

Mostro è una figura in grado di sovvertire il luogo comune sullo stare e sull'attraversare i territori addomesticati. Il termine individua una persona con caratteristiche fuori dalla norma tali da generare spavento, "mostro" è una forma letteraria e popolare toscana, participio passato di "mostrare"†, individua l'atto di rivelare, mettere in luce, è un'azione tesa alla conoscenza di ciò che si ignora o che si teme. Il *monstrum* in latino è, infatti, un prodigio, un portento, colui in grado di mostrare caratteristiche fuori dall'ordine naturale dell'essere umano, è quindi un potenziamento che spaventa perché assume caratteristiche *innaturali*∞. Mostro è quindi colui in grado di *mostrare* caratteristiche inedite, mai viste prima, producendo un disvelamento, sempre dal latino indica anche il "segno degli dèi" da cui la sua componente religiosa e mistica. Mostro, però, è principalmente un prodotto dell'immaginario che si mescola con le mitologie e leggende, con accezioni quasi sempre negative sia sul piano estetico – il mostro è tale se presenta caratteristiche sgradevoli e respingenti – sia sul piano etico – il mostro è colui che agisce con cattiveria efferata e ingiustificata – se non quando il termine è teso a sottolineare una capacità fuori dal comune, allora la sua accezione si connota positivamente, mantenendo la componente di stupore e di stra-ordinario∞. Il mostro è stato in alcuni casi il dispositivo tramite cui un territorio veniva riscoperto, è questo il caso del lago di Lochness la cui fortuna e ritorno in auge del suo paesaggio sono dovuti all'avvistamento parziale e fortuito – o almeno alla sua narrazione – di un mostro che abita i fondali, producendo un mescolamento tra il desiderio di avvistare lo strano essere e la paura dell'incontro con l'ignoto.

Mostro è stato anche il soprannome dato al misterioso omicida della nota vicenda di cronaca nera dei duplici assassinii avvenuti dal 1974 al 1985 nei dintorni della città di Firenze∞. Il caso è preso in esame sotto la sua dinamica spaziale che interessa i luoghi nei quali sono avvenuti gli omicidi: sono il territorio e il paesaggio a essere i protagonisti della storia quali spazi in grado di rifugiare ma rendere prigionieri. La campagna dentro la quale avvengono i delitti è il paesaggio toscano da cartolina, antropizzato e costruito, frutto di continua manutenzione e di progetto per renderlo perfettibile, ordinato e corrispondente all'immaginario ormai assodato della campagna toscana. Un fenomeno oggi potenziato fino alle estreme conseguenze dall'acquisto da parte di imprese straniere di porzioni del paesaggio toscano, paesini e borghi compresi. Lo scopo è di mantenere intatto l'immaginario cristallizzato della campagna fiorentina e produrre l'aura di *autenticità* per il turismo internazionale ∞, mescolando resurrezioni kitsch di ambientazioni e di pratiche ormai perdute o desuete ad artificializzazioni totali di ambienti e contesti circoscritti.

I delitti, ammantati da un'aura di esoterismo e di mistero t , si consumano nelle immediate vicinanze di casolari, agriturismi o case di periferia, a poche centinaia di metri, o alcune volte solo a pochi metri, dai giardini e dalle abitazioni, proprio dentro il paesaggio che si vuole immacolato e ordinato, sotto gli occhi dei vicini. Si tratta di spiazzati sul giaciglio della strada tra i cespugli selvatici a margine di un campo coltivato, slarghi di accesso a strade private di casolari o ville, terreni a lato dei vigneti: i luoghi dei delitti che circondano da nord a sud il centro fiorentino raccontano di colline tranquille, antropizzate, di terreni contesi tra un filare e un giardino, raccontano di un apparente ordine controllato t . La selva nella quale incorre Dante in modo improvviso e inaspettato, senza sapere come avesse smarrito la via, scaturisce nell'arco di pochi metri e si definisce quale doppio rispetto al paesaggio del territorio fiorentino f . Nel lato oscuro di questo contesto idealizzato, apparentemente sicuro, avvengono gli atti più mostruosi della storia degli ultimi trent'anni della città "del Rinascimento", un contemporaneo *antirinascimento* h . La campagna, così domestica e vicina all'urbano che assicura alle giovani coppie un riparo sicuro dentro cui nascondersi, diviene il luogo della mostruosità e della morte, improvvisamente intricata, lontana, inarrivabile, piena di solitudine. I luoghi non sono frutto di una predeterminazione, non si tratta di un bosco reale, ma divengono la scena dell'oscurità perché scelti come rifugio che si trasforma in una selva. I delitti, inoltre, sono ancora più efferati, mostruosi appunto, perché in qualche modo coincidenti con l'atto dell'amore: l'omicidio si compie solo su coppie appartate e intente in relazioni intime dentro anfratti selvatici ai confini della società. La selva, dunque, si materializza non soltanto quale luogo fisico in ombra rispetto alla vita pubblica, ma anche come tentativo di costruire un nascondiglio intimo e personale che insegue un proprio bisogno, un'intimità che viene attaccata, messa in crisi e che trova la morte. La presenza del Mostro riconfigura in quegli anni anche molte dinamiche urbane della stessa città di Firenze, definendo l'impossibilità di utilizzare le colline limitrofe quali propaggini della vita cittadina, di doversi muovere sempre in gruppo, di ricercare per necessità la folla e la luce. Ripropone per un periodo una dinamica medievale dell'approccio allo spazio e al paesaggio. Il Mostro di Firenze non si *mostra*, rimane irrisolto e misterioso. Produce un movimento fatto di indizi, di sparizioni e apparizioni violente. La perdita di tracce è la principale caratteristica, la selva si materializza nel momento dell'atto violento e trasforma un luogo accogliente e controllato in uno spazio dell'orrore, dell'oscuro e del mistero.

Il mostro è quel dispositivo la cui apparizione cambia le mappe del territorio, la concezione dello spazio e il suo possibile attraversamento. Definisce il passaggio di stato dalla norma all'ignoto, l'informe e l'oscuro. Come un mostro medievale, la cui esistenza è provata dal fatto che non vi siano prove della sua presenza, il mostro progetta la selva nella sua apparizione in territori noti e controllati. Innesta l'oscurità dentro brani di paesaggio artificializzato e ordinato, traghettandoli dentro la selva oscura. Progettare dentro un paesaggio che subisce cambi di stato, che in un momento si tramuta da luogo ameno a spazio infero, significa dover necessariamente fare i conti con una natura frammista t f , incoerente e ambigua. Il paesaggio si costruisce, dunque, per metamorfosi che impongono la definizione di accordi e di patti effimeri tra artefatto e biologico, che si sanciscono e si rompono continuamente in un flusso incessante. Il territorio di azione della selva è quindi sempre in bilico tra luoghi rassicuranti e ordinati, il cui silenzio è presagio di possibili pericoli in agguato, e luoghi disarmonici e in conflitto, caratterizzati da continue alterazioni della materia. Dentro questi confini sfumati e irrintracciabili, il mostro è una modalità di progetto che sposta incessantemente il limite tra l'artefatto e la rinaturalizzazione dei luoghi, definendo l'azione progettuale attraverso accostamenti, innesti e ibridazioni. Il mostro in questo senso costruisce risarcimenti: proprio quando il progetto è concentrato a mettere a proprio agio, a creare *scenari* nei quali non vi sia conflitto, in cui tutto sia risolto e ordinato, conciliante e pacificato, il mostro produce un effetto non desiderato e impreveduto t f . L'atteggiamento di conciliazione diviene irritante, diviene perturbante, rende noto che c'è qualcosa che viene nascosto, che non si conosce tutta la verità, che la selva è avanzata silenziosa ai bordi dei nostri confini e adesso assedia le nostre certezze progettuali.

Nella costruzione di questo effetto doppio di conciliazione e di irritazione, il mostro è sostanzialmente un movimento, un'azione attiva di traslazione, si rivela e sposta interi brani di città e brani di paesaggio, come quello di Lochness o di Firenze, ridefinisce semanticamente i territori attraverso la propria apparizione intermittente, rivelatrice. Nella sua azione di movimento, il mostro pone l'attenzione sulla sua narrazione in grado di sovvertire e ridefinire gli spazi che attraversa con il suo spostamento. Dal momento in cui il mostro è colui il quale presenta sembianze e comportamenti ignoti e inediti, l'azione di interpretazione diviene centrale per scomporre o provare a riportare la materia ignota al mondo conosciuto t f . Similitudini e metafore divengono quindi lo strumento che traghetta quanto visto e percepito dentro il mondo della narrazione in grado di testimoniare l'incontro con il mostro.

L'apparizione della figura ignota e spaventosa è definibile solo attraverso la lente del racconto e della sua conseguente aderenza o meno alla realtà – lo stesso Mostro di Firenze è così denominato perché la sua identità rimane celata e non individuabile. Il racconto dell'avvicendamento e dell'avvistamento del mostro ne produce una definizione spaziale, scalare e temporale dentro i contesti noti. Presentandosi come pausa rispetto alla linearità del territorio circostante, come perimetro delimitato che continua un proprio discorso a sé stante, il mostro si costituisce secondo un montaggio scomposto di fotogrammi, apparizioni, osservazioni e cacce. Confondendo i confini tra realtà e immaginario e tra autentico e artefatto, il mostro produce *nuovi paesaggi* che sono frutto allo stesso tempo di mitologie, errori di calcolo, delitti irrisolti, oscurità progettate e sguardi verso tempi e spazi impossibili.

✠ Cfr. *Vocabolario Treccani online*, disponibile al link www.treccani.it/vocabolario/mostro2/, consultato il 15/04/2022.

∞ Accadimenti e personaggi ritenuti “prodigiosi” o “portentosi” erano nell'antica Roma rilevati quali presagio di sventure e quindi guardati con sospetto, allo stesso modo alimentavano le leggende e gli avvistamenti di creature *mostruose* abitanti territori geografici al tempo sconosciuti come l'Asia e l'Africa, cfr. ad esempio Plinio, *Storia naturale*, I secolo d.C.; cfr. anche parte del catalogo della mostra: D. Lippi, (a cura di), *Animalia. Gli uomini e la cura degli animali nei manoscritti della Biblioteca Medicea Laurenziana*, Mandragora, Firenze 2014.

∩ Cfr. in particolare i continui cambi di prospettiva e di giudizio sulla concezione dell'orrido e del brutto, in contrapposizione alla ricerca della bellezza, che attraversano i periodi storici in: U. Eco, *Storia della bruttezza*, Bompiani, Milano 2007. Il volume, il cui effetto di straniamento è amplificato dal fatto che al suo interno si trovano cose oggi comunemente ritenute di valore artistico ed estetico, in particolare sottolinea, attraverso il tritico che individua il brutto di per sé, il brutto formale e il brutto artistico, una dualità tra la repulsione per le mostruosità e un'attrazione per le violazioni dell'ordine precostituito.

▲ Sui fatti di cronaca si rimanda alla numerosa bibliografia giornalistica e letteraria, nonché alla documentaristica e filmografica, che negli anni è stata prodotta attorno ai fatti di cronaca nera sotto il nome del Mostro di Firenze. Si sottolinea in particolare il sito tutt'oggi in aggiornamento che tiene traccia della costellazione di fatti e pubblicazioni sul tema: www.mostrodifirenze.com, consultato il 20/04/2022.

∩ Cfr. R. Koolhaas, *Countryside*, in “O32C”, 23, Winter 2012, pp. 49-72.

⌋ Cfr. in particolare J. Balstrušaitis, *Il medioevo fantastico. Antichità ed esotismi nell'arte gotica*, Mondadori, Milano 1977 ed. or. *Le Moyen Âge fantastique. Antiquités et exotismes dans l'art gothique*, Colin, Paris 1955.

* Alcune ricostruzioni reperibili su youtube mostrano la visione satellitare dei luoghi degli omicidi e la distanza esatta rispetto alla prima abitazione limitrofa, rendendo chiara la dualità tra il paesaggio controllato e il suo doppio oscuro e misterioso.

∥ Sul rapporto uomo-mostro nell'evoluzione della scienza si veda tra i molti il recente volume di A. Mangham, *We Are All Monsters. How Deviant Organisms Came to Define Us*, The MIT Press, Cambridge Mass. 2023. Sulla costruzione dell'ossimoro paesaggio-mostro si veda anche la pubblicazione di A. Metta, *Il paesaggio è un mostro. Città selvatiche e nature ibride*, DeriveApprodi, Roma 2022.

∩ Cfr. E. Battisti, *L'antirinasimento*, 2 voll., Garzanti, Milano 1989.

✠✠ Sul termine “natura” si veda la definizione datane da D.J. Haraway in *Le promesse dei mostri. Una politica rigeneratrice per l'alterità inappropriata* (1992), a cura di A. Bolzano, DeriveApprodi, Roma 2019, pp. 40-41: “La natura non è un luogo fisico in cui recarsi, non è un tesoro da custodire in banca, non è un'essenza da proteggere o violare. [...] E tuttavia la natura è un *topos*, un luogo, che nella sua accezione retorica indica uno spazio in cui si condensano temi condivisi: la natura è, strettamente, un luogo comune. [...] ‘Le divinità topiche’ erano gli dei locali, legati a posti e popoli specifici. Di questi spiriti abbiamo bisogno, anche solo retoricamente, se non abbiamo la possibilità di incontrarne per strada. Ne abbiamo bisogno soprattutto per ri-abitare gli spazi comuni”.

✠✠ “Più pulito è lo spazio pubblico, più alto è il suo grado di perfezione; ma più questo accade, più è probabile che ai suoi bordi si manifesti la tensione tra i due domini del pubblico e del privato. Un enorme numero di rivendicazioni vengono oggi fatte a parole, rivendicazioni che eravamo soliti fare attraverso l'architettura. Abbiamo trasformato la città in una superficie nella quale nessun pollice quadrato è risparmiato dall'appartenere a un certo scenario. In un contesto come questo non è ammesso che ci si possa comportare male, che si possa morire, chiedere l'elemosina, fare a botte, essere ubriachi ecc.” R. Koolhaas, *Dilemmi sull'evoluzione della città* (2014), in Id., *Testi sulla (non più) città*, Quodlibet, Macerata 2021, pp. 197-198; ed. or. *Dilemmas in the Evolution of the City*, conferenza presso la Commission for Architecture and Built Environment, Londra, 16 gennaio 2006.

✠∞ Cfr. M. Pastoureau, *Medioevo simbolico* (2004) Laterza, Roma-Bari 2005; ed. or. *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Seuil, Paris 2004.