

Il divenire donna della città: uso, azione, immagine Riti della narrazione urbana in Europa

di MARTINA PIETROPAOLI

Abstract

How to treat the topic of the narrative challenge of a *devenir minoritaire* (of an individual story) contained in a main story? In this text we propose the practice of city planning as a way to deal not only with planning techniques but also with an incremental way of telling. Inventing these techniques from time to time, the imagination of urbanizing carried out over the centuries this struggle of telling. Telling how to use, telling where to act and telling how an image of the city emerges. This paper points out some aspects that today could elevate this renovated literary “urbanistic” genre as one of the main allies for other literatures trying to mediate between a national (or main) dimension and a urban (or minor) dimension of telling. It happens in Europe: whenever urban planners find a way of renegotiating official/non official, formal/informal, legal/illegal they propose in their written work a laboratory of narrative methods containing a strong purpose of decolonisation, not yet well framed. Using some Deleuzian categories, we want to discuss this effort in urban studies of renaming parts of the urban “body” which has the direct or indirect consequence of re-articulating (with words and actions) the reason of a common agreeing around objects and places in a common story-telling. By renegotiating use, action and image this urban literature unconsciously defines city itself as a *devenir femme*.

Executive summary

We identify in the current trends of reviewing the instruments of urban planning something to do with a more wide questioning about the effectiveness of three institutions: census inquest, map and museum.

As Anderson (1983) intimates, nation-state learnt from colonial states (violently anti-nationalist) those three institutions above mentioned. Aftermath the end of the colonial available free space – *The end of the History* (Fukuyama 1992)? – and the crisis of the nation-state itself, the “storm” running over urban planning instruments suggests the loss of the pact between national empowerment and modern urban techniques. In quest of new *dispositifs* and a new vocabulary, urban government thought is looking for roots in different genealogies of thought, more feminine and discursive and more effective to reveal spatial intuition of Deleuzian coordinates of the see. Breaking the covenant with the nation, also more “urban”.

We propose a tripartite structure to express how urbanism, mediating between a geography of the supply and a geography of the demand, organises a discourse on diversity which can help the individual story-telling to escape from the single frequency of the *Égal*.

- (1) Imagine yourself in the world: from census to master plan**
- (2) Imagine yourself acting: from the map to the direction**
- (3) Imagine yourself in a story: from the Muse to the Nymph**

(1) Immaginarsi nel mondo: dal censimento al piano

Roma, esterno giorno. O forse interno di una città. Per gli avventurosi che circumnavigano la piazza del Colosseo rinunciando all'automobile, lo spettacolo dell'architettura colossale si tempesta di piccole figure di gladiatori dalle armature di gomma. Competono per un posto sulla circonferenza del monumento simbolo della grandezza di Roma. Arsi dal sole, mecenati al quadrato, ricordano solo una delle funzioni dimenticate della macchina anfiteatrale. L'interno del monumento – oggetto di continui tentativi di recinzione¹ – è isolato dal sistema di percorsi urbani che lo lambivano. La valorizzazione della memoria e il disegno urbano articolano le proprie forme su binari paralleli.

Non vogliamo in questa sede parlare di società dell'intrattenimento² o di cronicizzazione della memoria e della storia. Iniziamo questo contributo con l'immagine del luogo comune di questi legionari perché raccontarsi come popolo originato dai gladiatori permette di accettare la condizione in cui il cittadino europeo è immerso: quella di *falange* dell'opinione. Chi è alfabetizzato – ed aspira a collocarsi – passa il tempo a leggere frammenti di cronaca, schierandosi. Il populismo, formula polisemica non ideologica, non aspira a creare un uomo nuovo (De Benoist 2017) ma è un concetto che assimila screditando e condanna designando (Tarragoni 2013). Il cittadino europeo contemporaneo esercita la capacità di circoscrivere e definire allo scopo di individuare i confini delle due fazioni del momento³.

Nel 1990 Deleuze oppone una politica del silenzio alla psicopolitica liberale che «costringe perfino alla comunicazione e alla condivisione» (Han 2014; trad. ita.: 97).

Il problema non è più quello di fare in modo che la gente si esprima, ma di procurare loro degli interstizi di solitudine e di silenzio a partire dai quali avranno finalmente qualcosa da dire. Le forze della repressione non impediscono alla gente di esprimersi, al contrario la costringono ad esprimersi. Dolcezza di non avere nulla da dire, diritto di non avere nulla da dire: è questa la condizione perché si formi qualcosa di raro o di rarefatto che meriti, per poco che sia, di essere detto. (Deleuze 1990: 173)

Il tema di una riscoperta della *rarefazione* è differente dall'alternativa latina tra *otium* e *negotium* poiché induce ad esercitarsi sul percepire la densità della realtà come una condizione atmosferica diffusa.

«La società della trasparenza è *l'inferno dell'Uguale*» (Han 2012; trad. ita.: 10) ma l'iper-informazione e l'iper-comunicazione del primo ventennio degli anni 2000 non eliminano ma accrescono l'opacità del mondo. Han focalizza sulla sventura che giace nell'omologazione o nell'accumulazione, nella mancanza di negativo, nell'esperienza tut-

¹ Nel 2017 è istituito il Parco archeologico del Colosseo, sottratto al perimetro dell'Area Archeologica Centrale di Roma.

² Vi è in questi attori improvvisati e nel proprio pubblico occasionale una bassissima aspettativa.

³ Ritengo incisive le conferenze di Maura Gancitano, filosofa e scrittrice, all'interno del progetto Tlon.

ta positiva del lavoro, delle relazioni e della realizzazione personale. La partecipazione alla vita civile ha la forma di un *referendum* continuo che non abroga condizioni esistenti ma sostituisce all'interrogazione precedente una nuova interrogazione, una nuova alternativa in cui recitare la parte. Il reale è un circolo vizioso, la sintesi non è terzo polo dialettico ma è sostituzione di uno schema opzionale (A o B) con un altro schema (C o D). Tutto questo sfinisce (Han 2010), obbliga ad una condizione d'imprenditorialità⁴ nella quale, attraverso i *social media* e le tecnologie *smart*, la volontà è continuamente sondata nell'esercizio di una presa di posizione. L'uomo che aspira a rendersi edotto di cosa avviene attorno, esercitando la propria libertà, strappa lacerti alla trasparenza dei discorsi lottando contro due insidie: l'incapacità di dire no opponendo all'asserzione un'alternativa⁵ (Virno 2013), l'impossibilità di sottrarsi alla continua chiamata a schierarsi⁶ (Esposito 2018).

La sospensione del giudizio è vissuta come un'esclusione, così falangi si articolano e disarticolano occupando lo spazio urbano orfano della propria dimensione principale: quella del dialogo. La posta in gioco di questa guerra civile latente è la capacità della dimensione urbana di essere *éthos*⁷ (Cacciari 2009), articolabile attraverso voci e corpi, e l'addensamento delle risposte a spese del silenzio ha un effetto tangibile sulle cose. Il tempo di incarnare la posta del conflitto nelle strade e negli edifici che abbiamo in comune manca. Per questo il tema del "cosa rimane e cosa no" resta chiacchiera *on/off* sulle sorti della memoria condivisa. La discussione sull'*heritage* è pervasiva ed ha prevalentemente uno scopo elettivo. Sospendere il giudizio per raccontare quello che c'è è un'operazione rara o intrapresa solo al grido del reperimento di fondi per il restauro.

Un paradosso se si pensa ai paradigmi⁸ della costruzione della città europea contemporanea, che riassumiamo con due proposizioni: "La città è satura" e "Il futuro è incarnato nell'esistente". Il corollario di queste condizioni di fondo – spesso ignorate anche dalle descrizioni urbane più raffinate – è che un *fatto urbano* (Rossi 1966) non può essere *trasparente* (Han 2012) perché appartiene a diversi sistemi ed è frutto di una riscrittura continua. La negoziazione su un *fatto urbano* non può ricadere in una dimensione dicotomica (essere/non-essere): la sfida è costruire dei discorsi sul divenire dell'urbano, che siano in grado di contenere le storie minute del *divenire minore*; che facciano ordine, rarefacendo.

⁴ Parafrasando Virno (2015: 123), l'attività-senza-opera del lavoro terziario parodia l'autorealizzazione con *performances*, inglobando nel processo produttivo l'intera esperienza del singolo per cui la "presenza altrui", ossia il proprio aver-linguaggio, sono ridotti a lavoro salariato.

⁵ La negazione è prerogativa esclusiva di linguaggio verbale, grammatica, sintassi. L'immagine di una rappresentazione psicologica può essere smentita ma non c'è un'immagine negativa in grado di sostituirla.

⁶ I tentativi di oltrepassare il nichilismo vengono risucchiati nella categoria nichilistica di "superamento"; il rapporto tra politica e negazione, la disarticolazione tra l'aspetto semantico da quello performativo della negazione, la distinzione tra negazione e "necazione" implicano una riflessione sull'impulso distruttivo radicato nell'uomo.

⁷ Cacciari intende *éthos* come "sede" che dà luogo alla *pòlis*.

⁸ Differenti dal paradigma dell'espansione.

Lo statuto di scientificità dei discorsi accademici è radicato in una *forma mentis* caratterizzata da una radice dicotomica di natura razionalistica e patriarcale, fatta di concetti escludenti. Imparare la negazione senza escludere l'alterità avrebbe invece a che vedere con genealogie di pensiero femminili che permettono il superamento della dimensione dicotomica, a favore di un discorso sull'*integrazione*⁹. Costruire discorsi che non escludano "l'altro" è la missione del discorso sull'urbano in una città satura. *La dimensione urbana e non quella nazionale è il campo spaziale in cui le genealogie di pensiero si incarnano e confliggono?*

Nel pensiero deleuziano, infatti, donna non è ciò che si oppone all'uomo, né il semplice Altro. Donna è un modo d'essere trans-individuale in perenne divenire. E divenire donna significa concatenare quanto eccede la dimensione individuale, dando luogo a un'etica di sperimentazione "tra" le molteplicità individuate e le molteplicità virtuali (Deleuze 2010a: 316 e ss.). Ma per far questo è necessario concepire la donna non come entità dialetticamente opposta all'uomo (Deleuze e Guattari 2014: 334), bensì come un modo d'essere – donna molecolare – che sfugge alla macchina dialettica proprio a partire dalla dimensione del corpo. Donna, ovvero: divenire corpo. (De Fazio 2015: 51)

Vogliamo sostenere in questa sede che il dibattito sull'efficacia delle narrazioni sull'urbano sembra delineare un'idea di città non più come somma delle decisioni, o dei "fatti urbani" che le concretizzano, ma come *divenire donna*, inteso come *divenire corpo*.

Che cos'è il *Piano regolatore generale*¹⁰? Il soggetto-città – inteso nella sua dimensione municipale – è inafferrabile. Si manifesta individuandosi in una complessa negoziazione tra le parti (Dente 2011). Il piano regolatore comunale è la premessa per tutte le altre *tecniche di composizione* (Rigotti 1947) dei materiali urbani.

Le mie considerazioni fanno riferimento alle tecniche da applicare nell'esecuzione del progetto urbanistico e nella sua tradizione in un piano con valore normativo, più precisamente, anche se non esclusivamente, al progetto e piano urbanistico con istanza generale applicato a un territorio comunale, in quanto le condizioni per parlare di tecnica si sono create in Italia nella costruzione di questo specifico prodotto. (Gabellini 2001: 18)

Possiamo dire che ogni costruito di pensiero cosiddetto "urbanistico", abbia contemporaneamente la funzione di legittimare una decisione politica a priori e di tradurre quella decisione in norma e tecnica a posteriori. Il discorso urbano non è scientifico,

⁹ Mettono a fuoco queste genealogie nel 2018 alcune conferenze di Annarosa Buttarelli per le Accademie della Maestria femminile, presso la Galleria Nazionale d'arte moderna e contemporanea di Roma.

¹⁰ Il piano vincola la sistemazione edilizia e prevede il suo sviluppo futuro; il primo piano regolatore dei tempi moderni è considerato il "piano sistino", redatto da Sisto V per realizzare il grande disegno barocco "a stella" di Roma.

sebbene di terminologie scientifiche si serva. *Che cos'è il divenire nel discorso sull'urbano che chiamiamo piano regolatore?* Se da un lato denuncia la natura evolutiva della città, come corpo che si sviluppa a partire da *patterns* ricorrenti che hanno delle proprie traiettorie, dall'altro il piano manifesta che *la città stessa ha una sua natura ma natura non è*. Se naturalisticamente evolutivo è ciò che vive sostituendosi ad altri organismi morti che si sacrificano, nella città nessuna cosa muore veramente ma tutto si sedimenta e rivive attraverso altri usi, altre destinazioni sulla carta o banalmente continuando ad essere lì dov'è. Il patto saldo tra suolo e costruzione non permette di considerare obliterati i segni di ciò che c'era (restano nel nome di una strada, in un ricordo di un abitante, in una parte di fondamenta riutilizzata, in un segno sul catasto non aggiornato): l'urbanista contemporaneo europeo si confronta con l'immortalità, allenando lo sguardo sull'inerzia degli edifici e delle abitudini di vita. Un piano regolatore agisce attraverso un vincolo: essere/non-essere ma offre una gamma di articolazioni che all'interno di quella definizione permettono infinite composizioni basate sulla sostituzione di una condizione precedente con una futura.

Per questo anche i codici¹¹ del piano regolatore lasciano spazio all'ambiguità dell'interpretazione aprendo discorsi attorno ai quali costruire i piani attuativi.

L'idea che soggiace questo tipo di dispositivo, che continuamente legge ed accompagna la trasformazione, è che le parti (che costruiscono, demoliscono, utilizzano, riusano, edifici e strade, all'interno di un sedime) siano continuamente in relazione. Queste parti giovano della stabilità del costruito grafico-normativo di fondo non tanto perché i soggetti che hanno pertinenza su di esse sappiano esattamente cosa fare, ma perché il vincolo induce a considerare il contesto circostante.

Sorvolando sulla prevalente funzione di accordare l'azione privata e pubblica al bene comune, ad uno sguardo attento il piano regolatore è un costruito "empatico" che permette al soggetto pubblico di riflettere sul proprio *empowerment* – mentre il piano viene redatto¹² – e al soggetto privato di comprendere la propria condizione¹³. Fissando le invariante del "contesto" sancisce l'esistenza stessa del Mondo, non come costruito finito ma come "non ancora linguaggio", "non ancora costruito". Permettendo a chi costruisce e abita la consuetudine di una scena fissa e la possibilità di pensare, il *fuori* non è solo esito della delega amministrativa, ma presupposto per l'abitare stesso¹⁴.

La composizione è un atto di sintesi che poggia sulla capacità "pratica", sulla saggezza e la prudenza che derivano dall'esperienza di combinare la descrizio-

¹¹ La definizione è data su elaborati grafici in scala 1:10.000 o 1:5.000, dalla posizione degli oggetti nello spazio, da colori, campiture, perimetri, indici ed allegati esplicativi.

¹² L'elaborazione dello schema di piano è quasi sempre eseguita da professionisti esterni, incaricati dal Comune che quindi assume il ruolo di committente di un progetto; verrà poi approvato dalla Regione.

¹³ Oltre ad essere vincolato nella propria attività edilizia, il cittadino può partecipare alle osservazioni al piano una volta che viene adottato.

¹⁴ Attribuiamo qui all'atto dell'abitare non il mero atto di occupare un edificio ma ogni azione trasformativa del vivere.

ne/interpretazione di un determinato territorio con una soluzione operativa, che ha come motore un'intenzione trasformativa. (Gabellini 2001: 19)

Il piano regolatore dice: a volte non succede proprio niente. Le cose stanno insieme, la “tenuta del mondo” è salda. Persegue l'ordine ma è anche caos che prelude ogni agglomerato di ordine possibile. Il piano rappresenta insieme quello che è e quello che potrebbe essere. Ciò che sta tra le due configurazioni è un *divenire corpo* deleuziano, percepito stabile nel suo potenziale, percepito malleabile nel suo realizzarsi. Il piano non persegue l'Uno ma il corpo¹⁵, lavorando sulla densità di ciò che enuncia. Come le parole che si densificano non tanto nella frequenza e nel numero ma nel loro fare presa sugli eventi. Designa contenuto e contenente, come ogni racconto che pronunciamo¹⁶.

Il divenire donna della città si serve del censimento e restituisce valori ed indici alla dimensione nazionale ma il piano regolatore compie un esercizio di ri-narrazione. Gli elaborati grafici non rimappano da zero come in un censimento ma proseguono il racconto della previsione che è anche racconto del passato: tipi, motivi, *nuances*, tessuti. Il piano regolatore è un genere letterario. L'urbanistica è in sé uno strumento di ricerca (Viganò 2014) e i generi letterari “urbani” assumono la vitalità di un laboratorio sulla narrazione del divenire di quello che chiamiamo città.

(2) Immaginarsi attivi: dalla mappa alla regia

Nella sua critica del cinema neorealista, Lorenzo Marmo (2018) defamiliarizza lo sguardo tramite categorie non sempre utilizzate. La tesi sostenuta è che il filtro per leggere i film della metà degli anni '40 ambientati a Roma sia quello del “trauma”. Per farlo analizza le funzioni del paesaggio nel cinema narrativo. Lo spazio antico viene espulso dallo spazio della narrazione che opera una valorizzazione del margine della periferia. Il cuore dell'area archeologica centrale non è mai visualizzato nelle inquadrature, mai controllabile e mai positivo¹⁷. Bisogna aspettare un film del '48, *Sotto il sole di Roma* [Castellani, 1948, Ita, 104'], per affrontare l'immagine dei monumenti senza disagio. Marmo associa questa “eclissi” del monumentale alla preferenza che viene accordata alla “retorica del vero” (autoassolutoria) e alla “retorica vittimaria” (che evidenzia lo stato di prostrazione). Tenta poi di assimilare questi film al genere del melodramma¹⁸ e del *noir*.

Quello che ci preme sottolineare in questa sede è che gli attori-protagonisti della vita

¹⁵ Già il lessico modernista utilizza moltissime metafore mediche e anatomiche per descrivere la città (cuore, braccia, pelle, agopuntura) ma non è a questa corporeità a cui ci riferiamo.

¹⁶ Oggi è in atto il tentativo di inserire garanzie di “qualità” nel piano regolatore, emancipandolo dalla dimensione prevalentemente quantitativa che gli si attribuiva.

¹⁷ Marmo attribuisce l'assenza alla rimozione della cultura fascista che celebrava la monumentalità imperiale.

¹⁸ Inteso come ambito della voce individuale, in cui la struttura del sentimento non riesce a fondersi con gli eventi tragici circostanti, rimanendone separata.

urbana vengono sottratti alla possibilità del rapporto con la memoria. L'educazione sentimentale del giovane popolo costituzionalizzato passa attraverso le immagini del riscatto del margine e dell'informale della città costruita fuori dalla legalità. *Che conseguenza ha sul rapporto tra storie individuali e storie collettive questa scissione?*

Il soggetto pubblico contemporaneo prende i lembi di questa scissione e cerca di comprendere come far avvenire le cose; da soggetto decisore diventa soggetto abilitante, soggetto proattivo (Chiappella): da soggetto decisore diventa *soggetto-evento* (Deleuze 1988). Il soggetto pubblico della letteratura urbanistica degli ultimi anni esiste nell'urbano quando qualcosa di urbano succede. Il progetto dell'urbano può essere considerato non solo un disegno che ordina ma soprattutto un *enzima* in grado di svelare l'esistente, a partire dall'iniziativa privata ed infine a favore del benessere dell'individuo.

In primo piano non è più una storia collettiva, ma il benessere di ciascuno, differenzialmente declinato in funzione di preferenze, stili di vita, istanze culturaliste e consuetudini d'uso. (Bianchetti 2011: 78)

È il secolo dello spazio (Foucault 2001) e se lo spazio dell'*éthos* è quello della sede, del vuoto (Cacciari 2009) il soggetto pubblico oggi si occupa di fare la regia della rinegoziazione di questo spazio attraverso un lavoro che è a togliere, più che ad aggiungere. Più che il "pubblico" esiste il "non individuale", talvolta somma delle individualità, talvolta compromesso tra le iniziative individuali. Togliere per svelare quello che è in comune, talvolta il "ciò che ho" della *societas*, talvolta il "ciò che non ho" del *munus* della *communitas* (Esposito 1998).

Nella città occidentale contemporanea il pubblico sembra riformularsi al di fuori dell'esperienza dell'ingiustizia, della denuncia, della compassione e dell'indignazione. E al di fuori di un'idea compatta, densa, ben levigata. Sfere, direbbe Sloterdijk. Scatole o linee, direbbe Deleuze. Non c'è un pubblico in grado di definire, come in passato, orientamenti e legittimità del progetto. Ci sono "cento piccole scatole": schegge di pubblico che si formano e si disfano ogni volta che qualcosa definisce una condivisione, un valore è affermato come tale, o un problema muove un'azione non individuale. (Bianchetti 2011: 82)

Oltre il problema della *contingenza* del piano regolatore, con l'urbanista si viaggia sulle linee delle intersezioni che si dipartono dalle diverse individualità. È il problema della *tangenza* sollevato da Leibniz:

Quando la matematica si occupa della variazione, tende a privilegiare la nozione di funzione, ma anche la nozione di oggetto cambia e diventa funzionale. In testi matematici di un'estrema importanza Leibniz avanza l'idea di una famiglia di curve che dipendono da uno o più parametri... Esiste dunque una serie di curve che non implicano soltanto parametri costanti, per ognuna e per tutte, ma anche la riduzione delle

variabili a “una sola e unica variabilità” della curva incidente e tangente: la piega. L’oggetto non è più definito da una forma essenziale ma raggiunge una funzionalità pura. (Deleuze 1988; trad. ita.: 30)

L’interdisciplinarietà non basta più all’urbanista: porsi sull’intersezione impone di non potersi soffermare a lungo all’incrocio ma ci di spostarsi continuamente sulla linea evidenziandone *le piegature*. Non bastano i cerchi concentrici che si irradiano dal centro alla periferia. Non basta esitare sul margine per descrivere la metamorfosi del contemporaneo. Non basta, con un progetto urbano, accordare la microfisica e la macrofisica del potere.

L’uomo è un’invenzione di cui l’archeologia del nostro pensiero mostra agevolmente la data recente. E forse la fine prossima. Se tali disposizioni dovessero sparire... possiamo senz’altro scommettere che l’uomo sarebbe cancellato, come sull’orlo del mare un volto di sabbia. (Foucault 1966; trad. ita.: 415)

L’urbanista non può limitarsi a mappare¹⁹ il mondo a disposizione (stato di fatto e stato di progetto). Il discorso sulle risorse a disposizione si sposta dal divenire maggiore al divenire minore. Il problema dell’intersezionalità del mondo viene affrontato dal progettista urbano con la modalità immersiva dell’archeologo del sapere che sa che l’intenzionalità progettuale ha le ore contate, minata da discorsi sulla “sostenibilità” che più che favorire un patto stretto con la dimensione della costruzione e dell’abitare ne minano le coordinate. Dallo scorso secolo la letteratura sull’urbano elabora diverse modalità per tracciare le mappe delle traiettorie individuali a partire dagli oggetti consueti (Lynch 1960, Alexander 1978).

La letteratura narrativa sonda il potenziale di questa risonanza degli oggetti con Proust. Gli oggetti proustiani mantengono ancora un valore parametrico, funzionale, sono delle variabili in cui confluisce la densità dell’esperienza estetica e sentimentale. Confluisce, appunto, con un movimento fluido che resta mappabile nei suoi esiti, proprio in virtù della sua direzionalità unica, nei singoli vettori che la compongono. Può essere turbolento o statico il liquido ma viaggia in modo differenziale nella stessa direzione se attivato. Nell’esperienza dello *stream of consciousness* attivato dagli oggetti consueti passato e futuro sono fusi. Si apre la strada per una relazione con quegli oggetti, che in Sartre incontra l’apice della rottura drammatica tra fenomeni e linguaggio: *non può succedere nulla se non all’interno del mio modo di ripensare e rinominare le cose?* Il discorso sulle risorse a disposizione si sposta dal divenire maggiore al divenire minore.

¹⁹ La mappa è un racconto grafico, parametrico, che seleziona alcuni aspetti della realtà per costruirne una rappresentazione. La mappa lavora per analogia e ha sempre uno scopo legato all’utilizzo del territorio.

Jamais je n'ai eu si fort qu'aujourd'hui le sentiment d'être sans dimension secrètes, limité a mon corps, aux pensées légères qui montent de lui comme des bulles. Je construis mes souvenirs avec mon présent. Je suis rejeté, délaissé dans le présent. Le passé, j'essaie en vain de le rejoindre: je ne peux pas m'échapper. (Sartre 1938: 53)

Il soggetto narrante immerso nella dimensione urbana degli anni '30 del Novecento concepisce un vivere senza avventure. Possono arrivare delle storie, degli eventi, degli incidenti ma non delle avventure. Le grandi avventure sono quelle nazionali, internazionali, del progresso. Il soggetto può limitarsi a riconoscere ad un tratto qualcosa di diverso, "qualcosa che comincia":

Quelque chose commence pour finir: l'aventure ne se laisse pas mettre de rallonge; elle n'a de sens que par sa mort... Et puis tout d'un coup quelque chose casse net. L'aventure est finie, le temps reprend sa mollesse quotidienne. (Sartre 1938: 59)

In questa dimensione del vivere, intrisa di necessità, ci si allea con il tempo più che con lo spazio. Può succedere qualcosa soltanto dentro di noi, nel flusso della coscienza. Autore francese, della generazione ancora successiva Georges Perec (1974) si guarda attorno, tra gli oggetti consueti e comincia a fare l'inventario²⁰ di quello che esiste. Alla stregua di un letto o di una sedia di un *bistrot*, tra le cose da classificare ci sono anche le persone: "uomini con la bussola" o "uomini con l'orologio"²¹. Questa seconda frattura – tra spazio e tempo – dopo la prima frattura tra narrazione e monumento, viene risolta da Perec con l'esercizio dell'immaginazione. Lo spazio di un *bistrot* (Perec 1982) viene descritto decine di volte dimostrando che l'inventario, oltre che una dimensione trans-scalare dal letto alla città (Perec 1974) ha una sua legittima casualità. L'ossessione per l'esaurimento delle risorse, che inizia alla fine del XIX secolo, denuncia l'inizio della lunga stagione di *esaurimento dei luoghi*; il progettista urbano deve "fare del proprio meglio con i mezzi a disposizione", amplificare la riflessione sul proprio fare, con pochi mezzi e terreni scivolosi (Bianchetti).

Se il mondo è saturo e la coscienza occidentale ha esaurito le proprie avventure *Cosa muove lungo la piega che viaggia attraverso le intersezioni dell'individuale?* L'esito del progetto urbano non è costruire il nuovo, sovrapposto o giustapposto, in un sedime libero o liberato. La sfida che si delinea è lavorare con quello che c'è operando una "sezione"²² dell'esistente in cui siano svelate possibili vie di fuga. L'architetto per sua natura fa

²⁰ Perec non a caso lavora come "documentalista", ricercatore di archivio.

²¹ Perec è senz'altro dalla parte degli uomini con la bussola; il lavoro minuzioso di descrizione dello spazio sembra alludere al fatto che, più che domandarsi come "le cose" agiscono nella memoria e nella vicenda individuale, valga la pena rinnovare continuamente lo sguardo su "quello che c'è", che si articola in brevi racconti che non hanno la forma del flusso (che nell'inconscio si articola temporalmente) ma dell'inventario.

²² Il termine viene qui inteso in senso figurato per parlare della percezione dello spazio nel suo complesso, a partire dalla definizione architettonica, dove "sezione" comunemente è la rappresentazione grafica che guarda un edificio sezionandolo idealmente con un piano verticale o

ordine perciò questa navigazione degli altri mondi che è in grado di evocare ogni oggetto non avviene più come un flusso da seguire ma svelando la capacità di “essere altro” di ogni oggetto. Se l’oggetto è dissezionato e visto nella piega continua della linea di sezione, non vedo solo una faccia o angolatura (la trasparenza di Han). Questi discorsi sul *progetto come scavo*²³ sono una sfida in corso per concepire nuove teorie che guidino le ri-narrazioni proprie delle disciplina degli studi urbani e della pianificazione.

Nella modulazione, “non esiste sosta per il calco, poiché la circolazione del supporto d’energia equivale a un calco continuo; un modulatore è un calco temporale continuo... Ricalcare equivale a modulare in modo definitivo, modulare equivale invece a ricalcare in modo continuo e perennemente variabile”, Leibniz offre allora una definizione della modulazione, quando afferma che la legge della serie disegna le curve come “la traccia stessa della linea” in movimento continuo, continuamente toccata dalla curva del loro concorrere?... È un oggetto manierista e non più essenzialista: l’oggetto diventa evento. (Deleuze 1988; trad. ita.: 31)

Il progetto urbano contemporaneo è questo calco della piega, è la materia di cui è fatto. *Cosa succede all’immagine dell’urbano e al suo racconto?* Cosa succede all’immagine del monumento, ovvero a “ciò che rimane”, inteso come memoria di un’immagine di sé nel mondo attraverso un’architettura condivisa? L’immagine della sezione dello scavo archeologico pone il problema della firma: di chi è quella costruzione, che già esiste, portata dalla luce da un segno? A chi appartiene l’opera? L’opera appartiene a chi la immagina, e compito dell’urbanista non è solo immaginare quell’opera ma costruire i presupposti materiali e immateriali perché quell’opera possa essere immaginata.

(3) Immaginarsi in un racconto: dalla Musa alla Ninfa

Nel racconto dell’esperienza urbana contemporanea si recitano diversi personaggi. Abbiamo finora compreso che per poter dire e progettare il “cosa accade” dell’evento non basta una mappa, ma occorre mettere in campo una regia del calco. Questo sforzo di direzione giace nell’essere capaci di immaginare il taglio tra un’inquadratura e l’altra. Concludo con la discussione dell’ultima delle istituzioni di cui lo stato-nazione moderno si dota: il museo. Il problema del museo (il “ciò che resta” delle invarianti delle mappe) può essere posto come il problema del cosa succede alla “libertà umana” quando si vive in uno spazio intriso di necessità (cfr. Tarizzo nella prefazione di Deleuze 1988, trad. ita. 2004).

orizzontale, evidenziandone così insieme la struttura e il contenuto.

²³ Significativa in tal senso la ricerca, la didattica e l’attività politica del Prof. Giovanni Caudo.

Un evento è una smagliatura del Mondo. Un evento, se davvero è tale, è un caso, è qualcosa di totalmente imprevedibile e totalmente accidentale che smaglia ogni rete, ogni trama di necessità che tiene assieme un Mondo. Perché parliamo di Mondo infatti? Perché presupponiamo sempre, anche quando non ci chiamiamo Einstein, che Dio non giochi a dadi, ossia che esista un Mondo, un Universo, un Cosmo, la cui unità e consistenza è data da un insieme di leggi o regolarità che tengono assieme e uniformano il mondo, *un* mondo. Un evento, invece, è una singolarità assoluta, ossia qualcosa che non si lascia ricondurre a un universale, a un genere, a una legge, a un ordine. Basta dunque un solo evento a confutare l'esistenza del Mondo. E l'evento è appunto questo: è la prova che il Mondo non esiste. (Tarizzo nella prefazione di Deleuze 1988, trad. ita. 2004: XXVIII)

La relazione distruttiva tra evento e mondo chiama in causa la dimensione della causalità. Il caso esiste veramente? Per come si parla d'arte si dimostra l'esistenza del caso. Il problema del rapporto tra evento e mondo viene risolto dal museo in maniera duplice: da una parte programmando la cronicizzazione di un sentimento che si incarna in un'opera; contemporaneamente attribuendo ad un fattore esterno alla propria coscienza nel tempo e dello spazio – la Musa è altrove – la capacità di riattivare quel sentimento e di proteggere l'arte che ne scaturisce.

Il museo postula l'esistenza del mondo perché è capace di salvare le variabili che permettono al caso di aggrumarsi attorno a qualcosa che, attraverso l'arte, appare necessario (Carboni 2017).

Se per dire la ri-scrittura del mondo saturo l'analogia del *palinsesto* non funziona più, anche il concetto più stabile ed elementare del contesto è minato dalla competizione tra evento e mondo e dal passaggio deleuziano dal soggetto che sceglie al soggetto-evento. Se ci interessa l'opera ed il suo rapporto con un genio che la produce c'è il problema di un paesaggio (di un paese che con il sostantivo *-aggio* deve essere agito) ma anche e soprattutto il problema della firma, dell'appartenenza. Il problema del "cosa resta" ha a che fare con il "come vedo cosa c'è già?" da parte del soggetto pubblico e, oggi, anche del progettista che rivede i propri strumenti.

L'ordine architettonico ha come gli altri fenomeni narrativi una potenza allocativa (Heidegger 1951) che riconduce gli elementi morfologici e statici ad un'articolazione continua, per piani e modanature. Le colonne sono alberi: tra cielo e terra. In questa prospettiva fenomenologica dire che il mondo esiste significa dire che esiste un evento in grado di collocarmi con altri elementi del mondo. È una visione cosmogonica, più che prospettica, che precede l'esistenza di una dichiarazione di uso o di un agente.

Se abbiamo detto che la trasformazione viaggia sul flusso (di un liquido che si contamina trans-versando), la metamorfosi si articola nella forma. Bauman (2005) pone il problema della liquidità dell'esperienza. L'ordine architettonico va nella direzione di questa fluidità, dell'accoglienza della *quadratura* (Heidegger 1951) nel proprio corpo. Asseconda il basso e l'alto, il duro e il morbido, il cielo e la terra, l'aperto e il chiuso,

l'umano e il divino. Se è intuitivo che ogni architettura sia opera della costruzione, non è altrettanto immediato riconoscere che ogni architettura è anche opera della densità e della collocazione. Il problema dell'esistenza di un "contesto" a livello urbano è un "problema della forma" ignorato (dagli architetti che credono che la forma sia forma a prescindere dalla propria posizione) o sottovalutato (da coloro che si limitano a riconoscere che ogni cosa ha una conseguenza sulle altre, contiguamente). Contesto (tessuto insieme) è la dimensione di mediazione tra azione passata ed azione presente perciò il riconoscimento dell'esistenza di un contesto è presupposto per la creazione di un'immagine progettuale, della possibilità di agire, operare e operativizzare attraverso la forma del costruito.

L'architettura è un linguaggio? È un'arte? È una tecnica? È una protesi dell'uomo? Probabilmente niente di tutto ciò perché è nel contempo tutto questo. L'architettura accorda il mondo immaginato con il mondo a disposizione. Un architetto "archeologo del sapere" riesce a non essere asservito al contesto²⁴ proprio perché è un esperto di cultura contestuale. L'Evento come autodifferenziazione dell'Uno richiede in architettura l'esistenza di un contesto come qualcosa di disordinato, di non ancora allocato a dispetto della sua dimensione "allocativa". Se l'Essere e il linguaggio non sono più Uno esiste un intervallo tra il dire e il vedere (Deleuze 1988). Questo pone all'architetto due oggetti tra le mani: i codici dell'enunciabile e i codici del visibile, che non sono più gli stessi. La possibilità che il pensiero tragga il proprio ordine dalle cose (Deleuze 1988) è questione aperta.

C'è negli ultimi decenni del Novecento un intensificarsi del manierismo descrittivo dell'urbano che non è atteggiamento nuovo ma viene ereditato da esperienze ottocentesche che derivano dalla conformazione stessa della città europea. Il *flâneur* peregrino in patria riscopre l'erranza dimenticata delle origini della civiltà umana ed urbana stessa. Francesco Careri (2007) tesse le fila di queste esperienze performative di uomini nel paesaggio definendo la *land art* come una delle tante esperienze che anacronisticamente si ripropongono. Se è vero che paesaggio è solo ciò che viene agito, per Careri può esistere opera architettonica solo se il genio che le dà forma è cosciente di essere colonizzato da quel paesaggio e, soprattutto, vi si muove attraverso. Per Careri tuttavia questo ricontattare le cose attorno, con pochi pregiudizi mitopoietici ma con i sensi accesi, è una moltiplicazione delle prospettive, riconduce a un pensiero multi-prospettico della realtà. Dal *flâneur* di Baudelaire a Duchamp²⁵, il filo dell'esplosione del punto di vista unico con-

²⁴ Non ci riferiamo al *fuck the contest* Koolhaasiano che sottolinea una tendenza dell'architettura contemporanea iconica ad ignorare completamente il contesto, in virtù della propria dimensione. Anche il lavoro di Aureli interroga la non dialetticità dell'oggetto architettonico. Questi sono i temi del post-moderno che si interrogano su una post-architettura ma nella direzione di discutere su relazionalità e genericità dell'architettura contemporanea.

²⁵ In un intervento al Festival della Filosofia di Modena nel 2017 Massimo Cacciari sostiene che "tornare tra le cose" sia reazionario e inefficace per intensificare la qualità delle relazioni; è l'inessenzialità propria dell'opera d'arte contemporanea, come pura esibizione, è l'univo vuoto possibile che permette, per senso di assenza, di pensare di ricontattare "l'altro".

ferma comunque l'assimilazione del punto di vista (un unico senso, appunto) ad una costruzione prospettica che coincide con l'immagine del mondo che ci si fa. Queste immagini del mondo possono sovrapporsi o confliggere o reincarnarsi di nuovo in altri spazi ma restano costrutti prospettici. L'intersezione tra diversi modi di vedere il mondo può essere solo un punto di fuga comune, non ha le linee sghembe e piegate dell'intersezione.

Ecco che quindi è necessaria una riflessione non tanto sulla multi-prospettività cumulativa del mondo o sulla sua non prospettività (Decandia 2008) ma occorre ripensare al momento in cui il soggetto-evento si fonde con l'immagine di sé con le cose attorno.

L'Embodied narratology e il *Literary darwinism* sono scienze umanistiche attuali che sottolineano come il discorso letterario sia incarnato nell'uomo tanto da avere una generatività evolutiva pari a quella della biologia. Jaynes (1976) riconosce nel poema omerico il frutto del passaggio ad uno stato di coscienza diverso da quello pre-cosciente in cui l'uomo è succube dell'azione. Il tentativo di inserire l'impulso in una narrazione è una rivoluzione che ha una portata maggiore di quella dell'invenzione della scrittura che non garantisce la coscienza di un io-narrante che può agire nel mondo in virtù delle relazioni (con le diverse parti di sé e con gli altri) tessute attraverso il linguaggio. La sedimentazione dell'immagine nel discorso è successiva all'epifania del "voler agire", del riconoscimento della propria forza. La negoziabilità dell'immagine, attraverso la poesia, è *contestata*, presupposto per la definizione della coscienza. Precede la negoziabilità politica che predilige la successione logica alla narrazione.

Ferraro (2001) mette in luce come ai tempi di Adriano, che viaggia instancabilmente da una provincia all'altra, l'impero compiuto e stabile si presenta come un'estensione tutta percorribile, dove tutto ciò che è fuori dal mondo a disposizione è selvaggio, *hic sunt leones*. Conseguenza dell'affidamento del mondo imperiale al dominio geotecnico sarebbe la percezione, tutt'altro che recente, di un mondo unificato, della centralizzazione del mercato, che rende superflua l'esperienza diretta dei luoghi²⁶.

Se quindi l'immagine di questo mondo unificato, così come nella premessa di questo lavoro, viene affidata dal potere coloniale al censimento e alla mappa, il cardine delle prime due istituzioni è sicuramente il terzo elemento, il museo. Il museo infatti è il "ciò che resta" di cui ci interessa. Se la Musa guida la trasformazione, quale modo di concepire l'immagine può venire in soccorso di un uomo che insieme al mondo, che si raffigura e costruisce, vive una metamorfosi?

Ogni monade, esprimendo il mondo intero, lo include nella forma di un'infinità di piccole percezioni, piccole sollecitazioni, piccole molle: la presenza del mondo in me, il mio essere-per il mondo è un'"inquietudine" (uno stare in guardia). *Io produco un accordo* ogni volta che posso stabilire, in un insieme di infinitamente piccoli, certi

²⁶ È Ferraro a ricordare che Augusto aveva esteso il censimento a tutto il territorio dell'Impero, e che «la geografia celebra e rovescia il mito ecumenico. L'impossibilità di una conoscenza completa è un altro verso della medaglia dell'Impero pacificato e unificato».

rapporti differenziali che renderanno possibile un'integrazione di quell'insieme, cioè di una percezione chiara e distinta. (Deleuze 1988: 216)

Ogni parte del mondo perciò è già presa nella zona di una certa monade e presenta gli accordi di quella monade, che sono accordi molto differenti tra loro. Occorre spostarsi dal paradigma della città-libro (*Notre-Dame de Paris* di Hugo), in cui ad ogni segno di pietra corrisponde una sola opera o una sola operativizzazione possibile: non si tratta di composizione ma di esecuzione, non solo dell'accettazione della polifonia rispetto al melodramma (Decandia 2008) ma dell'accordo tra racconto minore e altri modi di divenire. Il *genius loci* romano descrive quegli accordi deleuziani come qualcosa di inevitabile e collocato, se si comprende come contattarlo. C'è un'altra figura legata alla cultura antica greca e romana che viene in aiuto per parlare dell'immagine, per definire il paradigma della scoperta in aiuto di un popolo a venire nomade ma capace di prendere coscienza dei propri accordi con lo spazio: è la Ninfa.

Agamben (2007) descrive l'esperienza dei video di Bill Viola che costringono lo spettatore distratto a rivedere il video dall'inizio, trasformando l'immobile tema iconografico in storia. Non è solo il movimento narrativo di immagini a catturare l'attenzione, che le considerava immobili, ma «questa saturazione cainologica imprime loro un tremito, che costituisce la loro aura particolare» (9). Queste immagini che scoppiano manifestano per Agamben che il tempo è contenuto nell'immagine più che le immagini sono contenute nel tempo: «Come può un'immagine caricarsi di tempo?» (11).

La ninfa è un indiscernibile di originarietà e ripetizione, di forma e materia, ma un essere la cui forma coincide puntualmente con la materia e la cui origine è indiscernibile dal suo divenire è ciò che chiamiamo tempo, che Kant definiva per questo nei termini dell'autoaffezione. Le *Pathos-formeln* sono fatte di tempo, sono cristalli di memoria storica, "fantasmi" nel senso di Domenico Piacenza, intorno ai quali il tempo scrive la sua coreografia. (Agamben 2007: 18)

Così come nelle immagini omeriche descritte da Jaynes, è il metro a derivare dalla formula tradizionale, Agamben cita Albert Lord: il poema non è composto per l'esecuzione, ma nell'esecuzione. Solo con il contatto con l'uomo le Ninfe prendono vita acquistando un'anima, la ninfa è l'immagine dell'immagine (ivi) ed è su questo fronte che il progettista urbano lavora. Svelare l'invisibile del visibile significa rendere manifesta questa esistenza parallela d'immaginabilità delle cose, che carica di tempo e di attualizzabilità lo spazio sovraccaricato.

Anche Calasso (2009) interroga il ruolo della Ninfa nell'economia divina greca. La Ninfa è guardiana di una fonte che sgorga. Spartendo la sovranità tra Apollo e Dioniso affida ai figli il modo della conoscenza che passa per la possessione delle ninfe.

Nell'era della pienezza di Zeus regnava la metamorfosi come statuto normale della manifestazione. Mentre nell'era già intaccata dalla profezia di Themis la realtà si irrigidiva, gli oggetti si fissavano. Ora la metamorfosi sarebbe migrata nell'invisibile, nel regno sigillato della mente. Sarebbe divenuta conoscenza. E quella conoscenza metamorfica si sarebbe addensata in un luogo, che era insieme una fonte, un serpente e una Ninfa. (Calasso 2005: 16)

La Ninfa è quindi ciò che tiene tre modalità nell'apparire di un essere solo (*ibid.*). Apollo si batte per conquistare la possessione della conoscenza e l'acqua della fonte non è solo protetta dal serpente ma è anche il suo sguardo. Apollo deve battersi con un altro occhio per incorporarlo in sé uccidendo la ninfa Pitone. Apollo è colui che scompone, è il metro. Parafrasando ancora Calasso, i *nymphopleptoi* posseduti dalla ninfa sono citati da Aristotele in un discorso contestuale sulla felicità: felicità innata, felicità raggiunta con l'apprendimento, felicità attraverso "l'esercizio" (quella dell'abitudine), felicità per ebbrezza, felicità attraverso la fortuna. Queste ultime modalità di felicità sono attribuite ai posseduti: la Ninfa agisce improvvisamente trasformando la sua preda. Questa istantaneità di possesso, unita alla custodia della sorgente primigenia della conoscenza e all'incarnazione dello "sguardo altro" da parte di Apollo, lascia intendere che l'ispirazione che porta ad accedere alla percezione e alla restituzione di un'immagine ninfatica abbia a che fare con la metamorfosi dello sguardo. Non per sostituzione ma per rapimento da parte dei molti possibili sguardi disseminati nel mondo. Sono sguardi legati ad ogni luogo in cui questa sorgente che mette insieme conoscenza, custodia dello sguardo e moto della cascata possa essere riconosciuta. Riconoscere l'immagine significa sottrarla alla dimensione in cui è relegata e all'improvviso esserne posseduti con tutti i sensi.

Rispetto ai *molti geni* presenti nei *molti luoghi* da ricontattare, questi *molti sguardi* hanno a che fare con "l'immagine dell'immagine" del luogo che è la città che esiste, negoziabile per lo studioso urbano non in termini di sovrastrutture e strutture sulle quali intervenire ma nei termini dei modi con cui il cittadino è in grado di individuare il passaggio da un'immagine all'altra, lasciandosi possedere.

Assistiamo ad una crisi del taglio e non del montaggio (Virilio 1993). Nella regia cinematografica si lavora perché il montaggio ricomponga il film nel passaggio da un'inquadratura all'altra, da un fotogramma all'altro, ciascuno saturo delle frazioni di tempo in cui è frammentata la pellicola. L'immagine complessiva del reale è il differenziale del passaggio da un'immagine all'altra. Resta una concezione multiprospettica della realtà: più prospettive si compongono in un racconto che sancisce l'esistenza di uno dei possibili mondi. La regia urbanistica contemporanea invece supera la dimensione prospettica per occuparsi della *multiplanarità* del mondo. Dei *mille piani* possibili non ne sceglie uno ma si insegna all'io-costruttore ad accordare il racconto del proprio divenire minore al ritmo del passaggio da un piano all'altro delle facce opache del corpo della città. Il passaggio dall'immagine all'altra immagine è il modello che l'urbanista può mettere

alla prova per parlare di quel costruito polisemico inafferrabile che è la città. Irriducibile ad una definizione univoca, il divenire corpo della città scopre nelle parole degli studiosi urbani il proprio divenire donna.

BIBLIOGRAFIA

- Agamben, G. (2007). *Ninfe*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Alexander, C. & Silverstein, M. (1978). *A Pattern Language: Towns, Buildings, Construction*. Oxford: OUP USA.
- Anderson, B. (2011). *Imagined communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London-New York: Verso.
- Aureli, P.V. (2011). *The possibility of an absolute architecture*. Cambridge: MIT Press.
- Bauman, Z. (2005). *Liquid life*. Cambridge: Polity Press.
- Bianchetti, C. (2011). *Il Novecento è davvero finito: Considerazioni sull'urbanistica*. Roma: Donzelli.
- Koolhaas, R. (1995). *Bigness and the problem of Large: Small, Medium, Large, Extra-Large*. New York: Monacelli Press.
- Cacciari, M. (2009). *La città*. Rimini: Pazzini.
- Calasso, R. (2005). *La follia che viene dalle Ninfe*. Milano: Adelphi.
- Carboni, M. (2017). *Il genio è senza opera: Filosofie antiche e arti contemporanee*. Milano: Jaca Book.
- Careri, F. (2006). *Walkscapes: Camminare come pratica estetica*. Torino: Einaudi.
- De Benoist, A. (2017). *Le Moment populiste: Droite-Gauche c'est fini!*. Roux: Pierre-Guillaume.
- Debord, G. (1967). *La Société du spectacle*. Paris: Éditions Buchet-Chastel.
- Decandia, L. (2008). *Polifonie urbane: Oltre i confini della visione prospettica*. Milano: Booklet.
- De Fazio, G. (2015). "Etica delle composizioni: Sul divenire donna e le linee di fuga della corporeità", *La Deleuziana*, 2/2015, 50-62.
- Deleuze, G. (1988). *Le pli: Leibniz et le Baroque*. Paris: Les Éditions de Minuit. Trad. it. (2004). *La piega: Leibniz e il Barocco*. Torino: Einaudi.
- Deleuze, G. (1990). *Pourparler (1972-1990)*. Paris: Les Éditions de Minuit. Trad. it. (2000). *Pourparler*. Macerata: Quodlibet.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1980). *Mille plateaux: Capitalisme et schizophrénie*. Paris: Les Éditions de Minuit. Trad. it. (2017). *Mille piani*. Napoli-Salerno: Orthotes.
- Dente, B. (2011). *Le decisioni di policy*. Bologna: Il Mulino.
- Esposito, R. (1998). *Communitas: Origine e destino della comunità*. Torino: Einaudi.
- Ferraro, G. (2001). *Il libro dei luoghi*. A cura di G. Caudo. Milano: Jaca Book.

- Foucault, M. (1966). *Les mots et les choses: Une archéologie des sciences humaines*. Paris: Éditions Gallimard. Trad. it. *Le parole e le cose: Un'archeologia delle scienze umane*. Milano: Rizzoli.
- Foucault, M. (2001). *Spazi altri: I luoghi delle eteroropie*. Milano: Mimesis Edizioni.
- Fukuyama, F. (1992). *The end of History and The Last Man*. New York: Free Press.
- Gabellini, P. (2001). *Tecniche urbanistiche*. Urbino: Carocci.
- Han, B-C. (2010). *Müdigkeitsgesellschaft*. Berlin: Matthes & Seitz. Trad. it. (2012). *La società della stanchezza*. Roma: Nottetempo.
- Han, B-C. (2012). *Transparenzgesellschaft*. Berlin: Matthes & Seitz. Trad. it. (2014) *La società della trasparenza*. Roma: Nottetempo.
- Han, B-C. (2014). *Psicopolitik: Neoliberalismus und die neuen Machttechniken*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag. Trad. it. (2016). *Psicopolitica*. Roma: Nottetempo.
- Heidegger, M. (1951). "Vorträge und Aufsätze". Edizione italiana (1976): "Costruire, abitare, pensare". In *Saggi e discorsi*. Milano: Mursia.
- Jaynes, J. (1976). *The origin of consciousness in the break down of the bicameral mind*. (Edizione). Boston: Houghton Mifflin Company.
- Lynch, K. A.. (1960). *The image of the city*. Cambridge: MIT Press.
- Marmo, L. (2018). *Roma e il cinema del dopoguerra: Neorealismo, melodramma, noir*. Roma: Bulzoni.
- Perec, G. (1974). *Espèce d'espaces*. Paris: Éditions Galilée.
- Perec, G. (1982). *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*. Paris: Christian Bourgois.
- Rigotti, G. (1947). *Urbanistica: La tecnica, la composizione*. Torino: UTET.
- Rossi, A. (1966). *L'architettura della città*. Padova: Marsilio.
- Sartre, J-P. (1938). *La nausée*. Paris: Éditions Gallimard.
- Tarragoni, F. (2013). "La science du populisme au crible de la critique archéologique: Archéologie d'un mépris savant du peuple", *Actuel Marx*, 54, 56-70.
- Viganò, P. (2014). *L'urbanistica come strumento di ricerca: Ricerche sulla città contemporanea 2009-2014*. Roma: Aracne.
- Virilio, P. (1993). *L'espace critique*. Paris: Éditions Galilée.
- Virno, P. (2013). *Saggio sulla negazione*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Virno, P. (2015). *L'idea di mondo*. Macerata: Quodlibet.