

GIOVANNI ATTILI
MALVINA BORGHERINI
DAVIDE COLAPINTO
ELENA D'ARSIÈ
NICOLA DI CROCE
PIERLUCA DITANO
COSIMO FERRIGOLO
DANILA GAMBETTOLA
ANNA RIZZO
LUCA RUALI

PRIMA LINEA. AVAMPOSTI
NEI CONFLITTI TRA SISTEMI
TERRITORIALI COMPLESSI

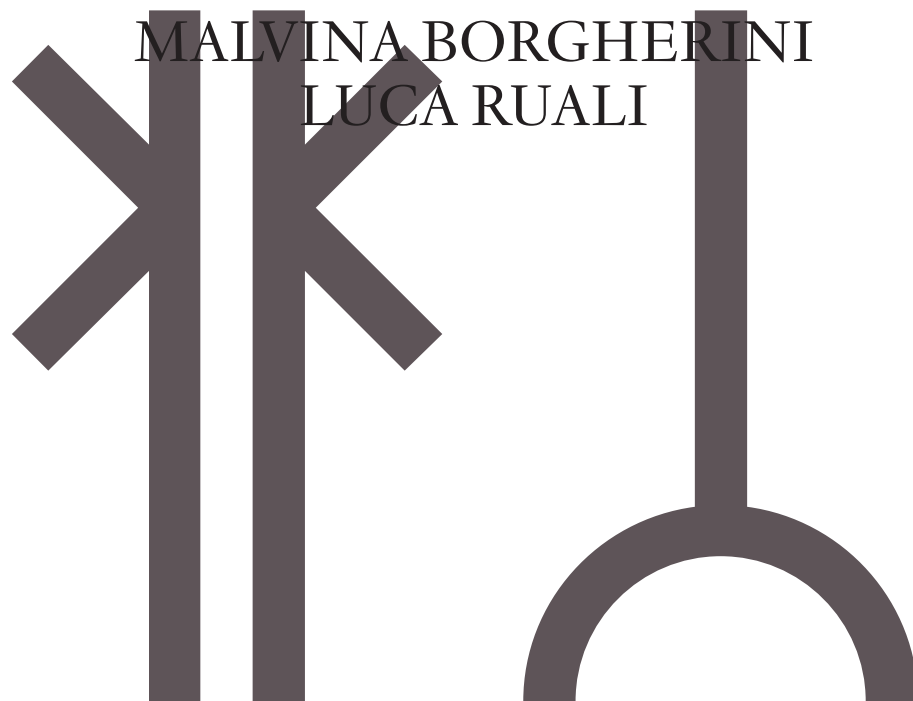
A CURA DI
MALVINA BORGHERINI
LUCA RUALI

✱
L
I
B
R
O

PRIMA LINEA. AVAMPOSTI NEI CONFLITTI TRA SISTEMI TERRITORIALI COMPLESSI

A CURA DI

MALVINA BORGHERINI
LUCA RUALI



Mimesis

PRIMA LINEA.
AVAMPOSTI NEI CONFLITTI TRA SISTEMI
TERRITORIALI COMPLESSI
a cura di Malvina Borgherini, Luca Ruali

Il volume raccoglie una rassegna di strutture che si sono trovate sulla linea di contrapposizione tra sistemi differenti – naturali o culturali – subalterni o egemoni. Strutture divenute scenari di episodi di conflitto e qui recuperate nella descrizione di un loro possibile ruolo attivo.

EDITORE
Mimesis Edizioni
Piazza Don Enrico Mapelli, 75
20099 Sesto San Giovanni
Milano – Italia
www.mimesisedizioni.it

PRIMA EDIZIONE
Novembre 2024

ISBN
9791222315188

DOI
10.7413/1234-1234034

STAMPA
Finito di stampare nel mese di novembre 2024
da Digital Team – Fano (PU)

CARATTERI TIPOGRAFICI
Union, Radim Peško, 2006
Jlannon, François Rappo, 2019

LAYOUT GRAFICO
bruno, Venezia

IMPAGINAZIONE
Luca Ruali

© 2024 Mimesis Edizioni
Immagini, elaborazioni grafiche e testi
© Gli Autori

Il presente volume è stato realizzato con
Fondi Mur-Prin 2017 (D.D. 3728/2017).
Il libro è disponibile anche in accesso aperto.

Ogni volume della collana è sottoposto alla
revisione di referees scelti tra i componenti del
Comitato scientifico.

I diritti di traduzione, di memorizzazione
elettronica, di riproduzione e di adattamento
anche parziale, compresi i diritti di utilizzazione
delle immagini, con qualsiasi mezzo, sono
riservati per tutti i Paesi.

COLLANA SYLVA
Progetto dell'Unità di ricerca dell'Università
luav di Venezia nell'ambito del PRIN «SYLVA.
Ripensare la "selva". Verso una nuova alleanza
tra biologico e artefatto, natura e società,
selvatichezza e umanità». Call 2017, SH2. Unità
di ricerca: Università degli Studi di Roma Tre
(coordinamento), Università luav di Venezia,
Università degli Studi di Genova, Università
degli Studi di Padova.

DIRETTA DA
Sara Marini
Università luav di Venezia

COMITATO SCIENTIFICO
Piotr Barbarewicz
Università degli Studi di Udine
Alberto Bertagna
Università degli Studi di Genova
Malvina Borgherini
Università luav di Venezia
Marco Brocca
Università del Salento

Fulvio Cortese
Università degli Studi di Trento
Esther Giani
Università luav di Venezia
Massimiliano Giberti
Università degli Studi di Genova
Stamatina Kousidi
Politecnico di Milano

Luigi Latini
Università luav di Venezia
Jacopo Leveratto
Politecnico di Milano
Valerio Paolo Mosco
Università luav di Venezia
Giuseppe Piperata
Università luav di Venezia
Alessandro Rocca
Politecnico di Milano
Eduardo Roig
Universidad Politécnica de Madrid
Micol Roversi Monaco
Università luav di Venezia
Gabriele Torelli
Università luav di Venezia
Laura Zampieri
Università luav di Venezia
Leonardo Zanetti
Alma Mater Studiorum Università di Bologna

PRIMA LINEA. AVAMPOSTI NEI CONFLITTI TRA SISTEMI TERRITORIALI COMPLESSI

Σ I
Y --
L U
V --
Δ A
V

8—13 PRIMA LINEA. INTRODUZIONE
LUCA RUALI

AVAMPOSTI EVERSIVI. COVI

16—27 LA PRIGIONE DEL POPOLO.
VIA CAMILLO MONTALCINI 8, ROMA
LUCA RUALI

28—39 IL MONDO DI MEZZO.
CORSO DI FRANCIA 80, ROMA
LUCA RUALI

40—49 IL PRIMO COVO. VICOLO SAN VITO (EX
VIA CB 31), CAMPOBELLO DI MAZARA
LUCA RUALI

AVAMPOSTI COMPLESSI. ANOMALIE

52—67 CIVITONIA.
AVAMPOSTO IMMAGINIFICO
GIOVANNI ATTILI

68—79 FORTE SANT'ANDREA. ANOMALIE,
APPRENDIMENTI E INNOVAZIONI NEL
GOVERNO DEL PATRIMONIO
MILITARE DISMESSO
NICOLA DI CROCE

80—89 BUEL DEL LOVO.
METAFORE ED ECOLOGIE INTERSPECIE
NELLE ISOLE ABBANDONATE DELLA
LAGUNA VENEZIANA
NICOLA DI CROCE

AVAMPOSTI SUBALTERNI O EGEMONI.
OCCUPAZIONI

92—101 EX FORTE VECCHIO DI PUNTA
SABBIONI.
OBSOLESCENZA, FALLIMENTO E
ALTRE PRATICHE
CONTROEGEMONICHE
COSIMO FERRIGOLO

102—109 BORGO EGNAZIA POTËMKIN.
POLITICHE E COMMERCIO DELLA
RAPPRESENTAZIONE TERRITORIALE
PIERLUCA DITANO

110—117 L'IMMAGINARIO FERMO.
TONI TURISTICI E RETRORIFERITI PER
LA NARRATIVA DELLE AREE INTERNE
ANNA RIZZO

118—131 LA RAGAZZA ROTTA.
APPUNTI PER UN MANUALE
TRANSMAGICO.
~~VADEMEUM~~ - VIENI CON ME -
DELL'ASPROMONTE INVISIBILE
DANILA GAMBETTOLA

AVAMPOSTI VISUALI. OSSERVATORI

- 134 — 145 LA CUPOLA DI TRINITÀ D'AGULTU.
UN'ASTRONAVE-VEDETTA SUL GOLFO
DELL'ASINARA
MALVINA BORGHERINI
- 146 — 155 CAMERE OTTICHE ABITATE.
VERSO PAESAGGI FATTI DI NIENTE
DAVIDE COLAPINTO
- 156 — 165 LA FRATTURA MOBILE DI CASSO.
DEDICARSI ALL'INQUIETUDINE NELLA
VALLE DEL VAJONT'
ELENA D'ARSIÈ

AVAMPOSTI MIMETICI. DIORAMI

- 168 — 175 GIARDINO EDEN HUNDERTWASSER.
INCERTEZZA E SEDUZIONE DI UNO
SPAZIO NATURALE
LUCA RUALI
- 176 — 195 PARTY TV.
CORPI E TERRITORI TRASMESSI
LUCA RUALI
- 198 — 201 BIBLIOGRAFIE
- 204 — 207 BIOGRAFIE

PRIMA LINEA. INTRODUZIONE

LUCA RUALI

9

PRIMA LINEA

Prima Linea è una delle monografie prodotte da Sylva, Progetto di Ricerca di Interesse Nazionale curato da Sara Marini (Università Iuav di Venezia). Una ricerca interessata a ciò che accade tra le ultime case ai margini dell'abitato che guardano verso ampi sistemi naturali. Una posizione geografica che è quella dell'avamposto, un'avanguardia dell'abitato e un luogo di sperimentazione di comportamenti già selvatici.

VERSO GLI AVAMPOSTI

Prima Linea è allora la posizione di covi e rifugi, che consentono di raggiungere velocemente il centro della città, così come di lasciarla con urgenza sfuggendo verso sistemi naturali e mimetici. Prima Linea è la posizione da cui è più naturale produrre contenuti culturali ambigui e inediti rispetto quelli circostanti; Prima Linea è il luogo di avamposti che provocano conflittualità e rotture nei sistemi differenti stabiliti attorno.

Il volume presenta una rassegna di avamposti, strutture descritte per la forma costruita e per la relazione con la natura e con altri sistemi sociali e culturali circostanti. Una descrizione che ha un tono narrativo, quando gli avamposti sulla Prima Linea sono anche gli scenari di intense vicende umane che potevano accadere solo lì. Se la misura dell'avamposto sembra una scala di indagine territoriale ridotta rispetto a quella urbanistica dell'abitato, è una scala che produce e registra narrative intense che formano l'ipotesi che azioni eclatanti possono accadere sulla scena di piccole strutture, quando queste si trovano in posizioni particolari. Gli avamposti della Prima Linea dimostrano una intensa capacità di trasmissione e hanno avuto la capacità di proiettare le azioni che hanno provocato a scale superiori rispetto alle loro semplici dimensioni fisiche.

Il campo che si stabilisce tra le ultime case dell'abitato e il sistema naturale attorno influenza la formazione di un avamposto. L'impressione è che qualsiasi tipologia, anche formalmente inoffensiva e priva di epica come l'*appartamento*, se trasportata sulla prima linea in cui agiscono gli ultimi comportamenti urbani e le prime influenze selvatiche, possa diventare un avamposto.

PRIMA LINEA

Prima Linea (PL) è stata un'organizzazione terroristica di estrema sinistra, fuoriuscita da Lotta Continua nell'autunno del 1976, i cui membri maturarono nella primavera dell'anno successivo la scelta della lotta armata. Prima Linea assumerà una attitudine aggressiva, seconda in Italia solo alle Brigate Rosse, per numero di persone colpite (39, di cui 16 uccise), di azioni armate (101 attentati rivendicati) e per numero di aderenti.

Il nome scelto deriva dalla posizione dei servizi d'ordine dei movimenti della sinistra extraparlamentare, che negli anni settanta si schieravano in testa ai cortei occupandone, appunto, la prima linea. Uno dei caratteri dell'organizzazione e delle sue azioni fu quello del mantenimento di una sorta di intransigenza, colpendo soggetti spesso non ostili, ma avvertiti nella loro propensione al dialogo come portatori di ambiguità tra le parti politiche.

Prima Linea, la pubblicazione, assume di questa esperienza estremista l'indagine di una posizione avanzata e forse il conseguente repertorio violento offerto da un campo di indagine simile, quando tra le ultime case e la selva si possono rilevare comportamenti e progetti aggressivi e dolorosi.

La traiettoria dell'organizzazione avrà invece un esito inatteso. Nel 1987 Prima Linea viene dichiarata sciolta,

rinuncia alle ipotesi di lotta armata e confluisce nel Partito Radicale Transnazionale; nel messaggio del marzo 1987 al Partito Radicale i principali aderenti – reclusi – di PL, dichiarano di consegnare simbolicamente Prima Linea ai radicali stessi, perché le sue forze vengano dedicate all'ideale della non-violenza.

UN VIAGGIO IN ITALIA

Prima Linea, come panorama di avamposti, recupera e definisce per questa rassegna di strutture sparse sul territorio italiano un metodo di analisi per sequenze geografiche.

Esiste una tradizione di registrazioni di episodi disposti in sequenze territoriali di natura differente. Dalle riprese quotidiane delle tappe del Giro d'Italia, al Viaggio in Italia di Guido Piovene (un *inventario delle cose italiane*, secondo la definizione dell'autore).

Si tratta di un andamento e di un metodo di analisi picaresco, per episodi successivi e non sempre coerenti tra loro, che è forse il formato specifico di registrazione – e poi di rappresentazione – dei fatti e delle emergenze del territorio italiano.

DAGLI AVAMPOSTI

Tornando a questo testo al momento di chiudere il volume è possibile offrire un'eco, una definizione di Prima Linea che ritorna dagli avamposti descritti. Il volume apre con una rassegna di avamposti, scenari di azioni eversive o criminali. Una introduzione che ragiona sul ruolo eclatante che alcune strutture banali possono assumere, offrendo una rappresentazione eccessiva e vivida dei caratteri di quelle costruzioni e delle loro relazioni con i sistemi circostanti.

La violenza di quelle azioni si traduce – nel seguito del volume – in altre forme di scontro sociale e culturale. Gli avamposti considerati nelle sezioni successive partecipano ancora ad una condizione di conflitto e Prima Linea – il volume – è percorso da una serie di contrasti analoghi che si producono con lievi differenze, tra interpretazioni consolidate del territorio delle quali non viene avvertita la criticità e la sterilità e azioni radicali che invece sentono necessario mantenere un livello elevato di complessità nella restituzione dell'indagine territoriale.

TEMI E AUTORI

I temi introdotti nei titoli delle differenti sezioni attraversano molti degli avamposti presentati. La distanza che si stabilisce tra interpretazioni territoriali *subalterne* verso altre *egemoni* e consolidate è una chiave di lettura frequente del ruolo territoriale delle strutture descritte in Prima Linea che si esprime attraverso pratiche parallele di occupazione spaziale e di riappropriazione narrativa.

Una sensazione che percorre il volume è che la qualità triste di alcune interpretazioni territoriali egemoni corrisponda ad un abbandono dei territori e che in questo campo vuoto possano apparire altri avamposti, strutture che usano la condizione di isolamento per generare pensieri autoriali indipendenti.

Una azione naturale, la presenza della selva, ritorna nelle ultime sezioni e nel modello semplice di Prima Linea collabora sempre a comportamenti e forme di produzione culturale inedite e complesse, che non si esauriscono in una concezione naturale rassicurante, ma piuttosto mimetica e complice di forme personali di *aggressività culturale* presenti in tutti i quadri di questa sequenza di strutture.

Gli avamposti e i contributi personali che qui li descrivono sono luoghi della geografia intima degli autori coinvolti, che hanno sperimentato in quei luoghi forme diverse di conflitto e ricerca e che – assieme a Malvina Borgherini – ringraziamo per avere dedicato a Prima Linea una espressione della loro attitudine radicale.

AVAMPOSTI EVERSIVI. COVI

I

LA PRIGIONE DEL POPOLO

LUCA RUALI

17

LA PRIGIONE DEL POPOLO

La *prigione del popolo* è l'appartamento dove Aldo Moro, deputato e presidente della Democrazia Cristiana, fu detenuto per 55 giorni dopo il suo rapimento da parte delle Brigate Rosse avvenuto il 16 marzo 1978; da qui scrisse 86 lettere ai principali esponenti del proprio partito, alla famiglia, ai quotidiani nazionali e al papa Paolo VI.

Aldo Moro fu sequestrato appena uscito dalla sua abitazione al quartiere Trionfale a Roma, verso le 9 della mattina a seguito dell'agguato in via Fani, in cui furono uccisi i cinque membri della scorta. Rispetto ai dati evidenti[¶] dell'agguato, l'identificazione dei differenti scenari della vicenda ha prodotto esiti meno certi. La ricostruzione giudiziale individua definitivamente il covo di via Camillo Montalcini 8 come unico spazio della prigionia solo nel 1988[¶].

Ancora nel 2017, il Reparto Investigazioni Scientifiche (RIS) dell'Arma dei Carabinieri svolge accertamenti nel box di pertinenza dell'immobile, per verificare la possibilità che Aldo Moro sia stato ucciso in quello spazio. L'ipotesi risulta praticabile quanto complessa viste le dimensioni del locale. I tempi e le eventuali tappe del trasferimento dello statista verso via Caetani, dove il corpo dello statista sarà fatto ritrovare il 9 maggio 1978, restano incerti[¶], lasciando ancora aperte altre ipotesi e possibilità.

A meno comunque di tempi brevi in ingresso e in uscita, Aldo Moro vivrà la sua prigionia nel *carcere del popolo*, espressione usata nel primo dei nove comunicati[¶] emessi dalle Brigate Rosse durante il sequestro e modificata progressivamente nella cronaca degli accadimenti in *prigione*.

L'appartamento e il box relativo sono in un edificio dei primi anni '60 che affaccia dalla seconda collina più alta della città sulla ottocentesca Villa Bonelli e più in basso verso via della Magliana. Un basamento in arenaria con sparsi blocchi sgrossati, coronato da una trave in cemento armato rivestita di tessere di mosaico bianco supera il dislivello tra prospetto anteriore e posteriore. Le piastre aggettanti delle terrazze definiscono l'aspetto formale dell'edificio, con le tamponature in cortina e gli elementi strutturali in cemento armato facciavista lasciati molto arretrati rispetto alla profondità degli sbalzi.

L'appartamento, al pian terreno – ma rialzato di diversi metri rispetto al piano della strada e al box – è intestato alla terrorista Anna Laura Braghetti, che vive lì con Germano Maccari, conosciuti dai vicini come i coniugi Altobelli. Nella *prigione del popolo* si alternano altri due carcerieri per simulare una normalità di relazioni sociali e familiari: Mario Moretti, che convive con Barbara Balzerani in via Gradoli, si reca quasi tutti i giorni in via Montalcini in autobus per interrogare Moro ed elaborare la

A seguito dell'agguato in Via Fani e dell'uccisione dei 5 membri della scorta, Aldo Moro viene fatto salire sul sedile posteriore di una Fiat 132 condotta da Bruno Seghetti, che con altre due Fiat 128 con a bordo tutte e nove le persone coinvolte nello scontro a fuoco, salgono per via Stresa svoltando a sinistra per via Trionfale, in direzione centro.

Da via Trionfale (a destra nella foto) una curva verso destra permette alle tre automobili di imboccare via Carlo Belli, una via privata non considerata dalla normale viabilità, la Fiat 128 che fa da battistrada sbaglia la curva ed è costretta a fermarsi per fare manovra, venendo superata dalle altre due automobili che prendono per via Casale de Bustis.

(Fotografia di Luca Dammicco, *Senza uscita, geografia del caso Moro*).

Via Casale De Bustis è chiusa al traffico e termina con una catena (oggi con una sbarra di metallo), ma ciascuna delle tre automobili del convoglio ha a bordo delle tronchesi. Un passeggero della Fiat 132, che a quel punto fa da battistrada, scende per tagliare la catena; passate le vetture sarà compito di Barbara Balzerani rimetterla al suo posto per non attirare l'attenzione. Le tre auto sono ora alla Balduina. Valerio Morucci scende da una delle 128 per condurre un furgone bianco Fiat 850 che era stato parcheggiato in via Bitossi, Bruno Seghetti lascia la 132 per condurre una Dyane Azzurra. Le cinque auto si fermeranno in Piazza Madonna del Cenacolo dove Moro verrà spostato sul furgone e lì chiuso in una cassa.

(Fotografia di Luca Dammicco, *Senza uscita, geografia del caso Moro*).



gestione politica del sequestro e Prospero Gallinari, un latitante che rimane all'interno dell'appartamento per l'intera durata del sequestro come carceriere dell'ostaggio.

Interrogato da Mario Moretti, Moro inizia a rispondere: rivela l'esistenza di Gladio, l'organizzazione paramilitare nata da un accordo tra la CIA e i servizi segreti italiani come struttura segreta di prima reazione all'eventuale aggressione da parte di paesi del patto di Varsavia, così come accenna al sistema dei finanziamenti illeciti alla DC. Il comunicato n. 3, con le parole "Il prigioniero sta collaborando", disorienta gli ambienti politici. Moro trascorre il resto del tempo ascoltando una messa incisa su nastro e leggendo giornali. Sono azioni quotidiane adatte alla tipologia scelta per la *prigione del popolo*: un luogo che, nella prossimità con il centro della città e nella disponibilità opposta di vie di fuga verso aree subito naturali e mimetiche, stabilirà la regola geografica per altri appartamenti di impiego analogo.

Oltre alle *rivelazioni*, l'appartamento-covo assume una imprevista funzione trasmittente, declinazione di una caratteristica di altri avamposti. Dalla sua prigione Aldo Moro scrive quotidianamente ai principali esponenti del suo partito, la Democrazia Cristiana, alla famiglia, ai principali quotidiani e a papa Paolo VI. Invia anche messaggi in codice che alludono alla sua posizione, come quello al suo compagno di partito e ministro degli Interni Francesco Cossiga: "Mi trovo sotto un dominio pieno e incontrollato"^L, ovvero: sono al pianterreno di un condominio affollato, non ancora perquisito. Ripete di trovarsi a Roma: "Io sono qui"; "mandate delegati qui a Roma", perché – ha appreso – i militari sono fuori pista: setacciano la cittadina viterbese di Gradoli, indicata in una seduta spiritica.

L'interesse politico viene assorbito dal dialogo quotidiano delle lettere e da quello postumo che Moro stabilirà con il *memoriale*. Le interpretazioni, le ipotesi sulle condizioni dell'autore operate attraverso quei testi, saranno prevalenti nella cronaca dell'evento rispetto alle ipotesi sul luogo del sequestro dello statista. Anche ricostruzioni indipendenti della vicenda come la relazione di minoranza redatta da Leonardo Sciascia nel 1983 come membro della Commissione Moro^L confermano questa lacuna.

Moro scrisse a mano un verbale degli "interrogatori" su fogli a quadretti e gli originali non verranno mai ritrovati. La vicenda delle lettere – o come si dirà poi del memoriale – coinvolge un altro covo delle Brigate Rosse, in via Monte Nevoso 8, a Milano. Il 1° ottobre 1978, pochi mesi dopo il ritrovamento del cadavere di Aldo Moro, gli uomini del Generale Dalla Chiesa fanno irruzione in quei locali. Alla fine della perquisizione, verranno rese note quarantanove pagine del memoriale: pagine dattiloscritte

te dalle Brigate Rosse, copiate cioè dal verbale originale o dalle bobine registrate. All'interno della casa dove era stato sequestrato Moro era infatti attivo un sistema di telecamere a circuito chiuso. Nell'ottobre del 1990, durante dei lavori di ristrutturazione dell'appartamento, verranno ritrovate 229 pagine fotocopiate del memoriale, che ne costituiscono la stesura più completa.

L'edificio di via Monte Nevoso 8 – altro avamposto – è ai margini di alcune immagini riprese ancora nel 1978 da Gabriele Basilico in *Ritratti di fabbriche* (SugarCo, Milano 1981) campionatura fotografica di quella che era all'epoca la forma edilizia del margine urbano milanese, la fabbrica di dimensioni differenti come tipologia di mediazione con il territorio naturale.

Come per l'edificio di via Monte Nevoso a Milano, l'immobile del covo romano e l'atmosfera di quel giardinetto condominiale con palmizi, sono riduttivi rispetto al tono epico necessario all'idea di avamposto, mantenuto soltanto per la posizione elevatissima che guarda tutta la città e poi le montagne verso est. Questo esotismo e geografia epici si ripiegano subito sulla pratica dell'*appartamento* e una eventuale descrizione della realizzazione dell'intercapedine che celava Aldo Moro, arriverebbe a comprendere la terminologia propria della minima ristrutturazione edilizia e fatta di pannelli in cartongesso, servizi, antibagni. La *prigione del popolo* è stata anche un abuso edilizio.

L'interno dell'edificio è quindi un appartamento rialzato di alcuni metri rispetto a via Montalcini. L'ingresso principale e quello di servizio – che apre sulla cucina – sono sul lato posteriore. La distribuzione dell'appartamento di due camere e tripli servizi, ricerca un tono signorile proprio nel doppio ingresso che stabilisce la distinzione tra la zona soggiorno-studio e la cucina. Le porte bianche dei locali di servizio distinte da quelle in pannelli delle camere ricercano, con le cornici nere e lineari dei quadri appesi in composizioni regolari, una certa contemporaneità. Indizi non coerenti rispetto alla scelta della carta da parati in tinta chiara mazzata e delle *applique* in stile.

All'esterno non è presente oggi alcuna forma memoriale. Nell'appartamento è stata visibile, fino ad una ristrutturazione operata nel 2008, la traccia della libreria che nascondeva l'accesso alla prigione sul parquet a spina di pesce di una delle due camere.

Rispetto alla nidificazione e riduzione progressiva degli spazi della prigionia e delle possibilità della sua conclusione, la posizione del covo è aperta e guarda a due direzioni differenti. Verso via Caetani, posizione centrale ed equidistante dalle sedi storiche del Partito Comunista e della Democrazia Cristiana, dove verrà lasciato e fatto ritrovare il corpo di Aldo Moro; verso direzioni esterne alla città, considerate poi in modo incerto in ambito giu-

Le BR si dividono. Il furgone con Moretti e Gallinari e la Dyane con Seghetti e Morucci scendono per via della Balduina, gli altri, abbandonate le Fiat si dividono ulteriormente: quelli della colonna romana tornano alle loro basi, gli altri vanno verso la Stazione Termini. Percorse via Damiano Chiesa e via Mario Fascetti, il furgone e la Dyane arrivano in via Papiniano: a sinistra una fila di palazzine, a destra il pendio che conduce a Valle Aurelia. Seguendo un percorso scelto per la scarsità di semafori e la continua prossimità con un sistema naturale, i veicoli attraversano piazza di Villa Carpegna.

(Fotografia di Luca Dammicco, *Senza uscita, geografia del caso Moro*).

Via della Nocetta porta il gruppo in via del Casaleto fino alla traversa di via Bellotti e al parcheggio coperto della Standa di viale Newton. Da qui Morucci e Seghetti allontaneranno i due mezzi utilizzati, mentre Moretti e Gallinari – con Moro – si dirigono su una AMI 8, verso il luogo della prigionia.

(Fotografia di Luca Dammicco, *Senza uscita, geografia del caso Moro*).



Durante le prime ricognizioni, verrà ritrovata in via Licinio Calvo la Fiat 132 sulla quale Moro era stato sequestrato. Nei giorni successivi, nella stessa via, verranno ritrovate anche le due Fiat 128. I tempi diversi dei ritrovamenti hanno - negli ultimi anni - addensato alcuni sospetti, attorno un condominio in via dei Massimi, che alcune ricostruzioni si spingono a ritenere un probabile primo luogo di prigionia di Aldo Moro.

(Fotografia di Luca Dammicco, *Senza uscita, geografia del caso Moro*).



L'edificio in Via Camillo Montalcini 8. L'appartamento che ha ospitato la *prigione del popolo* è al piano rialzato, all'interno 1, a sinistra nell'immagine.

(Fotografia di Luca Dammicco, *Senza uscita, geografia del caso Moro*).



diziale e dalla Commissione Parlamentare, nei successivi decenni di ricostruzione narrativa dell'evento.

Una apertura parallela alla claustrofobica ricostruzione secondo cui lo statista è stato detenuto quasi due mesi in soli 3,5 mq. Direzioni differenti che interpretano la doppia natura introspettiva e insieme aperta del covo come avamposto. Una apertura che resta sospesa, come il desiderio di un esito differente della vicenda. Tanto una ricostruzione immaginata dal fratello dello statista, quanto un'inchiesta giornalistica sul ruolo di misteriosi intermediari, indicano come ultime tappe del rapimento alcune località marine, facilmente raggiungibili da via Montalcini. Rompendo gli spazi ridotti dell'appartamento e della prigione, appaiono allora – seguendo in quella primavera la via Cristoforo Colombo o la via Portuense – l'oasi di Palo Laziale sulla via Aurelia, certi stabilimenti balneari e altre posizioni tutte litoranee, che confondono la durezza delle azioni nella dolcezza degli scenari.



A. Colombo, *Un affare di stato*, Cairo, Milano 2008.



L. Villoresi, *Mistero di stato in via Montalcini*, in “la Repubblica”, 18 maggio 1988. <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1988/05/18/mistero-di-stato-in-via-montalcini.html>, consultato il 26 marzo 2024.



C.A. Moro, *Storia di un delitto annunciato*, Editori Riuniti, Roma 1998, cap. III.



Processo Moro uno e bis, Prima istruttoria (Moro uno), Comunicato n. 1 del 16 marzo 1978, Matrice I, Volume I, Atti generici, b. 1, fasc. 1, c. 138.



Processo Moro uno e bis, Prima istruttoria (Moro uno), Comunicato n. 3 del 29 marzo 1978, Vol. I bis, Atti generici aggiuntivi, b. 12, fasc. 1, cc. 210-211.



Senato della Repubblica, Camera dei Deputati, VIII Legislatura, Doc. XXIII, n. 5, Vol. II, Relazioni di minoranza della Commissione Parlamentare di inchiesta sulla strage di via Fani, sul sequestro e l'assassinio di Aldo Moro e sul terrorismo in Italia, Tipografia del Senato, Roma 1983.

LUCA RUALI

Massimo Carminati nasce a Milano nel 1958 e cresce a Roma nel particolare contesto degli anni di piombo. Carminati si avvicina da giovane agli ambienti dell'estrema destra, associandosi alla fine degli anni Settanta al gruppo neofascista dei Nuclei Armati Rivoluzionari (NAR). Veterano della guerra civile libanese e prossimo agli ambienti del crimine organizzato, manterrà la sua azione criminale tra le pratiche proprie dell'eversione di destra e quelle della malavita comune.

La cronaca giudiziaria di Massimo Carminati è estremamente complessa e lo vede coinvolto, processato, condannato a partire dalla metà degli anni Settanta per le azioni legate alla lotta armata dei NAR e poi per la scelta di modi criminali non ideologici che seguivano gli obiettivi economici propri della criminalità organizzata. Non è qui tentata una ricostruzione personale e storica di questa traiettoria; sono invece descritti gli scenari degli ultimi dieci anni di azioni del terrorista.

Il 2 dicembre 2014 Massimo Carminati viene arrestato dai carabinieri del Raggruppamento Operativo Speciale (ROS), in esecuzione dell'ordinanza del Giudice per le Indagini Preliminari (GIP) Flavia Costantini nell'ambito dell'inchiesta *Mondo di mezzo*[¶], una definizione che per la prima volta offre un carattere spaziale e geografico particolare allo scenario delle azioni oggetto dell'indagine.

Massimo Carminati viene fermato mentre percorre una strada di campagna della periferia nord di Roma, verso la via Sacrofano-Prima Porta (SP 35a) alla guida di una Smart bianca con un familiare a bordo. L'auto dei militari, che procede in direzione opposta, blocca la Smart: i due carabinieri scesi intimano all'indagato di fermarsi e scendere dal veicolo. La sequenza registrata dal ROS viene diffusa da emittenti televisive nazionali ed estere guadagnando notevole popolarità e uno spazio nell'immaginario collettivo.

Il successo della sequenza è dovuto alla sua aderenza a un repertorio di genere a meno del contesto specifico. Le immagini introducono infatti una geografia particolare e necessaria alle azioni dell'arrestato; uno scenario inconsueto per degli eventi che hanno forse una matrice urbana, ma avvertito come inevitabile, desiderato e progettato dal criminale. Al momento dell'arresto Massimo Carminati ha da poco superato il cancello automatico della sua abitazione in via Monte Cappelletto 11, una località 10 chilometri a nord del Grande Raccordo Anulare, tra i comuni di Sacrofano e Formello.

La localizzazione suburbana e rurale della residenza di Massimo Carminati non esprime la scelta di una relazione con la natura, di un'atmosfera agricola e di una densità residenziale

minima. Si tratta certamente di una posizione coerente con le esigenze di sicurezza e di controllo del territorio del personaggio, ma ancora più coerente con ambizioni di un'altra natura.

L'area – al centro di un'ampia zona naturale tra le vie Cassia bis e Flaminia – è caratterizzata da sistemi e immaginari che sono la proiezione a una più ampia scala territoriale di attività e presenze che hanno la loro origine sempre nella zona nord della Capitale, ma all'interno del Grande Raccordo Anulare, negli ambiti Farnesina, Belsito, Vigna Clara, Ponte Milvio, Collina Fleming, Tor di Quinto.

Ambiti riuniti nella definizione culturale di *Roma nord*, che identifica ormai – non solo a livello locale – una comunità riunita in una sorta di cultura dell'aggressività liberista, nel desiderio di esibire status simbol il cui valore sia prima di tutto economico, nel porsi ambizioni alto borghesi basate su dinamiche di rendita, nell'associazionismo e nella consorzeria professionali, in una confusione e sovrapposizione di sentimenti e posizioni sociali, che non distingue ideali sportivi e politici genericamente di destra e che ambisce – come esito riconoscibile di un successo personale – alla prossimità con calciatori e atleti di altre discipline, come di noti personaggi televisivi.

La prima urbanizzazione di Monte Mario degli anni Cinquanta da parte della Società Generale Immobiliare (Sogene⁸) e la realizzazione degli ambiti Belsito e Vigna Clara, aveva offerto alla nuova borghesia dinamica della città la prima occasione urbana di ammirazione e prossimità alle celebrità lì frequenti a causa dalla presenza dello storico centro di produzione Rai di via Teulada⁹. Lo stabilimento che ospita i primi nove studi televisivi dell'emittente è infatti alle pendici di uno degli accessi a Monte Mario.

L'altro accesso alla collina, tra il versante della Farnesina e il Tevere, vede dalla fine degli anni Venti la presenza di un'altra imponente struttura – lo Stadio dei Cipressi – allora parte del complesso sportivo del Foro Italico progettato da Enrico Del Debbio. L'impianto fu rinnovato a partire dagli anni Cinquanta come Stadio dei Centomila e poi – dopo l'assegnazione dei giochi della XVII Olimpiade – come Stadio Olimpico. La struttura ospita le partite casalinghe della A.S. Roma e della S.S. Lazio, completando il panorama di ideali televisivi e calcistici che nell'area sono paralleli e associati al successo personale e necessari alla sua rappresentazione.

Seguendo una progressione extraurbana, le strutture – televisiva e sportiva – a supporto di questo doppio immaginario si sono spostate progressivamente al di fuori del Grande Raccordo Anulare. Dal 1990, molte delle attività di produzione e trasmis-

sione della Rai sono ospitate dal Centro di produzione Rai di Saxa Rubra, costruito a partire dal 1987 e inaugurato nel 1990, appena fuori dal Raccordo Anulare e lungo la via Flaminia nuova.

Anche la presenza calcistica della S.S. Lazio allo Stadio Olimpico, ha una proiezione extraurbana nel centro sportivo di Formello, il complesso dove si svolgono gli allenamenti della prima squadra maschile e femminile, mentre il centro sportivo della A.S. Roma è a sud della città. Proprio la tifoseria laziale, rilevante nella zona nord della capitale, è schierata su posizioni politiche di estrema destra almeno dalla metà degli anni Ottanta.

Ma anche il modello abitativo e alcune abitudini particolari della vita quotidiana che si sono stabilite fino dagli anni Cinquanta sui rilievi attorno al quartiere Prati in seguito all'urbanizzazione di Monte Mario, hanno ricevuto una traslazione residenziale oltre il Grande Raccordo Anulare.

Tra la Storta e Formello si trova infatti una delle poche *gated community* italiane. L'Olgiate è un comprensorio di 612 ettari percorso da oltre 30 chilometri di strade e con circa 8000 residenti. Realizzato ancora dalla Sogene¹⁰ negli anni Cinquanta, l'Olgiate è l'ambito geografico apicale verso cui convergono gli immaginari residenziali di un'intera area urbana. Qui la riservatezza dell'accesso, l'anonimato dei residenti, la qualità e il valore commerciale degli immobili, la necessità e il piacere dell'uso esclusivo delle automobili per gli spostamenti, la prossimità con personaggi del mondo dello spettacolo e degli sport, raggiungono il livello più elevato.

L'Olgiate offre la tipologia urbanistica più prossima a che ha ispirato indirettamente l'assetto residenziale che Massimo Carminati ha stabilito per sé e per alcuni complici proprio lungo la strada che fa da sfondo ai momenti dell'arresto. Via Monte Cappelletto è un diorama a scala ridotta delle modalità di controllo e sicurezza per abitanti selezionati stabilito da quel comprensorio. La geografia e l'umanità della strada si completano appunto con altre presenze ed altri immobili che aderiscono alla tipologia di quello di Massimo Carminati. Arrestato all'incrocio tra la via Sacrofano-Prima Porta e via Monte Cappelletto, dove abita al numero 11, Carminati aveva infatti stabilito lungo la strada le residenze dei suoi complici Marco Iannilli che abita al 12 e Riccardo Brugia, al 18. Tutti indagati e poi arrestati nell'ambito dell'inchiesta *Mondo di mezzo*.

Per chiarire le modalità che hanno prodotto questi intrecci urbanistici, è utile dire che la villa in via Monte Cappelletto 11, era appartenuta al commercialista Marco Iannilli. Il valore dell'immobile corrispondeva al prezzo che Iannilli avrebbe pagato all'ex NAR in cambio della sua protezione dalle minacce che

Fotogrammi della sequenza dell'arresto di Massimo Carminati da parte dei carabinieri del ROS (Riprese dal canale Youtube di Fanpage.it, www.youtube.com/watch?v=wN83WtBYg-s). L'auto con a bordo i militari che compiranno l'arresto sta per svoltare in Via Monte Cappelletto, dove verrà intercettata quella guidata da Massimo Carminati, seguita da un'altra volante.



Fotogrammi della sequenza dell'arresto di Massimo Carminati da parte dei carabinieri del ROS (Riprese dal canale Youtube di Fanpage.it, www.youtube.com/watch?v=wN83WtBYg-s). L'auto con a bordo i militari che compiranno l'arresto sta per svoltare in Via Monte Cappelletto, dove verrà intercettata quella guidata da Massimo Carminati, seguita da un'altra volante.



gli venivano rivolte dall'imprenditore Gennaro Mokbel, deciso a riottenere una somma di circa 7 milioni di euro investiti nell'affare Digint L.

È possibile anche registrare delle costanti tipologiche in queste villette di campagna, come l'ingresso attraverso una cancellata automatica sorvegliata da telecamere o un certo eccesso di inferriate a protezione degli interni. Nel caso dell'abitazione di proprietà di Carminati sono anche presenti un ascensore con accesso dall'esterno e un garage da cui si accede ad un locale sotterraneo, ulteriore espressione di una necessità di protezione personale e di una sorta di piacere nell'adeguarsi ad un immaginario di genere sensibile alla formalizzazione spaziale prodotta dalle esigenze della latitanza e della difesa da eventuali irruzioni.

Quello che sembra essere ignorato, malgrado la manifesta presenza circostante, è lo scenario naturale, un sistema ambientale col quale non viene stabilita alcuna relazione. La geografia criminale non considera come fonte d'ispirazione temi botanici o rurali, la presenza degli animali, le possibilità del giardinaggio o delle coltivazioni. Le scelte per la configurazione dei terreni e delle costruzioni sono dettate dall'illusione di ristabilire una proiezione a scala maggiore degli ideali economici e politici assunti.

Quella agreste è del resto una condizione che gli indagati abbandonano quotidianamente per stabilirsi nel luogo centrale della geografia qui descritta finora. Esiste infatti un fuoco in cui i due con visivi della originale condizione urbana e della sua proiezione successiva si intersecano. La precise coordinate geografiche dell'avamposto di Massimo Carminati coincidono con quelle di una panchina contro la parete della stazione di servizio Eni su Corso Francia, la strada che unisce il sistema urbano di forme e valori originale alla sua proiezione rurale, i due sistemi simmetrici che uniti formano l'ambito dove Massimo Carminati agisce prevalentemente la sua criminalità.

La stazione di servizio Eni è un punto di osservazione scelto con metodo e visione estremamente chiari. Corso Francia è il più definito degli ingressi a nord della città e connette l'ampio sistema naturale appena descritto a quartieri come Parioli, Pinciano, Prati. È l'asse viario di un quadrante della città che connette istanze alto borghesi, luoghi istituzionali, immaginari televisivi e sportivi.

La stazione di servizio Eni ripropone uno dei criteri della definizione di avamposto. La struttura è in una posizione dalla quale è facile raggiungere i centri delle dinamiche professionali ed economiche della città e da cui è possibile fuggire velocemente in un territorio dai caratteri già rurali in cui mimetizzarsi e difendersi, tra una popolazione che in parte accredita e sostiene

azioni non urbane se non criminali, esprimendo un certo antagonismo geografico verso *Roma*.

La stazione di servizio Eni è un luogo di attesa e di incontri. L'osservazione degli ingressi nella città, lo studio delle relazioni interpersonali, il monitoraggio delle abitudini sono pratiche connesse alla identità di un quartiere con una tradizione di un particolare bilanciamento tra esposizione e travisamento, dovuta alla presenza storica, frequente e riconoscibile dei servizi segreti e di sistemi di sorveglianza che hanno offerto a queste strade l'altra definizione urbanistica – parallela a quella di *mondo di mezzo* – di *quartiere acquario*, ambito in cui chiunque sa di poter essere osservato e in cui si deve ricorrere a tattiche personali di confusione e disturbo dei segnali e delle espressioni che potrebbero essere registrate. L'ufficio di Carminati, la panchina al distributore, è accanto alla zona dei lavaggi auto, dove il suono degli aspiratori e dei getti d'acqua impedisce una chiara comprensione delle probabili intercettazioni ambientali.

Questo casello di accesso e vigilanza è completato – a poche decine di metri – da un altro immobile, una *dépendance* della stazione di servizio adatta alle routines quotidiane di Carminati. Il bar in via di Vigna Stelluti, uno storico esercizio commerciale della zona, il cui *debor* offre alcune sedute tra la veranda e la strada, dove è stata registrata la conversazione del 12 dicembre 2012 tra Massimo Carminati, Riccardo Brugia e Cristiano Guarnera che ha offerto l'espressione che ha stabilito il titolo di questa geografia.

“È la teoria del *mondo di mezzo* compa', [...] ci stanno... come posso dire... i vivi sopra e i morti sotto e noi siamo nel mezzo [...] vuol dire che ci sta un mondo in mezzo in cui tutti si incontrano e allora, cioè... e allora vuol dire che ci sta un mondo... un mondo in mezzo in cui tutti si incontrano e dici: cazzo, come è possibile che quello lì [...]”.

“Cazzo è impossibile... capito come idea? Quella che il mondo di mezzo è' quello invece dove tutto si incontra... cioè... hai capito?... Allora le persone... Le persone di un certo tipo, di qualunque [...]”.

“Di qualunque ceto”.

“Bravo...si incontrano tutti là no? Tu stai lì ma non per una questione di ceto, per una questione di merito. Anche la persona che sta nel sovramondo ha interesse che qualcuno che sta nel sottomondo gli faccia delle cose che non le può fare nessuno [...] questa è' la cosa... e tutto si mischia”.

Un mondo di mezzo – un ambito territoriale simmetrico – che geograficamente si comprime fino a ridursi ad una precisa coordinata. La stazione di servizio Eni che riflette la natura

di strettoia, di cerniera, di passaggio inevitabile per chi accede o lascia la città. Struttura che assume anche la natura geometrica di centro di proiezione di immaginari e condizioni, dalla loro origine urbana alla loro proiezione extraurbana, a 30 chilometri dal luogo dove sono state generate.



Radio Radicale, *Processo "Mafia Capitale"*, in Radio Radicale, 27 giugno 2017.



Archivio Centrale dello Stato, Fondo - Società Generale Immobiliare - SOGENE, cfr. <https://patrimonioacs.cultura.gov.it/patrimonio/04525019-607a-4c5d-8b1a-eaca5e8a316e/fondo-societa-generale-immobiliare-sogene>, consultato il 18 gennaio 2024.



Il centro di produzione RAI in via Teulada 66, progetto dell'arch. Francesco Berarducci, fu inaugurato il 19 dicembre 1957, cfr. F. Berarducci, M. Bernardi, G. Mazzariol, *Un edificio per la RAI*, in *Monografie di Architettura III*, Edizione Alfieri, Venezia 1967.



La consulenza di Luigi Moretti allo studio urbanistico e paesaggistico generale insieme agli architetti Tullio Rossi e Maria Teresa Parpagliolo costituisce l'ultimo episodio della relazione dell'architetto con la Società Generale Immobiliare. A Luigi Moretti verrà anche affidata la progettazione delle *isole* 106 e 107 del comprensorio.



Cfr. Report, *La famiglia Finmeccanica*, puntata del 19 novembre 2010, disponibile al link www.raiplay.it/video/2010/11/La-famiglia-Finmeccanica-0cf90cbe-0161-4777-8280-754eb44a9ad5.html, consultato il 18 gennaio 2024.



Cfr. Redazione ANSA, *L'intercettazione di Carminati, Il "mondo di mezzo", tra i vivi e i morti*, 23 ottobre 2019, disponibile al link www.ansa.it/sito/notizie/cronaca/2019/10/23/lintercettazione-di-carminati-il-mondo-di-mezzo-tra-i-vivi-e-i-morti_45cdb1ae-10d3-497f-bdab-3bf58fd0ed4c.html, consultato il 18 gennaio 2024.

IL PRIMO COVO

LUCA RUALI

41

IL PRIMO COVO

Il 16 gennaio 2023, dopo quasi trent'anni di latitanza, Matteo Messina Denaro è arrestato dai Carabinieri del Raggruppamento Operativo Speciale (ROS) con la collaborazione del Gruppo di Intervento Speciale (GIS), in un vicolo nei pressi della clinica privata La Maddalena a Palermo. Il boss era in procinto di effettuare una seduta di chemioterapia, usando le generalità di Andrea Bonafede.

Come suo padre Francesco, Matteo Messina Denaro fu capo del mandamento di Castelvetro e della mafia nella provincia di Trapani. Vicinissimo a Totò Riina, dopo l'arresto di questo, contribuì alla strategia degli attentati a Firenze, Milano e Roma tra il 1992 e il 1993, periodo in cui si rese irreperibile, entrando in latitanza.

Il giorno successivo "Il Sole 24 Ore"[¶], ha stimato in quattro miliardi di euro i beni che è stato possibile confiscare a Matteo Messina Denaro nell'immediatezza dell'arresto, un patrimonio ricavato dagli interessi prodotti dalla grande distribuzione commerciale, impianti eolici, villaggi turistici, compravendita di immobili, reperti archeologici e opere d'arte.

Questo testo – come i due precedenti – non descrive condizioni e dinamiche criminali, situazioni sociopolitiche e neppure sviluppi giudiziari, invece offre un'interpretazione spaziale degli scenari della latitanza di Matteo Messina Denaro e di come siano stati prefigurati e poi descritti dopo la cattura.

C'è infatti una certa distanza tra quanto rappresentano gli esiti delle indagini successive all'arresto e la loro cronaca visiva; una mancata aderenza agli immaginari stabiliti prima della cattura, che rimarranno a guidare la cronaca e le interpretazioni giornalistiche. Agirà una mitizzazione di Messina Denaro, del suo contesto, dei suoi mezzi, dovuta in effetti all'enorme potere criminale ed economico acquisiti, ma anche ai tentativi estremi di mantenere questa vicenda coerente agli immaginari televisivi e cinematografici di genere.

Già le dinamiche della cattura offrono una misura di questa mitizzazione. Il ROS dei carabinieri, richiederà l'azione del GIS. Una istanza tecnicamente necessaria non essendo gli investigatori certi della presenza di una scorta armata a protezione di Matteo Messina Denaro. Il ROS[¶] è infatti un organo investigativo, il GIS[¶] è invece un reparto d'élite capace di operazioni antiterrorismo e antiguerriglia.

L'attitudine di intervento del GIS preferirà però l'occupazione militare dell'edificio, rispetto al mantenere il contatto visivo con il latitante, del quale di fatto il giorno dell'arresto si perderanno a lungo le tracce, fino a che verrà ritrovato in strada. Un passaggio che può simboleggiare la dimensione e la sofisticatezza

dell'indagine, intesa come dimensione dell'immaginario pubblico, contrapposta alla effettiva naturalezza della latitanza.

Una distanza emotiva che proietta altrove il boss e quasi impedisce di immaginarlo lì dove più naturalmente poteva trovarsi. "Ci ha fatto credere – per tanti anni – che si trovasse chissà in quale parte del mondo." (Col. L. Arcidiacono, comandante Reparto I, ROS). Negli ultimi anni della latitanza, Matteo Messina Denaro ha invece abitato con continuità a Campobello di Mazara, comune di 11000 abitanti in provincia di Trapani.

Campobello di Mazara è un agglomerato di case estremamente compatto, formato da edifici bassi di due o tre piani aderenti l'uno all'altro, tagliato da strade prive di marciapiedi. Una sorta di cretto per automobili in cui non si aprono slarghi. I corpi di fabbrica sono chiari, in condizioni di manutenzione approssimative, l'atmosfera è luminosa.

Dopo l'arresto inizierà la cronaca giornalistica della scoperta delle case abitate da Matteo Messina Denaro, descrizioni che sembreranno accompagnate da un senso di delusione: Campobello di Mazara si rivelerà incapace di soddisfare l'immaginario collettivo collegato all'esibizione del potere di un capomafia. Nella comunicazione delle indagini territoriali successive all'arresto, agirà allora una forzatura narrativa. Il tentativo di riconnettere questo immaginario con la realtà formale e visuale che emerge dalle cronache assumerà forme differenti.

Le case abitate da Matteo Messina Denaro a Campobello di Mazara, saranno identificate anche da una numerazione che è quella della cronaca progressiva della loro scoperta.

Il primo covo (in realtà l'ultimo in ordine temporale ad essere abitato). L'appartamento che Matteo Messina Denaro ha utilizzato negli ultimi mesi della sua trentennale latitanza, si trova in vicolo San Vito (ex via CB 31), alla periferia nord di Campobello di Mazara, da dove è possibile raggiungere con facilità lo svincolo di accesso alla E90. L'ingresso all'abitazione avviene da una corte accanto ad altri immobili e attività commerciali.

Il bunker. Si tratta in realtà di una minima intercapedine scoperta nell'abitazione dell'ex consigliere comunale di Castelvetro Errico Risalvato, nella palazzina di via Maggiore Toselli 34. Risalvato era dal 2019 in un elenco di indagati sospettati di favorire la latitanza di Matteo Messina Denaro ed è fratello di Giovanni Risalvato, imprenditore edile condannato a 14 anni per mafia e amico di infanzia del boss.

Il terzo covo. L'appartamento in via San Giovanni 260 è abitato dal 2016 e fino ai primi di giugno del 2022, quando Messina Denaro si trasferisce nell'appartamento di vicolo San Vito. L'immobile è aderente alla casa di Giovanni Luppino, che guida

l'auto di Messina Denaro il giorno della sua cattura.

La mensa. L'abitazione di Lorena Ninfa Lanteri e del marito Emanuele Bonafede in via del mare 89 è il luogo in cui Matteo Messina Denaro pranzava e cenava regolarmente.

Questo catasto si moltiplicherà, in parallelo al censimento delle relazioni personali che favorirono la latitanza del boss. Vengono perquisite e a volte sequestrate le abitazioni di chiunque emerga come prossimo a Messina Denaro. L'appartamento di Andrea Bonafede in via Cusmano 78, quello di uno dei figli di Giovanni Luppino... Il numero elevato di abitazioni a disposizione del boss forma progressivamente un'ipotesi che rompe la narrativa della segretezza e del mimetismo e invece ricostruisce una latitanza vissuta apertamente e senza interrompere le proprie relazioni familiari e sentimentali.

Una interpretazione il cui esito spaziale è quello del paese come rifugio. La dimensione di avamposto del singolo appartamento sembra estendersi ad un intero abitato che offre al latitante un'elevata quantità di spazi e la possibilità di circolare liberamente tra questi.

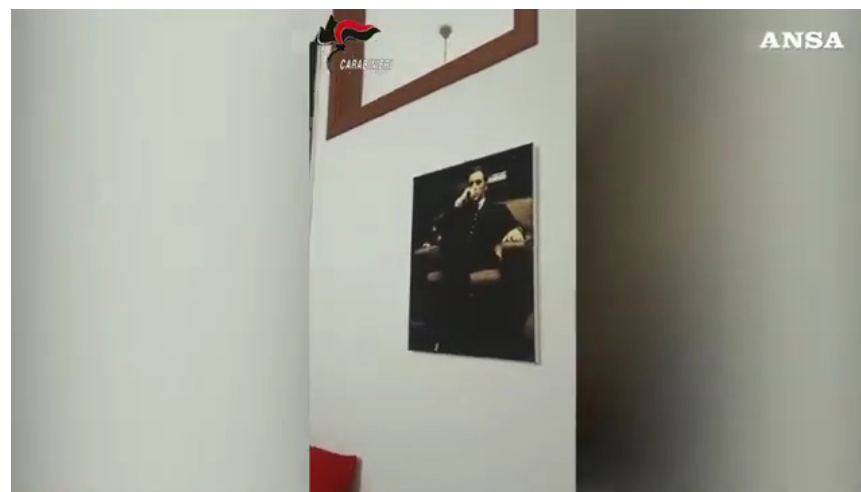
La reazione della cronaca a questa latitanza esposta produce un tentativo estremo e forzato di esaltare improbabili lati enigmatici, provando a trasferire agli edifici il carattere nascosto e oscuro preteso dal pubblico dell'indagine, assieme ad altri attributi come quello dello sfarzo così necessariamente atteso per queste abitazioni. Si tratterà però di attributi assenti da questi spazi, che verranno tutti meno a tali attese. Covo, bunker, rifugio: l'epica pretenziosa di questi sostantivi sarà costantemente ridimensionata dalle loro effettive apparenze e riscritta verso una continua mediocrità.

Il primo covo è un appartamento buio dalle finiture misere i cui spazi sono collegati da un pavimento in gres chiaro a motivi geometrici tono su tono. Alle pareti due poster, commentati a lungo dai cronisti, dei film *Scarface* e *Joker*, assieme ad un elenco stampato di frasi motivazionali. Uno stanzino da stiro con due scarpieri e una panca con un bilanciere sarà subito la palestra del boss. L'appartamento ha una superficie attorno ai 60 mq.

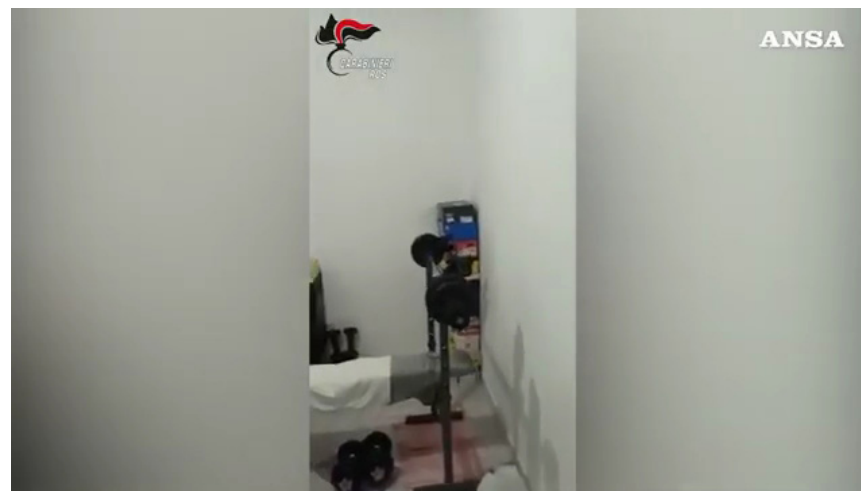
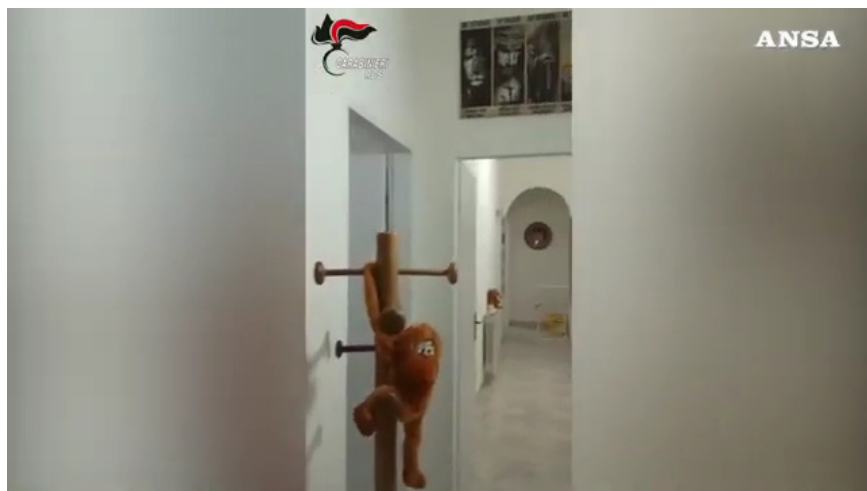
Il bunker è un locale di 3-4 mq, chiuso da una porta blindata cui si accede dal fondo scorrevole di un armadio che si trova nella camera da letto di Errico Risalvato. Difficile immaginare che possa ospitare una persona se non per poche ore, e che possa custodire altro che qualche regalo di matrimonio durante le assenze estive della famiglia.

Il terzo covo. Di questo appartamento, al primo piano di un immobile accanto al campo da calcio locale, non sono disponibili immagini degli interni. Mentre l'abitazione di Lorena Ninfa

Fotogrammi dalle prime riprese rese pubbliche dal ROS Carabinieri dell'interno del primo covo (Riprese dal canale Youtube di Corriere della Sera, https://youtu.be/U3iqFsjWMRI?si=4rz0_kJPILenvNoB). L'appartamento di circa 70 mq divicolo San Vito (ex via CB 31) a Campobello di Mazara.



Fotogrammi dalle prime riprese rese pubbliche dal ROS Carabinieri dell'interno del primo covo (Riprese dal canale Youtube di Corriere della Sera, https://youtu.be/U3iqFsJWMRI?si=4rz0_kJPiLEnvNoB). L'appartamento di circa 70 mq divicolo San Vito (ex via CB 31) a Campobello di Mazara.



Lanteri e del marito Emanuele Bonafede – il refettorio – appartiene ancora alla tipologia di quei luoghi nei quali i giornalisti cercavano indizi di un qualche lusso, ma questa velleità si manifesta qui solo con un ramo secco decorativo incastrato in una nicchia accanto all'ingresso.

L'aspettativa del pubblico e il tentativo giornalistico di ritrovare un immobile degno dell'epica attesa, lascia spazio ad una realtà ben più evidente e drammatica. Il covo della latitanza di Matteo Messina Denaro è l'intero abitato. Un paese come rifugio, un tessuto di relazioni come favoreggiatore, l'assenza di qualsiasi dissimulazione in un abitato in cui una eventuale ma non necessaria capacità mimetica è tutta nella forma anonima, compatta, continua.



“[...] nel patrimonio del capomafia trapanese: la grande distribuzione commerciale, impianti eolici, villaggi turistici, immobili, opere d'arte”, cfr. www.ilsole24ore.com/art/commercio-eolico-case-e-opere-d-arte-ecco-patrimonio-4-miliardi-matteo-messina-denaro-AEKxN-QXC?refresh_ce=1, consultato il 26 marzo 2024.



Istituito formalmente il 3 dicembre 1990 con il decreto legge 13 novembre 1990 n. 324 e successivamente con decreto legge 13 maggio 1991, n.152, convertito dalla legge 12 luglio 1991.



IC. Lippay, *THE ATLAS NETWORK - European Special Intervention Units combating terrorism and violent crime*, Stumpf+Kossendey Verlag, 2021, p. 235-237.

AVAMPOSTI
COMPLESSI.
ANOMALIE

II

CIVITONIA. AVAMPOSTO IMMAGINIFICO

GIOVANNI ATTILI

53

CIVITONIA

C'è una terra che nel suo nome reca il destino dell'urbano: Civita. Si tratta di un piccolo paese dell'alto Lazio aggrappato precariamente ad una rupe di tufo che si muove e si sgretola senza sosta. Civita di Bagnoregio è un luogo che ha imparato storicamente a vivere in costante tensione dialettica con la morte. Questa capacità di adattamento oggi tuttavia vacilla di fronte all'irrompere di un fenomeno che sta mettendo in pericolo l'esistenza del borgo: un turismo di massa che sta producendo lacerazioni violente. Un processo attraverso cui la mercificazione ha finito col fagocitare ogni ambito del vivere. L'espansione senza limiti di un gigantesco apparato di accumulazione mercantile sta triturando tutto. In questa nuova tragica frontiera dell'irrimediabile, Civita ha espulso la vita e la sua capacità di rigenerazione. Quell'abitare, un tempo cucito saldamente alla terra, si sta sfaldando, nell'assenza di azioni capaci di gettare avanti, nel futuro, l'esistente.

Rispetto a questo scenario apparentemente irreversibile, può l'arte svolgere un ruolo riparatore? Per rispondere a questa domanda, insieme alla performer e attivista Silvia Calderoni, abbiamo coinvolto un collettivo eterogeneo di artisti in una pratica residenziale all'interno di questa terra martoriata, con una semplice consegna: immaginare. L'idea era quella di dare forma a gesti, scritture, performance, riti, installazioni e invenzioni magiche capaci di squarciare il modello di sfruttamento che condanna Civita a pensarsi senza alternative. Il tentativo è stato quello di pensare ad apparecchi di visione capaci di fertilizzare immaginari ormai atrofizzati producendo interrogazioni capaci di prefigurare altre possibilità di futuro.

In questo lavoro gli artisti hanno contattato fantasmi, miracoli e tensioni che la forza cosmogonica del capitalismo tecnonichilista aveva ridotto al silenzio. Si tratta di parole e gesti anacronistici che disegnano una partitura di suggestioni potenzialmente capaci di rianimare una terra trafitta. I diversi contributi offrono una prospettiva inattuale e intempestiva su Civita. È il compito dell'artista, in fondo, quello di piantare erosioni, aprire feritoie, lavorando a una diversa partizione del sensibile. Soprattutto, il suo compito è quello di *"attendere senza nulla attendere"* e – ciononostante – di edificare con largo anticipo, attraverso gli smottamenti lasciatici in consegna; dunque: di creare circostanze, nodi del possibile; di agire controtempo – con *pensiero vicariante*".

Gli atti immaginativi pensati dagli artisti durante le loro residenze sono confluiti in un festival: "Civitonia. Riscrivere la fine o dell'arte del capovolgimento". Si tratta di un festival dai caratteri insoliti perché nasce con l'intento di non accadere. In altri termini, abbiamo pensato che le creazioni immaginifiche sollecitate dalla cornice del festival non dovessero avere alcun

Civita di Bagnoregio, il ponte di accesso all'abitato.
Fotografie di Extragarbo.



precipitato pesante: nessuna performance, nessuna azione teatrale, nessun film. Per noi era prezioso e irrinunciabile solo l'atto immaginativo. Non chiedevamo nient'altro. Questa dimensione inaccadente è stata pensata per diversi motivi.

Innanzitutto permettere all'artista di svincolarsi dalle contingenze logistiche, economiche e organizzative. L'artista potevano cioè creare, con slancio furibondo. Eludendo divieti di accesso, pesi e zavorre. Sconfinando, con respiro largo, oltre le contingenze del fare e del fare accadere. Senza gravità. Questo ci sembrava potesse magnificare l'obiettivo del Festival, consentendo un pieno dispiegamento del suo potenziale creativo.

L'assenza di prodotto era anche il perno intorno al quale gravitava un ulteriore campo di riflessioni: sentivamo l'urgenza di un inceppo, una stortura, un incaglio che potesse terremotare, anche solo per un istante, la corsa del fare. Una slabbratura nella macchina infernale dell'iper-produzione. In questo senso un festival inaccadente poteva rappresentare un piccolo antidoto contro la nevrosi della prestazione.

Infine, non volevamo che il festival venisse sussunto nelle maglie tentacolari dell'industria turistica, trasformandosi nell'ennesima mercanzia scintillante. Non volevamo diventasse una stampella per il processo di visibilizzazione estrattiva che investe Civita. Non potevamo permettere che la forza tellurica, sovversiva e innovatrice del gesto artistico venisse appiattita, depoliticizzata, resa materia inerte, se non addirittura trasformata in merce da cui estrarre valore. La natura inaccadente del festival è stata dunque pensata anche per creare un argine difensivo rispetto a questa insidiosa eterogenesi dei fini.

Quello che però ha contraddistinto tutta l'operazione di sapore situazionista è stato un regime di verosimiglianza. Le pratiche artistiche non accadevano, ma potevano accadere. Non c'era niente di irrealizzabile nella loro proposta. Semplicemente non si sono realizzate. L'idea era di giocare con l'immaginazione. Evitare di soccombere al reale senza tuttavia smarrirne il contatto necessario. La verosimiglianza garantiva infatti una presa ancora più politicamente minacciosa sul presente proprio in virtù della sua potenziale realizzabilità.

Fa parte di questo statuto di verosimiglianza anche la campagna di comunicazione che abbiamo costruito in collaborazione con il collettivo Extragarbo. L'annuncio del Festival ha seguito tutte quelle traiettorie di cui solitamente si nutre una programmazione culturale. Abbiamo inizialmente diffuso dei claim: frammenti di un discorso aperto e volutamente ambiguo, che si ponevano l'obiettivo di convocare le questioni portanti del progetto. Sono seguite poi locandine, comunicati stampa, calendari. Sono

circolate anticipazioni del programma, i nomi dell'artista, i teaser video delle loro opere. Abbiamo cercato di fare breccia nel reale tappezzando strade, case e mura. Le piattaforme social hanno infine moltiplicato questi contenuti nello spazio virtuale. Tutto doveva essere come se. Come se stesse realmente accadendo.

Questo statuto di verosimiglianza è riuscito ad essere irritante. L'amministrazione di Bagnoregio ha reagito stizzita alla comparsa dei claim che problematizzavano la deriva che stanno prendendo le nostre città, condannate a trasformarsi in vetrine mercificate a uso e consumo di un turismo predatorio. Si trattava di temi che in effetti mettevano in discussione l'operato di un Comune che da anni ha contribuito a trasformare Civita in un luna-park.

La risposta non ha tardato ad arrivare. Il Comune, rivolgendosi direttamente al festival Civitonia decide di "diffidare chiunque dal diffondere informazioni che coinvolgono il territorio, e quindi anche Civita, senza che esse siano state vagliate e autorizzate dall'amministrazione stessa, a meno che non si tratti di iniziative private, che però non possono comunque sfruttare immagini e situazioni soggette al controllo pubblico." Non solo.

Quando si diffonde la notizia che il festival avrebbe preso metaforicamente la forma di un rave clandestino, il Comune ne denuncia "la gravità incredibile e inaccettabile" dichiarando di aver informato "le forze dell'ordine con la speranza che il buon senso prevalga". Il dibattito si incendia, sulle piattaforme social e nel territorio. I giornali locali parlano della tensione tra Civitonia e Comune mettendo in evidenza come questa tensione abbia contribuito a riaprire un "dibattito su Bagnoregio: modello turistico vincente o sfruttamento del territorio a fini commerciali". Di fatto il tema della iper-turistificazione e dei suoi nefasti effetti territoriali tornava ad alimentare arene discorsive e prese di parola sul futuro di questa terra.

Allo stesso tempo, le scomposte reazioni del Comune erano per noi un indizio interessante sulle possibilità urticanti e interrogative dell'intera iniziativa. Un'operazione che annuncia l'accadimento ma che sprigiona le sue scintille più preziose nel superamento del suo inverarsi storico.

L'aspettativa cresce. La comunicazione continua ad essere martellante: invade le principali città italiane in lotta contro il turismo di massa; scuote il sistema della produzione culturale depositandosi all'interno di musei e festival. Tutto viene annunciato nei minimi dettagli ad eccezione delle date in cui il festival Civitonia sarebbe dovuto accadere. Ma alla fine una crepa si apre. Un giorno di ottobre, Bagnoregio si sveglia completamente ricoperta di manifesti in cui, per la prima volta, compaiono le date

“Fa parte di questo statuto di verosimiglianza anche la campagna di comunicazione che abbiamo costruito in collaborazione con il collettivo Extragarbo. [...] Abbiamo inizialmente diffuso dei claim: frammenti di un discorso aperto e volutamente ambiguo, che si ponevano l’obiettivo di convocare le questioni portanti del progetto”.

Fotografie di Giovanni Attili.



“Tutto viene annunciato nei minimi dettagli ad eccezione delle date in cui il festival Civitonia sarebbe dovuto accadere”.
Fotografie di Giovanni Attili.



“Le piattaforme online fanno circolare immagini dell3 artist3 in compagnia di un piccolo pubblico complice. Vengono ritratt3 all’interno di setting da festival ricreati fittiziamente con l’intento di suggerire l’accadimento di Civitonia”.
Fotografie di Andrea Pizzalis.



del festival. Si tratta tuttavia di una comunicazione retrodatata: vengono annunciate date che sono già passate.

Nello stesso momento, le piattaforme online fanno circolare immagini dell'artista in compagnia di un piccolo pubblico complice. Vengono ritratti all'interno di setting da festival ricreati fittiziamente con l'intento di suggerire l'accadimento di Civitonia. Per amplificare l'impatto delle immagini vengono pubblicate alcune recensioni, finte anche queste, che attraversano dettagliatamente e con respiro largo gli spettacoli, le proiezioni, le installazioni, le mostre e gli eventi teatrali del festival.

La sensazione che si genera – e che abbiamo ricercato – è quella di aver perso qualcosa. Di aver mancato un appuntamento. Questo passaggio diventa occasione per aprire un ulteriore campo di riflessioni in grado di problematizzare la moltiplicazione ipertrofica di eventi che soffoca le nostre vite, l'ansia sociale che si genera in virtù di una esclusione dall'accadimento e le condizioni che garantiscono accessibilità e reale partecipazione al mondo della produzione e della fruizione artistica.

Quando Civitonia decide finalmente di svelarsi pubblicamente, durante un evento organizzato al MACRO di Roma, la sua natura di avamposto diventa immediatamente leggibile: fisicamente ancorato sulle propaggini tufacee che scandagliano il vuoto che circonda Civita, questo festival è in realtà un luogo dell'immaginazione sospeso sul baratro del presente. Un luogo politicamente e poeticamente fondato, che vibra lanciando interrogazioni sul futuro di una terra trafitta. Un luogo dell'inaccadenza, custode di esercizi di prefigurazione in grado di minacciare l'incapacità di pensare altrimenti.

Per conservare traccia degli esercizi immaginativi che hanno animato questo Festival inaccadente abbiamo pensato – ancora insieme con Silvia Calderoni – ad un libro: una sorta di “catalogo espanso” che potesse ospitare il sedimento dell'intenso lavoro dell'artista. In questo libro (*Civitonia. Riscrivere la fine o dell'arte del capovolgimento*, Nero Editions, Roma 2022) si moltiplicano le scritture, i segni, le immagini che vogliono riscrivere la fine di Civita.

A differenza di un normale catalogo in cui le pratiche artistiche vengono semplicemente annunciate, qui l'artista ha potuto moltiplicare ed espandere i loro contributi e le loro visioni, costruendo una partitura collettiva di suggestioni che interrogano il futuro di Civita di Bagnoregio.

Sapevamo che nessuno avrebbe mai potuto assistere nella realtà ad alcuna pratica artistica. Questo libro si offre dunque come un'occasione per continuare ad immaginare, per cucire insieme frammenti, per costruire nuove interpretazioni di ciò che

non è accaduto e che, proprio per questo, si rende disponibile ad essere costantemente risignificato.

Non era tuttavia sufficiente. Per ragionare, in maniera specifica, di questo processo di sparizione/apparizione abbiamo pensato anche ad un secondo libro che potesse interrogare le voci dell'artista che hanno partecipato al Festival. La loro presa di parola era per noi centrale. In che modo avevano accolto l'invito a partecipare a un festival che avrebbe vissuto di sottrazione?

A questo secondo libro si accede tramite l'apertura di un lucchetto i cui codici devono essere richiesti tramite email alla casa editrice che però li invia dopo circa venti giorni. Si può contattare questa ulteriore sinfonia di voci, segreta e disvelatrice, solo all'interno di un tempo differito e solo dopo aver attraversato la lettura del catalogo espanso. In altri termini il progetto editoriale in due libri ricalca la drammaturgia che ha contraddistinto l'evoluzione di Civitonia che vive dapprima come festival e che decide, solo successivamente, di svelare i sortilegi del suo meccanismo inaccadente.

Il Festival si offre, del resto, come un operatore di molteplicità, attraverso cui il monoteismo mercantile e capitalista può sciogliersi a contatto con l'altrimenti. Tale contatto è favorito dalla vitalità del linguaggio simbolico, una potenza eccedente che non cerca traduzioni o didascalie. In questa cornice l'artista ha lavorato a costruire un'archeologia del possibile, immagina e inattuale.

Nel Festival, infatti, si possono incontrare geografie sonore che smembrano l'ipocrisia e corpi che duellano con l'instabilità. C'è il gioco che diventa trappola amabile e la visione che dichiara l'illusione; c'è la presenza di gesti funebri che aprono al futuro e la dimensione del sonno come pratica resistente; ci sono cartoline che si squarciano e altre che si scrivono. Nel festival si possono incontrare, ancora, soprattutto gesti che abbattano il naturalismo dell'esistenza, introducendo turbamenti e affermazioni controintuitive.

Si tratta in definitiva di pietre focaie lanciate contro il reale. Barlumi di possibile che a partire dalla loro mancata realizzazione, riescono a produrre un'evasione luminosa da quel pragmatismo che ha sempre finito per imporre all'ordine dell'esistente di sovrastare quello del possibile. Se la fine ingloriosa di Civita sembra essere già scritta, questo Festival e il suo controverso inaccadere tentano di lavorare in una direzione ostinata e contraria: allontanando l'ineludibile.

In fondo, abbiamo scelto per questo festival un nome che contiene in sé il rovesciamento del già dato: “Civitonia. Riscrivere la fine, o dell'arte del capovolgimento”, a sottolineare la possibili-

tà di una diversa presa in carico di ciò che ci (a)spetta. A rimarcare l'urgenza, non più differibile, di un lavoro sottile sulla materia viva degli immaginari.



Questo testo è il risultato di un attraversamento e di una ricomposizione di alcune riflessioni dell'autore contenute nel libro: G. Attili, S. Calderoni (a cura di), *Civitonia. Riscrivere la fine o dell'arte del capovolgimento*, Nero, Roma 2022.



Anagoor, Alessandro Sciarroni, Alice Rohrwacher, CHEAP, Chiara Bersani, Daria Deflorian, Eva Geatti, Francesca Marciano, fratelli D'Innocenzo, Marta Montanini, Valia Santella, Francesca Pennini, Vasco Brondi, Michele Di Stefano, Simona Pampallona.



G. Cornelio, *Un visibile tacere*, Antinomie, 25 gennaio 2021, cfr. www.antinomie.it/index.php/2021/01/25/un-visibile-tacere, consultato il 26 marzo 2024.



Si tratta di testi affidati a Natalia Agati, Viola Lo Moro, Alberto Marzo, Serena Olcuire.



Abbiamo convocato anche le voci di Emanuele Coccia, Giorgiomaria Cornelio, Annalisa Sacchi, Extragarbo, Pietro Gaglianò (confluite nella sezione "geologia poetica" coordinata da Paola Granato) a cui abbiamo chiesto di riflettere sull'operazione di un festival che non accade.

FORTE SANT'ANDREA. ANOMALIE, APPRENDIMENTI E INNOVAZIONI NEL GOVERNO DEL PATRIMONIO MILITARE DISMESSO

NICOLA DI CROCE

Due ragazzi scendono dal proprio barchino, in mano pesanti casse audio con cui si muovono disinvolti tra le erbe alte e le architetture labirintiche di Forte Sant'Andrea fino a sistemarle sulla sua enorme terrazza. Una prospettiva inedita sulla laguna di Venezia. Le scene successive di *Atlantide*, film di Yuri Ancarani del 2021, seguono la luce del pomeriggio scendere sul rave che quelle casse stanno rendendo possibile. La musica immerge il pubblico nella notte, illuminata improvvisamente dal passaggio di una nave da crociera a poche decine di metri dalla terrazza del forte: le urla della danza si scontrano con quel transito fuori scala, due mondi si osservano – cosa penseranno i vacanzieri di quella terrazza in festa?

Se quell'incontro ravvicinato esplicita il paradosso delle scale a confronto, e dunque l'impatto esercitato dal turismo sugli equilibri della città lagunare, la prossimità tra nave e architettura non è casuale. Forte Sant'Andrea nasce per sorvegliare il transito acqueo della principale tra le tre bocche di porto che collegano la Laguna Veneta al mar Adriatico. La bocca del Lido separa l'isola del Lido di Venezia da Punta Sabbioni, terraferma; un passaggio obbligato per le navi che vogliono avvicinarsi o allontanarsi da Venezia.

Costruito sull'isola di Sant'Andrea, il forte è stato realizzato dalla Serenissima tra il 1554 e il 1559 su progetto di Michele Sanmicheli che, in collaborazione con il tecnico militare Antonio Da Castello, ridisegna la struttura a partire da una costruzione militare quattrocentesca. La ristrutturazione del forte è parte di un programma di potenziamento che interessa anche Forte San Niccolò, che sorgeva sull'isola del Lido proprio di fronte all'isola di Sant'Andrea. I due forti controllavano insieme la bocca di porto del Lido; tra di essi era addirittura possibile tendere delle grandi catene per scoraggiare l'eventuale passaggio di navi nemiche.

Forte Sant'Andrea è dotato di mura dal notevole spessore, progettate per proteggere la laguna dall'attacco avversario contro cui schierava una considerevole dotazione di cannoniere a pelo d'acqua posizionate in una lunga casamatta a volta posta all'interno di un bastione e sormontata da un terrapieno che ospitava le munizioni[†].

Le soluzioni tecniche e militari del forte sono rimaste efficaci per oltre tre secoli, ma la sua architettura riflette anche un ordine estetico e simbolico che per la Serenissima non è affatto secondario. Forte Sant'Andrea è infatti uno dei primi simboli che incontrano le navi in ingresso a Venezia: un enorme portale inquadra il suo fronte su acqua e – in cima all'imponente torrione – una grande terrazza domina strategicamente la vista sulla laguna e sulla bocca di porto. Se il fronte acqueo esprime un carat-

tere rappresentativo oltre che difensivo, il retro ovvero la parte opposta al bastione ospita l'accesso al forte, che risulta invece pressoché indifeso – l'eventuale occupazione per mano nemica non poteva certo avvantaggiare l'avversario consegnandogli una testa di ponte⁸.

Il sistema difensivo è stato nei secoli molto efficace: il forte entra in funzione soltanto una volta nel 1797 per fermare il tentativo della nave francese *Liberateur d'Italie* di penetrare nella laguna⁹. Adibito a caserma fino a tempo recenti, negli anni Novanta del novecento Forte Sant'Andrea, di proprietà del Demanio, è soggetto a grandi opere di restauro che stabilizzano l'intera struttura e ne rendono possibili nuovi usi. Nessuna decisione ha tuttavia riguardato il futuro del forte e in particolare la sua fruizione pubblica; l'area è abbandonata e accessibile solo con imbarcazioni private.

Rileggendo la storia di questo avamposto militare e del suo ruolo strategico nel sistema lagunare di flussi, le sue vicende recenti sembrano passare quasi inosservate; se appaiono marginalmente nella cronaca locale, non lasciano invece traccia nei discorsi ufficiali. Il forte è sbrigativamente definito "in stato di abbandono". Interessante quindi che film come *Atlantide* siano capaci di sovvertire questa narrativa raccontando di un'isola e di un'architettura che mettono al centro gli usi informali delle giovani generazioni di abitanti della laguna.

Le vicende dei ragazzi e dei loro barchini descritte da Ancarani si svolgono in uno spazio pubblico esteso, quello dell'intera laguna Veneta. Uno spazio acquatico punteggiato dalle bricole che segnano il tracciato dei canali navigabili, da grandi orizzonti apparentemente senza limiti, senza regole, senza mediazioni istituzionali: uno spazio delle possibilità. È un territorio attraversato e vissuto con grande intensità grazie a piccole barche su cui sono montati motori e impianti audio sovradimensionati, che alimentano l'immaginario e i linguaggi roboanti di una laguna marginale, lontana dai flussi del centro storico – una laguna che trova in spazi come il forte il luogo ideale per organizzare feste inaccessibili, protette dalla forma dell'architettura così come dalla mancanza di collegamenti.

I racconti di queste feste, di quello che hanno rappresentato negli anni per le generazioni di giovani abitanti di Venezia e non solo, risuonano oltre le scene di *Atlantide*. Hanno occupato pagine di cronaca locale che puntualmente hanno stigmatizzato questi raduni illegali¹⁰. Ma continuano a risuonare anche nei discorsi delle ragazze e dei ragazzi che hanno vissuto quelle esperienze come una possibilità reale, benché effimera, per dare spazio a un altrove possibile¹¹. Per immaginare e materializzare

quel bisogno di socialità che paradossalmente si innesca proprio a partire da un vuoto decisionale sulla destinazione d'uso pubblico di Forte Sant'Andrea.

Riflettendo sull'assenza di decisioni riguardo la fruizione pubblica del forte, e più in generale il suo futuro, è possibile considerare usi non mediati, dissidenti come quello appena descritto, come "anomalie"? E che tipo di apprendimento, che tipo di innovazione possono suggerire questi usi (queste anomalie) nella gestione del patrimonio pubblico inutilizzato – e in primo luogo di quello militare dismesso? Affrontando il tema dell'anomalia ed esplorando le condizioni perché diventi innovazione per le istituzioni di governo locale, Pier Luigi Crosta descrive l'anomalia "come 'indicatore' della complessità del mutamento sociale"¹² laddove l'innovazione è definita invece "come 'tramite' tra governo e mutamento"¹³.

Un governo del territorio è in grado per Crosta di andare oltre la semplificazione della complessità sociale – una riduzione che tenta di appiattire, di far aderire alle previsioni del piano ogni azione difforme ai suoi obiettivi – soltanto se riesce ad assorbire complessità.

In questo senso, il nesso anomalia/innovazione si realizza in un processo di mutuo apprendimento (di ascolto), tra attori istituzionali e usi spontanei o non mediati, tra "effetti" (attesi o non attesi) e "problemi". Questo perché gli effetti sono sempre parziali (accontentano un gruppo di attori spesso a scapito di un altro), mentre i problemi se ascoltati segnalano istanze imprescindibili da comprendere se si vogliono raggiungere forme via via più efficaci di mediazione dei mutamenti sociali.

Durante gli anni del suo abbandono, nel forte riverbera l'incapacità delle istituzioni di cogliere i mutamenti, di assorbire complessità, di apprendere dalla non conformità – riverbera l'incapacità di ascolto.

Il raduno notturno dei giovani abitanti della laguna sulla terrazza è una delle tante tattiche esplorate da gruppi informali, organizzazioni, collettivi e associazioni veneziane che negli anni hanno perso per differenti ragioni le proprie sedi (il rincarare degli affitti, per interruzione delle concessioni del Comune o delle Municipalità, ecc.) e si trovano a guardare oltre i propri confini alla ricerca di altri avamposti culturali. Negli anni molte associazioni veneziane sono scomparse, ma altri gruppi hanno cercato forme alternative flessibili, sinergie inedite per superare il problema della carenza di spazi di aggregazione e promozione culturale spingendosi oltre i confini del centro storico di Venezia ed esplorando con esiti diversi nuove pratiche d'uso delle sue arene meno battute.

Isola e forte di Sant'Andrea. Fotografie di Giacomo Bianco.



Isola e forte di Sant'Andrea. Fotografie di Giacomo Bianco.



Il collettivo Biennale Urbana tra il 2016 e il 2019 interviene nella Caserma Pepe, al Lido di Venezia, avviando un programma di rivitalizzazione della struttura con la diretta partecipazione di istituzioni internazionali e della cittadinanza, riuscendo negli anni a ospitare concerti, laboratori, e festival in un'area per anni completamente abbandonata. Pur avendo dimostrato una grande capacità di mobilitazione delle comunità locali e aver proposto un programma di attività senza precedenti per quella porzione di isola, il collettivo nel 2019 ha dovuto suo malgrado interrompere le attività a causa del mancato rinnovo della concessione dello spazio da parte del Demanio.

Diversa la vicenda degli Ex Cantieri Lucchese, area privata posta sul fronte sud dell'isola della Giudecca, che a partire dal 2020 è sede del festival cinematografico e musicale *Cinema Galleggiante*; un appuntamento che negli ultimi anni ha coinvolto decine di artiste e artisti grazie al sostegno di istituzioni private e alla partecipazione di moltissime realtà associative locali. Il progetto, che vede in questo caso la collaborazione del Demanio solo per la concessione dello spazio acqueo, è stato finora capace di rivitalizzare un'area cittadina spesso sconosciuta ai suoi stessi residenti, dimostrando una modalità di cooperazione virtuosa tra associazioni e privati.

Se il primo dei due esempi illustra una certa incapacità di ascolto del governo locale alle mutazioni sociali e alle complessità del suo territorio, il secondo sottolinea invece come la sinergia tra attività e attori pubblici e privati può, nella sua anomalia, produrre interessanti innovazioni.

Nel 2022 l'Agenzia del Demanio lancia un avviso di concessione per una porzione del Forte Sant'Andrea e dell'area adiacente (tra cui una chiesta sconsacrata di epoca fascista)¹¹; l'associazione Microclima (già coinvolta nel progetto *Cinema Galleggiante*) si aggiudica la concessione. Se da un lato questa concessione fa crescere i timori per la possibile messa in vendita del forte e dell'isola¹², nel 2023 Microclima inizia timidamente a immaginare nuove attività pubbliche per l'area. La prima è "Estuar n.1", attivazione temporanea del forte a cura di Marta Magini e Fulvia Larena, parte della serie Estuar curata da Kyoo Lee, con la collaborazione di Tucia! Cucina e comunità.

Per questo primo intervento a Sant'Andrea, Estuar n.1 sceglie di ospitare il laboratorio *Annotazioni Superficiali* di Enrico Malatesta, percussionista e ricercatore indipendente interessato alla relazione tra suono, spazio e movimento e alle modalità di ascolto delle architetture e del territorio. All'alba di sabato 21 ottobre 2023, i partecipanti al laboratorio sono traghettati sull'isola e sono invitati durante tutto il corso della giornata a svolgere

una serie di esercizi di ascolto ideati da Malatesta per entrare in relazione con le architetture e l'acustica del forte, con i riverberi delle sue pesanti pareti, con le riflessioni e la propagazione di suoni naturali e suoni riprodotti appositamente nella sua struttura labirintica.

Esplorando le possibilità offerte da un approccio ecologico all'ascolto attraverso una immersione lenta e attenta nelle sonorità del forte, il laboratorio crea con il pubblico un legame inatteso con l'isola e le architetture di Sant'Andrea, innescando un primo corto circuito tra funzione d'uso originale degli spazi e sua fruizione attuale. Una fruizione pubblica finora negata, ora permessa a persone che non erano mai state sull'isola, e che al termine del laboratorio sono invitate presso la chiesetta di Sant'Andrea ad assistere alla performance in cui Malatesta esegue *Occam Ocean XXVI* della compositrice francese Éliane Radigue.

La parabola che dagli usi originari di forte Sant'Andrea arriva agli esperimenti innescati al suo interno da Estuar n.1 proietta le vicende di una piccola isola della laguna Veneta su un piano di riflessione più esteso. L'attivazione temporanea del forte mostra come la sinergia tra istituzioni sovra-locali (Demanio) e tessuto associativo locale, se orientata all'ascolto del territorio – ascolto dentro e fuori metafora – può incoraggiare l'immaginazione di futuri possibili per l'isola così come per altre aree ed edifici militari dismessi.

Quella attivatasi per Estuar n.1 è infatti una rete di attori che, a partire da una scala geografica ridotta, mostra una grande complessità di competenze ed esperienze tese alla valorizzazione del territorio e delle sue aree più marginali. Una tensione che alimenta il desiderio delle comunità locali di attraversare e pensare collaborativamente a nuovi usi per le aree militari dismesse oltre la retorica dell'estrattivismo turistico.

Tornando al lessico di Crosta, questa prima azione sull'isola e sul forte è quindi una "anomalia" che ha generato un primo germe di "innovazione" nell'avvicinare comunità locali e istituzioni; ovvero nel prefigurare usi dello spazio e dell'architettura capaci di cogliere la complessità dei mutamenti sociali. Nuove pratiche d'uso sostenute da un avvicinamento (una capacità di ascolto) delle istituzioni di governo locale e sovra-locale.

Con una prima azione programmatica di grande sensibilità verso il territorio, Estuar n.1 sovverte l'avamposto militare rivolgendosi ad esso non più come a un'architettura di difesa (e quindi di chiusura sorda verso l'altro) ma come a un dispositivo in grado di innescare una nuova apertura verso l'esterno stabilendo nuove relazioni con le associazioni e le comunità che abitano la laguna.

Il progetto sperimenta le possibilità di un dispositivo in cui

esercitare una nuova ecologia dell'ascolto; un rapporto tra architettura, territorio e abitanti fondato sull'ascolto dell'altro, in cui le spese mura da schermi diventano superfici su cui le voci di rocce, piante, animali e uomini si riflettono e risuonano, popolandolo un possibile nuovo paesaggio della coesistenza. Estuar n.1 ridefinisce provocatoriamente l'avamposto militare proponendo un'idea di futuro che sovverte non solo la destinazione d'uso del forte, ma le azioni estetiche (e dunque sensibili) attraverso cui costruirlo.



P. Marchesi, *Il Forte di Sant'Andrea a Venezia*, Stamperia di Venezia, Venezia 1978.



D. Jacobone, *Nuovi apporti documentari sul forte di Sant'Andrea a Venezia*, in "Castellum", 43, 2001.



A. Manno, *Politica e architettura militare: le difese di Venezia (1557-1573)*, in "Studi Veneziani", XI, 1986, pp. 91-137.



La Voce di Venezia, Rave sul Forte Sant'Andrea alle Vignole, pubblicato il 13/8/2021. <https://www.lavocedivenezia.it/rave-forse-sant-andrea-vignole-venezias-alcot/>, consultato il 26 marzo 2024.



Si fa qui riferimento a conversazioni avute negli anni dall'autore con amici e conoscenti che riportano testimonianze dirette di partecipanti alle feste organizzate a Forte Sant'Andrea.



P. L. Crosta, *La politica del piano*, Franco Angeli, Milano 1990, p. 61.



Ibid.



Dal 2016 al 2019 Biennale Urbana (B-Urb) ha promosso e coordinato "Esperienza Pepe" un processo di ri-uso dell'ex caserma militare in collaborazione con l'Agenzia Nazionale del Demanio. BUrb ha creato le condizioni per un'esperienza culturale unica con un programma pubblico di eventi, laboratori e residenze d'arte insieme a partner locali e internazionali.



Cinema Galleggiante è un progetto ideato da Edoardo Aruta e Paolo Rosso, curato da Edoardo Aruta, Paolo Rosso e Alessandra Messali, presentato dall'associazione Microclima. Tra i partner, importanti istituzioni culturali che hanno sede a Venezia come TBA21- Academy, Ocean Space, Palazzo Grassi - Punta della Dogana, Pinault Collection, e Fondazione In between Art Film. Cfr. www.cinemagalleggiante.it/it, consultato il 26 marzo 2024.



Agenzia del Demanio, Avviso di concessione porzione di ex Forte Sant'Andrea e area adiacente sito nel Comune di Venezia, pubblicato il 25/5/2022. Cfr. www.agenziademanio.it/it/gare-aste/immobiliare/gara/Avviso-di-concessione-porzione-di-ex-Forte-SantAndrea-e-area-adiacente-sito-nel-Comune-di-Venezia, consultato il 26 marzo 2024.



Venezia Today, *Il forte Sant'Andrea sia per tutti*, pubblicato il 6/6/2023. Cfr. www.veneziatoday.it/attualita/appello-italia-nostra-aprire-forse-sant-andrea-accesso-pubblico.html, consultato il 26 marzo 2024.

BUEL DEL LOVO. METAFORE ED ECOLOGIE INTERSPECIE NELLE ISOLE ABBANDONATE DELLA LAGUNA VENEZIANA

NICOLA DI CROCE

81

BUEL DEL LOVO

Arriviamo nei pressi dell'isola una mattina di giugno su una piccola barca a motore, l'aria è già calda, la discesa complicata dall'assenza di un vero ormeggio o forse solo dal timore di essere colti in flagrante. L'isola è di proprietà privata ma disabitata. La curiosità vince i divieti, procediamo cercando un sentiero tra i rovi puntando agli edifici o a quello che ne resta. Uno alla volta i sensi colgono l'unicità di quel luogo: gli occhi si concentrano sugli alti alberi e sugli enormi uccelli bianchi e neri appollaiati sui rami, una visione fuori scala, quasi il presagio di una maledizione. A terra sui rovi una patina biancastra, lo sterco secco emana un odore intensissimo, demarca uno spazio olfattivo quasi intollerabile per noi ospiti di passaggio: uno spazio nauseante a cui cerchiamo a stento di abituarci. Quello che più mi sorprende è l'articolazione dei versi degli aironi e di specie simili, un paesaggio complesso che sovrasta ogni altro suono, rende quasi impossibile riuscire ad ascoltare le nostre stesse voci.

Versi vicini e lontani, di giovani e adulti, sovrastati solo dal rombo di un aereo di passaggio; quel suono meccanico incombe come una presenza scolpita nell'aria dall'intensità e dalla densità inaspettate – le piste dell'aeroporto Marco Polo di Venezia distano in linea d'aria solo due chilometri. Le frequenze basse di un altro aereo riempiono subito lo spettro acustico dell'isola lasciando emergere solo le frequenze più alte dei versi degli uccelli, che continuano senza sosta a gracchiare vicini e lontani: è un dialogo a più voci senza una precisa gerarchia che tuttavia satura l'ambiente sonoro senza lasciare altre tracce, altre voci, altri attraversamenti. I rombi dei motori degli aerei si susseguono senza sosta durante la nostra permanenza sull'isola e con loro i versi degli uccelli: questi gli unici due elementi distinguibili chiaramente ascoltando l'ambiente sonoro di Buel del Lovo, a sottolineare la liminalità di questa emersione lagunare, la sua irraggiungibilità eppure la sua prossimità a una infrastruttura così centrale per i traffici di persone e di cose nel nord est italiano.

Buel del Lovo è una piccola isola nell'area nord della Laguna Veneta, posta di fronte all'aeroporto internazionale di Venezia e all'imbocco del canale di Mazzorbo, su cui si affaccia l'omonima isola di Mazzorbo, l'isola di Burano e di Mazzorbetto. Il suo nome, letteralmente "budello del lupo" – che per alcuni rimanda al percorso tortuoso del canale da seguire per raggiungerla – deriva invece più probabilmente dal latino *adluvium* (alluvione), a indicare l'esondazione dei fiumi che sfociano non lontani all'interno della gronda lagunare[¶]. Dell'isola si ha traccia soltanto dal 1797: Buel del Lovo ospita la "batteria San Marco", ultima a nord delle otto isole poligonali schierate ad arco in difesa di Venezia. La batteria, inizialmente costruita su palafitte e poi

in terra con bastioni, subisce successive modifiche strutturali ad opera di francesi prima e austriaci poi, e resta attiva fino alla prima guerra mondiale⁸. Diversa invece la sua storia nel secondo dopoguerra; l'isola ospita a partire dagli anni '60 uno stabilimento per l'inscatolamento e la conservazione del pesce che fallisce però di lì a pochi anni perché l'isola è defilata dai principali flussi di collegamento della laguna. A partire dal 1990 Buel del Lovo è di proprietà privata; sebbene i suoi fabbricati siano stati intanto ristrutturati e adibiti inizialmente a residenze, l'isola è attualmente in stato di abbandono.

L'interruzione degli usi antropici, e la relativa distanza dai principali flussi della laguna di Venezia, ha permesso all'isola di diventare negli ultimi decenni un avamposto aviario scelto da diverse specie per la nidificazione. La garzaia interspecie di Buel Del Lovo comprende tra le altre, aironi, cormorani e anche Ibis sacri⁹ – la sola popolazione di cormorani al 2018 risulta pari a 150 secondo le stime dell'Associazione Faunisti Veneti¹⁰. Definita da alcuni “capitale dei cormorani”, l'isola rientra nel gruppo delle isole abbandonate scelte dagli uccelli acquatici per la nidificazione, ospitando il 7% della popolazione aviaria della laguna¹¹. La storia del recente abbandono di Buel del Lovo e del successivo aumento di popolazione aviaria è in linea con la crescita costante, a partire dagli anni Novanta, degli uccelli acquatici svernanti in tutta la laguna di Venezia – al 2018 quasi 500.000 esemplari¹². Si tratta di uccelli di grandi dimensioni (fino a 115 cm di lunghezza e 180 cm di apertura alare), che non passano inosservati soprattutto quando sono appollaiati sugli alberi dell'isola: i loro corpi non sembrano proporzionati alla statura dei tronchi, il loro peso appare quasi eccessivo per la tenuta dei rami.

Il presidio aviario di Buel del Lovo nasce dal fallimento degli usi antropici che l'avevano abitata. L'avamposto di uccelli che si spinge nella laguna insediandosi nelle isole più adatte alla loro nidificazione segna quindi la completa ridefinizione della funzione che aveva seguito la nascita di Buel del Lovo e metaforicamente riprende (e insieme ribalta) l'azione di avanscoperta, di avanguardia di una truppa che a scopo di sicurezza precede l'avanzamento del resto dell'esercito. Se specie nuove di uccelli “colonizzano” la laguna, diventando in certi casi anche problematiche perché invasive (come nel caso degli Ibis sacri), la loro azione sul territorio non può assimilarsi a quella di una conquista, perché è orientata alla ricerca di un'area sicura per la nidificazione e calda abbastanza per superare l'inverno. La metafora bellica non regge: Buel del Lovo come avamposto aviario è quindi solo un utile paradosso.

Questo scostamento tra progetto di conquista e ricerca di un ambiente di vita, soprattutto se allargato alle dinamiche di

convivenza interspecie, innesca riflessioni cruciali sul ruolo delle metafore nell'indirizzare il sempre più complesso rapporto tra umani e non-umani (in aree liminali come la laguna di Venezia e le sue isole abbandonate, ma evidentemente anche altrove). Scostamento che, a partire dalla fragilità del rapporto umano non-umano, svela l'incapacità della metafora militare di evitare di invocare un'invasione, un'occupazione, continuando invece a ribadire la ragione bellica dei baluardi, delle avanguardie, dei presidi. Così, la metafora militare, condizionando le descrizioni, orienta e limita l'immaginazione di usi “altri” come la nidificazione di una specie aviaria – ma si potrebbe parlare allo stesso modo di un rave illegale. Questo perché la metafora (militare) entra nell'ordine dei discorsi e condiziona inevitabilmente i rapporti (le ecologie) e le gerarchie tra umani e non-umani, orientando i rapporti unicamente verso la conquista, la violenza, la sottomissione, senza ammettere la possibilità di cooperazione e la partecipazione a un orizzonte di vita pacifico e cooperativo tra specie.

Secondo Gemma Corradi Fiumara la metafora è un processo cruciale per sviluppare la capacità di comprendere il mondo e le persone che si muovono al suo interno¹³. Se, afferma la studiosa, l'interazione tra vita e linguaggio è stata sminuita dalle filosofie di stampo razionalista, allo stesso modo le metafore, sebbene parte dei processi mentali coinvolti nel creare nuove connessioni, sono state troppo spesso giudicate irrilevanti nella costruzione dei nostri modi di pensare¹⁴. Ribaltare questo paradigma vuol dire allora considerare il processo metaforico come uno strumento che ha la potenzialità di esporci al mondo e iniziarci al nostro diretto coinvolgimento in esso inaugurando nuove modalità di esperienza.

È possibile allora partire dal paradosso dell'avamposto aviario di Buel del Lovo per ribaltare l'uso della metafora militare nella ridefinizione delle ecologie interspecie? Sull'isola, immersi nella laguna di Venezia, l'incontro con aironi, ibis e cormorani – con i loro versi gracchianti e vigorosi – in un ambiente abbandonato dall'uomo eppure dominato dalla sua impronta acustica (quella degli aerei che decollano e atterrano a poche centinaia di metri) suggerisce l'inadeguatezza della metafora bellica per immaginare nuove forme di alleanza tra umano e non-umano. Un'alleanza che agli avamposti e ai baluardi – che difendono la divisione tra noi e loro (gli uccelli, come i nemici) – sostituisce una ridefinizione del sociale come inclusione di attori eterogenei. Attori e attanti che, una volta riconosciuto in che misura sono in grado di “partecipare al corso dell'azione”¹⁵, vanno ad ampliare il ventaglio dei soggetti che partecipano al progetto di convivenza: formano assemblaggi nuovi.

Isola di Buel del Lovo. Fotografie di Nicola Di Croce.



Isola di Buel del Lovo. Fotografie di Nicola Di Croce.



Qui emergono, seguendo il solco del pensiero di Latour, le sfide che segnano la ridefinizione delle gerarchie tra attori. Da qui si possono indirizzare nuove politiche di convivenza tra specie: “una volta che si estende la gamma di entità, le nuove associazioni non formano un assemblaggio sostenibile. È qui che entra di nuovo in scena la politica, se vogliamo definirla come l’intuizione che la proliferazione di associazioni non è sufficiente, che queste devono anche essere composte per disegnare un mondo comune.”¹ Sebbene sia un’attività fondamentale, non basta semplicemente ampliare il ventaglio degli attori, è necessaria una loro ricomposizione per progettare nuove forme di convivenza interspecie, e farlo a partire da una capacità immaginativa inedita – a partire da metafore in grado di accompagnare questa convivenza. Avvicinarsi all’ecologia di Buel del Lovo, entrare in risonanza coi dialoghi tra rombi degli aerei e versi di una garzaia interspecie – sperimentare modalità di esperienza in grado di approcciarsi alle influenze di questi dialoghi – sollecita un allontanamento dalla metafora dell’avamposto; interroga l’ascolto come primo passo (estetico e politico insieme) per riassemblare il sociale: per ridefinire i rapporti tra umani e non-umani.

¹ M. Zanetti, C. Marcolin, L. Bonometto, V. Niccolucci (a cura di), *La Laguna di Venezia. Ambiente, naturalità, uomo*, nuovadimensione, Portogruaro 2007.

² F. Masiero, *Le isole delle Lagune Venete. Natura, storia, arte, turismo*, Mursia, Milano 1981.

³ F. Scarton, R. G. Valle, *L’ibis Sacro Threskiornis Aethiopicus (Latham, 1790) in Laguna di Venezia: una sintesi decennale (2010-2019) sulla presenza di una specie invasiva*, in “Bollettino del Museo di Storia Naturale di Venezia”, 71, 2020, pp. 113-121.

⁴ M. Basso e M. Bon, *Censimento degli uccelli acquatici svernanti in provincia di Venezia*, Associazione faunisti veneti 2018. Cfr. www.faunistiveneti.it/wp-content/uploads/2019/05/2018_Bon_e_Basso_svernanti_2018_venezia.pdf, consultato il 26 marzo 2024.

⁵ F. Scarton, R.G. Valle, *Uccelli acquatici nidificanti nella laguna aperta di Venezia: stime di popolazione per gli anni 2016-2018 e andamenti di medio periodo*. Società veneziana di scienze naturali 2018. Cfr. www.svsn.it/could-we-assess-the-hatching-success-of-pied-avocets-recurvirostra-avosetta-linnaeus-1758-by-drone-monitoring-a-pilot-study-2/, consultato il 26 marzo 2024.

⁶ M. Basso, M. Bon, *Censimento degli uccelli acquatici svernanti in provincia di Venezia*, 2018.

⁷ G. Corradi Fiumara, *The metaphoric process*, Routledge, London 1995.

⁸ G. Corradi Fiumara, *The metaphoric process*, Routledge, London 1995, p. 2 e seg.

⁹ B. Latour, *Riassemblare il sociale*, Meltemi, Milano 2022, p. 124.

¹⁰ B. Latour, *Riassemblare il sociale*, Meltemi, Milano 2022, p. 387.

AVAMPOSTI
SUBALTERNI
O EGEMONI.
OCCUPAZIONI

III

EX FORTE VECCHIO DI PUNTA SABBIONI. OBSOLESCENZA, FALLIMENTO E ALTRE PRATICHE CONTROEGEMONICHE

COSIMO FERRIGOLO

93

EX FORTE VECCHIO DI PUNTA SABBIONI

Chi lo crederebbe! Si dice che, irritati contro l'ora,
dei novelli Giosué, ai piedi d'ogni torre,
sparavano sui quadranti per arrestare il giorno.✱

Nel 2018, Kate Crawford, ricercatrice presso la New York University e la Microsoft Research, pubblica assieme a Vladan Joler, professore all'Accademia di Belle Arti di Novi Sad in Serbia e fondatore della SHARE Foundation✶, una ricerca intitolata *Anatomy of an AI System*, diffusa anche in forma espositiva presso importanti istituzioni di arte contemporanea fra cui il Design Museum di Londra, il MoMa di New York e l'Osservatorio Prada di Milano. Parte della loro analisi ha come obiettivo quello di dimostrare come il potere magico delle odierne apparecchiature tecnologiche risieda in gran parte nel rapporto con la materialità della loro infrastruttura, basato sul nascondimento, e come il loro design sia progettato per consentire all'utente di relazionarsi esclusivamente con l'interfaccia del dispositivo. L'interazione con il suo funzionamento risulta, invece, interdetta dalla loro compattezza e impenetrabilità a qualsiasi alterazione, compresa la riparazione.

Questa caratteristica, dissimulata dall'eleganza della forma, concorre ad uno fra i più remunerativi modelli di *business* su cui si basa "la distruzione creativa senza più limiti del capitalismo contemporaneo"✷.

Il termine "obsolescenza programmata" appare per la prima volta in un saggio dal titolo *Ending the Depression Through Planned Obsolescence*, pubblicato nel 1932 da un agente immobiliare americano di nome Bernard London in riferimento ad un preciso modello imprenditoriale introdotto già a partire dagli anni Venti dall'azienda automobilistica General Motors✸. Questo modello consiste nell'aumentare il volume delle vendite sul lungo termine riducendo l'intervallo fra i successivi acquisti mediante la limitazione dell'aspettativa di vita di un prodotto in sede di progettazione; l'aggiornamento frequente dei prodotti di gamma; la concessione esclusiva delle riparazioni a reti di assistenza autorizzate e certificate dai produttori stessi✹. Se la dismissione definitiva di un oggetto avviene nel momento in cui i vantaggi derivanti dalla sua sostituzione superano i costi di riparazione, risulta chiaro quanto il controllo su di essa sia determinante per il bilanciamento dei rapporti di potere fra produttore e utente. Oggi, l'accanimento con cui i grandi lobbisti dell'High Tech si oppongono al diritto degli utilizzatori di intervenire autonomamente sui propri dispositivi per combatterne l'obsolescenza✺ ricorda la dura condanna promossa dalla Chiesa Cattolica nei confronti dell'autopsia, dove la salvaguardia dell'integrità del corpo era

utilizzata come strumento per mantenere il potere esercitato sul loro destino.

A fronte di ciò, l'iter del cosiddetto *Right to repair* (diritto alla riparazione), rappresenta un'importante azione di contrasto promossa da movimenti di consumatori come la *Digital Right to Repair Coalition*, impegnati a combattere sul piano legale la legittimità dell'"obsolescenza programmata"✱.

D'altronde, il rapporto con il nascondimento su cui si basa questo modello economico sembra interessare anche la percezione del suo impatto negativo sul rapporto umano con gli oggetti d'uso quotidiano. Utilizzare l'obsolescenza programmata come lente interpretativa potrebbe dunque risultare utile ad estendere la consapevolezza che deriva dal suo contrasto – in rapporto alla pratica della riparazione e del riciclaggio – oltre l'ambito delle nuove tecnologie. In questo senso la relazione fra abbandono architettonico "strategico" e rigenerazione urbana appare piuttosto calzante.

Nel saggio *Building obsolescence in the evolving city*, un gruppo di studiosi composto da Edwin Buitelaar, Stefano Moronic e Anita De Francoc analizza i fenomeni della *vacancy* e dell'abbandono degli edifici alla luce dei rapporti fra auto-organizzazione e pianificazione urbana di stampo "tecnocratico"ℒ. Il testo evidenzia il fatto che, come per i dispositivi tecnologici, l'obsolescenza degli edifici non è direttamente connessa all'azione del tempo. Il loro ciclo vitale è piuttosto legato ad interazioni sociali ed economiche i cui meccanismi sono spesso opachi e nascosti. Gli edifici vengono abbandonati o lasciati "vacanti" nell'attesa che il valore immobiliare della zona salga per venderli ad un prezzo maggiorato o per demolirli una volta giudicati *irreparabili*. Mediante il deprezzamento delle imposte sulla proprietà e l'eccessiva tassazione degli interventi manutentivi, l'abbandono viene reso più conveniente della riconversione d'usoℒ. Così, "i locali sfitti partecipano alla funzionalità dei mercati"✱ℒ secondo una logica assimilabile al modello dell'obsolescenza programmata, e centinaia di beni architettonici giacciono come imprigionati dietro porte, spranghe e cancelli freddi e impenetrabili come lo schermo di un *iPhone* che d'un tratto ha smesso di funzionare✱✱.

In questo quadro, il "diritto alla riparazione", così come la "riqualificazione dal basso" appaiono come due espressioni della stessa urgenza, volta alla riappropriazione di beni materiali il cui uso non è necessariamente legato al loro consumo; né la loro obsolescenza al fallimento e all'abbandono. Se il capitalismo è, per sua natura, "una struttura economica che si rivoluziona dall'interno distruggendo costantemente le vecchie forme"✱ℒ, il diritto alla riparazione e alla riqualificazione diventano "tatti-

che"✱ℒ fondamentali per combattere la "disfunzione reiterata" cui ci espone il loro oblio✱ℒ.

A fronte di questi ragionamenti, il Forte Treporti appare ai miei occhi come un caso emblematico per riflettere sul cambiamento epocale che ha interessato in anni recenti la gestione dei beni pubblici e il rapporto fra istituzioni e società civile. Il *fallimento* definitivo che ne ha brutalmente interdetto l'uso senza prefigurarne alcuna futura funzione al di fuori della rendita generata dal suo acquisto da parte di privati è, dal mio punto di vista, strettamente connesso all'applicazione di ciò che ho fin ora definito come il modello economico dell'obsolescenza programmata. Se il rapporto con l'obsolescenza è sempre stato coestensivo alla vicenda di questo edificio, è importante notare come, in diverse fasi, è stata proprio questa condizione di svantaggio a garantire la fortuna della sua riconversione.

A causa di un accumulo di sedimenti sabbiosi sulla linea costiera del litorale✱ℒ e del rapido sviluppo della tecnologia aeronautica✱ℒ, il Forte divenne prematuramente inadeguato allo scopo per cui fu immaginato. Pronto nel 1851 per ospitare un enorme guarnigione e fronteggiare imponenti offensive sia da mare che da terra, divenne presto un semplice deposito di munizioni, finché, alla fine del secondo conflitto mondiale, il suo abbandono ne favorì il riutilizzo spontaneo trasformandolo in un grande condominio per le allora numerose famiglie di profughi. Gli adattamenti parassitari✱✱ apportati dagli abitanti all'edificio per renderlo abitabile si basavano su un rapporto consuetudinario con l'autocostruzione, la manutenzione e la riparazione di stampo essenzialmente creativo, dove i limiti imposti dall'architettura e dalle risorse disponibili concorrono alla fondazione di estetiche involontarie in cui la poetica coincide con la necessità✱ℒ. Di questo approccio anarchico✱ℒ, ormai fortemente ostacolato dalla burocrazia e dalle normative del sistema tecnocratico, è erede l'esperienza dell'Associazione Culturale MetaForte, nata nel 1997 a partire dall'iniziativa spontanea di un'abitante nativa. Man mano che gli abitanti del Forte si trasferivano altrove alla ricerca di maggiori comodità, per due decenni MetaForte si è occupata della riqualificazione e della manutenzione quotidiana delle aree abbandonate, nonché della programmazione culturale che garantiva allo spazio una funzione pubblica. Di fronte al continuo e inevitabile fallimento causato dall'evolversi delle circostanze socio-ambientali, la libertà d'uso che ha caratterizzato questo luogo è ciò che gli ha sempre permesso di riscattarsi acquisendo paradossalmente "una definizione più pubblica in risposta alla regolamentazione economica che molti spazi storici o costruiti nella contemporaneità hanno assunto"✱ℒ.

Fotografie di abitanti del Forte Treporti, autori anonimi e date incerte.
Archivio Fotografico Ass. MetaForte, Cavallino-Treporti.



In una pubblicazione del 2006 dal titolo *Cavallino-Treporti. Progetti per un'idea di parco*, dove si trova anche un prospetto che prefigura la realizzazione di un “Museo al Forte”, il professor Eugenio Vassallo, già architetto presso la Soprintendenza ai Beni Ambientali e Architettonici di Venezia, ex docente di restauro presso l'Università Iuav di Venezia, afferma che: “Proporsi di difendere la diversità, indugiare sulla complessità vuol dire: opporsi alla distruzione delle relazioni create nel tempo, ovvero a qualsiasi revisione storica del passato per rifondare il presente”²¹. Queste relazioni, insignificanti per chi pianifica da lontano, rappresentano “per ciascuna architettura, l'essenza stessa del suo conservarsi [poiché] la conservazione di un'architettura [...] si rende possibile solo in presenza di un uso”²². Eppure, come a segnalare un cambio di paradigma culturale o il dissolvimento di un incantesimo, la tolleranza che la proprietà demaniale aveva riservato all'auto-organizzazione degli abitanti del Forte dal dopoguerra in poi si è interrotta a partire dal 2011 con l'emana-zione di un'istanza di sfratto rivolta a tutti utilizzatori della struttura. In seguito ad una lunga battaglia legale dove gli interventi manutentivi operati a salvaguardia dell'edificio hanno costituito delle aggravanti ai danni degli imputati, dal 2018 il Forte è stato messo all'asta, e l'annuncio della sua vendita è addirittura apparso sul famoso portale Subito.it²³. Oggi il suo abbandono compie sette anni e la strada della co-progettazione partecipativa fra istituzioni e società civile giace sepolta sotto i crolli e gli allagamenti dovuti all'incuria.

Secondo l'antropologo Arjun Appadurai e la ricercatrice Neta Alexander, il fallimento non è mai “una proprietà intrinseca o una qualità autoevidente [ma] il prodotto di una serie di giudizi che rispecchiano a seconda dei tempi e dei luoghi certi specifici assetti di potere”²⁴. In questo senso, nutrire individualmente e collettivamente una cultura della riparazione e della manutenzione significa valorizzare “quelle forme di conoscenza e formazione comune senza le quali non può darsi resistenza politica”²⁵. Per questo motivo ritengo che il fallimento e l'abbandono, sottratti alla morale del positivismo capitalista, possano aprire ampi spazi immaginativi, dove l'indeterminatezza risulta essenziale per accogliere processualità emergenti. L'idea che l'autoriparazione e il riciclo possano essere considerate pratiche controegemoniche di resistenza capaci di restituire valore e dignità all'abitare di fronte al fallimento è strettamente connessa alla pratica quotidiana su cui si basa l'attività di MetaForte. Per questa ragione l'esperienza conclusa del Forte Treporti rimane un ricordo “fluidico e cangiante che, nella sua transitorietà, serba ancora un elemento di futuro”²⁶.

A testimonianza di ciò, di fronte all'inevitabile disfatta, l'energia vitale nata dall'esperienza del Forte ha saputo germinare altrove, come un fungo con le sue spore. Negoziando la sua ingiusta fuoriuscita dal luogo che con tanta cura e dedizione si era impegnata a preservare, l'Associazione ha ottenuto, con il supporto della Giunta Comunale, un legittimo trasferimento presso una Torre Telemetrica poco distante dalla sede originaria. Qui, dopo aver recuperato l'edificio in abbandono, dalla primavera del 2018 ha potuto rimettere in moto la sua attività pubblica, mantenendo un presidio abitativo e guadagnando nel 2022 un importante riconoscimento istituzionale con la vittoria della terza edizione del Creative Living Lab, bando di rigenerazione urbana promosso dalla Direzione Generale Creatività Contemporanea del Ministero della Cultura italiano. Oggi, le sue numerose attività continuano a coinvolgere studenti e giovani lavoratori dell'arte, artisti locali e internazionali nonché un pubblico sempre molto eterogeneo.

Le riflessioni espresse in questo testo elaborano una esperienza continua, da quando cioè nel marzo del 2014 sono entrato la prima volta nel Forte Vecchio – come lo chiama la gente del posto – presso la sede dell'Associazione MetaForte di cui da faccio parte da allora.

✦ E. Bloch, W. Benjamin, *Ricordare il futuro. Scritti sull'Eingedenken*, Mimesis, Milano 2017, p. 64.

✧ SHARE Foundation è un'organizzazione *non-profit* fondata nel 2012 con l'obiettivo di difendere l'interesse pubblico in materia di diritti digitali, privacy, libertà di parola, trasparenza ed efficienza del governo, sorveglianza e diritti umani. Vladan Joler è a capo di SHARE Lab, un laboratorio di ricerca e indagine sui dati per esplorare diversi aspetti tecnici e sociali della trasparenza algoritmica, delle infrastrutture invisibili e delle scatole nere e del lavoro digitale.

⌋ A. Appadurai, A. Neta, *Fallimento*, Raffaello Corrina, Milano 2020, p. 109.

⌌ Cfr. I. Strauss, *How GM Invented Planned Obsolescence*, Treehugger, 4 agosto 2022. Cfr. www.treehugger.com/how-planned-obsolence-began-4856701, consultato il 26 marzo 2024.

⌍ Cfr. Y. Bao, D. Berkowitz, B. Wren, *Consumer marketing of high-technology products*, in *The Handbook of Technology Management. Supply Chain Management, Marketing and Advertising, and Global Management*, a cura di H. Bidgoli, 2 voll., John Wiley & Sons, Hoboken (NJ) 2010, vol. II. Cit. in A. Appadurai e A. Neta, *Fallimento*, cit.

⌎ Cfr. S. K. Montello, *The right to repair and the corporate stranglehold over the consumer: Profits over people*, in "Tulane Journal of Technology and Intellectual Property", 21, 2019.

✧ Per approfondimento si rimanda al sito web di The Repair Association <https://www.repair.org/history>

⌏ In questo contesto mi riferisco al concetto di tecnocrazia in riferimento al progressivo "declino del fattore politico rispetto a quello tecnico o tecnico-economico" e ad una gestione dei beni pubblici "chiusa all'influenza della società civile e in larga misura sottratta al suo diretto e talora anche indiretto controllo". Cfr. <https://www.treccani.it/enciclopedia/tecnocrazia>, consultato il 25 marzo 2024.

⌐ Cfr. E. Buitelaar, S. Moroni, A. De Franco, *Building obsolescence in the evolving city. Reframing property vacancy and abandonment in the light of urban dynamics and complexity*, in "Cities", 108, 2021.

✦⌑ S. Huuhka, *Vacant residential buildings as potential reserves: A geographical and statistical study*, in "Building Research and Information", 44, 2015, p. 6. Traduzione dall'inglese a cura dell'autore.

✦✦ Secondo i dati raccolti dai censimenti nazionali e da altre fonti nel 2015, in Europa ci sono 11 milioni di case vuote, il doppio del numero di senzateo. Cfr. R. Neate, *Scandal of Europe's 11m Empty Homes*, "The Guardian", 23 febbraio 2014, sez. Society. cit. in S. Huuhka, *Vacant residential buildings as potential reserves*, cit., p. 7. In merito alla situazione sull'edilizia popolare pubblica e al censimento aggiornato delle case sfitte nel Comune di Venezia si rimanda invece al sito <https://ocio-venezia.it/> gestito da OCIO. Osservatorio indipendente sulla casa.

✦⌑ R. Grover, C. Grover, *Education briefing: Obsolescence – a cause for concern?*, "Journal of Property Investment & Finance", 33, 2015, p. 3. Traduzione dall'inglese a cura dell'autore.

✦⌋ Cfr. M. De Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma 2009. L'antropologo francese definisce il concetto di *tattica* come: "un'arte del più debole" in opposizione a quello di *strategia*, ovvero "il calcolo (o la manipolazione) dei rapporti di forza [operato] da un soggetto dotato di una propria volontà e di un proprio potere", ivi, p. 73.

✦⌌ Cfr. A. Appadurai, A. Neta, *Fallimento*, cit.

✦⌍ Confrontando due cartografie prodotte dall'Istituto Geografico Militare nel 1886 e nel 1907 che rilevano la linea delle terre emerse è facile notare come questa si sia progressivamente allargata verso il mare allontanando l'edificio dalla costa al punto da sottrargli la sua efficacia come presidio costiero e avamposto difensivo. Cfr. Renzo Ballarin, *Un forte di cintura nella laguna veneta. Il Forte Treponti a Punta Sabbioni, Venezia; Alla ricerca delle sue componenti storiche e costruttive, il rilievo*, (Corso di Laurea in Architettura, Università Iuav di Venezia, Venezia 1989).

✦⌎ Per approfondire il tema dell'impatto dell'aeronautica militare sull'architettura si rimanda a J.-L. Cohen, M. Zardini, *Architecture en uniforme: Projeter et construire pour la Seconde Guerre mondiale*, Hazan, Montréal-Paris 2011.

✦✦ Cfr. S. Marini, *Architettura parassita. Strategie di riciclaggio per la città*, Quodlibet, Macerata 2015.

✦⌏ Per approfondire il concetto di "estetica involontaria" si rimanda a G. Clément, *Breve trattato sull'arte involontaria*, Quodlibet, Macerata 2019.

✦⌐ Cfr. C. Ward, *Housing an Anarchist Approach*, Freedom Press, London 1976.

✦⌑ S. Marini, *Nuove terre. Architetture e paesaggi dello scarto*, Quodlibet, Macerata 2018, p. 37.

✧✦ E. Vassallo, *Nulla si conserva, tutto si trasforma*, in P. Grandinetti, S. Mazzetto, V. Skabar (a cura di), *Cavallino-Treponti. Progetti per un'idea di parco*, Il Poligrafo, Padova 2006, p. 40.

✧✧ Cfr. F. Macaluso, «Il Demanio ci riprova: forte all'asta. Polemica sull'inerzia del Comune», in "La Nuova Venezia", 13 maggio 2022. Cfr. <https://nuovavenezia.gelocal.it/veneziana/cronaca/2022/05/13/news/il-demanio-ci-riprova-forte-all-asta-polemica-sull-inerzia-del-comune-1.41439515>; F. Macaluso, «Il cartello "Vendesì" sul Forte Vecchio a Cavallino Treponti: dopo l'asta a vuoto ora è caccia ai privati», La Nuova Venezia, 22 maggio 2022, <https://nuovavenezia.gelocal.it/veneziana/cronaca/2022/05/22/news/il-cartello-vendesì-sul-forte-vecchio-a-cavallino-treponti-dopo-l-asta-a-vuoto-ora-e-caccia-ai-privati-1.41458590>, consultato il 26 marzo 2024.

✧⌋ *Ibid.*

✧⌌ A. Appadurai, A. Neta, *Fallimento*, cit., p. 1.

✧⌍ Ivi, p. 27.

✧⌎ E. Bloch, W. Benjamin, *Ricordare il futuro*, cit., p. 29.

BORGO EGNAZIA POTÈMKIN. POLITICHE E COMMERCIO DELLA RAPPRESENTAZIONE TERRITORIALE

PIERLUCA DITANO

103

BORGO EGNAZIA POTÈMKIN

Il 10 novembre 2023, il Presidente del Consiglio Meloni annuncia via web – nei suoi *Appunti di Giorgia*[†] – il luogo in cui si terrà il *G7 dei Leader* dell'anno successivo, gestito dalla presidenza di turno italiana. “Approfitto per annunciare che sarà dal 13 al 15 giugno del 2024 in Puglia, nella Valle d'Itria, a Borgo Egnazia.”

In un articolo[‡] precedente su “la Repubblica”, il giornalista Jacopo Fontaneto scrive:

Borgo Egnazia, dove con ogni probabilità si svolgerà il G7 del 2024, è un non-luogo. Spieghiamoci subito: con le sue case nei toni caldi della pietra locale, i tetti che si perdono all'orizzonte, sembra che porti con sé una storia lunghissima. Ma non cercatelo nelle mappe del XX secolo perché, semplicemente, non esiste. È una città sospesa nel tempo, senza orologi se non quello in piazza, dove la vita si accende come in un vero paese: le bancarelle del mercato che nel pomeriggio servono la merenda, la bottega, il gelataio, addirittura la chiesetta e la cassetta postale. [...] prima c'era solo una distesa per lo più: pare che il Duce, in epoca fascista, volesse farci una base aerea, progetto poi caduto nel vuoto. Invece, a volare fin qui, saranno i grandi della terra. E forse questo è davvero il non-luogo migliore per progettare il mondo del futuro-prossimo-venturo.

Borgo Egnazia è un resort di lusso tra i 50 migliori al mondo[‡]: “un luogo meraviglioso, liberamente ispirato nelle forme, nei materiali e nei colori a un tipico paese pugliese. Qui unicità e autenticità si fondono per creare qualcosa di inedito e speciale, introvabile altrove, che riesce a combinare le più genuine tradizioni locali a servizi di altissimo livello”[¶]. Costruito tra il 2000 e il 2010, il paese-hotel offre 28 ville con piscina privata, 63 camere d'albergo, 93 suite che emulano un borgo con una piazza centrale, 3 piscine esterne e una interna, sala ricevimenti, campo da golf a 18 buche, 3.800 mq di superficie per eventi e conferenze.

Borgo Egnazia si trova nel comune di Fasano, in provincia di Brindisi, circondato da terreni agricoli, lontano meno di un chilometro dalla costa adriatica, da Savelletri – centro abitato con meno di 700 residenti – e da Egnazia, antica città romana e messapica risalente al XII secolo a.C.. Borgo Egnazia è solito accogliere eventi e ospiti ad alta risonanza mediatica: le nozze di Justin Timberlake e Jessica Biel, i compleanni di Madonna, le vacanze della famiglia Trump, l'apertura di Alta Moda, Alta Sartoria, Alta Gioielleria 2023 di Dolce&Gabbana. Borgo Egnazia ha – o è – un'immagine seducente e internazionale. La performatività di questa immagine ha raggiunto il governo italiano in carica, che l'ha scelta per rappresentare l'Italia in un evento politico di grande rilievo. Questa scelta è emblematica di una visione – presente o futura – del territorio italiano?

Nel 1787 in Crimea, Grigori Alexandrovic Potëmkin – principe incaricato dell'amministrazione della regione – fece costruire dei villaggi di cartapesta allo scopo di impressionare l'imperatrice Caterina II di Russia e numerosi diplomatici stranieri. Usò una messa in scena con lo scopo di simulare ed esaltare la piena efficienza dei suoi territori. Alberto Bertagna, architetto, dottore di ricerca, professore associato in Composizione architettonica e urbana presso l'Università degli Studi di Genova – ne *Il controllo dell'indeterminato* – usa il termine *Potëmkin* come categoria per marcare l'identità dubbia di spazi in cui non è più chiaro il rapporto tra originale e copia, vero e falso. “A tale precarietà, a tale doppiezza, i nostri Potëmkin, quelli della contemporaneità, aggiungono ulteriore qualificazione: non tanto copie di una immagine, concretizzazioni reali – per quanto non così certe – di uno spazio immaginario, quanto imitazioni di luoghi fisicamente già presenti”¹.

Borgo Egnazia combina elementi di architettura rurale, spettacolarizza – decontestualizzandoli – eventi popolari. Estrae ed espone – da progetto – frammenti di cultura locale collocandoli in un eterno presente, reiterando l'immagine di una Puglia che diventa prodotto attrattivo e commerciale. Crea e comunica uno spazio-cartolina, che è sia parco tematico – da Italia in miniatura – che villaggio turistico, una semplificazione del sistema dei borghi. Se Borgo Egnazia è un Potëmkin contemporaneo, quali sono i possibili impatti sul territorio di un immaginario simile?

Nell'era dell'immagine e dell'epidemia dell'immaginario², la materialità dei territori si intreccia alle rappresentazioni che di questi circolano nel panorama mediale globale. Al centro di questa dinamica si pone il fenomeno turistico, che di immagini e segni si alimenta³. Il turismo è una pratica sociale che promette l'esperienza dell'autentico e usa l'immagine come supporto. Quel desiderio di autenticità, spesso legata a un'idea di tradizionale, tipico, genuino, che la comunicazione turistica veicola e il turista ricerca, si inverte paradossalmente in falsificazioni: il territorio si mette in scena per andare incontro alle aspettative del turista, determinando processi di imbalsamazione⁴, musealizzazione⁵, cristallizzazioni astoriche e aconfittuali di patrimoni culturali materiali e immateriali. “È la forma che acquisisce valore in sé. Una forma che, in un'epoca di estetizzazione diffusa, non rimanda a nient'altro se non alla sua iconizzazione spettacolare. In questa cornice vengono annullati i referenti. I segni partecipano di una semiotica folklorica.”⁶ Rappresentazioni banalizzanti e ripetitive che concorrono ad appiattire vitalità e complessità dei territori, contribuendo a determinare processi di monofunzionalità produttiva.

Evidenziata la ricaduta pubblica che immagini e immaginari hanno nell'evoluzione dei territori turistici, diventa urgente ragionare su una *politica della rappresentazione*⁷: fino a quando un territorio “può rivendersi senza rigenerare ciò che vende?”⁸. Ovvero: fino a quando un territorio può vendere una stessa immagine? A quali costi? Cosa sovrascrive? Vanni Codeluppi, in un articolo⁹ su «Il Manifesto», commenta così *Landscapes of Capital*, un volume di Robert Goldman e Stephen Papson: “la cultura estetica contemporanea è totalmente dominata dalle imprese, che, attraverso il complesso della loro attività di comunicazione, contribuiscono a realizzare un paesaggio simbolico in grado di influenzare profondamente la società [...] Insomma il paesaggio simbolico che analizzano, grazie alla sua coerenza sul piano estetico, tende a mascherare le contraddizioni insite nei processi economici e sociali. Ma ciò che è particolarmente rilevante per questi due autori è che tale paesaggio simbolico non è puramente immaginario e simulacro, ma concreto e materiale”.

Borgo Egnazia – come avamposto – promuove un'idea di paesaggio frutto di una visione politico-economica che agisce sulla vitalità dei territori, sulla loro capacità di rigenerazione. Salvatore Settis, in *Se Venezia muore*, scrive “*theme parks* come questi non riproducono il passato ma orientano il futuro”¹⁰. È questo a porsi come oggetto del gioco. Fermare e diffondere un'immagine territoriale mercificata assume un potere trasformativo importante. Un immaginario-prodotto, radicato, colonizza aspettative e desideri, intercettando – o settando – esigenze contemporanee. Nel documentario *La città*¹¹ del 1974, cortei della Venezia operaia espongono cartelli con scritto “No! Venezia città museo”, in dissenso verso quel modello di sviluppo cittadino. Oggi spazi sintetici come Borgo Egnazia offrono un paesaggio certo, epurato perfino dalla presenza di abitanti. Promettono e materializzano una versione *deluxe* di mondo a cui aspirare, che esclude povertà e conflittualità sociali.

Altre narrative parallele spostano l'analisi su un piano che incrocia vicende politiche e giudiziarie, storia locale e nazionale. Il 12 novembre 2023 viene pubblicata su «La gazzetta del mezzogiorno»¹² un'intervista al consigliere regionale pugliese Fabiano Amati che ripercorre le circostanze in cui il progetto di Borgo Egnazia – e la svolta turistica del territorio circostante – vide luce. Un virgolettato titola l'articolo: “Imprenditori illuminati, ma tutto iniziò grazie all'eliminazione del contrabbando”. Siamo a febbraio del 2000, quando due finanzieri nei pressi di Brindisi vengono travolti e uccisi da un veicolo blindato guidato da contrabbandieri. Scatta l'*Operazione Primavera* e – nei mesi successivi – l'area viene militarizzata per fronteggiare ed elimi-

Francesco Paolo Gassi rileva – in una serie fotografica *in progress* – le superfici murarie di una struttura rurale pugliese abbandonata. Osserva stratificazioni temporali e materiali: sovrapposizioni di muffe, intonaci, terre e pietre, definendo colori, figure, texture. La selezione di immagini proposta illude e provoca: ricerca visioni aeree di paesaggio nei dettagli e nei frammenti; tiene insieme scale differenti, evidenziando la complessità di un territorio e del suo abitare.



nare il fenomeno criminale. “Fasano era la capitale del contrabbando di sigarette”, dice Amati. Qualche mese dopo, il 10 agosto, il consiglio comunale – su proposta di un giovane Amati, assessore all’urbanistica – approva 32 varianti al piano regolatore generale con l’obiettivo di sviluppare la residenzialità turistica: “bisognava approvarle prima che fosse entrata in vigore una legge regionale di abrogazione di una precedente legge sulle procedure amministrative semplificate per gli investimenti produttivi. Insomma, per i soliti eccessi di ideologia, funzionali a individuare nelle trasformazioni territoriali, anche quelle più accordate con il paesaggio, il diavolo dell’economia di mercato”. Tra queste, il progetto di Borgo Egnazia in alcuni terreni “nella disponibilità di Sergio Melpignano e della sua famiglia”, attuali proprietari della struttura.

Sono pericolosi. Sono ancora pericolosi. La loro «capacità a delinquere» è «elevata». Per questa ragione Sergio Melpignano e Domenico Bonifaci restano in carcere. Sono parole pesanti come macigni quelle scritte dai giudici del Tribunale della libertà di Perugia che hanno respinto l’istanza di scarcerazione del tributarista romano e del costruttore editore e proprietario de «Il Tempo». Quattro paginette scarse, che però descrivono fin nei dettagli il quadro della nuova, vecchia, intramontabile tangentopoli romana. Un meccanismo corruttivo formidabile, attraverso il quale circolavano e venivano distribuite tangenti che servivano alla coppia Melpignano-Bonifaci per conquistarsi spazi sempre più ampi nella spartizione degli appalti pubblici. Quelli presenti e quelli futuri. Il quadro che emerge dall’inchiesta perugina, scrivono Mario Marsili, Antonella Duchini e Gian Luca Calvieri, il Tribunale della libertà, è quello di «un insieme di alta professionalità nell’organizzazione di attività di condizionamento di apparati pubblici»[†].

Così Enrico Fierro il 14 agosto 1997 su «l’Unità».

[†] G. Meloni, *Appunti di Giorgia* [video], Cfr. www.facebook.com/giorgiameloni.paginaufficiale/videos/6920342198073961, consultato il 27 marzo 2024.

[‡] J. Fontaneto, *Cosa si mangia a Borgo Egnazia, la masseria vip che ospiterà il G7*, “La Repubblica”, 14 maggio 2023. Cfr. www.repubblica.it/il-gusto/2023/08/14/news/cosa_si_mangia_a_borgo_egnazia_masseria_vip_che_ospitera_il_g7-411099339/, consultato il 27 marzo 2024.

[§] 50best_hotels. List [instagram post], Cfr. www.instagram.com/p/CxddbW5Mrvu/?hl=en, consultato il 27 marzo 2024.

[¶] Borgo Egnazia, Vision [pagina web], Cfr. www.borgoegnazia.com/about/, consultato il 27 marzo 2024.

[⌋] N.D. Borgo Egnazia: 5 stelle, 28 ville, “18 buche” e vista sul mare, “BrindisiReport”, 12 maggio 2010, Cfr. www.brindisireport.it/economia/borgo-egnazia-5-stelle-28-ville-18-buche-e-vista-sul-mare.html, consultato il 27 marzo 2024.

[⌋] A. Bertagna, *Il controllo dell’indeterminato*, Quodlibet, Macerata 2010, pp. 275-276.

[✱] S. Žižek, *Che cos’è l’immaginario*, Il Saggiatore, Milano 2016, pp. 15-16.

[¶] Cfr. G.M. Salerno, in G. Attili, *Civita. Senza aggettivi e senza altre specificazioni*, Quodlibet, Macerata 2020, p. 276.

[⌋] Cfr. G.M. Salerno, *Per una critica dell’economia turistica*, Quodlibet, Macerata 2020, p. 48.

^{††} Cfr. R. Ingersoll, *Sprawl town*, Meltemi, Roma 2004, p. 42.

^{††} Cfr. G. Agamben, *Profanazioni*, Nottetempo, Roma 2005, p. 96. Cfr. M. D’Eramo, *Il selfie del mondo*, Feltrinelli, Milano 2019, p. 110.

^{†‡} G. Attili, *Civita. Senza aggettivi e senza altre specificazioni*, Quodlibet, Macerata 2020, p. 268.

^{†§} A. Pioselli, *Osservare paesaggi, fare cittadinanza. Pratiche territoriali nel lavoro degli artisti italiani*, in “Ricerche di S/Confine”, VII, 1, Università degli studi di Parma, 2016, p. 134.

^{†¶} I. Scaramuzzi, *La città dove è sempre carnevale*, in “Dialoghi internazionali”, *Città del mondo*, 11, 2009, p. 84.

^{†⌋} V. Codeluppi, *Quando il capitale indossa gli abiti dell’artista*, in “Il Manifesto”, 2013. Cfr. <https://ilmanifesto.it/quando-il-capitale-indossa-gli-abiti-dellartista>, consultato il 27 marzo 2024.

^{†⌋} S. Settis, *Se Venezia muore*, Einaudi, Torino 2014, p. 71.

^{†✱} G. Vianello, *La città* [documentario], Cfr. <https://youtu.be/QDgXB8MgYZE?si=vZSbeRvLslZbZa6B&tr=548>, consultato il 27 marzo 2024.

^{†¶} N.D. «Imprenditori illuminati, ma tutto

iniziò grazie all’eliminazione del contrabbando». “La Gazzetta del Mezzogiorno”, 2023. Cfr. <http://archivio.lagazzettadelmezzogiorno.it/gazzetta-delmezzogiorno/pageflip/swipe/bari/20231112bari>, consultato il 27 marzo 2024.

^{††} E. Fierro, «Sono pericolosi, possono corrompere» Melpignano e Bonifaci restano in cella, in “L’Unità”, 1997. Cfr. https://archivio.unita.news/assets/main/1997/08/14/page_005.pdf, consultato il 27 marzo 2024.

L'IMMAGINARIO FERMO. TONI TURISTICI E RETRORIFERITI PER LA NARRATIVA DELLE AREE INTERNE

ANNA RIZZO

111

L'IMMAGINARIO FERMO

La definizione “aree interne” indica quei territori dove i presidi di cittadinanza come ospedali, scuole, farmacie, mezzi di trasporto pubblici, welfare sociale e culturale, non sono garantiti. In Italia il 60% della superficie del territorio nazionale è da considerarsi un’area interna[†]. In queste aree si trovano il 52% dei comuni e il 22% della popolazione. Sono da considerarsi territori in forte sofferenza a causa del progressivo smantellamento dei servizi di prima necessità e per gli effetti negativi prodotti da interventi pubblici o privati aggressivi e incapaci di esiti positivi.

Il recente interesse per i paesi delle aree interne, ha prodotto un vasto repertorio di comunicati e immagini destinato ad aumentarne la capacità di attrazione turistica. Espressioni di un interesse superficiale che ha saturato in breve tempo l’immaginario associato a questi luoghi di consuetudini narrative, anche nella scarsità di ricerche scientifiche ed accademiche, condizioni che associano ai paesi delle aree interne narrative anacronistiche.

La formazione di un’immagine turistica è il risultato di un processo storico di accumulazione di rappresentazioni territoriali. L’archivio iconografico legato alla promozione turistica affonda nella storia di un determinato territorio. Al contempo, tuttavia, l’immagine turistica di un luogo rappresenta una negoziazione costante di influenze e spinte provenienti da diverse direzioni: dal mondo dei mass media, dal dibattito culturale, dalle mode espresse da una società, dagli operatori del settore ricreativo. L’immagine turistica di un territorio si configura dunque come il risultato di una serie di processi di mediazione e di selezione della complessità territoriale in elementi facilmente riconoscibili, identificabili ed evocativi.✂

Anche i luoghi più negletti possiedono una identità in costante modificazione, la cui definizione andrebbe aggiornata; invece nonostante la povertà rurale, l’analfabetismo e l’isolamento siano stati superati, si descrivono ancora i territori delle aree interne con immagini retrodatate. Da dove nasce questa modalità narrativa paludata? Secondo Vito Teti, professore di antropologia culturale all’Università della Calabria,

a cominciare dalla seconda metà del Settecento è difficile pensare la bellezza separatamente dalle rovine. Per meglio dire, la concezione della bellezza non può essere separata dalla paura e dal terrore della sua fine, dalla rovina ad essa immanente. Gli autori romantici ci hanno ricordato come la bellezza sia indissolubilmente legata ai resti, alla morte, alla caducità, alla melanconia.⏚

La scoperta sentimentale dell’Italia tra ‘700 e ‘800 spingeva viaggiatori e viaggiatrici stranieri verso gli itinerari del *Grand*

Tour secondo l'ispirazione romantica di vivere il pathos struggente dell'antico e della classicità. I viaggiatori alla scoperta dell'Italia evidenziavano la ricerca di paesaggi antichi e solitudini arcaiche, una ricerca sentimentale di verifica del passato, praticata attraverso l'esperienza del viaggio e delle tradizioni. Il paesaggio letterario codificato dai viaggiatori romantici ci aiuta a spiegare la fascinazione per questi luoghi e come oggi la narrazione delle aree interne risenta di quella lente che è ancora in uso e parallela ad altre narrative di salubrità: "l'aria buona, l'acqua buona, la fuga dalle città inquinate o epidemiche"¶.

Il senso di perdita di un passato mitico dava vita ad un immaginario letterario, che ancora oggi influisce sul modo di narrare le aree interne. Memorie individuali, diari, lettere e cronache delle giornate di viaggio si traducevano in manuali per chi affrontava il Grand Tour. Come ci ricorda Attilio Brilli, storico della letteratura di viaggio:

Con lo sviluppo dell'impresa turistica, lo strumento immancabile del nuovo viaggiatore, il manuale che lo accompagna ovunque nella scoperta di nuovi paesi, o che a essa lo predispone, diventa la guida di un intero ambito territoriale, di una realtà nazionale e poi della singola città. ¶

Nella letteratura di viaggio, nelle guide turistiche ma anche negli articoli giornalistici, queste memorie hanno tuttora un forte impatto nella narrazione del territorio italiano.

Sempre più, nel campo antropologico, ci si accorge che le narrazioni di viaggio degli esploratori, missionari e avventurieri hanno preceduto di gran lunga nei modi, nei metodi, nello stile e nelle intuizioni ciò che l'antropologia ha acquisito a decenni di distanza. ¶

Il turismo è una delle economie più fragili ed ha risentito di una varietà di recenti minacce a livello globale: un senso di insicurezza diffusa, l'instabilità politica, la compromissione ambientale, il terrorismo, le emergenze sanitarie, le catastrofi ambientali e gli effetti del cambiamento climatico*. Il turismo di prossimità, visitare località vicine alla propria residenza, è stato uno dei primi effetti dovuto alle limitazioni per la crisi sanitaria degli anni 2020-21. La ricerca di un luogo ameno, in connessione con la natura, di ritmi più lenti ed esperienze autentiche, ha fatto parte di uno storytelling vincente per il marketing territoriale e ha intercettato nuove esigenze legate a una *presa di coscienza* che ha posto il benessere delle persone al centro delle scelte ludiche e turistiche.

Come ci ricorda il sociologo John Urry:

Quando il disagio è avvertito in maniera più consapevole, la fuga dalla quotidianità è corsa in direzione di un mon-

do incontaminato, fatto di paesaggi selvaggi, di un'arcadia ideale, di opere dell'uomo e di stili di vita premoderni; è il *romantic gaze*, lo sguardo individuale, intimo e romantico. Quando invece la pressione della quotidianità non lascia spazio nemmeno alla presa di coscienza del disagio, la fuga diviene ricerca dell'edonismo e di spazi ludici. Un edonismo legittimato dalla partecipazione collettiva a una festa alla quale si è in tanti, praticamente tutti. È il *collective gaze*, lo sguardo che va alla ricerca di eventi e di esperienze che stordiscono. ¶

Il turismo nei borghi ci pone una questione più intima, quella di una nostalgia legata al senso di perdita per una cultura paesana, legata a un mondo rurale con cui non siamo più a contatto. Una nostalgia aumentata dal fatto che quando si parla di paesi si rimanda a un'idea di passato, di una vita in paese che non abbiamo mai vissuto e che abbiamo solo ascoltato nelle storie di vita dei nostri nonni o dei genitori, generando un sentimento melanconico.

Il patrimonio culturale presente nelle aree interne, proprio perché è ancora fortemente connesso al dato antropologico e alle biografie degli ultimi abitanti di paesi e di frazioni che si spopolano, rende questi luoghi particolarmente preziosi, per la compresenza di tempi in cui è possibile "vedere scorrere le lancette degli orologi in sensi divergenti"¶.

L'antropologo Franco La Cecla, nell'introduzione al volume *Storia delle vacanze* dell'etnologo svedese Orvar Löfgren, ci ricorda che

L'Italia in qualche modo è stata salvata dal turismo. Buona parte della scoperta dei nostri monumenti e paesaggi e dell'interesse per preservarli è legata alla grande tradizione di viaggiatori esteri, e anche all'immagine che gli stranieri hanno costruito dei beni culturali. ¶¶

La letteratura turistica evidenzia una resistenza al cambiamento e le scelte narrative editoriali continuano ad usare linguaggi retorici e anacronistici, mentre le guide e i manuali non vengono aggiornati. Attilio Brilli, riferendosi alla letteratura turistica del XIX secolo mostra l'attualità del contemporaneo:

Basta prendere una qualsiasi guida ai paesi del mediterraneo per trovarvi le stesse utili informazioni su musei e chiese, parchi e gallerie, di un secolo addietro. I borghi diventano un luogo dove lenire i mali e le angosce del disagio della civiltà. ¶¶

La letteratura delle aree interne non sta al passo con i tempi e l'italiano è prigioniero del proprio passato. La responsabilità di questa narrazione è in parte dovuta ad alcuni lenti etnografici

La ricerca – a scala territoriale – dedicata da Anna Rizzo alle questioni delle aree interne ha una parallela scala locale. L'antropologa ha compiuto ricerche in ambiti differenti ma localizzate da oltre dieci anni a Frattura (AQ), in Abruzzo; paese ormai abitato da poche decine di persone, campo e modello della sua ricerca situata.

Frattura - in realtà Frattura Nuova - ha accanto un paese parallelo: Frattura Vecchia, distrutto dal Terremoto della Marsica nel 1915.
(Fotografie di Luca Ruali a Frattura Vecchia, 2017)



che la convalidano, ponendo enfasi ancora oggi sull'isolamento, l'arretratezza e le immutabili tradizioni. Fornire questo tipo di informazioni alimenta la retorica che propone storie esemplari di resistenza ed enfatizza la vita solitaria ed estrema dell'ultimo abitante che vive nella valle, a sostegno di una sorta di urgenza, che fornisce un privilegio che non sarà più possibile ottenere, quello di entrare in contatto con l'ultimo "esemplare" di quel contesto.

L'immagine esotica e romantica fornita dall'etnografia è stata fatta propria dalla pubblicistica di viaggio. Nei vari media l'accento viene posto con enfasi sul fatto che si tratta di un'etnia isolata, che ha conservato immutabili le sue tradizioni ancestrali. ✱ ♀

Il destino narrativo dei borghi è ancora fortemente ancorato a sentimenti nostalgici, malinconici e di abbandono che appaiono inseparabili dalla loro storia. I paesi diventano marginali se non sono indagati con ricerche situate. La realtà sociale in molti di questi luoghi è profondamente cambiata e nuove modalità di abitare e di vivere i paesi stanno emergendo. Nuove forme economiche legate alla creatività delle nuove generazioni hanno modificato le chiavi analitiche per leggere il territorio. Uno dei modi per liberarsi da una patetica letteratura residuale è affidarsi alle parole dello scrittore Luigi Meneghello che comunica in maniera luminosa come nel suo paese natale "c'era, che c'è [...] un potentissimo serbatoio di forme" ✱ ⚡.

✱ Cfr. Documento tecnico allegato alla bozza di Accordo trasmesso alla CE il 9 dicembre 2013, *Accordo di Partenariato 2014-2020, Strategia nazionale per le Aree interne: definizione, obiettivi, strumenti e governance*. "Chiamiamo interne quelle aree significativamente distanti dai centri di offerta di servizi essenziali (di istruzione, salute e mobilità), ricche di importanti risorse ambientali e culturali e fortemente diversificate per natura e a seguito di secolari processi di antropizzazione. Vive in queste aree circa un quarto della popolazione italiana, in una porzione di territorio che supera il sessanta per cento di quello totale e che è organizzata in oltre quattromila Comuni. Una parte rilevante delle Aree interne ha subito gradualmente, dal secondo dopoguerra, un processo di marginalizzazione segnato da: calo della popolazione, talora sotto la soglia critica; riduzione dell'occupazione e dell'utilizzo del territorio; offerta locale calante di servizi pubblici e privati; costi sociali per l'intera nazione, quali il dissesto idro-geologico e il degrado del patrimonio culturale e paesaggistico. Effetti negativi hanno avuto anche interventi pubblici o privati [...] volti a estrarre risorse da queste aree senza generare innovazione o benefici locali".

♀ M. Aime, D. Papotti, *L'altro e l'altrove. Antropologia, geografia e turismo*, Einaudi, Torino 2012, pp. 11-12.

⚡ V. Teti, *Quel che resta. L'Italia dei paesi, tra abbandoni e ritorni*, Donzelli, Roma 2017, p. 41.

⚡ A. Brilli, *Il viaggio in Italia. Storia di una grande tradizione culturale*, il Mulino, Bologna 2006.

⌋ A. Brilli, *Il viaggio in Oriente*, il Mulino, Bologna 2009, p. 235.

⌋ F. La Cecla, *Turismo: supponendo che sia una cosa divertente*, in O. Lofgren, *Storia delle vacanze*, Mondadori, Milano 2001, tav. XI.

✱ A. Pollarini, *Inventare mondi. Istruzioni per l'uso del turismo*, Luca Sossella Editore, Roma 2023, pp. 7-8.

⌋ J. Urry, *Lo sguardo del turista. Il tempo libero e il viaggio nelle società contemporanee*, Seam, Roma 1995.

⌋ T. Montanari, *Se amore guarda. Un'educazione sentimentale al patrimonio culturale*, Einaudi, Torino 2023, p. 8.

✱ ⚡ F. La Cecla, *Turismo*, cit., tav. XV.

✱ ✱ A. Brilli, *Il viaggio in Italia*, cit., p. 391.

✱ ♀ M. Aime, D. Papotti, *L'altro*, cit., p. 169.

✱ ⚡ D. Starnone, *Il nocciolo dell'esperienza*, in *Meneghello. Opere scelte*, Mondadori, Milano 2006, tav. XXI.

LA RAGAZZA ROTTA.
APPUNTI PER UN
MANUALE
TRANSMAGICO.
~~VADEMECUM~~ – VIENI
CON ME –
DELL'ASPRMONTE
INVISIBILE
DANILA GAMBETTOLA

119

LA RAGAZZA ROTTA

La scorsa estate io e mia madre eravamo una accanto all'altra a guardare il mare. Dietro l'Aspromonte, di fronte le Isole Eolie. La voce di mia madre rompe il vento e la tristezza. Improvvisamente mi racconta della nostra cugina ermafrodita, ormai morta, sepolta e dimenticata. Anche lei. Non ne sapevo nulla. La sua voce entra nel mio bacino, i dettagli del racconto attivano piccole immaginazioni tra le mie gambe. La mia postura inizia a cambiare, quella di mia madre anche.

Sono cresciuta tra via Pier Paolo Pasolini e via Antonio Gramsci.

Casa dei miei e casa di mia nonna

Ancora oggi non ho una stanza tutta mia✱.

B Pensa: MOSSA DA UN SENTIMENTO DI URGENZA...

1=1.000.000...INTENSIFICARE IL DESIDERIO...

SPRIZZARE MIRIADI DI SCINTILLE✧

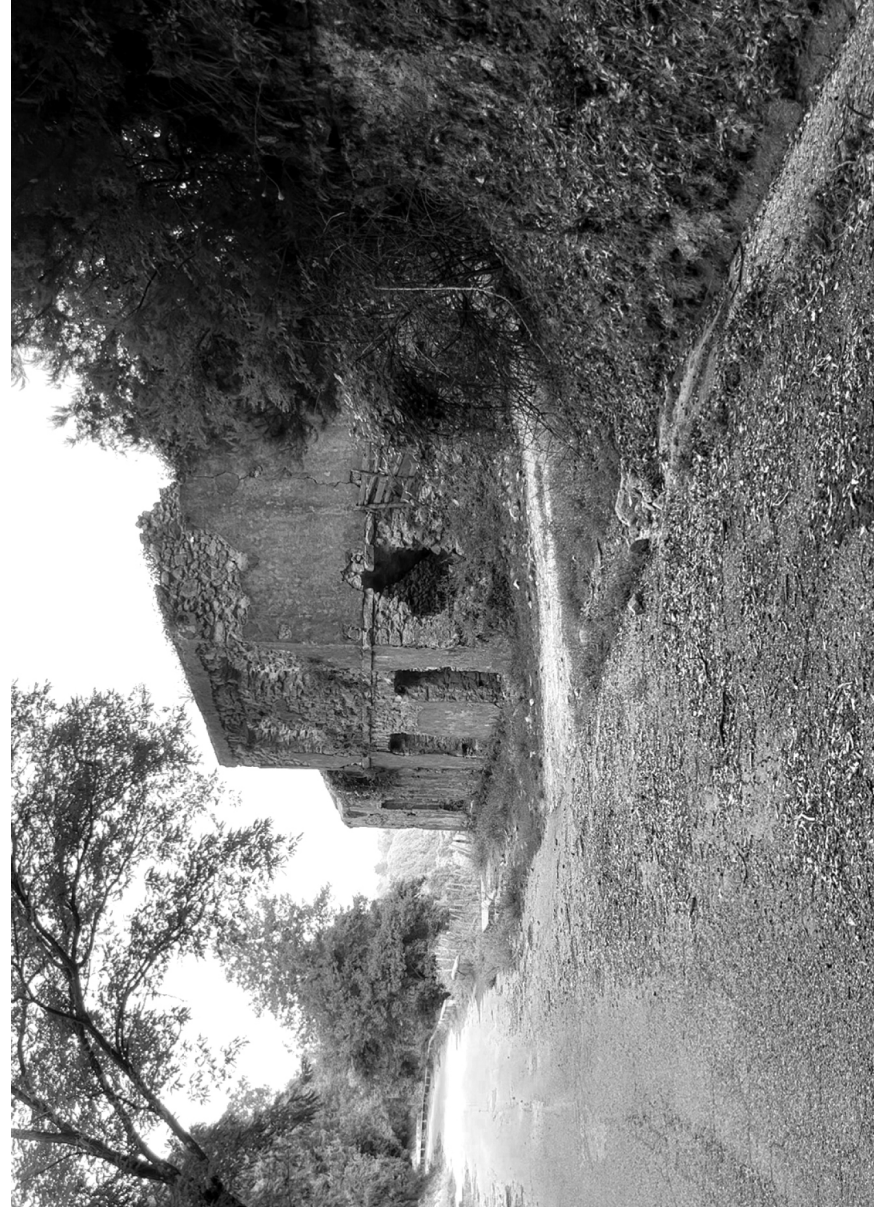
CITARE GRAMSCI POTREBBE ESSERE UN RITORNELLO

La ragazza rotta. Appunti per un manuale transmAGICO. ~~Vademecum~~ – Vieni con me – dell'Aspromonte invisibile è uno spazio speculativo che cerca di ricostruire passaggi, posizionamenti, pratiche e pensieri di un percorso di ricerca avviato nel 2016 e che da allora si sviluppa in maniera intermittente. Una indagine attorno ai temi del magico, dell'abbandono e del performativo. Il lavoro che segue è parte di una scrittura drammaturgica che spazia tra l'autofiction e la non fiction: una narrativa immaginifica che si è creata durante il montaggio del testo, attraverso la materialità della composizione, nei passaggi tra un frammento e l'altro. Immagino che questo oggetto possa servire come dispositivo performativo e multidisciplinare di partenza per la costruzione di una live performance; desidero che possa essere riconosciuto come un atto magico in sé, un talismano che segna l'inizio di un processo politico di autodifesa, un processo creativo che riesca a rendere accessibile, almeno in parte, l'invisibilità presa in questione rendendola trasformabile attraverso le pratiche del corpo e della scena, per immaginare nuove possibilità magiche, trans e subalterne di corpo collettivo. Per anni, inconsapevolmente, ho accostato la mia attrazione per i luoghi abbandonati all'elemento magico: nelle diverse esplorazioni in Aspromonte ho sempre trovato l'inizio di qualcosa, di una trasformazione, lì dove il mio corpo stava bene accanto a un rudere invaso di piante, a volte con qualche animale in arrivo, la mia presenza accedeva a movimenti e atteggiamenti che alleggerivano il peso del dolore e della paura, ero compresa in una ecologia di silenzio e movimento che non mi richiedeva

Still video _0046, 00:00:01, 3 settembre 2022.
P.so di Croce Ferrata, Limina, Parco Nazionale dell'Aspromonte.
Immagine dell'autrice.



Still video _0117, 00:00:03, 3 settembre 2022.
SP5 Limina-Mammola, Parco Nazionale dell'Aspromonte.
Immagine dell'autrice.



un enorme sforzo solitario per stare in piedi. Si parte da una geografia precisa che comprende l'Aspromonte e i piccoli paesi che sorgono al limite tra questa e il mare: una geografia particolare, carica di energie contrastanti con strane zone di collasso che riflettono una storia difficile da rintracciare, sospesa tra sacro e profano, mitologia, magia e mafia. L'abbandono è una condizione che manifesta una delle maggiori criticità della regione: l'incapacità di un sistema politico di affrontare le trasformazioni del mondo rurale nell'Italia del dopoguerra, di conseguenza le problematicità di una mancata reintegrazione culturale, sociale ed economica dei ceti subalterni ed emarginati del Sud. Cosa succede in un luogo dove donne, tossici, case e natura sono invisibili, assenti da mappature, non definiti né rintracciabili dal sistema. Come si trasforma il dolore? Quali saranno i loro compromessi e le loro tattiche locali, le loro narrative, lì dove anche i luoghi istituzionali della cura mancano?

PERSONAGGI

B è un personaggio a metà tra la realtà e la finzione, la sua presenza si costruisce tra desideri arcaici, intuizioni casuali, fascinazioni per la natura e le case abbandonate. La presenza di B è molteplice, si articola attraverso i propri alter-ego: una biancaneve transmagica, femmina, animale e paranormale; borderline, che vive in Aspromonte, scura di capelli e di carnagione e che non si risveglia con il bacio del principe. Il corpo di B è rotto, protetto da tutori ritrova stabilità attraverso pratiche, frammenti autobiografici, incontri e scontri. B è nomade, occupa le case abbandonate che incontra, beve vino rosso e scrive poesie orribili di notte. B a volte è una camgirl e nessuno riesce mai a capire a cosa pensa davvero.

B* è la prima alter-ego di B.

B**.

B***.

Mi accorgo di avere sulla gamba destra lo stesso identico neo dai contorni sfumati di mio padre. L'anno prima ho scoperto di avere una macchia nera sulla schiena, all'altezza della vertebra C7, esattamente come mia madre.

~~Un'estate. Il corpo di mio padre tra la piazzetta dei tossici e il ciglio della strada. Sembra un fantasma. La crepa della panchina sulla quale poggia si dilata sul suo viso e distorce la fatica di un paese dimenticato dell'entroterra. Un'estate. Il mio corpo. Una lista di circa venti numeri di telefono. Le comunità per tossicodipendenti. Il corpo di mio padre è allo stesso tempo da un'altra parte.~~

~~Chiamare tutti i numeri sulla lista. Il caldo rallenta le chiamate e la voce. La bellezza straziante dei tramonti del sud che non vale più. Bellezza e miseria. Contattare il Sert. Questo luogo non è più affare mio. Poi il CSM. Il corpo di mio padre è sempre più staccato da lui. Un centralino rimanda a un altro. Il nodo alla gola che ti mantiene, la spina dorsale si attorciglia sempre di più. Un inverno. Richiamare. Sembra tutto finito. Mio padre sembra finito, morto come la terra sulla quale si appoggia. Un mese. L'abbraccio di mio padre. L'illusione di una cura. L'intonaco fresco delle case come il fondotinta della puttana dall'altra parte della piazza. Sotto pezzi di muro, pezzi di pelle, lembi di tetti e crocifissi. Come se stessero ancora in piedi. La clinica. Un'altra estate. Il corpo di mio padre e il mio come spettri allucinati. Sert. CSM. Sert. Richiamare. Le attese e la finta speranza. I numeri sulla lista. Nodo alla gola. Stomaco rotto. Il corpo a terra di mio padre. I luoghi della cura sono apparizioni dell'aldilà. Non puoi riconoscere l'inferno come tale se ci nasci dentro. L'inferno è povertà. L'inferno è una vita corrotta dalla mafia e dalla chiesa, l'inferno è un mare di morti e di immondizia.~~

Adieu, adieu, [...] Remember me. [Exit.]⌵

LA PSICOLOGIA DI B.

NELLA SFERA DELLE PAURE, HA PAURA DI:

CACCIATORI

OPERATORI SANITARI

FUNGHI AVVELENATI

C'è qui il tentativo di riscaldare, riattivare, un pensiero magico più che una cultura del magico, che rimane sempre bloccata nei limiti delle proprie strutture canoniche e storiche, attraverso una molteplicità e "varietà di tematiche mitico-rituali di natura locale"^Λ. Nelle regioni del sud, a oggi e per mia esperienza, la questione del magico torna in una forma meno drammatica e più performativa: penso che l'invisibile sia rintracciabile nelle azioni e negli eventi del quotidiano – collegati direttamente con la vita economica e sociale e non solo individuabili in una ritualità riconosciuta come struttura egemonica^Λ – tra le processioni e la montagna, tra le case e le istituzioni; esistono pratiche per un operare politico della presenza magica dove i comportamenti e gli approcci con la natura, il virtuale e l'immaginario vengono continuamente ridimensionati in base alle proprie necessità, a volte anche del singolo individuo. L'invisibile è quello spazio di resistenza dove con i demoni e gli spiriti si convive tutti i giorni, un'assenza cosciente dalle logiche di produzione economiche e

Still video _la fine dell'estate, 7 settembre 2022.
Monte Seduto, Parco Nazionale dell'Aspromonte.
Immagine dell'autrice.



Still video _la fine dell'estate, 7 settembre 2022.
Via Pier Paolo Pasolini 7, Melicucco (RC).
Immagine dell'autrice.



politiche basata su dei compromessi fra la realtà e la finzione, fra la legalità e l'illegalità. L'accesso alla realtà magica è una forma di resistenza a dinamiche di controllo e ordinamento. Le coreografie di B sono dei tocchi di strati di pelle e affetto, di respiro e cura, visibili solo a chi sa chiudere gli occhi e riesce a lasciarsi andare, pur sempre mantenendo l'epidermide in contatto con il respiro e la terra.

ESERCIZIO DI CHIAROVEGGENZA DI B

CHIUDI GLI OCCHI, OPPURE OSTACOLA IL TUO SGUARDO CON QUALCOSA, POI CONVIN-
CITI DI VEDERE A DISTANZA. VISUALIZZA QUALCOSA CHE TI PIACE E/O DESIDERI,
INTANTO TOCCA UN OGGETTO, UNA PERSONA, O QUALCOSA CHE HAI VICINO.

Volevo fidarmi di quello che ancora non era, per rendere tutto più eccitante. E per risolvere una delle mie puntuali crisi di pianto – dovute alla mia incoerenza e inconcludenza, a quelle di una famiglia, a quelle di una regione – arrivo a Limina, è un colpo al cuore. Sarà il mio santuario fino a oggi. Scopro che non si tratta subito di sentimenti: le mie sono precognizioni che si attivano direttamente attraverso il respiro. Perché un corpo rotto sta bene accanto a una casa abbandonata e a un paesaggio dimenticato? È la tensione che si crea tra la nebbia e i miei piedi nel fango, tra i pini e le facciate delle case distrutte. Improvvisamente è come se sentissi tutto un peso dietro di me, come se lo spazio tra la mia spina dorsale e il paesaggio assumesse una consistenza inquietante, destabilizzante. L'eccitazione e la paura mi bloccano. Mi fermo. Quasi mi si girano gli occhi. Non respiro. Credevo che la veggenza fosse principalmente un fatto mentale, che il corpo ne fosse solo vittima. E se fosse al contrario? Se invece sentissi gli atomi delle persone morte, sotterrate qui sotto? Vorrei assumere questa finzione somatica. Mi fido di quel formicolio sulla schiena, mi sintonizzo con quello che sta per arrivare. Respiro tra la pelle e la nebbia.

LA DEA DEI CROCICCHI
RITUALE DI INVOCAZIONE
SEGUIRE MISTERIOSE FORZE INVISIBILI

FETISH DI B***:
DEDICARSI ALLA *BIOEROTICA* †
DANZARE CON UN ASINO
SET 3
CASA RUDERE DI MAMMOLA

C'è il tentativo di guardare al pensiero magico in stretta relazione con i luoghi distrutti, con le rovine ancora abitate da fantasmi e umani. In questa ricerca l'abbandono e l'invisibilità sono condizioni che diventano strumenti di conoscenza collettiva, dove il magico si manifesta attraverso pratiche del corpo immaginative e somatiche, che attivano comportamenti straordinari e insoliti all'interno di un sistema di relazioni tra presenze umane e non umane. La Limina è il luogo di esordio di tutta la storia, se non esistesse non esisterebbe neanche B. B nasce e muore qui, è un'estensione polimorfa di questo accesso all'Aspromonte. Un villaggio che si trova all'incrocio di tre strade, la sua dimensione di alterità e stranezza dipende dallo stato di abbandono e dal distacco da ciò che lo circonda. Un crocevia carico di energia, cicatrici e fascino, manifesto inquietante di una narrativa invisibile, dei morti sotterrati dalla 'ndrangheta tra il cemento e la terra. B si muove attraverso il rilievo di questa invisibilità, sulle tracce di storie di paesi, autostrade, incroci e luoghi fantasma della cura. B inizia a decifrare le forze che la trattengono lì, Limina sarà la sua zona di realtà fantastica e *riparativa**, dove assumere nuove posture e atteggiamenti, un luogo eterotopico che è spazio di accumulo reale della fantasia, dove le pratiche del corpo si mescolano col sapere magico.

OCCUPARE IL CASTELLO DI SAN GIORGIO PER UNA NOTTE
PRATICA COREOGRAFICA NOTTURNA/
ESORCISMO QUEER:

B, B*, B** E B*** SI MUOVONO A TESTA IN GIÙ
SEGUIRE LE PIANTE NEL BUIO, IL SUONO DELLA CIVETTA
DANZA DELLE OSSA, DENTRO E FUORI LA PELLE

SET 4
CASTELLO DI SAN GIORGIO
UN SABBA RIBALTATO

In questa storia il pensiero magico si attiva nelle crepe di un dolore storico e arcaico, dalle dissonanze del territorio, dall'incrocio delle vie dove è cresciuta B. Il magico diventa resistenza attraverso le conoscenze indecifrabili[¶] che nascono tra i saperi del corpo e la mente: trasforma le presenze sul territorio e la visione su di esso attraverso una veggenza lucida. B, B*, B** e B*** nascono da un crocicchio dell'Aspromonte, durante un sogno a occhi aperti. In questa storia lo scioglimento solito della fiaba non esiste ancora, il finale rimane aperto. L'obiettivo delle B, a parte quello utopico di riuscire a riabitare i luoghi abbandonati

Still video, numero frame 00:00:00.
Villaggio Limina, Parco Nazionale dell'Aspromonte.
Immagine dell'autrice.



Still video, numero frame 00:00:21.
Villaggio Limina, Parco Nazionale dell'Aspromonte.
Immagine dell'autrice.



e diventare ragazze ragnopiante che vivono con i piedi staccati da terra e con le mani ben ancorate alle cortecce degli alberi, è quello meno pretenzioso di riuscire a trasformare la propria storia, reale e fantastica, in una live lecture performance. Le B ci tengono a comunicare che Donna Haraway è arrivata nelle loro vite quando il loro progetto di esistenza era già in atto, e che la sua teoria è stata un respiro di sostegno ed evoluzione teorica per le loro *pratiche trasformative* 𐀀.

PRATICHE DI ACCOSTAMENTO

ELEMENTI CHE ATTIVANO LA PRESENZA:

CONDIVIDERE UNO STATO D'ANIMO CON UNA PIANTA

PIANGERE INSIEME A UNA CASA

CHE BERA STA FIGGHIOLA, ALAN LOMAX

BLACK OUT

////////////////////

B** SVIENE

////////////////////

MA QUANDO SI RIALZA IL SUO CORPO HA PERCEZIONI IN PIÙ

(B*** RIENTRA NEL CORPO DI B)

////////////////

NELL'ESPERIENZA È POSSIBILE CHE B*** VIVA E COMPIA DEGLI ATTI PROPRI

////////

“La materia sente, conversa, soffre, desidera, ricorda.” 𐀀 𐀁

𐀀 Il testo è un montaggio inedito di altri materiali confluiti nella tesi magistrale in Teatro e arti performative dell'autrice, un assemblaggio drammaturgico di testi, note, immagini che ha avuto come relatrice la prof.ssa Annalisa Sacchi e del quale il testo presentato mantiene il titolo. La forma e l'ordinamento qui differenti alludono al metodo compositivo dell'autrice, all'uso del montaggio come azione generativa anche in campo del progetto dell'azione performativa.

𐀀 A. Gramsci, *La città futura, Margini*, numero unico a cura della Federazione giovanile piemontese del Partito Socialista, 1917. Cfr. P. Spriano (a cura di), *Antonio Gramsci, Scritti Politici*, Editori Riuniti, Roma 1973, 1, p. 38.

𐀀 “Adieu, adieu, Hamlet! Remember me.” Parole pronunciate dal fantasma del padre di Amleto in William Shakespeare, *Amleto*, Atto I, scena 5.

𐀀 A.M. Di Nola, *Gli aspetti magico-religiosi di una cultura subalterna italiana*, Bollati Boringhieri, Torino 2001, p. 50.

𐀀 In genere, allo stato attuale delle culture rurali residue, il contadino aderisce, fondandoli nella sua propria visione del mondo, a due diversi quadri religiosi. Per un lato egli segue la proposta mitica della religione [...] per un altro lato, resta ancorato al suo universo mitico e rituale, proprio perché questo lo connette non già a una dimensione di dipendenza generica e amorfa (come è nel culto egemone), ma a una concretezza di esperienze economiche dirette e pressanti (il campo, il raccolto, la vendemmia, questa o quella malattia di uomini o animali ecc.). Ivi, p. 51.

𐀀 Vedi L. Borghi, in *Primavera Queer 2014 - Gli interventi: Liana Borghi*, cfr. <https://m.youtube.com/watch?v=gpGEYJzrEds&feature=youtu.be>, consultato il 27 marzo 2024.

𐀀 “But as Eve Kosofsky Sedgwick has shown with care, camp is not ultimately bound to a love-hate relationship with the oppressive status-quo (like post-pornography assumably is to pornography’s regime of performative excessiveness, or the dildo is to the fiction of the phallus). It can also act as a “reparative practice”. “It wants to assemble and confer plenitude on an object that will then have resources to offer to an inchoate self”, *Ibid.* In this sense the somatic fictions imagined/em bodied by this text want to be reparative. We browse through the reality of fantasy as the periphery of post porn, where the excitement is only beginning to intensify on a small and sometimes too-small scale. In this environment somatic fiction obviously remains close to the concepts of many somatic practices that establish an intimate encounter between bodily movement and imagination. We grasp the concept of somatic fictions as an attempt to leave space to affect and be affected by that what in realities-of-fantasy is not yet practice [...]” A. Rohwetter, M. Wallenhorst, *I’m Gonna Look For My Body Yeah - Somatic Fictions of Reparative Post-Porn*, in D. Andersson, M. Edvardsen, M. Spangberg (a cura di), *Post Dance*, MDT, Stockholm 2017, p. 316.

𐀀 “La rete di circuiti e connettività attraverso la quale le credenze magiche passano e si modificano sono indecifrabili: Alfred Gell chiamava questo potere “resistenza”, una qualità che definisce gli oggetti magici: “La resistenza che oppongono all’essere posseduti in un senso intellettuale invece che materiale, la difficoltà che trovo quando cerco di comprendere mentalmente il loro manifestarsi per mezzo di un procedimento tecnico che trascende la mia comprensione [...] L’incantesimo della tecnologia.” Marina Warner, *Incantesimi e legami* in C. Alemani (a cura di), *Il Mondo magico*, Padiglione Italia, Biennale Arte 2017, Marsilio, Venezia 2017, p. 112.

𐀀 R. Braidotti, *Materialismo Radicale: itinerari etici per cyborg e cattive ragazze*, Meltemi, Milano 2019, p. 41.

𐀀 𐀁 Titolo dell’intervista a Karen Barad in R. Dolphijn, I. van der Tuin, *New Materialism: Interviews & Cartographies*, Open Humanities Press, Ann Arbor 2012, p. 48.

AVAMPOSTI VISUALI. OSSERVATORI

IV

LA CUPOLA DI TRINITÀ D'AGULTU. UN'ASTRONAVE- VEDETTA SUL GOLFO DELL'ASINARA

MALVINA BORGHERINI

135

LA CUPOLA DI TRINITÀ D'AGULTU

Sul finire degli anni Cinquanta, in pieno boom economico italiano, un eterogeneo gruppo di persone iniziò a frequentare con regolarità la Gallura, territorio all'epoca in stato di semi-abbandono situato sulla costa nord-orientale della Sardegna. Uno dei primi a intravedere le potenzialità di questo paradiso incontaminato fu un colto inglese giramondo che per continuare a viaggiare dopo aver smesso di fare il giornalista si era fatto nominare rappresentante in Europa per la World Bank, organismo creato alla fine della Seconda Guerra Mondiale per sostenere la ricostruzione postbellica.

L'incontro avvenne in modo pressoché casuale: mentre si trovava in Sardegna per sorvegliare i lavori per la realizzazione di alcune dighe nella zona di Cagliari e verificare il buon esito dei finanziamenti americani, John Duncan Miller conobbe Giovanni Filigheddu, consigliere regionale originario di Arzachena, che gli propose di visitare le coste a nord dell'isola, descrivendole come un luogo dalla bellezza incomparabile. Così, nell'aprile del 1959, i due iniziarono ad attraversare in lungo e in largo il territorio che all'epoca si chiamava ancora Monti di Mola e che in seguito sarebbe stato ribattezzato con il più evocativo nome di Costa Smeralda[†].

Per Duncan Miller fu amore a prima vista: chiamò subito l'amico banchiere Ronnie Grierson che organizzò qualche mese più tardi a Londra una riunione per far conoscere quel pezzo di costa sarda a un gruppo di investitori. Tra questi vi erano il principe ismaelita Karim Aga Khan con il suo segretario personale, il signor Felix Bigio; l'industriale della birra nonché fratellastro del principe, Patrick Guinness (la cui madre, l'affascinante Joan Yarde-Buller, aveva sposato in prime nozze suo padre, Loel Guinness, in seconde nozze il padre del principe Karim, Aly Khan, per poi concludere la sua intensa vita amorosa con Seymond Berry, visconte di Camrose); facevano parte del gruppo anche l'avvocato francese André Ardoin, consigliere e uomo di fiducia del nonno di Karim e un amico di vecchia data, lo scrittore prussiano cresciuto a Berlino, René Podbielski.

Qualche anno prima anche un industriale italiano, Giuseppe Mentasti, il geniale inventore del bitter Sanpellegrino, veleggiava da quelle parti con la Croce del Sud, una magnifica goletta a tre alberi realizzata nei primi anni Trenta ed ereditata dal suocero Ezio Granelli. Mentasti in realtà fu il primo a investire sulla costa sarda: risale al 1954 il suo acquisto, pare per tre milioni di lire, dell'isola di Mortorio e qualche anno più tardi di duecento ettari di terreno dove poi sarebbe sorta Porto Cervo[‡].

A differenza di quanto era accaduto in altre zone morfologicamente simili del Mediterraneo (in Costa Azzurra e in Costa del

Sol, ad esempio, lo sviluppo dell'industria turistica aveva portato a una massiccia cementificazione delle coste) il piccolo gruppo di investitori e amanti della vela, che per primo aveva iniziato a frequentare quel lembo ancora selvaggio di Sardegna, nel settembre 1961 firmò una lettera d'intenti che ipotizzava regole edilizie ben precise – all'epoca inesistenti – per rispettare la bellezza di un paesaggio naturale che altrimenti sarebbe stato brutalmente trasfigurato. Nel maggio 1962 si costituì anche il Consorzio Costa Smeralda, un marchio registrato che avrebbe da quel momento in poi controllato la qualità e la quantità di costruzioni e di infrastrutture necessarie per rendere accessibile, solo ad una ristretta élite, quel mare paradisiaco e così somigliante alle spiagge esotiche dei tropici, ma a sole due ore di volo dalle più grandi città europee.

La fama della Costa Smeralda iniziò a diffondersi molto velocemente e non solo tra gli esponenti del jet set internazionale. Quando infatti Michelangelo Antonioni tra il 1963 e il 1964 stava cercando il set più adatto per girare la scena del sogno nel suo primo film a colori, scelse proprio una delle località più famose della costa, la spiaggia rosa dell'Isola di Budelli¹. Non è chiaro come Antonioni arrivò in Sardegna per il suo *Il deserto rosso* (film che all'inizio doveva chiamarsi *Celeste e verde*², come i colori di quel mare così incredibilmente bello): se per il passaparola dell'amico Piero Tizzoni, all'epoca proprietario della celebre spiaggia, o per le campagne fotografiche del nuovo marchio che l'Aga Kahn stava già iniziando a lanciare in tutto il mondo. Fatto sta che anche Antonioni si invaghì di quel pezzo di Sardegna al punto da tentare, dieci anni più tardi, di girarci anche il suo film *Professione: reporter* (le cui riprese furono invece poi effettuate in Spagna).

La storia tra la Sardegna e Antonioni era destinata a continuare. Piero Tizzoni³, che insieme all'architetto Mario Galvagni, aveva iniziato già a metà degli anni Cinquanta a costruire villaggi turistici sulla costa ligure – significativo l'esperimento di Torre del Mare nei pressi di Bergheggi (Savona), dove l'intento era di preservare il paesaggio definendo un piano urbanistico che rispettasse i principi di un'ecologia della forma – in Sardegna cercò di emulare, invano, l'Aga Kahn e il successo della Costa Smeralda. Fu così che nacque l'insediamento di Costa Paradiso (il cui nome precedente, significativo per dare l'idea della zona, era S'ara Niedda, il luogo del nulla), in un tratto di costa collocato all'incirca a metà strada tra i borghi interni di Aglientu e Trinità d'Agultu. Tizzoni, con l'idea non solo di creare un insediamento turistico, ma anche di popolarlo di persone in grado di coglierne e rispettarne la particolare bellezza, regalò alla coppia di artisti un pezzo di quella costa così aspra e dura.

Come racconta Giuseppina Isetta⁴ (Pepita, questo il suo soprannome, era il braccio destro di Tizzoni durante i lavori per Costa Paradiso), Monica Vitti, nell'inverno del 1968, conobbe l'architetto Dante Bini a Cortina: rimase talmente colpita dal racconto delle sue invenzioni e dei suoi progetti, che decise di presentarlo ad Antonioni. Ne nacque un sodalizio che portò alla realizzazione di quella che Rem Koolhaas ha di recente definito "una delle architetture migliori degli ultimi cento anni." "Odio gli appartamenti" aveva confessato Antonioni a Bini "voglio vivere in una scultura che sia scavata nella roccia, che profumi della natura circostante. L'architettura non è solo ombre e luci, deve essere anche odore. "Ha mai provato a sentire l'odore di una pietra?" Poi aveva preso un pezzo di granito rosso e lo aveva avvicinato al naso dell'architetto. "Voglio una casa che odori di pietra. Con un letto che profumi di ginepro, e voglio che abbia un suono... Venga, ascolti il suono delle onde del mare. La mia casa deve averlo dentro, quel suono. Voglio ascoltare il vento che viene dal mare"*.

Dante Bini aveva da poco brevettato *Binishell*, un'architettura autoformante che lo avrebbe reso famoso e che in quel momento rispondeva con precisione alle esigenze di Antonioni⁵. Il semplice ed economico procedimento costruttivo prevedeva l'uso di una cassaforma pneumatica dinamica: in soli venti minuti si gonfiava con aria compressa una membrana di forma circolare, ricoperta di una gettata di cemento e armata con ferri disposti a raggiera. Una volta che il cemento aveva preso la forma di una calotta, prima della sua solidificazione, si tagliavano velocemente le aperture per porte e finestre. La cupola soffiata in Costa Paradiso presentava un lungo taglio orizzontale verso nord-ovest (appena oltrepassata la soglia, il mare appariva così come proiettato su uno schermo cinematografico; mentre dall'esterno, la stessa finestra, sembrava la fessura di un bunker militare); e aveva un occhio alla sua sommità per poter guardare il cielo e ascoltare il vento. Questa sorta di astronave aliena, di avamposto su un orizzonte infinito, fu l'esito della collaborazione di due veri e propri visionari: Bini aveva iniziato il progetto e pensava di discuterne con Antonioni attraverso dei disegni, ma non risultando questi facilmente comprensibili i due continuarono il loro dialogo mettendo in forma dei modelli di cartone.

Antonioni aveva in mente un'architettura che lo aveva molto colpito, la casa sul mare di Curzio Malaparte, un parallelepipedo calato dal nulla sulle rocce di Punta Masullo a Capri. In entrambi i casi c'è un collegamento a un'architettura sacra: il parallelepipedo di Malaparte si allunga su una scalinata che riprende quella della chiesa dell'Annunziata di Lipari (isola dove Malaparte fu esiliato per sette mesi, tra il 1934 e il 1935); la cupola di Antonioni ha la for-

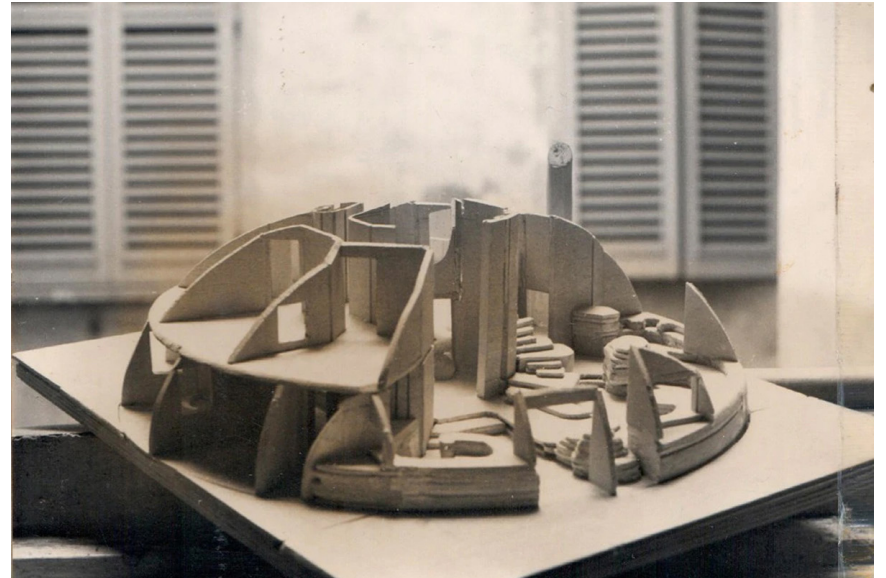
Andreij Tarkovskij, Michelangelo Antonioni, Tonino Guerra di fronte e all'interno della cupola (Andreij Tarkovskij Institute).



La cupola di Trinità d'Agultu. Fotografia d'epoca.



La cupola di Trinità d'Agultu. Fotografia del modello.



La cupola di Trinità d'Agultu nelle attuali condizioni.
Fotografie di Romain Courtemanche.



ma dello spazio che nel mondo antico celebrava tutte le divinità, ovvero il Pantheon di Roma. Ecco le parole con cui l'imperatore Adriano, nelle sue memorie raccontate dalla Yourcenar descrive quest'architettura:

Per la struttura dell'edificio ero risalito ai tempi primitivi e favolosi di Roma, ai templi rotondi dell'Etruria antica. Avevo voluto che quel santuario di tutti gli dèi riproducesse la forma della terra e della sfera stellare, della terra dove si racchiudono le sementi del fuoco eterno, della sfera cava che tutto contiene. Era quella, inoltre, la forma di quelle capanne ancestrali nelle quali il fumo dei più antichi focolari umani usciva da un orifizio aperto alla sommità. La cupola, costruita d'una lava dura e leggera che pareva partecipe ancora del movimento ascensionale delle fiamme, comunicava col cielo attraverso un largo foro, alternativamente nero e azzurro. Quel tempio aperto e segreto era concepito come un quadrante solare. Le ore avrebbero percorso in circolo i suoi riquadri, accuratamente levigati da artigiani greci: il disco del giorno vi sarebbe rimasto sospeso come uno scudo d'oro; la pioggia avrebbe formato una pozzanghera pura sul pavimento; la preghiera sarebbe volata simile al fumo verso quel vuoto nel quale collochiamo gli dèi. ʌ

Sicuramente Antonioni e Bini non avevano in mente il Pantheon quando lavoravano alla cupola, ma la stretta relazione che questa architettura del XX secolo instaura con la natura circostante è incredibilmente prossima a quella descritta dall'imperatore romano quando parla del suo tempio.

L'immagine di una meravigliosa montagna e di un pauroso vulcano (con la forma “della sfera cava che tutto contiene” e “della terra dove si racchiudono le sementi del fuoco eterno”) coesistono nella cupola, la cui struttura fu costruita (nel caso del Pantheon “d'una lava dura e leggera che pareva partecipe ancora del movimento ascensionale delle fiamme”) con un cemento mescolato a una polvere di rocce di granito sbriciolate provenienti dalla Costa Paradiso. Il grande foro (“alternativamente nero e azzurro”) permette di far passare la luce, l'aria e l'acqua: la natura entra e abita l'interno di questa insolita architettura. E infine la sua forma geometrica pura – come non pensare alla grande volta disegnata da Étienne-Louis Boullée ʌ ʌ per il cenotafio di Newton? – contrasta con la scabrosità e l'irregolarità delle rocce scolpite dal vento. L'avamposto creato da Antonioni e Bini non è solo luogo da cui osservare il mondo circostante, è anche organismo, parte di un sistema pulsante, essere tra esseri che vivono intensamente la realtà che li circonda.



Cfr. M. Benfatto, *Rocce come di carne*. Spazio e tempo in Sardegna tra immaginario e realtà, tesi di laurea magistrale in Arti visive e moda, Università Iuav di Venezia, aa. 2022-2023, p. 15. Per una testimonianza diretta della nascita della Costa Smeralda cfr. P. Riccardi, *Alla corte dell'Aga Khan*, *Memorie della Costa Smeralda*, Carlo Delfino, Sassari 2010, pp. 15-17, 37-47, 101-115.



Cfr. G. Piga, *Il grande principe*, Fondazione di Sardegna, Cagliari 2019, p. 46.



G. Boschetto, *La Sardegna ritrovata al cinema. Il deserto rosso: cronaca di un amore tra Budelli, Costa Paradiso e la Casa Cupola*, in “Nemesis Magazine”, 5 giugno 2021, cfr. www.nemesismagazine.it/la-sardegna-ritrovata-al-cinema-il-deserto-rosso-cronaca-di-un-amore-tra-budelli-costa-paradiso-e-la-casa-cupola/, consultato il 9 aprile 2024.



M. Antonioni, *Fare un film è per me vivere*, Marsilio, Venezia 1994, p. 262.



M. Benfatto, *Rocce come di carne*, cit., pp. 31-34.



Nel film *La cupola* di Volker Sattel (2016) Giuseppina Isetta racconta le vicende intorno alla costruzione della cupola in Costa Paradiso.



M. Maffucci, D. Diavù Vecchiato, *Ultime notizie sugli amori di Michelangelo Antonioni e Monica Vitti*, in “Il Fatto Quotidiano”, 6 ottobre 2014.



A. Pennacchio, G. Ricci, *Dante Bini, Mechatronics*, Postmedia Books, Milano 2016.



M. Yourcenar, *Memorie di Adriano*, Einaudi, Torino 2014, p. 156; ed. or. *Mémoires d'Hadrien*, Plon, Paris 1951.



E. Kaufmann, *Tre architetti rivoluzionari. Boullée, Ledoux, Lequeu*, Franco Angeli, Milano 1976, pp. 131-171; ed. or. *Three revolutionary architects*, in “Transactions of the American Philosophical Society”, 42, 1952.

CAMERE OTTICHE ABITATE. VERSO *PAESAGGI FATTI DI NIENTE*

DAVIDE COLAPINTO

Nel 1986 l'esposizione collettiva *Esplorazioni sulla via Emilia*[¶] sancirà un radicale cambiamento del modo di guardare il paesaggio, proprio a partire da quel contesto territoriale. Allestita nel Foro Boario di Reggio Emilia, la mostra ha coinvolto fotografi ed alcuni artisti attivi proprio quando la regione si stava modificando, assumendo un aspetto differente. Luigi Ghirri, fotografo e in questo caso anche teorico e curatore, espone le urgenze che accomunano le ricerche esposte: "La moltiplicazione sempre più vertiginosa, la stimolazione visiva sempre più veloce sembrano ricoprire tutto il mondo in maniera totalizzante, rendendo il nostro esterno di una densità e di una opacità indistruttibile e apparentemente incomprensibile"[§].

Il paesaggio attorno alla via Emilia veniva sommerso da cantieri di edifici, capannoni industriali e infrastrutture diverse, segnali stradali e insegne pubblicitarie, un'esplosione di immagini che si sovrapponeva alla già complessa storia rurale. Il mondo iniziava a trasformarsi anche grazie alle tecnologie satellitari che Ghirri cita direttamente nel saggio di presentazione del catalogo. "È infatti il primo momento – sottolinea il fotografo – in cui l'esterno, o quello che abbiamo sempre definito esterno, tutto quello che cioè è fuori di noi, ci guarda, mentre noi contemporaneamente lo guardiamo"[¶]. Questa realtà, avvertita così sovraccarica da essere opaca, viene catturata da un punto di vista interno, intimo e personale, in grado di trasfigurare il già visto in un'immagine inaspettata e per questo inedita.

Già nel 1984, con la mostra itinerante *Viaggio in Italia*, molti degli stessi autori, tra cui Gabriele Basilico, Guido Guidi e Gianni Celati, cercavano di superare, già dal titolo, l'immagine di un'Italia "da cartolina" tramandata dalla storia e arrivata – in una forma bloccata – fino alle moderne pubblicità[¶]. Una rappresentazione incompleta, vista solo dall'esterno, da autori estranei a quel territorio in cui transitavano sopraffatti dalle sue meraviglie. "per vedere come una generazione di fotografi, lasciato da parte il mito dei viaggi esotici, del reportage sensazionale, dell'analisi formalistica, e della creatività presunta e forzata, ha invece rivolto lo sguardo sulla realtà e sul paesaggio che ci sta intorno"[¶]. Emblematica è la scelta di concentrarsi sulla via Emilia, una parte del paese che già di per sé non si presta a questa immagine stereotipata, per mostrarne i cambiamenti della sua periferia, fatta di cose a prima vista senza qualità, anonime.

A Grizzana, piccolo paese nel cuore dell'Appennino tosco-emiliano a ridosso della via che collega Bologna a Firenze, nel cuore della periferia più estrema della regione, Giorgio Morandi progettò un avamposto che anticipa il rapporto con il paesaggio proposto nelle due mostre.

Il paese fu visitato per la prima volta dal pittore e dalle sue sorelle nel 1913, ospiti della famiglia Veggetti, che accolsero i Morandi in occasione della convalescenza da un piccolo incidente di Anna, sorella di Giorgio. I Morandi vi ritornarono poi nel 1944 per sfuggire alla guerra, ma trovandosi Grizzana a ridosso della Linea Gotica, lo lasceranno nuovamente per tornare nella casa di Bologna. Negli anni Cinquanta in pieno boom economico una nuova costruzione, sorta davanti alla casa Morandi in via Fondazza, rovinerà per sempre l'inquadratura prediletta dal pittore per ritrarre il cortile e il paesaggio urbano prospiciente, convincendolo a cercare ancora rifugio a Grizzana. Nel 1959 Morandi decise infine di acquistare parte del terreno della famiglia Veggetti, per costruire una residenza estiva per lui e le sorelle.

Il progetto è volutamente essenziale. Si tratta di un edificio su due piani dalla pianta quasi quadrata, rivestito da un intonaco giallo chiaro e sormontato da un tetto a falde. Anche l'interno è caratterizzato da un'apparente sobrietà: le pareti sono interamente dipinte di bianco e l'arredamento sembra ridursi ai minimi termini, ad eccezione di oggetti particolarmente ricercati come la libreria della sala, la modulare *Ib 7*, o la sedia in vimini *Mid-Century*, entrambe di Franco Albini. L'elemento più importante del progetto è, anche qui, la finestra. Se la casa di Bologna aveva costretto Morandi ad adattarsi ai suoi punti di vista, in quanto edificio esistente – e già una prima, nuova, costruzione lo aveva spinto a cambiare civico per trovare una vista migliore – quella di Grizzana si adatta ai punti di vista, in particolare nel caso dell'atelier al primo piano, le cui finestre inquadrano i celebri fienili, più volte protagonisti delle sue opere. La casa è pensata, in questo senso, come un osservatorio abitato.

L'aspetto quasi banale dell'edificio rispecchia la stessa poetica di Morandi; una lettura continua e ossessiva del reale ordinario, ritratto nelle sue minime variazioni. La rigida "topografia" degli oggetti al suo interno è il risultato di questa stessa visione; così come le sue nature morte sembrano semplici oggetti ma anche precise scenografie dall'aura quasi magica, anche la casa, che a prima vista si confonde con l'edilizia locale, è talmente pensata in ogni suo dettaglio da trasmettere qualcosa di surreale.

Ma è anche una base. Posizionata ai margini tra il paese e i boschi, permetteva a Morandi di immergersi nel paesaggio appenninico e ritrarlo. Il silenzio e la monotonia di questi luoghi diventano così il rifugio ideale per questo modo di guardare. Già durante la guerra il pittore sembrava ignorare gli stravolgimenti che stavano imperversando attorno a lui, continuando a ritrarre gli oggetti domestici o le colline circostanti. Come rac-

conta Guido Piovene "A Bologna vive il pittore Giorgio Morandi, che ha fama, come dicono, internazionale, ma è anche una figura quale solo la provincia italiana, e non quella francese, può tenere legata a se stessa e alle sue abitudini" *.

Una condizione che sembra permanere anche dopo la morte dell'artista, come nel caso delle visite di Mario e Marisa Merz alla casa di Grizzana, lasciati al cancello dalla sorella Maria Teresa, o le vane ricerche svolte dal raffinato imprenditore Dino Gavina per individuare le ragioni degli oggetti di design scelti da Morandi per l'arredo **. Anche oggi questo luogo rimane difficilmente accessibile, se non per qualche visita su prenotazione o in occasione di piccoli eventi, per volere degli eredi, di alcuni storici dell'arte e l'amministrazione comunale, a cui la casa è stata donata, che hanno deciso di farne un centro di ricerca e di esposizioni.

Eppure, è proprio la prima mostra allestita al suo interno a far luce sul rapporto tra l'artista e il luogo. Francesco Arcangeli cura nel 1966, a due anni dalla sua morte, la mostra *Omaggio a Giorgio Morandi*. L'impostazione critica, che nell'ambiente domestico accostava ai paesaggi di Grizzana opere provenienti dai dintorni di epoche completamente diverse, come le pale del Crespì, presenta il paesaggio quasi come co-autore di artefatti che, secondo questa lettura, potevano nascere solo in questo contesto †.

Si tratta di una concezione della produzione artistica connessa con il territorio che in questa regione sembra manifestarsi più consapevolmente che altrove, soprattutto da parte di autori che ne sono intimamente legati.

"Ma devo smetterla con le diffidenze, osservare ciò che si ripete giorno dopo giorno, senza motivo, il più inapparso degli spettacoli" ‡ §. Gianni Celati apre così la raccolta di quattro racconti *Verso la foce*, restituzione delle peregrinazioni dell'autore insieme ai fotografi della mostra *Viaggio in Italia* ¶ ¶ nell'ultimo tratto del fiume Po. Come sottolinea più volte, la necessità è quella di osservare questa piatta desolazione, all'apparenza senza qualità, che forse è in grado di svelare ancora qualcosa. "Anche l'immaginazione fa parte del paesaggio", continua Celati, che può così vedere il Texas nella provincia ferrarese, così come Pier Vittorio Tondelli può considerare Carpi, cittadina nel modenese da cui inizia l'autostrada del Brennero, l'estrema periferia di Berlino ¶ §.

La condizione periferica e marginale di questi luoghi non è, quindi, solo fisica, ma anche estetica, in quanto privi di quella bellezza esplicita in altri paesaggi italiani. Il critico Cesare Brandi, in visita alla casa di Morandi a Grizzana, ne rimane inizialmente deluso, non trovandovi nulla di particolarmente bello. Definito come "uno dei luoghi meno ameni d'Italia" sarà una sua osser-

*L'aspetto quasi banale dell'edificio rispecchia la stessa poetica di Morandi;
una lettura continua e ossessiva del reale ordinario, ritratto nelle sue minime
variazioni.*

Fotografie di Luca Bacciocchi, per gentile concessione della Regione Emilia-
Romagna, Settore Patrimonio culturale, 2022.



[...] anche la casa, che a prima vista si confonde con l'edilizia locale, è talmente pensata in ogni suo dettaglio da trasmettere qualcosa di surreale.
Fotografie di Luca Bacciocchi, per gentile concessione della Regione Emilia-Romagna, Settore Patrimonio culturale, 2022.



vazione più attenta a fargli comprendere come questo sia anche un “luogo della fantasia”, in cui il pittore riesce a costruire affascinanti immagini di paesaggi “che si direbbero fatti di niente”✠↓.

Il *niente* diventa allora lo spazio da osservare, in cui riescono a convivere esteriorità e interiorità, reale e immaginario. Forse anche per questo nella stessa Grizzana di Morandi si trova, come un miraggio, l'esotica Rocchetta, sorta di castello-moschea dove il conte Cesare Mattei si era rinchiuso per continuare le ricerche sull'elettromeopatia e per ospitare i suoi pazienti, che erano disposti ad arrivare fin qui da tutta Europa. Nel giardino si trova un villino neoliberty abitato oggi da Luigi Ontani e sua sorella come un'altra casa delle meraviglie. L'artista ha acquisito l'edificio negli anni Novanta, per poi ampliarlo in dialogo con l'eccentrico stile del conte. Un progetto nato dalla seduzione✠⬆, il cui riflesso appare anche nella scelta di occupare il suo stesso rifugio, di farne così anche il proprio.

Artisti che condividono un'attitudine ambigua; legati alle marginalità, raggiungono quasi sempre una fama internazionale, ma continuando a partecipare alla scena culturale di provenienza. Bernardo Bertolucci ne è un esempio: si è formato tra gli Appennini e la campagna di Parma – dove sostiene ci sia il senso di tutto il suo lavoro – Roma e Parigi, luoghi frequentati e ambientazioni ricorrenti✠⌒. Le sue prime sperimentazioni filmiche sono due cortometraggi del 1956, *La teleferica* e *La morte del maiale*, oggi perduti, realizzati a sedici anni nella casa di famiglia a Casarola, sperduto borgo al confine con la Liguria. Percepito come il “microcosmo” di un immaginario remoto verrà trasportato, poi, in tutto il suo cinema, e mescolato a suggestioni molto più lontane, come la *nouvelle vague* di Godard. È interessante notare che sarà il padre Attilio a registrare le prime imprese del figlio; nel romanzo in versi *La camera da letto*✠⌒ compare l'omonima poesia *La teleferica*, dove il padre scopre la “smania da storyteller” del figlio, impegnato a riprendere i suoi fratelli che si perdevano tra i boschi di castagni, in cerca di una teleferica abbandonata da utilizzare come altalena✠✠.

Camere, case, avamposti di un territorio su cui insiste una sequenza di autori capaci di un pantografo sentimentale che ne scala e proietta il lavoro da scenari intimi verso altri sovraesposti. Quello che ne accomuna lo sguardo allo stesso tempo locale e cosmopolita è la capacità di trasformare un tono ordinario in qualcosa di inconsueto e attraente. Da un campo marginale gli artisti propongono un modo diverso di vedere la provincia, forse anche di abitarla, di farne comunque materia di progetto.

✠ Cfr. il catalogo, in due volumi: G. Bizzarri, E. Bronzoni (a cura di), *Esplorazioni sulla via Emilia: vedute nel paesaggio*, Feltrinelli, Milano 1986. E. Bronzoni (a cura di), *Esplorazioni sulla via Emilia: scritture nel paesaggio*, Feltrinelli, Milano 1986.

✠ L. Ghirri, *Fotografia e rappresentazione dell'esterno*, in G. Bizzarri, E. Bronzoni (a cura di), *Esplorazioni sulla via Emilia: vedute nel paesaggio*, cit., p. IX.

↓ *Ibid.*

⬆ Cfr. L. Ghirri, G. Leone, E. Velati (a cura di), *Viaggio in Italia*, Il Quadrante, Alessandria 1984.

⌒ *Ibid.*

⌒ Per una biografia più dettagliata: cfr. M. Pasquali (a cura di), *Giorgio Morandi (1890-1990): mostra del centenario*, Civica Galleria d'arte Moderna, Bologna 1990.

✠ G. Piovene, *Viaggio in Italia: Ancora* Bologna, documentario RAI, 26/03/1955.

⬆ Entrambe le vicende sono raccontate da Luigi Ontani. Cfr. E. Frattarolo, *Un leone dalla criniera dorata*, in E. Frattarolo (a cura di), *Luigi Ontani incontra Giorgio Morandi: Casamondo: Naturextramorteanropomorfane*, Danilo Montanari Editore, Ravenna 2015, p. 8.

⌒ Cfr. F. Arcangeli, *Omaggio a Giorgio Morandi: mostra di dipinti restaurati del territorio di Grizzana e di paesaggi grizzanesi del maestro*, Labanti e Nanni, Bologna 1966.

✠✠ G. Celati, *Verso la foce*, Feltrinelli, Milano 1989, p. 96.

✠✠ Nel catalogo della mostra compare, infatti, la prima edizione della raccolta. Cfr. G. Celati, *Verso la foce. Esplorazioni per un amico fotografo*, in L. Ghirri, G. Leone, E. Velati (a cura di), *Viaggio in Italia*, cit., pp. 20-35.

✠✠ Tutta la poetica di Tondelli sembra muoversi intrecciando l'Emilia, sua terra d'origine, alla Germania o agli Stati Uniti. Cfr. P.V. Tondelli, *Un week-end postmoderno. Cronache dagli anni Ottanta*, Bompiani, Milano 1990.

✠↓ C. Brandi, *Appunti per un ritratto di Morandi*, in M. Pasquali, V. Rubiu (a cura di), *Cesare Brandi, Morandi*, Editori Riuniti, Roma 1990, p. 72.

✠⬆ Cfr. L. Lo Pinto, Luigi Ontani. *Tableaux vivants*, intervista in “Purple Magazine”, 20, F/W 2013.

✠⌒ B. Bertolucci, *I was born in a trunk*, in B. Bertolucci, F. Francioni, P. Spila, *La mia magnifica ossessione*, Garzanti, Milano 2010, pp. 15-29.

✠⌒ Pubblicato inizialmente in due volumi separati nel 1984 e nel 1988, per la prima edizione completa: A. Bertolucci, *La camera da letto*, Garzanti, Milano 1988.

✠✠ Cesare Garboli definisce la raccolta un “film in versi” sulle vicende e i luoghi della famiglia Bertolucci. Nel caso di questa poesia si verifica, quindi, una doppia registrazione: il padre Attilio guarda il paesaggio come se fosse il set di Bernardo. C. Garboli, *Falbalas: immagini del Novecento*, Garzanti, Milano 1990, p. 234.

LA FRATTURA MOBILE DI CASSO. DEDICARSI ALL'INQUIETUDINE NELLA VALLE DEL VAJONT

ELENA D'ARSIÈ

Il paese di Casso, oggi quasi disabitato, è un osservatorio verso un paesaggio dal significato storico estremamente denso. L'abitato si trova nella Valle del Vajont, il luogo dove – a pochi anni dalla costruzione della diga e dalla formazione del bacino idroelettrico – si verificò la catastrofe preannunciata[¶] e ricordata come “disastro del Vajont”.

L'idea di sfruttare come bacino idroelettrico la valle del fiume Vajont attraverso la costruzione di una diga venne concepita e poi realizzata dalla Società Idroelettrica Veneta, poi SADE (Società Adriatica Di Eletticità), attiva all'epoca nella produzione e distribuzione elettrica nel nord-est italiano, prima della nazionalizzazione del settore elettrico attuata attraverso la nascita di un “Ente Nazionale per l'Energia Elettrica”, l'Enel).

I controlli geologici iniziarono nel 1949 e con essi i primi atti di protesta delle amministrazioni coinvolte dal progetto: la costruzione della diga avrebbe infatti portato gli abitanti dei paesi di Erto e Casso all'abbandono forzato di abitazioni e di terreni produttivi. Nonostante le proteste degli abitanti della valle e i forti dubbi delle stesse comunità locali e degli organi preposti al controllo del progetto riguardo la precaria stabilità dei versanti, a metà degli anni cinquanta iniziarono i primi espropri fondiari e la preparazione del cantiere: i lavori per la costruzione della diga iniziarono nel 1956 e l'opera fu completata nel 1960 provocando movimenti franosi già dalle prime operazioni di invaso.

Il disastro si verificò la sera del 9 ottobre 1963, quando una frana precipitò dal pendio soprastante le acque del bacino alpino. La conseguente tracimazione dell'acqua contenuta nell'invaso, con effetto di dilavamento delle sponde del lago, coinvolse prima Erto e Casso, paesi vicini alla riva del lago dopo la costruzione della diga, mentre il superamento della diga da parte dell'onda generata provocò l'inondazione e distruzione degli abitati del fondovalle e la morte di 1.917 persone. Le cause della tragedia, dopo numerosi dibattiti e processi, furono attribuite ai progettisti e dirigenti della SADE, ente gestore dell'opera fino alla nazionalizzazione, i quali occultarono la non idoneità dei versanti del bacino, a rischio idrogeologico.

Casso si trova a 1000 metri di altitudine, dinanzi al Monte Toc, dal cui fianco si staccò la frana che provocò l'onda che superò la diga distruggendo i paesi a valle, tra cui Longarone. Il paese, all'epoca a 250 metri più in alto del livello del bacino, fu solo lambito dall'ondata verso monte, ma ne rimase coinvolto e avvolto, diventandone un testimone e oggi osservatore permanente.

Il paese fronteggia la rovina naturale della frana del Monte Toc. Davanti ad essa, Casso pure se appena abitato continua ad essere attraversato da sguardi differenti, che fanno esperienza e si appropriano del paesaggio. Si generano così forme memoriali differenti, sovrascritture del paesaggio che convivono, si scontrano e innescano trasformazioni attraverso chi rimane ad abitare il paese. Nel 2012 la ex scuola elementare, in parte distrutta dal disastro, è stata ristrutturata e riaperta come centro sperimentale per l'arte e la cultura contemporanea a cura del progetto Dolomiti Contemporanee.

Le alte e strette case del paese, costruite principalmente in pietra, prima del disastro del Vajont erano abitate da quasi 500 persone, oggi ne rimangono 17. Casso ha vissuto diverse fasi di abbandono, ma anche timidi ritorni e nuovi arrivi. Il primo spopolamento fu il totale abbandono del paese in seguito all'ordine di evacuazione successivo al disastro. In seguito alcuni Cassani, mossi dal desiderio di riabitare le loro case, tentarono il rientro nonostante fosse ancora in vigore il divieto di accesso. Nei decenni successivi il paese ha subito ancora uno spopolamento lento e progressivo causato dalla sua collocazione periferica e dalla distanza dai principali poli turistici montani dove attualmente si concentrano le maggiori risorse economiche e la disponibilità di servizi essenziali. Le conseguenti difficoltà del vivere quotidiano riguardano anche l'Alta Valcellina, l'ambito circostante, dove dal 2023 non vengono più distribuiti i giornali quotidiani.

C'è invece chi sceglie di restare, quando in questo contesto anche lo *stare* è mobile. L'antropologo Vito Teti, la cui ricerca si dedica ai fenomeni dell'abbandono e del ritorno ai luoghi, adotta un nuovo termine per conferire all'atto del restare una maggiore mobilità: la *restanza* ∞ . La desinenza -anza indica un movimento attivo, una scelta e la possibile generazione di qualcosa di nuovo. In questo senso restanza non significa solo conservare, ma anche interrogarsi e dedicarsi all'inquietudine: si riguarda il luogo. Restanza contiene anche ciò che rimane rispetto a quello che è andato perduto. Restanza significa quindi vivere con le tracce delle assenze, considerando le lacune che si concretizzano nelle memorie di un passato tragico ancora presente nei ricordi, nei corpi e nel paesaggio. In questo senso non si intende produrre alcuna estetizzazione del tempo perduto e delle sue rovine, bensì individuare su questa soglia del negativo quel qualcosa che ancora c'è, al fine di resistere a sguardi univoci e cristallizzanti.

Davanti a Casso ecco ciò che resta della tragedia: la frana, il vuoto fisico che esalta l'assenza di qualcosa che non c'è più.

Un vuoto colmato semanticamente dalla perdita di vite umane e da un profondo trauma sociale. Tale condensazione di presenza e assenza nella frana genera una frattura che produce straniamento in coloro che la guardano $\Downarrow$. Questo segno nel paesaggio è un elemento di estrema forza da comprendere e risignificare in una prospettiva diacronica. La sua presenza, là dove si materializza una frattura e una discontinuità con il passato, produce un nuovo paesaggio in cui si annidano percezioni e letture differenti. Dinanzi alla frana, infatti, ognuno di noi stabilisce relazioni con tracce ed elementi concreti e visibili, altri invece non visibili ma simbolici, narrati e filtrati dal proprio vissuto Λ . Ai tempi geologici della montagna percepibili come micro-variazioni, si affiancano sguardi che vedono la frattura nelle sue lente calcificazioni e sguardi che invece la vedono completamente immutata.

Chi vive oggi a Casso convive ogni giorno con la frana. La maggior parte degli abitanti del paese ha vissuto il Vajont, mentre ad altri l'esperienza è stata testimoniata dagli affetti. Ricordare è un processo complesso, delicato, intimo che risulta mutare, risuonare e affievolirsi con lo scorrere del tempo. Per questo motivo, per le persone che abitano a Casso, al ricordo collettivo della tragedia si affianca anche la necessità di proseguire guardando nella frattura le sue lente calcificazioni. La frattura sembra invece immutata per chi proviene dall'esterno per loro, dopo il 9 ottobre 1963, pare che nulla sia cambiato. Consultando infatti materiali di divulgazione, "all'antico borgo di Casso nulla è mutato" e tra chi arriva in visita c'è chi commenta: "questo è un museo a cielo aperto". Gli sguardi delle persone che arrivano dall'esterno leggono un tempo fermo. Un feticismo per la tragedia che porta sguardi curiosi a vedere un paese cristallizzato, un paesaggio dove avviene la traslazione visiva di un dolore passato.

Tuttavia a Casso si vive e, a sessant'anni dalla tragedia, il ricordo del Vajont è mutevole. Con il passare degli anni, è inevitabile che la memoria di esperienze dirette e incorporate diminuisca sempre più e che acquistino maggior significato nuove forme legate al ricordo, in cui le politiche e i media assumono un ruolo fondamentale e simbolico. Eventi commemorativi, uniti a materiali divulgativi e luoghi del ricordo come musei e monumenti, costituiscono progressivamente un insieme di mediatori e di archivio con lo scopo di conservare una storia comune.

Considerati i vari sguardi e i mediatori simbolici che contribuiscono allo sviluppo del ricordo, si può comprendere quanto la memoria collettiva non sia semplicemente la som-

La terrazza della ex scuola elementare di Casso, che guarda la frana del monte Toc. Fotografie di Martino Chiti.



ma di ricordi individuali, bensì una combinazione socialmente mediata degli stessi, combinazione che si ricostruisce nel presente a partire dagli interessi attualmente dominanti¹. È evidente quindi quanto la memoria sia uno stratificato processo sociale che contribuisce allo sviluppo e alla consolidazione di una narrazione dominante del vivere collettivo². Nel rispetto del vivere presente e degli abitanti di Casso, è quindi necessario interrogare gli sguardi esterni, molto spesso esclusivamente contemplativi, che rischiano così di cristallizzare il paese nella tragedia. Per questo motivo, davanti alla frana, è fondamentale intravedere le diverse sovrascritture del paesaggio e riconoscere le distinte forme memoriali per permettere un'elaborazione critica e sensibile del passato.

Lo sguardo verso il vuoto lasciato dalla tragedia ha innescato anche reali trasformazioni nel paesaggio. È il caso della ex scuola elementare del paese chiusa dal giorno del disastro, che nel 2012 l'amministrazione comunale ha deciso di recuperare. La scuola, l'edificio più a valle di tutto il centro abitato, venne colpita più violentemente di altri edifici dall'onda d'acqua e fango tanto che il tetto venne sfondato. La struttura, dal valore storico, sociale e affettivo così significativo per la collettività, rimase in stato d'abbandono per quasi cinquant'anni, condividendo la condizione della maggior parte degli abitanti di Casso che avevano frequentato la scuola prima della tragedia. Un lungo abbandono che ha rispettato l'esigenza degli abitanti di elaborare il loro lutto.

L'edificio, restaurato dall'architetto Valentino Stella, ha conservato la facciata originale dove sono ancora evidenti le rotture provocate dall'onda d'acqua e detriti che lo raggiunse, considerando queste tracce come una importante testimonianza. Alle mura lasciate segnate è stata aggiunta una nuova copertura. Il distrutto tetto a falde è stato sostituito con un tetto piano in lamiera da cui sporge una piattaforma che consente di guardare la frana. L'amministrazione comunale con il progetto di restauro dell'edificio ha scelto di sconfinare visivamente nel paesaggio per aprire questo luogo così drammaticamente segnato al presente.

Per andare oltre una memoria solo contemplativa del tragico passato è nato il Nuovo Spazio di Casso: un centro sperimentale per la cultura contemporanea della montagna e del paesaggio. Il centro, pensato come spazio espositivo, è gestito da Dolomiti Contemporanee, progetto nato nel 2011 a cura di Gianluca D'Inca Levis che, attraverso l'arte e la cultura contemporanea, si occupa di innescare strategie propulsive in contesti abbandonati nel territorio dolomitico "le Dolomiti non si

determinano affatto come un luogo (atrofico) del turismo, in cui coltivare ameni stereotipi alpini. Costituiscono piuttosto uno spazio d'azione culturale, e un grande cantiere di stimoli. Si è deciso dunque di non coltivarne di esse una dimensione/visione contemplativa, ma di utilizzarne in modo sperimentale e innovativo il potenziale". Riflettere a Casso sul ruolo locale dell'arte contemporanea diviene una pratica delicata che entra in relazione con il territorio e con coloro che lo abitano. La presenza di Dolomiti Contemporanee e di chi anima il progetto, ovvero i curatori e gli artisti che contribuiscono alle attività, si innestano nel paese dando vita a nuove forme di relazione con gli abitanti. Considerando che la piccola comunità di Casso si basa principalmente su legami di parentela e vicinato molto stretti, l'arrivo di Dolomiti Contemporanee ha generato una convivenza tra vite e processualità differenti tra loro che richiedono tutt'oggi continue negoziazioni di pensieri ma anche di spazi fisici.

Da dieci anni, durante i mesi dedicati all'esposizione d'arte, la vivacità offerta dall'insolito flusso di artisti e appassionati è vista come una *buona cosa* per il paese. Gli abitanti riconoscono l'importanza della presenza di un progetto che eserciti una azione contemporanea sul territorio. Tuttavia, all'affetto e alla curiosità si affiancano anche alcune resistenze. Nella sfera collettiva emergono infatti differenti opinioni riguardo al riuso dell'ex scuola elementare; alcune conflittuali dato che la presenza di uno spazio dedicato all'arte visiva contemporanea viene percepito lontano dalla comunità e difficile da comprendere. Queste resistenze hanno stimolato la formazione di posizioni diverse da parte degli abitanti, innescando un dibattito su alcune reali necessità. Secondo alcuni Cassani, l'ex scuola elementare, unico edificio pubblico attualmente esistente in paese, potrebbe essere utilizzata del tutto o in parte come luogo di assemblea e per le attività di una associazione.

L'utilizzo del sito viene contestato da alcuni paesani non perché avrebbero preferito diventasse un museo sulla tragedia del Vajont, ma al contrario avrebbero voluto utilizzare lo spazio, o parte di esso, per realizzare un luogo di ritrovo, per vivere una dimensione collettiva e attuale. Inoltre, la contrarietà all'utilizzo esclusivo dello spazio da parte di Dolomiti Contemporanee, sembra generata da un senso di protezione nei confronti di un luogo così significativo per la comunità stessa e da una resistenza verso un innesto esterno che, pur essendo oramai permanente, ha introdotto nuovi significati che richiedono continuamente di essere messi in discussione e negoziati attraverso la costruzione di una fiducia reciproca.

Dare nuova vita alla scuola elementare del paese, quale luogo estremamente simbolico e significativo, è stata una scelta politica forte; un'azione determinante nel processo di trasformazione del paesaggio di Casso dinanzi alla frana che ha ri-smosso le sue letture. La sua riapertura, attraverso l'arrivo di una progettualità considerata estranea ha provocato anche delle resistenze. L'ex scuola elementare è diventata così una scuola del conflitto dove, attraverso l'attrito, continuano ad emergere le diverse necessità di coloro che vivono il luogo, attivando una ripolitizzazione del vivere collettivo presente. Nel paesaggio del Vajont, a Casso, diverse sovrascritture convivono, si contaminano e allo stesso tempo fanno attrito. Sovrascritture così generative perché interrogano ciò che resta sul luogo.



T. Merlin, *Sulla mia pelle: Come si costruisce una catastrofe. Il caso del Vajont*, Cierre edizioni, Verona 2008.



V. Teti, *La restanza*, Einaudi, Torino 2022.



A. Assmann, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Il Mulino, Bologna 2014.



F. Ferrarotti, *Il senso del luogo. Con pastelli, tempere e olii di Giovanni Ferrarotti*, Armando Editore, Roma 2009.



M. Halbwachs, *La memoria collettiva*, a cura di P. Jedlowski, T. Grande, Unicopli, Milano 2001.



K. Širok, *La fragilità della memoria. Il ricordo e l'identità nel goriziano*, in "Qualestoria. Rivista di storia contemporanea", XLIV, 1, 2016, EUT Edizioni Università di Trieste, pp. 121-133.

AVAMPOSTI MIMETICI. DIORAMI

V

GIARDINO EDEN HUNDERTWASSER. INCERTEZZA E SEDUZIONE DI UNO SPAZIO NATURALE

LUCA RUALI

Varcata la soglia del cancello ci trovammo di fronte uno spettacolo di degrado tale che all'estero avrebbe fatto inorridire. [...] Me ne innamorai all'istante.†

Sono le impressioni di un pomeriggio del 1884 – quando attraversò il ponte in ferro sul rio de la Croce da cui si accede al giardino – che Frederick Eden ricorda nel suo *Un giardino a Venezia*.

Nell'introduzione al libro, Frederick Eden – prozio del primo ministro britannico Anthony Eden – si abbandona alla descrizione dell'origine della spiaggia fangosa aperta a sud e verso la laguna, che diventerà il suo giardino.

Un tempo il giardino [...] non era altro che un cumulo di fango. Ignaro del dolce destino che lo attendeva, giacque immobile per migliaia di anni tra i flutti dell'Adriatico. [...] Lo scirocco e la bora hanno creato le isolette di Venezia e ora le governano. In un tempo ormai remoto lo scontro fra i due venti maestri fece emergere qua e là banchi di melma appena coperti dalla marea, sui quali, sotto la calda carezza del sole estivo, sarebbe sbocciata la vita. Il vento e le onde vi depositarono terra, sabbia e vegetazione, sottratte alla terraferma dalla marea salmastra e dai corsi d'acqua dolce.‡

Questo il tono epico e geologico con cui Eden introduce l'origine di quel suolo. La descrizione si riduce progressivamente di scala e passa ad illustrare le vicende della costruzione della pergola, della scelta e disposizione di alberi e fiori, dell'approvvigionamento idrico e della costruzione di cisterne e vasche, della presenza degli animali fino ai parassiti.

Le sole presenze umane descritte dal testo, sono quelle di garzoni, fornitori di legna, costruttori di pozzi, *furlani* assunti per la raccolta di gelsi e more. Eden rappresenta una processione di attori stagionali con le specializzazioni più diverse che attendono a forniture, impianti e commerci connessi allo sviluppo del giardino, tracciando una antropologia delle particolari relazioni tra Venezia e la terraferma.

Non è invece nemmeno accennata la presenza di Caroline Jeckyll, moglie di Frederick e sorella di Gertrude Jekyll, progettista di giardini tra i più famosi del XX secolo, con una predilezione – mantenuta in molti degli oltre 300 giardini progettati – per l'uso di piante di origine mediterranea.

Sono pochi anche i passaggi a testimonianza della vita sociale e delle seduzioni che hanno avuto luogo in quello scenario, a meno di pochi indizi offerti mantenendo sempre una relazione tra comportamenti e botanica:

Fra le nostre giovani visitatrici, ve ne sono alcune ghiotte di more e noi consigliamo a quelle più carine di cogliere i frutti con le labbra. Qualcuna ci riesce, qualcuna no, come

rivelano bocche con denti non più bianchi e punte di nasini all'insù macchiate di rosso porpora. Vi sono modi semplicissimi e vecchi quanto il mondo, di togliere queste macchie da un paio di labbra graziose, ma dagli abiti, è bene saperlo, quel rosso che tradisce la golosità di chi li indossa scolorirà soltanto ai vapori di zolfo.¶

Sono immagini del panorama sentimentale che si svolge attorno al giardino, rilevato da una grande quantità di tracce letterarie e di altre presenze e azioni. Jean Cocteau nel 1909 pubblica *Souvenir d'un soir d'automne au jardin Eden* in seguito al suicidio di Raymond Laurent avvenuto alla Punta della dogana, deluso da un amante e in seguito ad un litigio che forse ebbe luogo proprio nel giardino.

Le jardin, comme il était triste,
Oh mais si triste ce soir-là...
Et tout justement on parla
De mort qui vint à l'improviste
Le jardin, comme il était triste,
Oh mais si triste ce soir-là...¶

Il giardino alla Giudecca è con ogni probabilità anche lo scenario dove Gabriele D'Annunzio fa incontrare Foscarina e Stelio, i protagonisti del suo romanzo veneziano *Il fuoco* (1900). Il Vate non lo nomina esplicitamente, ma conosceva e frequentava questo luogo: quando nel 1937 D'Annunzio arriva sull'isola per l'inaugurazione di una stele commemorativa della beffa di Buccari, che da lì era partita, dichiara che appena dopo andrà a visitare il giardino.

La verdura traboccava da una muraglia rossa. La gondola s'arrestò a una porta chiusa. Ella sbarcò, cercò una piccola chiave, aprì, entrò nell'orto. Era il suo rifugio, il segreto luogo della sua solitudine, serbato dalla fedeltà delle sue malinconie come da custodi taciturne. Tutte le vennero incontro, le antiche e le nuove [...]. Con le sue lunghe pergole, con i suoi cipressi, con i suoi alberi di frutti, con le due siepi di spigo, con i suoi oleandri, con i suoi garofani, con i suoi rosai, porpora e croco, meravigliosamente dolce e stanco nei colori della sua dissoluzione, l'orto pareva perduto nell'estrema laguna [...]. Il sole lo abbracciava e lo penetrava in ogni parte, così che le ombre per la loro tenuità non vi parevano. Tanta era la quiete nell'aria che i pampini secchi non si distaccavano dai tralci. Nessuna foglia cadeva, sebbene tutte morissero. ¶

Provando a stabilire una cronologia delle frequentazioni più note, il giardino fu visitato da: Henry James – abitualmente a Venezia dal 1869 al 1907 – sembra infatti riconoscibile nel “giardino in

mezzo al mare” de *Il carteggio Aspern* (1888); Robert Browning, a Venezia nelle estati dal 1887 al 1889; Walter Sickert stagionalmente in laguna dalla fine dell'800; Isadora Duncan forse nel 1903; Rainer Maria Rilke nei primi anni del '900; John Singer Sargent con continuità dal 1870 al 1910 circa; Claude Monet e Gertrude Stein almeno dal 1908; Marcel Proust nel 1909. Il giardino è stato poi immaginato da Renaud Camus in *Tricks* (1979), cronaca dei suoi incontri omosessuali avuti in Francia, in America e in Italia, con uomini sconosciuti e nella maggior parte dei casi, mai rivisti.

La cronologia dei proprietari è invece lineare. Il giardino è stato di proprietà Eden dal 1884 al 1927, quando Caroline Eden – un anno dopo la morte del marito – lo vendette alla principessa Aspasia Manos di Grecia, che visse lì fino alla sua morte nel 1972; nel 1979 la figlia Alexandra vendette il giardino all'artista e architetto Friedensreich Hundertwasser, che alla sua morte ha lasciato la gestione del giardino alla Fondazione omonima, con l'indicazione di non consentire l'accesso al pubblico e di non curarlo per portarlo a raggiungere una nuova condizione selvatica. Ad oggi permane lo status di inaccessibilità del giardino, alcune foto ne documentano invece la cura.

Un accenno recente al giardino come luogo di relazioni complesse, lo ha offerto il *Cruising Pavilion* allestito a Spazio Punch, ex spazio industriale ad un canale di distanza dal giardino, organizzazione *non profit* dedicata alla promozione della cultura contemporanea. *Cruising Pavilion* è un progetto curatoriale che ha indagato le condizioni spaziali e le architetture degli ambienti dedicati alla *cruising culture*, curato da Pierre-Alexandre Mateos, Rasmus Myrup, Octave Perrault e Charles Teyssou in occasione della 16a Biennale di architettura di Venezia del 2018.

Il giardino Eden è una presenza evocativa nella selezione della mostra, dove difende il ruolo seduttivo delle ambientazioni naturali, nonostante la crisi degli storici modelli spaziali del *cruising*. La combinazione delle *app* di incontri geolocalizzate e della normalizzazione delle istanze LGBT ha generato nuove geografie psicosessuali sparse tra un enorme insieme di camere private interconnesse, che hanno frammentato anche l'idealismo connesso alle storiche ambientazioni e modalità del *cruising*.

L'ambientazione naturale sembra conservare un suo fascino esposto come mimetico. Un parco consente la confusione tra comportamenti quotidiani e pratiche più intense, tra persone o comunità che non si conoscono e si incontrano in una differenza di programmi che introduce l'esibizionismo o il voyeurismo tra soggetti differenti. Il parco – con le distanze che offre – estremizza le differenze e aumenta i desideri in proporzione allo spazio da superare per esaudirli.

Giardino Eden, fotografie di Louis De Belle.



Il giardino offre anche una attraente incertezza della visione, un esotismo delle immagini che sembrano formarsi tra i rami e le foglie. Nella confusione tra scenari e persone il parco è un diorama del ruolo del territorio nelle narrative dell'attrazione: ci si muove verso strutture evocative sparse tra le piante come ci si muove verso altre persone. Il desiderio per i corpi insieme al desiderio dei segni da raggiungere nel paesaggio.

Una geografia emotiva espressa dall'originale *Cruising pavilion** degli artisti Michael Elmgreen e Ingar Dragset, una leggera costruzione bianca appena nascosta da siepi, l'interno separato in piccoli ambienti, a completare la gamma delle azioni e delle espressioni possibili in un parco. Allora l'abbandono scelto per quello scenario da Hundertwasser sembra dedicato alla volontà di mantenere un potere seduttivo allo spazio naturale.



F. Eden, *Un giardino a Venezia* (1903), Edizioni L'Erta, Bobbio 2020, p. 16.



Ivi, p. 8.



Ivi, p. 31.



J. Cocteau, *Souvenir d'un soir d'automne au jardin Eden* (1908), in Idem, *La Lampe d'Aladin. Poèmes*, Société d'éditions, Paris 1909, p. 53.



G. D'Annunzio, *Il fuoco* (1908), Fratelli Treves Editori, Milano 1907, p. 355.



Diario di circa sei mesi del 1978, *Tricks* descrive pratiche e consuetudini di una comunità omosessuale sud europea, prima della diffusione dell'AIDS. Per una parziale versione italiana cfr. R. Camus, *Tricks, I romanzi della realtà*, Textus, Pescara 2012.



Cruising Pavilion / Powerless Structures, Fig. 55 (1998) è un leggero container bianco, un padiglione, che gli artisti Elmgreen & Dragset hanno installato come luogo di incontro per omosessuali in un parco pubblico di Århus. La articolata struttura interna definisce alcuni locali intimi e separati. I fori nelle pareti, i cosiddetti *gloryholes*, consentono il contatto o la penetrazione o la vista su altri ambienti. In questo lavoro Elmgreen & Dragset mettono in relazione le parti di una architettura minima con gli elementi della sub cultura degli incontri sessuali, indagando, come con l'altro lavoro *Queer Bar* (1998), la necessità e la possibilità di trasformare ambientazioni immaginate per altri usi.

PARTY TV. CORPI E TERRITORI TRASMESSI

LUCA RUALI

177

PARTY TV

Party TV è una performance immaginata da Andrea Masu per il Museo di Arte Contemporanea di Alcamo (MACA) – curata dal collettivo Landescape 2015 – progetto tra i vincitori del Piano per l'Arte Contemporanea 2020, promosso dalla Direzione Generale Creatività Contemporanea del Ministero della Cultura.

Andrea Masu, artista e attivista, è uno dei fondatori di Alterazioni Video, collettivo dedicato alla sperimentazione sull'immagine in movimento, alle dinamiche sociali degli spazi usati come display del loro lavoro, a letture complesse del territorio e dei comportamenti contemporanei.

Landescape 2015 è una associazione culturale che riunisce una comunità eterogenea di artisti, attivisti e ricercatori. Dal 2015 al 2018 è stata curata da Leonardo Ruvolo, Giuseppe Calamia e Francesco Stabile. Landescape 2015 sperimenta dal 2019 pratiche alternative di lettura del territorio attraverso un sistema di residenze artistiche a *Posto Segreto*, una struttura nella campagna tra Alcamo città e Alcamo Marina, “luogo di incontro, condivisione e delicata resistenza”[¶]. Dal 2019 Landescape ha stabilito una progressiva collaborazione con il Comune di Alcamo e con il MACA attivando nel centro della città un ulteriore luogo dedicato a residenze in un edificio confiscato nel 2015 ad un imprenditore coinvolto in attività di stampo mafioso.

Party TV è stata trasmessa dall'11 al 22 giugno 2022 in diretta sul canale Twitch del MACA. Il formato della produzione è stato quello del *reality show*. Attraverso un bando sono stati selezionati artisti e collettivi in gara tra loro per aggiudicarsi la possibilità di produrre una nuova opera; con la dotazione di un budget di 500 €, un iPhone con power bank e una sola regola: tenere vivo il segnale. I quattro concorrenti di Party TV sono stati: Alessio Anastasi, fotografo, che durante la trasmissione ha operato una progressiva trasformazione della sua identità per diventare *Angela da Alcamo*; il collettivo uncinetty molesty, ora sant3 molest3, che pratica una sovrapposizione tra fiber e performance art; STUNC – John Bringwolves e Mattia Giordano – che in Party TV hanno offerto azioni tra video arte e produzioni sonore; *un alieno per morire*, collettivo locale che ha introdotto una presenza aliena nella trasmissione.

Party TV ha prodotto una trasmissione ininterrotta e in diretta – realizzata con contenuti ripresi dai partecipanti su dispositivi mobili – che ha generato una riflessione sui processi di produzione artistica e sulla possibilità di stabilire una relazione con il territorio attraverso il processo di attivazione di un museo di arte contemporanea. Tutto questo mentre la città di Alcamo era impegnata a celebrare la festa della Madonna dei Miracoli, una celebrazione religiosa e popolare che si ripete dal 1547.

**IL SEGNALE
È TUTTO
IL SEGNALE
È TUTTO**

PALINSESTO GIORNO 5/11:

H 9 CARLO MOLINARO: DIVAGAZIONE

**H 10 ARCHETIPO #3:
BLACK ITALY (LUCA RUALI E
MATA TOMASELLO TRIFILO**

**H 11 G. OLMO STUPPIA: SOFT POWERS
(CASSATA DRONE EXPANDED ARCHIVE) 2022**

H 15 TIMO PERFORMATIVO: POSTER

H 17 PAESE FORTUNA

H 19 GIUSEPPE CALAMIA PLAYS AUTOPHONIE

**H 20 SANTE MOLESTE:
IL SEGNALE E' MIO**



Il museo è stato trasformato in un set televisivo, gli elementi che ne definiscono gli spazi – muri, setti, arredi – sono stati preparati come green screen. Il green screen è stata la tattica che ha liberato il museo dalle connotazioni formali e spaziali originali per suggerire una funzione esclusiva: la possibilità di ospitare qualsiasi contenuto audiovisivo.

LA SPARIZIONE

Il green screen o chroma key è la proiezione di contenuti campionati da archivi differenti rispetto al segnale video principale, su superfici rivestite di un colore – il verde Pantone 354 – che sia possibile isolare dal vivo o in postproduzione. L'uso esteso di questa tecnica negli spazi del MACA associa le inquadrature di Party TV ad un falso scenario naturale e ne anticipa l'inclinazione al *camouflage* e alla sparizione.

L'uso intensivo del green screen ha dei precedenti nel lavoro di Andrea Masu e Alterazioni Video. Una delle ricerche più dense del collettivo, emersa in oltre un decennio in occasioni differenti⁸, è l'*incompiuto siciliano*: mappatura, rilievo visuale e analisi critica delle architetture non finite della regione e poi del territorio nazionale, interpretate da Alterazioni Video come evidenze della nascita di uno stile e di una condizione d'uso del territorio. Appena dopo le azioni sul campo e la mostra sull'incompiuto prodotte da Alterazioni Video in occasione di Manifesta 12 a Palermo nel 2018, Virgil Abloh, ha invitato il collettivo a progettare la campagna pubblicitaria e la scenografia per la sfilata della collezione uomo di Off-White™ 2019. La sfilata si è svolta in un set definito da sparsi e incompleti elementi architettonici in cemento mentre su ampie superfici rivestite di verde venivano proiettati – attraverso un editing in tempo reale – i paesaggi dell'incompiuto siciliano in chroma key. In questo modo il pubblico della sfilata vedeva riprodotto l'ambiente di uno studio televisivo, mentre in streaming – o sul set attraverso dispositivi mobili – si vedevano i modelli muoversi nell'immaginario dell'incompiuto.

Il green screen è stata la declinazione della natura mimetica degli avamposti espressa da Party TV. Le superfici verdi sono state per il museo e per la troupe un mascheramento spaziale e personale. La produzione ha teso sempre a sovrascrivere l'autorialità degli artisti coinvolti e dei diversi agenti che hanno abitato Party TV: Andrea Masu, il regista; Landescape 2015, il collettivo che ha curato e prodotto il progetto; Leda Gheriglio, l'autrice; Uppercat, il supporto tecnico; tutti gli artisti, i collettivi, gli attivisti, la gente del posto, i turisti e i passanti che hanno sostenuto il segnale.

Un giorno durante la pre-produzione, eravamo all'Istituto Tecnico di Alcamo (ITET Girolamo Caruso) per trattare l'utilizzo del loro studio virtuale per il casting. In cambio dello studio, abbiamo offerto una masterclass agli studenti. Durante il primo giorno di lezione, abbiamo mostrato alcuni dei nostri riferimenti. Dai primi esperimenti surrealisti di video arte di Man Ray e Marcel Duchamp a *TV Party* di Glenn O'Brien, da *Non è mai troppo tardi* a cura di Oreste Gasperini a *How Not to be Seen: A Fucking Didactic Educational .MOV File* di Hito Steyerl, da *Blob* e *Fuori Orario* di Enrico Ghezzi a Carmelo Bene ospite al Maurizio Costanzo Show su Mediaset, cercavamo di disegnare una genealogia di Party TV. Ma è diventato chiaro cosa stavamo facendo solo quando abbiamo mostrato *How Not to Be Seen*, il popolare sketch del Monty Python's Flying Circus. Da questo punto di vista, Party TV è stato un esercizio di assenza e invisibilità.⌵

Black Italy, il collettivo progettuale che ho fondato con Mata Tomasello Trifilò, ha provato a chiarire il rapporto che è possibile stabilire con sparizioni ed assenze, partecipando a Party TV come archetipo da una call Zoom. All'interno del gioco, l'archetipo⁹ ha offerto un quadro teorico alle azioni dei partecipanti. L'immaginario di Black Italy si è formato attorno le questioni culturali e formali prodotte dall'abbandono delle Aree Interne del paese. Il nome dello studio esprime la relazione con una idea di lacuna e abbandono ed è sostanzialmente la didascalia di una immagine:

Dal dopoguerra in Italia migliaia di paesi sono stati abbandonati e i desideri delle persone si sono appiattiti su un immaginario urbano. Le fotografie satellitari notturne rivelano l'abbandono dell'Appennino e delle Prealpi: sono illuminate solo le aree urbane collegate da ferrovie veloci e strade. Al di là di questa singola città luminosa c'è un paese nero. L'abbandono è una condizione naturale in Italia. Accanto al sistema vivente degli insediamenti è sempre esistito un ambiguo sistema di rovine delle civiltà precedenti, delle successive fratture causate dai terremoti. Le rovine ospitano e provocano storie. Strutture sparse che muovono le persone sul territorio e le attraggono verso sequenze frammentate e casuali – le rovine non sono i fondali delle azioni umane, ma l'autore che le genera, facilitando narrazioni personali diverse o fuori formato che contribuiscono a una complessa rappresentazione sociale.⌵

Party TV. Andrea Masu durante la preparazione della masterclass con i ragazzi dell'Istituto Tecnico Economico e Tecnologico (ITET) Girolamo Caruso di Alcamo.
Fotografie di Nicola Baratto e Alice Campo.



Party TV. All'esterno del MACA.
Fotografie di Nicola Baratto e Alice Campo.



La relazione tra l'immaginario di Black Italy e Party TV è nell'esercizio continuo di una complessità nella produzione di contenuti e di un parallelo esercizio dedicato ai formati che ne accolgono poi l'archivio. Tornando agli scenari propri della ricerca di Black Italy, "se l'abbandono coinvolge un sistema territoriale che ha generato complessità sociale, allora lavorare sull'immaginario di un territorio è un esercizio di perturbazione di contenuti e formati convenzionali"†.

Unazione necessaria quando la documentazione del territorio ha storicamente subito forme di attenuazione della loro complessità da parte degli autori stessi, anticipando quasi l'azione di un apparato esterno di censura. Nella pratica della documentazione territoriale – in particolare di produzioni destinate ad un pubblico ampio – subito dopo la ripresa di sequenze anche dure si è sempre praticata una sorta di conversione verso la costruzione di panorami ottimistici*.

Party TV ha espresso la sua esigenza di complessità dei contenuti della trasmissione interrogando il formato alternativo per eccellenza dell'intrattenimento italiano: il varietà e la particolare declinazione offerta – dagli anni '60 agli anni '80 – dai programmi prodotti da Enzo Trapani nel suo lavoro di regista e sceneggiatore per la televisione nazionale, una corrente radicale alternativa nella televisione italiana capace di generare episodi per il grande pubblico come programmi innovativi e di nicchia. *Senza rete, Teatro 11, Rete tre, Non stop, Stryx, Fantastico, Superclassifica Show, C'era due volte, Te la do io l'America* sono solo alcuni dei titoli di una produzione dedicata a pubblici – e animata da sentimenti – differenti, ma costruita sempre a partire da scarti precisi rispetto ai formati tradizionali.

Non stop – Ballata senza manovratore allude al tema della continuità e della assenza di interruzioni. Due stagioni nei mesi invernali dal 1977 al 1979 e 12 episodi per questo format che non prevedeva la figura del presentatore scegliendo invece una inedita continuità dei numeri offerti che sfumavano l'uno nell'altro aumentando successivamente il tono sgargiante e aggressivo delle scenografie, tanto dal punto di vista cromatico che cinetico. In *Angeli e cornacchie* (1975) il pubblico si muove liberamente sul set in ogni momento della trasmissione, una rottura rilevante della consueta divisione di ruoli e spazi e ancora una possibilità mimetica per artisti e attori. *C'era due volte* (1980) – dedicato già dal titolo alla traduzione sbagliata del formato narrativo per eccellenza – riproponeva in chiave ironica alcune note favole con finali alternativi, tra performance e scenografie di tono fiabesco. Trasmissione la cui natura doppia e

ambigua è confermata dallo stallo subito prima della messa in onda e dallo spostamento dalla prima alla seconda serata a causa della controversa partecipazione della pornodiva Ilona Staller.

MAGIC

È *Stryx* (1978) il concept show che stabilisce il livello di provocazione culturale rimasto poi a definire il lavoro di Enzo Trapani, che costruisce il progetto della trasmissione attorno al binomio – inedito per la televisione generalista non solo dell'epoca – di erotismo e satanismo. La trasmissione è caratterizzata da scenografie ipertrofiche e dai costumi sgargianti delle comparse spesso alternati a ostentate nudità, elementi declinati secondo i caratteri della tradizione medievale e di culti pagani paneuropei, dinamiche visive attraverso cui *Stryx* da un lato ammassa caoticamente la chincaglieria dell'occultismo anni '70, dall'altro confonde ulteriormente questo caleidoscopio in un mix di luci stroboscopiche e fumi di ghiaccio secco che anticipa gli anni Ottanta.

Stryx – comunque uno show musicale – ha presentato canzoni tra le meno note di Patty Pravo, Mia Martini, Amanda Lear, Grace Jones, Gal Costa esibizioni messe in sequenza da bacchanali e sfilate, da processioni di condannate al rogo, dalle musiche medievalescanti di Angelo Branduardi, in una successione di quadri visivi ambientati in grotte, fortezze, foreste planiziali.

Sospeso alla sesta puntata delle sette previste, *Stryx* appare all'indomani del sequestro Moro, in un periodo in cui la caccia alle streghe è qualcosa di più di un cliché declinato in chiave fantasy. Due anni prima usciva *Il formaggio e i vermi* di Carlo Ginzburg, che nel 1989 darà alle stampe *Storia notturna*; tra il 1974 e il 1979 Italo Mereu scrive la *Storia dell'intolleranza in Europa*, "scritto con rabbia" – dichiara l'autore – "come contrappunto ideologico alla legislazione sull'emergenza". Sono gli anni degli studi di Luciano Parinetto sulla caccia alle streghe come forma di repressione sociale¶ e della prefazione di Leonardo Sciascia alla *Storia della colonna infame*⌋ ("La tortura c'è ancora. E il fascismo c'è sempre"). Nel 1984, lo psicoanalista Armando Verdiglione – vicino a Craxi – tradurrà per Spirali *Il martello delle streghe* di Jacob Sprenger e Heinrich Institor Kramer, manuale quattrocentesco per inquisitori da cui traspare ancora il conflitto tra norma e piacere. Al netto di Grace Jones e di Amanda Lear, delle musiche di Tony De Vita e delle scenografie di Ennio Di Maio, sono queste le tracce parallele all'episodio di *Stryx* assieme alla censura che lo sospende – innocua quanto si vuole – ma sintomatica di uno scontro fra potere e corpi.

Party TV. La *control room*.
Fotografie di Nicola Baratto e Alice Campo.



Party TV è stato un esercizio di magia. Da una parte c'è un tentativo da illusionista dell'artista di confondersi nell'opera d'arte; dall'altro un processo produttivo per trasformare la vita in immagini in movimento. La magia viene definita come potere di trasformare senza mostrare il processo di trasformazione. Una comunità di artisti, professionisti, curatori, lavoratori, tecnici, studenti, locali e stranieri, intellettuali e maker ha abitato insieme un vuoto. Una contingenza in cui tutte le azioni dei partecipanti hanno potuto plasmare la scultura sociale che stava emergendo. ✠

Un sistema la cui complessità produttiva *magica* può essere tradotta con i termini delle pratiche di produzione audio e video, con una attitudine alla sovrapposizione di tracce, al ruolo di generazione di significato del montaggio.

MONTAGGIO, FRAMING E COMPORTAMENTI PERFORMATIVI

Party TV è stata ispirata anche da un tentativo di record, il cui precedente non è chiaro quanto sia verificabile. Il record della più lunga trasmissione in diretta da un museo d'arte contemporanea, ponendo subito – seguendo questa attitudine competitiva – altre questioni numeriche: qual è il record di avere più punti di vista di una stessa azione dal vivo? “Un dispositivo di acquisizione, questo è Party TV” Andrea Masu ha offerto questa interpretazione testando dal vivo la sua capacità di esibirsi all'interno dell'apparato di trasmissione, un ambiente così rumoroso, dove flussi di immagini sono stati trasmessi in streaming per 24 ore al giorno, per 11 giorni con il feedback delle fotocamere e dei monitor del museo.

Museo che – reso una sequenza continua di pannelli, un assemblaggio di superfici chroma key – era sempre disponibile attraverso un editing dal vivo alla sovrapposizione tra il flusso dei segnali provenienti in diretta delle fotocamere dei partecipanti e la sovrimpressione di contenuti digitali d'archivio, definendo un livello ulteriore di scambio tra *streaming* e *posting*. A differenza del *posting*, lo *streaming* in tempo reale rende complessa la formazione e la selezione di immagini e inquadrature. Qual è la natura delle immagini trasmesse da Party TV? Da un museo abitato da una confusione di corpi impegnati nel racconto di sé? Quali sono stati i criteri seguiti e le questioni prodotte da un flusso simile? La tecnica di regia adottata ha affidato molto alla capacità di reazione e al montaggio in tempo reale. Un approccio che ha mantenuto al montaggio ancora qualcosa dell'essere stato il primo effetto speciale, il primo inganno, la prima magia cinematografica a rendere possibili apparizioni e dislocazioni improvvise. Interrogarsi

su quale sia il livello di produzione dei contenuti in tempo reale che può essere affidato al montaggio riconduce alla questione su come si possa progettare una pratica performativa considerando la necessità di essere trasmessa e registrata.

Andrea Masu è intervenuto più volte sulla questione della necessità parallela di interpretazione del livello performativo e del livello della performance registrata, concentrandosi sul ruolo della velocità e capacità di reazione e interpretazione.

L'assemblaggio del flusso non è solo una questione di montaggio dal vivo, dipende invece da un fragile equilibrio di circostanze. Prima di tutto, l'infrastruttura tecnica deve essere performante, in grado di coprire tutte le situazioni che potrebbero svilupparsi: un concerto improvvisato, una fuga all'aperto, un dialogo inatteso con sconosciuti, una festa sulle terrazze. A un secondo livello è necessaria una regia reattiva, in grado di seguire la composizione in corso e di dirigere l'azione da remoto. Infine ci vorrebbe un team autoriale che orienti e dissemini il playground con espedienti narrativi. E non stiamo ancora parlando di creazione di contenuti, la cui generazione in Party TV è stata lasciata ad una partitura generale, che quotidianamente cercavamo di costruire per il giorno successivo.

AVAMPOSTO VERSO I CORPI

Party TV nasce alla fine del 2020. Due anni di distanziamento sociale hanno reso più precaria la vita di tutti. Forse è un aggiustamento ciclico, ma dopo due anni è evidente che come generazione non abbiamo mai sperimentato una tale inflazione e tasso di disoccupazione, una tale depressione e alienazione dalla società, una tale solitudine nei nostri bilocali. Forse è il metaverso in cui ci stiamo spostando, almeno Party TV ha offerto un set completo di tattiche per riorientarsi e resistere. Le indicazioni di metodo di Black Italy avevano definito un problema di relazione tra dimensione intima e sociale, più in generale di scale differenti. ‘La nostra difficoltà come ricercatori e come progettisti è questa: come trasferire un immaginario che viene rilevato a scala territoriale ad una realizzazione urbana e spaziale che ha necessariamente dimensioni diverse.’ È il corpo performativo, individuale e collettivo, che diventa lo strumento per rilevare la trasformazione e il pantografo per mettere in relazione scale differenti. La performance ha disegnato una rete sociale, economica e culturale che ha coinvolto migliaia di persone, agganciato miriadi di altri terminali collega-

Party TV. La premiazione.
Fotografie di Nicola Baratto e Alice Campo.



ti ad altri sistemi. Party TV lascia tracce digitali, materiali ed astratte: Tb su Tb di materiale visuale, NFT, sculture e installazioni, le memorie di chi è inciampato in questa rete di relazioni, contenuti, possibilità. Un lavoro di networking delicato che ha fatto finalmente incontrare tutti attorno una comunità stabile di 50 persone oltre alle centinaia di passaggio. Chi è che non ha sfiorato anche per un secondo, anche solo inconsapevolmente Party TV? Tutti i passanti, i vecchietti delle panchine in piazza, i turisti e il sacerdote sono stati risucchiati dal dispositivo, a volte solo come spettatori, altre come comparse. ¶ ¶

¶ Cfr. www.landscape.eu/wp/about, consultato il 30 marzo 2024.

∞ Passaggio decisivo per la notorietà della ricerca è stata la pubblicazione dell'articolo Incompiuto Siciliano, in *Abitare*, 486, 2008, pp. 190-207. Con un commento di Paul Virilio e un saggio breve a firma del collettivo Wu Ming. La ricerca è stata presentata ancora a Palermo nel 2018, come evento collaterale di Manifesta 12, con una mostra e un libro. Il percorso espositivo, a cura di Davide Giannella, ha compreso un'installazione video presso l'ex Chiesa di S. Mattia ai Crociferi e l'esposizione dell'intero atlante fotografico delle opere incompiute presso il Centro Internazionale di Fotografia di Palermo. La pubblicazione, *INCOMPIUTO: La nascita di uno Stile / The Birth of a Style*, Alterazioni Video, Fosbury Architecture (a cura di), Humboldt Books, Milano 2018, è un indice tipologico delle opere in compiute. Il libro offre contributi di Marc Augé, Marco Biraghi, Filippo Minelli e Davide Giannella, Wu Ming, Leoluca Orlando, Antonio Ricci, Salvatore Settis, Robert Storr e Paul Virilio.

¶ Dal report dell'evento in *A party in a ghost museum*, <https://www.neroeditions.com/a-party-in-a-ghost-museum/>, URL consultato il 30 marzo 2024, testo redatto da Leonardo Ruvo in collaborazione con l'autore, traduzione dell'autore.

Λ Con questo ruolo sono stati invitati anche Silvia Calderoni e Ilenia Caleo, Valentina Tanni, Emanuele Braga, Anna Serlenga, Angelo Milano.

┘ L. Ruali, *Il paese nero, Black Italy*, Bruno, Venezia 2019, pp. 2-3.

┘ *Ibid.*, pp. 8-9.

* Cfr. G. Piovene, Postscriptum al *Viaggio in Italia*, Mondadori, Milano 1957. "Alla serie [...] delle immagini 'nere' si sovrappone un'altra serie di immagini contrastanti; così che sembra di vedere una pellicola impressionata due volte in due luoghi diversi". In riferimento a quella che sembra una attitudine storica della documentazione territoriale, una revisione in positivo degli stessi documenti registrati, anche quando rilevano condizioni durissime.

¶ Il criterio interpretativo che orienta la ricerca di Parinetto nel seguire la persecuzione delle streghe è quello di una strategia della normalità "in tutti i sensi, da quello economico e politico a quello religioso e non escluso quello sessuale contro il diverso destabilizzante e inaccalappiabile", L. Parinetto, *Solilunio: erano donne le streghe?*, Pellicani, Roma 1991, p. 12.

┘ Cfr. *I burocrati del male*, nota di Leonardo Sciascia in Manzoni A., *Storia della colonna infame*, Sellerio, Palermo 1982.

¶ ¶ Dal report dell'evento in *A party in a ghost museum*, cit., testo redatto da Leonardo Ruvo in collaborazione con l'autore, traduzione dell'autore.

¶ ¶ *Ibid.*

BIBLIOGRAFIE

LA PRIGIONE DEL POPOLO
LUCA RUALI

- Braghetti L., Tavella P., *Il prigioniero*, Feltrinelli, Milano 2005.
- Fasanella G., Rocca G., *Il misterioso intermediario. Igor Markevič e il caso Moro*, Einaudi, Torino 2003.
- Moretti M., Mosca C., Rossanda R., *Brigate rosse. Una storia italiana*, Mondadori, Milano 2017.
- Moro A., *Lettere dalla prigionia*, a cura di M. Gotor, Einaudi, Torino 2018.

IL MONDO DI MEZZO
LUCA RUALI

- Caprara M., Semprini G., *Destra estrema e criminale*, Newton Compton, Roma 2007.
- Colombo A., *Storia nera. Bologna, la verità di Francesca Mambro e Valerio Fioravanti*, Cairo Editore, Milano 2007.
- Biacchessi D., *Fausto e Iao, la speranza muore a 18 anni*, Baldini&Castoldi, Milano 1996.
- Fanelli R., *La verità del Freddo*, Chiarelettere, Milano 2018.
- Tassinari U.M., *Fascisteria*, Sperling & Kupfer, Milano 2008.

IL PRIMO COVO
LUCA RUALI

- Bova M., *Matteo Messina Denaro. Latitante di Stato*, Ponte alle Grazie, Milano 2021.
- Di Girolamo G., *Matteo Messina Denaro. L'invisibile*, Il Saggiatore, Milano 2023.
- Dino A., *Gli ultimi padrini. Indagine sul governo di Cosa nostra*, Laterza, Roma 2011.
- Mugno S. (a cura di), *Matteo Messina Denaro. Lettere a Svetonio. Il capo di Cosa nostra si racconta*, Stampa Alternativa, Viterbo 2008.

CIVITONIA. AVAMPOSTO IMMAGINIFICO
GIOVANNI ATTILI

- Attili G., *Civitonia. Riscrivere la fine o dell'arte del capovolgimento*, Nero, Roma 2022.
- Attili G., *Civita. Senza aggettivi e senza altre specificazioni*, Quodlibet, Macerata 2020.
- Benjamin W., *Sul concetto di storia*, Einaudi, Torino 1997.
- Cailliois R., *I giochi e gli uomini. La maschera e la vertigine*, Bompiani, Milano 1981.
- Caleo I., *Performance, materia, affetti. Una cartografia femminista*, Bulzoni Editori, Roma 2021.
- Campagna F., *Magia e Tecnica. La ricostruzione della realtà*, Tlön, Roma 2021.
- Cassirer E., *Filosofia delle forme simboliche. Il pensiero mitico*, vol. II, Pgreco, Roma 2015.
- Consigliere S., *Favole del reincanto. Molteplicità, immaginario, rivoluzione*, DeriveApprodi, Roma 2020.
- D'Eramo M., *Il selfie del mondo*, Feltrinelli, Milano 2017.
- D. Davidson, *Verità e interpretazione*, il Mulino, Bologna 1994.
- Didi-Huberman G., *Come le Lucciole*, Bollati Boringhieri, Torino 2010.

- Eliade M., *Immagini e simboli*, Jaca Book, Milano 1981.
- Didi-Huberman G., *Sentire il grisou*, Orthotes, Napoli-Salerno 2021.
- Ricoeur P., *La metafora viva. Dalla retorica alla poetica: per un linguaggio di rivelazione*, Jaca Book, Milano 1981.
- Rorty R., *La filosofia dopo la filosofia*, Laterza, Roma-Bari 1989.

FORTE SANT'ANDREA. ANOMALIE,
APPRENDIMENTI E INNOVAZIONI NEL
GOVERNO DEL PATRIMONIO MILITARE
DISMESSO
NICOLA DI CROCE

- Crosta P.L., *La politica del piano*, Franco Angeli, Milano 1990.
- Jacobone D., *Nuovi apporti documentari sul forte di Sant'Andrea a Venezia*, in "Castellum", 43, 2001.
- Manno A., *Politica e architettura militare: le difese di Venezia (1557-1573)*, in "Studi Veneziani", XI, Pisa 1986.
- Marchesi P., *Il Forte di Sant'Andrea a Venezia, Stamperia di Venezia*, Venezia 1978.
- Marchesi P., *Fortezze Veneziane 1508-1797*, Rusconi, Santarcangelo di Romagna, 1984.

BUEL DEL LOVO. METAFORE ED ECOLOGIE
INTERSPECIE NELLE ISOLE ABBANDONATE
DELLA LAGUNA VENEZIANA
NICOLA DI CROCE

- Basso M., Bon M., *Censimento degli uccelli acquatici svernanti in provincia di Venezia*, Associazione faunisti veneti 2018, www.faunistiveneti.it/wp-content/uploads/2019/05/2018_Bon_e_Basso_svernanti_2018_venezia.pdf, consultato il 26 marzo 2024.
- Corradi Fiumara G., *The metaphoric process*, Routledge, London 1995.
- Latour B., *Riassemblare il sociale*, Meltemi, Milano 2022.
- Masiero F., *Le isole delle Lagune Venete. Natura, storia, arte, turismo*, Mursia, Milano 1985.
- Scarton F., Valle R.G., *L'ibis Sacro Threskiornis Aethiopicus (Latham, 1790) in Laguna di Venezia: una sintesi decennale (2010-2019) sulla presenza di una specie invasiva*, in "Bollettino del Museo di Storia Naturale di Venezia", 71, 2020.
- Scarton F., Valle R.G., *Uccelli acquatici nidificanti nella laguna aperta di Venezia: stime di popolazione per gli anni 2016-2018 e andamenti di medio periodo*. Società veneziana di scienze naturali, 2018, www.svs.it/could-we-assess-the-hatching-success-of-pied-avocets-recurvirostra-avosetta-linnaeus-1758-by-drone-monitoring-a-pilot-study-2/, consultato il 26 marzo 2024.
- Zanetti M., Marcolin C., Bonometto L., Nicolucci V. (a cura di), *La Laguna di Venezia. Ambiente, naturalità, uomo*, Portogruaro, nuovadimensione 2007.

EX FORTE VECCHIO DI PUNTA SABBIONI.
OBSCOLESCENZA, FALLIMENTO E ALTRE
PRATICHE CONTROEGEMONICHE
COSIMO FERRIGOLO

- Appadurai A., Alexander N., *Fallimento*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2020.
- Bloch E., Benjamin W., *Ricordare il futuro. Scritti sull'Eingedenken*, Mimesis, Milano 2017.
- Clément G., *Breve trattato sull'arte involontaria*, Quodlibet, Macerata 2019.
- De Certeau M., *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma 2009.
- D'Eramo M., *Dominio. La guerra invisibile dei potenti contro i sudditi*, Feltrinelli, Milano 2020.
- Gainsforth S., *Abitare stanca. La casa: un racconto politico*, effequ, Firenze 2022.
- Geddes P., *Città in evoluzione*, Il Saggiatore, Milano 1970.
- Halberstam J.J., *L'arte queer del fallimento*, Minimum Fax, Roma 2022.
- Lefebvre H., *Il diritto alla città*, Ombre Corte, Verona 2014.
- Marini S., *Architettura parassita. Strategie di riciclaggio per la città*, Quodlibet, Macerata 2015.
- Marini S., *Nuove terre. Architetture e paesaggi dello scarto*, Quodlibet, Macerata 2018.
- Montello S.K., *The right to repair and the corporate stranglehold over the consumer: Profits over people*, in "Tulane Journal of Technology and Intellectual Property", 21, 2019.
- Pasquale F., *The Black Box Society: The Secret Algorithms That Control Money and Information*, Harvard University Press, Cambridge Mass. 2015.
- De Solà-Morales Rubiò I., *Terrain Vague*, in "Anyplace", 1995.
- Ward C., *Housing an Anarchist Approach*, Freedom Press, London 1976.

BORGO EGNAZIA POTÈMKIN.
POLITICHE E COMMERCIO DELLA
RAPPRESENTAZIONE TERRITORIALE
PIERLUCA DITANO

- Baldeschi P., *Paesaggio e territorio*, Le lettere, Firenze 2011.
- Bonesio L., *Oltre il paesaggio. I luoghi tra estetica e geofilosofia*, Arianna, Casalecchio 2002.
- Borgese L., Emiliani V., *L'Italia rovinata dagli Italiani*, Rizzoli, Milano 2005.
- Callegari P. (a cura di), *L'Italia in posa. Cento anni di cartoline illustrate*, Electa, Napoli 1997.
- De Vecchi C., *La rappresentazione del paesaggio. Funzione documentaria e riproducibilità tecnica*, CUEM, Catania 2000.
- Fusco M.A., *Il «luogo comune» paesaggistico nelle immagini di massa*, in De Seta C. (a cura di), *Il paesaggio*, Einaudi, Torino 1982, pp. 751-801.
- Messori G., *Miniature e paesaggi*, in Ghirri L. (a cura di), *Luigi Ghirri. Paesaggio italiano*, Electa, Milano 1989, p. 60.
- Settis S., *Italia S.p.A. L'assalto al patrimonio culturale*, Einaudi, Milano 2007.

L'IMMAGINARIO FERMO.
TONI TURISTICI E RETTORIFERITI PER LA
NARRATIVA DELLE AREE INTERNE
ANNA RIZZO

- Quaini M., *L'ombra del paesaggio. Orizzonti di un'utopia conviviale*, Diabasis, Reggio Emilia 2006.
- Magnaghi A., De La Pierre S., *Il territorio degli abitanti. Società locali e autosostenibilità*, Dunod, Masson 1998.
- Olivetti A., *L'ordine politico delle comunità*, Nuove Edizioni, Ivrea 1945.

LA RAGAZZA ROTTA. APPUNTI PER UN
MANUALE TRANSMAGICO. VADEMECUM –
VIENI CON ME – DELL'ASPROMONTE
INVISIBILE
DANILA GAMBETTOLA

- Alemanì C. (a cura di), *Il mondo magico. Padiglione Italia*, Biennale Arte 2017, Marsilio, Venezia 2017.
- Barad K., *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the of Matter and Meaning*, Duke University Press, Durham 2007.
- Barthelme D., *Biancaneve*, Minimum Fax, Roma 2007.
- Bishop C., *Inferni Artificiali*, Luca Sossella editore, Bologna 2015.
- Borghesi L., *Assemblaggi affettivi. L'amore al tempo dei quantiqueer*, in Giuliani G., Galetto M., Martucci C., *L'amore ai tempi dello tsunami. Affetti, sessualità, modelli di genere in mutamento*, Ombre Corte, Verona 2014.
- Braidotti R., *Materialismo Radicale. Itinerari etici per cyborg e cattive ragazze*, Meltemi, Milano 2019.
- Il Colorificio (a cura di), *L'ano Solare. A program on sex and self-display*, Axis Axis, Venezia 2021.
- De Martino E., *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*, Einaudi, Torino 2022.
- De Martino E., *Sud e Magia*, Feltrinelli, Milano 1982.
- Di Nola A.M., *La morte trionfata. Antropologia del lutto*, Newton Compton, Roma 1995.
- Di Nola A.M., *Gli aspetti magico-religiosi di una cultura subalterna italiana*, Bollati Boringhieri, Torino 2001.
- Ferrante A.A., *Cosa può un compost. Fare con le ecologie femministe e queer*, Luca Sossella Editore, Roma 2022.
- Fischer-Lichte E., *Estetica del Performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, Carocci Editore, Roma 2014.
- Foesse M., *La Nuit. Vivre sans témoin*, Editions Autrement, Paris 2017.
- Ginzburg C., *Storia Notturna. Una decifrazione del Sabba*, Einaudi, Torino 1989.
- Haraway D., *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*, Nero, Roma 2019.
- Haraway D., *Manifesto Cyborg. Donne, tecnologia e biopolitiche del corpo*, Feltrinelli, Milano 1995.
- Kosofsky Sedgwick E., *Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity*, Duke University Press, Durham-London 2003.
- Massumi B., *Parables for the Virtual. Movement, Affect, Sensation*, Duke University Press, Durham 2002.

- Propp V., *Morfologia della fiaba*, Einaudi, Torino 2000.
- Stark H., *Deleuze and Critical Plant Studies*, in Roffe J., Stark H., *Deleuze and the Non/Human*, Palgrave Macmillan, London 2015, pp. 180-196.
- Rohwetter A., Wallenhorst M., *I'm Gonna Look For My Body Yeah - Somatic Fictions of Reparative Post-Porn*, in Andersson D., Edvardsen M., Spangberg M. (a cura di), *Post Dance*, MDT, Stockholm 2017.
- Tomatis M., *Incantagioni. Storie di veggenti, sibille, sonnambule e altre fantasmagoriche liberazioni*, Nero, Roma 2022.
- LA CUPOLA DI TRINITÀ D'AGULTU.
UN'ASTRONAVE – VEDETTA SUL GOLFO DELL'ASINARA
MALVINA BORGHERINI
- Bernardi S., *Il paesaggio nel cinema italiano*, Marsilio, Venezia 2002.
- Quaresima L., *Il paesaggio come autore*, in AA.VV., *Paesaggio. Immagine e realtà*, Electa, Milano 1981.
- CAMERE OTTICHE ABITATE. VERSO
PAESAGGI FATTI DI NIENTE
DAVIDE COLAPINTO
- Arcangeli F., *Omaggio a Giorgio Morandi. Mostra di dipinti restaurati del territorio di Grizzana e di paesaggi grizzanesi del maestro*, Labanti e Nanni, Bologna 1966.
- Bertolucci A., *La camera da letto*, Garzanti, Milano 1988.
- Bizzarri G., Bronzoni E. (a cura di), *Esplorazioni sulla via Emilia. Vedute nel paesaggio*, Feltrinelli, Milano 1986.
- Celati G., *Verso la foce*, Feltrinelli, Milano 1989.
- Francioni F., Spila P. (a cura di), *Bernardo Bertolucci. La mia magnifica ossessione*, Garzanti, Milano 2010.
- Frattarolo E. (a cura di), *Luigi Ontani incontra Giorgio Morandi. Casamondo: Naturextramorteanropomorfane*, Danilo Montanari Editore, Ravenna 2015.
- Ghirri L., Leone G., Velati E. (a cura di), *Viaggio in Italia*, Il Quadrante, Alessandria 1984.
- Lo Pinto L., Ontan L., *Tableaux vivants*, intervista in "Purple Magazine", 20, 2013.
- Pasquali M., Rubiu V. (a cura di), *Cesare Brandi, Morandi*, Editori Riuniti, Roma 1990.
- Tondelli P.V., *Un week-end postmoderno. Cronache dagli anni Ottanta*, Bompiani, Milano 1990.
- LA FRATTURA MOBILE DI CASSO. DEDICARSI ALL'INQUIETUDINE NELLA VALLE DEL VAJONT
ELENA D'ARSIÈ
- Agustoni A., Giuntarelli P., Veraldi R., *Sociologia dello spazio, dell'ambiente e del territorio*, Franco Angeli, Milano 2017.
- Augé M., *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Bollati Boringhieri, Torino 2004.
- D'Angelo P., *Filosofia del paesaggio*, Quodlibet, Macerata 2014.
- De Rossi A. (a cura di), *Riabitare l'Italia. Le aree interne tra abbandoni e riconquiste*, Donzelli Editore, Roma 2019.
- Todorov C., *Gli abusi della memoria*, Meltemi Editore, Roma 1996.
- Ricoeur R., *Ricordare, dimenticare, perdonare. L'enigma del passato*, il Mulino, Bologna 2012.
- Sontag S., *Davanti al dolore degli altri*, Nottetempo, Milano 2021.
- Zanolli S., *Vajont. Cronaca di una tragedia annunciata*, Dario De Bastiani, Vittorio Veneto 2013.
- GIARDINO EDEN HUNDERTWASSER.
INCERTEZZA E SEDUZIONE DI UNO SPAZIO NATURALE
LUCA RUALI
- Assunto R., *Filosofia del giardino e filosofia nel giardino. Saggi di teoria e storia dell'estetica*, Bulzoni, Roma 1981.
- Assunto R., *Ontologia e teleologia del giardino*, Guerini, Milano 1988.
- Battisti E., *Iconologia ed ecologia del giardino e del paesaggio*, L.S. Olschki, Verona 2004.
- Calamandrei P., *Inventario della casa di campagna*, Le Monnier, Firenze 1941.
- D'Annunzio G., *Il fuoco* (1908), Fratelli Treves Editori, Milano 1907.
- Dami L., *Il giardino italiano*, Bestetti e Tumminelli, Milano 1924.
- Eden F., *Un giardino a Venezia* (1903), Edizioni L'Erta, Bobbio 2020.
- PARTY TV.
CORPI E TERRITORI TRASMESSI
LUCA RUALI
- Rabottini A., Subrizi C. (a cura di), *Gianfranco Baruchello. Archive of moving images 1960-2016*, Mousse Publishing, Milano 2017.
- Ghezzi E., *Paura e Desiderio Cose (mai) viste 1974 - 2001*, Bompiani, Milano 2000.
- Subrizi C., *Baruchello e Grifi. Verifica incerta: l'arte oltre i confini del cinema*, DeriveApprodi, Roma 2004.
- Turri E., *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*, Marsilio, Venezia 1998.

BIOGRAFIE

AUTORI

GIOVANNI ATTILI

Giovanni Attili è professore associato di Urbanistica presso l'Università La Sapienza di Roma dove insegna "Sviluppo sostenibile dell'ambiente e del territorio" e "Analisi ambientale dei sistemi urbani e territoriali". È da anni impegnato nella costruzione di sperimentazioni nel campo dell'analisi urbana e nella costruzione di processi progettuali capaci di favorire lo sviluppo del legame sociale attraverso relazioni di mutuo apprendimento e scambio di sapere. Tali sperimentazioni mettono in forma pratiche di ricerca-azione di tipo collaborativo e artistico capaci di catalizzare contesti di immaginazione territoriale. Tra le sue pubblicazioni: *Rappresentare la città dei Migranti* (Jaca Book, 2008); *Where strangers become neighbours* (Springer, 2009) con L. Sandercock; *Multimedia Explorations in Urban Policy and Planning* (Springer, 2010) con L. Sandercock; *Civita. Senza aggettivi e senza altre specificazioni* (Quodlibet, 2020); *Civitanova. Riscrivere la fine o dell'arte del capovolgimento* (NERO Editions, 2022) con S. Calderoni.

MALVINA BORGHERINI

Malvina Borgherini è professore associato all'Università luav di Venezia, insegna nei corsi di laurea di Design della Moda e Arti multimediali e di Teatro e Arti performative. Nella stessa università è responsabile scientifico del MeLa Media Lab. Nell'ultimo decennio la sua attività di ricerca si è concentrata sui linguaggi della contemporaneità, guardando alle immagini e alla loro capacità di creare nuove forme di spazialità ed espressione all'interno delle comunità urbane. Convinta che le immagini non siano solo il risultato di una produzione autoriale, ma anche il riflesso di eventi sociali e politici che caratterizzano le comunità urbane contemporanee, con il MeLa Media Lab ha partecipato come direttrice scientifica a numerosi progetti internazionali. Con un gruppo di amici ha di recente fondato ABC, Adriatico Book Club, un'associazione che si propone di promuovere e pubblicare libri di autori che si interessano di immagini (in movimento e non) e degli spazi politici che queste attivano.

DAVIDE COLAPINTO

Davide Colapinto si è laureato nel 2017 all'Università di Bologna in lettere moderne, indirizzo storia dell'arte, con una tesi sulle influenze delle arti visive nell'architettura di Herzog & De Meuron. Nel 2023 si laurea in architettura all'Università luav di Venezia, con una tesi sull'interno domestico come display dedicata al progetto espositivo e curatoriale di una cena. Ha collaborato con l'architetto Renato Rizzi e con il centro espositivo Spazio Punc; in residenza presso la Biennale College Architettura, ha perseguito le sue ricerche sugli spazi e le forme del mostrare. Lavora per le sedi francesi di Galleria Continua.

ELENA D'ARSIE

Elena D'Archie, laureata in Scienze della comunicazione e cultura presso la Libera Università di Bolzano è iscritta al corso magistrale in Studi performativi e di genere presso l'Università luav di Venezia. Dal 2021 collabora alle attività di pubbliche relazioni di Centrale Fies Art Work Space, in occasione delle principali programmazioni del centro. La sua ricerca indaga il ruolo delle pratiche artistiche nei processi trasformativi del paesaggio, interrogandone le implicazioni sociopolitiche.

NICOLA DI CROCE

Nicola Di Croce è ricercatore e artista sonoro. Dottore di ricerca in Pianificazione territoriale e politiche pubbliche del territorio presso l'Università luav di Venezia, è stato Marie Skłodowska-Curie Fellow presso luav e la McGill University di Montreal. Membro fondatore del centro studi SSH! Sound Studies Hub è docente di Sound design presso lo luav. Il suono è centrale nella sua attività artistica e accademica. La sua ricerca si concentra sul rapporto tra Studi Urbani e Cultura Sonora; è interessato ad approcci qualitativi, partecipativi e creativi orientati all'indagine delle trasformazioni urbane e culturali, all'analisi e al progetto di politiche urbane. La registrazione audio ambientale (*field recording*) è al centro della sua pratica, che procede verso una ridefinizione della percezione del paesaggio, laddove il linguaggio sonoro diventa dispositivo narrativo e strumento progettuale. In parallelo alla sua produzione accademica, ha sviluppato il suo percorso attraverso residenze artistiche e *visiting research fellowship* presso istituzioni e centri di ricerca in Italia e all'estero. Ha presentato installazioni e performance sonore in festival nazionali e internazionali, pubblicato album per etichette nazionali e internazionali.

PIERLUCA DITANO

Pierluca Ditano è un filmmaker freelance. Ha studiato scienze politiche all'Università di Torino, cinema documentario alla ZeLIG School for documentary di Bolzano/Bozen, arti visive allo luav di Venezia. Ha collaborato a progetti cinematografici nazionali e internazionali e ha all'attivo pubblicazioni ed esposizioni in spazi dedicati all'arte contemporanea. Da regista e autore, ritrae micro-mondi in cui emerge una violenza latente nel rapporto tra individuo e contesto. *Per chi vuole sparare* è stato in competizione internazionale a Visions du Réel, DOK.fest München e ha vinto premi nazionali. L'installazione *Fuscitann what?* è stata sostenuta da Sia e Mibact. Attualmente sta lavorando a un lungometraggio documentario, supportato da MiC e Rai Cinema. Dottorando in Studi urbani presso L'Università La Sapienza di Roma, concentra la sua ricerca sul ruolo delle immagini nell'evoluzione dei territori.

COSIMO FERRIGOLO

Cosimo Ferrigolo è spatial designer e ricercatore. I suoi interessi riguardano i processi di rigenerazione urbana *bottom-up* a base culturale, lo spazio scenico e le sue articolazioni. Dottorando in Pianificazione territoriale e politiche pubbliche del territorio presso l'Università luav di Venezia, è co-fondatore del collettivo artistico Extragarbo; collabora con l'Associazione MetaForte come curatore indipendente e con la compagnia teatrale OHT come stage manager.

DANILA GAMBETTOLA

Danila Gambettola, laureata presso la Facoltà di Teatro e Arti Performative dell'Università luav di Venezia, dove attualmente è collaboratrice alla didattica, è una danzatrice e performer, impegnata in una ricerca transdisciplinare che fa esplodere il concetto di coreografia, sovrapponendo frammenti drammaturgici di movimento, voce, scrittura ed elementi installativi. Vive a Venezia, dove ha recentemente lavorato come performer in *The soul expanding ocean #2: Isabel Lewis* a

cura di Chus Martínez presso Ocean Space; in *Encyclopedia of relations* di Alexandra Pirici durante la 59a Esposizione Internazionale d'Arte alla Biennale di Venezia; per la mostra *Bruce Nauman, Contrapposto studies* a cura di Carlos Basualdo presso Punta della Dogana, Pinault Collection.

ANNA RIZZO

Anna Rizzo, antropologa culturale, collabora da anni con diverse amministrazioni locali per la rivitalizzazione dei paesi abbandonati d'Italia. Da oltre dieci anni segue la riqualificazione di Frattura di Scanno (AQ). Nel 2021 ha pubblicato *La comunità necessaria* (Mea Memoria) e nel 2022 *I paesi invisibili. Manifesto sentimentale e politico per salvare i borghi d'Italia* (Il Saggiatore).

LUCA RUALI

Luca Ruali ha fondato *Black Italy*, studio di progettazione e indagine territoriale con sede a Milano, che realizza progetti di architettura e editoriali, proiezioni di un immaginario provocato dai luoghi dell'abbandono delle *Aree Interne* e altri paesaggi minori. Nel 2019 pubblica *Il paese nero* (bruno, Venezia), registro degli immaginari dello studio e sceneggiatura di *Una comunicazione magnetica con la natura*, azione dal vivo che li descrive e che *Black Italy* mette in scena dal 2018 in festival e spazi culturali. È stato docente di Architettura e spazio della scena presso il corso di laurea di Teatro e arti performative ed è dottorando in Pianificazione e politiche pubbliche del territorio presso l'Università luav di Venezia con una ricerca dedicata alla costruzione di paesaggi radicali del territorio italiano.

FOTOGRAFIA

LUCA BACCIOCCHI

Luca Bacciocchi si è laureato in Psicologia presso l'Alma Mater Studiorum – Università di Bologna nel 2002, perfezionando gli studi in tale ambito conseguendo nel 2007 la specializzazione quadriennale in Psicoterapia individuale e di gruppo a Roma, presso ITER, Istituto Terapeutico Romano, scuola dell'Università Cattolica del Sacro Cuore – Agostino Gemelli. Nel 2009 si trasferisce a Bolzano per conseguire una qualifica professionale nell'ambito della comunicazione e inizia l'apprendistato in fotografia. Nel 2018 ottiene la qualifica di fotografo "certified by LEICA". Orienta la sua estetica e la sua ricerca fotografica verso una rappresentazione che privilegia toni simbolici e metaforici.

GIACOMO BIANCO

Giacomo Bianco si è laureato in Disegno Industriale e Multimedia presso l'Università luav di Venezia e in seguito in Fotografia all'ISIA Urbino. Pubblica *Umanalacuna* (Corraini Edizioni, 2023). Nel 2022 è stato artista in residenza al Lunigiana Land Art nell'ambito del programma On-site e dal 2021 al 2022 presso la Fondazione Bevilacqua La Masa di Venezia. Le sue opere sono state esposte in diverse sedi tra cui: Padiglione Italia – 18a Mostra Internazionale di Architettura, Venezia; Triennale di Milano; Istituzione Fondazione Bevilacqua La Masa, Venezia; Scuderie del Quirinale, Roma; Kommunale Galerie, Berlino; Rotterdam Photobook Market; Focus.Artpôlein Foundation, Lugano; Centrale festival, Fano. Attualmente lavora come assistente della fotografa Giovanna Silva, insieme alla quale insegna all'ISIA Urbino.

MARTINO CHITI

Martino Chiti è un fotografo e regista, realizza documenti legati ad aspetti umani e sociali: uno studio sociologico sulla tragedia del Vajont e una analisi delle diaspore nei flussi migratori moderni, tra gli altri. Nel 2013 fonda PROFORMA VIDEO-DESIGN, agenzia dedicata a scenografie virtuali per eventi e festival (Centro arti e scienze Golinelli, Bologna, 2016; European Conference on Optical Communication, ECOC, Roma, 2018), partner di Italian Digital Art Experience. Nel 2018 fonda IMMERSIVA, agenzia di produzione di spettacoli teatrali.

LUCA DAMMICCO

Luca Dammico, laureato in Geografia umana, si dedica a produzioni su commissione in campo cinematografico e alla fotografia documentaria, prestando particolare attenzione alla trasformazione del territorio e alle relazioni tra persone e spazi urbani. Ha lavorato in più occasioni su Roma, producendo serie fotografiche sul caso Moro, sulle centralità metropolitane e sui luoghi di aggregazione culturale della città. Collabora al podcast "Sveja", una rassegna stampa ragionata su Roma e le sue quotidiane complessità. Ha collaborato con Il Tascabile, Dinamopress e con QU3, iQuaderni di U3.

LOUIS DE BELLE

Louis De Belle si è laureato al Politecnico di Milano e in seguito alla Bauhaus-Universität Weimar (MFA), si trasferisce a Berlino collaborando con curatori, designer e architetti a una ricerca che spazia tra lavori su commissione e progetti personali dedicati a una dimensione pubblica attraverso libri, mostre, conferenze e workshop. È autore di *Failed Dioramas* (LUCIA Verlag), *Besides Faith* (auto-pubblicato), *Disappearing Objects* (bruno), *Cartographies* (Humboldt Books), *Motors* (METER Books) e *Crowd* (bruno). I suoi progetti sono stati esposti in gallerie, festival e musei tra cui Triennale di Milano, KINDL Center for Contemporary Art Berlin, Les Rencontres d'Arles, Offprint at Paris Photo, Tieranatomisches Theatre di Berlino, The D&AD Awards, Milano Design Week, Malmö Fotobiennial, Copenhagen Photo Festival, Eindhoven Design Week e The New York Photo Festival.

FRANCESCO PAOLO GASSI

Francesco Paolo Gassi è un artista vivo, vive e lavora in Puglia. Con la serie *Seconda Natura* – esito di una residenza presso Lamia Santolina, giardino botanico e spazio artistico attivo nelle campagne di Carovigno (BR) – avvia una ricerca sulle forme naturali, osservando piante della macchia mediterranea e immaginando dialoghi e identificazioni reciproche tra piante e umani. Il progetto è stato esposto presso Kommunale Galerie Berlin, Rifugio Digitale di Firenze e, come fanzine, a Sprint (Milano) in collaborazione con Salgemma, progetto editoriale dedicato alle arti contemporanee in Puglia. Nei lavori successivi sviluppa un'attenzione ossessiva ed estetizzante per texture e dettagli del corpo umano: tumefazioni, ferite, cicatrici, pelle viva. Usa la fotografia come mezzo principale, che abbina all'uso di altri media e sperimenta tecniche di stampa artigianali, tra cui l'emulsion lift.

ANDREA PIZZALIS

Andrea Pizzalis è un performance artist, regista e graphic designer; opera con approccio multidisciplinare attraverso installazioni, fotografia, video, scrittura e progetti per allestimenti museali. Collabora attualmente con il MAXXI - Museo nazionale delle arti del XXI secolo e con il Museo delle Civiltà di Roma; in passato con la Pinault Collection Palazzo Grassi - Punta della Dogana di Venezia, Fondazione Romaeuropa, Azienda Speciale PalaExpo di Roma, Teatro alla Scala di Milano, Centrale Fies, Vogue Italia, Vogue China e Accademia d'Arte Drammatica Silvio D'Amico. Ha fatto parte della Compagnia Sud Costa Occidentale diretta da Emma Dante e dell'ensemble ricci/forte, dal 2019 collabora con Daria Deflorian.

Nella stessa collana



Sara Marini (a cura di), *Nella selva. XII tesi*, 2021.



Sara Marini, Vincenzo Moschetti (a cura di), *Sylva. Città, nature, avamposti*, 2021.



Alberto Bertagna, Massimiliano Giberti (a cura di), *Selve in città*, 2022.



Sara Marini, Vincenzo Moschetti (a cura di), *Isolario Venezia Sylva*, 2022.



Jacopo Leveratto, Alessandro Rocca (a cura di), *Erbario. Una guida del selvatico a Milano*, 2022.



Fulvio Cortese, Giuseppe Piperata (a cura di), *Istituzioni selvagge?*, 2022.



Sara Marini (a cura di), *Sopra un bosco di chiodi*, 2023.



Egidio Cutillo (a cura di), *Bestiario. Nature e proprietà di progetti reali e immaginari*, 2023.



Andrea Pastorello (a cura di), *Selvario. Guida alle parole della selva*, 2023.



Marco Brocca, Micol Roversi Monaco (a cura di), *Diritto e città "verde"*, 2023.



Luigi Latini, Lorenza Gasparella (a cura di), *Coltivare la selva*, 2023.



Stamatina Kousidi (a cura di), *Forest Architecture. In Search of the (Post) Modern Wilderness*, 2024.



Elisa Monaci, *Toscanità. Le architetture di Vittorio Giorgini*, 2024.



Luca Zilio, *La montagna di Ermenegildo Zegna*, 2024.



Giacomo Spanio, *Spazio e società. La rivista di Giancarlo De Carlo tra progetto e prospettive*, 2024.



Silvia Mundula, Kevin Santus, Sara Anna Sapone, *Terrarium. Earth Design: Ecology, Architecture and Landscape*, 2024.



Luigi Ruggiero, *Guida alle chiese "chiuse" di Napoli*, 2024.



Michele Anelli-Monti, *Il progetto nel tempo di Pan. I villaggi della grande estinzione, prefigurazioni della sylva di domani*, 2024.