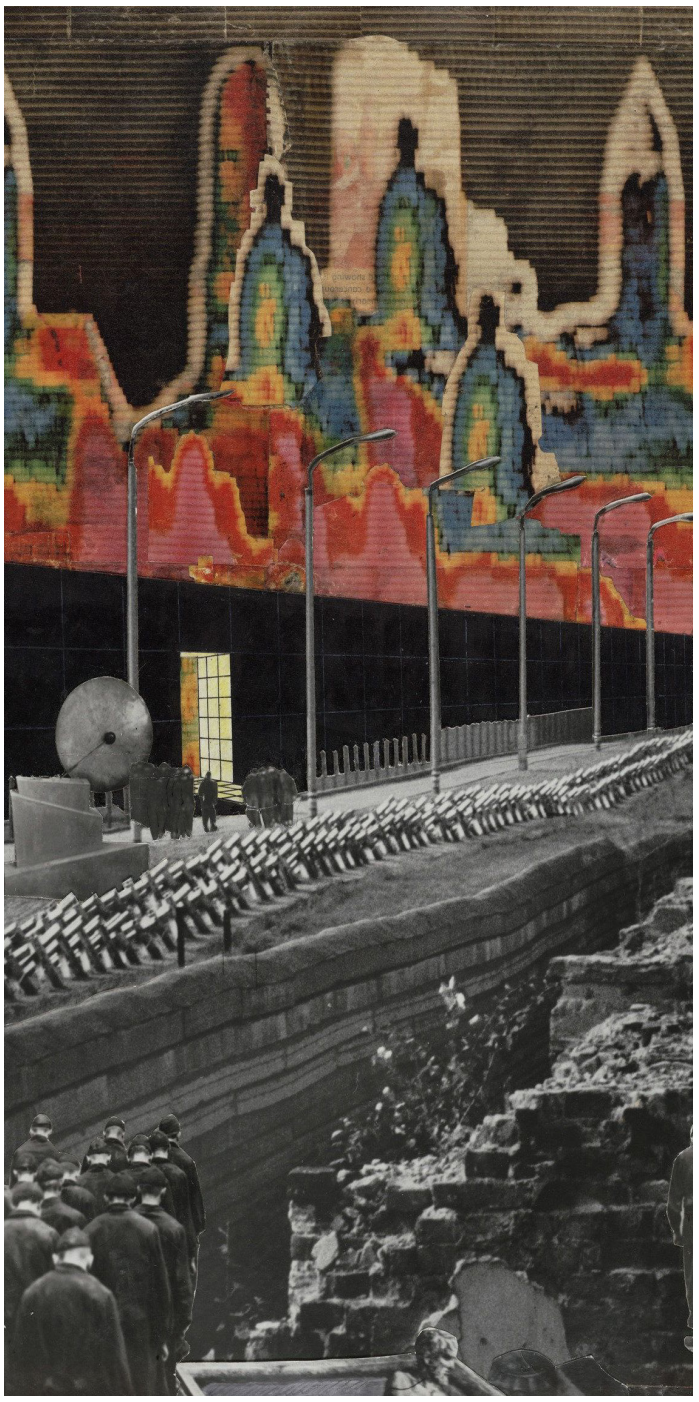
La città prigioniera era la città libera.

Exodus propone questo stesso identico ribaltamento semantico. Utilizza infatti la stessa violenza, intensa e devastatrice del recingere del muro, al servizio però di intenzioni positive, in una battaglia architettonica contro le condizioni indesiderate, in questo caso di Londra. Due imponenti muri squarciano infatti la capitale londinese, attanagliata dalla morsa della monotonia, e impongono, improvvisamente, una fascia ad intensa desiderabilità urbana. Exodus, esattamente come il muro di Berlino è una prigione invertita, che vuole opporsi alla spensieratezza in voga all'epoca, riconfermando la natura del potere ambiguo dell'architettura, tramite il violento atto di erigere un muro, che contemporaneamente include e esclude.

Il muro impone infatti una totale impenetrabilità spaziale, atta ad accogliere i suoi prigionieri volontari, quelli *"sufficientemente forti per amarla"* [56], escludendo contemporaneamente tutto ciò che simbolicamente è legato al capitalismo, siano essi i beni, i capitali, i mercati, gli edifici per uffici, gli stati politici e tutto ciò che in definitiva potrebbe intaccare l'integrità del muro. È un totale stravolgimento della società normativa fino ad ora descritta, che come una proposizione discordante, propone un luogo in cui gli umani entrino in uno spazio ontologico, una prigione in poter tornare ad essere. È emblematica in questo senso, la rappresentazione che viene data della vecchia Londra, l'antagonista esterna al muro. Si tratta infatti di un montaggio ripetitivo di identici *Empire State building*, in mezzo ai



99



100

Img. 99 _Rem Koolhaas, *Field Trip*, The Berlin Wall, S.,M.,L.,XL., p. 218.

Berlino come si presentava agli occhi di Koolhaas.

Img. 100_ Rem Koolhaas, Elia Zenghelis, Madelon Vriesendorp, and Zoe Zenghelis, *Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture*, The MoMA Archive online.

Exhausted Fugitives Led to Reception.

quali cammina una schiera ordinata di uomini che indossano tutti la stessa identica ed indistinguibile uniforme bianca. Questa immagine è metafora potente e diretta della singolarità equalizzante del potere che agisce nella città, che governa persone identiche, in una società monotona, normalizzata nel grande e glorioso progetto globale. E così è proposto un progetto manifesto, che simultaneamente critica e abbraccia l'imprigionamento come paradigma dell'esperienza spaziale moderna, e la prigione come suo spazio corrispondente, che vuole denunciare le relazioni di potere che sono rimaste nascoste e camuffate nella città costruita, rivelare il potere tramite l'azione, utilizzando i suoi stessi agenti, le sue stesse ferramenta.



57_O.M.A., *S., M., L., XL.*, "The function of the Baths is to create and recycle private and public fantasies, to invent, test, and possibly introduce new forms of behaviour. The building is a social condenser. It brings hidden motivations, desires, and impulses to the surface to be redefined for recognition, provocation, and development.", traduzione personale, p.13.

Il progetto, nel suo disegno è diviso in parti distinte: la striscia centrale, le strisce secondarie, i muri e i prigionieri stessi. Al suo interno, la striscia è suddivisa in nove quadrati, ognuno dei quali è diversamente programmato per attività di grande rilevanza sociale e comunitaria, a cui si aggiunge un'ultima area, quella di contatto e frizione con la vecchia Londra, in cui si manifesta uno spirito di pulsione quasi involontaria, come un gesto di amore nei confronti del muro, che porterà ad una lotta e un adattamento continui per la sua costruzione, il suo mantenimento e rafforzamento.

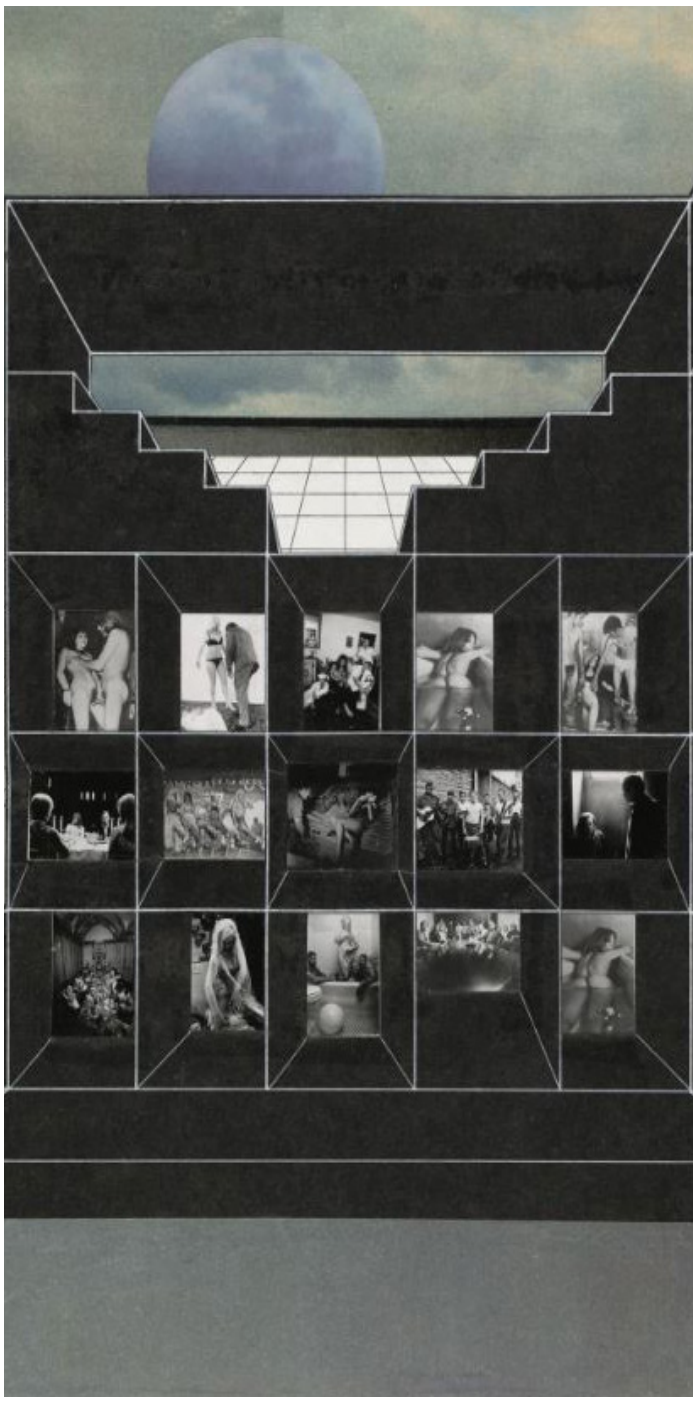
Ognuno dei quadrati, poi, è programmato per ottenere una perfezione architettonica e sociale, che possa ricreare un ambiente per interagire con sé stessi e gli altri, allo scopo di restituire alle persone un vivere presente e per questo reale. Questa intenzione è manifesta nel fatto che ogni piazza, dall'area reception, al parco dei quattro elementi, dai bagni alla piazza delle muse, porta con sé un linguaggio di simbolica opposizione al mondo globale esterno.

Koolhaas vuole così promuovere la diversità in opposizione alla normalizzazione, lo scambio che non esclude il contrasto con lo sconosciuto, nell'idea che una attiva presenza degli individui possa opporre l'omologata monotonicità, per restituire ai luoghi vissuti l'essenza di luoghi reali, in cui le persone possano realmente esistere.

Esemplari sono in questo senso i *bagni*, simbolo di liberazione degli impulsi per eccellenza, luogo di scambio che faccia crollare ogni inibizione, per liberare dalle invisibili manette dei protocolli socio-cul-

turali. *"La funzione dei bagni è quella di creare fantasie pubbliche e private, per inventare, testare, e possibilmente introdurre nuove forme di comportamento. L'edificio è un condensatore sociale. Fa emergere motivazioni nascoste, desideri, impulsi…"* [57] Infatti, i prigionieri volontari esibiscono dissolutezza su questo palco, in un continuo contatto tra personalità e corpi, che si svolge in un rapporto dialettico tra esibizionismo e osservazione. I bagni vogliono essere un luogo che stimoli azione e reazione, per cui la freschezza e suggestività delle performances messe in scena, riescano a riattivare il cervello dormiente, scatenando una continua esplosione di idee nell'audience. Viene mortificato il morale, tutto ciò che è infatti dichiarato moralmente virtuoso è condannato a rimanere all'esterno. Tutta l'area è dedita al libero desiderio dei corpi, anche i muri che la circondano sono in realtà costituiti da un'infinita serie di cellette, attrezzate in maniera tale da stimolare e aiutare la creazione e realizzazione di ogni impulso umano, così da accogliere ogni forma possibile di interazione e scambio, che si attua come libero accordo tra i prigionieri.

Un altro esempio interessante, che si pone come una sorta di antitesi ai bagni è il *Parco delle Aggressioni*, che infatti è un luogo atto a liberare un diverso tipo di pulsione: quella aggressiva. È un'area ricreativa, concepita come un enorme parco giochi, dove strutture rudimentali sono atte a incanalare i desideri aggressivi in stimoli creativi. Costretti a convivere, infatti i conflitti che nascono spontanei dal dispiegarsi di un mondo di ideologie individuali, sfociano grazie a queste strutture nel desiderio al gioco. I conflitti sono qui



Img. 101_ Img. _Rem Koolhaas, Elia Zenghelis, Madelon Vriesendorp, e Zoe Zenghelis, *Exodus or voluntary prisoners of architecture,* The MoMA Archive online.

Training the new arrival (Axonometric projection)

Img. 102_Rem Koolhaas, Elia Zenghelis, Madelon Vriesendorp, e Zoe Zenghelis, *Exodus or voluntary prisoners of architecture,* The MoMA Archive online.

 The Bath.

concessi e anzi, incoraggiati, per dissolvere l'isteria dell'ipocrisia delle buone maniere, così che questo luogo risulta essere una riserva di tensioni che aspettano di essere rilasciate. Le costruzioni principali sono due alte torri, tra le quali un campo magnetico ricrea quella tensione psicologica degli utenti. In una delle due, tramite un movimento ascendente, i prigionieri sperimentano, sempre nella logica delle celle, la liberazione dell'odio represso, potendo abusare gli uni degli altri. Nell'altra gli utenti sono invece lanciati in una infinita spirale discendente, come in un movimento di inarrestabile introspezione, per poi essere espulsi a gran velocità tramite un buco scelto nella spirale. Tutta l'area assume così le connotazioni di un campo di battaglia, dove gli odi sfociano in spettacoli creativi, di nuove e sconosciute pulsioni. Il contrasto con il vecchio mondo di ipocrita gentilezza si accentua durante la notte, quando questi spettacoli *"prendono l'aspetto di celebrazioni allucinatorie, sullo sfondo di un mondo abbandonato di sterminio calcolato e di educata immobilità."*

E Sarebbe possibile procedere, portando avanti questo stesso ragionamento, per ognuno degli spazi di Exodus.

Quello che è davvero interessante, stimolante e in definitiva utile nell'ambito di questa ricerca è il fatto che Exodus ristabilisca la realtà ontologica dell'essere e quindi la pienezza del luogo vissuto in opposizione all'assopito mondo della città globalizzata solo dopo avere, di fatto, negato la presumibile libertà di cui gli individui godono in quello stesso mondo. E con questo Koolhaas sottolinea come sia possibile una attiva azione di libertà, solo ed esclusivamente accettando consapevolmente gli estremi paradossi del reale. E così, paradossalmente, Exodus è il disegno di una prigione per essere. Simbolicamente usa, infatti, la drammaticità dell'imprigionamento fisico per permettere la liberazione agli individui. Così facendo, Koolhaas accetta, con totale disincanto, quel lato orribile e violento dell'architettura che aveva realizzato nell'esperienza di Berlino, per ribaltarne il senso, e usare questa consapevolezza a scopi positivi.

La convinzione è quindi quella per cui, solo tramite la piena coscienza dei limiti strutturali in cui si trova, l'uomo accetta e usa gli strumenti a sua disposizione per una attiva partecipazione, tra le altre cose, anche alla composizione del suo spazio, per riuscire a ristabilire quell'immersione spazio-temporale annullata dalle attuali condizioni.

Così, pensare al muro di Berlino come una architettura è una forma di pensiero tanto affascinante quanto spaventosamente vera. Ogni gesto architettonico e con lui ogni intenzione progettuale è, di fatto, ed inevitabilmente una forma di esercizio di potere, tra l'altro piuttosto brutale, dal momento in cui si radica e agisce nella forma fisica materiale del vivere che è una imprescindibile condizionante mentale. È quindi impensabile concepire i nostri spazi, presenti, futuri e futuribili, come neutri ed innocenti, ma risulta utile, piuttosto, la consapevolezza e la totale accettazione delle condizioni del reale ai fini di una azione veramente sovversiva.

58_O.M.A., *S., M., L., XL.*, "As the operation continues into the night they take on the appearance of hallucinatory celebrations against the backdrop of an abandoned world of calculated extermination and polite immobility.", traduzione personale, p.19.



103

Img. 103 _Rem Koolhaas, Elia Zenghelis, Madelon Vriesendorp, e Zoe Zenghelis, *Exodus or voluntary prisoners of architecture,* The MoMA Archive online.

The reception Area.



Img. 104_ Luigi Ghirri, *Sassuolo*, 1975, C-print, 15.5 x 19.2, Per la serie *Diaframma 11*, © Estate of Luigi Ghirri.

"E adesso imparo un sacco di cose in mezzo agli altri vestiti uguali,

tranne qual è il crimine giusto per non passare da criminali" [60]

60_ Fabrizio De Andrè, *Nella mia ora di libertà*, dall'album Storia di un impiegato, traccia 9, 1973.

Conclusioni
Una architettura per il retroscena, uno spazio per Pina Bausch

Tutto questo può sembrare quasi un discorso pleonastico, figlio di un entusiasmo studentesco e sognatore, che nostalgicamente cammina, affascinato da quel profumo di libertà delle rivolte ideologiche degli anni sessanta e del loro lascito. E in parte, probabilmente, questo è anche vero.
Ma, se da un lato assumere atteggiamenti nostalgici è sempre controproducente, dall'altro è però innegabile che la presa di coscienza sia un momento di imprescindibile consapevolezza, considerando soprattutto che, a cinquanta anni di distanza, viviamo in un mondo che combatte ancora quegli stessi demoni. E non solo. È forse necessaria, infatti, una veemenza ed un entusiasmo ulteriori, visto il crescere in potenza di quelle stesse problematiche, che se tra l'altro all'epoca erano evidenti e sistematiche, oggi sono invece così parte integrante della nostra quotidianità, da essere molto più difficilmente afferrabili.

Se lo spettacolo degli anni Sessanta era, infatti, quello che Debord definiva come diffuso, quello delle pubblicità e del consumo, oggi si può definitivamente parlare di uno spettacolo integrato, cioè di uno spettacolo talmente fuso con la cultura e le pratiche sociali da esserne ormai inseparabile e indistinguibile, così avvolgente da essere meno visibile e la sua legge, di conseguenza meno negoziabile, arrivando ad un punto in cui lo spettacolo rimane l'unica struttura significante, senza che abbia più alcun metro di paragone.
Così, in una realtà che si restituisce sempre più, e quasi esclusivamente, sotto forma di rappresentazioni, il retroscena è sempre più residuale, impedito e reso inaccessibile. Infatti, assecondando le definizioni fornite dal sociologo canadese **Erwing Goffman** nel suo testo "*The presentation of self in everyday life*", se la **ribalta** è il luogo in cui avviene la messa in scena, in cui il dialogo e lo scambio avvengono tramite facciate adeguatamente munite con quell'equipaggiamento espressivo di tipo standardizzato necessario alla propria rappresentazione ed utilizzato più o meno volontariamente, il **retroscena** ne è il suo spazio complementare ed inevitabile.

"Relativamente a una data rappresentazione, il retroscena può essere definito come il luogo dove l'impressione voluta dalla rappresentazione stessa è scientificamente e sistematicamente negata. È qui che viene faticosamente costruita la capacità di una rappresentazione di esprimere qualcosa che vada oltre sé stessa"[61]

Senza addentrarmi ulteriormente nella ben più approfondita ricerca di Goffman, trovo estremamente interessante e convincente il rapporto dialettico in cui spiega vivano gli spazi delle rappresentazioni e i loro corrispondenti necessari retroscena. Il retroscena risulta infatti quello spazio in cui i segreti vitali e distruttivi dello spettacolo sono conosciuti, sono discussi, costruiti e modificati, il retroscena è quindi accumulatore di tutto ciò che, se mostrato, distruggerebbe la credibilità della rappresentazione. Ed è abbastanza logico constatare come l'uno esista solamente in funzione dell'esistenza dell'altro. Così, al dispiegarsi nello spazio di quelle imposizioni funzionali alle rappresentazioni, corrisponde necessariamente un altro spazio in cui si dispiega l'esistenza contraria complementare di quella grande

61_Erwing Goffman, *The presentation of self in everydaylife*, "A back region or backstage may be defined as a place, relative to a given performance, where the impression fostered by the performance is knowingly contradicted as a matter of course. There are, of course, many characteristic functions of such places. It is here that the capacity of a performance to express something beyond itself may be painstakingly fabricated; it is here that illusions and impressions are openly constructed", traduzione personale, p.69.



Img. 105_ Anna Wloch, *Pina Bausch in scena in Caffè Muller,* 20 maggio 1978, Opernhaus Wuppertal.

Img. 106_Anna Wloch, *Pina Bausch, il Set di Caffè Muller*, 20 maggio 1978, Opernhaus Wuppertal.

105

https://annawloch.com/section/254215-Pina-Bausch.html

Pina indaga sè stessa insieme agli altri, non sottraendosi al processo delle domande e non escludendosi dal percorso di crescita e creazione dello spettacolo. Si mette totalmente in gioco e discussione insieme ai suoi danzattori e Caffè Muller ne è la dimostrazione. Questa performance è stata infatti ispirata ed è basata sulle sue stesse memorie di infanzia. Racconta infatti le sue sensazioni e i ricordi di quando, nascosta sotto uno dei tavoli del bar gestito dai suoi genitori, osservava silenziosamente il padre al lavoro, durante la Seconda Guerra Mondiale, e nell'immediato dopo guerra.



106

tensione vitale che è il retroscena. È come se all'interno di ogni istituzione, sociale, totale o spaziale che sia, gli attori abbiano necessità, in risposta ai vincoli, di appropriarsi di un settore di quella stessa ribalta per staccarlo simbolicamente dal resto del teatro, e più genericamente dalla rappresentazione, per farlo proprio, come luogo in cui poter tornare ad essere.

Ed è proprio questo spazio, forzatamente nascosto dietro le belle e preparate facciate della norma che, in definitiva, si configura come spazio di riaffermazione per l'essere, ed è proprio questo spazio quello che ho sentito essere vivo nell'opera di **Pina Bausch**, motivo primo e iniziale di ispirazione, la cui azione sovversiva gode, a mio avviso, di una certa universalità. Ballerina e coreografa rivoluzionaria, ha incarnato infatti ideali di innovazione e rottura, ha suscitato scandalo, ha agitato le menti artistiche più brillanti, ha inscenato emozioni e sentimenti tramite un linguaggio inedito, incapace di lasciare indifferenza. Il mezzo principale con cui ha attuato la sua riappropriazione è stato proprio la composizione registica, ossia ciò che è, per definizione, sovraimposizione allo spettacolo, cercandone all'interno la possibilità di una compartecipazione che liberasse i corpi da tutti quei dettami dei canoni comunicativi stessi della danza, e che stimolasse al contrario la liberazione del retroscena umano.

E così, semplicemente, poneva domande, a cui i suoi danzattori erano liberi di rispondere impiegando indifferentemente movimenti, parole, gesti, suggestioni, per far emergere memorie, emozio-

ni personali, ricordi, nel costante impegno ad andare a fondo a sé stessi. Con le sue domande frugava dentro, distruggeva la messa in scena del sé, per cercare invece, ciò che era stato eliminato dai buoni costumi, dalle norme, dalle istituzioni, ciò che era stato rimosso e tenuto nascosto a favore di quella necessaria e perfetta rappresentazione di sé, per farlo vivere e offrire uno spettacolo che fosse intensa immagine di umanità.

"Qualcosa sul tuo primo amore? Tua madre? C'è un modo per aiutare gli animali a morire? Offrirsi. Chiaro e tondo. Sul prato foche anziché conigli. Tenerezze verso te stesso. Fai i dispetti." [62]

Con le sue domande obbligava, per dare una risposta, ad intraprendere un percorso continuo di negoziazione tra rappresentazioni e retroscena di sé stessi, in una sorta di viaggio che necessariamente accetta la difficoltà, la contraddizione, la paura e che, in definitiva, non rifiuta l'essere umano, non rifiuta il macabro, il brutto, il diverso, l'inquietante, il ripetitivo o il delirante, fino a quel momento accuratamente censurato. Il teatro di Pina Bausch era in definitiva un teatro che obbligava una presa di posizione cosciente e attiva, imponeva alla consapevolezza di sé stessi per distruggere le norme, imponeva al corpo a copro con il diverso, con la sessualità, con la vergogna, con la paura per far crollare l'innocente decoro. E allora la ripetizione diventa un'emozione, il goffo diventa espressione.

E allora quale può essere uno spazio per un'opera così? Cosa significa disegnare uno spazio per Pina Bausch?
E come può quindi agire l'architettura nei confronti di questo rapporto dialettico tra ribalta e retroscena?

È chiaro come questa sia una domanda del tutto provocatoria. Uno spazio per Pina Bausch è qualsiasi spazio: una foresta, una città dismessa, una ferrovia, un fiume, un teatro shakespeariano, un cubo di cristallo o il fondo degli abissi, e non ci sarebbe di certo bisogno di uno spazio appositamente disegnato perché vengano inscenate le sue azioni. Ma è chiaro anche come una domanda così provocatoria inviti ad assumere un atteggiamento altrettanto provocatorio.

In una città come Lisbona dove è evidente, senza bisogno di grandi dimostrazioni, che si stia vivendo un momento di grande entusiasmo nella crescita, la rappresentazione della città, come messa in mostra di sé stessa, sta diventando così importante e basilare ai fini del mantenimento dello spettacolo, da offuscare, ed avere la pretesa di invadere ogni residuo angolo di retroscena.
E così i linguaggi si uniformano, le sfumature si attenuano, la voce si abbassa e l'ordinato buon costume attenua gli scontri produttivi della città. Ed è altrettanto chiaro come l'architettura ne sia complice o addirittura carnefice. Riordina infatti, pulisce, prepara la messa in scena di una vita che non è più così vicina all'anima pulsante di questa città.

62_Con riferimento al testo di **Elena Rinaldi**, *Il Tanztheatre di Pina Bausch.*

https://journals.openedition.org/mimesis/369.

"Alle volte mi sembra che un'epidemia pestilenziale abbia colpito l'umanità nella facoltà che più la caratterizza, cioè l'uso della parola, una peste del linguaggio che si manifesta come perdita di forza conoscitiva e di immediatezza, come automatismo che tende a livellare l'espressione sulle formule più generiche, anonime, astratte, a diluire i significati, a smussare le punte espressive, a spegnere ogni scintilla che sprizzi dallo scontro delle parole con nuove circostanze (…) Ma forse l'inconsistenza non è nelle immagini o nel linguaggio soltanto: è nel mondo. La peste colpisce anche la vita delle persone e la storia delle nazioni, rende tutte le storie informi, casuali, confuse, senza principio né fine. Il mio disagio è per la perdita di forma che constato nella vita, e a cui cerco d'opporre l'unica difesa che riesco a concepire: un'idea di architettura*."* [62]

Questa intera ricerca aveva così la pretesa di mostrare la inevitabile dialettica che esiste tra spazio di ribalta e spazio di retroscena, le inevitabili imposizioni che esistono nello spazio e le altrettanto inevitabili azioni di poetica e sovversiva riappropriazione quando quest'ultimo viene negato o offuscato dai poteri, per poter così stabilire una sorta di metodo di osservazione dei luoghi in cui vivo.

Se è vero infatti che la città, in quanto dimensione materiale fisica del complesso dispiegarsi dell'essere umano, è luogo privilegiato di azione dei poteri e nello specifico della mia ipotesi di attuazione dello spettacolo che normalizza, è vero anche che è in questo stesso spazio che la vita necessariamente si riappropria delle sue dimensioni. E così ad ogni scena corrisponde un retroscena, così ad ogni negozio un retrobottega, ad ogni facciata un interno, ad ogni edificio un suo retro, in cui i registri espressivi tornano ad essere veri, dal momento in cui l'impressione voluta dalla norma viene sistematicamente negata.

E così, ricorro ad architetture fatte da azioni scellerate o che ricorrono a gesti consciamente violenti per ricordare e imprimere nella memoria che l'architettura non è, e non deve essere mai concepita, come gesto neutro, quanto piuttosto come potatrice di un potere, per altro piuttosto forte e ambiguo.

E credo che sia solo nel pieno riconoscimento di questa sua natura che sia possibile muoversi per atti di vera riappropriazione. Infatti è quando il potere si rende meno visibile che la sua legge diventa meno negoziabile, ed è invece nella consapevolezza della scena che si torna liberi nel retroscena. E allora prendo ad esempio l'agire provocatorio di Rem Koolhaas nel suo Exodus per avvicinarmi alla progettazione di uno spazio per Pina Bausch.

Rendermi consapevole di come agiscono i poteri nello spazio, è stato quindi funzionale all'individuazione di alcune sue forme simboliche, per utilizzarle effettuando quello stesso ribaltamento semantico a scopo di intenzioni positive. Le forme simboliche di azione dei poteri nello spazio sono rese visibili e allo stesso tempo ribaltate semanticamente nella loro funzione così da creare uno spazio che, invitando ad agire e reagire, si ponga con lo stesso atteggiamento del metodo registico delle domande di Pina Bausch.

63_Italo Calvino, *Lezioni Americane*, nella versione originale "…Il mio disagio è per la perdita di forma che constato nella vita, e a cui cerco d'opporre l'unica difesa che riesco a concepire: un'idea di letteratura", p.46.



Img. 107_ Anna Wloch, *Pina Bausch Caffè Muller in this particular segment,* 20 maggio 1978, Opernhaus Wuppertal.

https://annawloch.com/section/254215-Pina-Bausch.html

LABORATORIO

Uno spazio per Pina Bausch

Avenida Almirante Reis
L'imposizione nella città

In un momento in cui avverto che la spontaneità del vivere di Lisbona, che ne è tra l'altro una peculiarità piuttosto forte e caratteristica, rischia di dissiparsi, assecondando le logiche della rapida crescita e del mercato, specie quello del turismo, la scelta del luogo ha ricalcato proprio l'interesse a quel rapporto dialettico tra imposizioni e resistenze.

Partendo dal presupposto che gli spazi urbani sono contemporaneamente vittime e complici di ogni processo di evoluzione delle città, sia esso fisico, politico o economico, sono stati cercati quei luoghi in cui una forte imposizione urbana fosse già presente, per osservare ed indagare le modalità e le diamiche secondo cui, in in quegli stessi spazi, la vita cittadina, quella più archetipicamente pubblica, fosse riemersa, riappropriandosi spontaneamente dei suoi spazi.

Guardando ad una qualsiasi mappa di Lisbona, si nota intuitivamente e a colpo d'occhio, che il tessuto urbano si compone di una dualità di estremi opposti. Esiste così l'aggregazione organica e densa -figlia del corso della storia, dello stratificarsi del tempo e delle condizioni fisico-ambientali del luogo- e una opposta, dei forti gesti urbani razionali, netta conseguenza di progettazione urbanistica.

Così, di fianco a realtà come l'*Alfama* o *Mouraria*, l'intera *Collina De Sant'Ana* o ancora *Madragoa* caratterizzate da un tessuto medievale di stratificazione spontanea, c'è la *Baixa Pombalina, Avenida da Liberdade* e l'annesso *Parque Eduardo VII*, o ancora *Avenida Almirante Reis*, caratterizzati da una progettazione urbanistica più recente, che ha risposto con gesti forti e razionali a necessità funzionali.

Tra queste diverse situazioni, *Avenida Almirante Reis* risulta di particolare interesse, dal momento in cui inizia, principalmente per via della sua posizione strategica nella città, ad attirare le attenzioni e gli interessi degli investitori, che agiscono in vista di un rinnovo e una generale riqualificazione dell'area.





TAV. 1_ La Grande Lisbona



500 250 100 50 25 0

TAV. 2_ Lisbona, le imposizioni nella città.



108

Img. 108_ Abreu Nunes, *Fotografia aérea da Alameda e do Areeiro*, Lisboa. c.1950, in Arquivo Fotográfico da C.M.L..

Img. 109_ Duarte Fava, mappa 1807

Img. 110_ Philipe Folque, mappa 1856/58

Img. 111_ Silva Pinto, mappa 1911

Img. 112_ Autore sconosciuto, mappa 1950

Evoluzione storica della città di Lisbona, con particolare riferimento all'espansione di Avenida Almirante Reis come collegamento diretto tra il centro della città e le zone rurali a nord-est.

Avenida Almirante Reis è molto letteralmente una linea retta, continua e ripetitiva che, con la sua lunghezza di quasi 3 chilometri assolve perfettamente alla funzione di infrastruttura di collegamento urbano. La sua natura è sempre stata quella di essere collettore di flussi, infatti, come nella più comune delle logiche urbane e umane, la via non è altro che la funzionalizzazione e cementificazione della linea di valle, linea continua a morfologicamente tra i più bassi di tutta l'area. Ed è anche oggi, secondo la stessa logica, un collettore di flussi urbani, tendenzialmente veloci. Mette infatti in dialogo diretto ed efficace il centro della città con l'immediata periferia settentrionale, estendendosi da *Praça Martim Moniz* fino a *Praca Francisco Sá Carneiro* nella zona di *Areeiro*. Collega sia in superficie, in cui due carreggiate per senso di marcia servono uno scorrimento automobilistico molto rapido, sia in sotterranea, dove la rete metropolitana pubblica dispone di ben sei fermate lungo la sua estensione.

"E' una linea urbana di prima categoria, senza storia, che ha cominciato a irrompere timidamente sul finale del secolo passato [sec. XIX]. Ha obbedito a un piano, e per questa circostanza offre lo splendido aspetto cittadino che la connota." [64]

Dettato dalla necessità funzionale di collegare Lisbona con l'area rurale a nord-est e facilitare così l'entrata e l'uscita dalla città di merci e persone, lo sviluppo dell'intera area ha seguito una unica linea di espansione, influenzata da un piano generale iniziale. Nonostante questo piano abbia tardato oltre cent'anni per affermarsi in maniera definitiva, il che è riscontrabile nel divertente susseguirsi di stili di epoche diverse, che partendo dal centro e andando verso l'esterno creano una sorta di linea di evoluzione dei linguaggi costruttivi, si è comunque consolidato secondo un disegno unitario.
L'area, quasi di conseguenza è tendenzialmente chiusa su sé stessa, quasi a confermare la sua natura innanzitutto funzionale di infrastruttura di collegamento. La cortina edilizia è infatti composta di isolati chiusi, che si susseguono senza soluzione di continuità, e che si presentano nella loro forma più classica e tradizionale di recinti chiusi e privati. Infatti, l'occupazione degli isolati è prevalentemente di natura privata, per lo più residenziale con i piani terra dedicati ad attività commerciali.

Nonostante l'alta densità di occupazione dell'area, è abbastanza immediato constatare una drammatica carenza di spazi pubblici che permettano scambio, incontro, scontro e dialogo. Ciò restituisce, per definizione, una realtà urbana apparentemente incapace di sopperire a quella necessità pubblica del vivere urbano in grado di generare opportunità di coesione sociale. Nell'incessante ritmo degli isolati chiusi, infatti, sono rare le pause, scarseggiano le interruzioni, e quando esistono, sono per lo più accidentali e inutilizzate, come per esempio l'*Ex Fabbrica de Cervejaria Portugalia*, il cui abbandono ha causato l'apertura di un grande vuoto urbano, inaccessibile e impraticabile, o ancora, più a nord, all'altezza di *Praça do Chile*, il *Convento do Chile*, anch'esso abbandonato e caduto in disuso è oggi utilizzato come un parcheggio e una rimessa per automobili.

64_Norberto de Araújo, *Peregrinações em Lisboa*, "E' uma linha urbana de primeira categoria, sem história, que começou a rasgar-se timidamente no final do século passado. Obedeceu a um plano, e por esta circunstância oferece o esplendoroso aspecto citadino que se lhe nota.", traduzione personale, p. 73.


Quinta do Valle
Quinta de Arroyos
Quinta do Patrocinio
Quinta do Pinheiro
Quinta do Conde
Quinta do Visconde
Quinta do Marquez
Quinta do Conde de Arcos
Quinta do Conde de Pombeiro
Quinta do Conde de Soure
Quinta do Conde de Sabugal
Quinta do Conde de Sabugal
Quinta do Conde de Sabugal




Rio
Tejo
Rio
Tejo



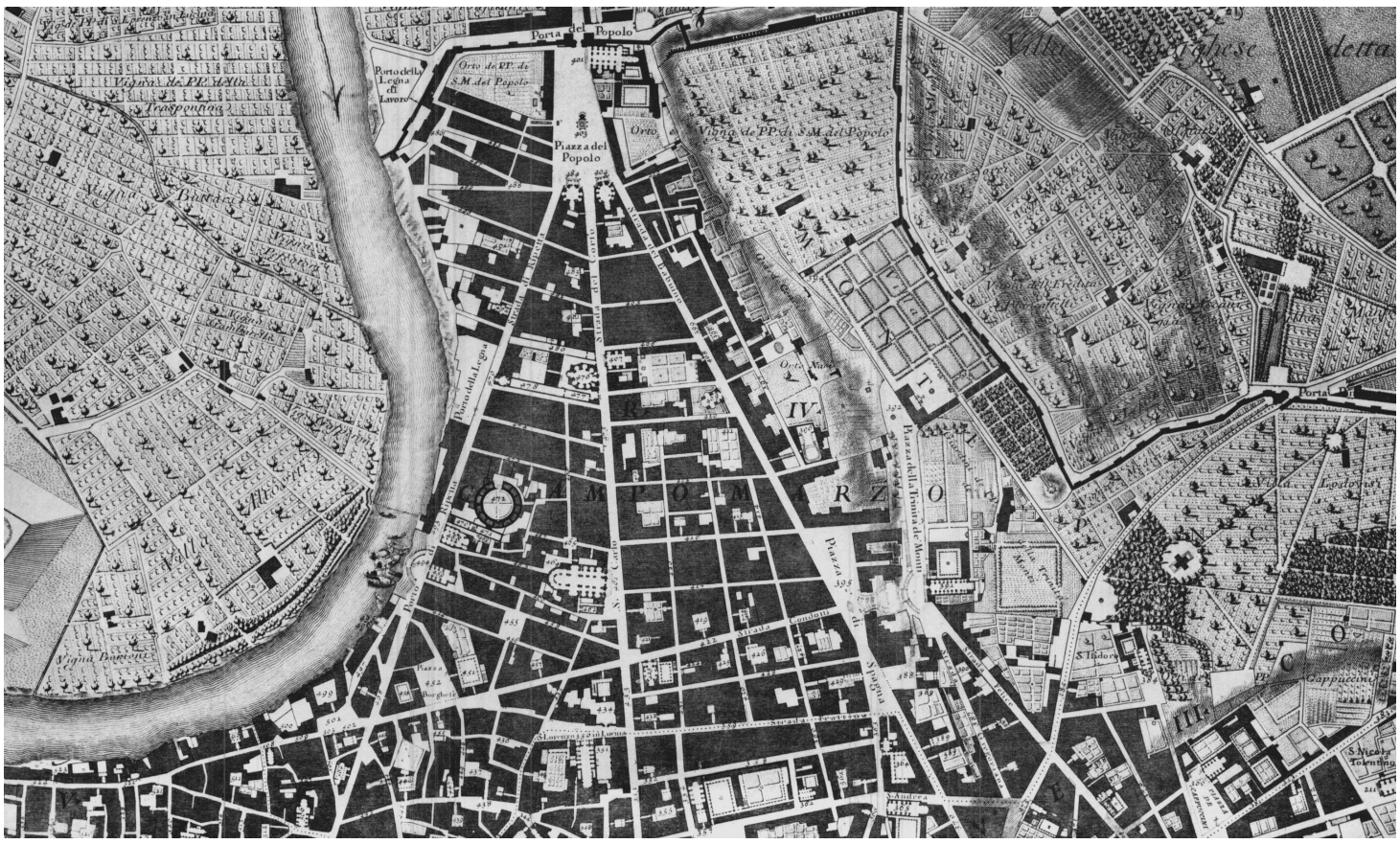


TAV: 3_ Avenida Almirante Reis



TAV: 4_ Spazio libero in Avenida Almirante Reis

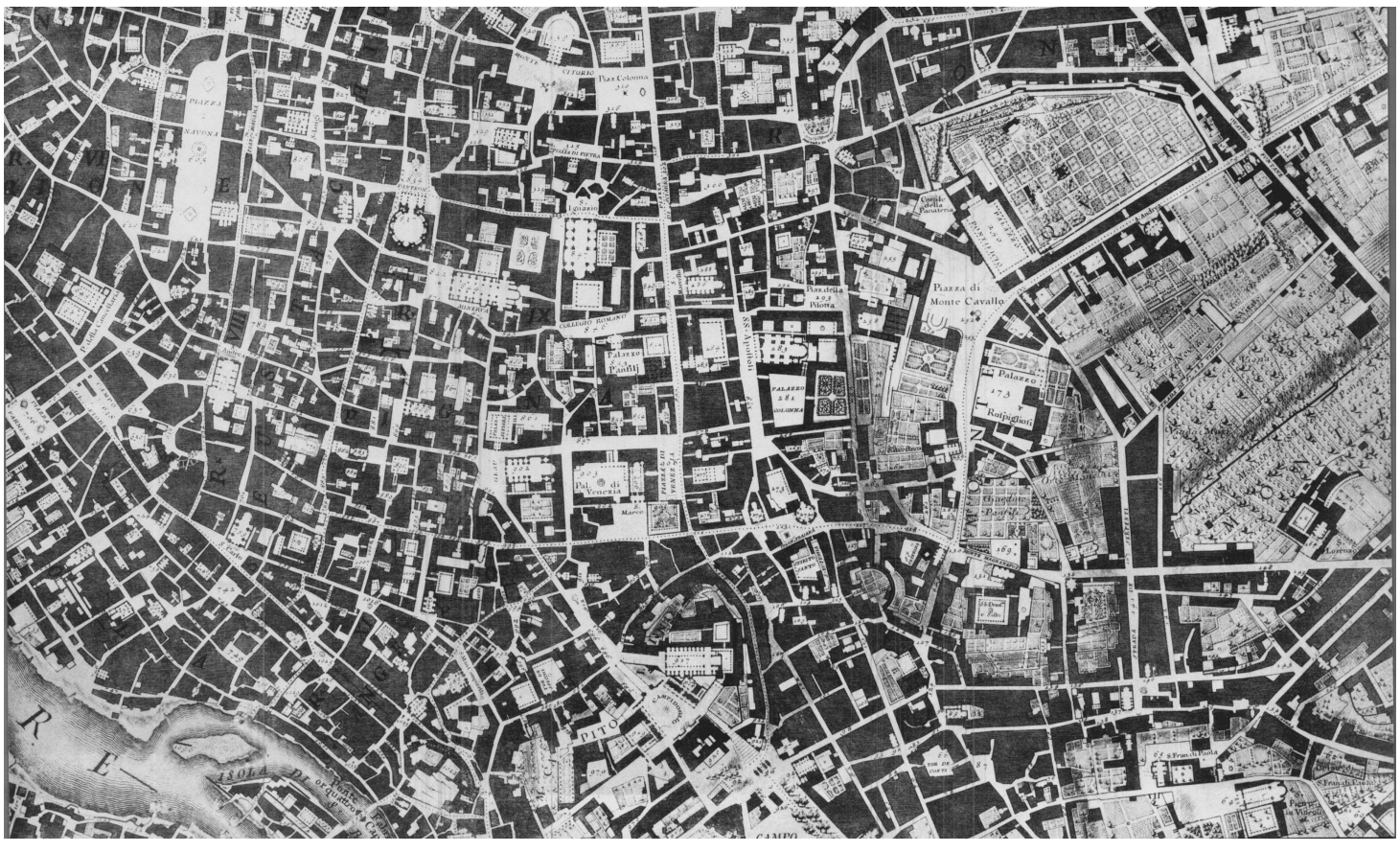




Img. 113_Giovanni Battista Nolli, *Nuova topografia di Roma,* 1748, foglio 2/12, particolare della zona di piazza del Popolo da cui si irradia il famoso *tridente*, costituito dalle strade di Ripetta, del Corso e del Babuino.

Img. 114_Giovanni Battista Nolli, *Nuova topografia di Roma,* 1748, foglio 2/12.

http://www.romaeterna.org/urbs/forma/nolli.html


Piazza di
Monte Cavallo
Palazzo
Rospigliosi
Palazzo
Pontifi
Pal. di
Venezia
Piazza
Colonna
Palazzo
Panfili
Palazzo
Ruspoli
Palazzo
Colonna
Palazzo
Barberini
Palazzo
Sciarra
Palazzo
Altieri
Palazzo
Bonelli
Palazzo
Gaetani
Palazzo
Caetani
Palazzo
Muti
Palazzo
Conti
Palazzo
Verospi
Palazzo
Salviati
Palazzo
Fiano
Palazzo
Mignanelli
Palazzo
Fiano
Palazzo
Fiano
Palazzo
Fiano

L'asse viario di Avenida Almirante Reis ha dato vita, nel corso del tempo, a una realtà piuttosto ampia, che si sviluppa tutta attorno all'omonima valle, ed è una realtà urbana abbastanza particolare, a sé stante rispetto alle logiche del resto della città.

È sempre stata considerata, infatti, come una sorta di zona di retro, un settore urbano di espansione più povera, e di sviluppo principalmente funzionale. Storicamente porta quindi con sé i tratti di una realtà piuttosto popolare che, proprio per via di questa sua natura è un'area di forte vivacità e dinamicità demografica.

Ed è proprio questo che mi è sembrato fin da subito interessante e utile nei termini della mia ricerca. È molto forte infatti, la tensione che qui esiste tra la rigidità dell'impianto spaziale che ne disegna gli spazi e l'incredibile vivacità umana che vi persiste.

Lo scopo ultimo di questa indagine è stato quello di cercare le modalità in cui la tensione vitale umana si riappropria degli spazi urbani anche e soprattutto all'interno di contesti fortemente normati.



Img. 115 _Av. Almirante Reis, Praça do Chile, 1939. In Revista Municipal, n.º 1, Set. 1939, p. 50.



116

Img. 116 _Avenida Almirante Reis, foto scattata all'altezza di Largo Intendente, Google Immagini.



117

Img_ 117: Joshua Benoliel, Comizio republicano in Avenida Almirante Reis, 1908-06-28, in fondo la futura Praça do Chile, Arquivo Municipal de Lisboa - Núcleo Fotográfico, PT/AMLSB/NEG/01/003629.



118

Img. 118_Marcia del primo di maggio, 2014, Avenida Almirante Reis.

E allora dove e secondo quali modalità, in un tessuto urbano così fortemente consolidato e che sembrerebbe ormai lasciare così poco spazio per una spontanea e attiva azione spaziale, la vita si riappropria dei suoi spazi?

Jardim do Caracol da Penha
La riappropriazione nel nascosto

È stato utile e importante prendere in considerazione, in questo senso, il fatto che tutta l'area dell'Avenida sia un potente collettore di viva socialità. La sua densità abitativa e il fatto di essere non del tutto accogliente, caratterizzata com'è, da una certa obsolescenza edilizia, ha reso l'area, nel corso del tempo, un luogo privilegiato per l'accettazione di tutto ciò che era in qualche modo rifiutato dalla città. Inoltre, il fatto di essere una porta d'uscita, ma soprattutto d'entrata a Lisbona, l'ha sempre caratterizzata come una zona di grandi flussi, facile approdo per gli immigrati, e spesso anche unico luogo in cui potessero stabilirsi, e per questo luogo ad altissima multiculturalità. È come una sorta di calderone di materiale bruto in cui convivono oltre 79 nazionalità diverse, rendendola, senza alcun dubbio, l'area della città che ospita il più ampio spettro culturale, e per questo un ambiente di incredibile scontro e incontro. È un po' come se fosse, dando credito ai ragionamenti fino ad adesso portati avanti, il retroscena della città, luogo in cui tutti i segreti che farebbero crollare lo spettacolo si rifugiano.

Ed è forse proprio questa sua indole all'accettare la diversità la sua caratteristica più forte, tanto problematica quanto preziosa, in quanto rende più difficile l'applicazione indiscriminata di un cambiamento unitario e universale.

È infatti vero che qui, l'ondata di rinnovo e generale gentrificazione che investe in pieno la città, sembra tardare ad arrivare.

Gentrificazione è un termine prettamente contemporaneo, usato per indicare quel processo socio-urbano tramite cui avviene la riqualificazione e la trasformazione, generalmente per mano di privati agiati, di zone popolari cittadine in zone abitative di presunto pregio. Il termine deriva infatti dalla parola *gentry*, che è letteralmente la piccola nobiltà inglese, e causa un conseguente aumento dei prezzi degli affitti e quindi una mutazione nella composizione sociale, in un processo che lentamente allontana gli abitanti locali verso aree più esterne ed economicamente accessibili. Nonostante i primi segnali di un cambiamento in questa direzione siano evidenti, specialmente nella zona più a sud, quella più direttamente collegata al centro della città -di cui è un esempio lampante *Largo do Intendente*- la sua forte eterogeneità sembra garantirle una resilienza tutta particolare a questi fenomeni.



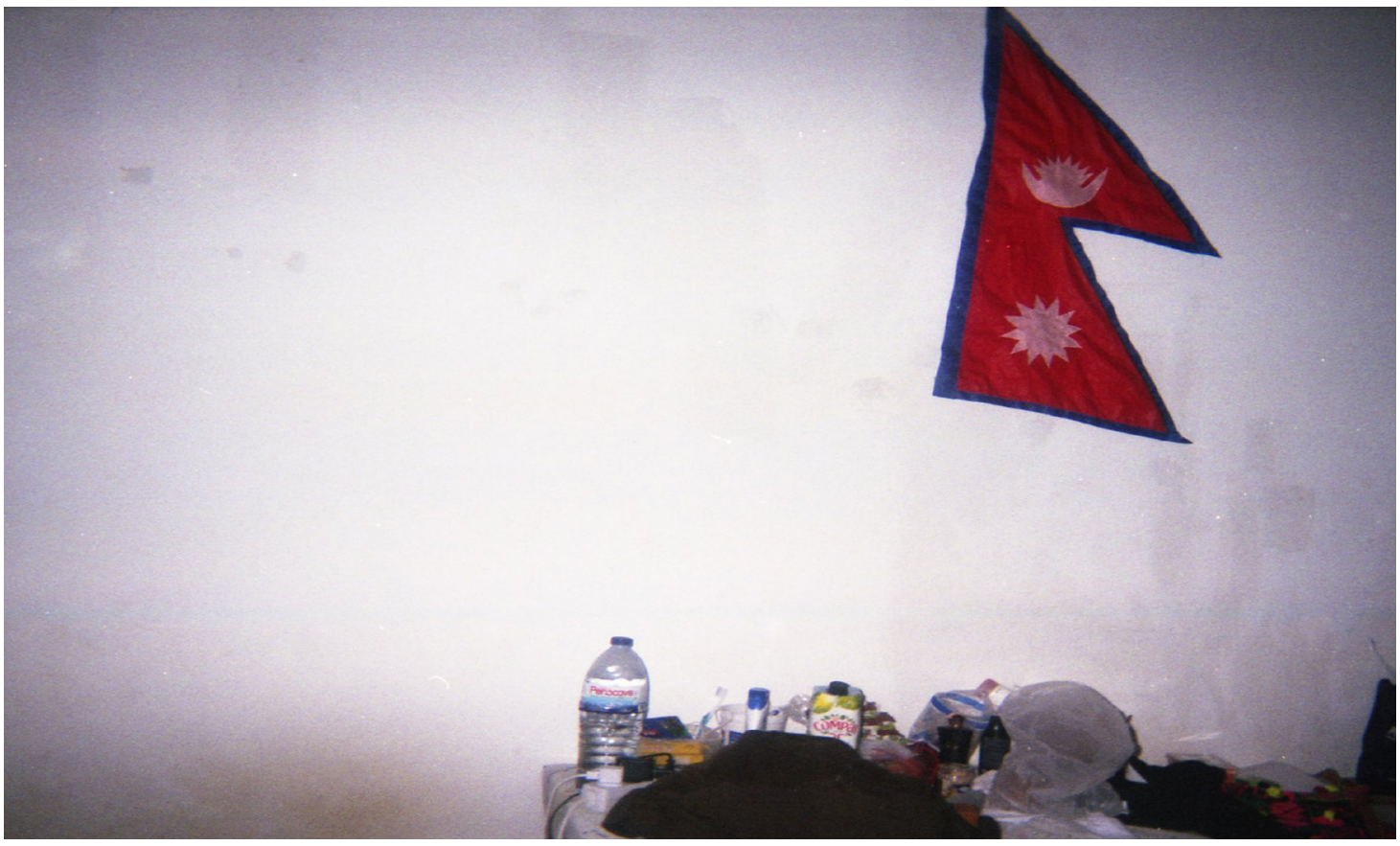




Img_ 119: Nuno Fox, Capodanno Cinese, Avenida Almirante Reis, 12 Febbraio 2018.



120



121

Imgs_ 120, 121: Marina Dahmer Bagnati, progetto fotografico sviluppato per raccontare la multiculturalità in Avenida Almirante Reis, UAL, Febbraio 2018.


ZAHIR MINIMERCADO
ZAHIR MINIMERCADO
54
52





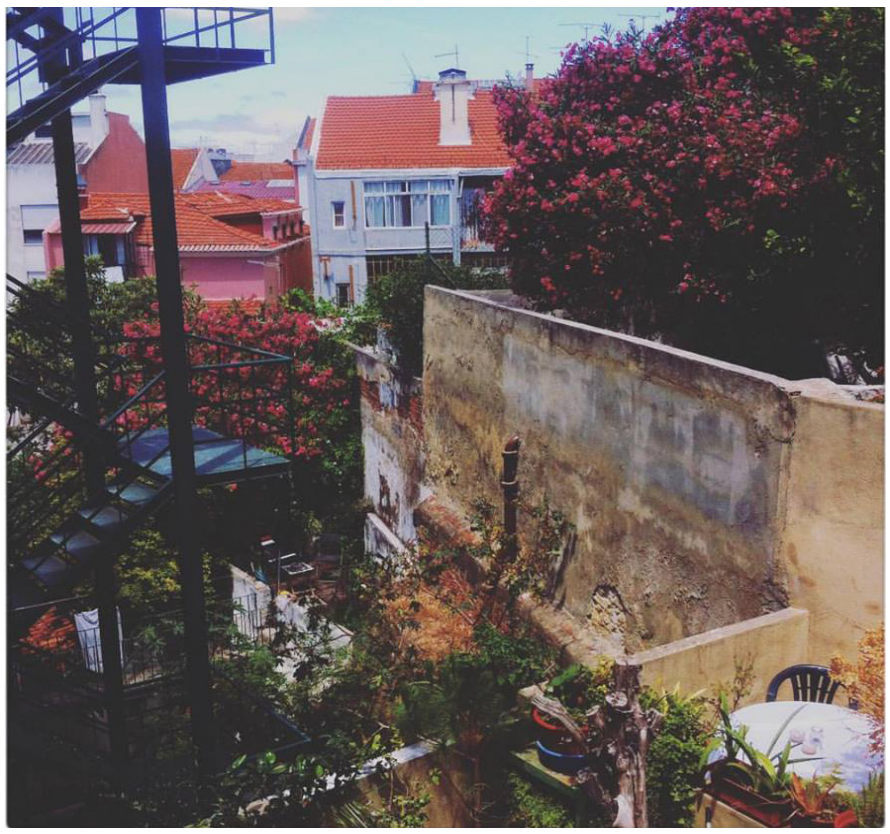


Img_ 122: Marina Dahmer Bagnati, progetto fotografico sviluppato per raccontare la multiculturalità in Avenida Almirante Reis, UAL, Febbraio 2017.

Dando credito a questi ragionamenti e portando la strategia ad una scala più ravvicinata, in vista di un intervento puntuale, sono stati ricercati, nell'area, i luoghi più specifici del retroscena, quelli in cui è possibile osservare maggiormente l'affermazione di questa diversità. Per questo, l'attenzione si è concentrata all'interno degli isolati, in quei recinti chiusi e fisicamente separati dove esplode la volontà quasi necessaria di riappropriazione dello spazio.

Ed è infatti vero che questi spazi si sono composti in una stratificazione fluida, informale e mai finita di patii, terrazze, scale, ritagli, residui e ritocchi, in un processo di perpetua negoziazione ed evoluzione. È una sorta di amalgama informe di intenzioni individuali in continuo dialogo e scambio con l'altro. È come se qui, gli spazi sfuggissero alla stessa imposizione che li ha generati, e si componessero lontani da ogni pretesa di ufficialità normativa: formale, compositiva, comportamentale o estetica che sia, ed oltre alle norme, la vita esplodesse in una serie di infinite diverse eccezioni.

La volontà di proteggere le eccezioni in una realtà sempre più normata, ha portato a lavorare in questi spazi, per poter pensare e progettare in loro favore.



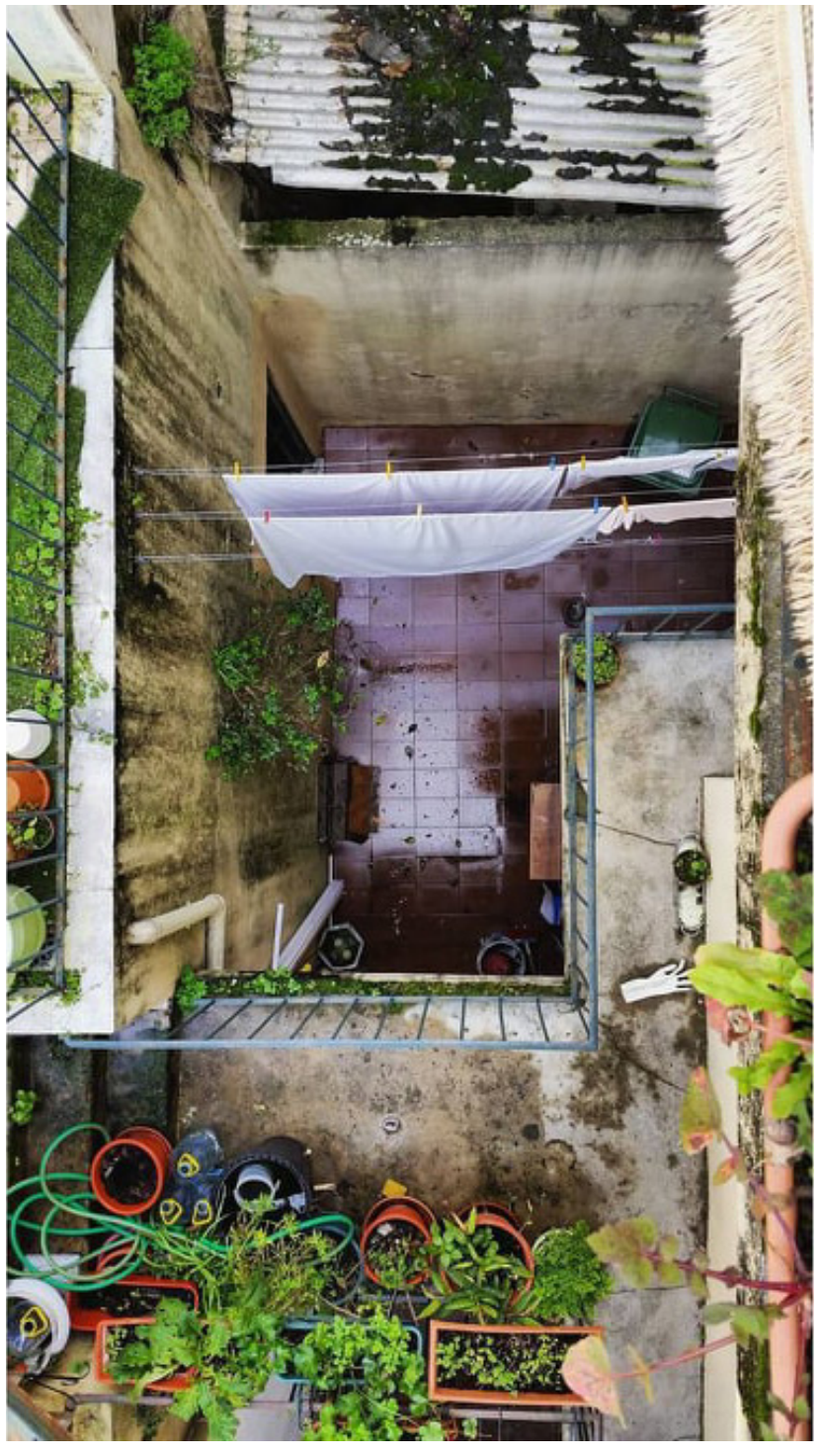
123

Img. 123_Eleonora Causin, *Rua dos Baldaques*, fotografia scattata dall'appartamente di un amico, aprile 2016.



124

Img. 124_Fotografia personale, *Vila Sebastia Saraiva Lima*, zona di Penha da França, giugno 2015.





126

Imgs. 125, 126_Márton Pető, *Rua Dotour Oliveira Ramos 22*, fotografie scattata dal patio del mio appartamento, maggio 2017.

È stato interessante osservare come lungo il versante orientale della valle dell'Avenida questi spazi vivano una situazione particolare, e irrisolta, a causa della specifica conformazione morfologica del luogo. Infatti, tra la linea di valle, ossia la quota più bassa dell'area, che coincide qui precisamente con la linea di Almirante Reis, e la sua corrispondente linea di cresta, quota più alta che corre sostanzialmente parallela ad essa, è venuta a crearsi una forte tensione. Il dislivello tra queste due quote è difatti molto importante, variando tra i 50 e i 70 metri, e si risolve in uno spazio molto limitato, restituendo quindi un terreno molto ripido e per questo di difficile approccio. Gli isolati, non riuscendo a risolvere il loro rapporto con il dislivello si sono dilatati, lasciando grandi spazi vuoti al loro interno, e ampliando di fatto il loro spazio nascosto.

Particolarmente interessante, in questo senso, per dimensioni e per irrisolutezza è il sistema di spazi che circoscrivono collina di Penha da França: il *Miradouro de Monte Agudo*, il *Jardim do Caracol da Penha*, e il *Miradouro da Penha da França*.

Tra questi il *Jardim do Caracol da Penha da França* è particolarmente interessante, perchè estremo. Mantiene completamente assolute infatti le sue condizioni di impenetrabilità e segretezza. Non solo non esiste alcun punto di accesso fisico, ma oltretutto, percorrendola esternamente, l'area, risulta essere quasi completamente invisibile. Fisicamente assente e nascosto agli occhi è letteralmente un ritaglio della città, quasi come se, per paradosso, esistesse solo sulle mappe.



TAV. 5_ La riappropriazione nel nascosto





127

Img. 127_ Paulo Guedes,
Panoramica di Penha da Franca,
Lisbona, 1900, Arquivo Fotográfico
da C.M.L..



128

Img. 128_ Fotografo non identificato. In primo piano Rua Passos Manuel, seguita da Rua de Arroios e per ultima Av. D.ª Amélia, attuale Av. Almirante Reis. Sullo sfondo la vista dell'intera collina di Penha da França, la chiesa e l'antico convento di Nossa Senhora da Penha da França, Lisboa, 1903, in archivo photographico da C.M.L.



129

Img. 129_ Incisione di A. Pedroso, secondo fotografia di De Fonseca, 1890, Arquivo Municipal de Lisboa.



Img. 130_Fotografo non identificato, atturale rua Marques Da Silva, Chiesa e antico convento di Nossa Senhora da Penha da França, in archivo photographico da C.M.L.

130

E' interessante e curioso notare come quello che oggi viene chiamato *Jardim Caracol da Penha* sia sempre esistito nella sua essenza, come tratto sempre riconoscibile e di immediata lettura nel crescente tessuto urbano. Un terreno spoglio, vuoto, forse da sempre di difficile accesso, che ha sempre rifiutato l'edificazione, come se protetto dal suo recinto.



131

Img. 131_ Disegno personale, *A cidade já descobriu o Jardim Caracol da Penha?*



132

Img. 132_Nuno Ferreira Santos, Interno del Jardim Caracol da Penha.

https://www.publico.pt/2016/09/13/local/noticia/entre-estacionamento-e-um-jardim-estes-moradores-de-lisboa-escolhem-o-ultimo-1743880



133

Img. 133_Nuno Ferreira Santos, Interno del Jardim Caracol da Penha.

https://www.publico.pt/2016/09/13/local/noticia/entre-estacionamento-e-um-jardim-estes-moradores-de-lisboa-e-scolhem-o-ultimo-1743880



134

Img. 134_Nuno Ferreira Santos, Interno del Jardim Caracol da Penha.

https://www.publico.pt/2016/09/13/local/noticia/entre-estacionamento-e-um-jardim-estes-moradores-de-lisboa-escolhem-o-ultimo-1743880



135

Img. 135_Nuno Ferreira Santos, Interno del Jardim Caracol da Penha.

https://www.publico.pt/2016/09/13/local/noticia/entre-estacionamento-e-um-jardim-estes-moradores-de-lisboa-escolhem-o-ultimo-1743880









136

Img. 136_ Fotografie tratte dal sito Movimento pelo Jardim do Caracol da Penha

https://www.caracoldapenha.info/blank-3

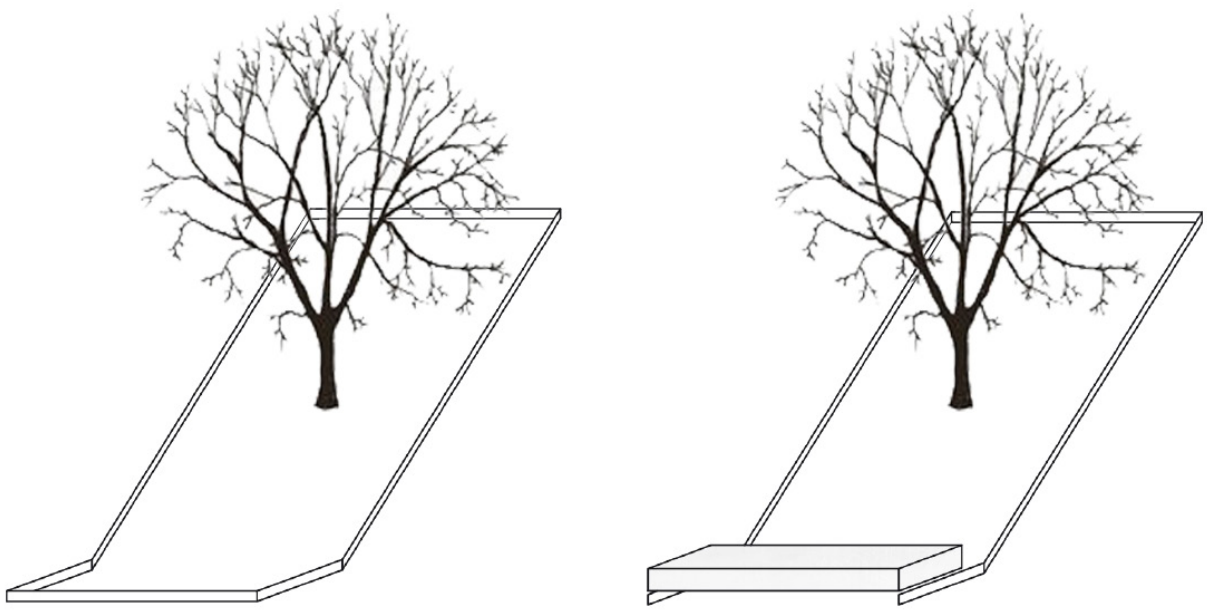
La vegetazione cresce selvaggia, varia e spontanea all'interno del recinto, non toccata per mano dell'uomo.

Il progetto
Una architettura per il retroscena

I presupposti di base secondo cui si è mosso il progetto sono quindi stati di quelli di assecondare completamente le condizioni offerte dal luogo, nell'idea che sono proprio queste condizioni a garantirne la specificità. Per questo c'è la volontà di mantenere la marcata separazione di questo spazio dalla città, per lo meno a livello visivo, e di mantenere la vita così come si presenta ora al suo interno, lasciando di fatto intatto il fianco scoperto della collina.

Allo stesso tempo però, l'azione progettuale tiene anche bene a mente il fatto che l'architettura non può essere mai un'azione neutra, ma al contrario si connota per un potere piuttosto forte, e che, per altro, la decisa imposizione spaziale è qui presupposto e condizione necessaria per cui avvenga in maniera altrettanto veemente la riappropriazione nello spazio del retroscena. Per questo, il progetto ripropone simbolicamente una imposizione spaziale, come in una sorta di forzatura del pensiero, con l'intenzione positiva di fomentare l'azione attiva sullo spazio.

Il progetto di compone fondamentalmente di tre fasi. Una infrastruttura di collegamento che ricalca una strategia urbana a più ampio respiro è serviente all'area. Una struttura disegna lo spazio, pensato come uno spazio per Pina Bausch. E un grande vuoto diventa spazio naturale, momento pausa per la città.



Img. 137_ Disegno personale,
Strategia di progetto.



Img. 138_ Christo e Janne-Claude, *The running Fence*.

http://christojeanneclaude.net/mobile/projects?p=running-fence

L'atteggiamento è stato quello di assumere e sottolineare il potere che è proprio dell'architettura, per muoversi al suo interno e sovvertirne i significati. Così è stato scelto di utilizzare delle forme archetipiche dell'azione del potere nello spazio.

L'area individuata si connota per una decisa e ben definita forma fisica: è letteralmente un recinto rettangolare, che si arrampica lungo i fianchi della collina e formatosi per via del susseguirsi dei limiti dei cortili.

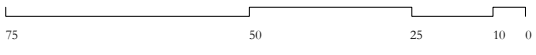
La decisione è stata quella di sottolineare questo particolare aspetto forte dello spazio andando a marcare il recinto stesso. Quest'ultimo però, contrariamente alla sua funzione canonica, che tra l'altro ricopriva perfettamente in questo specifico frangente, non esclude separando un interno da un esterno, ma al contrario include, diventando un collegamento a livello urbano. Così, il recinto si allarga e assume uno spessore maggiore rispetto alla usuale linea bidimensionale, componendosi di varie rampe, scale e passaggi, che contemporaneamente risolvono il dislivello e aprono tre nuovi collegamenti urbani di natura pedonale a differenti quote. Così, sia al livello di Almirante Reis, sia a metà dell'altezza dell'area sono aperte due nuove vie, che collegano direttamente *Rua Cidade de Liverpool* con *Rua Marques da Silva*. Alla stessa maniera, lungo la linea di cresta, viene sfruttata la piattaforma esistente dell'area dell'ex *Convento de Penha da França* per riattivare la piccola strada di *Vila Janeira* e creare una nuova permeabilità in tutta l'area.

In aderenza alla volontà di mantenere scarsa la visibilità dell'area, lo spazio performativo vero e proprio è stato pensato quasi nascosto ai piedi della collina. In questa posizione si pone, tra l'altro, come una sorta di cerniera tra lo spazio più brutalmente urbano dell'Avenida e la cercata dimensione naturale più selvaggia di cui ne diventa porta d'ingresso.

L'idea fondamentale è quella di dar vita a uno spazio che sia quanto più possibile pubblico e accessibile, che sia libero e che sia provocatorio. E' stata così replicata la sovversione dei significati archietipi, nella paradossale logica dell'imposizione che libera, ed è stata disegnata una griglia.

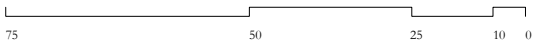
La griglia è simbolicamente una delle forme di potere più evidenti ed efficaci nella progettazione dello spazio, strumento di normalizzazione e omogeneizzazione per eccellenza, indifferente al territorio e rigida matrice organizzativa è infatti storicamente stata uno strumento nelle mani dei poteri. Emblematico è l'esempio di Manhattan, ampiamente discusso dallo stesso Koolhaas in Delirious New York. Questa griglia però è ribaltata nel suo significato: non impone infatti alcuna definizione spaziale al suolo, ma rimane sospesa nell'aria, limitandosi a disegnare una copertura.

182

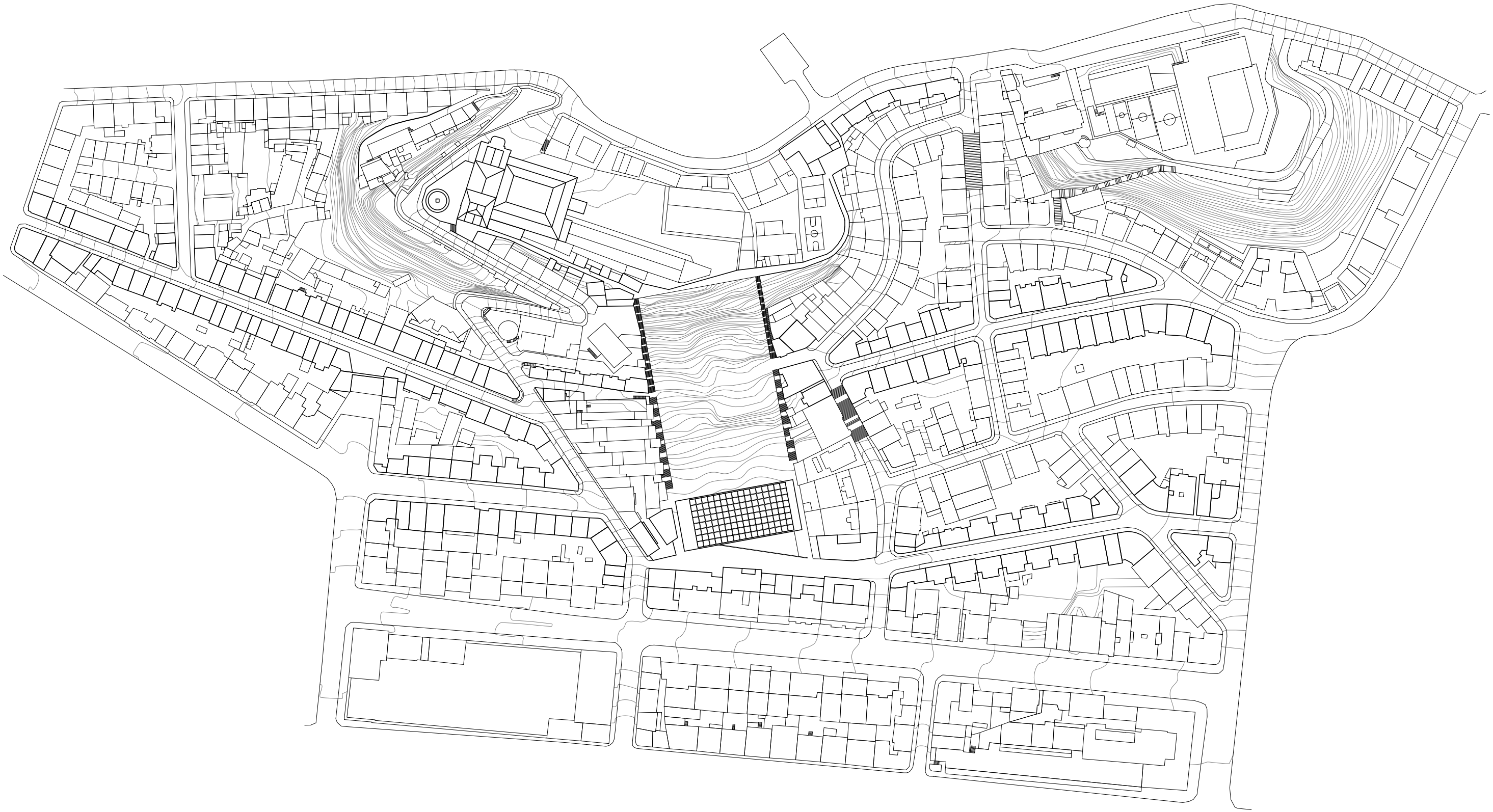


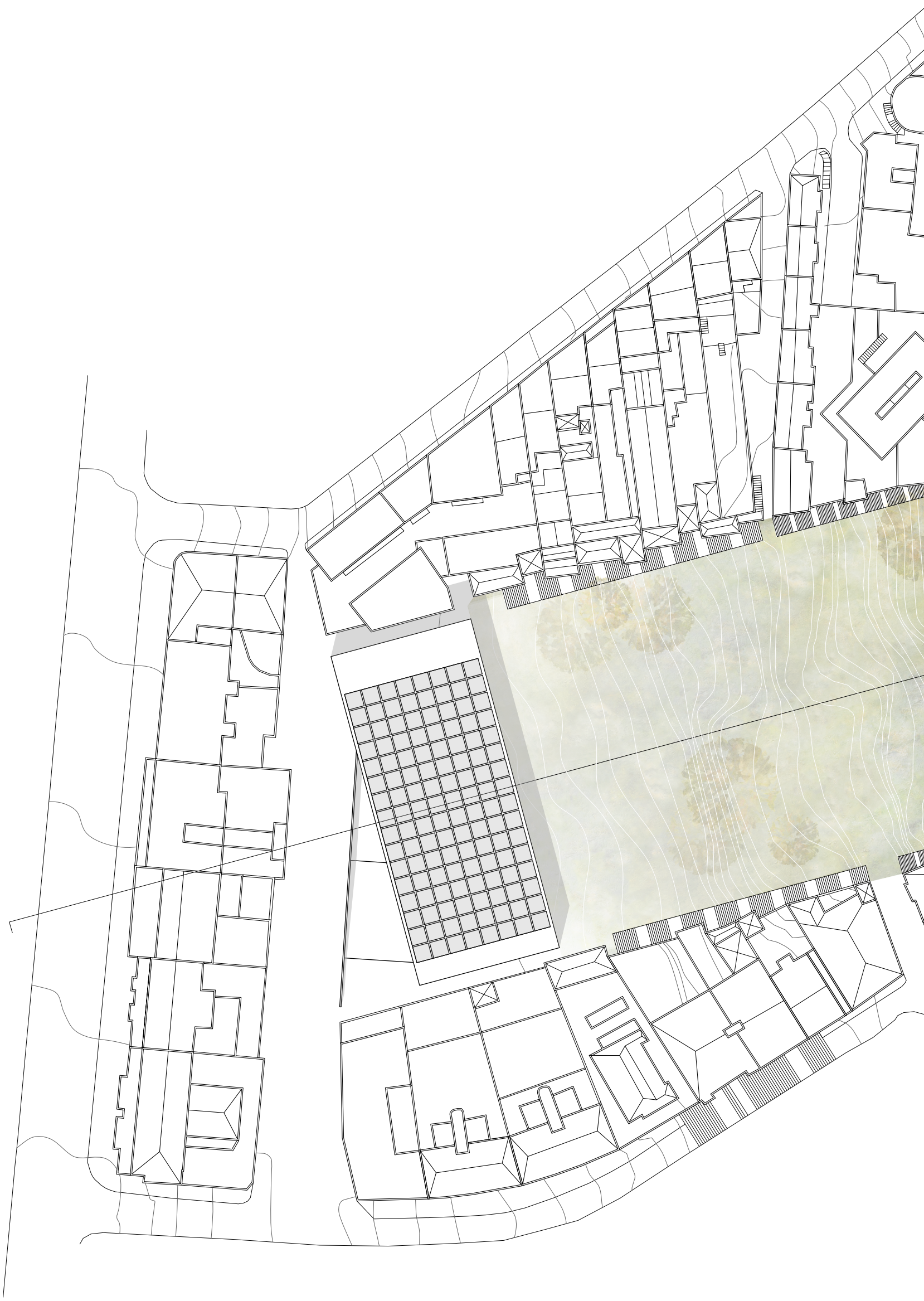
TAV:7_ Strategia urbana





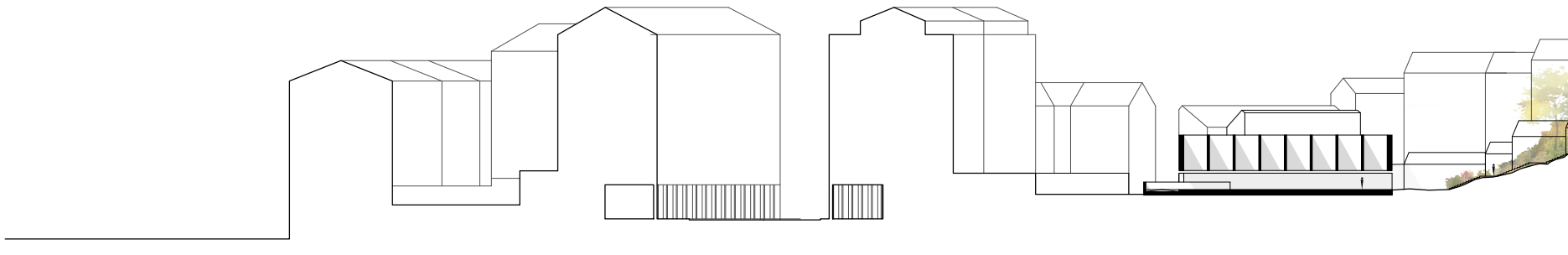
TAV: 7_ Strategia urbana

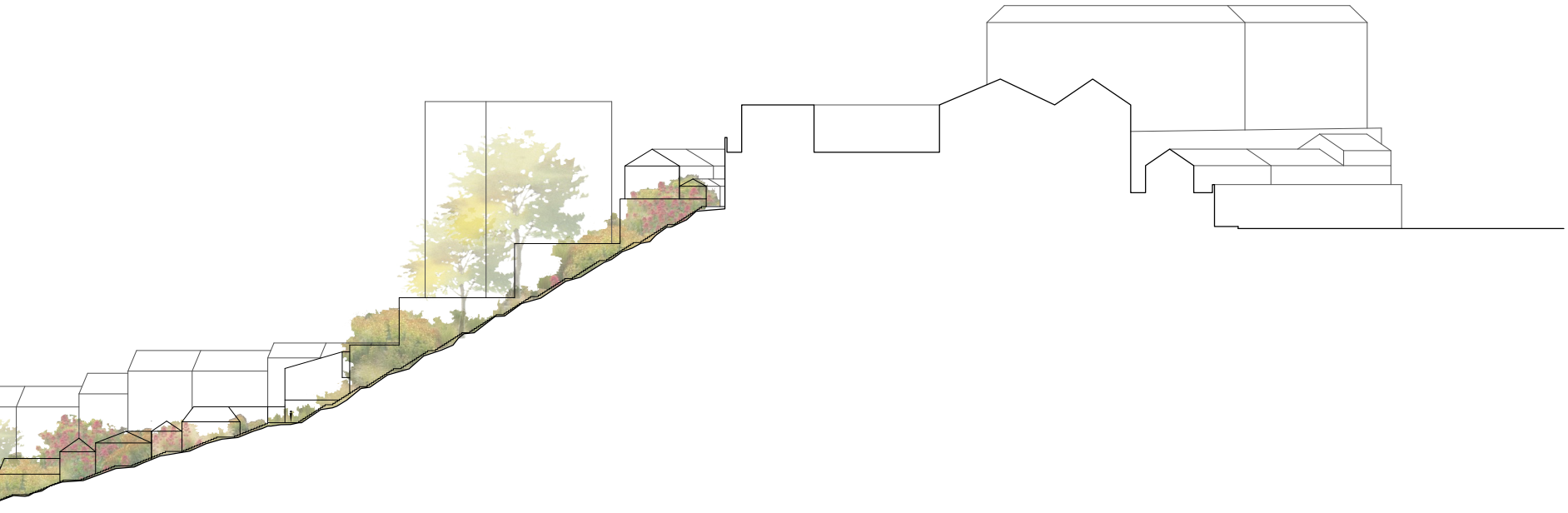




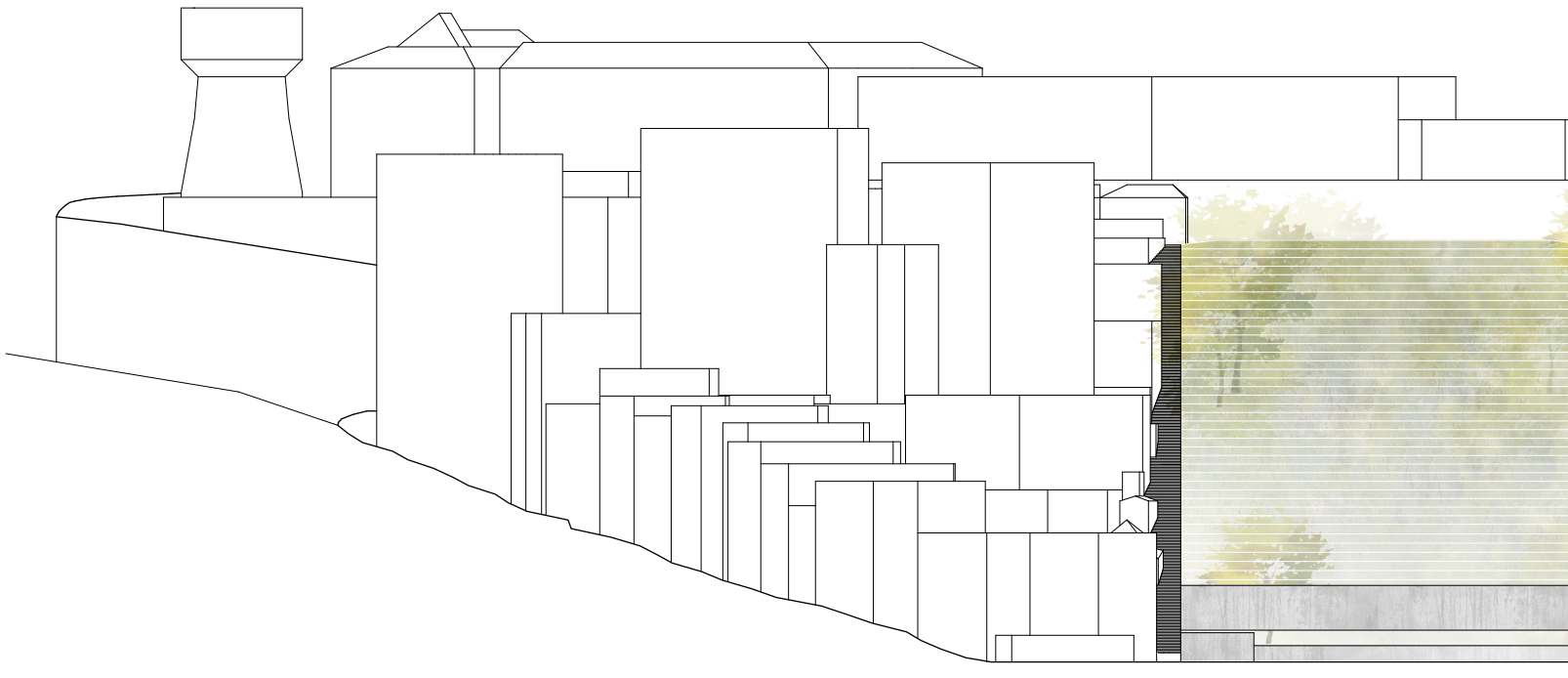
TAV. 8_ Inquadramento

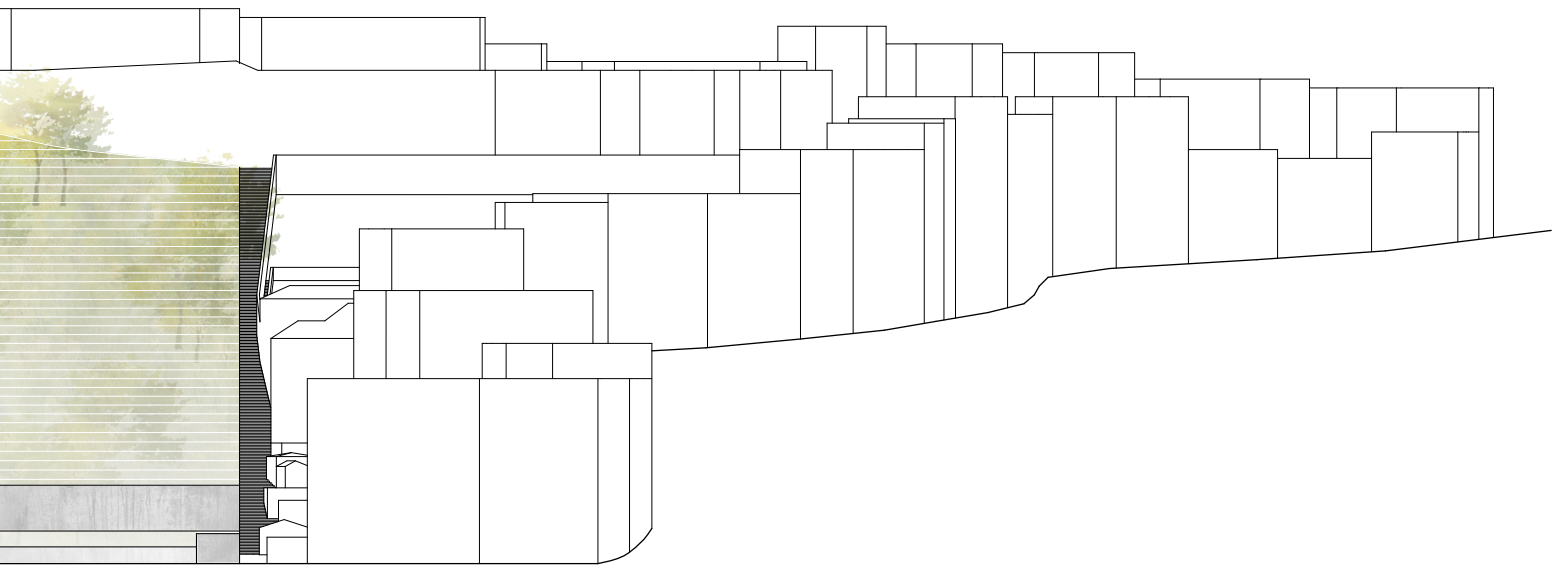






TAV. 9_ Sezione Urbana





TAV. 10_ Prospetto urbano





Img. 139_ Alessandro Aravena,
Elemental, Chile.

http://www.elementalchile.cl/en/

La copertura si compone di una griglia di travi reticolari, che poggia terra solamente lungo i setti strutturali perimetrali.

Fatta eccezione di queste due zone laterali, dove la struttura si dilata accogliendo le funzioni di appoggio indispensabili, come bagni e camerini, lo spazio non è chiuso né protetto, né a terra né in copertura. Questo consente una totale permeabilità tra la città e lo stralcio di natura. Permette inoltre di avere uno spazio completamente libero, la cui unica definizione è lo spoglio schema strutturale della copertura, che origina uno spazio essenziale, soggetto alla variabilità delle condizioni esterne. La copertura, di travi alte 5.2 m, si stacca dal suolo di appena 3 metri, nell'intenzione di dar vita ad uno spazio incombente e che restituisca, in qualche modo, una certa angoscia. In questa dimensione di base, vengono create diverse dilatazioni dello spazio in altezza, per permettere un più ampio respiro, la possibilità di un migliore utilizzo dello spazio, e giochi di luce differente dati dalle diverse proiezioni delle ombre a terra, che rimangono, tra l'altro, l'unico blando segno di definizione spaziale.

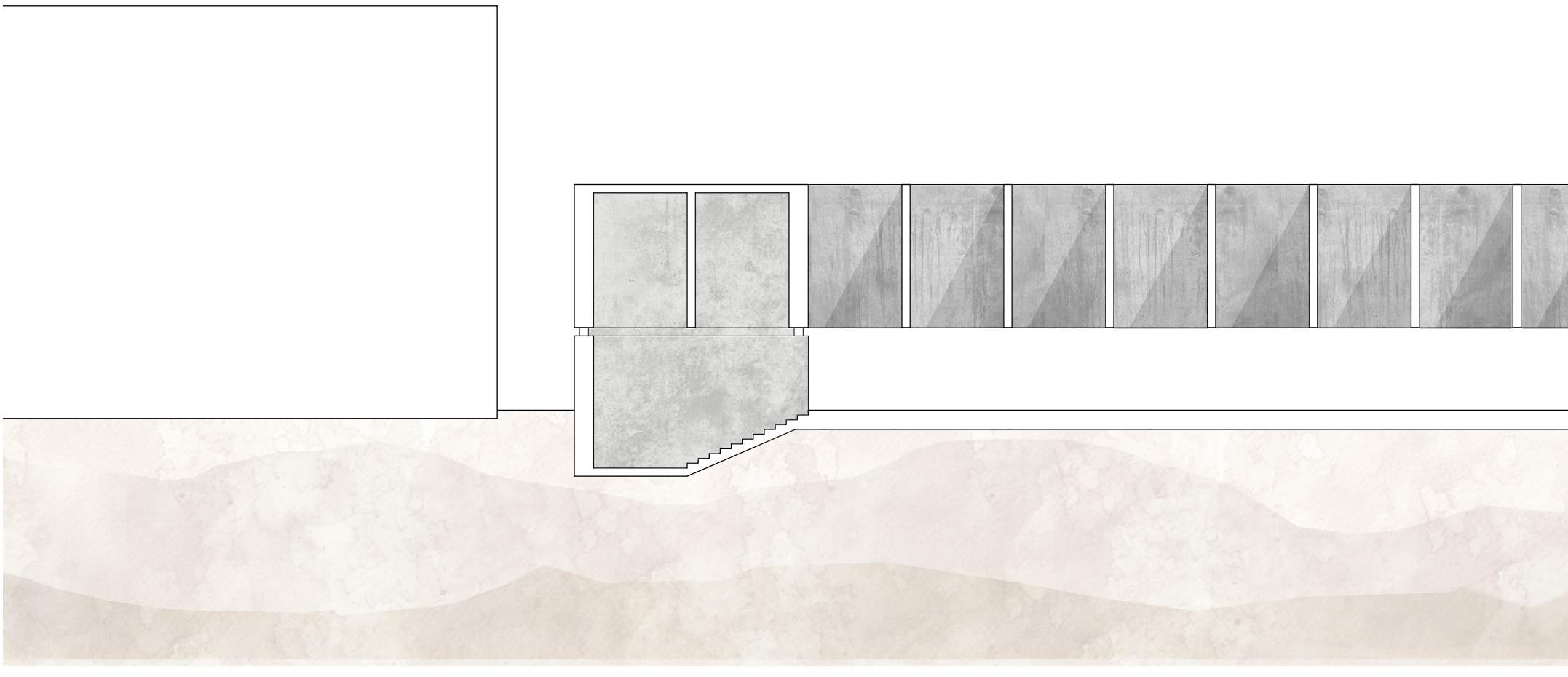
Questa architettura vuole porsi come una architettura incompleta, come se avesse necessariamente bisogno di una azione per essere utilizzata, prendendo spunto dall'atteggiamento del progetto del *Quartiere Malagueira* di **Alvaro Siza**, oppure del progetto *Elemental* di **Alessandro Aravena**, che predispongono nel disegno della loro architettura gli estremi per continuare la creazione dello spazio, come se fossero **architetture da completare**.

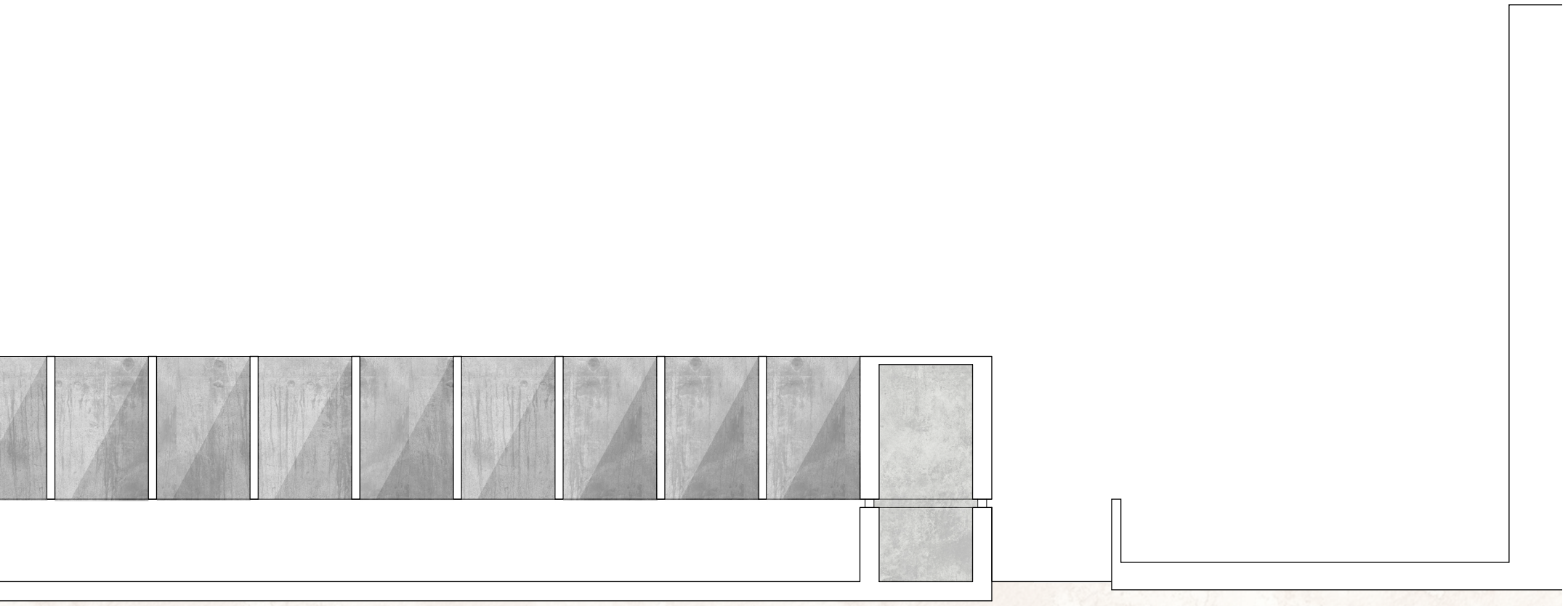




Scala_ 1:200

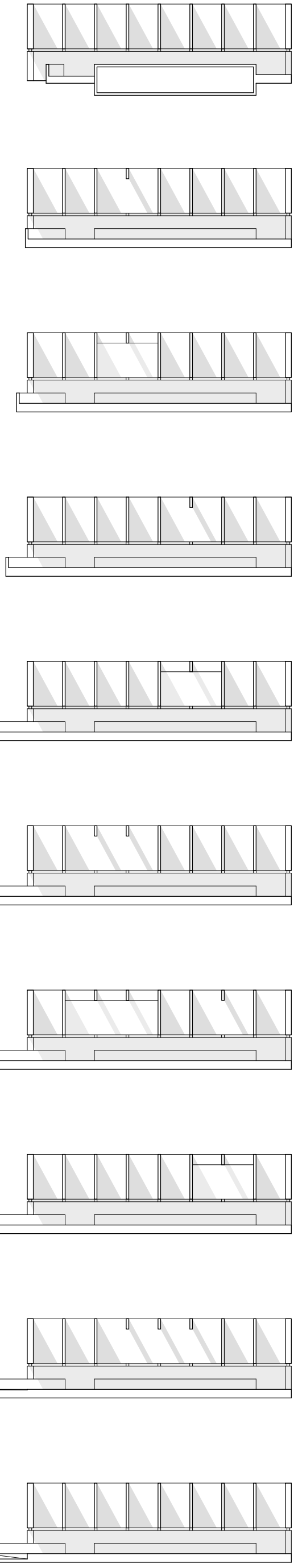
TAV. 11_ Pianta progetto





Scala_ 1:200

TAV. 12_ Sezione A-A'



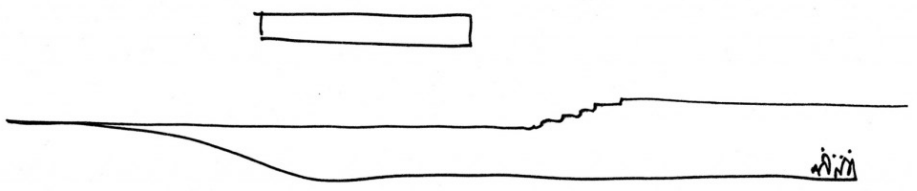
Scala_ 1:500

TAV_13, Sezioni trasversali in serie.



Scala_ 1:200

TAV. 14_ Sezione A-A'





Img. 140_ Paulo Mendes da Rocha, Mu.B.E, dettaglio costruttivo strato neoprene.

https://www.archdaily.com.br/br/776774/classicos-da-arquitetura-museu-brasileiro-da-escultura-mube-paulo-mendes-da-rocha

La pià grande difficoltà, a livello strutturale e tecnologico è senza dubbio la scala. Il vano sottostante la copertura ha misura infatti poco più di 30x50 metri.

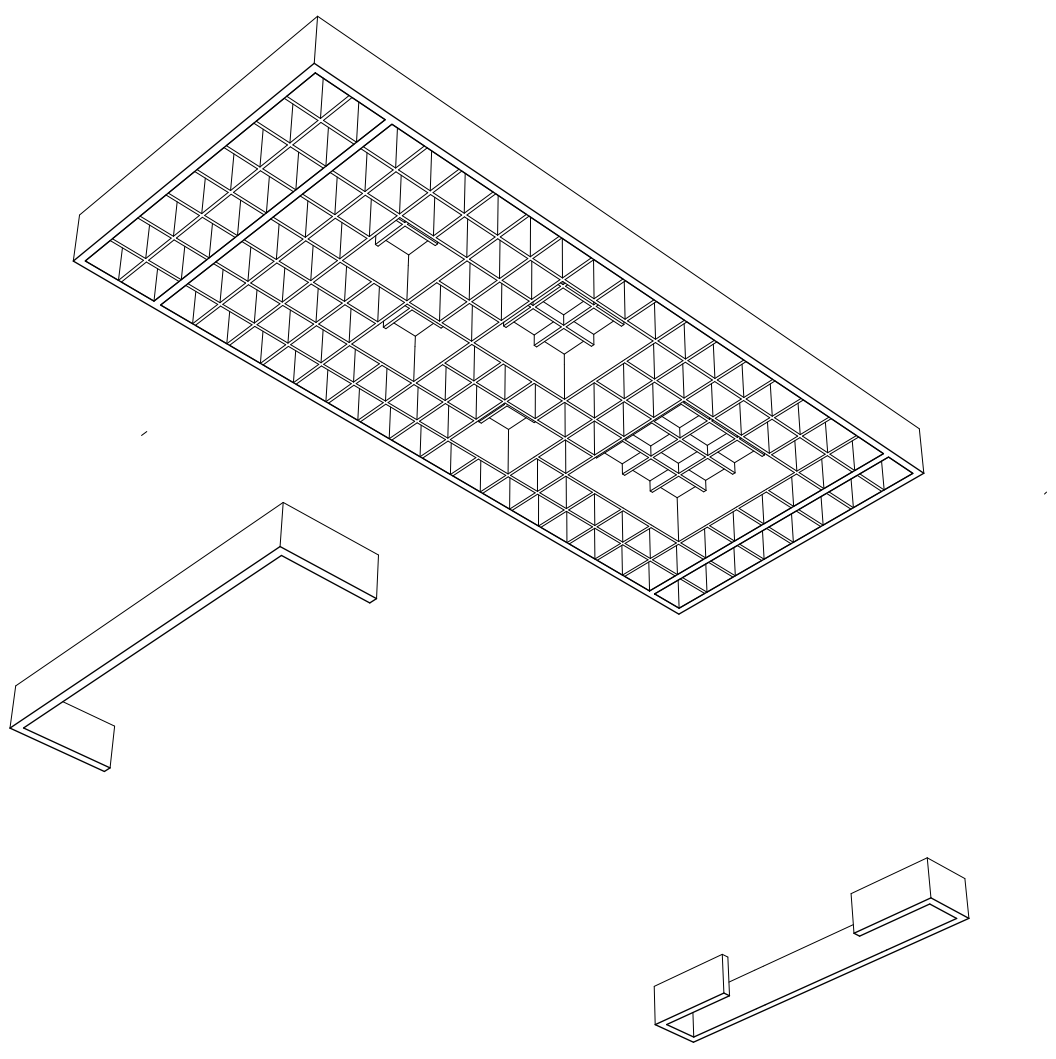
Utile esempio in questo senso è stato il progetto dello spazio **MuBE** -Museu Brasileiro da Escultura e Ecologia- di *Paulo Mendes da Rocha*. Concetto e intento principale del suo progetto era quello di *Collocare una pietra nel cielo*, come a creare una scultura sospesa. L'idea di innalzare una pietra nel cielo non è di certo nuova: Stonhenge risale a circa 5000 anni fa, ma ciò che risulta drasticamente diverso e più problematico è la dimensione della pietra in questione, dal momento in cui a San Paolo deve coprire un vano della dimensione di circa sessanta metri.

Per risolvere il problema era necessario pensare ad un materiale più leggero oppure ad un materiale proporzionalmente più resistente. Ed in questo senso sono state pensate tattiche ngegneristiche per rendere la struttura più leggera e resistente, e per evitare la deformazione delle travi e del monolite.

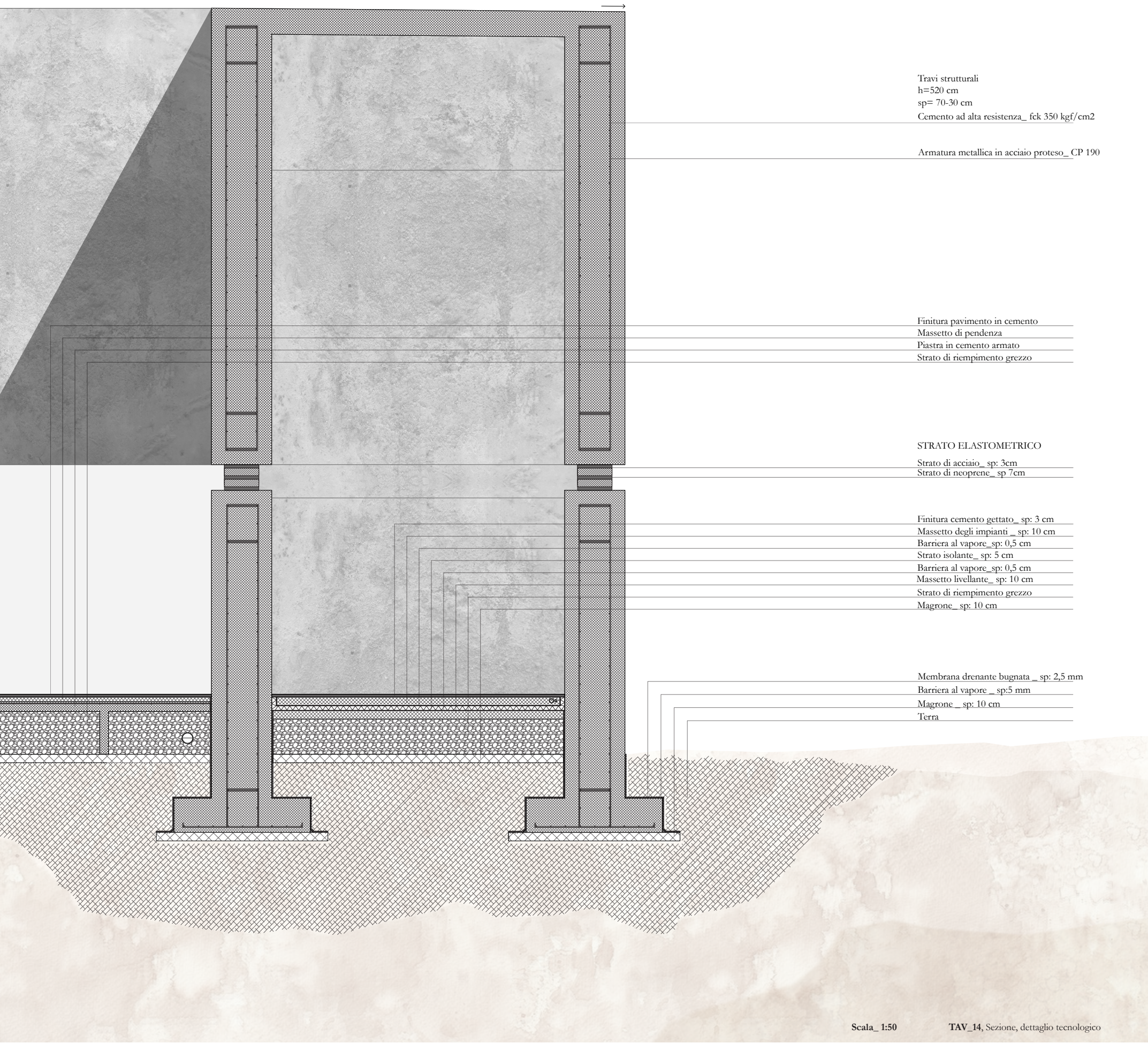
Innanzitutto sono stati utilizzati materiali ad altissima resistenza. Il cemento scelto ha una resistenza pari a f_{ck}=350 kg_f/cm^2, paragonato ai parametri standard che si aggirano attorno a f_{ck} =150-180 kg_f/cm^2. Anche l'acciaio scelto ha una resistenza molto maggiore con un CP 190 che resiste a sforzi di 19 000 Kg_f/cm^2, quattro volte superiore agli standard utilizzati che hanno un CA 50, che resiste a uno sforzo pari a 5000 Kg_f/cm^2. Inoltre, per ovviare al problema della deformazione verticale, che con il tempo e il peso sarebbe peggiorata, è stata utilizzata la tecnica della protensione, con l'inserimento di cavi d'acciaio precedentemente flessi dal basso verso l'alto, in direzione opposta alla forza di gravità, garantendo una controfreccia di 15 cm, calcolata perchè non fosse mai assorbita totalmente.

A questo si aggiunge, nello specifico del mio progetto la sezione geometrica della trave, in cui l'altezza principale di 5.2 m, supera ampiamente il suo spessore, che varia tra i 70 cm in quelle di bordo e di appoggio e 30 cm nelle restanti, che diminuisce l'effetto della deformazione delle forze verticali. La maglia ortogonale di incastri, poi, garantisce una maggiore rigidità a tutto il sistema.

Per controllare poi le deformazioni orizzontali, dovute principalmente alle variazioni termiche ambientali e alle variazioni volumetriche che occorrono in fase di seccaggio del materiale -fino a 2/3 cm-, è stato inserito tra le travi d'appoggio e la struttura verticale di scarico a terra, uno strato elastometrico di neoprene. Gli elastometri sono polimeri con proprietà simili alla gomma naturale. Hanno infatti una grandissima resistenza agli sforzi di compressione e taglio, grande deformabilità e altissima capacità di recuperare rapidamente la forma originale dopo essere stati sottoposti a grandi sforzi. In funzione della sua posizione in ambiente esterno, è stato poi scelto il Neoprene, gomma sintetica resistente all'azione dell'acqua salata, dell'aria e dei raggi solari.

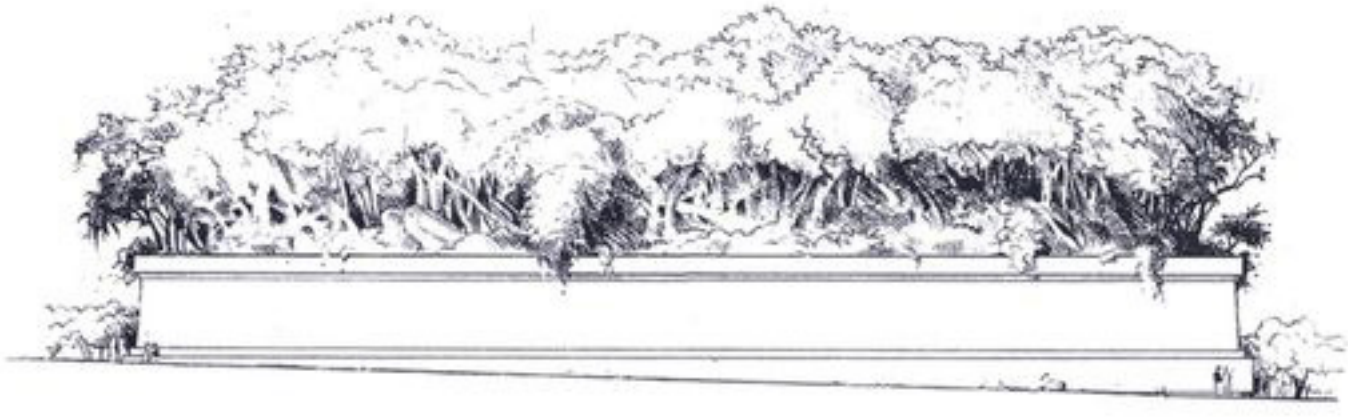



3,4 m
1,2 m
7 m
5,2 m
3 m



Scala_ 1:50

TAV_14, Sezione, dettaglio tecnologico





Gilles Clement, Eric Bertlin, Sylvain Filipo, Parque Henri Matisse, Ile Deborence, Lille, 1996-2000.

L'ile Deborence, come afferma lo stesso Clement è una reliquia primaria inattaccabile: le pareti rocciose e verticali ne impediscono, ogni giorno, la resa all'uomo. L'isola vegetale è una foresta inespugnabile, sospesa e invisibile. Rappresenta un ideale natura inviolata, esprime la libertà della natura nel soccombere o crescere senza alcun intervento umano.

Lo spazio verde è volutamente lasciato "incontaminato", ribelle alle regole. L'area di progetto rientra appieno nella definizione di *Terzo Paesaggio* data **Gillès Clement**, e ne vuole assecondare l'essenza. E' infatti uno spazio interstiziale, indeciso e sospeso, uno di quegli spazi che non sono ancora stati sottoposti a sfruttamento, o che non rientrano in quelli protetti dall'attività umana, e che rendono bene evidenti le smagliature nelle logiche di appropriazione, inclusione e messa a frutto dello spazio.

L'atteggiamento assunto nei suoi confronti è quello di una totale indifferenza, che mantenga intatte le condizioni e il fascino del dispiegarsi della natura, che accetti la sua contingenza sfuggendo alle regolazioni, giocando a voler lasciare le cose come stanno, o meglio come evolvono. Con questo pensiero la natura di questo ritaglio di collina non sarà toccata, ad eccezione della predisposizione di alcuni percorsi minimi che aiutino il dislivello e di alcune specie arboree che grazie all'azione delle loro radici aiutano a consolidare il terreno della collina (*Pinus halepensis, Pinus Pinaster*). Si immagina così di favorire una esplosione vitale spontanea proprio dentro i rigidi confini definiti della città.

"Le piante che vegetano in condizioni ostili, compaiono senza preavviso, crescono inaspettatamente e poi muoiono in un luogo per rinascere a pochi metri, sono da sempre una figura chiave della métis: metafore di un'astuzia lontana dalla razionalità lineare, prevedibile e acquietante di tanta parte del pensiero moderno (…) rendono visibile il cambiamento, proponendosi come materiale di una riflessione sul paesaggio, l'agire e l'estetica (…) il Terzo Paesaggio è mutamento, vitalismo, slittamento continuo per adattamenti successivi." [65]

"In molte città non è più possibile toccare la terra, sentire la durezza della pietra. Se un aborigeno dovesse vivere in una città simile morirebbe. Le città sono così piene di ogni genere di cose che hanno cancellato l'essenziale, vale a dire che sono vuote. Il deserto al contrario è così vuoto che è straboccante di essenziale. E per concludere il mio discorso vorrei pregarvi di considerare il vostro lavoro anche come creazione di luoghi futuri per i bambini. Le città e i paesaggi andranno a forgiare il loro mondo di immagini e desideri. E vorrei anche che provaste a considerare ciò che per definizione è l'esatto contrario del vostro lavoro: voi infatti non dovete solo costruire edifici, bensì creare spazi liberi per conservare il vuoto, affinché la sovrabbondanza non ci accechi, e il vuoto giovi al nostro ristoro" [66]

65_ Con riferimento all'articolo di Domus a cura di **Cristina Bianchetti**, *Il Terzo Paesaggio*, 2006. https://www.domusweb.it/it/recensioni/2006/02/06/il-terzo-paesaggio.html

66_ Wim Wenders, *L'atto di vedere*, http://www.archphoto.it/archives/634.

TAV_15, Vista aerea



TAV_16, Vista interna 1



TAV_17, Vista interna 2



Indice delle tavole

Tav. 1- Area della grande Lisbona

Tav. 2- Lisbona, le imposizioni nella città

Tav. 3- Avenida Almirante Reis

Tav. 4- Spazio libero in Avenida Almirante Reis

Tav. 5- La riappropriazione del nascosto

Tav. 6- Il Jardim Caracol da Penha

Tav. 7- Strategia Urbana

Tav. 8- Inquadramento

Tav. 9- Sezione Urbana

Tav. 10- Prospetto Ubrano

Tav. 11- Sezioni trasversali in serie.

Tav. 12- Sezione A-A'

Tav. 13- Sezione B-B'

Tav. 14- Dettaglio tecnologico

Tav. 15- Vista aerea

Tav. 16- Vista interna 1

Tav. 17- Vista interna 2

Obrigada

Bibliografia

1- **Amendola G.**, *Le retoriche della città: Tra politica, marketing e diritti*, Bari, Edizioni dedalo, 2016.

2- **Bauman Z.**, *La solitudine del cittadino globale*, trad. it. G. Bettini, Feltrinelli Editore, Milano, 2004.

3- **Bauman Z.**, *Modernità liquida*, trad. it. S.Minucci, Laterza Editore, 2011.

4- **Beccaria C.**, *Dei delitti e delle pene*, Fabietti R. (a cura di), Letteratura Italiana Einaudi, Milano, 1973.

5- **Berger J.**, *Ways of seeing*, British Broadcasting Corporation and Penguin Books, Londra, 1972.

6- **Besançon J.**, *Les murs ont la parole*, journal mural mai 68, Claude Tchou editore, Parigi, 1968.

7- **Biraghi M.**, *Storia dell'architettura contemporanea II*. 1945-2008, Einaudi editore, Torino, 2008.

8- **Buck Morss S.**, *The dialectic of seeing and the Arcade projects*, The MIT Press, Cambridge, MA, U.S.A., 1989.

9- **Calvino I.**, *Lezioni Americane, Sei proposte per il nuovo millennio*, Garzanti Editore, Milano, 1998.

10- **Clément G.**, *Manifesto del Terzo Paesaggio*, Quodlibet, Macerata, 2005.

11- **Crary J.**, *The Techniques of the Observer*, On Vision and Modernity in the Nineteenth Century, The MIT Press, October Journal, Vol. 45. Summer, 1988.

12- **Crary J.**, *Le tecniche dell'osservatore*, visione e modernità nel XIX secolo. trad. it. L. Acquarelli, Piccola Biblioteca Einaudi, Milano, 2013.

13- **Debord G.**, *La società dello spettacolo*, trad. it. P. Salvadori e F. Vasarri, Baldini & Castoldi Editore, Milano, 1992.

14- **Debord G.**, *Commentari sulla società dello spettacolo*, Baldini & Castoldi Editore, Milano, 1997.

15- **De Araújo N.**, *Peregrinações em Lisboa*, vol. IV, 2ª ed., Lisboa, Vega. 1992.

16- **De Certeau M.**, *La presa della parola e altri scritti politici*, trad. it. R. Capovin, Maltemi editore, Roma, 2007.

17- **Foucault M.**, *Microfisica del potere: interventi politici*, A. Fontana e P. Pasquino (a cura di), Einaudi, Torino 1977.

18- **Foucault M.**, *Sorvegliare e punire*, nascita della prigione, trad. it. A. Tarchetti, Einaudi editore, Torino, 1993.

19- **Foucault M.**, *Utopie. Eterotopie*, trad. it. A. Moscati Cronopio, Napoli, 2006.

20- **Frohne U., Levin T.Y. & Weibel P.**, *Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*, in ctrl[space], ZKM, Center for Art and Media, Karlsruhe, Germany, e MIT Press, Cambridge, MA, U.S.A., 2002.

21- **Ghirri L.**, *Colazione sull'erba*. Testi di Massimo Mussini, Roberto Salbitani, Pisa, 1974.

22- **Goethe J.W.**, *La teoria dei colori*, trad. it. R. Troncon, Il Saggiatore editore, Milano, 2008.

23- **Goffman E.**, *The presentation of self in everydaylife*, University of Edinburgh social sciences research centre, Edimburgo, 1956.

24- **Koolhaas R.**, Mau B. & O.M.A., *S.M.L.XL*, The Monacelli Press, New York, 1995.

25- **Lefebvre H.**, *La produzione dello spazio*, Moizzi, Milano 1976.

26- **Norberg Schulz C.**, *Genius loci, Toward a fenomenology of architecture*, New York, Rizzoli, 1991.

27- **Pawley M. & Tschumi B.**, *The Beaux Arts since '68*, in Architectural Design, The standard Catalogue Co Ltd, London, Settembre 1971.

28- **Perec G.**, *Pieces of Spaces and Other Pieces*, trad. ing. J. Sturrock, Penguin Classic, Londra, 1997.

29- **Sennet R.**, *The conscience of the eye, The design and social life of cities*, W.W. Norton and Company, New York, 1992.

30- **Terzani T.**, *Un indovino mi disse*, RL libri, 1995.

31- **Wenders W.**, *L'atto di vedere - The Act of Seeing*. Milano, Ubulibri, 1992.

32- **Wenders W.**, *The logic of images. Essays and conversations*, trad. ing. M. Hofmann, Faber and Faber, London, 1992.

Filmografia

1- *Lisbon story,* **W. Wenders**, Germania e Portogallo, 1994.

2- *Alice nelle città (Alice in der Städten),* **W. Wenders**, Germania dell'est, 1974.

3- *Pina,* **W. Wenders**, Germania, 2011.

4- *Un Chien Andalou,* **Luis Buñuel, Salvador Dalí,** Francia, 1929.

5- *A Cockwork Orange,* **Stanley Kubrick**, Stati Uniti, 1971.

Iconografia

1 **Luigi Ghirri**, *Tellaro*, 1980, Per la serie Topographie-Iconographie, 1978–81. p. 12

2 No signal. Interferenza televisiva. Immagine personale. p. 16

3 Autore sconosciuto, Web Summit, Sito ufficiale Web Summit. p. 19

4 **Sebastião Rodrigues**, *Poster,* 1953. p. 19

5 **Wim Wenders**, *Lisbon story*. Performance di Fado dei Madredeus, min. 57. p. 20

6 **Leitão de Barros**, *Locandina del film A Severa*, 1930. p. 20

7 **Wim Wenders**, *Lisbon story*, Friz e Winter ricominciano a girare insieme per le vie di Lisbona, min.100. p. 20

8 Autore sconosciuto, Immagine Pubblicitaria, Air Bnb. p. 20

9 *The MacArthur Maze in Oakland*, California, Largest freeway interchange in the world, Google Maps. p. 22

10 **Santiago Ramon Y Cajal**, *The beautiful Brain*, The Beautiful Brain: The Drawings of Santiago Ramon Y Cajal, Eric A. Newman (a cura di), 2017. p. 2

11 **Paul Klee**, *Strada principale e strade secondarie*, Ludwig Museum, Colonia, 1929. p. 23

12 **Archizoom**, *Non-stop city*, 1970. p. 23

13 **Luigi Ghirri**, *Egmond am zee*. 1973, Kodachrome, pag 101, 1978. p. 24

14 **M.C. Escher**, *Cycle*. Lithograph. 1938, 1938. p. 27

15 **Bernhard Lang**, *Aerial Views Adria*, 2014. p. 28

16 J.R. Eyerman, *26 Novembre 1952, Paramount Theatre*, Oakland, California, proiezione di Bwana Devil di Arch Oboler, 1952. p. 31

17 **Antonio Averulino** detto il Filarete, *Pianta di città ideale. Sforzinda*, dal Trattato di Architettura, 1461-1464. Firenze, Biblio teca Nazionale Centrale. p. 32

18 **Jeremy Bentham**, *Pianta del Panopticon*, 1791. p. 32

19 Vista aerea dell'Arco di Trionfo, Google Maps.. p. 33

20 Obiettivo di una macchina fotografica Kodak. p. 33

21 **Jonnard After H. Renaud**, Incisione del XIX secolo rappresentante l'esecuzione pubblica di Robespierre, leader giacobi no durante la rivoluzione, Saint Just e altri, 28 luglio 1794, Histoire De La Revolution, Louis Blanc.. p. 35

22 **Cesare Beccaria**, Immagine di Copertina Dei delitti e delle pene, 1744, Londra, presso la Società dei Filosofi. p. 35

23 **Michel Foucault**, *L'ortopedia o l'arte di prevenire e correggere le deformità dei corpi nei bambini*, ,1749, Dishipline and punish, the birth of the prison, pag. 170. p. 36

24 **Mayhew Henry**, *The chapel on the "separate system" in Pentonsville prison*, 1862, The criminal prisons of London, and scenes of prison life, Cornell University Library. pag. 133. p. 37

25 **Michel Foucault**, *Lezione sul male dell'alcolismo nell'auditorium della prigione*, Dishipline and punish, the birth of the prison, pag. 169. p. 37

26 **UCL Bentham Papers**, Courtesy UCL Special Collections. p. 38

27 **Mayhew Henry,** T*he criminal prisons of London, and scenes of prison life*, 1862, Cornell University Library, p. 232. p. 38

28 **Michel Foucault**, *Surveiller et punir*, 1975. p. 39

29 **Robert Veenturi e Denise Scott Brown**, 2004, *The glove and the Mitten*, da Architecture as Signs and Systems, Cambridge. p. 40

30 *An American Panopticon: Interior view of cell house*, new Illinois State Penitentiary at Stateville, p. 41

31 **Hans Werlemann**, *Sede di controllo delle guardie e mensa al centro della prigione di Arnhem nel 1979*, S.M.LXL, p. 238. p. 41

32 **Rem Koolhaas**, *Renovation study of a Panoptical Prison*, Arnhem, Paesi Bassi, 1979-1981, S., M., L., XL., p. 245. p. 42

33 **Rem Koolhaas**, *Renovation study of a Panoptical Prison*, Arnhem, Paesi Bassi, 1979-1981. Planimetria, S., M., L., XL., p. 246. p. 42

34 **Rem Koolhaas**, *Renovation study of a Panoptical Prison*, Arnhem, Paesi Bassi, 1979-1981, S., M., L., XL., pag. 250. p. 44

35 **Rem Koolhaas**, *Renovation study of a Panoptical Prison*, Arnhem, Paesi Bassi, 1979-1981, vista dell'interno della cupola. S., M., L., XL., p. 44

36 **Rem Koolhaas,** *Renovation study of a Panoptical Prison*, Arnhem, Paesi Bassi, 1979-1981. Vista dall'interno della cupola, S., M., L., XL., p. 243. p. 45

37 Disegno personale, Schema concettuale del passaggio dal sistema di controllo disciplinare Panoptico al suo inverso Synopticon. p. 46

38 **Jonathan Crary,** *Camera Oscura portatile*, metà del diciottesimo secolo, Techniques of the Observer, On Vision and Moder nity in the Nineteenth Century, pag. 28. p. 49

39 **John Hinton**, *Rappresentazione di una camera oscura*, Universal Magazin, 1752. p. 49

40 **Jonathan Crary,** *Paragone tra l'occhio umano e la camera oscura*, inizio del Diciottesimo secolo, Techniques of the Ob server, On Vision and Modernity in the Nineteenth Century, pag. 49. p. 49

41 **Canaletto,** *Il Campo Santi Giovanni e Paolo*, 1738, Venezia, Galleria dell'Accademia, Venezia. p. 50

42 **Canaletto,** *Il Campo santi Giovanni e Paolo,* 1738, Londra, The Royal Collection. p. 50

43 **Joseph Mallord William Turner,** *Light and Colour (Goethe's Theory) - the Morning after the Deluge* - Moses Writing the Book of Genesis, esposto nel 1843, Tate Modern Collection. p. 51

44 **Joseph Mallord William Turner,** *Venice,* The Mouth of the Grand Canal, 1840, Yale Center for British Art. p.51

45 **Jan Purkinje,** *Afterimages,* 1823. Estratto da Jonathan Crary, Techniques of the Observer, On Vision and Modernity in the Nineteenth Century, p. 103. p. 52

46 **Ily Nicolas-Henri Jacob,** *Traite complet de l'anatomie de l'homme lly Marcjean Bourgery*, 1839. Estratto da Jonathan Crary, Tech niques of the Observer, On Vision and Modernity in the Nineteenth Century, p. 80. p. 53

47 **John Ayrton,** *Thaumatrope,* Parigi, 1824. p. 53

48 *Esempi di Phenakistiscopes*, 1830's, Google Images. p. 54

49 *Esempi di Zootrope.* metà degli anni 1830's, Google images. p.54

50 **Eadweard Muybridge,** *Animal Locomotion,* Collotype, 1887. p. 55

51 **Marcel Duchamp,** *Handmade Stereopticon Slide,* 1918-19, Archivio Moma. p. 56

52 **David Brewster,** *Lenticular Stereoscopio,* 1849. Estratto da Jonathan Crary, Techniques of the Observer, On Vision and Modernity in the Nineteenth Century, p. 121. p. 57

53 *Esempio di immagine stereoscopica,* Google Image. p. 57

54 **Norman Rockwell,** *Stereopticon or Sphinx*, Saturday Evening Post Cover, 14 gennaio 1922. p. 57

55 **Andy Warhol,** *Marilyn Diptych,* 1962, London. p. 59

56 **Henry Hathaway,** *Niagara,* 1953, U.S.A. p. 59

57 **Denise Scott Brown, Robert Venturi,** *Suburban Mailbox,* da Learning From Las Vegas, The forgotten symbolism of architecctural form, p. 123. p. 61

58 **Denise Scott Brown, Robert Venturi,** *Las Vegas Strip,* 1965. p. 62

59 **Denise Scott Brown, Robert Venturi, Robert Izenour,** *Recomendation for a monument,* da Learning From Las Vegas, The forgotten symbolism of architecctural form, p. 156 p. 63

60 **Ed Ruscha,** *Every Building on the Sunset Strip,* 1966. pp. 64/65

61 **M. Thibault,** *Barricades avant l'attaque, Rue Saint-Maur,* Daguerreotype del 25 giugno 1848, Musée d'Orsay. p. 67

62 *Caricatura del Barone Haussmann in artista demolitore,* Secondo impero, Biblioteca della Brown University, Providence. p. 67

63 *Avenue de l'Opéra prospettiva dopo lo sventramento e l'apertura della nuova Avenue,* Ier & IIe Arr, 1875. p. 68

64 **Camille Pisarro,** *Avenue de l'Opera, Place du Theatre Francais*. Misty, 1898, Musee des Beaux-Arts, Reims. p. 68

65 **Georges Eugène Haussmann,** *Plano de Paris, traccia dello sventramento di Avenue de l'Opéra,* 1851-1870, da Benévolo Leonar do, A história da cidade. São Paulo, 1983. p. 68

66 *La demolizione per la costruzione del boulevard Haussmann,* 9° arrondissement di Parigi, 1925, Agence de presse Meurisse. p. 71

67 *Daguerrotype, View on Rue de Castiglione looking at the Place Vendôme,* Parigi, 1900, Brooklyn Museum. p. 71

68 **Théophile FEAU,** *La costruzione della Torre Eifelle*, 14 Novembre 1888, Foto RMN-Grand Palais - R. G. Ojeda p. 71

69 **Stanley Kubrick,** *A Clockwork Orange,* min. 14.44, min. 19.30. p. 72

70 **Stanley Kubrick,** *A Clockwork Orange,* min. 47.18, min. 1.06.05. p. 72

71 **Stanley Kubrick,** *A Clockwork Orange,* min. 1.17.06, min 1.15.20. p. 73

72 **Stanley Kubrick,** *A Clockwork Orange*, min. 1.37.39, min 1.23.27. p. 73

73 **Luis Buñuel e Salvador Dalì,** *Un Chien Andalou,* 1929, min. 1.14 - 2.07. pp. 74/75

74 **Luigi Ghirri,** *Ile Rousse,* 1976, da Kodachrome, 1978, pag. 17. p. 76

75 **Nigel Handerson,** *Photograph showing two unidentified boys,* 1949–1956, Tate Archive by Stephen and Jo Henderson and the Henderson families, June 2010. p. 79

76 **Rem Koolhaas,** *Field Trip, The Berlin Wall as architecture,* S.,M.,L.,XL., pag. 220. p. 82

77 **Pina Bausch,** *Kontakthof,* Tanztheatre, 1978. p. 84

78 **Pina Bausch,** *Kontakthof,* Tanztheatre, 2000. p. 84/85

79 **Pina Bausch,** *Kontakthof,* Tanztheatre, 2008. p. 85

80 **Bruno Barbey,** *Barricades dans le Quartier Latin,* 1968. p. 88

81 **Henri Salesse,** *Ministère de la Construction,* Grand ensemble de Sarcelles, 1961. p. 89

82 **Martin Pawley e Bernard Tschumi,** *The "Beaux Arts since '68"*, A.D. Architectural Design, Volume XLI, p. 552. p. 90

83 **Martin Pawley e Bernard Tschumi,** *The "Beaux Arts since '68"*, A.D. Architectural Design, Volume XLI, p. 545. p. 90

84 **Philippe Vermes,** *Dentro l'atelier popolare nel 1968, Scuola Nazionale delle Belle Arti,* Parigi. p. 91

85 **Atelier populaire,** *Retour à la normale en rouge.* p. 92

86 **Jo Schnapp,** in *L'Imagination au Pouvoir,* Lewino Walter, giugno 1968, Parigi. p. 93

87 **Leclerc,** *Manifesto pubblicitario.* p. 95

88 **Wim Wenders,** *Alice in der Städten,* Winter. min. 7. p. 96

89 **Wim Wenders,** *Alice in der Städten,* Winter, min. 10. p. 96

90 **Wim Wenders,** *Alice in der Städten,* Winter e Alice a Wuppertal, min. 75 . p. 99

91 **Wim Wenders,** *Alice in der Städten,* min. 93. p. 99

92 **Wim Wenders,** *Alice in der Städten,* min. 45.25. p. 100

93 **Wim Wenders,** *Alice in der Städten,* min. 52.51. p. 100

94 **Wim Wenders,** *Alice in der Städten,* min. 57.30. p. 101

95 **Rem Koolhaas, Elia Zenghelis, Madelon Vriesendorp, e Zoe Zenghelis,** *The strip (aereal perspective),* The MoMA Archive online. p. 105

96 **Rem Koolhaas, Elia Zenghelis, Madelon Vriesendorp, e Zoe Zenghelis,** *The Strip,* The MoMA Archive online. p. 105

97 **Rem Koolhaas, Elia Zenghelis, Madelon Vriesendorp, e Zoe Zenghelis**, *Field Trip, The Berlin Wall as architecture,* S.,M.,L.,XL., p. 217. p. 106

98 **Rem Koolhaas, Elia Zenghelis, Madelon Vriesendorp, e Zoe Zenghelis,** *Field Trip, The Berlin Wall as architecture,* S.,M.,L.,XL., p. 230. p. 106

99 **Rem Koolhaas,** *Field Trip,* The Berlin Wall, S.,M.,L.,XL., p. 218. p. 107

100 **Rem Koolhaas, Elia Zenghelis, Madelon Vriesendorp, and Zoe Zenghelis**, *Exodus, or the Voluntary Prisoners of Archit ecture,* The MoMA Archive online. p. 107

101 **Rem Koolhaas, Elia Zenghelis, Madelon Vriesendorp, e Zoe Zenghelis,** *Training the new arrival (Axonometric projection),* The MoMA Archive online. p. 108

102 **Rem Koolhaas, Elia Zenghelis, Madelon Vriesendorp, e Zoe Zenghelis,** *The Bath,* The MoMA Archive online. p. 109

103 **Rem Koolhaas, Elia Zenghelis, Madelon Vriesendorp, e Zoe Zenghelis,** *The reception Area.* The MoMA Archive online. p. 111

104 **Luigi Ghirri,** *Sassuolo,* 1975, C-print, 15.5 x 19.2, Per la serie *Diaframma 11*, © Estate of Luigi Ghirri. p.112

105 **Anna Wloch**, *Pina Bausch in scena in Caffè Muller*, 20 maggio 1978, Opernhaus Wuppertal. p. 116

106 **Anna Wloch**, *Pina Bausch, il Set di Caffè Muller*, 20 maggio 1978, Opernhaus Wuppertal. p. 116

107 **Anna Wloch**, *Pina Bausch Caffè Muller in this particular segment*, 20 maggio 1978, Opernhaus Wuppertal. p. 119

108 **Abreu Nunes**, *Fotografia aérea da Alameda e do Areeiro,* Lisboa. c.1950, in Arquivo Fotográfico da C.M.L. p. 128

109 **Duarte Fava,** *mappa Lisbona 1807*. p. 130

110 **Philipe Folque**, *mappa Lisbona 1856/58*. p. 130

111 **Silva Pinto**, *mappa Lisbona 1911*. p. 131

112 Autore sconosciuto, *mappa 1950*. p. 132

113 **Giovanni Battista Nolli,** *Nuova topografia di Roma*, 1748. p. 136

114 **Giovanni Battista Nolli**, *Nuova topografia di Roma,* 1748. p. 137

115 *Av. Almirante Reis, Praça do Chile*, 1939. In Revista Municipal, n.º 1, Set. 1939, pag. 50. p. 140

116 *Avenida Almirante Reis*, Google. p. 141

117 **Joshua Benoliel,** *Comizio republicano in Avenida Almirante Reis,* 1908-06-28, Arquivo Municipal de Lisboa. p. 142

118 *Marcia del primo di maggio*. Avenida Almirante Reis, 2014, Google. p. 143

119 **Nuno Fox,** *Capodanno Cinese, Avenida Almirante Reis*, 12 Febbraio 2018. pp. 148/149

120 **Marina Dahmer Bagnati,** progetto fotografico sviluppato per raccontare la multiculturalità in Avenida Almirante Reis, UAL, Febbraio 2018. p. 150

121 **Marina Dahmer Bagnati,** progetto fotografico sviluppato per raccontare la multiculturalità in Avenida Almirante Reis, UAL, Febbraio 2018. p. 151

122 **Marina Dahmer Bagnati,** progetto fotografico sviluppato per raccontare la multiculturalità in Avenida Almirante Reis, UAL, Febbraio 2017. pp. 152/153

123 **Eleonora Causin**, *Rua dos Baldaques,* fotografia scattata dall'appartamente di un amico, aprile 2016. p. 156

124 Fotografia personale, *Vila Sebastia Saraiva Lima*, zona di Penha da França, giugno 2015. p. 157

125 **Márton Pető,** *Rua Dotour Oliveira Ramos 22*, fotografie scattata dal patio del mio appartamento, maggio 2017. p. 158

126 **Márton Pető,** *Rua Dotour Oliveira Ramos 22*, fotografie scattata dal patio del mio appartamento, maggio 2017. p. 159

127 **Paulo Guedes,** *Panoramica di Penha da Franca*, Lisbona, 1900, Arquivo Fotográfico da C.M.L. p. 164

128 Fotografo non identificato, *Rua Passos Manuel,* 1903, in archivo photographico da C.M.L. p. 165

129 Incisione di **A. Pedroso,** secondo fotografia di De Fonseca, 1890, Arquivo Municipal de Lisboa. p. 166

130 Fotografo non identificato, *Chiesa e antico convento di Nossa Senhora da Penha da França,* in archivo photographico da C.M.L. p. 168

131 Disegno personale, *A cidade jà descobriu o Jardim Caracol da Penha?*. p. 169

132 **Nuno Ferreira Santos,** *Interno del Jardim Caracol da Penha*. p. 170

133 **Nuno Ferreira Santos**, *Interno del Jardim Caracol da Penha*. p. 171

134 **Nuno Ferreira Santos**, *Interno del Jardim Caracol da Penha*. p. 172

135 **Nuno Ferreira Santos**, I*nterno del Jardim Caracol da Penha*. p. 173

136 Fotografie tratte dal sito Movimento pelo Jardim do Caracol da Penha. p. 174/175

137 Disegno personale, *Strategia di progetto*. p. 179

138 **Christo e Janne-Claude**, *The running Fence*. p. 180

139 **Alessandro Aravena**, *Elemental,* Chile. p. 192

140 **Paulo Mendes da Rocha**, *Mu.B.E*, dettaglio costruttivo strato neoprene. p. 200

141 **Gilles Clement, Eric Bertlin, Sylvain Filipo, Parque Henri Matisse,** *Ile Deborence*, 1996-2000, Lille. p. 206