

Bighelloni italiani. La deriva urbana nelle pratiche artistiche degli anni Novanta

MATTEO VALENTINI

Il collasso della città

Marco Polo è seduto nella reggia di Kublai Kan, imperatore dei Tartari, e sfoglia le carte di un atlante in cui sono raccolte le mappe di tutte le città del mondo, quelle ben all'interno dei domini del suo anziano interlocutore, quelle descritte da viaggiatori di passaggio, quelle solamente immaginate:

Il catalogo delle forme è sterminato: finché ogni forma non avrà trovato la sua città, nuove città continueranno a nascere. Dove le forme esauriscono le loro variazioni e si disfano, comincia la fine delle città. Nelle ultime carte dell'atlante si diluivano i reticoli senza principio né fine, città a forma di Los Angeles, a forma di Kyoto-Osaka, senza forma (Calvino, 2015, p. 136).

Pubblicato nel 1972, *Le città invisibili* di Italo Calvino intercetta più o meno direttamente una tendenza avvertita negli scritti di diversi urbanisti, architetti e sociologi occidentali, a partire dalla prima metà degli anni settanta¹: se durante la loro formazione ottocentesca, le periferie industriali delle città europee presentano già una chiara cifra identitaria, precise connotazioni e una specifica posizione all'interno del sistema urbano, a partire da questo momento tali prerogative sembrano venire a mancare. Progressivamente, si osserva la metropoli abbandonare la pianificazione, la divisione tra centro e periferia, l'organizzazione territoriale di tipo gravitazionale, per dilatarsi indefinitamente e perdere le sue caratteristiche funzionaliste.

Il modello urbano nucleare e concentrico nasce in Inghilterra durante la Prima rivoluzione industriale e si espande fuori dai confini britannici fino

¹ Si pensi, per esempio, all'analisi dello *sprawl* di Las Vegas condotta da Venturi, Scott Brown e Izenour (1972).

alla prima metà degli anni Settanta, subendo una particolare accelerazione dopo la Seconda guerra mondiale grazie ai fenomeni dell'inurbamento e della ricostruzione postbellica:

La questione dei fabbisogni abitativi, sempre posta in tutta la sua gravità già nell'Ottocento, diventa centrale col secolo successivo, quando si codifica e diffonde la convinzione che sia compito dello Stato e delle sue articolazioni occuparsi del miglioramento delle condizioni di vita "minime" all'interno delle città. È anche questo il secolo nel quale il tema della casa economica e del quartiere popolare è al centro della riflessione e della ricerca progettuale di architetti, urbanisti, ingegneri, non solo in quanto grande questione di natura tecnica, ma anche morale. Gli edifici, gli spazi e i quartieri hanno composto una sorta di "città pubblica", che articolandosi ma anche frammentandosi, rappresenta oggi l'esito dell'accumularsi di progetti che lungo tutto il "secolo breve", hanno espresso idee via via differenti: di spazi abitabili, di società e di comunità (Di Biagi, 2002, pp. 20-21).

Si iniziano a costruire immensi complessi residenziali, così come case-ricovero, abitazioni abusive, città-giardino, borgate, *new town*. Le diverse contraddizioni e storture che a volte accompagnano questo processo si risolvono nell'equilibrio tra il modello capitalista occidentale ed elementi di tenue socialismo, come l'idea di *welfare state* (Bravo, 2008). Attraverso quest'ultima, i governi occidentali creano un'idea fattiva di progresso condiviso tra le diverse classi sociali, che sul lungo periodo permette l'avvicinamento di una maggiore quantità di persone ai beni consumo, ma che non elimina di certo la profonda differenza che esiste tra centro e periferia. Anzi, l'opposizione tra queste due entità urbanistiche rappresenta una delle maggiori prerogative della città del XX secolo.

Dagli anni Settanta, però, il modello di periferia otto-novecentesco si incrina:

Dopo eventi come quello della demolizione di Pruitt-Igoe nel 1976 a St. Louis, gli anni Ottanta sono attraversati dal vento gelido di una definitiva "resipiscenza collettiva" da parte dei progettisti nei confronti delle periferie urbane, mentre sguardi belligeranti e carichi di una critica radicale provengono dagli abitanti e dalle amministrazioni, investendo in modo specifico i quartieri di edilizia pubblica. In Europa, ma non solo, il degrado fisico e sociale attraversa inesorabilmente i grandi quartieri di ogni epoca. L'integrazione con la città è definitivamente mancata e la connessione con altre parti urbane è troppo spesso difficile. L'isolamento e la monofunzionalità hanno provocato guasti irreparabili. Lo spazio urbano non ha mai raggiunto condizioni di qualità accettabili e lo spazio aperto è dominato da pratiche improprie. Il taglio degli alloggi e i tipi edilizi previsti difficilmente riescono a

rappresentare la popolazione che abita i quartieri. Alcune situazioni prendono una definitiva connotazione etnica, in altre la crescente multietnicità è fonte invece di seri problemi di convivenza. La dotazione di servizi collettivi è carente. Le densità edilizie sono sovente eccessivamente alte, in altri casi sono troppo basse. In alcune situazioni gli abitanti tendono ad abbandonare il quartiere: si aprono vaste sacche di abbandono (Infussi, 2002, pp. 50-51).

A crollare è, prima di tutto, l'equilibrio tra *welfare state* e capitalismo globale, la stabilità del lavoro, l'idea di collettività e di spazio in comune, secondo dinamiche di parcellizzazione sociale, lavorativa ed economica descritte da sociologi come Zygmunt Bauman (2000). La città perde la conformazione ordinata e razionale tipica dell'era moderna:

la sconfinata metropoli diffusa contemporanea, perciò, non è la naturale evoluzione dei modelli delle città-giardino o delle *new-towns*. All'opposto dei pianificati sobborghi moderni, essa è strutturalmente priva di una specifica configurazione formale. Non lega più la sua identità figurativa né al tessuto edilizio residenziale, né alle categorie classiche dello spazio pubblico. Alla configurazione della sua identità concorrono assai di più il passaggio di una rete infrastrutturale, di un asse attrezzato, che non mille case o "cento piazze" (Desideri, 1990, p. 13).

Come esclama l'urbanista Dario Modigliani in un'intervista a "Limes": «non può esistere una *civitas* di tre milioni di persone!» (Caracciolo, Petroni, 2016, p. 55.7). Con il sopraggiungere degli anni Ottanta e, soprattutto, novanta e duemila, l'idea di città diviene sempre più rarefatta e incerta. Piuttosto, esiste un territorio in continuo mutamento, popolato di funzioni, la cui localizzazione dipende da opportunità di tipo puramente logistico, da interessi speculativi o da pressioni sociali.

In questo territorio, il centro e la periferia perdono qualsiasi definizione:

I ruoli di centro e di periferia possono scambiarsi incessantemente; e questi scambi avvengono occasionalmente, o sulla base di logiche mercantili e speculative, che rifiutano ogni "griglia" preconstituita di funzioni. Il territorio continua a "specializzarsi", ma al di fuori di ogni progetto complessivo. È davvero la morte di tutte le "codificazioni" del Movimento Moderno, del suo pensare la città come aggregazione successiva di elementi, dall'abitazione all'edificio, al polo funzionale, alla città intera come "contenitore di contenitori". È la morte di ogni astratta tipologia (Cacciari, 2009, p. 49).

Gli schemi della città moderna non tengono più, i confini delle zonizzazioni concentriche sono superati: la metropoli si espande in un continuo

accatastarsi di abitazioni, spazi agricoli, relitti industriali, magazzini, *slum*, supermercati, caselli autostradali. La molteplicità delle forme precise che poteva assumere si è evoluta in un amorfismo diffuso: «La forma della metropoli odierna dal punto di vista fisico è la periferia» (Varricchio, 1990, p. 45).

La città, per citare Rem Koolhaas, inizia ad assumere una conformazione "generica":

La Generic City è la città liberata dalla schiavitù del centro, dalla camicia di forza dell'identità. La Generic City spezza questo circolo vizioso di dipendenza: è soltanto una riflessione sui bisogni di oggi e sulle capacità di oggi. È la città senza storia. È abbastanza grande per tutti. È comoda. Non richiede manutenzione. Se diventa troppo piccola non fa che espandersi. Se invecchia non fa che autodistruggersi e rinnovarsi. È ugualmente interessante o priva d'interesse in ogni sua parte. È "superficiale" come il recinto di uno studio cinematografico hollywoodiano, che produce una nuova identità ogni lunedì mattina (Koolhaas, 2006, p. 31).

Quella che Koolhaas chiama «la tragedia dell'identità» si realizza in «semplici termini geometrici»: data la fissità del suo nucleo centrale e la continua espansione dei suoi confini, la città arriva a un punto di rottura, in cui la periferia si distacca dal centro e acquisisce un valore a sé stante. O meglio, crede di acquisirlo, perché «la tardiva scoperta della periferia come zona potenzialmente di valore [...] è soltanto una riaffermazione mascherata della preminenza del centro e della dipendenza da esso: senza centro non c'è periferia; l'interesse del primo probabilmente compensa la vacuità della seconda» (Koolhaas, 2006, p. 29). Se la periferia non ha alcun valore senza il centro, quest'ultimo vive una condizione schizofrenica, dovendo proteggere le antiche radici della città ed essere, contemporaneamente, un polo di sviluppo, innovazione e dinamismo. La Città Generica si presenta, dunque, come una città in continua espansione, comoda, pratica, immemore, non identitaria, rappresentata e, a volte, addirittura sostituita dai suoi aeroporti, composta da persone in perenne movimento e dominate da una contraddizione simile a quella che colpisce la stessa metropoli: l'esigenza dell'ubiquità e il desiderio dell'appartenenza al territorio.

Flâneur e bighelloni

Da questo moto contraddittorio sono investiti anche diversi artisti e gruppi italiani che iniziano a emergere nel corso degli anni Novanta, a

volte concentrati sulla specificità locale, altre fluttuanti nell'indeterminatezza globale, più spesso di passaggio da una dimensione all'altra. Il punto in comune delle loro diverse esperienze può essere individuato nella pratica della deriva urbana, da intendersi in un senso più ampio rispetto a quello del suo contesto di provenienza (il Situazionismo francese degli anni Cinquanta e Sessanta), per incorporare manifestazioni artistiche che si basano, generalmente, sull'attraversamento dello spazio metropolitano, sull'avvertimento della sua impermanenza e sulla necessità di rimarcarvi, al contrario, una presenza e una prospettiva umane. In questo senso, è centrale l'utilizzo del mezzo video-fotografico, che denuncia la dimensione intermediale di tale processo: l'immagine, fissa o in movimento, può far parte di un più articolato apparato documentario, può accompagnare l'elaborazione finale dell'attraversamento, può costituire un'opera d'arte *tout court*. Nel suo tentativo di mappare le nuove manifestazioni dell'arte italiana degli anni Novanta nel momento stesso della loro emergenza, anche Renato Barilli constata la funzione generalizzata ed espansa della fotografia e del video, i quali vengono allontanati dal loro specifico per diventare parte di operazioni più complesse:

La fotografia, oggi, è soltanto un punto di partenza per operazioni "altre". [...] Risulta quanto ormai sia improprio e fuorviante richiamarsi a uno "specifico" fotografico, a una purezza, a un rigore del mezzo in quanto tale. Gli artisti che oggi vi fanno ricorso entrano ed escono da esso, lo attraversano con la massima disinvoltura e disponibilità. Il che si può ripetere, in misura ancor più accentuata, per il ricorso al videonastro, in cui sembra proprio che nessuno, oggi, voglia "specializzarsi" a senso unico, mentre al contrario un tale mezzo può ben entrare nel percorso di chiunque, così come, in termini di tecniche classiche, a ogni artista del passato poteva accadere di cimentarsi talvolta nell'acquerello o nell'incisione (Barilli, 1997, pp. 10-11).

Nel descrivere l'applicazione transdisciplinare al mezzo video-fotografico, Barilli fa riferimento a lavori di carattere installativo (Alessandra Tesi), antropometrico (Gianluca Cosci), meta-mediale (Andrea Aquilanti). Cita, sì, un artista che verrà indagato nel corso del saggio, Luca Vitone, ma lo inserisce nella vasta categoria dei post-concettuali, i quali riprendono i tre sistemi di riferimento nell'interpretazione del reale sperimentati da Joseph Kosuth (*One and three chairs*, 1965), quello oggettuale, quello linguistico e quello fotografico, per fonderli assieme, o per passare con leggerezza dall'uno all'altro, mettendo in crisi la tassonomia attraverso cui l'artista statunitense li presenta. Barilli non fa alcun riferimento alle pratiche di

attraversamento urbano, centrali in Vitone, ma circoscrive il suo ragionamento attorno all'infrazione della specificità di utilizzo del medium artistico.

Cercando un'origine critica e teorica alla fuoriuscita degli artisti dai confini dei musei e delle gallerie, Anna Detheridge fa riferimento al concetto di *expanded field*, «quell'area fuori dalle istituzioni identificata da Rosalind Krauss già nel 1979 come spazio incerto tra architettura e arte» (Detheridge, 2012, p. 89), che la conduce all'elaborazione di una progettualità intesa, sulla scorta dell'*Invenzione del quotidiano* di Michel de Certeau (2001), come «arte del fare» (Detheridge, 2012, p. 97).

Sempre guardando a Krauss, un'indicazione della tendenza esperienziale che informa l'arte contemporanea – e in particolare la scultura – si può trovare già nel 1977 in *Passaggi. Storia della scultura da Rodin alla Land art*. All'interno del suo saggio, Krauss cerca di riconsiderare le prerogative del tempo e dello spazio in quanto punti di riferimento per una fruizione e un'analisi della scultura tra la fine dell'Ottocento e la seconda metà del Novecento: «Il principio che soggiace allo studio sulla scultura moderna che oggi propongo è che neppure in una forma d'arte spaziale si possono separare il tempo e lo spazio al solo fine dell'analisi. Ogni organizzazione spaziale contiene un'asserzione implicita sulla natura dell'esperienza temporale» (Krauss, 2020, p. 20). La critica statunitense rileva nel lavoro di Auguste Rodin uno spostamento dell'attenzione dal nocciolo interno dell'opera alla sua superficie e, per questo, un decentramento sia dello spazio in cui il corpo scultoreo si manifesta, sia del momento in cui esso appare. Queste caratteristiche si ripresentano, in termini più astratti, nella scultura minimalista e, successivamente, nella Land art, in cui lo spettatore è portato a percepire l'opera attraverso il suo proprio movimento nello spazio e, di conseguenza, nel tempo: in questo modo, egli è in grado di avvertire e catturare quella che Krauss chiama «esperienza del presente» (Krauss, 2020, p. 233). Per chiarire la differenza tra una percezione statica e una processuale della scultura, la critica cita un passaggio di *Alla ricerca del tempo perduto* di Marcel Proust, in cui vengono contrapposte la memoria volontaria e quella involontaria: se la prima è in grado di fornire nitide informazioni, ma asettiche, del passato, la seconda imprevedibilmente ne restituisce l'essenza. Allo stesso modo, nel primo caso la processualità insita nella scultura resta preclusa a una concezione classica, meramente spaziale, mentre nel secondo può essere raccolta da una prospettiva che includa nella sua analisi il dato dell'esperienza. Ragionando sul passato, Marcel Proust scrive:

È fatica inutile cercare di evocarlo, tutti gli sforzi della nostra intelligenza sono vani. Esso si nasconde, fuori del suo dominio e della sua portata, in qualche oggetto materiale (nella sensazione che quell'oggetto materiale ci darebbe), che noi non supponiamo. Questo oggetto, dipende dal caso che noi lo incontriamo prima di morire, o che non lo incontriamo (Proust, 2013, p. 37).

Questo stesso passaggio è ripreso anche da Walter Benjamin nelle prime battute de *Di alcuni motivi in Baudelaire*, saggio sul rapporto tra il poeta francese e la *flânerie*. Benjamin afferma che, nel suo romanzo, Proust cerca di riprodurre l'esperienza della *durée* bergsoniana attraverso la sollecitazione e la descrizione della memoria involontaria. La durata «non consiste tanto di singoli eventi esattamente fissati nel ricordo quanto di dati accumulati, spesso inconsapevoli, che confluiscono nella memoria» (Benjamin, 2014, p. 91): il traffico della città moderna, gli urti della folla, il gioco d'azzardo, la catena di montaggio, la macchina fotografica sono tutti elementi che concorrono a impedire l'esperienza della durata e a imporre quella dello *shock*, che frazioni l'esistenza in singole impressioni. Nemese di questo processo frantumatore è il *flâneur*, colui che abita la durata e che attraversa disinvolto lo spazio cittadino immerso in una dimensione temporale altra. Benjamin chiosa:

Intorno al 1840 fu per qualche tempo di moda condurre tartarughe al guinzaglio nelle "gallerie". Il *flâneur* si faceva volentieri dettare il ritmo da loro. Se fosse stato per lui, il progresso avrebbe dovuto tenere questo passo. Ma non fu lui l'ultimo ad avere la parola, bensì Taylor, che della guerra alla *flânerie* ha fatto una parola d'ordine (Benjamin, 2014, p. 107).

La dialettica tra queste due diverse temporalità e quelle che stanno alla base del presente studio possono essere comprese all'interno di una, pur bizzarra, equazione. Se la frantumazione modernista dell'esperienza e i ritmi tayloristi di vita e di lavoro stanno alla perdita postmoderna dei punti di riferimento e all'iper-velocità di una società consumista e performativa, l'incedere placido e contemplativo del *flâneur* sta a quello critico e costruttivo del bigellone.

Le due figure sono caratterizzate da una contiguità innanzitutto lessicale. Come avverte Giampaolo Nuvolati, la parola "flâneur" potrebbe derivare dall'antico scandinavo *flana* (correre vorticosamente qua e là) oppure da un termine irlandese corrispondente all'italiano "libertino". In entrambi i casi, afferma il sociologo, il campo semantico è quello dell'oziare,

dell'andare a zozzo e, appunto, del bighellonare (Nuvolati, 2013, p. 1). Inoltre, è evidente come il *flâneur* di Benjamin e il bighellone preso qui in considerazione applichino allo spazio urbano il medesimo approccio sottilmente contestatario, che ne intacca più o meno programmaticamente il ritmo, i ruoli e le funzioni.

Tuttavia, senza arrischiare carsiche derivazioni etimologiche, nel presente saggio le due figure sono piegate a divergenza nelle premesse e negli esiti del loro girovagare.

Ne *I «passages» di Parigi*, Benjamin descrive in questi termini il *flâneur* che passeggia ininterrottamente lungo la capitale francese della seconda metà dell'Ottocento:

Chi cammina a lungo per le strade senza meta viene colto da un'ebbrezza. A ogni passo l'andatura acquista una forza crescente; la seduzione dei negozi, dei bistrot, delle donne sorridenti diminuisce sempre più e sempre più irresistibile si fa, invece, il magnetismo del prossimo angolo della strada, di un lontano mucchio di foglie, del nome di una strada. Poi sopravviene la fame. Egli non vuole sapere nulla dei mille modi per placarla. Come un animale ascetico si aggira per quartieri sconosciuti, finché sfinito crolla nella sua camera, che lo accoglie estranea e fredda (Benjamin 2002, p. 466).

L'intenzione di osservare la folla che brulica all'interno della città, di studiarla per carpirne l'essenza ultima, spinge il *flâneur* a questa estenuante peregrinazione: «La folla – scrive Benjamin nell'incompiuto *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato* – è il velo attraverso cui la città ben nota si mostra al *flâneur* come fantasmagoria» (Benjamin, 2015, p. 26). «Attraverso la massa – continua – si imprimono nell'immagine della città tratti ctoni finora sconosciuti» (Benjamin, 2015, p. 61). Andare a zozzo diviene un metodo di indagine e, in secondo luogo, di ispirazione poetica. Tuttavia, col passare del tempo, il *flâneur* è colpito da una duplice sconfitta. Da una parte, si dissolve il suo oggetto di investigazione. La diffusione delle merci e il successivo avvento degli stati totalitari, infatti, trasformano con pieno successo la folla eterogenea in una massa compatta: la tendenza è quella di «estirpare da ogni singolo individuo tutto ciò che è d'ostacolo al suo dissolvimento pieno e senza residuo in una massa di utenti» (Benjamin, 2015, p. 286). Dall'altra, viene meno la sua natura oziosa e disfunzionale. Benjamin cita Paul-Ernest De Rattier:

Il *flâneur* [...] che si incontrava per strada e davanti alle vetrine, questo tipo da nulla, insignificante, eternamente curioso, sempre in cerca di emozioni da poco ed

esperto solo di ciottolati, fiacre e lampioni a gas... ora è diventato agricoltore, vignaiolo, produttore di lino, raffinatore di zucchero, industriale siderurgico (Benjamin, 2015, p. 992).

Completamente immerso in una società che contempla il lavoro solo in funzione del suo valore d'uso e respinge la condizione inoperosa dell'artista, il *flâneur* finisce per cederle, trasformandosi in un membro utile alla collettività (il "giornalista conformista"), oppure per trascenderla, preparando così la propria "apoteosi": «Non è forse vero che gli attributi dell'Essere supremo – onnipresenza, onnipotenza, onniscienza – appartengono all'ozioso? [...] Nient'altro che questa teologia dell'ozio sta alla base del satanismo di Baudelaire» (Benjamin, 2015, p. 919). In entrambi i casi, il compiuto processo di meccanizzazione del contesto sociale e dello spazio urbano è subito dal *flâneur* senza alcuna possibilità di replica. Una prima differenza tra quest'ultimo e il "nostro" bighellone sta proprio qui. Come si è visto, la metropoli contemporanea è un territorio in cui il pieno è costitutivamente alternato al vuoto e i suoi abitanti non sono rappresentabili come una folla compatta, ma, piuttosto, come un nugolo di atomi in perenne agitazione. Chi la attraversa non ne è tanto sommerso, quanto smarrito. Il bighellone, a differenza del *flâneur*, non cerca nella metropoli una caratteristica peculiare, un *genius loci*, che contraddica la sua rigida uniformità, ma attraverso diversi mezzi (la descrizione, l'attraversamento, la mappatura, l'installazione, *etc.*) tenta di riportare i suoi spazi in continuo mutamento al mondo dell'esperienza, anche minuta ed episodica. Il bighellone si insinua nella memoria urbana, mappa le percezioni sue e degli abitanti a lui contemporanei, esplora i cosiddetti "futuri all'abbandono". Alla base del suo lavoro sta una ricerca di concretezza, di comprensione e di ordine capaci di affrontare la natura proteiforme della metropoli contemporanea.

Lo sguardo critico di Luca Vitone

La centralità della componente spaziale nel lavoro di Luca Vitone emerge con chiarezza all'interno di una sua intervista condotta da Stefano Chiodi: «Il luogo è sempre il mio punto di partenza, forse potrei dire che è il mio canone, oppure il mio mezzo d'elezione o ancora la protesi ideale da cui parte il mio operare» (Chiodi, 2006, p. 356). L'attenzione dell'artista genovese, infatti, è principalmente rivolta all'indagine di diverse qualità dei luoghi, secondo declinazioni sociali, storiche, turistiche, culinarie, sonore,

olfattive. Tuttavia, all'inizio della sua carriera, Vitone non si interessa tanto alla specifica caratteristica di un certo luogo, quanto allo spaesamento che, nella sua visione, investe l'individuo europeo dei primissimi anni Novanta a seguito di pesanti rivolgimenti politici ed economici (dal crollo dell'URSS allo sviluppo della globalizzazione). Stefano Chiodi riporta una dichiarazione dell'artista ben più lontana nel tempo rispetto a quella precedente:

"Tutti i miei lavori si riferiscono a una condizione che subiamo e che ho definito 'perdita topologica'. Così diceva Luca Vitone a Emanuela De Cecco in un'intervista del 1992. Intendendo, aggiungeva, una "difficoltà di relazione che c'è tra noi e il luogo dove abitiamo e lavoriamo", un "mancato rapporto" col mondo che tocca simultaneamente il piano dell'arte e quello dell'esistenza (Chiodi, 2012, p. 19).

Nel 1988 e nel 1993, Vitone concepisce due opere che esprimono questo concetto di "perdita topologica" attraverso l'uso della cartografia: *Versus* e *Carte atopiche*.

In *Versus*, installazione presentata alla Galleria Diagramma, Luca Vitone sistema sulla medesima parete tre cubi di eguali dimensioni. Il primo e il terzo sono rivestiti da ritagli di una mappa della città di Milano, il secondo dalla stessa mappa, intera e fotocopiata. Dalla tesi di Scuola di specializzazione di Cristiana Stona, sua futura assistente, si ricava questo commento dell'artista:

Ritagliavo le cartine in quadratini e poi le incollavo su una superficie in maniera sparsa in modo che non ci fosse più un collegamento; quindi questa carta geografica riproposta, in realtà, non riproponeva più un territorio reale, ma una confusione di toponimi, luoghi e colori (Stona, 2008, p. 35).

Vitone, da una parte, comunica l'impossibilità di trovare un centro nella confusione degli spazi della contemporaneità; dall'altra, riporta l'ispessimento del diaframma tra individuo e luogo attraverso la fotocopia della mappa; dall'altra ancora suggerisce la presenza di un ordine – i tre cubi – sottostante al caos magmatico e polimorfico dei ritagli delle mappe. È dello stesso anno il saggio di Franco La Cecla, sociologo vicino a Vitone, che analizza il disorientamento e lo smarrimento dell'abitante della metropoli: «La tesi delle pagine che seguono è che: meno maneggiamo il nostro intorno e meno siamo capaci di orientarci in esso» (La Cecla, 2000, p. 3).



Fig. 1 – Luca Vitone, Carte atopiche, 1988-1992

Le *Carte Atopiche* (Fig. 1) vengono ideate tra il 1988 e il 1992 ed esposte nel 1993 alla Galleria Paolo Vitolo di Milano. L'esposizione comprende due carte geografiche prive di toponimi e altre dieci cartine atopiche stampate fronte retro, ognuna posta in un raccoglitore. I nomi dei luoghi costituiscono imprescindibili punti di riferimento per conoscere, riconoscere e ricordare un territorio, soprattutto se riprodotto su una mappa. Senza i toponimi, al di là della carta, un luogo smette di appartenere alla nostra coscienza e alla nostra storia: «Accettare di separarsi dai nomi dei propri luoghi significa accettare di perdere l'identità» (La Cecla, 2000, p. 53). Si assiste a un'altra tematizzazione del disorientamento di fronte a un mondo punteggiato da nonluoghi, spazi riconoscibili e ordinari, ma anche indistinguibili gli uni dagli altri e, perciò, destabilizzanti. Un punto, questo, rimarcato da Vitone nella citata conversazione con Stefano Chiodi:

L'uso della cartografia sottintende un discorso sulla perdita, sul disorientamento: per me era un modo per mettere a fuoco una condizione non solo personale ma che riguardava tutto il mondo in un momento di grande cambiamento. Che era poi quello del confronto violento tra culture, tra esperienze diverse e quindi del rileggersi e chiedersi quale veramente fosse il nostro luogo d'origine, cosa ne

rimanesse, quanto fosse importante conoscere nuove culture e cosa di positivo potesse scaturire da questa creolizzazione (Chiodi, 2006, p. 348).

Frutto della sua fascinazione verso le mappe, ma anche della necessità di rispondere al senso di disorientamento espresso nei suoi esordi, tra il 1994 e il 1999 Vitone progetta e realizza *Percorsi privati*, costituita dalle piantine disegnate da ventuno passanti diversi, a cui l'artista chiede di tracciare su un tovagliolo, o un foglio di carta qualsiasi, il percorso per raggiungere un luogo a lui sconosciuto. Qui la carta geografica, espressione di un rapporto distaccato e astratto con il territorio, viene sostituita dal disegno manuale di un itinerario, manifestazione, al contrario, di una pratica più o meno sapiente del luogo: come scriverebbe Michel de Certeau, il "fare" predomina sul "vedere" (de Certeau, 2001). Vitone stesso sottolinea l'importanza di tracciare un percorso nel processo di appropriazione, conoscenza e ricordo di un territorio: «Disegnare un tragitto è la visualizzazione di un'esperienza. È un processo di appropriazione che verifica il nostro grado di conoscenza del territorio e di noi stessi. Una verifica che da noi stessi viene trasferita agli altri» (Morelli, 2013, p. 69).



Fig. 2 - Luca Vitone, *Usuale*, 1995

La concentrazione sul luogo in cui si vive, in particolare su quello calcato quotidianamente, è alla base di un'altra delle prime opere attraverso cui l'artista tenta una riconquista dello spazio urbano.

Con *Usuale* (Fig. 2), video presentato allo Studio Metamorphosi di Milano nel 1995, Vitone percorre l'itinerario che dalla sua abitazione conduce al suo studio: viene filmato durante il tragitto (ora solo le gambe, ora il mezzobusto), mentre una voce fuori campo – la sua – conta ciclicamente i passi da uno a cento. La marcatura di ogni singolo passo e il suo posizionamento all'interno di un ciclo di senso sembrano appartenere a una sorta di pratica meditativa, concentrata sul ritmo della camminata. Vitone rende il passo un segno, una scrittura nel mondo, restituendo, attraverso il video, la sua instabilità e i suoi sobbalzi: se Rebecca Solnit, nel suo saggio sulla storia del camminare, scrive che «il tapis roulant è un corollario del sobborgo e dell'autotropoli: è un congegno che non porta da alcuna parte in luoghi in cui oggi non c'è un luogo in cui andare» (Solnit, 2002, p. 304), l'artista genovese rivendica la fisicità dell'attraversamento urbano, indicando, già a partire dal titolo, un senso di ripetizione giornaliera, di *routine*, che lo inserisce in un ciclo narrativo più ampio.

Per certi aspetti, l'attraversamento "ritmico" del territorio rende *Usuale* collegabile a *Der Zukunft Glanz*, video presentato alla mostra *Berlin 192010 – George Grosz – Luca Vitone* del 2014, in cui l'artista, sotto l'occhio di una videocamera (questa volta in soggettiva), compie un percorso in bicicletta lungo le strade della ex-Berlino Est, da nord a sud. Anziché contare i propri passi, l'artista, si serve della melodia dell'*Internazionale* e "canta" le insegne di negozi di dischi, ristoranti turchi, sportelli bancari, tracce del nuovo ordine economico che in poco più di vent'anni ha trasformato radicalmente la sponda sovietica della capitale tedesca. Quello di Vitone non è un intervento nostalgico o innocentemente anticapitalista, ma è sia un tentativo di documentare la disseminazione di volatili luoghi di consumo sul territorio berlinese, sia una contestazione alla cancellazione speculativa del bagaglio memoriale di quell'ala di Berlino. Questo doppio intento viene messo in pratica attraverso un'operazione di *détournement* debordiano, ossia di fusione di due entità segniche opposte: la solenne marcia dell'*Internazionale*, cantata con voce flebile e un poco ironica dall'artista, stride contro le scritte sulle insegne che si susseguono in modo indifferenziato. L'aspetto effimero della metropoli, non anelante «all'eternità di un sogno di pietra, ma a un presente "sostituibile" all'infinito» (Augé, 2004, p. 92), la criticità della corsa verso il Sol dell'Avvenire (traduzione letterale di "Der Zukunft Glanz"), l'identità immateriale dell'individuo contemporaneo sono

temi emergenti in quest'ultima opera di Luca Vitone, e ricorsivi fin dall'inizio della sua produzione.

La pratica esplorativa del Gruppo A12

Il Gruppo A12 è un collettivo nato a Genova nel 1993 su iniziativa di alcuni studenti della facoltà di Architettura.

"Gruppo A12" è formato dalla lettera iniziale di "architettura" e dal numero degli allora partecipanti al collettivo (dodici, appunto). Il nome sta anche a richiamare l'autostrada che da Genova porta a est e che, nel 1993, ancora non era finita (questo ci divertiva, così come ci divertiva la ripresa del "Voyage en Orient" realizzato da Le Corbusier) (De Ferrari, 2017 – Conversazione personale).

A parlare è Maddalena De Ferrari, che ho intervistato nell'archivio del gruppo, a Milano, città d'adozione dei quattro architetti che attualmente lo costituiscono (oltre a lei, Andrea Balestrero, Antonella Bruzzese, Giandrea Barreca). Del loro eterogeneo lavoro, in bilico tra architettura e arte contemporanea, tra interventi in galleria e installazioni ambientali, saranno analizzate le opere legate all'attraversamento e alla descrizione dello spazio metropolitano.

Quartieri Milano (Fig. 3) è una sorta di censimento degli spazi dallo svolgimento puramente descrittivo: dopo aver mappato tutti i quartieri di edilizia economica popolare di Milano, gli architetti ne hanno fotografato diverse parti, che hanno poi sistemato per categorie all'interno di un catalogo (spazi aperti; superfetazioni; nuovi interventi; tipologie di materiali; dettagli dal passato).

L'intervento è basato sul valore politico che la descrizione può avere su una città, che oltre ad essere costituita dai diversi materiali di costruzione, è condizionata anche dall'insieme delle descrizioni di cui è oggetto. Questi due testi, uno di mattoni e cemento, l'altro di inchiostro e carta, mantengono continue relazioni, ed è in queste relazioni che è situato il potenziale di cambiamento di una città: la capacità fattiva, economica e materiale, di intervenire in una parte del territorio o in un'altra, è innescata da ciò che di una certa parte del territorio si narra e si descrive.

Questo era vero in particolare negli anni del boom economico milanese, a cui l'indagine del Gruppo A12 fa riferimento:

In varie occasioni i progettisti dei quartieri consideravano che questi incarnassero la promessa di costruire i luoghi deputati per la nuova democrazia che sorgeva

dopo il ventennio fascista: si confermavano quindi come verifiche empiriche di una costruzione comunitaria e sociale data a priori. Erano allo stesso tempo commenti sulla città, realizzati tramite astrazioni utopiche alternative allo sviluppo di Milano degli anni '50 e i primi '60 e descrizioni puntuali, ingrandite a dimensione gigantesca, di modi di vita e di organizzazione di un nuovo spazio urbano (Gruppo A12, 2002).



Fig. 3 – Gruppo A12, *Quartieri Milano*, 2002

Nonostante gli architetti del gruppo non facciano mistero di essere consapevoli del cambiamento radicale avvenuto negli ultimi quarant'anni dal punto di vista sociale, economico e politico, ugualmente guardano ai quartieri da loro esplorati come a una «manifestazione di valori alternativi a quelli propri dello sviluppo urbano attuale. L'esercizio di descrizione [...] deriva dal desiderio di sottolineare tali valori alternativi considerati dotati di un carattere positivo, opposto spesso alle attuali dinamiche di sviluppo urbano» (Gruppo A12, 2002): ad esempio, l'importanza riconosciuta a spazi verdi collettivi, in opposizione al modello attualmente imperante nelle periferie di molte metropoli del mondo (villetta privata con giardino, parcheggio davanti e piscina sul retro).

L'osservazione e lo studio di questi quartieri non serve solo a evidenziare antiche pratiche ormai perdute, ma anche a leggervi i cambiamenti della metropoli e dei suoi cittadini, che si rifrangono su quelle costruzioni di edilizia popolare che con maggiore flessibilità sono state in grado di assecondare le mutate esigenze: il bisogno di maggior sicurezza ha spinto a proteggere con inferriate i balconi a terra; l'aumento delle automobili in circolazione ha obbligato alla costruzione di garage sotterranei; la privatizzazione dello spazio vitale e l'individualismo hanno richiesto l'innalzamento di recinzioni e barriere.

L'atto di descrizione compiuto dal Gruppo A12 si configura come un'operazione di «archeologia del presente» (Gruppo A12, 2002), attraverso cui sono state riprese parole, ideologie, materiali, modalità costruttive, dinamiche relazionali e sociali, non con un atteggiamento nostalgico (o meglio, non solo: una qualche nostalgia del passato, un poco *naïf*, si manifesta quando si attribuisce ai valori positivi del Modernismo il compito di far fronte alle attuali storture urbanistiche), ma soprattutto con la volontà di leggere le trasformazioni della città contemporanea e indovinarne i percorsi futuri.

Un simile proposito investigativo guida anche *12-11-1972*, benché i presupposti di partenza siano molto diversi:

È partito tutto da una riflessione molto personale. Ci ricordavamo che, quando eravamo ragazzini (forse nel 1972 eravamo un po' troppo giovani, ma comunque poco più tardi), passavamo le domeniche e i pomeriggi nelle sale sparse in tutta la città. Iniziando questo lavoro agli inizi del 2000 ci siamo chiesti cosa ne fosse stato di queste sale e ci siamo risposti: "Andiamo a vedere" (De Ferrari, 2017 - Conversazione personale).

12-11-1972 è, infatti, il frutto di una ricognizione: a partire dal tamburino del "Secolo XIX" uscito il 12 novembre del 1972, in cui erano segnati tutti gli spettacoli in programmazione nei cinema locali, gli artisti scoprono che nel territorio genovese erano presenti, all'epoca, 85 sale cinematografiche, un numero nettamente superiore rispetto alle 49 concentrate in 24 cinema dei primi anni duemila.

Le 36 sale "perdute" si sono trasformate in supermercati, banche, palestre e altro ancora: nel 2002, il Gruppo A12 è andato a cercarle, a fotografarle e le ha poi presentate al pubblico della galleria Pinksummer di Genova in una mostra articolata in tre parti. Quella delle "schede", che affianca lo stato delle sale nel 2002 alle trame dei film in programmazione l'11 settembre 1972. Quella delle "mappe", che restituisce la localizzazione delle

sale e fornisce alcuni dati storici e tecnici ad esse relativi. Quella delle “immagini”, costituita da un montaggio di spezzoni di alcuni dei film in programmazione, di cui si è voluta sottolineare l’eterogeneità (film d’autore, commedie sentimentali, film pornografici), con in sottofondo la registrazione sonora del percorso di avvicinamento a un cinema multisala.



Fig. 4 – Gruppo A12, *Tracce*, 2001

Non è presente alcuna contestazione alla proliferazione dei multisala, ma piuttosto una lettura delle trasformazioni a livello economico e di consumo spettacolare avvenute a Genova nei primi anni Duemila:

Si tratta di un’articolazione che è critica, ma che è anche aperta, infatti, il multisala offre comunque un tipo di esperienza e di intrattenimento diverso, che per molti versi è assai più divertente e comodo. Anche il cinema, quando è nato, ha determinato la crisi delle compagnie di teatro di strada o roba simile. Ed in ogni caso la chiusura dei cinema dipende più dalla espansione della televisione e del videoregistratore durante gli anni ’80, che dalla nascita dei cinema multisala. Senza contare che dietro certe trasformazioni ci sono processi economici complessi contro i quali non ha senso fare battaglie a priori e assai meno fondare teorie su un rifiuto della contemporaneità. Si tratta però di verificare se e come la progressiva concentrazione delle funzioni all’interno di pochi grandi contenitori dispersi in periferia, non intacchi alcune delle qualità minori e diffuse proprie dello spazio urbano (Galleria Pinksummer, 2002).

Un'altra operazione di scoperta del territorio, ma di segno totalmente opposto, è *N 33°51.917', E 130°47.808'*, ancora del 2002: quest'azione è infatti compiuta in una metropoli, Kitakyushu, totalmente sconosciuta ai membri del gruppo, che vi erano stati invitati dal locale Centro di Arte Contemporanea (le cui coordinate sono comprese nel titolo).

L'operazione ruota intorno a due domande, proprie degli antichi esploratori e geografi: «Come si può disegnare una mappa di Kitakyushu da zero e quali potrebbero essere gli strumenti e le strategie da usare?» (Gruppo A12, website). In due mesi i membri del gruppo si danno all'esplorazione della metropoli: dopo aver riconosciuto come punto base il Center for Contemporary Art, essi percorrono le vie della città, servendosi di un dispositivo GPS per tracciare i propri percorsi e segnando con colori diversi le diverse categorie di luoghi visitati.

Le mappe, realizzate attraverso un disegno CAD, vengono presentate in ordine cronologico e restituiscono suggestivamente la confidenza che, giorno dopo giorno, i membri del gruppo acquisiscono con Kitakyushu. Camminare in una città sconosciuta rifiutando i tradizionali strumenti di riferimento, ridisegnarne i percorsi secondo un approccio emotivo e psicologico, sottolinearne non i luoghi-simbolo, ma quelli frequentati e vissuti, è un approccio situazionista alla realtà metropolitana, che in qualche modo riesce a "bloccarne" l'espansione incontrollata, quantomeno nella memoria dell'artista e nella percezione dello spettatore. Questa volontà di "bloccare" la città e di produrre ricordi è manifestata soprattutto dalla documentazione video e fotografica, la quale regala un interessante spunto di riflessione sulla percezione della città:

abbiamo cercato di ricreare un nostro ordine iconografico, un ordine "occidentale", per così dire, andando a fotografare case monofamiliari, edifici industriali, edifici produttivi, tentando di riportare al nostro orizzonte mentale questo marasma di elementi sconosciuti, in cui anche i gesti delle persone ci risultavano estranei e assurdi (De Ferrari, 2017 - Conversazione personale).

Tracce (Fig. 4) è un intervento di auto-descrizione della città di Milano inscritto nel contesto dell'Isola Art Project, formatosi durante la contestazione al Piano urbanistico Garibaldi-Repubblica, progettato nel 2000 dalla giunta Albertini, che prevedeva la cessione di oltre 200.000 metri quadrati del quartiere Isola alla multinazionale dell'edilizia Hines, la cancellazione di un'area verde molto importante per l'aggregazione del quartiere e la

demolizione della Stecca degli Artigiani, fabbrica dismessa utilizzata come centro sociale, centro culturale e sede di attività artigianali.

L'intervento, realizzato nel 2001, è costituito dall'inserimento di 100 quadrati di calce fresca, di 40 centimetri di lato, sui marciapiedi e sulle strade del quartiere Isola, percorse da un normale traffico domenicale. I quadrati di calce sono deformati, segnati, dal passaggio di uomini, animali e mezzi di trasporto e diventano testimoni effimeri di una piccola parte di umanità. Dalle tracce involontarie di attraversamenti altrui emergono identità, storie, elementi soggettivi di un quartiere che sta per cambiare. Ancora una volta, quello del Gruppo A12 non è uno sguardo amaro o polemico, come potrebbe essere quello di Luca Vitone, ma descrittivo, attratto dallo scorrimento della vita umana in quello che è a tutti gli effetti il suo ambiente naturale.

Stalker e la potenza dell'entropia

Stalker non è un gruppo, ma un sistema aperto interrelato e in divenire che si esplica attraverso il suo aver luogo, un accadere scatenato dall'esser presenti di quanti operano con (per, tra...) Stalker. È un soggetto desiderante e dissipativo che si adopera per catalizzare fenomeni creativi, per produrre luoghi, ambienti e situazioni autorganizzanti. Stalker non è incarnato in nessuno, tantomeno in "noi" che abbiamo contribuito a far sì che divenisse, visto che questo "noi" ha sempre compreso "altri" che senza la pretesa di essere noi hanno partecipato a far sì che Stalker accadesse, di fatto risultando anch'essi dei "noi" (Careri, Romito, 2005, p. 42).

Questa è la nota biografica che gli appartenenti a Stalker propongono in diversi contesti ufficiali. Nonostante la loro densità un poco cervellotica, queste parole restituiscono piuttosto chiaramente la natura fluida e partecipativa del collettivo, fondato a Roma da alcuni architetti con l'idea di superare i confini semantici e pratici dell'architettura, di andare al di là della costruzione di edifici e del consumo di suolo, per approdare a terreni condivisi con la Land art e l'arte performativa.

Già da una delle sue prime derive, Stalker trova la propria cifra nell'esplorazione dei cosiddetti "territori attuali", che

costituiscono il negativo della città costruita, aree interstiziali e di margine, spazi abbandonati o in via di trasformazione. Sono i luoghi delle memorie rimosse e del divenire inconscio dei sistemi urbani, il lato oscuro delle città, gli spazi del confronto e della contaminazione tra organico e inorganico, tra natura e artificio. Qui la metabolizzazione degli scarti dell'uomo, da parte della natura produce un nuovo

orizzonte di territori inesplorati, mutanti e di fatto vergini, che Stalker ha chiamato Territori Attuali, indicando con il termine attuale il "divenir altro" di questi spazi (Stalker, website).



Fig. 5 - Stalker, *Attraverso i territori attuali*, 1995

Attraverso i territori attuali (Fig. 5) è il titolo di questa incursione nei vuoti urbani di Roma, compiuta dal 5 all'8 ottobre 1995. I membri del collettivo attraversano spazi costituiti da cantieri abbandonati, prati deserti, costruzioni di edilizia popolare, piccoli orti e strade trafficate, simili ai «futuri all'abbandono» descritti in *A Tour of the Monument of Passaic, New Jersey* da Robert Smithson (1967), il quale realizza un'esplorazione fotografica della periferia e del centro di Passaic servendosi del concetto di entropia, con cui descrive un territorio che, evolvendosi, genera scorie, spazi di risulta, "monumenti" del presente.

Simili a quest'ultimi, i territori attuali sono i prodotti di una società in via di costante sviluppo «in cui si percepisce il carattere transitorio della materia, del tempo e dello spazio, in cui la natura ritrova una nuova *wilderness*, uno stato selvaggio ibrido e ambiguo, antropizzato e poi sfuggito al controllo dell'uomo per essere riassorbito dalla natura» (Careri, 2006, p. 128). I vuoti urbani sono una componente fondamentale dei territori entropici di cui è costellata la metropoli contemporanea. A questo proposito Rem Koolhaas scrive:

La sostanza apparentemente solida della Città Generica è ingannevole. Il 51 per cento del suo volume è costituito da atri. [...] L'atrio è uno spazio vuoto: i vuoti sono le costruzioni essenziali della Città Generica. Paradossalmente la vuotezza ne garantisce la stessa fisicità, il gonfiarsi del volume, unico pretesto della sua manifestazione fisica (Koolhaas, 2006, p. 53).

La forma dell'arcipelago è quella che più di tutte aiuta a figurare questa distesa di pieni e vuoti in mutamento tanto più repentino e nascosto quanto più ci si allontana dal centro. Queste amnesie urbane sono luoghi che Stalker riconosce come fertili per una concezione nomade dell'abitare e dell'essere: dimenticati dalla società ufficiale, essi sono stati occupati informalmente da persone "marginali", che hanno tentato di svilupparvi nuove forme di comunità e abitazione.

Lorenzo Romito, uno dei membri del collettivo, ribadisce questo concetto nel video che documenta la deriva:

Siamo partiti dall'idea che si stessero realizzando dei vuoti. [...] Un po' è cambiato il territorio, un po', conoscendolo, abbiamo cambiato opinione. Non è che sono dei vuoti, ma c'è un sistema, che ha un contorno frattale, nel senso di estremamente poco, oppure molto, definito, ma poco chiaro, in cui la città e i vuoti si fronteggiano. [...] Siamo partiti pensando di inserirci, conoscere e capire le ragioni di quei luoghi per annetterli alla città. Ormai più o meno riconosciamo che non sono più ammissibili alla città [...]. Allora da una parte, è vero, ci piace affermare che non avversiamo frontalmente la speculazione per impotenza, per incapacità, per imparità nella lotta e che comunque ne abbiamo ragione perché la speculazione produce altro territorio non controllato. Ma è chiaro che, invece, in qualche modo dobbiamo arrivare a capire qual è la possibilità del progetto, ammesso che non è ideologica, non è presupposta, non è aprioristica. [...] Le ragioni del progetto le incontriamo nei luoghi: dobbiamo riuscire [...] a capire come combinare la molteplicità degli elementi che ci sono in questi spazi (Stalker, 1995).

L'obiettivo di *Stalker* non è dunque quello di nobilitare questi luoghi di margine, né di riportarli ai fasti della civiltà urbana, né di presentarli polemicamente come alternativa alla metropoli, ma di comprenderli in qualità di un diverso modello abitativo, sociale e relazionale (intento simile alla loro primissima incursione, del 1993, sulle rive del Tevere, intitolata *Vivi le rive*), nonché di esplorarli secondo una procedura estetica riferita ai primordi della civiltà umana.

Sul diario in cui Lorenzo Romito racconta l'attraversamento, è scritto:

Piccio [Francesco Careri] avanza rapidamente, lo ritroviamo più avanti che spiana farina su dodici grandi cilindri di cemento attraverso i quali avremmo dovuto passare. Quando tutti lo abbiamo raggiunto apre una bottiglia di vino e la versa tracciando una riga attraverso tutti i cilindri di cemento infarinati. Celebrata questa "porta", la attraversiamo cercando di trarre energie dalla sacralità dell'atto appena compiuto, qualcuno non si trattiene dall'esprimere considerazioni smitizzanti sulla qualità del vino (*Stalker*, website).

La consacrazione dei dodici "menhir", compiuta non senza una certa ironia, ha il compito di propiziare un buon viaggio e di conferire all'impresa (perché di impresa si tratta, almeno in alcuni momenti) un carattere di attualità spazio-temporale. Nel documento video, poco dopo la consacrazione, è ancora Lorenzo Romito a delineare l'atteggiamento filosofico con cui *Stalker* si avvicina alla scoperta dei territori attuali: occorre ritrovare una sorta di verginità temporale per accedere agli spazi marginali e magici a cui si stanno approssimando. Uscire dal tempo, dalla storia, per posizionarsi nell'attuale, nel divenire: vivere quella che, come si è detto, Rosalind Krauss definisce "esperienza del presente". L'atto sacro e goliardico di Careri acquista, così, tutto un altro significato:

Cogliere la dimensione del divenire vuol dire rivolgere tutta l'attenzione allo spazio e al tempo attuale, a quello che ti circonda nel modo in cui ti si propone provando a non essere tu un soggetto che ha un tempo, una cognizione del tempo molto più sviluppata di quanto tu non abbia dello spazio. Riconnettere l'idiosincrasia che c'è tra spazio e tempo. Non è in assoluto un'operazione valida. È valida in questo momento, in cui lo spazio non ha più possibilità di essere compreso se non ci liberiamo della nostra dimensione temporale, e quindi in parte anche della nostra storia, della nostra cultura, di tutto quello che dà una giustificazione alla nostra collocazione attuale nello spazio, che è piuttosto improbabile (*Stalker*, 1995).

Come avverte lo stesso Careri, i menhir possono essere considerati semplici supporti per scolpire o dipingere simboli, geroglifici, rune, oppure

segnali per indicare rotte di percorrenza, luoghi magici, zone di caccia, spazi di sosta, bivvi, trivi, quadrivi. In questo secondo caso il menhir diventa uno strumento dell'erranza, un segnale di percorso, parte di un sistema di orientamento territoriale che prevede il movimento delle persone e dei popoli.

Nel caso di più menhir allineati in fila, oltre a definire una direzione, questi separavano due spazi, o meglio costruivano architettonicamente il bordo di uno spazio da percorrere e forse da danzare, uno spazio ritmato e definito geometricamente che costituisce la prima architettura nel senso di costruzione fisica di uno spazio simbolico complesso, uno spazio "dell'andare" e quindi non uno "spazio dello stare" (Careri, 2006, p. 35).

L'atto del camminare si definisce, così, fin dalle sue origini in quanto atto estetico e, come tale, si iscrive successivamente in un percorso che dalla passeggiata dadaista di Saint-Julien-le-Pauvre (1921) arriva fino a *Line Made by Walking* (1967) di Richard Long o alla *Spiral Jetty* (1970) di Robert Smithson, passando per l'esplorazione surrealista della "città inconscia" e la deriva situazionista nella "città ludica". Camminare è l'unica modalità possibile per attraversare i territori attuali. Questo recita il manifesto del collettivo:

Stalker attraversa a piedi i Territori Attuali, è questo il modo individuato per essere in quegli spazi senza mediazioni, per partecipare delle loro dinamiche. Una ricerca nomade, tesa a conoscere attraversando, senza irreggimentare, omologare e definire l'oggetto del conoscere, per non impedirne il divenire. Attraversare è per noi un atto creativo, vuol dire creare un sistema di relazioni nella caotica giustapposizione di tempi e di spazi che caratterizza i Territori Attuali (Stalker, website).

L'atto del camminare si configura, così, come un'attività non tanto contemplativa o diportistica, ma intrinsecamente immaginativa e costruttiva, capace di rimarcare la presenza umana su un territorio multiforme e di illuminare nuove modalità di concezione e gestione dello spazio marginale.

Conclusioni

L'esplosione della forma e del concetto di città provoca reazioni molto diverse nella generazione degli artisti italiani emergenti durante gli anni novanta: Luca Vitone rivolge uno sguardo preoccupato allo smarrimento dell'individuo contemporaneo e, insieme, una critica alla smaterializzazione che interessa lo spazio metropolitano; il Gruppo A12 descrive il fenomeno, cerca di comprenderlo, di analizzarlo, e prova contemporaneamente a restituire una traccia dell'umanità che continua a muoversi in mezzo a questo collasso spazio-temporale; Stalker si interessa agli interstizi generati entropicamente dalla metropoli e alle proposte abitative e relazionali che essi contengono, come fossero, contemporaneamente, spazi primigeni, attuali e futuri. In tutti e tre emerge la ricerca dell'esperienza del presente, che acquista però tre diversi significati. In Vitone la presenza è resistenza: contare i passi di un percorso, disegnarlo, cantarlo – anche se ironicamente – significa segnalarne la materialità e, in questo modo, riappropriarsene. Nel Gruppo A12 la presenza implica il racconto di un cambiamento avvenuto (la sparizione delle sale cinematografiche genovesi), di una permanenza (gli elementi architettonici delle case popolari di Milano), di una prossima frattura (l'intervento di riqualificazione di Isola). In Stalker la presenza coincide con la percezione del tempo altro che informa i territori attuali e con la messa in pratica, tramite la deriva, della potenza insita in loro. In ogni caso, per tutti e tre, bighellonare attraverso la metropoli significa confrontarsi con lei, prenderle il tempo e ritagliarsi uno spazio.

Bibliografia

Augé, M. (1992), *Non-lieux*, Édition Galilée, Paris; trad. it. (1993) *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Elèuthera, Milano.

Augé, M. (2003), *Le temps en ruines*, Édition Galilée, Paris; trad. it. (2004), *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Bollati Boringhieri, Torino.

Augé, M. (2008), *Où est passé l'avenir?*, Édition du Panama, Paris; trad. it. (2009), *Che fine ha fatto il futuro?*, Elèuthera, Milano.

Barilli, R., Auregli, D., Gentili, C. (1991), *AnniNovanta*, catalogo della mostra (Galleria Comunale d'Arte Moderna, Bologna; Musei Comunali, Rimini; ex colonia "Le Navi", Cattolica, 28 maggio-8 settembre 1991), Arnoldo Mondadori, Milano.

Barilli, R. (1997), *Officina Italia. Rete Romagna*, catalogo della mostra (Galleria d'Arte Moderna, Bologna; Chiostrì di San Domenico, Imola; Galleria Comunale d'Arte Contemporanea, Castel San Pietro; Ex Fabbrica Arrigoni, Cesena; Rolo Banca 1473, Forlì; Galleria d'Arte Contemporanea "Vero Stoppioni", Santa Sofia, 3 ottobre-2 novembre 1997), Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano.

Barilli, R. (1999), *Alle soglie del Duemila. Arte in Italia negli anni '90*, catalogo della mostra (Palazzo Crepadona, Belluno; Galleria Civica, Cortina d'Ampezzo, 7 agosto-26 settembre 1999), Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano.

Bartaletti, F. (2009), *Le aree metropolitane in Italia e nel mondo. Il quadro teorico e i riflessi territoriali*, Bollati Boringhieri, Torino.

Bartaletti, F. (2012), *La città come spazio geografico*, Bozzi, Genova.

Bartolucci, G., et. al. (a cura di) (1982), *Paesaggio metropolitano*, Feltrinelli, Milano.

Beatrice, L., Perrella, C. (1998), *Nuova arte italiana. Esperienza visiva ed estetica della generazione anni Novanta*, Castelvechi, Roma.

Bauman, Z. (2000), *Liquid Modernity*, Polity Press, Cambridge.

Benjamin, W. (1939), *Über einige Motive bei Baudelaire*, «Zeitschrift für Sozialforschung», vol. 8, pp. 50-91; trad. it. (2014), *Di alcuni motivi in Baudelaire*, in Desideri, F. (a cura di), *Angelus Novus*, Torino, Einaudi.

Benjamin, W. (1982), *Das Passagen-Werk in Walter Benjamin. Gesammelte Schriften*, Tiedemann, R., Schweppenhäuser, H. (Hrsg.), Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main; trad. it. (2002), *Walter Benjamin. Opere complete. IX. I "passages" di Parigi*, Torino, Einaudi.

Benjamin, W. (2015), *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'era del capitalismo avanzato*, Neri Pozza, Vicenza.

Bigi, D. (2000), *Oltre il luogo. Intervista a Luca Vitone*, «Arte critica», no. 24, pp. 52-53.

Bravo, L. (2008), *La città del XXI secolo: dal welfare state alla welfare society*, «IN BO. Ricerche e progetti per il territorio, la città e l'architettura», vol. 0, no. 0, pp. 8-19.

Cacciari, M. (2009), *La città*, Pazzini Editore, Verucchio.

Calvino, I. (2015 [1972]), *Le città invisibili*, Einaudi, Torino.

Camiz, A. (2007), *Periferie significanti Vs. sradicamento, disidentità relazionale ed invisibilità degli spazi collettivi nella città capitalista*, in Marucci, G. (a cura di), *Periferie? Paesaggi urbani in trasformazione*, Di Baio Editore, Milano.

Cancellieri, A., Scandurra, G. (a cura di) (2012), *Tracce urbane. Alla ricerca della città*, Franco Angeli, Milano.

Caracciolo, L., Petroni, F. (2016), *"L'intelligenza delle periferie"*, «Limes», no. 4, pp. 46.0 – 63.0.

Careri, F. (2001), *Constant. New Babylon, una città nomade*, Testo & Immagine, Roma.

Careri, F., Romito, L. (2005), *Stalker e i Grandi Giochi del Campo Boario*, «Building Material», no. 13, pp. 42-47.

Careri, F. (2006), *Walkscapes. Camminare come pratica estetica*, Einaudi, Torino.

Careri, F. (2010), *È qui New Babylon?*, «Lo Squaderno», no.18, pp. 61-65.

Chiodi, S. (a cura di) (2006), *Una sensibile differenza. Conversazione con artisti italiani di oggi*, Fazi Editore, Roma

Chiodi, S. (2012), *Geografie anacroniche*, in Vitone L. (a cura di), *Presente materiale*, Mousse Publishing, Milano.

Connerton, P. (2009), *How Modernity Forgets*, Cambridge University Press, Cambridge; trad. it. (2010) *Come la modernità dimentica*, Einaudi, Torino.

Criconia, A. (a cura di) (1998), *Figure della demolizione. Il carattere instabile della città contemporanea*, Costa & Nolan, Genova.

Davis, M. (2006), *Planet of Slums*, Verso Books, London; trad. it. (2006) *Il pianeta degli slum*, Feltrinelli, Milano.

De Cecco, E. (2016), *Non volendo aggiungere altre cose al mondo. Politiche dell'arte nella sfera pubblica*, Postmedia Books, Milano.

De Certeau, M. (1980), *L'invention du quotidien*, Gallimard, Paris; trad. it. (2001) *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma.

Desideri, P. (1990), *Senza luogo. A procedere*, in Ilardi, M. (a cura di), *La città senza luoghi. Individuo, conflitto, consumo nella metropoli*, Costa & Nolan, Genova.

Detheridge, A. (2012), *Scultori della speranza. L'arte nel contesto della globalizzazione*, Einaudi, Torino.

Di Biagi, P. (2002), *Città contemporanea e città pubblica*, in Gruppo A12 (a cura di), *Quartieri Milano*, catalogo della mostra, (Palazzo dell'Arengario, Milano, 18 dicembre 2002 – 2 febbraio 2002), Comune di Milano, Milano.

Galleria Pinksummer (a cura di) (2002), *Comunicato stampa in forma di intervista*, per la mostra 11.12.1972 (Genova, Galleria Pinksummer, 6 luglio 2002-15 ottobre 2002).

Gruppo A12 (a cura di), *Quartieri Milano*, catalogo della mostra, (Palazzo dell'Arengario, Milano, 18 dicembre 2002 – 2 febbraio 2002), Comune di Milano, Milano.

Han, B. (2010), *Miidigkeitsgesellschaft*, Matthes & Seitz, Berlin; trad. it. (2012), *La società della stanchezza*, Nottetempo, Roma.

Infussi, F. (2002), *Mondi [im]perfetti. – Quasi un'autobiografia [scientifica]*, in Gruppo A12 (a cura di), *Quartieri Milano*, catalogo della mostra, (Palazzo dell'Arengario, Milano, 18 dicembre 2002 – 2 febbraio 2002), Comune di Milano, Milano.

Ingersoll, R. (2006), *Sprawltown. Looking for the City on its Edges*, Princetown Architectural Press, New York.

Jencks, C. (2011), *The Story of Post-Modernism: Five Decades of the Ironic, Iconic and Critical in Architecture*, John Wiley & Sons, Hoboken; trad. it. (2014), *Storia del Post-modernismo. Cinque decenni di ironico, iconico e critico in architettura*, Postmedia Books, Milano.

Koolhaas, R. (1995), *The Generic City*, Monacelli Press, New York; trad. it. (2006), *Junkspace*, Quodlibet, Macerata.

Krauss, R. (1977), *Passages in Modern Sculpture*, Viking Press, New York; trad. it. (2020), *Passaggi. Storia della scultura da Rodin alla Land Art*, Postmedia, Milano.

La Cecla, F. (1988 [2000]), *Perdersi. L'uomo senza ambiente*, Laterza, Roma-Bari.

Lippolis, L. (2009), *Viaggio al termine della città. La metropoli e le arti nell'autunno postmoderno (1972 – 2001)*, Elèuthera, Milano.

Morelli, A. (2013), *Luca Vitone, Lat.N.44'24"7" Long.E.8' 56"31"*, tesi di Laurea magistrale in Storia dell'arte contemporanea, Roma, Università "La Sapienza".

Nuvolati, G. (2013), *L'interpretazione dei luoghi: flânerie come esperienza di vita*, Firenze University Press, Firenze.

Paone, S. (2009), *Periferia e città*, in Pitzen, M. (a cura di), *Le periferie del mondo - Esperienze metropolitane a confronto: Lima, Parigi, Mumbai, Beirut, Buenos Aires, Los Angeles, Milano*, Edizioni Punto Rosso, Milano.

Proust, M. (1913), *À la recherche du temps perdu - Du côté de chez Swann*, Gallimard, Paris; trad. it., (2013) *Alla ricerca del tempo perduto - Dalla parte di Swann*, Newton Compton, Roma.

Risaliti, S. (2000), *Espresso. Arte oggi in Italia*, Mondadori Electa, Milano.

Smithson, R. (1967), *A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey*, «Artforum», no. 10, pp. 52-57.

Solnit R. (2000), *Wanderlust*, Faber & Faber, London; trad. it. (2002), *Storia del camminare*, Bruno Mondadori, Paravia.

Stona, C. (2008), *Luca Vitone: la pratica del luogo*, tesi di Specializzazione in Storia dell'arte, Milano, Università Statale.

Valenti, P. (2016), *Se la modernità dimentica: interventi nello spazio urbano e pratiche d'archivio come antidoti all'oblio nella ricerca artistica contemporanea*, «Quaderno degli annali di Ferrara», vol. 11, no. 1, pp. 99-135.

Varricchio, C. (1990), *Lo spazio anarchico*, in Ilardi, M. (a cura di), *La città senza luoghi. Individuo, conflitto, consumo nella metropoli*, Costa & Nolan, Genova.

Venturi, R., Scott Brown, D., Izenour, S. (1972), *Learning from Las Vegas. The Forgotten Symbolism of Architectural Form*, The Massachusetts Institute of Technology, Cambridge.

Vitone, L. (2006), *At home everywhere*, Folio Verlag, Bozen.

Sitografia

Ciorra, P. (2010), *La fine delle periferie*, «Enciclopedia Treccani»,
[http://www.treccani.it/enciclopedia/la-fine-delle-periferie_\(XXI-Secolo\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/la-fine-delle-periferie_(XXI-Secolo)/)

Gruppo A12, <http://www.gruppoa12.org/>

Stalker, <http://www.osservatorionomade.net/tarkowsky/tarko.html>

Stalker (1995), *Attraverso i territori* attuali, <https://www.youtube.com/watch?v=5kXj18fYUWo>