

STRATEGIE PER LA RIQUALIFICAZIONE URBANA: IL RIUSO TEMPORANEO

Silvano Tagliagambe

1. Il progetto ai tempi della crisi

Quale idea di progettualità assumere e quale ruolo assegnare al progetto di fronte alla crisi, innegabile e ormai irreversibile, di ogni soluzione totalizzante, della razionalità sinottica, dell'urbanistica razional-comprensiva, intesa come possibilità di passaggio in qualche modo lineare, dalla pianificazione all'attuazione e basata sulla volontà, sui calcoli e sui piani di un qualsivoglia stratega, tecnico o politico che sia?

Per rispondere a questa domanda è opportuno riferirsi all'analisi di pensatori, come Musil e Wittgenstein, che di questa crisi avevano prefigurato genialmente il manifestarsi. Nel saggio *L'Europa abbandonata a sé stessa, ovvero Viaggio di palo in frasca*ⁱ, pubblicato nel 1922, Musil, individua i primi sintomi del disfarsi di una immagine del progetto che pensa di poter giocare d'anticipo sulle cose, nella convinzione che la realtà altro non sia che un'opaca realizzazione del possibile. Alla fiducia in una più o meno ferrea necessità causale – in forza della quale se c'è un determinato p ci deve necessariamente essere un determinato v – egli contrappone per questo un concetto di *coesione* istituita da una condizione di coesistenza «dove l'una cosa dà l'altra, non causalmente, ma tuttavia nella concatenazione dell'una con l'altra non dominata da alcuna legge».

Anche Wittgenstein insiste su questa idea di una relazione e connessione tra eventi e della concatenazione di una cosa con l'altra, non dominata da alcuna legge: «Quando parlo o scrivo» egli chiarisce infatti, «allora, suppongo, c'è un sistema di impulsi che partono dal mio cervello, e sono coordinati al mio pensiero espresso a voce o per iscritto. Ma perché il sistema dovrebbe proseguire in direzione centrale? Perché questo coordinamento non dovrebbe, per così dire, scaturire dal caos? Il caso sarebbe simile a questo: che certe specie di piante si moltiplicano per mezzo di semi, in modo che un seme produce sempre quella stessa specie di pianta, da cui è stato prodotto; ma che *nulla*, nel seme, corrisponde alla pianta che diviene da esso, cosicché dalle proprietà o dalla struttura del seme è impossibile inferire a quelle della pianta che diviene da esso – che questo si può fare soltanto partendo dalla sua *storia*»ⁱⁱ. Laddove quest'ultima non c'è, risulta chiaro che è il soggetto a istituire, in totale libertà, questo coordinamento, sulla base di *associazioni* e *analogie* che non sono regolate da alcun nesso causale e quindi sono l'espressione di quella «coesistenza dove l'una cosa dà l'altra nella concatenazione dell'una con l'altra non dominata da alcuna legge», di cui, come si è visto, parlava Musil.

La rappresentazione della realtà che emerge da queste anticipazioni è quella di un caleidoscopico *patchwork* di microcosmi che si giustappongono e

s'intersecano senza un centro e una trama preordinata, frutto di una paziente opera di cucitura di risposte parziali e di rappresentazioni alternative degli stati di cose. In queste condizioni il vero valore diventa la capacità di arricchire questo lavoro con quante più 'pezze' possibili, nella convinzione, già espressa a suo tempo da Boltzmann, che sia «ovviamente vantaggioso avere più immagini dei fatti che si può»ⁱⁱⁱ: se nulla può colmare le lacune nella causalità del nostro pensiero almeno potremo così potremmo cogliere uno spicchio un po' più ampio del gioco combinatorio degli elementi della realtà. In questo senso l'invito di Boltzmann è ragionevole ed efficace perché «avere più immagini dei fatti che si può» ci consente non solo di cogliere aspetti del mondo differenti, ma anche di fornire risposte diverse a bisogni eterogenei. Proprio questo ormai irrinunciabile e irrevocabile richiamo del 'senso della possibilità' (in contrapposizione a un più diffuso ma ormai esausto 'senso della realtà') è alla base del perentorio invito di Musil a «scoprire soluzioni, connessioni, costellazioni, variabili sempre nuove»^{iv}. E sempre provvisorie, in conformità a un ragionevole atteggiamento fallibilista che impone di non fidarsi troppo (e mai comunque in modo definitivo) delle nostre interpretazioni e spiegazioni.

2. Spazialità e spazio

Raccogliere questo invito, per quanto riguarda l'idea di progetto, significa lavorare sulle categorie sulle quali è principalmente incardinata questa idea, quelle di spazio e di tempo, in modo da produrre 'più immagini che si può' anche di esse.

Questo approccio è ampiamente motivato da un sintetico ed efficace quadro concettuale proposto da Pavel Florenskij^v, filosofo della scienza, matematico, fisico, ingegnere elettronico, teorico dell'arte e di filosofia del linguaggio, studioso di estetica, di simbologia e di semiotica, filosofo della religione e teologo. Nel 1924 egli scriveva infatti che «tutta la cultura può essere interpretata come l'attività dell'organizzazione dello spazio. In certi casi si tratta dello spazio delle nostre relazioni vitali, e allora l'attività corrispondente si chiama tecnica. In altri casi si tratta dello spazio mentale, di un modello mentale della realtà e la realtà della sua organizzazione si chiama allora scienza o filosofia. Infine, la terza classe di casi si trova *fra* i primi due. In essi lo spazio, o meglio gli spazi, sono visibili come gli spazi della tecnica, ma allo stesso tempo non ammettono l'ingerenza della vita, come gli spazi della scienza e della filosofia. L'organizzazione di questi ultimi si chiama arte»^{vi}.

Questa articolazione, proposta da Florenskij, evidenzia come di fronte allo spazio non ci si possa porre con un atteggiamento che si limita a una semplice *constatazione empirica* (in ossequio al 'senso della realtà', appunto) della sua natura e dei suoi effetti. Occorre invece *pensarlo in tutte le sue possibili modalità e tipologie*, e dunque assumerlo come oggetto di una riflessione teorica che riguardi, in primo luogo, il concetto al quale ci si deve

riferire per meglio inquadrarlo e comprenderlo.

A questo proposito è utile partire dalla distinzione tra 'spazio' e 'spazialità' che Emilio Garroni propone in apertura della sua voce «Spazialità» dell'*Enciclopedia* Einaudi. L'esigenza di differenziare questi due termini, e i corrispondenti concetti, viene motivata dall'autore con il fatto che quando si parla di 'spazio' sotto il profilo teorico si intende «l'oggetto di una disciplina qualsiasi, anche empirica, una psicologia della percezione o una semiotica degli spazi, la cosiddetta prossemica, che per esempio preveda più strette e continue connessioni con l'esperienza fattuale e però sia volta a descriverlo nei suoi aspetti invariantivi opportuni pur sempre mediante un insieme sistematico di proposizioni, il cui legame sarà in questo caso più costruttivo che formale, ma in ogni caso non sarà determinato dalla pura e semplice registrazione di osservazioni isolate di fatti in ogni senso indipendenti da una teoria e dalle ipotesi di ricerca che essa comporta o ammette. Si dovrà dire allora che esiste non *uno* spazio, che presupporrebbe uno spazio reale, indipendente da chi lo sperimenta e già determinato nella sua struttura, ma *più* spazi, per quante definizioni e punti di vista costruttivi sono possibili, nello stesso tempo e/o rispettivamente in relazione alle possibilità formali disponibili e alle tante esigenze esplicative, sulla cui occasione motivante può nascere una costruzione teorica»^{vii}.

Di fronte a questo differenziarsi e articolarsi del concetto di spazio viene spontaneo ed è comunque legittimo chiedersi «se, esistendo tanti spazi per quante sono le definizioni strettamente formali o no di spazio, essi siano – per così dire – estranei gli uni agli altri o se invece non si possa o si debba parlare di qualcosa come di uno 'spazio comune a tutti gli spazi definibili'. Dove, si badi, si deve intendere con questa espressione non tanto la designazione di una qualità comune e più generica di tutti gli spazi possibili, quanto la messa in rilievo della loro *condizione di possibilità*: che è un modo non ingenuo, più adeguato, di riproporre il problema ineludibile, anche se in genere mal formulato, del 'referente', presupposto sempre, perfino nei suoi usi più 'astratti', dal linguaggio. Al fine di distinguere tale 'spazio comune' dai tanti 'spazi comunque definiti', si conviene qui di chiamarlo appunto 'spazialità'[...]. Cioè propriamente l'«esser spazio' dello spazio comunque definito, il suo essere una sua determinazione più originaria o, come si è detto, una sua condizione di possibilità dal punto di vista di un'esperienza in genere, quali che siano le sue determinazioni ulteriori»^{viii}.

Questa articolazione tra 'spazialità' e 'spazio' in fondo non è che l'espressione, sul piano dell'indagine di quest'ultimo, di quel 'pendolarismo', di quella perenne oscillazione tra senso della realtà e senso della possibilità che sono ineliminabili, in quanto costitutivi di quella che Hegel chiamava la *natura anfibia* dell'uomo, la duplicità e l'ambiguità di fondo che lo caratterizza: «L'educazione spirituale, l'intelligenza moderna, producono nell'uomo *questa opposizione che lo rende anfibio in quanto egli deve vivere in due mondi che si contraddicono l'un l'altro*, cosicché anche la coscienza erra in questa

contraddizione e, sbalottata da un lato all'altro, è incapace di trovare per sé soddisfazione nell'uno o nell'altro. Infatti, da un lato noi vediamo l'uomo prigioniero della realtà comune e della temporalità terrena, oppresso dal bisogno e dalla necessità, angustiato dalla natura, impigliato dalla materia, in fini sensibili e nel loro godimento, dominato e lacerato da impulsi naturali e da passioni, dall'altro egli si eleva a idee eterne, ad un regno del pensiero e della libertà, si dà come volontà leggi e determinazioni universali, spoglia il mondo della sua animata, fiorente realtà e la risolve in astrazioni, in quanto lo spirito fa valere il suo diritto e la sua dignità solo nell'interdire e maltrattare la natura, a cui restituisce quella necessità e violenza che ha subito da essa»^{ix}. Questa sua natura anfibia pone l'uomo di fronte alla costante esigenza di raggiungere e mantenere un *equilibrio attivo e dinamico* con il mondo in cui si vive, anche se non è facile, evitando di cadere, da un lato, nella tentazione di restare al di sopra della realtà, con l'utopia, dall'altro, al di sotto, con la rassegnazione. Quanto sia ardua questa sfida lo dimostra quella che Hegel considerava la malattia di certe manifestazioni di utopia romantica, l'ipocondria, quell'alternanza di fasi di furore progettuale e di esaltazione e di fasi di depressione e di rinuncia che, a suo giudizio, colpisce tutti coloro che, per non volere fare i conti con la «riottosa estraneità»^x del mondo, con la sua «burbera ritrosia», che si concede solo a chi sa dominarlo effettivamente, pretendono di saltare oltre la realtà, di proiettarsi nell'ideale e nel possibile senza passare attraverso il tempo presente e lo spazio in cui, di fatto, si svolge la loro esistenza quotidiana. Costoro considerano l'ideale a portata di mano e s'impegnano, di conseguenza, in una frenetica e febbrile attività per realizzarlo: salvo poi concludere, dopo ripetuti e inevitabili fallimenti, che esso è irraggiungibile e sprofondare, di conseguenza, nell'inerzia più totale e nella depressione.

Queste considerazioni ci consentono di mettere ulteriormente a fuoco quella che va considerata la condizione imprescindibile di ogni identità intesa come autentica ed efficace espressione dell'attitudine a *progettare* e *progettarsi*: la capacità di 'sentire' e 'vedere' la realtà non come un qualcosa di 'già compiuto' e 'definito', di cui limitarsi a prendere atto, ma come un processo in divenire, che può assumere forme e modalità differenti rispetto a quelle che attualmente esibisce e che dunque non solo autorizza, ma esige, da parte dell'osservatore, la capacità di *percepire* e *pensare altrimenti*, come appunto si diceva, senza per questo perdere l'aggancio con la realtà effettuale e il riferimento a essa.

Questa 'apertura al possibile' è, come si è visto, il tratto caratterizzante e il motivo conduttore costante della ricerca di Wittgenstein già a partire dal *Tractatus*. «L'elemento logico e l'elemento etico fin dal *Tractatus* coincidono l'uno con l'altro. C'è una matrice comune all'elemento logico e all'elemento etico dal momento che entrambi si riferiscono al mondo e al linguaggio come totalità di possibilità, la quale costituisce la condizione intellettuale per liberarsi dei crampi mentali e delle inquietudini intellettuali propri della

filosofia. Come la logica nel *Tractatus* esprime tutta la pensabilità, tutte le possibilità del pensiero, così l'etica è il complesso di tutti i possibili atteggiamenti e abiti di carattere valoriale. In questo senso, come hanno mostrato James Conant, Cora Diamond e Piergiorgio Donatelli, l'etica del *Tractatus* non designa alcunché di ineffabile e indicibile, bensì la totalità degli atteggiamenti etici. L'etica, ossia ciò che è *alto*, viene definita indicibile dal filosofo austriaco non già perché si riferisce a un valore ineffabile, bensì in quanto è l'insieme di tutti i possibili atteggiamenti di carattere valoriale. L'ineffabile, l'indicibile, il mistico non è, nel *Tractatus*, un'entità oscura e inafferrabile, bensì un *silenzio colmo di espressione*. L'etica non consiste in una prescrizione, bensì nello sviluppo di tutte le potenzialità del valore. Per questa ragione l'etica viene definita ineffabile, *perché essa è una possibilità e non un fatto*»^{xi}.

Dai lavori su Wittgenstein degli autori citati da Gargani, in particolare di Cora Diamond, emerge proprio questa interpretazione della sua riflessione come capacità di esplorare l'idea che il linguaggio contempra una varietà di possibilità talmente aperta e complessa, non prestabilita dall'inizio, ma in larga parte da determinare, da includere anche l'opzione di mettere in discussione il proprio orizzonte concettuale e di esserne come scaraventati fuori. Già il *Tractatus*, secondo questa lettura, stabilisce esso stesso, come opera, questo tipo di rovesciamento e di svuotamento, quando chiede al lettore di abbandonare le proposizioni che lo compongono e di riuscire a riconoscerle come insensate, una volta che le ha seguite ed è risalito su di esse come su una scala. La coincidenza di etica ed estetica, che Wittgenstein propone esplicitamente nella proposizione «6.421» che così recita: «È chiaro che l'etica non può formularsi. L'etica è trascendentale. Etica ed estetica sono uno»^{xii}, prospetta ed esige, da questo punto di vista, un tipo di esperienza basato su quell'integrazione di 'senso della realtà' e di 'senso della possibilità' dalla quale si è partiti. Pertanto «v'è davvero dell'ineffabile» («6.522»), e il mondo si «vede rettamente» («6.54») solo una volta che le proposizioni di cui ci si è serviti come una scala per salire i diversi gradini della comprensione concettuale vengono superate e si riesce a fuoriuscire dall'orizzonte e dal contesto che ne scaturisce e a essere scaraventati all'esterno di essi.

Attraverso questa esperienza, anziché procedere con immagini che sostituiscono la vita che abbiamo con le parole e i pensieri e fabbricare stili percettivi e cognitivi che imponiamo alla realtà, perveniamo a dissolvere questa tranquillizzante *aderenza* della realtà medesima alle nostre espressioni linguistiche e ai nostri schemi concettuali, a riscoprirne la resistenza e l'*attrito* rispetto a questi ultimi, senza per questo cadere in preda al panico o cedere alle lusinghe e alle trappole delle forme ricorrenti di scetticismo. Queste si accontentano di prendere atto della constatazione, in sé piuttosto banale, del fatto che la realtà e il nostro pensiero possano non incontrarsi, non aderire l'uno all'altra. Il difficile e il bello sta nella sfida di

collocarsi in questo attrito e di viverlo, di sentire la compresenza, appunto, dell'effettuale, della realtà come ci si presenta qui e ora, e delle sue possibili alternative.

Questo tipo di gioco, per riuscire, deve ovviamente essere fatto di *opacità* e *trasparenza*, di *esprimibile* e *inesprimibile*, mantenuti in costante tensione dialettica reciproca: in questa capacità di assicurare la presenza di entrambe queste dimensioni sta la forza del simbolo rispetto al segno e la sua insostituibilità quando si tratta di vivere e rendere con il linguaggio queste esperienze. Il simbolo è *traslucido*, permette di avvertire la presenza e di percepire l'immagine di un qualcosa che è al di là di esso senza distinguerne i contorni e la forma e senza poterselo rappresentare. Il simbolo è lo strumento di cui il pensiero e il linguaggio si servono allorché la mente fa quel tipo di esperienza alla quale si riferisce, appunto, Cora Diamond quando scrive: «Ciò che mi interessa è l'esperienza che la mente fa *quando non è in grado di contenere quello che incontra*. Può anche portare alla follia questo tentativo di tenere insieme nel pensiero ciò che non può essere pensato»^{xiii}.

L'efficacia della dimensione simbolica sta appunto nel fatto di non ambire a presentarsi come un contenitore che racchiude in sé un contenuto in modo così esaustivo e compiuto da potersi sostituire a esso e rappresentarlo in tutto e per tutto, ma di proporsi come l'espressione di una relazione tra contenitore e contenuto che non può mai essere accantonata e spenta, in cui il contenitore, proprio per questo, non può mai essere messo al posto del contenuto. Questa relazione, nel simbolo, non è tuttavia solo la *potenzialità di un incontro non ancora realizzato*, e che prospetta dunque una situazione di perenne attesa, come quella di un naufrago che in mare vede una nave passare all'orizzonte e si domanda se verrà visto e quindi salvato. In questo caso l'attesa si può trasformare in angoscia e diventare una situazione di panico vero e proprio. Collocarsi nell'attrito tra pensiero e realtà, tra progetto ed effettualità, e viverlo significa realizzare un incontro in virtù del quale non solo il contenuto viene trasformato, ma anche il contenitore: questa trasformazione è il risultato della capacità di spostare sempre più avanti la frontiera tra opacità e trasparenza, a vantaggio di quest'ultima, pur nella piena consapevolezza di non poterla mai abbattere del tutto. Il simbolo è dunque l'espressione della coscienza del fatto che non si può contenere senza avere una relazione, e che quest'ultima ci può e ci deve offrire la possibilità di trasformare sia le nostre emozioni e sensazioni, sia le parole e i pensieri con cui le esprimiamo.

In quanto realtà di confine, che si colloca nella linea di demarcazione tra i nostri schemi concettuali e i processi ai quali essi si riferiscono e nello scarto che caratterizza la loro relazione, il progetto deve essere l'espressione di questo continuo raccordo tra opacità e trasparenza, tra invisibile e visibile, tra la sfera del possibile e quella dell'effettuale, deve riuscire a far risuonare al suo interno, anche se, ovviamente, non in forma immediata, ma attraverso un prolungato lavoro di scavo e di approfondimento, tutte le potenzialità che il

reale è in grado di esprimere e produrre significati in sintonia con questo sforzo di reciproca comunicazione, rivelazione e compenetrazione tra ciò che siamo in grado di ideare e le opportunità offerte dal dominio verso il quale è diretta la nostra tensione creativa.

3. Il tempo come occasione

Non è però soltanto lo spazio a essere coinvolto in questa ridefinizione dell'urbano e del progetto e modificato in seguito a essa, ma anche il tempo. Come sottolinea Valeria Fedeli^{xiv}, riprendendo un'indicazione della Czarniawska^{xv}, al giorno d'oggi «siamo costretti sempre più a fare riferimento, nel pensare all'azione, a una nozione di tempo, che si allontana dal concetto di tempo come *Κρόνος* e si dirige verso un concetto di tempo come *Καιρός*. Citando Hayden Whyte, la Czarniawska ci ricorda che mentre *Κρόνος* è il nome del dio greco simbolo della misurazione meccanica dello scorrere del tempo, *Καιρός* è il nome del dio greco che rappresenta una nozione situata del tempo, e cioè il tempo adatto per»^{xvi}.

Parlare di 'tempo adatto per' significa, concretamente, riferirsi allo sforzo e all'obiettivo di trarre vantaggio dalle circostanze, dalle occasioni: questa espressione sta cioè a indicare la pazienza di aspettare che la situazione evolva per cogliere al volo gli sviluppi favorevoli, la capacità di trovare tutte le opportunità che possono presentarsi nelle circostanze così come si sviluppano allo scopo di trarre vantaggio. Si tratta dunque, come sottolinea Mastroianni, di un concetto di tempo che presuppone l'abilità di trovare e mantenere la giusta distanza tra pensiero e azione, da una parte, e realtà, dall'altra, perché si possa verificare la trasformazione. I termini implicati nella relazione devono a tal scopo risultare non troppo vicini, affinché il pensiero e l'azione non siano travolti dal corso degli eventi, dall'effettualità che giunge a maturazione e si compie, ma neppure troppo lontani, per evitare che essi finiscano col perdere il contatto con il 'potenziale della situazione', per non uscire dal campo delle possibilità che si offrono e rischiare così di non essere pronti ad afferrarle al volo. «Esiste», egli scrive, «nella filosofia zen, un concetto derivato dal pensiero taoista, che ritroviamo nelle antiche arti marziali giapponesi per descrivere l'unità spazio/temporale nella quale si compone la coppia che si confronta. Questa deve configurarsi in modo tale da permettere ai singoli di far posto a ogni gesto che intenda portare offesa. Così all'aggressività viene consentito di esprimersi in uno spazio-tempo dedicato al suo assorbimento, e alla sua ricomposizione di centro, senza causare danno. I caratteri kanji *Ma* 間, spazio intervallo, distanza, ma anche opportunità, tempo libero, buona occasione, e *Ai* 合, armonia, congiungimento, unione, amore, rappresentano, nella tradizione marziale, la distanza da mantenere nei confronti dell'altro. Quest'ultima può variare, essere enorme o enormemente minima, oppure nulla. Il senso del *Ma Ai* ha

anche un carattere più vasto, rappresentando non solo la distanza e l'intervallo nello spazio, ma pure nel tempo. Esprime un movimento di avvicinamento e allontanamento. È la giusta distanza, ma variabile, all'interno della creazione e di chi vi partecipa. Indica quindi una relazione. Quest'intervallo dinamico disegna [...] lo spazio/tempo dell'opportunità, nel senso etimologico di *portus*, inteso quale varco, via, tramite. Dunque, giusta distanza come opportunità. Quello che gli antichi greci chiamavano *καιρός*. Occasione di apertura alla possibilità»^{xvii}.

E non a caso subito dopo lo stesso Mastroianni cita Hillman: «La stessa idea di apertura può essersi sviluppata non solo da *καιρός*, ma anche da *καίρος*, un termine dell'arte della tessitura. Tessere, tempo e fato erano idee spesso collegate. Un'apertura nella trama del fato può significare un varco nel tempo, un momento eterno in cui il disegno si fa più compatto o si allenta: il tessitore spinge la spola e la navetta attraverso l'apertura nei fili dell'ordito al momento critico, il momento giusto, perché il varco nell'ordito ha solo un tempo limitato e il colpo va dato mentre il varco è aperto»^{xviii}.

Il termine '*καίρος*' indica il liccio, che è una parte del telaio a mano. Precisamente i due pettini che incrociandosi divaricano i fili dell'ordito, separandoli alternativamente verso il basso (i dispari), e verso l'alto (i pari), così da poter aprire il passo alla spola che porta il filo della trama. Anche questa seconda valenza epistemologica rimanda, per Hillman, all'idea del varco, dell'apertura come opportunità, momento nel quale si crea la possibilità di segnare il tempo, di trasformare una serie di fili paralleli in tessuto.

L'eterna lotta tra il separare e l'unire trova quindi nei concetti di 'giusta distanza' e di 'varco' il suo punto di equilibrio e la sua composizione, sia pure momentanea e instabile. Se il progetto, come si è detto in precedenza, deve essere il risultato di una costante tensione dinamica tra 'senso della realtà' e 'senso della possibilità' e della ricerca di un equilibrio, provvisorio e revocabile, tra questi due poli, allora la categoria centrale alla quale dobbiamo far riferimento è quella di 'trasformazione' e il nostro interesse si deve dirigere verso le condizioni che rendono possibile questa trasformazione. Determinante, di conseguenza, non è soltanto l'esito, il prodotto finale, quanto la dimensione processuale e tutto ciò che la può alimentare, orientandola verso un risultato efficace. Allora l'idea di 'varco nel tempo', di 'momento giusto' da cogliere per passare all'azione quando il varco nell'ordito, che ha solo un tempo limitato, è aperto, e si ha la possibilità di segnare il corso degli eventi, di trasformare in trama una serie di fili paralleli, diventa cruciale.

4. Un nuovo 'montaggio del mondo'

La questione cruciale che si pone a questo punto è quella della traduzione operativa di questa concezione del progetto come ricerca delle condizioni che

non solo rendono possibile la trasformazione, ma la alimentano di continuo, stimolandola e favorendola. L'analisi proposta del modo in cui vanno intese le categorie di spazio e di tempo per essere aderenti a questa idea di progettualità ci suggerisce che l'operazione preliminare da compiere a tal scopo è quella di agire sulla percezione visiva degli insediamenti urbani, imparando a vederli non più come luoghi unitari e permanenti, ancorati alle pratiche sociali e alle cause all'origine della loro realizzazione, ma come componenti di una spazialità che si muove e si trasforma di continuo all'interno delle città, e per questo soggetti a un cambiamento periodico delle destinazioni e degli usi.

Si tratta, in definitiva, di attivare e rendere concreta, traducendola in capacità progettuale, quella trasformazione dello sguardo di cui parlava già il più noto tra i formalisti russi, Viktor Šklovskij (1893-1984), nel suo testo sicuramente più rivoluzionario, opera di riferimento dell'intero movimento dell'Opojaz^{xix}, l'articolo *Iskusstvo kak priëm* (L'arte come procedimento), del 1917, in cui venivano enucleate le leggi del linguaggio prosaico e quelle del linguaggio poetico: «Se ci mettiamo a riflettere sulle leggi generali della percezione, vediamo che, diventando abituali, le azioni diventano meccaniche. Così, per esempio, passano nell'ambito dell'«inconsiamente automatico» tutte le nostre esperienze; se uno ricorda la sensazione che ha provato tenendo in mano per la prima volta la penna, o parlando per la prima volta in una lingua straniera, e confronta questa sensazione con quella che prova ora, ripetendo l'azione per la decimillesima volta, sarà d'accordo con noi. Col processo dell'automatizzazione si spiegano anche le leggi del nostro linguaggio prosaico, con le sue frasi non completate e le sue parole pronunciate a metà. È un processo la cui espressione ideale è l'algebra, in cui gli oggetti vengono sostituiti dai simboli. Nella rapidità del linguaggio pratico le parole non vengono pronunciate fino in fondo, e nella coscienza appaiono appena appena i primi suoni della parola. Questa proprietà del pensiero non solo ha suggerito la via dell'algebra, ma anche la scelta dei simboli (le lettere, e precisamente le iniziali). Con questo metodo algebrico, gli oggetti vengono considerati nel loro numero e volume, ma *non vengono visti*: li conosciamo solo per i loro primi tratti.

L'oggetto passa vicino a noi come imballato, sappiamo che cosa è per il posto che occupa, ma ne vediamo solo la superficie. Per influsso di tale percezione, l'oggetto si inaridisce, dapprima solo come percezione, ma poi anche nella sua riproduzione. [...] Ed ecco che per restituire il senso della vita, per 'sentire' gli oggetti, per far sì che la pietra sia di pietra, esiste ciò che si chiama *arte*. Scopo dell'arte è di trasmettere l'impressione dell'oggetto, come 'visione' e non come 'riconoscimento': procedimento dell'arte è il procedimento dello *straniamento* (*ostranenie*) degli oggetti e il procedimento della forma oscura che aumenta la difficoltà e la durata della percezione, dal momento che il processo percettivo, nell'arte, è fine a se stesso e deve

essere prolungato; *l'arte è una maniera di 'sentire' il divenire dell'oggetto, mentre il 'già compiuto' non ha importanza nell'arte*»^{xx}.

Questi folgoranti cortocircuiti metaforici di Šklovskij sono ancor oggi, a mio giudizio, l'equipaggiamento concettuale migliore di cui dotarsi per attingere un'idea di progettualità capace di spezzare il baccello del già noto per liberare il seme dell'ignoto, di frantumare la trama del visibile, isolando e mostrando sotto un'angolazione insolita i dettagli più familiari, in modo da costringere l'osservatore a *vedere (videnie)* le cose per la prima volta e non a *ricoscerle (uznavanie)*. L'operazione di 'smontaggio' delle forme e delle strutture che la realtà esibisce abitualmente schiude la strada all'*opera aperta*: in questo modo al tradizionale punto di vista finalistico e referenziale subentra un approccio costruttivistico e interferenziale, che impone un nuovo sguardo, dinamico e orientato verso il possibile. Ciò che ne emerge è, proprio come dice Šklovskij, «un nuovo montaggio del mondo, una nuova sorpresa, una nuova apparizione»^{xxi}, che corrisponde a una inedita organizzazione dei materiali, alla volontà accanita di trovare e dare un senso, una forma, una costruzione alternative non soltanto alla rappresentazione della realtà, ma alla realtà medesima.

Solo uno sguardo di questo genere può riuscire a cogliere le opportunità delle situazioni meno 'strutturate', dove sussiste una maggiore fluidità sociale, dove sono attivi 'embrioni di civitas', cellule staminali di cittadinanza che si manifestano con pratiche sociali inedite. Queste situazioni si riscontrano soprattutto negli spazi della città che sono ancora 'sospesi', in attesa di altri significati, come avviene in luoghi residuali, *terrains vagues*, periferie, banlieue – spazi fisici e spazi di possibile coesione sociale – che si presentano in molteplici forme che associano *urbs* e *civitas* in modi inediti, attraverso pratiche sociali dello spazio non convenzionali. E solo questo modo di vedere può essere in grado di smontare e destrutturare la catena di associazioni abituali tra luoghi, funzioni, significati e pratiche sociali, facendo emergere il 'potenziale della situazione', piuttosto che gli usi consolidati e le accezioni familiari ed egemoni.

Qui il concetto di etica al quale si riferisce Wittgenstein, come possibilità e non come fatto, orientata a cogliere ed esprimere il complesso di tutti i possibili atteggiamenti e abiti di carattere valoriale, e proprio per questo 'ineffabile', evidenzia tutta la sua forza e il suo valore. Quel 'silenzio colmo di espressione', che è la sua specifica dimensione e il suo tratto distintivo, è uno strumento potente per ridare voce ai luoghi oggi muti e ai soggetti che oggi non riescono a farsi sentire. Questa accezione dell'etica stimola l'assunzione di un punto di vista *esterno* che ci consente di *vedere in modi alternativi e inediti* la città, e quindi di progettare in maniera da facilitare 'derive' e 'traslazioni' nelle categorie descrittive, interpretative e operative, con l'intento primario di scardinare qualsiasi metafora 'implementativa', intesa come passaggio in qualche modo lineare di una politica dalla pianificazione all'attuazione.

-
- ⁱ R. Musil, *Saggi e lettere*, a cura di B. Cetti Marinoni, vol. I, Einaudi, Torino, 1995, pp. 63-64.
- ⁱⁱ L. Wittgenstein, *Zettel*, Blackwell, Oxford, 1981, tr. it. di M. Trinchero, Einaudi, Torino, 1986, sez. 608.
- ⁱⁱⁱ L. Boltzmann, *Vorlesungen über Maxwells Theorie der Elektrizität und des Lichtes*, Barth, Leipzig, 1891, p. 60.
- ^{iv} R. Musil, "Skizze der Erkenntnis des Dichters". In *Gesammelte Werke* (in neun Bänden herausgegeben von A. Frisé), Rowohlt, Reinbeck bei Hamburg 1978, Bd. VIII, *Essays und Reden*, p. 1029.
- ^v Sul pensiero e sull'opera di Florenskij si veda S. Tagliagambe, *Come leggere Florenskij*, Bompiani, Milano, 2006.
- ^{vi} P. Florenskij, *Lo spazio e il tempo nell'arte*, a cura di N. Misler, Adelphi, Milano, 1995, p. 51.
- ^{vii} E. Garroni, "Spazialità", *Enciclopedia*, vol 13, Einaudi, Torino, 1981, p. 244,
- ^{viii} *Ivi*, pp. 244-245 (il corsivo è mio).
- ^{ix} G.W.F. Hegel, *Estetica*, trad. it. di N. Merker e N. Vaccaro, Einaudi, Torino, 1972, p. 65.
- ^x *Ivi*, p. 40.
- ^{xi} A.G. Gargani, *Musica, parola, gesto*, Raffaello Cortina, Milano, 2008, p. 137.
- ^{xii} L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, Einaudi, Torino, 1974, pag. 79 (il corsivo è nostro).
- ^{xiii} C. Diamond, *The Difficulty of Reality and the Difficulty of Philosophy*, 'Partial Answers', I, 2003, pp. 1-26 (tr. it. *L'immaginazione e la vita morale*, a cura di P. Donatelli, Carocci, Roma, 2006, p. 176 (Il corsivo nel testo è nostro).
- ^{xiv} V. Fedeli, *Istituzioni come «spazi intermedi»: come e a cosa pensano oggi le istituzioni*, in A. Balducci, V. Fedeli, G. Pasqui, a cura di, *In movimento. Confini, popolazioni e politiche nel territorio milanese*, Franco Angeli/Urbanistica, Milano, 2008, pp. 124-137.
- ^{xv} B. Czarniawska, "On Time, Space and Action Nets", in *Organisation*, vol. 11(6). pp. 773-791.
- ^{xvi} V. Fedeli, *Istituzioni come «spazi intermedi»: come e a cosa pensano oggi le istituzioni*, cit., p. 127.
- ^{xvii} M. Mastroianni, *L'intervallo ritrovato. Il setting nella cura analitica della psicosi: misura, intenzione e opportunità*, in S. Carrara e A. Malinconico, a cura di, *Jung nei servizi di salute mentale*, 'Rivista di psicologia analitica', Nuova serie n. 27, vol. 79/2009, p. 190.
- ^{xviii} J. Hillman, *Saggi sul puer*, Raffaello Cortina, Milano, 1988, p. 63.
- ^{xix} Denominazione che fa riferimento all'*Obščestvo izučenija poetičeskogo jazyka* (Società per lo studio del linguaggio poetico), dove i teorici russi, aderenti a questo gruppo, si riunivano solitamente.
- ^{xx} V. Sklovskij, *Iskusstvo kak priëm*, (L'arte come procedimento), in *O teorii prozy* (Teoria della prosa), trad. it. di C. G. De Michelis e R. Oliva, Einaudi, Torino, 1981, p. 12.
- ^{xxi} V. Sklovskij, *Energija zabluzdenija* (L'energia dell'errore), tr. it. di M. Di Salvo, *L'energia dell'errore* Editori Riuniti, Roma, p. 27.