



MIRIAM DE ROSA, GLENDA FRANCHIN*

FORME DELL'ABITARE

Pratiche di tracciabilità fra mondo e reale



Nell'orizzonte della riflessione che collega media e città, è possibile avanzare un'interpretazione dei processi che connettono queste due sfere in chiave del concetto di abitare¹. Dopo aver inquadrato la questione, andando a individuare i fondamenti teorici che la supportano e consentono di darne una lettura, si cercherà – in un secondo momento – di mettere alla prova le categorie emerse (*luogo e spazio, mondo e reale, dominio ed eccedenza*) utilizzandole per una riflessione sulla città di Milano, in particolare su quel nuovo luogo mediale dell'abitare costituito dal grande schermo allestito in piazza Duomo. Quest'ultimo verrà analizzato nell'ambito dello studio relativo alla rilocalizzazione del dispositivo filmico, con l'obiettivo di proporre un'applicazione delle categorie individuate da Francesco Casetti nei suoi ultimi lavori dedicati a questo tema².

L'intento del lavoro qui presentato non sarà quello di offrire un testo strutturato e perfettamente coerente sotto il profilo della piena corrispondenza tra categorie teorico-filosofiche e oggetto d'indagine, ma la proposta di uno stimolo di riflessione aperto a nuovi sviluppi e lontano da preoccupazioni di armonia assoluta tra le parti, nella certezza del valore fondativo della nozione di *abitare* e della fecondità dei percorsi di ricerca che da essa si diramano.

* L'approccio proposto nel corso di questo saggio è stato elaborato congiuntamente dalle autrici; in termini di stesura si precisa che la prima parte è stata scritta da Glenda Franchin, mentre la seconda da Miriam De Rosa. Le autrici desiderano ringraziare Lorenzo Mussi per la grande disponibilità e per avere concesso la pubblicazione di alcune sue fotografie.

¹ La tematica dell'abitare è al centro dell'ultimo lavoro di Silvano Petrosino (cfr. S. PETROSINO, *Capovolgimenti. La casa non è una tana, l'economia non è il business*, Jaca Book, Milano 2008), pubblicazione che costituisce il nucleo a partire dal quale si è costruita la riflessione sottesa al presente articolo.

² Il testo adottato come riferimento principale è F. CASETTI, *L'esperienza filmica e la rilocalizzazione del cinema: una traccia di lavoro*, 2007 (testo non pubblicato), ma si rimanda anche al saggio dello stesso autore "L'esperienza filmica e la ri-localizzazione del cinema", in «Fata Morgana», 4, gennaio-aprile 2008, pp. 23-40.



Panoramica dello schermo e traiettorie che si incrociano sulla piazza del Duomo a Milano [© Lorenzo Mussi]

PER UNA FONDAZIONE DELL'ABITARE

Le equazioni del campo gravitazionale che mettono in relazione la curvatura dello spazio con la distribuzione della materia stanno già entrando a far parte del senso comune.

I. CALVINO³

A partire dalla convinzione di Heidegger, secondo il quale essere uomo significa abitare⁴, Silvano Petrosino conduce un rigoroso percorso teorico e interpretativo mirato a individuare lo specifico umano dell'abitare. L'indagine si snoda attraverso due territori categoriali d'elezione: il nesso tra le nozioni di *spazio* e di *luogo* da una parte, quello tra i concetti di *mondo* e di *reale* dall'altra.

L'argomentazione si apre a partire dalla distinzione fondamentale tra *spazio* e *luogo*. «Il *luogo* è lo *spazio* relativo ad un determinato»⁵, cioè è la curvatura prodotta nello spazio dalla presenza di un ente singolare che in-forma di sé l'elemento spaziale in cui si trova. Lo spazio è infinito, il luogo finito, perché rappresenta l'esito dell'impronta determinata dal singolo ente sull'ambiente in cui è inserito. Si può affermare, quindi, che lo spazio non è altro che l'esito di un'astrazione: esistono soltanto luoghi specifici, determinati, individuati, da cui è possibile ottenere per sottrazione del singolare il concetto generale di "spazio". Dalla defi-

³ In *Le Cosmicomiche*, Einaudi, Torino 1965.

⁴ «Là dove la parola abitare parla ancora in modo originario, essa dice anche *fin dove* arriva l'essenza dell'abitare. *Bauen* (costruire), *buan*, *bhu*, *beo*, sono infatti la stessa parola che il nostro *bin* (sono) nelle sue varie forme [...]. Che significa allora: *ich bin*, io sono? L'antica parola *bauen*, a cui si ricollega il "*bin*", risponde: "*ich bin*", "*du bist*" vuol dire: io abito, tu abiti. Il modo in cui tu sei e io sono, il modo in cui noi uomini *siamo* sulla terra, è il *Buan*, l'abitare. Esser uomo significa: essere sulla terra come mortale; e cioè: abitare» (M. HEIDEGGER, "Bauen, wohnen, denken", in ID., *Darmstädter Gespräch, Mensch und Raum*, Bartning, Neue Darmstädter Verlagsanstalt, Darmstadt 1952; tr. it. *Saggi e discorsi*, a cura di G. VATTIMO, Mursia, Milano 1976, p. 97).

⁵ S. PETROSINO, *Capovolgimenti*, cit., p. 9.

nizione di luogo come «spazio relativo ad una singolarità»⁶, consegue che per comprendere adeguatamente la natura di ciò che chiamiamo luogo si debba anzitutto capire che cos'è quel determinato che lo informa, che lo istituisce come tale.

L'analisi dell'ente che produce quella particolare curvatura dello spazio chiamata luogo parte dalla definizione di *esistente, vivente e uomo*. Semplicemente *esistente* è ciò che se ne sta in sé senza bisogno di nulla, raccolto nel proprio essere senza fessure apparenti verso l'esterno, chiuso nella propria intimità: il sasso, la bottiglia, la sedia. Ogni ente, considerato in sé, è anzitutto un esistente, cioè qualche cosa di definito nel suo essere sé e non un altro, dal possedere una forma che nessun altro ente possiede e dall'aver luogo. L'esistente è un in sé che, paradossalmente, ha luogo prima di occupare un luogo, e può essere indicato con la metafora del punto. Esistente, ovvero punto, raccoglimento su di sé, unicità che si soddisfa del suo stare.

Il grado successivo al semplice esistente è quello del *vivente*. Esso per stare in sé, cioè mantenersi vivo, deve entrare in relazione con l'altro da sé, con l'esterno: deve mangiare e riprodursi. Vivente è qualunque organismo che metta in atto delle strategie per nutrirsi e generare, provvedendo alla propria sussistenza e propagando la propria specie. Il vivente è spinto all'esterno dall'appetito, perciò quella che sembra un'apertura all'altro è pienamente strumentale, in quanto l'altro è soppesato solo secondo la misura del proprio bisogno, cioè in quanto è possibile fonte di godimento e di soddisfazione. Il vivente si apre all'altro, ma per ricondurlo a sé, per identificarlo con sé attraverso l'assimilazione, l'affermazione di sé e il possesso. Lo spazio vitale, dunque, diventa luogo dove il vivente esercita il proprio potere, facendone un luogo di *dominio* in cui l'altro appare soltanto come l'appropriabile. Si potrebbe perciò definire il luogo come l'ambito di un dominio: luogo è ciò di cui si può dire “questo è mio”. La legge che governa questo spazio è la legge del conflitto, è un luogo di caccia, un campo di battaglia, una “giungla” dove il valore supremo è la sopravvivenza.

Tutto quanto si è visto fino a qui incontra difficoltà e complicazioni nel momento in cui si passa a indagare la terza forma di esistenza possibile, quella dell'esistente e vivente *uomo*. Dove vive l'uomo? Non in ciò che semplicisticamente si potrebbe definire un ambiente: vive nel mondo e anche nel reale, ma il reale non è il mondo.

Come si è visto, sono entrati in gioco i concetti di *controllo* e *dominio*: la nicchia definisce un luogo controllabile e dominabile, cioè un luogo su cui si possa essere signori assoluti proprio perché lo si controlla senza impedimenti, perché è a portata di mano. Ciò che caratterizza l'umano è, invece, l'esperienza dell'*eccedenza*, dell'*alterità*. Si potrebbe dire, l'esperienza di un'eccedenza che sfugge all'“io-mio”⁷ e che possiamo chiamare *trascendenza*. “Fare esperienza” vuol dire fare qualcosa che mi riguarda, ma che non controllo.

⁶ «Un luogo si dispone sempre attorno a una singolarità, così come il modo d'essere di ogni singolo esistente produce sempre nello spazio quella singolare curvatura che coincide con il suo proprio luogo» (*ivi*, p. 35).

⁷ Lo stesso vale per ciò che sfugge dall'“io-vedo”: anche in questo caso ciò che sfugge, infatti, è pur sempre eccedenza, ma definisce il soggetto non tanto nel suo statuto ontologico quanto ne regola quello scopico.

L'esperienza è mia poiché mi riguarda, ma dato che non riesco a dominarla non è mia proprietà. Da questo punto di vista, l'umano sarebbe più debole e più esposto rispetto al semplice vivente, perché fa esperienza di ciò che non controlla. Si può dire, con Lacan, che il luogo dell'umano si raccoglie intorno a un buco. In altre parole, il soggetto è sempre un soggetto barrato⁸, cioè attraversato dal vuoto, da un buco⁹.

È esattamente in questo scarto, all'interno del dislivello tra l'"esperire" ed il "vivere", che si colloca il tema dell'abitare¹⁰.

L'uomo fa esperienza dell'eccedenza, e non può che tentare di abitarla. L'esperienza è al crocevia tra passività dell'essere abitato e attività dell'essere abitante. L'uomo sarebbe, dunque, un vivente che non semplicemente vive, ma che *fa esperienza* del vivere, e questa esperienza si configura nei termini di un abitare e di un essere abitati dall'alterità¹¹. L'uomo introduce nello spazio continuo ed ininterrotto della dinamica del godimento¹², a cui come ogni altro vivente è sottoposto, un *frattempo*, una sospensione, una frattura rispetto all'urgenza del bisogno e del suo soddisfacimento. L'interruzione momentanea del flusso del godimento immediato consente lo spazio per la riflessione e di conseguenza per l'irruzione dell'alterità nel mondo proprio. L'istituzione del luogo si realizza all'incontro tra il territorio del "mio", di ciò che è sotto il mio controllo, e il sopravvenire di ciò che sfugge a ogni possibile dominio. L'uomo non semplicemente soggiorna, usa, marca il territorio, ma abita, e *abita perché è abitato*¹³. Abitato dai propri fantasmi, dall'isteria, dai sogni, dal desiderio, dal sopravvenire dell'altro in ogni sua forma. È esattamente in questa frattura tra ciò che si domina e ciò che eccede l'uomo che si inserisce la dialettica tra *mondo e reale*.

Il mondo è il cerchio. Pulito, ordinato, è il luogo in quanto ambito dell'appartenenza, del mio, della proprietà. *Il mondo è ciò che è a portata di mano*, è «lo spazio che si raccoglie attorno al soggetto curvandosi se-

⁸ Per approfondire la nozione di soggetto barrato in Lacan si veda, tra i tanti riferimenti possibili, *Le séminaire de Jacques Lacan - Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Seuil, Paris 1973; tr. it. *Il seminario - Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicanalisi (1964)*, Einaudi, Torino 2003. Senza entrare nel dettaglio del complesso testo lacaniano, è utile ricordare la definizione del soggetto come desiderio: esso è costituito, cioè, da una mancanza. La "barratura" del soggetto ha proprio a che fare con questa mancanza costitutiva e inaggirabile che lo definisce, un vero e proprio "buco" attorno a cui il soggetto si raccoglie.

⁹ Sempre Lacan: «L'oggetto della pulsione va situato a livello di ciò che ho chiamato metaforicamente una soggettivazione acefala, una soggettivazione senza soggetto, un osso, una struttura, un tracciato che rappresenta una faccia della topologia. L'altra faccia è quella che fa sì che un soggetto, per i suoi rapporti con il significante, sia un *soggetto bucato*. Questi buchi vengono pure da qualche parte» (J. LACAN, "La pulsione parziale e il suo circuito", in ID., *Il seminario - Libro XI*, cit., p. 179, corsivo nostro). Le nozioni di "buco" e di "soggetto barrato" richiederebbero un approfondimento della questione del significante, che non è possibile mettere a fuoco in questa sede.

¹⁰ S. PETROSINO, *Capovolgimenti*, cit., p. 26.

¹¹ La dialettica tra *fare* e *avere esperienza* proposta da Paolo Jedlowski (si veda il suo *Il sapere dell'esperienza*, Carocci, Roma 2008) e ripresa tra gli altri da Francesco Casetti in riferimento all'esperienza filmica (il rimando è a *L'esperienza filmica e la rilocalizzazione del cinema: una traccia di lavoro*, cit.) potrebbe, se non risolversi, almeno parzialmente appianarsi considerando che, per abitare, il soggetto *deve* essere abitato, come a dire che *per fare esperienza* – in un certo qual modo – *prima ancora egli deve aver avuto esperienza*.

¹² Si veda a questo proposito il concetto di godimento così come l'ha presentato Emmanuel Lévinas in ID., *Totalità e infimi. Essai sur l'extériorité*, Nijhoff, La Haye 1961; tr. it. *Totalità e infinito. Saggio sull'esteriorità*, Jaca Book, Milano 2006.

¹³ Si tratterebbe di integrare l'affermazione heideggeriana secondo la quale l'uomo esiste in quanto abita, introducendo la dimensione dell'essere abitati da un'eccedenza, *dal buco*, per usare l'espressione di Lacan.

condo la misura del suo godimento»¹⁴. Dispongo il mio mondo secondo un principio d'ordine. Mondo, ovvero ordine, raccolta, godimento. Spesso si struttura la dimensione del proprio attraverso la soppressione dell'altro, considerato un elemento di disturbo all'interno di un sistema in quiete. Nonostante i tentativi di distruggere il pericolo dell'irruzione dell'alterità o di vivere come se questo pericolo nemmeno esistesse, si è costretti a fare i conti con la presenza di ciò che al mondo necessariamente sfugge: il reale. Come sostiene Lacan,

Il reale, dove lo incontriamo? Proprio di un incontro, di un incontro essenziale si tratta infatti in ciò che la psicoanalisi ha scoperto – di un appuntamento a cui siamo sempre chiamati con un reale che si sottrae¹⁵.

Se il mondo è il cerchio, il reale è la rottura del cerchio, è il resto, ciò che eccede e non si estingue, l'aldilà del mondo e dell'a-portata-di-mano, è ciò che il soggetto non può evitare e non può ordinare, riconducendolo a sé. Il mondo è l'effetto di un *ritaglio* nella vastità incontrollata del reale, mai intercettabile. L'abitare si configura come l'esperienza di un controllo sul proprio territorio esistenziale che convive con l'essere abitati dalla paura, dal fantasma, dal desiderio, dal ricordo, dall'altro uomo, in una parola, dal reale che eccede il progetto del soggetto. Abitare, cioè tentare di produrre attorno a sé una casa-mondo, ha qualcosa a che vedere con un'attività finalizzata a ordinare il caos. Così Deleuze e Guattari:

casa nostra non è preesistente: si è dovuto tracciare un cerchio attorno al centro fragile e incerto, organizzare uno spazio limitato. Intervengono parecchie componenti molto diverse, punti di riferimento e contrassegni di ogni genere. [...] Si tratta di componenti per l'organizzazione di uno spazio [...]. Ecco che le forze del caos sono tenute all'esterno nei limiti del possibile, mentre lo spazio interno protegge le forze governative di un compito da assolvere, di un'opera da fare. C'è qui tutta una attività di selezione, di eliminazione, di estrazione [...]. Una massaia canticchia o accende la radio, mentre schiera le forze anticaos del suo operare. La radio o la televisione sono come un muro sonoro per ogni famiglia e delimitano territori¹⁶.

Il soggetto, di fronte al caos dell'esistente, cerca di rispondere *territorializzando*. Deleuze e Guattari utilizzano metafore musicali per indicare il lavoro di ordinamento del caos, parlando di ritmo e di ritornello per nominare l'azione di dominio che l'uomo tenta di esercitare sulle forze caotiche. Ritornello e ritmo sono forme di assicurazione e di protezione attraverso cui si traccia un territorio, lo si delimita e lo si “segna”

¹⁴ S. PETROSINO, *Capovolgimenti*, cit., p. 39.

¹⁵ *Ivi*, p. 52. Si veda anche: «In Freud, è sotto questa forma che appare il reale, cioè l'ostacolo al principio di piacere. *Il reale è l'urto, è il fatto che la cosa non si sistema subito, come vorrebbe la mano che si protende verso gli oggetti esterni.* [...] Il reale si distingue [...] per la sua separazione dal campo del principio di piacere, per la sua desessualizzazione, per il fatto che la sua economia, di conseguenza, ammette qualcosa di nuovo, che è precisamente l'impossibile» (J. LACAN, “Smontaggio della pulsione”, in ID., *Il seminario - Libro XI*, cit., p. 163, corsivo nostro).

¹⁶ G. DELEUZE, F. GUATTARI, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie, Vol. III, Sul ritornello*, Minuit, Paris 1980; tr. it. *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia, Vol. III, Sul ritornello*, Castelvecchi, Roma 2006, p. 6.

come proprio, cioè si crea un campo protetto, destinato però a essere continuamente attraversato e forzato dall'esterno. Si determina, quindi, una continua mescolanza tra il dentro e il fuori: il territorio, prodotto del concatenamento delle materie d'espressione (cioè dei segni che lo delimitano), vive della compresenza e dell'oscillazione di chiusura e apertura. I due elementi si implicano all'interno della struttura territorializzata e non possono stare senza l'altro. Di conseguenza, il soggetto appare come chiusura raccolta intorno a un'apertura ineliminabile.

Il luogo, inteso come scrittura che traccia la presenza di un esistente, ha condotto a individuare l'abitare come territorio di intersezione tra la quiete di un possesso e l'inquietudine dell'esposizione al reale. Il soggetto che abita si configura come soggetto *di* esperienza attiva e soggetto *a* ciò che sovrasta e sempre eccede, sopportando la barratura. Il rapporto tra soggetto e alterità risulta, perciò, delinarsi nella forma della lotta tra il *proprio* e *l'altro* che non è possibile in alcun modo evitare e con cui si è costretti a fare i conti, evitando a un tempo la tentazione di fuggire sottraendosi all'esposizione all'altro e il tentativo di ridurlo a sé per riuscire finalmente a dominarlo¹⁷. L'altro turba il mondo proprio, e si tenta di espungerlo attraverso la duplice via della sottrazione-annullamento o dell'aggressione-distruzione.

L'abitare umano si configura, in ultima analisi, come una condizione incerta, un'opera sempre ancora da compiere, collocata all'intersezione tra mondo proprio e reale che si sottrae alla conoscenza e a ogni forma di dominio razionale, emotivo, culturale, economico, architettonico, artistico. Il reale è ciò che sta al di là del simbolico e che può emergere in ogni momento, senza avvertire,

giacché il reale non attende, e non attende il soggetto, perché non attende nulla dalla parola. Ma è lì, identico alla sua esistenza, rumore in cui si può tutto intendere, e pronto a sommergere dei suoi bagliori quel che il "principio di realtà" vi costruisce sotto il nome di mondo esterno¹⁸.

Sulla scorta del testo di Petrosino e all'incrocio con Heidegger, Lacan e Deleuze si può tentare, quindi, di produrre una mappatura dell'abitare centrata sul soggetto, ad un tempo abitante e abitato, di cui il luogo è scrittura e a cui sempre rinvia, esercitandosi in un pensiero dello spazio che non sia puramente geometrico, misurabile e progettabile, ma che sia spazio curvato dall'antropologia.

¹⁷ L'ipotesi di Petrosino è che ci possa essere un luogo dove nella lotta con l'altro, cioè l'intrattabile, l'innumerabile, il perturbante, si possa conseguire una vittoria senza trionfo, cioè uno scontro senza fughe né riduzioni a sé dell'avversario. Questo luogo sarebbe la casa.

¹⁸ J. LACAN, "Risposta al commento di Jean Hyppolite sulla Verneinung di Freud", in ID., *Scritti*, vol. I, a cura di G. Contri, Einaudi, Torino 1974, p. 380.

PER UNA PRATICA DELL'ABITARE

Un corpo che riesce a emettere o a riflettere vibrazioni luminose in un ordine distinto e riconoscibile – io pensavo – cosa se ne fa di queste vibrazioni? se le mette in tasca? no, le scarica addosso al primo che passa lì vicino. E come si comporterà costui davanti a vibrazioni che non può utilizzare e che prese così magari danno un po' fastidio? nasconderà la testa in un buco? no, la sporgerà in quella direzione finché il punto più esposto alle vibrazioni ottiche non si sensibilizzerà e svilupperà il dispositivo per fruirne sotto forma di immagini.

I. CALVINO¹⁹

Una volta definiti i concetti di *spazio* e *luogo*, *mondo* e *reale*, vale la pena riflettere sulle soglie che ne segnano il confine e sui dispositivi che potrebbero varcarle.

A questo proposito e nel quadro di uno studio che si propone di ragionare sul complesso rapporto tra media e città, risulta interessante focalizzare l'attenzione sugli schermi urbani²⁰. Simbolo di un'esperienza filmica che si fa errante e si riloca in nuovi contesti²¹, questi si configurano infatti come una particolare tipologia di dispositivi che, in ragione della propria collocazione fisica e simbolica, rappresentano uno strumento emblematico, in grado di supportare e favorire la creazione di traiettorie dal mondo al reale e viceversa.

In quest'ottica, lo schermo tende appunto a caratterizzarsi come interfaccia che si colloca tra mondo e reale, ovvero come artefatto inserito in un contesto che eccede l'uomo e si pone al di là del mondo, ma che può insinuarsi in esso per tentare di organizzarlo intorno al soggetto. Posizionato a mo' di soglia, esso segna la possibilità di far *emergere* il *limen* tra una dimensione priva di particolari connotazioni, disposta come infinita estensione, e una dimensione contraddistinta dalla presenza e dall'azione della singolarità che, come si è più volte detto, si raffigura come superficie raccolta intorno a un determinato²². Ritorna, in tal modo, l'idea heideggeriana di *abitare*: introdotta e illustrata più sopra, è ora proposta come chiave di lettura dell'analisi che s'intende sviluppare, la quale applica le categorie presentate in precedenza alla *mediafaçade* allestita sull'Arengario di piazza Duomo a Milano. Attraverso lo schermo, infatti, lo spazio si fa luogo, informandosi a partire dal soggetto che vive l'esperienza veicolata e proposta dal dispositivo. Nucleo tensivo

¹⁹ In *Le Cosmomiche*, cit.

²⁰ Gli schermi urbani si definiscono come «various kinds of dynamic digital displays and interfaces in urban space such as LED signs, plasma screens, projection boards, information terminals but also intelligent architectural surfaces being used in consideration of a well balanced, sustainable urban society; screens that support the idea of public space as space for creation and exchange of culture, strengthening a local economy and the formation of public sphere. Its digital nature makes these screening platforms an experimental visualisation zone on the threshold of virtual and urban public spaces». Il concetto è elaborato da Mirjam Struppek, presidente della *International Urban Screens Association* (IUSA) e membro di *Public Art Lab*, gruppo organizzatore del *Media Façade Festival* di Berlino (la definizione riportata è disponibile al sito www.urbanscreens.org).

²¹ Sul tema della rilocalizzazione del dispositivo filmico, si rimanda ai riferimenti bibliografici segnalati in apertura (F. CASETTI, *L'esperienza filmica e la rilocalizzazione del cinema: una traccia di lavoro*, cit. e ID., «L'esperienza filmica e la ri-localizzazione del cinema», cit.).

²² La dialettica tra infinita estensione e curvatura dello spazio si ripropone anche nei termini dell'opposizione tra *istanza funzionale* e *istanza espressiva*. La prima descrive traiettorie «naturali» che si dispiegano nello spazio, descrivendone la conformazione e l'estetica, viceversa, la seconda si fonda su direttrici che nascono dal soggetto, che colgono gli elementi di manifestazione dell'ente e per l'appunto coincidono con la sua espressione.

di «*linee di forza*»²³, come accennato, lo schermo si trova al centro di un articolato gioco di vettori che si incrociano e si sovrappongono, animando e abitando lo spazio. Si tratta di direttrici che collegano il dispositivo allo spazio radicandolo topologicamente e predisponendolo per il soggetto: ciò che si attiva è allora un processo che si sviluppa come una sorta di «*linea di soggettivizzazione*»²⁴, ovvero che promuove «una produzione di soggettività all'interno di un dispositivo»²⁵. Quest'ultimo funge, in altri termini, come strumento in grado di imprimere un andamento che segue l'espressione, la manifestazione e lo “stare” dell'uomo entro lo spazio. Intercettati nei propri percorsi, che come fili si dipanano attraverso il tessuto urbano, i soggetti convergono nella piazza, ora fermandosi facendo tappa in corrispondenza dello schermo, ora semplicemente intersecando il luogo della videofacciata, come se questo rappresentasse un nodo della maglia creato dalle direzioni seguite e dagli itinerari intrapresi.

Una simile articolazione si esplica attraverso una serie di dinamiche che, nell'orizzonte interpretativo assunto in questa sede, possono a buon diritto definirsi come *dinamiche dell'abitare*.

Per passare in rassegna questi particolari movimenti significanti, occorre precisare che le dinamiche rilevate coincidono con le categorie identificate da Francesco Casetti nella sua *Traccia di lavoro*. Presentati dall'autore come caratteristiche di una nuova forma di esperienza filmica, che trova nell'abbandono della sala tradizionale e nello sposarsi con nuovi contesti la sua connotazione principale, questi tratti sembrano inserirsi con coerenza nella prospettiva del presente saggio, prestandosi in particolar modo a essere mutuati e adottati per consentire di sviluppare una lettura che assuma il concetto di abitare come propria chiave di volta. È quanto ci si propone di fare nell'analisi che segue.

Innanzitutto è possibile rilevare una *dinamica riflessiva*, che si radica nella capacità di framizzazione dello schermo²⁶, vale a dire di connotare con la propria presenza lo spazio, etichettandolo come contesto destinato a una pratica di visione e perciò come luogo deputato a un'esperienza scopica. La crucialità accordata alla visualità, e perciò concretamente alle immagini in movimento proiettate sulla mediafacciata²⁷, s'impone

²³ L'espressione è di G. DELEUZE, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, Seuil, Paris 1989; tr. it. *Che cos'è un dispositivo?*, Cronopio, Napoli 2007, p. 16.

²⁴ *Ivi*, p. 17.

²⁵ *Ivi*, p. 18.

²⁶ Come afferma F. CASETTI, *L'esperienza filmica e la rilocalizzazione del cinema: una traccia di lavoro*, cit., p. 8: «Innanzitutto la presenza dello schermo ridefinisce lo spazio nel suo complesso: quello che era prima [...] uno spazio di sosta [...] di attesa [...] di attesa, diventa uno spazio di visione. L'ambiente assume una nuova identità, che lo schermo mette in evidenza. Si tratta di una operazione di “framizzazione”, che parte dalla capacità riflessiva, e cioè di autodesignazione, di ogni manufatto».

²⁷ Il palinsesto dello schermo rientra nel progetto *MLA – Milano in Alto*, a cura di *Urbanscreen*. In termini di programmazione, si alternano diversi generi di produzioni video. Da un lato vi sono pubblicità commerciale e comunicazioni di servizio ai cittadini da parte del Comune di Milano. Inoltre sono visibili anche comunicazioni che si collocano tra promozione e informazione, quali quelle ad opera di alcuni musei milanesi, che illustrano l'elenco delle mostre in corso; questo genere di produzioni adotta generalmente un formato fotografico o a presentazione. Dall'altro lato vi sono poi produzioni di stampo più propriamente culturale ed artistico, che rientrano nell'ambito di progetti maggiormente articolati ad opera di alcuni soggetti culturali attivi sul territorio. Esse si pongono come propaggine o talvolta come completamento di iniziative che sullo schermo amplificano la propria eco e acquisiscono visibilità, ma che affondano le proprie radici in territori artistici più tradizionali. Si pensi, per esempio, alle iniziative realizzate dalla Fondazione Nicola Trussardi, che sulla *mediafaçade* di piazza Duomo ha mostrato ai passanti il film *The Way Things Go*

sugli altri regimi che generalmente regolano la vita della piazza: pur coesistendo, i rumori delle strade e della Galleria, piuttosto che i suoni provenienti dai negozi e dalle numerose fonti acustiche dislocate nello spazio, come anche la spinta cinetica che anima i soggetti, si smorzano davanti allo schermo.



In piazza come al cinema: numerosi passanti si fermano davanti alla *mediafaçade* in occasione dell'anteprima del Milano Film Festival, i gradini del sagrato del Duomo si trasformano in platea

Quest'ultimo, in quanto supporto fisico del dispositivo filmico generalmente inteso, si fa strumento in grado di porre le basi per una fruizione dello spazio da parte del soggetto e dunque – fissando una nuova topologia – egualmente si rende funzionale nel favorire una forma di abitare. Ma la capacità di strutturazione dello spazio da parte del dispositivo non si limita a etichettare l'ambiente nominandolo “nuovo spazio di visione”²⁸, al contrario lo schermo agisce sul contesto anche a un livello più profondo che coinvolge i vettori che attraversano lo spazio. L'abitare rappresenta allora una pratica che concorre a definire un nuovo equilibrio fra l'uomo e il suo intorno, che si calibra e ricalibra costantemente in base a quanto visibile sulla mediafacciata. Prendono forma in tal modo i punti dello spazio a cui accordare maggiore o minore attenzione, vengono decretate le zone strategiche e le posizioni tattiche, il centro, la periferia, le aree interstiziali. Rapportato allo schermo come portatore di un'istanza cinematografica e dunque all'esperienza di visione che esso colloca – o meglio – riloca, entro la cornice urbana, ciò implica che il dispositivo non fissi soltanto un insieme di coordinate topologiche, ma che al contempo definisca anche i confini e la con-

(Peter Fischli, David Weiss, 1987), durante il periodo nel quale la città ospitava la retrospettiva dedicata ai due artisti svizzeri *Altri fiori e altre domande*, allestita a Palazzo Litta dal 30 gennaio al 16 marzo 2008; oppure si pensi alla serie di opere di video-arte che la stessa Fondazione ha permesso di proiettare, come coronamento della sua rassegna di film d'artista *Tarantula* (i video sono stati trasmessi in varie fasce orarie dal 30 giugno al 27 luglio 2008). Altri casi significativi sono alcuni eventi sportivi di grande risonanza e la *preview* del Milano Film Festival, tenutasi il 24 giugno 2008. Per quanto riguarda quest'ultima, gli organizzatori hanno infatti scelto proprio lo schermo allestito su Palazzo dell'Arengario per ricordare alla piazza l'appuntamento con il festival che si terrà in settembre; in quest'occasione, l'esperienza di visione è addirittura stata favorita dalla predisposizione di panche per consentire una più comoda sosta ai passanti, in modo che si facessero spettatori.

²⁸ Petrosino indica proprio nel dare un nome alle cose la capacità del soggetto di farle proprie, e quindi di abitare; a questo proposito nel suo *Capovolgimenti*, cit., propone l'esempio dell'uomo che dopo la creazione divina di piante e animali attribuisce loro un nome, svolgendo un'opera di “creazione secondaria” (pp. 77-78).

figurazione del luogo. «Si tratta di una operazione [...] cartografica, che riposa sulla capacità indessicale, e cioè di disegnare il proprio intorno»²⁹. Lo schermo, quindi, affianca l'uomo in questo compito di dare forma allo spazio tracciando la mappa di ciò che lo circonda, in altre parole assume il ruolo di “coadiuvante dell'abitare”, poiché delineare il proprio intorno è precisamente ciò che fa il soggetto quando abita: ciò che avviene è allora una riarticolazione dello spazio, al quale si fa assumere una particolare e personale curvatura.



Nel giugno del 2008 lo schermo allestito sui ponteggi di Palazzo dell'Arengario trasmette in diretta le partite della nazionale di calcio impegnata nei campionati europei: mai così tanti occhi si sono rivolti contemporaneamente alla mediafaccia [© Lorenzo Mussi]

La seconda dinamica dell'abitare che dunque è possibile rilevare corrisponde a una spiccata *indessicalità* del dispositivo, che consente una riorganizzazione e una nuova delimitazione del territorio, fondata su una componente eminentemente espressiva; l'ambiente, infatti, si fa paesaggio, ovvero si carica di un senso che nasce dai processi d'interiorizzazione e colonizzazione dello spazio operati dal soggetto³⁰. Le direttrici che lo schermo raccoglie in sé, allora, non sembrano semplicemente potersi descrivere nei termini di linee di forza e di soggettivazione: proprio in ragione della capacità indessicale del dispositivo, esse si configurano come *linee di territorializzazione*, cioè come traiettorie che investono lo spazio facendosi portatrici dell'espressività del soggetto, riverberando sul territorio quelli che Deleuze e Guattari chiamerebbero “segni qualitativi”, ovvero segni in grado di rendere a loro volta qualitative le componenti strutturali

²⁹ F. CASETTI, *L'esperienza filmica e la rilocalizzazione del cinema: una traccia di lavoro*, cit., p. 8.

³⁰ Su questo punto, importante è quanto affermano Deleuze e Guattari nel loro *Mille piani*, cit., p. 18: «una simile riorganizzazione della funzione implica anzitutto che la componente considerata sia divenuta espressiva e che il suo senso consista, da questo punto di vista, nel delimitare un territorio».

dell'ambiente³¹. Ciò sottolinea ancora una volta la centralità del soggetto in quanto ente attivo e performante, impegnato nell'attribuzione di una "possibile forma" allo spazio, seppur vincolato all'incontro con l'entità irriducibile del reale³². E proprio come *performatività* si definisce la terza dinamica dell'abitare. Essa riguarda per l'appunto l'agire dei soggetti e in particolare le modalità attoriali adottate in presenza dello schermo, perchè se è vero che il dispositivo designa riflessivamente lo spazio che occupa rendendolo luogo di visione e lo organizza in base a criteri di tipo scopico, stabilendo così una certa morfologia, allora diventa non privo d'importanza considerare anche in che modo i soggetti si muovono e si comportano all'interno della mappa tracciata. Con Casetti, «ciò che qui vengono messe in gioco sono delle dinamiche fisiche e mentali, legate alla capacità "performativa", e cioè di produrre azioni, di un oggetto culturale»³³. A tal proposito occorre allora tener presente, innanzitutto, che gli atteggiamenti assunti e le azioni messe in atto nascono dall'incontro e dalla negoziazione tra le intenzioni precedenti alla vista dello schermo e quelle scaturite nell'immediatezza del momento in cui si scorge la mediafacciata, sottolineando che una può prevalere sull'altra: un esempio del primo caso è dato dai tanti avventori della piazza che la mattina, diretti in ufficio, pur curandosi del dispositivo, non deviano i loro percorsi di lavoratori diligenti, o viceversa può plausibilmente accadere che i numerosi turisti recatisi nel centro cittadino per visitarne le zone di maggior interesse culturale (a pochi passi dallo schermo si stagliano il Duomo e la Galleria, poco più in là il Teatro alla Scala, mentre alle sue spalle il Palazzo Reale è sede di mostre e installazioni di richiamo internazionale), interrompano il proprio *tour* per intrattenersi davanti allo schermo. La corsa viene così rallentata, il tragitto si fa più lento e talvolta a tratti divertente, la sosta in piazza viene rallegrata o piacevolmente prolungata: in ognuno di questi casi, comunque, ciò che concorre a modificare atteggiamenti e itinerari, intenzioni e direttrici, è una visione. Proprio per consentire che essa avvenga nelle migliori circostanze, il soggetto cerca di ricreare attorno a sé quelle prerogative che possono agevolarla. In altre parole, attraverso un procedimento che da vicino ricorda una sorta di *bricolage*³⁴, egli recupera quell'etichetta di comportamento che – rimasta sottotraccia – lo mette nella condizione di *fare esperienza* di quanto proiettato sullo schermo. Ecco allora che le posizioni maggiormente centrate in grado di consentire uno sguardo diretto e senza deviazioni vengono occupate, come anche le superfici di appoggio quali gradini, supporti di lampioni, muretto di contenimento o ringhiere di sicurezza. Una compostezza e una immobilità quasi innaturali per una piazza riempiono l'area sottostante il dispositivo e quando i punti strategici risultano tutti occupati, i pas-

³¹ Nuovamente Deleuze e Guattari: «Il territorio non preesiste al segno qualitativo, è il segno che fa il territorio. In un territorio, le funzioni non sono prime, suppongono anzitutto un'espressività che fa territorio. Precisamente in questo senso il territorio, e le funzioni che in esso si esercitano, sono prodotti della territorializzazione. *La territorializzazione è l'atto del ritmo divenuto espressivo o delle componenti d'ambiente divenute qualitative*» (*ibidem*, corsivo nostro).

³² Il soggetto, come si è detto, è in grado di in-formare lo spazio, ma occorre comunque sottolineare che questo stesso spazio, non può essere identificato in ogni suo punto come reale in senso lacaniano, il quale rimane per sua natura incodificabile. L'articolazione imposta dal soggetto è dunque da leggersi nei termini di una possibile interpretazione di un reale che conserva comunque la propria irrepresentabilità.

³³ F. CASETTI, *L'esperienza filmica e la rilocalizzazione del cinema: una traccia di lavoro*, cit., p. 8.

³⁴ Esula da questa sede un approfondimento della nozione di *bricolage*, basti il principale riferimento al tema: C. LEVI-STRAUSS, *La Pensée sauvage*, Librairie Plon, Paris 1962; tr. it. *Il pensiero selvaggio*, Il Saggiatore, Milano 1964.

santi incuriositi e i turisti accorsi si trasformano in platea disordinata, ma spettatrice. Se per un verso, dunque, s'impone un'etichetta assimilabile a quella della sala cinematografica, che «richiede ai presenti alcuni piccoli sacrifici [come] la momentanea rinuncia del pubblico alla propria incondizionata libertà [la quale] si manifesta concretamente innanzitutto attraverso una particolare condizione psicomotoria»³⁵, per un altro verso si mantengono la facoltà di parola e la possibilità di adottare un personale stile di visione: vengono meno quelle regole, «concepite apposta per rendere più intenso il coinvolgimento [e che tendono a imporre] tutta una serie di vincoli fisici e sociali proprio a questo fine»³⁶. Il soggetto in questione, infatti, non si connota esclusivamente come spettatore, bensì mantiene le sue plurime caratterizzazioni (passante, turista, ecc.), tanto che il suo abitare non si configura come attenta visione e pura fruizione delle immagini in movimento proiettate, bensì come azione spuria, variegata performatività, che include in sé una serie di pratiche diverse, tra cui la visione. Pertanto, il contesto in cui ciò avviene

non è allora ridotto a scenografia ed ambientamento “sintetico”, ma diventa una sfera densa del vivere, dialettica continua tra il dentro e il fuori, tra l'interno e l'esterno, tra inclusione ed esclusione, movimento che parte dalla nostra esperienza ma si allarga ad una dimensione collettiva, pubblica, movimento che si attiva in un luogo, ma si apre ad un vasto mondo³⁷.

La performatività che caratterizza il funzionamento della *mediafaçade* mostra forse di più, rispetto alle precedenti dinamiche, che l'abitare può farsi pratica manifestandosi come tentativo di trovare nuovi modi di fare esperienza dei luoghi, di entrare in relazione con soggetti e oggetti. A quest'idea si collega bene la quarta e ultima traccia dell'abitare, la *dinamica di inclusività*. Lo schermo, infatti, è in grado di operare “un'aggiunta” nell'esperienza dei soggetti impegnati nella visione, poiché fornisce materia visiva, iconica e umana che diviene elemento essenziale per la codifica, l'interiorizzazione e la rifigurazione dello spazio, facendosi espressione di una tensione che mira a fornire una possibile chiave di lettura del reale. In primo luogo questa “aggiunta” avviene nell'ordine dei contenuti, investe cioè il livello di ciò che viene messo in scena. Si tratta di una capacità squisitamente cinematografica, che la mediafacciata eredita in quanto schermo, dunque a causa della vicinanza che la sua tecnologia di supporto e la sua estetica intrattengono con il dispositivo filmico. Come quest'ultimo, infatti, la *mediafaçade* apre nuovi mondi offrendo inedite rappresentazioni e visioni che – come si è detto – possono rivelarsi preziose nei termini della messa in forma dell'esperienza del soggetto: andando a costituire l'intorno dell'uomo, questi materiali grezzi concorrono nel tracciare attorno a esso la forma del suo vissuto. In un certo senso, allora, l'inclusività è da leggersi come *apertura*, un'apertura rivolta alle immagini, ma che coinvolge anche e soprattutto i soggetti intesi come collettività della piazza, come alterità. Non a caso, si è già insistito sulla natura dell'uomo come vi-

³⁵ G. PEDULLÀ, *In piena luce. I nuovi spettatori e il sistema delle arti*, Bompiani, Milano 2008, p. 128.

³⁶ *Ivi*, p. 137.

³⁷ Associazione Interessi Metropolitan (AA. VV.), *Esperienze e paesaggi dell'abitare. Itinerari nella regione urbana milanese*, Abitare Segesta Cataloghi, Milano 2006, p. 35.

vente, che per vivere abita. L'inclusività si configura allora come dinamica dell'abitare in quanto facoltà dello schermo di favorire quell'apertura che si è detto essere vitale all'uomo per vivere. Se infatti il soggetto deve essere abitato per poter abitare, è solo coltivando l'apertura verso l'alterità che può venire incontro a questa sua duplice natura; ebbene, la capacità di inclusione della mediafacciata si dispiega anche su un piano concretamente sociale, esprimendosi nella capacità di costruire una dimensione comunitaria attorno allo schermo. Intercettati i percorsi dei soggetti, le immagini proiettate contrastano e scalfiscono il loro atteggiamento spesso *blasé*³⁸, ma non è tutto: esse accomunano i soggetti sul piano scopico proponendosi come nuovo focus della loro attenzione e dunque costituendosi come centro di raccolta di punti di vista fino a quel momento vari e divergenti. La dimensione plurale in tal senso evocata evidenzia con chiarezza che «non è possibile abitare da soli, si è sempre immersi in un contesto modellato da altri uomini»³⁹. Emerge allora la valenza collettiva dell'abitare: la mappa che l'abitare dell'uomo delinea, attraverso le dinamiche sin qui rilevate, è la rappresentazione personale di un territorio sociale.

In sintesi, i processi appena illustrati mostrano come l'idea di abitare sia carica di significazioni e concorra a disegnare una topologia connotata da un insieme di traiettorie, che sono da considerarsi come delle vere e proprie *tracce dell'abitare*⁴⁰: per mezzo delle sue capacità riflessive, grazie all'indessicalità e performatività, nonché alla sua facoltà inclusiva, lo schermo attraversa il reale inscrivendosi in esso come esperienza e curvandolo attorno al vissuto che contestualmente crea. In altre parole, inserendosi nel reale, lo schermo abita lo spazio e, di riflesso, consente così a chi fruisce ciò che mostra di abitare questo stesso spazio, rendendolo mondo. Una simile base antropologica risulta centrale non solo per il passaggio da reale a mondo, anzi funge da propulsore nell'ambito del processo di articolazione e definizione dello spazio, inteso come cornice generale in cui inserire il binomio *mondo - reale*. È proprio sulla base di un vissuto (o si potrebbe anche dire *sulla base di un abitare*), infatti, che lo spazio si trasforma in luogo, ed è in questa stessa premessa che risiede la possibilità che si realizzi un passaggio dal reale eccedente al mondo umano.

³⁸ Il riferimento va naturalmente a G. SIMMEL, "Die Großstädte und das Geistesleben", in «Jahrbuch der Gehe-Stiftung», IX, 1903, poi in ID., *Brücke und Tür*, K. F. Koehler Verlag, Stuttgart 1957; tr. it. *La metropoli e la vita dello spirito*, Armando, Roma 1995.

³⁹ L'importanza di una prospettiva collettiva dell'abitare è presente in contributi di varia natura disciplinare; si è ritenuto significativo citare dunque il punto di vista adottato da M. BOTTA, P. CREPET, *Dove abitano le emozioni. La felicità e i luoghi in cui viviamo*, Einaudi, Torino 2007, p. 43, che accosta una visione architettonica ad una psichiatrica.

⁴⁰ Come affermato in apertura, le *tracce dell'abitare* individuate lungo la trattazione sono state evidenziate come particolarmente significative nel quadro nell'impianto teorico delineato nella prima parte del presente saggio, e dunque senza alcuna presunzione di completezza. Evidente risulta che, l'adozione di impostazioni metodologiche e prospettive di studio differenti, consentirebbe di individuare ulteriori dinamiche, ugualmente interpretabili come "tracce dell'abitare". Sarebbe interessante, ad esempio, analizzare gli stessi processi da un punto di vista rovesciato, ovvero a partire dal soggetto istituzionale responsabile del progetto che vede al centro il dispositivo. Il soggetto si muove infatti all'interno di uno spazio scopico e, in generale, fruttivo fortemente istituzionalizzato e dunque entro un *territorio già tracciato*, in cui il suo abitare risulta in parte predeterminato.