

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI BOLOGNA

FACOLTA' DI LETTERE E FILOSOFIA

Corso di laurea in Discipline semiotiche

TITOLO DELLA TESI

"Il giardino metropolitano.

Analisi semiotica del movimento Critical Garden."

Tesi di laurea in
Sociosemiotica

Relatore

Prof. Maria Pia Pozzato

Presentata da

Novella De Giorgi

III Sessione

Anno accademico 2006/2007

A tutti coloro che non aspettano
di essere morti per riconquistare
il Giardino perduto, perché
lo hanno già ritrovato qui,
da qualche parte, sulla Terra.

Indice

Introduzione

0.1 Come nasce Critical Garden	7
0.2 Motivazioni della ricerca e metodo di analisi	8
0.3 Ringraziamenti	10

Capitolo Uno

Il contesto storico e geografico

1.1 Premessa	12
1.2 Il situazionismo	13
1.3 L'attante collettivo	14
1.4 L'urbanismo unitario	17
1.5 I community gardens in America e i primi "giardinieri selvaggi"	18
1.6 Masse critiche in città	22
1.7 Territorio e cyberspazio	24
1.8 Dalla mappa ai percorsi	26

Capitolo Due

Che cos'è un Critical Garden

2.1 Premessa	29
2.2 Il giardino nella cultura occidentale	29
2.3 Semiotica del giardino	31
2.4 Come costruire un critical garden	33
2.5 Configurazione del critical garden	35

2.6 Il critical garden come prodotto di pratiche	39
2.7 Il critical garden come discorso	42
2.8 I valori del verde spontaneo	44
2.9 La metafora del teatro	55
2.10 Semiosfere	57

Capitolo Tre

Passeggiare in un giardino non progettato

3.1 Premessa	59
3.2 L'atto di passeggiare	60
3.3 Descrizione della camminata urbana	62
3.4 Le isotopie	62
3.5 Strategie politiche vs pratiche spontanee	68
3.6 Le crepe urbane	70
3.7 I modelli urbanistici	71
3.8 Sul concetto di vuoto	73
3.9 Dalla città astratta alla città attualizzata	76
3.10 Il "vuoto urbano" nel quartiere Bolognina	77
3.11 L'investimento semantico della recinzione	78
3.12 La prospettiva dei Critical Gardeners e i valori del vuoto	81

Conclusioni	85
--------------------	-----------

Bibliografia	87
---------------------	-----------

Introduzione

0.1 Come nasce Critical Garden

Critical Garden, è un movimento che non ha un vero e proprio fondatore né un'esatta data di nascita. Tuttavia le sue origini risalgono all'inizio degli anni '70, quando i cittadini delle grandi metropoli del Nord America e, in particolare di New York, stanchi dell'indifferenza del governo nei confronti dei quartieri più periferici e degradati, hanno spontaneamente preso l'iniziativa di trasformare alcuni terreni pubblici abbandonati – i cosiddetti vacant lots - in giardini/orti comuni e autogestiti. Da allora sino ad oggi, questi “giardini spontanei”, conosciuti con il nome di “community gardens” si sono diffusi e moltiplicati in moltissime altre città non solo negli Stati Uniti, ma anche in Europa e in Australia, e costituiscono un'importante risorsa per i cittadini, sia dal punto di vista paesaggistico e ambientale, che - e forse soprattutto – dal punto di vista del tessuto sociale, in particolare nei quartieri di più scarso valore economico e produttivo, e di conseguenza, più trascurati dalle amministrazioni locali. Infatti, questi giardini pubblici, spesso di dimensioni notevoli, non solo accolgono moltissime specie di piante e ortaggi, che contribuiscono materialmente al miglioramento della qualità della vita dei cittadini, ma costituiscono allo stesso tempo un importante centro di aggregazione e di socializzazione per bambini e adulti di ogni provenienza sociale, uno spazio urbano realmente pubblico, autogestito e condiviso.

Così, grazie alle possibilità offerte dai nuovi mezzi di comunicazione su scala globale, alla diffusione di centinaia di blogs e di siti internet, sono tantissimi oggi gli attivisti che ripropongono nelle loro città, se pur con qualche variazione dovuta alle inevitabili differenze locali, il modello dei community gardens come valida alternativa, costruita dal basso, al verde pubblico istituzionalizzato.

In Italia, il nome "Critical Garden" vuole fare eco a "Critical mass" - movimento sociale ormai noto e partecipato in tutto il mondo - in quanto pratica che nasce nelle città da un'esigenza collettiva comune: restituire allo spazio pubblico la funzione che gli spetterebbe per definizione, quella di centro di aggregazione, di luogo catalizzatore di attività collettive.

Oltre alla dimensione collettiva, queste pratiche sono accomunate anche da un altro aspetto che le fonda e le caratterizza: la spontaneità. Come ogni bicicletta di massa è una passeggiata in bicicletta collettiva e spontanea ("noi non blocchiamo il traffico, noi siamo il

traffico" recita uno degli slogan), allo stesso modo ogni pratica dei Critical Gardeners nasce da azioni spontanee com-partecipate: passeggiare in un'area di verde spontaneo come se fosse un giardino pubblico, coltivare piante e fiori in aiuole spartitraffico o ai margini delle strade, trasformare un pezzo di terra abbandonato o un "vuoto urbano" in uno spazio verde e vivo in cui si scambiano saperi e socialità.

Come si può intuire dallo stesso nome "Critical Garden", i protagonisti di questo progetto non sono solo i cittadini, ma anche, e forse soprattutto, le piante, gli arbusti, i fiori, gli alberi che nascono e crescono spontaneamente in città. Sono loro, infatti, che rompendo il cemento o sbucando ai margini di un marciapiede hanno attirato l'attenzione di questo gruppo di attivisti. Soffermandosi ad osservare il territorio urbano, le sue diverse facce, le sue imprevedibili variazioni e discontinuità, i Critical Gardeners hanno compreso che la città non è un complicato sistema architettonico, ma piuttosto un organismo di cui noi stessi facciamo parte insieme ad altre forme di vita; hanno iniziato a pensare che percorrere sempre e solo strade già progettate non significa vivere lo spazio urbano, ma piuttosto subirlo; hanno realizzato che non si poteva restare ancora a guardare, che bisognava iniziare a fare qualcosa: mettere in discussione i principi urbanistici che fanno gli interessi di pochi individui, per lo più amministratori e imprenditori edili. In che modo? Passando dalla parte delle piante.

Critical Garden non può tuttavia essere definito un movimento ambientalista, nel senso che il suo principale obiettivo non è la difesa dei diritti delle piante o della natura, ma piuttosto di imparare dalle piante quella che è anche la nostra natura, di ritrovare con loro la spontaneità e il desiderio di *abitare il mondo*, di riscoprire insieme il nostro *essere mondo*.

0.2 Motivazioni della ricerca e metodo di analisi

Questo lavoro nasce innanzi tutto da un interesse personale. Sin dalla sua nascita, infatti, ho sostenuto e partecipato attivamente al movimento Critical Garden a Bologna.

Dopo aver individuato e scelto l'oggetto della mia analisi, il rischio era ovviamente quello di non riuscire ad ottenere quel distacco emotivo nei confronti delle pratiche e degli eventi osservati, quella "giusta distanza" che ogni analisi scientifica richiederebbe. Tuttavia, dal momento che il *sensu* altro non è che una trasformazione di valori colta a partire da un certo punto di vista e inevitabilmente ascritta ad una rete di relazioni tra soggetti e oggetti (Basso, 2006), quello che poteva sembrare un ostacolo, ovvero il coinvolgimento personale nelle

situazioni e nelle esperienze analizzate, si è rivelato in realtà un vantaggio, presentandosi immediatamente come uno dei possibili percorsi di accesso al senso.

In una prospettiva sociosemiotica, infatti, il senso non viene colto come dato a priori, come qualcosa che è già contenuto nel testo analizzato: la problematica della significazione si estende all'insieme delle pratiche con cui gli agenti sociali interagiscono tra loro e si relazionano con lo spazio, in altre parole, producono senso (Landowski, 1999). Non si tratta allora di comprendere il significato del movimento Critical Garden in quanto testo enunciato, ma piuttosto di rendere conto di ciò che “fa” in quanto discorso, ovvero della sua capacità di “agire” e di “far agire”, prendendo evidentemente in considerazione anche il contesto, sia interazionale che istituzionale.

In termini semiotici, Critical Garden può essere considerato allo stesso tempo come una particolare tipologia di spazio urbano (un “giardino non-progettato”), come un discorso (che si interseca nella rete dei discorsi sociali e politici della città), come un insieme di pratiche (ad es. l'occupazione e la trasformazione collettiva degli spazi urbani), come una *messa in scena* attraverso la quale i soggetti coinvolti si offrono in rappresentazione gli uni agli altri. Indubbiamente siamo di fronte ad un oggetto complesso; osservazione banale questa, se si pensa che, dopotutto, si tratta di un processo in atto, ovvero di qualcosa che ha a che fare con la realtà nel suo divenire e, di conseguenza, per sua natura complesso e irriducibile ad una struttura unitaria e coerente.

Abbiamo quindi utilizzato diversi strumenti di analisi, cercando di coglierne, le molteplici sfaccettature, per poi, di volta in volta suggerire al lettore una possibile visione d'insieme. Dobbiamo a questo punto sottolineare che questo lavoro non vuole in alcun modo essere un'analisi completa ed esaustiva sul significato – o sui significati – del movimento Critical Garden; in altre parole, non si pretende di dire la “verità” su Critical Garden, ma solo di proporre alcune chiavi di lettura, mettendone in luce alcuni aspetti che, dal nostro punto di vista, ci sembrano particolarmente rilevanti.

Il lavoro che segue si compone di tre parti. Il primo capitolo contestualizza il movimento Critical Garden ripercorrendo la sua storia lungo un percorso iniziato quasi quarant'anni fa negli Stati Uniti e che si è poi inevitabilmente intrecciato con i percorsi di altri movimenti che in questi ultimi anni hanno attraversato e animato le grandi metropoli e che continuano ancora oggi a tessere come una rete le loro molteplici identità.

La seconda parte si propone di far emergere i valori profondi attribuiti dalla cultura occidentale al “giardino”. Partendo da qui, si arriverà quindi a configurare il Critical Garden come uno spazio pubblico ideale: un giardino-teatro in cui attori e spettatori, esseri umani e

vegetali, mettono in scena la riconciliazione dell'antico conflitto tra natura e cultura.

Infine, nel terzo ed ultimo capitolo analizzeremo il discorso Critical Garden dal punto di vista delle pratiche che lo determinano in quanto movimento sociale e politico. Si farà quindi riferimento ad un caso specifico, ovvero il primo critical garden bolognese sorto nel piazzale dell'ex mercato ortofrutticolo e, in particolare, al momento della sua "inaugurazione" quando un'insolita camminata urbana, che ha coinvolto insieme i Critical Gardeners bolognesi e i cittadini del quartiere, ha trasformato un quadrilatero di cemento invaso dalle piante pioniere in un giardino spontaneo.

Lo scopo di questa analisi ad un livello più microscopico sarà quindi quello di mettere in luce gli aspetti del movimento che più direttamente si connettono al contesto delle dinamiche cittadine, dei piani urbanistici e delle politiche comunali.

0.3 Ringraziamenti

Prima di essere un giardino non progettato o uno spazio pubblico ideale, prima ancora di essere un movimento, per me Critical Garden è stato, e continua ad essere tuttora, un insieme di persone meravigliose, di emozioni spontanee e di passioni condivise, un intreccio di voci, di passi e di sguardi quasi sempre sorridenti, qualche volta corrucciati, comunque sempre carichi di buone energie.

Per questo, ma soprattutto perché queste parole digitate su una sola tastiera, sono in realtà il frutto di un pensiero collettivo, i miei primi ringraziamenti sono per Maurizio Bergamaschi, Luca Comba, Amir Djalali, Angela Sozzo, il gruppo fotografico Reflecsa.

Ogni idea, per essere condivisa, discussa, concretizzata e infine tradotta in azione collettiva ha bisogno di uno spazio. Ringrazio quindi tutti - ma proprio tutti, "frequentatori occasionali" compresi - coloro che da anni, con impegno, entusiasmo e infinita passione, sostengono e animano XM24, uno spazio pubblico autogestito, ma anche uno degli ultimi luoghi realmente aperti ad ogni forma di dialogo e di confronto, uno degli ultimi luoghi davvero pubblici in cui si può provare la straordinaria sensazione di sentirsi liberi e allo stesso tempo a casa.

Ringrazio inoltre la professoressa Maria Pia Pozzato per aver dimostrato sin dall'inizio grande interesse per l'argomento, per aver seguito con attenzione e disponibilità il mio lavoro.

Un ringraziamento speciale lo devo certamente a mio padre, mia madre e mia sorella per avermi sostenuto fin qui, per la loro costante e insostituibile presenza.

Infine, un ringraziamento simbolico a tutti i “giardinieri selvaggi” del mondo, alle moltitudini attive, ai contadini e ai cittadini critici che camminando, pedalando o navigando in rete capovolgono i *luoghi comuni* e arricchiscono l’immaginario collettivo disegnando paesaggi, città e mondi, altrimenti invisibili.

Capitolo Uno

Il contesto storico e geografico

1.1 Premessa

Critical garden è un movimento spontaneo che non ha un manifesto o uno statuto, ma piuttosto si fonda su alcuni valori condivisi che spingono singoli individui ad agire insieme, un sentire comune che muove soggetti diversi nella stessa direzione; in termini semiotici, si tratta di una moltitudine di individui che, spinti dalla stessa passione, agiscono come un solo attante collettivo.

Questo movimento non nasce ovviamente dal nulla, ma porta con sé l'eredità di movimenti che lo hanno preceduto, nonché le tracce di altre realtà contemporanee, nate e cresciute in diverse città del mondo e che, tuttavia, si connettono alla stessa rete globale, si contaminano e si alimentano l'un l'altra, respirano la stessa aria metropolitana. In questo primo capitolo ci proponiamo di contestualizzare il movimento Critical garden in una prospettiva sia diacronica che sincronica.

Partendo da un'analisi semiotica del movimento situazionista, ne troveremo lì le radici e ne seguiremo poi l'evoluzione a New York attraverso le esperienze dei primi “giardinieri selvaggi” degli anni '70 fino ai contemporanei community gardens. Quindi, ci soffermeremo sui valori, le passioni e le pratiche che accomunano il movimento con alcune esperienze comunitarie che in questi ultimi anni animano le strade delle città ma anche gli spazi pubblici virtuali del web, prima fra tutte Critical mass. ovvero la massa critica in bicicletta che, dopo aver attraversato per la prima volta le strade di San Francisco nel 1992, ha letteralmente invaso nel giro di pochi anni le principali città di tutto il mondo. Ci soffermeremo infine sul significato delle “mappe urbane interattive”, anch'esse di ispirazione situazionista, che negli ultimi anni spuntano sempre più numerose in rete, anche grazie al supporto delle nuove tecnologie informatiche.

Con questo primo capitolo un po' “nomade” e apparentemente frammentato, tenteremo quindi di iniziare a comporre, tassello dopo tassello, l'identità, sia pure multiforme e sempre in evoluzione, del movimento Critical garden.

1.2 Il situazionismo

Il situazionismo è un movimento estetico, sociale e politico nato in Europa verso la fine degli anni '50. Le teorie, gli immaginari e i progetti elaborati dall'Internazionale situazionista hanno certamente influenzato molti dei movimenti sociali degli anni successivi, dal maggio '68 fino ad oggi.

Ciò che accomuna Critical Garden e il situazionismo, è, in primo luogo, il discorso sulla città: il riconoscimento degli effetti psichici del contesto architettonico sull'individuo e sui suoi comportamenti, la necessità di esplorare lo spazio urbano allo scopo di esplorare al contempo se stessi nell'atto di agire nello spazio (psicogeografia), la consapevolezza di essere non solo spettatori, ma anche e nello stesso momento, attori del paesaggio che quotidianamente ci circonda.

Percorriamo brevemente la storia del movimento situazionista. L'Internazionale Situazionista nasce il 28 luglio del 1957 a Cosio di Arroscia, in provincia d'Imperia, dalla fusione di alcuni componenti dell'Internazionale Lettrista, del Movimento Internazionale per una Bauhaus Immaginata, o più brevemente MIBI, del Movimento CO.BR.A. e del Comitato Psicogeografico di Londra. Da questa unione di artisti, dissidenti, anarchici e aspiranti rivoluzionari, partì il progetto di rinnovamento dell'architettura fondato sul concetto di "urbanismo unitario", ovvero un progetto concepito come critica del comportamento e, al contempo, come tecnica di costruzione dei rapporti e degli ambienti sociali attraverso il libero gioco delle passioni. I situazionisti partecipavano all'esplorazione/costruzione del territorio attraverso scritte e disegni sui muri, apportando modifiche all'arredo urbano, alle indicazioni toponomastiche e ai cartelli stradali, abbandonandosi all'attraversamento senza meta dello spazio urbano, ecc.

Già il dadaismo aveva intuito che la città poteva essere uno spazio estetico in cui operare attraverso azioni quotidiane e simboliche e aveva invitato gli artisti ad abbandonare le consuete forme di rappresentazione indicando la direzione dell'intervento diretto nello spazio pubblico (Careri, 2006). I situazionisti riprendono il progetto dadaista portandolo alle estreme conseguenze: l'arte senza opera e senza artista, il rifiuto della rappresentazione e del talento personale, la ricerca di un'arte anonima collettiva e rivoluzionaria, saranno raccolte, insieme alla pratica del camminare – sperimentata dal surrealismo come mezzo attraverso cui indagare e svelare le zone inconsce della città – dalle derive passionali situazioniste (Ibidem).

Il risultato di queste operazioni è quello che gli stessi situazionisti hanno definito "situazione costruita", ovvero il modo più diretto per realizzare nella città nuovi comportamenti e per

sperimentare nella realtà urbana i momenti di quella che sarebbe potuta essere la vita in una società più libera. I situazionisti avevano trovato nella deriva psicogeografica il mezzo con cui mettere a nudo la città ma anche con cui costruire un mezzo ludico di riappropriazione del territorio: la città è un gioco da utilizzare a proprio piacimento, uno spazio da vivere collettivamente.

Agli occhi della semiotica una situazione costruita è formata da concatenamenti di azione e passione: l'osservatore agisce nello spazio e lo trasforma da uno spazio ancora da esplorare, virtualizzato, ad uno spazio agito, attualizzato (de Baptistis, 2005).

Un aspetto importante per gli esploratori situazionisti e che ci preme qui sottolineare, era il fatto che le loro azioni/passioni fossero in stretto rapporto con la struttura architettonica e urbanistica della città. Per i situazionisti era il testo urbano a guidare le scelte "istintive" con i suoi punti di presa, oggi diremmo le sue "affordance" (Ibidem). Possiamo già cogliere dunque molte affinità tra il situazionismo e il movimento Critical Garden, affinità che tuttavia ci riconducono ad un altro punto fondamentale che rappresenta, a nostro avviso, la più stretta connessione, dal punto di vista semiotico, tra i due movimenti: l'insorgere delle passioni a livello sociale, in altri termini, l'emergere dal tessuto sociale urbano, di un attante collettivo.

1.3 L'attante collettivo

Dal momento che il concetto di attante collettivo costituisce un elemento chiave del nostro discorso, ci sembra opportuno, a questo punto, fare una breve digressione su alcuni recenti sviluppi, legati a questa nozione, nell'ambito della teoria semiotica.

In semiotica "il concetto di attante designa un'unità sintattica formale, anteriore a qualsiasi determinazione, e che quindi permette di immaginare uno schema della sintassi narrativa e dell'azione astratto e generale. Un attante collettivo si definisce come una collezione di attori individuali dotati di una competenza modale o di un fare comuni" (Alonso, in Manetti 2003, pag. 68).

Quando parliamo di attante collettivo ci riferiamo dunque ad un attante ben definito e articolato, che è competente dal punto di vista modale, possiede un programma narrativo da realizzare e, di conseguenza, mira a un oggetto di valore specifico. "Questo attante collettivo rappresenta l'apparizione di una discontinuità nel continuum del sociale" (ibidem, pag. 69) di per sé "amorfo" e indefinito.

Secondo Alonso, per molto tempo la sociosemiotica ha ritenuto opportuno restringere il suo lavoro all'identificazione di questi attanti collettivi in una struttura narrativa e discorsiva già costituita. Tuttavia, in alcuni lavori più recenti, nel tentativo di cogliere invece l'esperienza vissuta nel suo divenire sociale, si è cercato di problematizzare a monte la nozione di attante collettivo andando ad analizzare le modalità del suo emergere dal tessuto sociale ancora "informe".

Landowski ha sicuramente dato un importante contributo in questa direzione. In un recente saggio dal titolo "*Al di qua o al di là delle strategie: la presenza contagiosa*", egli afferma che è possibile concepire il senso sia come una sostanza, evidentemente immateriale, presente negli enunciati, cioè immanente ai discorsi, ma anche come una forma che perennemente si costruisce in atto, o meglio, in situazione (Landowski, 2003, pag. 32). Quindi, poiché il senso, inteso come forma emergente, può essere colto solo in quanto effetto per dei soggetti e, più precisamente, per i soggetti enunciatori che si trovano direttamente implicati nell'interazione stessa mentre essa fa emergere questo senso, si parlerà allora non tanto di semiotica delle situazioni, quanto piuttosto di semiotica dell'*esperienza sensibile*.

È proprio il nostro *essere al mondo* che, immediatamente, fa sì che *ci sia* (o che almeno possa esserci) un senso (Merleau-Ponty, 1945). Questa intuizione di Merleau-Ponty suggerisce a Landowski il punto di partenza delle sue argomentazioni: l'esistenza possibile di effetti di senso legati non più ad oggetti di valore di cui appropriarsi, o a trasferimenti di oggetti che giocano il ruolo di terzi e di mediatori tra soggetti (ovvero al principio della "giunzione" su cui si fonda la semiotica narrativa), ma alla pura e semplice copresenza degli attanti gli uni agli altri.

Entrano così in rapporto, da una parte, soggetti per ipotesi dotati di "sensibilità", o meglio, di un'attitudine a sentire, di una *competenza estetica*, e, dall'altra, manifestazioni dotate, in quanto realtà materiali, di una certa *esistenza estetica*, cioè di qualità esse stesse "sensibili", offerte alla percezione sensoriale (Landowski, 2003, pag. 36). Esse potranno presentarsi indifferentemente tanto come "soggetti" animati, umani e non, quanto come "oggetti" – opere d'arte, paesaggi o semplici cose che arredano il nostro ambiente quotidiano.

Landowski, tuttavia, non si propone di formulare una teoria alternativa alla semiotica narrativa o al modello "giuntivo", quanto piuttosto di costruire un approccio complementare che possa rendere conto, oltre che delle interazioni concepite sul modo strategico della persuasione e del *far fare*, di un altro tipo di relazioni tra attanti che rimanda piuttosto ad un *far essere*, ad un sentire e, più in generale a ciò che lui stesso propone di chiamare "unione". Quindi ciò che distingue le due interazioni è il fatto che il soggetto può subire una

trasformazione di stato, nel primo caso congiungendosi con un certo oggetto proveniente da un altro soggetto, nel secondo trovandosi corpo a corpo con l'altro partecipante all'interazione, in presenza diretta l'uno dell'altro, per prensione estetica. In questo secondo caso ogni distinzione a priori tra il sensibile e l'intelligibile viene a cadere. Non c'è più un distacco tra un soggetto e un oggetto, non c'è un osservatore razionale e un corpo che è semplicemente oggetto dell'osservazione, ma un corpo che prova in presenza di un altro corpo. Così ad esempio nel caso di un corpo che desidera un altro corpo, poiché quest'altro corpo è nello stesso tempo anch'esso, di rimando, un corpo che prova, l'emergenza del desiderio è allora concepibile, in questa configurazione, soltanto come bilaterale. In questo caso non si ha né determinazione causale, né un "prima" presupposto da un "poi", ma solo co-azione, co-emergenza, "contagio" inteso come reciproca trasformazione dinamica in atto. Il desiderio-di diventa allora puro desiderio-con (Ibidem, pag. 48). Dal punto di vista dell'organizzazione temporale, questo contagio sembrerebbe dunque realizzarsi sul modo della simultaneità, tuttavia, bisogna comunque rendere conto di un certo numero di attori che, inizialmente distinti e autonomi (corpi-soggetto) che, per ipotesi, sono portati a compiere "per contagio" un unico e identico programma; in altre parole, bisogna render conto dei possibili modi di emergenza di un attante collettivo.

Da un punto di vista semiotico, il contagio, secondo Landowski è per natura a doppio senso, contemporaneamente attivo e retro-attivo, e quindi circolare e dialettico – nel senso che in molti casi è difficile stabilire chi contamina e chi è contaminato. Il desiderio non ha alcuna esistenza al di fuori dei soggetti che lo ostentano, non è un oggetto in circolazione, ma piuttosto una disposizione dei soggetti (uno stato, che può essere più o meno temporaneo) – ed è questo che porta ad assumere il principio di reciprocità come preesistente alle condizioni della sua installazione o della sua diffusione.

Un aspetto molto interessante di questo approccio è che la nozione di "contagio" può essere estesa ai processi che mettono in relazione i soggetti con le cose inanimate, con le proprietà della materia.

In effetti, osserva Landowski, il soggetto e il suo ambiente "non umano", inanimato o animato – come ad esempio il mobilio della propria abitazione, il paesaggio che ci circonda, ecc. – sembrano "uniti" da una sorta di modo condiviso di essere-al-mondo: è come se bastasse la coabitazione – l'essere insieme – per lasciare, da entrambe le parti, sulla superficie delle cose come sul corpo degli umani, le marche sensibili di un'identità che finisce per accomunarli. Ovviamente non subentra in questo caso nessuna motivazione psico-cognitiva di ordine empatico, ma semplicemente dei rapporti sensibili che si stabiliscono tra diverse superfici in

contatto. Sarebbe dunque possibile applicare alla relazione tra soggetto e insieme del mondo, animato o no, lo stesso principio di costruzione dinamica reciproca tra gli attanti, per mezzo di un continuo aggiustamento estesico (Ibidem, pag. 60).

Ed è esattamente ciò che sembra avvenire nei concatenamenti azione/passione che legano i situazionisti all'architettura urbana, come pure i Critical Gardeners ai loro giardini.

1.4 L'urbanismo unitario

Negli anni '60 i situazionisti scrivevano: "Il nostro campo è dunque la rete urbana, espressione naturale di una creatività collettiva, capace di comprendere le forze creatrici che si liberano con il declino di una cultura basata sull'individualismo" (de Baptistis, 2005). Dunque, per i situazionisti le condizioni di possibilità dell'emergere delle passioni a livello sociale erano e venivano iscritte all'interno dei testi e dei discorsi, attraverso le pratiche d'uso collettive. I situazionisti pensavano all'esplorazione psicogeografia come ad un'aggregazione di individui che lavorano assieme per uno stesso scopo, guidati dalle stesse passioni. Nel suo saggio *Il situazionismo e il discorso sulla città*, de Baptistis prova definire, in termini semiotici, il rapporto che i situazionisti intrattenevano con la città. Egli distingue, sulla scorta delle teorie situazioniste, la "moltitudine" dalla "massa" sostenendo che: mentre la massa è un insieme di persone amorfo, non differenziato, la moltitudine è composta da individui che, in quanto attori individuati nell'atto di agire, lavorano come un solo attante collettivo. Se i situazionisti se la prendevano con la massa, accusandola di essere passiva rispetto all'alienazione crescente della società, esaltavano invece la moltitudine composta da individualità, pensanti ed agenti, dirette verso lo stesso scopo (Ibidem). Come già evidenziato nel paragrafo precedente, l'attante in semiotica, che sia collettivo o individuale, è un soggetto attanziale che vuole congiungersi con il suo oggetto di valore ed è proprio la volontà di congiungersi con lo stesso oggetto di valore che aggrega gli attori, individuati in quanto agenti, in un solo attante collettivo. Per i situazionisti gli atti individuali "esplosivi" possono, e, per essere efficaci, devono essere realizzati da una moltitudine, ovvero da più attori, che agiscono come un solo attante collettivo.

Come abbiamo già accennato, i situazionisti oltre ad uno studio psicogeografico del territorio, elaborano in diversi scritti un programma d'azione chiamato *urbanismo unitario*. Tale programma prevedeva un utilizzo tattico del territorio, come pratica di resistenza ed

opposizione alle strategie di pianificazione dell'urbanismo razionalista considerato colpevole, agli occhi dei situazionisti, di costruire città alienanti per l'individuo e la società (questa distinzione tra strategia e tattica, è poi stata rielaborata dal pensiero di Michel de Certeau, nonché dalle teorie di Landowski che abbiamo già ripreso nel precedente capitolo). L'urbanismo unitario era un vero e proprio programma di guerriglia, estetica, funzionale e politica, che coinvolgeva e sconvolgeva il tessuto urbano.

I situazionisti pensavano l'agire spaziale come a un confronto di tipo tattico, dialogico, trasversale con lo spazio urbano. A livello attanziale la città era considerata come Destinante/Sanzionatore dell'azione di esplorazione urbana e come Oggetto dell'esplorazione stessa. Se gli urbanisti razionalisti guardavano e progettavano strategicamente la città "dal di fuori", i situazionisti lavoravano sulla città tatticamente "dall'interno" (Ibidem).

Come vedremo nel prossimo paragrafo, sarà proprio la consapevolezza di poter agire tatticamente all'interno dello spazio urbano e di poter gestire dal basso le risorse del territorio che, qualche anno più tardi, guiderà i "giardinieri selvaggi" di New York verso la realizzazione dei primi orti urbani abusivi.

1.5 I community gardens in America e i primi "giardinieri selvaggi"

La coltivazione di "orti urbani", espressione che meglio traduce l'inglese *community gardens*, è un importante fenomeno collettivo che cominciò a diffondersi negli Stati Uniti verso la fine dell'Ottocento per rispondere alle esigenze dei ceti più poveri durante i periodi di crisi. Seguendo l'andamento ciclico dell'economia, questi orti sono stati spesso appoggiati e finanziati da enti governativi, locali e federali, affinché le classi sociali svantaggiate potessero provvedere autonomamente alla produzione di generi alimentari di base, da destinare al consumo del gruppo familiare e al piccolo commercio locale. Vacant lots (aree abbandonate) urbani e suburbani inutilizzati, ubicati nei quartieri più degradati e quindi di basso valore immobiliare, con l'appoggio e l'incoraggiamento della propaganda governativa, sono stati di volta in volta ripuliti e trasformati in orti, per essere poi abbandonati al termine dei periodi di crisi, quando i governi sospendevano i sussidi, attratti dai più remunerativi sviluppi del mercato immobiliare, nonostante le necessità dei ceti poveri non mutassero affatto (Pasquali, 2006).

All'inizio degli anni Settanta, spinto dall'onda di attivismo politico che aveva caratterizzato il

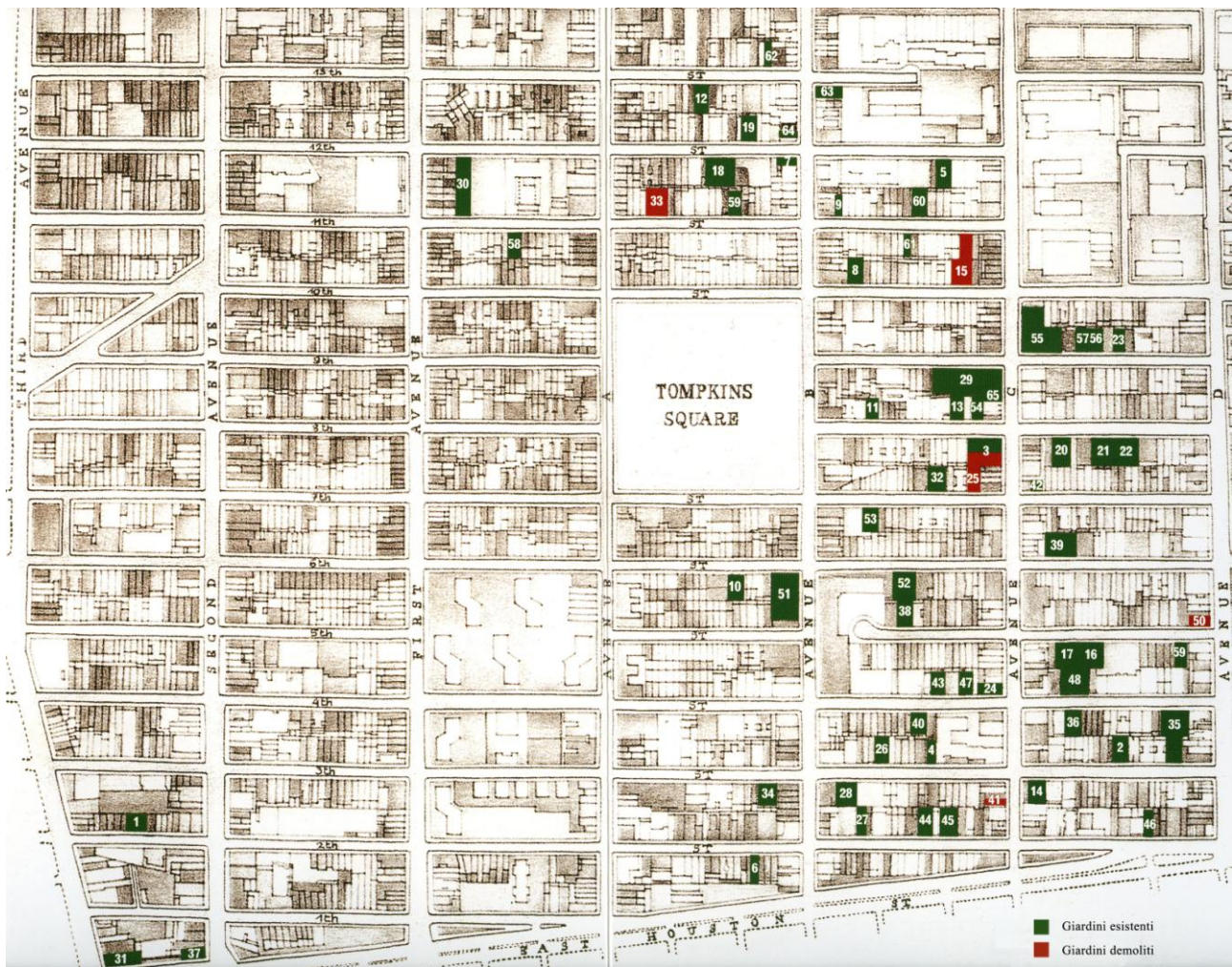


1. Festa del 4 luglio in un community garden a New York.



2. Azione di guerrilla gardening a San Francisco.

3. I community gardens di Loïsaida¹, quartiere di New York.



¹ Loïsaida è un piccolo quartiere di New York storicamente tra i più poveri della città e abitato per lo più da immigrati ed emarginati. Questo quartiere è anche chiamato garden district (quartiere giardino) per l'alta densità di community gardens che supera non solo quella degli altri quartieri di New York, ma anche di Philadelphia, Boston e Berlino, tutte città con un'importante tradizione di orti urbani.

decennio precedente, per la prima volta, il movimento urbano dei community gardens si mosse dal basso, da una spontanea iniziativa dei cittadini e si diffuse in breve tempo in tutti gli Stati Uniti. A differenza di quanto accaduto in passato, per la prima volta i cittadini si sostituirono ad un governo lontano e indifferente all'emergenza ambientale e sociale che tuttora mina la salute e la sicurezza di moltissimi quartieri emarginati delle grandi metropoli. Superata ormai l'emergenza alimentare, ciò che spinse giovani e vecchi, ricchi e poveri, studenti e professionisti, carcerati, persino malati e disabili a partecipare alla conversione di vacant lots in giardini e orti furono la necessità e il desiderio comune di rendere più vivibile la città, migliorando le condizioni di degrado dei quartieri periferici con la creazione di aree verdi, pulite e sicure (Ibidem). Tra le conseguenze della grave crisi fiscale che colpì in quegli anni gli Stati Uniti vi fu il crollo del mercato immobiliare, cui fecero seguito l'abbandono e la demolizione di migliaia di edifici. Nel 1977 c'erano a New York più di 25.000 aree abbandonate ingombre di macerie e immondizie di ogni genere, adibite a luoghi di spaccio, prostituzione e ricettazione. La risposta delle autorità cittadine a queste forti condizioni di degrado si limitò allora alla recinzione di questi vacant lots. La grande disponibilità di spazi liberi e la concomitante crescita della popolazione urbana, furono le principali ragioni per cui i residenti dei quartieri poveri ricorsero nuovamente ai community gardens. Ne nacquero centinaia a New York, a San Francisco, a Philadelphia insieme ad associazioni di assistenza e consulenza che hanno consentito a questa particolare forma di verde urbano di crescere e di acquistare un'importanza sempre più grande per la vita comunitaria dei quartieri. Coinvolti nella costruzione e nella manutenzione dei giardini, ancora oggi si costituiscono gruppi eterogenei di persone che, secondo le esigenze, si improvvisano progettisti, giardinieri, animatori sociali. Curano insieme i loro piccoli eden e li utilizzano come sedi per la promozione didattica e culturale, mentre il giardinaggio e le diverse attività organizzative si trasformano in occasioni di socialità e di integrazione nella comunità locale. Punto di riferimento per gli adulti i community gardens sono un patrimonio prezioso anche per i bambini che qui trovano gli spazi per giocare e per fare i primi passi nella conoscenza della natura. Questi giardini svolgono, inoltre, un'importante funzione ambientale per quanto riguarda il controllo e il riequilibrio della temperatura, del rumore e dell'inquinamento atmosferico e acustico, senza contare il fatto che la loro presenza, in alcuni casi, ha portato a significativi cambiamenti del paesaggio urbano. A questo proposito, possiamo infine segnalare che accanto ai grandi interventi, i singoli cittadini si organizzano per dedicarsi nel tempo libero all'"altro verde" e non è raro incontrare persone che curano, sistemano e trapiantano fiori annuali e perenni nelle aiuole spartitraffico, intorno agli alberi, sui

marciapiedi davanti a casa e in tutti gli angoli dove è possibile far crescere qualcosa.

Con il passare del tempo, nelle grandi metropoli americane, i giardini sono diventati sempre più numerosi e stabili, radicandosi profondamente nel tessuto comunitario. Negli ultimi decenni, tuttavia, la crescente richiesta di abitazioni hanno spinto le amministrazioni pubbliche ad avviare dei programmi di investimento per la costruzione di nuovi edifici, i quali prevedono anche la lottizzazione degli spazi occupati dai community gardens.

È significativo che essi non risultino nemmeno segnati come tali nelle mappe catastali delle città, dove non vi è alcuna distinzione tra le tante aree ancora abbandonate e quelle che sono state trasformate in giardini. Molte associazioni che hanno sin dall'inizio sostenuto la nascita di questi giardini, come Green Guerrillas e il Trust for Public Land, portano avanti ancora oggi diverse campagne per la difesa dei giardini minacciati dalle ruspe. Questi attivisti non si limitano ad azioni di resistenza o di protesta, ma propongono soluzioni urbanistiche alternative per l'integrazione dei giardini nei nuovi piani edilizi, basate su investimenti nelle aree ancora libere, oppure sulla vendita dei terreni di proprietà pubblica.

Oggi le associazioni e i gruppi di attivisti promotori del verde spontaneo e/o abusivo in città sono tantissimi non solo negli Stati Uniti, ma anche in Europa e in Australia. Decine di siti internet – www.criticalgarden.netsons.org/wp/ in Italia, rebellionjardiniere.free.fr in Francia, www.kleingarten-bund.de in Germania, www.publicspace.ca a Toronto, solo per citarne alcuni – ne documentano l'attività segnalando la nazione, la città o, spesso, addirittura il luogo esatto dei giardini, delle aiuole e delle aree verdi; si è così venuto a creare un sistema di mappe interattive, in cui le informazioni possono essere inserite e aggiornate da tutti gli utenti. Tuttavia, in questi siti o blogs è possibile reperire non solo le indicazioni topografiche che sono solitamente fornite dalle mappe, ma anche indicazioni più approfondite riguardo alle caratteristiche del giardino, alle specie di piante che ospita e al tipo di attività che vi si svolgono; infine si possono sempre trovare informazioni sui “giardinieri” che si prendono cura dell'area con i relativi contatti per gli aspiranti “guerriglieri del verde” che si trovano in zona.

1.6 Masse critiche in città

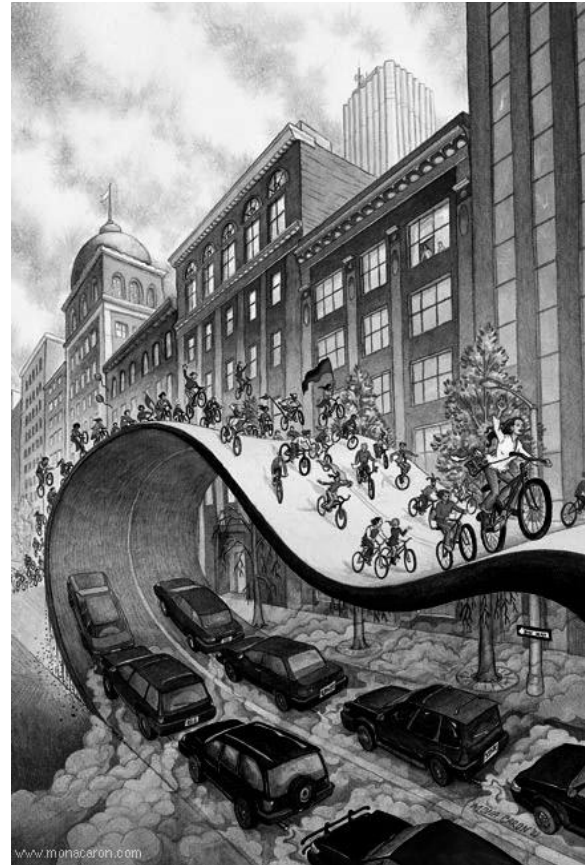
Abbiamo quindi iniziato a definire, se pur a grandi linee, il contesto in cui nasce e si sviluppa il movimento Critical Garden e, prima di proseguire, vorrei fermarmi un attimo per una breve

osservazione.

Ciò che emerge con maggiore forza da questa ondata di movimento sociale che partendo dagli Stati Uniti ha seminato fiori e giardinieri in tantissime città del mondo, è il desiderio di modellare il tessuto urbano a misura dei propri bisogni e delle proprie prospettive di vita, non tanto per appropriarsene, quanto piuttosto per renderlo il più possibile conforme al proprio modo di essere e di abitare, alla propria identità. L'obiettivo dei giardinieri selvaggi, a New York come a Bologna, non sembra essere la realizzazione di una città ideale, di un'utopia, quanto piuttosto il raggiungimento di una sottile, e per sua natura instabile, corrispondenza tra la conformazione del paesaggio urbano e l'identità degli individui, o meglio, delle comunità che lo attraversano e lo abitano. Un'ulteriore conferma, a sostegno di questa tesi, ci viene da un altro importante movimento metropolitano nato a San Francisco nel 1992 e cresciuto in maniera esponenziale fino a coinvolgere i "ciclisti" di tutto il mondo: il movimento Critical Mass.

Come abbiamo già detto, ma come d'altronde suggerisce lo stesso nome, si tratta di un movimento affine a Critical Garden per diversi aspetti: il suo carattere spontaneo e collettivo, la sua composizione eterogenea, il rapporto con lo spazio urbano e in particolare con gli spazi pubblici.

Il manifesto di Critical Mass Italia (www.criticalmass.it) dichiara che ogni bicicletta collettiva è una coincidenza, un incontro spontaneo, un semplice appuntamento di ciclisti che casualmente si ritrovano a percorrere tutta la stessa strada, magari lentamente.. magari al centro della carreggiata.. in una via solitamente trafficata.. all'ora di punta.. Critical Mass è di ogni ciclista: della mamma con il seggiolone, del techno-freakettone metropolitano, dello stradista con specialissima e pedalini a sgancio rapido, del bmx-biker acrobatico, dell'anziano in "graziella", del ciclo-poeta-situazionista, del postino con il borsone e anche del giocolieri in monociclo..



4. Dal sito www.criticalmass.it

Questo movimento ormai noto e partecipato in tutto il mondo non ha un vero e proprio fondatore, non ha un leader, non è di nessuna marca e non è protetto da alcun tipo di copyright. Le biciclettate collettive non seguono dei percorsi standard e non vogliono essere delle manifestazioni di protesta, ma piuttosto delle dimostrazioni pratiche di come si possa mettere in scena la città così come la si vorrebbe vedere (Carlsson, 2002): una città più a misura d'uomo, da poter attraversare lentamente soffermandosi su tutto ciò che attrae la nostra attenzione lungo il percorso senza rischiare di essere travolti da una “scatola di metallo a motore”, soprattutto una città più ecosostenibile in cui muoversi sfruttando le proprie energie e respirare aria meno inquinata.

Nata a San Francisco ormai quindici anni fa, Critical Mass è oggi una nuova forma di esplorazione urbana conosciuta e praticata in tantissimi paesi anche molto lontani dagli Stati Uniti: Italia, Francia, Belgio, Lussemburgo, Inghilterra, Irlanda, Svezia, Danimarca, Ucraina, Russia, India...

Sebbene in tutti questi paesi ogni singolo ciclista è spinto ad unirsi alla massa critica da motivazioni, idee e obiettivi diversi (Ibidem), credo comunque che questo movimento continui a crescere e a coinvolgere sempre più gente grazie alla forza di una consapevolezza comune, direi ormai una convinzione, e penso che questa frase inviata in una mailing list di Critical Mass da un ciclista qualunque, la esprima chiaramente:

“La bicicletta inventa una nuova geografia della città.

Per maggiori informazioni rivolgiti alla tua mente”.

1.7 Territorio e cyberspazio

Difficilmente ci si può spiegare il successo su scala globale di questi movimenti senza considerare il fondamentale supporto degli strumenti informatici e, in particolare, di Internet. Come ho già accennato (paragrafo 1.5), oltre ad essere dei movimenti sociali, delle azioni collettive e concrete sul territorio urbano, degli scambi diretti di idee ed esperienze tra abitanti di una stessa città, sia i Community Gardens che i giardinieri di Critical Garden e i ciclisti di Critical Mass sono supportati da centinaia di “comunità virtuali”, di siti, di blog, di forum, di mappe interattive che ne segnalano la presenza nei quartieri, nelle città, nei continenti, nel mondo.

Già i situazionisti avevano sperimentato alcuni modelli di mappe psicogeografiche – in realtà,

più come forma d'arte che come effettivo strumento di esplorazione – come ad esempio *Naked City: illustration de l'hypothèse des plaques tournantes en psychogéographique*, un collage realizzato nel 1957 da Guy Debord con una pianta turistica di Parigi ritagliata, dove le varie unità d'ambiente vagavano come continenti alla deriva, tenuti insieme da frecce che rappresentavano dei vettori psicogeografici (de Baptistis, 2005). Le frecce stavano ad indicare i possibili inusuali percorsi dell'utente della città, delle possibilità di azione e di esplorazione all'interno della città di Parigi. Tuttavia questa “mappa” in realtà invitava a perdersi, contraddicendo il funzionamento tradizionale delle mappe turistiche.

Seguendo grosso modo gli stessi principi sono spuntate in questi ultimi anni centinaia di mappe urbane costruite con appositi programmi informatici e, quindi, pubblicate in rete. Come le mappe psicogeografiche dei situazionisti, anche queste in effetti si discostano molto dall'idea comune di “mappa”, assumendo l'aspetto di insolite cartografie che non ci restituiscono la visione di una città o di un qualunque luogo “dall'alto”, non ci presentano quell'immagine strutturata e unitaria a cui la geografia classica ci ha abituati, ma sono piuttosto un insieme, sempre mutevole – e mutabile – di tracce, traiettorie e percorsi vissuti o anche solo immaginati, di luoghi reali o anche possibili, di esperienze di vita quotidiana passibili di essere condivise, arricchite, come pure cancellate e riscritte.

Per averne un'idea più chiara, prendiamo ad esempio il caso di Critical Map un progetto di "ciclocartografia partecipata". Il sito www.criticalmap.org costituisce una piattaforma comune che permette - a chi si muove in bicicletta - di fissare la propria visione dello spazio urbano sulla mappa della propria città.

Il nome "Critical Map" ha un doppio significato: da una parte, fa riferimento all'esperienza di Critical Mass, che ha dato origine allo spunto iniziale. Dall'altra, fa riferimento alla possibilità di fissare su una mappa la visione "critica" ed onirica che un ciclista ha della propria città e delle possibilità che il suo territorio può offrire.

Anche l'obiettivo di Critical Map è duplice: Critical Map è una mappa ad uso e consumo dei ciclisti, utile per aver consigli sui percorsi migliori da percorrere in bicicletta, sulle zone da evitare, sui cantieri delle nuove piste ciclabili, ecc.; allo stesso tempo, Critical Map vuole dare la possibilità di rappresentare la città così come ognuno la desidera, o così come dovrebbe essere per venire incontro alle proprie esigenze di mobilità. Con Critical Map si può, ad esempio, mostrare alle amministrazioni locali quali sono i punti critici in cui sarebbe utile intervenire, dove servirebbero nuove piste, dove bisognerebbe controllare meglio la situazione del traffico, ecc... Parallelamente a ciò si possono segnare luoghi o percorsi di utilità o di attenzione per il ciclista urbano: ciclofficine, percorsi della massa critica, fontanelle dove

abbeverarsi, luoghi e traiettorie per inventarsi percorsi comuni verso i luoghi di lavoro, studio, divertimento...

Ma non solo: si possono anche segnare luoghi e percorsi legati all'aspetto emozionale (singolare e collettivo) dell'andare in bicicletta, luoghi della memoria, luoghi in cui ci si è innamorati pedalando, luoghi in cui si sono provate emozioni particolari.

Critical Map potrebbe essere definita una sorta di blog della strada, una mappa psicogeografica che si muove come una scia immaginaria in cui tracciare di volta in volta, i propri percorsi, i propri racconti, le proprie emozioni, i propri desideri...

Come osserva Lévy, il fatto che così tanti individui da ogni parte del mondo abbiano voglia di incontrarsi e di mettere in condivisione le loro esperienze in una grande comunità virtuale “esprime l’aspirazione alla costruzione di un legame sociale, che non sia fondato né su appartenenze territoriali, né su relazioni istituzionali, né su rapporti di potere, ma sul radunarsi intorno a centri di interesse comuni, sul gioco, sulla condivisione del sapere, sull’apprendimento cooperativo, su processi aperti di collaborazione”. (Lévy, 1997, pag. 126)

Infatti, se il territorio è definito dai suoi limiti e dal suo centro, è organizzato da sistemi di prossimità fisici o geografici, per contro, ogni punto del cyberspazio è in linea di principio compresente a qualsiasi altro punto e gli spostamenti possono avvenire alla velocità della luce. La differenza tra i due spazi, sottolinea Lévy, non riguarda soltanto le proprietà fisiche o topologiche, ma anche la qualità dei processi sociali: “mentre le istituzioni territoriali sono gerarchiche e rigide, le pratiche dei cybernauti hanno la tendenza a privilegiare modalità di relazione trasversali e la fluidità delle strutture” (Ibidem, pag.193). Di conseguenza, mentre le organizzazioni politico-territoriali si avvalgono della rappresentanza e della delega, le possibilità tecniche del cyberspazio rendono praticabili ed agevoli forme inedite di democrazia diretta su vasta scala (Ibidem).

Ecco allora che sia Critical Garden che Critical Mass, come evidentemente tutti quei movimenti sociali che si fondano sulla partecipazione attiva e collettiva dei cittadini dal basso, trovano nel cyberspazio il loro naturale canale di comunicazione, lo strumento ideale attraverso cui attingere e, allo stesso tempo, immettere informazioni, scambiarle e diffonderle su scala planetaria.

1.8 Dalla mappa ai percorsi

“Una mappa della città è la rappresentazione della produzione di un discorso sulla città, di uno o di una serie complessa di atti di linguaggio, cioè precisamente di un’ enunciazione” (Marin, 2001, pag. 76). Come ogni rappresentazione, la mappa possiede sia una dimensione transitiva, ovvero essa rappresenta il suo oggetto, sia una dimensione intransitiva o riflessiva: essa si (rap)presenta. In altre parole, una mappa significa qualcosa ma, allo stesso tempo, può interrogare, intimare, asserire, ecc.

Come il ritratto di un individuo, la mappa di una città è sia un modello, pro-dotto, estratto o astratto dalla città reale, ma è anche ciò che sta al suo posto, di modo che la pianta della città contiene simultaneamente la traccia di un passato che permane, ma la cui enunciazione rimanda anche ad un’ intenzionalità futura, ad una città da realizzare (Ibidem).

Per svelare il potere di una mappa bisognerà allora individuare gli indicatori dell’ enunciazione (l’ “io” e il “tu”, il “qui” e il “là”, le forme temporali), la loro determinazione culturale, la loro frequenza che ne determinerà la forza e l’ intenzionalità.

Marin distingue in proposito due grandi modalità di rappresentazione, ossia due maniere diverse di compiere l’ operazione di *debrayage*²: il racconto e la descrizione.

Il racconto si effettua attraverso la separazione del tempo dell’ enunciazione (la parola narratrice al presente) e del tempo dell’ enunciato (nel passato ormai concluso) e, inoltre, tramite la cancellazione di tutte le marche pronominali personali alle quali viene sostituita quella della terza persona. Nel racconto l’ avvenimento sembra raccontarsi da sé: appare all’ orizzonte senza che apparentemente nessuno lo racconti (Ibidem).

Nella descrizione il *debrayage* è ambiguo: si tratta di far vedere – e di vedere, allo stesso tempo – l’ oggetto da tutti i punti di vista e da nessuno. L’ istanza descrittiva è al presente perché si afferma presente in ogni punto e in ogni tempo dell’ oggetto che essa descrive. L’ oggetto sembra offrirsi allo sguardo nella semplice coesistenza presente delle sue parti (Ibidem).

La descrizione allora comprende un ordine stabile dei luoghi, secondo una proiezione paradigmatica; esattamente come una mappa. Nel racconto, invece, abbiamo lo sguardo di un viaggiatore in movimento che percorre spazi e itinerari, un’ occupazione successiva di punti di vista legati gli uni agli altri da percorsi orientati: una grande sintagmatica a sintassi plurali, un insieme fatto di percorsi.

Di conseguenza, la pianta manifesterà la città quale potrebbe essere percorsa, e forse come lo

² Si chiama *debrayage* enunciativo l’ operazione attraverso la quale l’ istanza dell’ enunciazione disgiunge e proietta fuori di sé, al momento dell’ atto di linguaggio, alcuni termini che sono legati alla struttura di base, come “io”, “qui”, “ora”, il presente, per costruire gli elementi fondatori dell’ enunciato-discorso.

è necessariamente, da parte dell'abitante della città, senza esitazione, secondo itinerari obbligati.

Per contro, una cartografia interattiva in cui ogni abitante possa proiettare il suo racconto della città, il suo punto di vista, non rappresenta più un sistema statico, ma un processo dinamico in cui si iscrivono i tragitti percorsi e, allo stesso tempo, tutti gli itinerari possibili.

Attraverso i racconti delle loro esperienze, la traccia delle loro azioni collettive, sia sul territorio urbano che nello spazio virtuale del web, le moltitudini di cittadini critici, di attivisti giardinieri o ciclisti, disegnano e allo stesso tempo (di)mostrano città più verdi, più ecosostenibili, più democratiche, più simili alle persone che le vivono e le attraversano, altre città possibili.

Queste città non sono città diverse da quelle riportate nei piani urbanistici o negli archivi catastali, né da quelle che possiamo ammirare in tutta la loro complessa coerenza dall'alto di un minareto o di un belvedere. Sono sempre le stesse città, ma raccontate da chi le guarda da vicino, le attraversa piano, camminando o pedalando; sono quelle città che è possibile cogliere solo tastandone il terreno, curiosando tra le increspature delle superfici, addentrandosi nei vuoti che restano tra le crepe.

Capitolo Due

Che cos'è un Critical Garden

2.1 Premessa

Questo secondo capitolo si propone di far emergere i valori profondi attribuiti dalla cultura occidentale al “giardino” in quanto luogo di incontro privilegiato tra natura e cultura. Soffermandosi brevemente su alcune invarianti che nel tempo hanno consacrato il giardino come luogo di strategie di valorizzazione, si arriverà quindi a configurare il Critical Garden come uno “spazio pubblico ideale”: in un paesaggio urbano sempre più grigio e violentato dalle forze brute dell'economia, “un giardino non progettato” rappresenta un tentativo di ritrovare, tra le piante pioniere che sbucano dal cemento, la spontaneità di essere *al mondo* e al tempo stesso la consapevolezza di *essere mondo*, un invito a sentire lo spazio urbano - e in particolare lo spazio pubblico - come manifestazione di sé, della propria cultura, ma anche della propria natura. In questo senso si parlerà di Critical garden come di una messa in scena, una rappresentazione civica in cui attori e spettatori, esseri umani e vegetali si muovono insieme e, nello scenario di una crepa urbana, si trasformano, si confondono.

2.2 Il giardino nella cultura occidentale

La storia del giardino è una disciplina abbastanza recente che spesso viene affiancata allo studio del paesaggio. Ad ogni modo, sappiamo che sin dalle sue origini greche e romane, la cultura occidentale ha riconosciuto il giardino come una composizione architettonica e vegetale di interesse pubblico, sia storico che artistico (Zangheri, 2003).

Dal punto di vista semiotico, il giardino si configura tuttavia come uno spazio complesso, intersezione di domini e pratiche diverse - architettoniche, urbanistiche, agronomiche, ludico-estetiche, ecc. - che nel tempo ha assunto valorizzazioni alquanto varie e, di conseguenza, statuti difformi.

In una recente ricerca, Pierluigi Basso ha costruito una sorta di mappa delle direzioni di senso e delle pratiche che hanno storicamente prodotto e riconcettualizzato il giardino, attraverso un fascio di categorizzazioni aperte e molteplici dalle quali potremmo partire per orientare la nostra ricerca; l'obiettivo sarà quindi quello di tematizzare il nostro particolare giardino, il "Critical Garden", come uno spazio ideale capace di invertire la logica di alienazione reciproca tra civiltà e natura, un modello di relazione dialogica tra esseri umani e vegetali.

Le origini semantiche del giardino ci riconducono ad un dono divino, l'eden, il paradiso terrestre che secondo quanto descritto nella Genesi, esemplifica uno stato di natura conciliato con i valori divini. Il giardino nasce, in questo senso, come luogo simbolico di una conciliazione tra dimensione etica ed estetica, in quanto l'una si offre come porta d'accesso all'altra. A questo proposito, ben si comprende come la parola ebraica eden significhi non solo "campagna" ma anche "piacere, delizia".

Il medioevale hortus conclusus, tuttavia, non si pone tanto come un eden ritrovato sulla terra, ma piuttosto come una sicura difesa dal mondo esterno per tutte le anime votate a Dio, come un tentativo di affrontare il deserto al quale si è stati destinati inseguendo l'ideale di perfezione evangelica espresso dalla formula *ora et labora* di San Benedetto (Zangheri L). Il claustrum e il suo giardino, come luogo di ascesi e strumento di salvezza, non poté che essere immaginato completamente recinto per recuperare, difendere e sacralizzare quella natura, quegli alberi meravigliosi e quei gustosi frutti che erano stati perduti con la cacciata di Adamo dal paradiso terrestre.

Successivamente, accanto ai giardini e agli orti dei monasteri, troviamo i giardini delle residenze signorili sia nelle città che nelle campagne. L'abitare in villa, secondo le raccomandazioni degli antichi, costituiva già nel Trecento il comportamento prediletto della borghesia. L'arte di coltivare i giardini che ha appassionato nobili e ricchi borghesi di tutta Europa, si ispirava a valori decisamente laici: il giardino è una moderna imitazione della natura, rappresentazione di un mondo visibile, incarnazione imperfetta dell'ordine cosmico in cui la natura si combina perfettamente con la logica geometrica, l'effimero della visione umana, le meraviglie tecnologiche.

Insieme al teatro, il giardino viene incluso anche nella tipologia dell'"architettura effimera". In questo senso il giardino e il teatro trovano un primo spazio di confronto reciproco e positivo nelle città termali di fine Settecento. Infatti molta della fortuna del giardino paesaggista è legata al successo dell'architettura dei luoghi di cura. Le città-termali erano delle città-giardino. L'architettura nel verde di queste città corrispondeva più alle soluzioni scenografiche di una rappresentazione cosmica, di un dramma giocoso, di un'operetta, che

agli spazi denotati dalla malattia, o dalle altre miserie che affliggono l'umanità. Quasi che il luogo di cura dovesse presentarsi come un insieme omogeneo, dove le virtù terapeutiche di un'acqua minerale erano accompagnate, se non sollecitate, dal godimento estetico e ristoratore di un bel paesaggio. Una sorta di affermazione del bello e di tutto quanto è piacevole, proprio per allontanare, dimenticare, nascondere, negare il male che colpiva i suoi visitatori. Secondo la tradizione le passeggiate erano lo svago principale degli ospiti dei luoghi di cura e delle città termali, e ogni località gareggiava con le altre nell'offrire piazzole panoramiche e mete suggestive ornate da artistici monumenti.

Risulta chiaro da questo se pur breve e incompleto excursus storico, come fin dalle sue origini, il giardino si fonda su una tensione costitutivamente ambigua: da un lato il giardino rispecchia, secondo un'assiologia laica, una determinata forma di vita sociale, dall'altro il giardino stesso si pone come organizzazione autonoma e promotrice di pace, non più in quanto immagine edenica sfuocata, ma piuttosto come una mediazione ineludibile, una nuova condizione di accesso al "naturale" - essendo d'altronde quest'ultimo, un concetto ormai inevitabilmente culturale (Basso, 2006). Se da un lato la cacciata dal paradiso ha reso necessaria la fondazione della città come spazio riscattato al deserto, dall'altro il giardino si ripropone come spazio ideale di benessere attraverso il riscatto di una natura urbanizzata che concilia il naturale e l'artificiale.

2.3 Semiotica del giardino

Nonostante la varietà di valori che nella storia sono stati assegnati al giardino, la ricerca di Basso ha condotto all'individuazione di alcune invarianti - che tuttavia rimangono inscritte nel quadro polemologico-contrattuale in cui ogni valenza culturale si costituisce.

In questa prospettiva, che si consideri il giardino come sfida della natura che dà libero corso alla sua inventiva, oppure come sfida dell'uomo che elegge un suo microuniverso naturalistico, esso resta oggetto di strategie di valorizzazione che possono essere:

a) strategie conciliative: che mettono in tensione valori di adattamento all'ambiente (atteggiamento tattico) e valori programmatici volti a riprogettare la natura (atteggiamento strategico). Il giardino concilia inoltre valori etici ed estetici e si pone, in generale, come uno spazio della ricomposizione.

- b) strategie esclusive: ossia che rimandano alla privatizzazione dello spazio in favore di singoli attori sociali o di una determinata comunità; in questo senso il giardino è uno spazio del privilegio, l'estensione di una casa, di un palazzo, di un ospedale o di un monumento, che assegna un'identità ai suoi fruitori.
- c) strategie a lungo termine: che tendono cioè ad una durata nel tempo. Proprio perché il giardino è un luogo della cura, un giardino abbandonato è ciò che segnala più di qualsiasi altro oggetto culturale, una mancanza di civiltà.
- d) strategie imperfettive: l'alternarsi ciclico delle stagioni impedisce al giardino di giungere ad un compimento definitivo: il giardino è uno spazio del rinnovamento.
- e) strategie incoative: le condizioni atmosferiche e di luminosità fluttuante mutano costantemente le caratteristiche del giardino presupponendo sempre nuove trasformazioni, così come i diversi percorsi possibili all'interno del giardino costituiscono una serie di punti d'attacco percettivo diversificati: il giardino è uno spazio dell'incontro.
- f) strategie iterative: la frequentazione del giardino si articola facilmente in forme di ritualizzazione: il giardino è uno spazio della confidenza.

Tuttavia lo spazio non può essere ricondotto a una semiotica del praticabile (dell'operabile e dell'operativo). Infatti la spazialità del giardino può essere contemporaneamente colta come:

- 1) una configurazione sensibile;
- 2) una traccia di pratiche di antropizzazione della natura o di un fare autoregolativo;
- 3) un discorso (progettato o carpito).

Questi diversi aspetti del giardino sono tuttavia strettamente correlati:

- a) il giardino come spazio enunciato e ricondotto con ciò ad un'enunciazione presupposta
- b) il giardino come spazio fenomenologico da apprendere percettivamente
- c) il giardino come spazio dell'operabile/operativo

se è vero che rimandano a diverse prospettive epistemologiche certo non sovrapponibili (semiotica del testo, semiotica della percezione, semiotica delle pratiche e delle forme di vita), trovano tuttavia una risoluzione sincretica nella narrativizzazione:

- 1) Entrando in un giardino siamo iscritti nella sua configurazione sensibile, ossia nelle sue salienze topologiche, mereologiche e morfodinamiche e nel contempo possiamo ricostituire tale configurazione.
- 2) Entrando in un giardino siamo già di fronte ad uno spazio costruito, memore dei processi che lo hanno condotto ad essere ciò che è. In questo senso il giardino è un'eredità di valori la

cui valenza è dipendente da una memoria esperienziale, da un'archeologia esistenziale, da una genealogia di istituzionalizzazioni simboliche circa le modalità di intervento sulla natura.

3) Il giardino è un'entità culturale a pieno titolo. Di fatto quando entriamo in un giardino esso già ci fa entrare in una rete di relazioni culturali dato che esso si propone con un certo statuto, all'interno di domini sociali, istituzionali, pratiche e generi; esso ha poi un'esistenza storica, connessa a specifiche pratiche produttive, che lo pongono in gioco come il prodotto di un'enunciazione; infine il giardino si pone come discorso in grado di sommuovere e interpretare a sua volta i quadri culturali a cui afferisce o che intende tradurre.

Si tratta dunque di un'entità culturale complessa: il giardino si presenta contemporaneamente come tutte queste cose insieme (configurazione, prodotto, discorso) senza seguire un ordine generativo di significazione.

2.4 Come costruire un critical garden

Nel sito www.criticalgarden.netsons.org/wp/ è possibile consultare “il manuale del giardino abusivo” in cui sono riassunti, in un elenco di otto punti base, istruzioni e consigli per costruire un Critical Garden. Non si tratta, come viene specificato, di vere e proprie regole, ma piuttosto di suggerimenti di giardinaggio urbano:

“1. Individuate un terreno abbandonato nella vostra zona.

Vi sorprenderà scoprire quanti piccoli appezzamenti di suolo abbandonato e pubblico ci siano. Aiuole trascurate, fioriere di cemento piene di rifiuti nelle quali le piante crescono senza controllo, zone abbandonate... Sceglietene uno vicino a casa, che magari vedete tutti i giorni andando a lavorare o a fare la spesa, e adottatelo. Sarà molto più facile prendersene cura.

2. Pianificate la vostra missione.

Scegliete un giorno e segnatele sulla vostra agenda come la giornata giusta per partire all'attacco con il vostro Critical Garden. Invitate amici che vi sostengono oppure arruolate degli sconosciuti con condividono le vostre idee annunciando l'attacco sul sito www.criticalgarden.netsons.org/wp/

3. Trovate un fornitore locale di piante.

Più a buon mercato, meglio è. Per chi abita in città, rivolgetevi a negozi di fai da te, supermercati e grossisti locali. Le piante che costano meno sono quelle gratis. Capita che dei vivai abbiano delle piante in più da donarvi per la causa. O fatevi amico qualcuno con un giardino. Pensate a questi luoghi come a dei campi di addestramento per raccogliere sementi, talee e piante adatte alla grande avventura del crescere nel selvaggio suolo pubblico. Se vi avanza del materiale, rendetelo disponibile ad altri

Critical Gardeners della vostra zona mettendo un avviso nella pagina web.

4. Scegliete le piante per la battaglia in prima linea.

Pensate a piante robuste – in grado di resistere alla mancanza di acqua e al freddo e, in alcune zone, di essere calpestate dai passanti! Per buona parte del tempo queste piante devono saper badare a se stesse. Pensate ad un impatto visivo – colori, foglie da sempreverdi, dimensioni. Queste piante devono poter creare un'area verde per buona parte dell'anno. Visitate la pagina web per condividere le vostre conoscenze di orticoltura.

5. Procuratevi dei sacchi.

Sacchetti di plastica e sacchi della spazzatura non solo vi aiutano a non sporcarvi le scarpe, ma sono essenziali per eliminare i detriti. Rifiuti, vasi da fiore e sassolini vanno portati via. Per i detriti più piccoli riutilizzate sacchetti trasportati dal vento; per quelli più consistenti riutilizzate sacchi da compostaggio o da materiali edili. La loro spessa plastica non si strappa e potete usarli per trasportare un bel po' di materiali al più vicino contenitore per rifiuti.

6. Innaffiate regolarmente.

Una delle responsabilità del Critical Gardener è quella di continuare a prendersi cura dei propri interventi. Il Critical Gardener di solito si porta dietro l'acqua per innaffiare (a New York si possono utilizzare idranti dei vigili del fuoco della starda); si possono usare le taniche per la benzina, ideali per trasportare liquidi. L'unico problema è che a volte dei passanti possano scambiarsi per piromani notturni.

7. Bombe di semi.

Per le aree ad accesso difficile o dove non è possibile scavare, utilizzate una "bomba di semi", costituita da semi e terreno avvolti in una capsula "esplosiva". Le istruzioni sono state scritte nel 1973 dal New York's Green Guerrillas e sono state gentilmente fornite da Donald Loggins.

8. Passate parola.

Fate sapere cosa avete fatto infilando dei volantini informativi sotto le porte dei residenti della zona di guerra del Critical Gardens, affiggeteli sulle cabine telefoniche oppure alle fermate degli autobus, conficcate un cartello nel terreno. Cercate di parlarne con i passanti, portatevi dietro degli attrezzi da giardinaggio di scorta. Accogliete con favore stampa e media locali, in particolare se contribuiranno ai costi dell'iniziativa, cosa che spesso fanno".

Riassumendo, si tratta di "adottare" uno spazio urbano abbandonato e trasformarlo in un'area di verde pubblico, in un giardino di piante, arbusti e fiori spontanei, che ha certamente un valore in sé, ma che soprattutto si propone come una nuova idea di spazio pubblico. Un Critical Garden è infatti un giardino pensato soprattutto per dare ai cittadini la possibilità di approfondire i legami con il quartiere e il vicinato, ma anche con le culture della terra; di fare esperienze pratiche di giardinaggio, di integrare coltura e cultura, di scambiare e diffondere saperi ed esperienze cittadine e contadine. L'obiettivo di un "giardino critico" non è tanto

quello di abbellire la città, quanto piuttosto di creare relazioni con il territorio e i suoi abitanti, di proporre laboratori interattivi, di tracciare itinerari urbani, di costruire reti sociali.

Possiamo a questo punto provare ad analizzare, in termini semiotici, un critical garden prendendo in considerazione come caso-modello il primo giardino spontaneo “allestito” a Bologna la scorsa primavera (giugno 2007).

2.5 Configurazione del critical garden

Il giardino, come abbiamo detto, è innanzitutto una configurazione sensibile che esemplifica un'organizzazione topologica, mereologica e morfologica. Lungo la sua esplorazione percettiva il giardino viene assunto come una logica spaziale che imbriglia e iscrive il soggetto osservatore.

Oltre che costituirsi come una spazializzazione dei valori, il giardino mette in comunicazione il soggetto che lo attraversa con forme di organizzazione, distribuzione e gerarchizzazione spaziale dei valori che hanno una valenza in se stesse.

Nei suoi due estremi definitivi, il giardino potrà allora presentarsi, da una parte come una configurazione caratterizzata da una disseminazione topologica, una mereologia frammentaria e una morfologia incostante; dall'altra come una struttura iperorganizzata, con logiche ricorsive nello sviluppo morfologico, autosimilarità tra il tutto e le parti, schemi di distribuzione topologica delle figure percepibili da ogni punto del giardino:

spazio diagrammatico organizzato vs spazio diagrammatico disarticolato.

Il primo critical garden a Bologna nasce in un piazzale cementato di forma irregolare, con gruppi di piante e alberi di dimensioni diverse nati spontaneamente nelle crepe dell'asfalto e dunque distribuiti in modo del tutto casuale (vedi immagini 1/4). Di conseguenza anche le restanti zone asfaltate, come è possibile vedere nelle foto, non hanno una forma o delle dimensioni standard: alcune sono lunghe e strette a formare quasi dei vialetti contornati di verde, altre volte si allargano fino a confluire in una sorta di piazzole che, prive di vegetazione, offrono al soggetto esploratore una più ampia visione d'insieme.

Ovviamente soggetto e ambiente partecipano alla strutturazione dello spazio. Se da un lato, questo giardino si presenta come uno spazio diagrammatico e disarticolato, dall'altro, esso assumerà aspetti differenti a seconda del punto di vista dell'osservatore, il quale, a sua volta, contribuirà alla costituzione della configurazione del giardino tracciando i suoi propri

percorsi esplorativi, nella prospettiva dei suoi propri valori e della sua forma di vita. Il giardino è infatti uno spazio inclusivo dove ogni gesto/evento ha una diagrammaticità co-significante e ristrutturativa del tutto.

Il giardino può essere concepito sia come spazio aperto che come spazio chiuso, sia come spazio di cui siano percepibili i limiti invalicabili (muretti, recinzioni, siepi) quanto come una partizione di territorio individuata da soglie attraversabili (aiuole, avvallamenti del terreno, piccoli dislivelli). Attraverso questi sistemi di accessibilità o di ostruzione dello sguardo, a seconda che offra degli orizzonti profondi o degli effetti-quadro, il giardino modula l'intensità e il modo di esistenza dei propri valori. In altre parole, il giardino può demarcare chiaramente i confini con l'intorno paesaggistico provocando un effetto di astrazione aspettuale e di sottrazione all'ambiente circostante, oppure può virtualizzarli - con impercettibili discontinuità - in modo tale da preservare visivamente la continuità tra giardino e paesaggio.

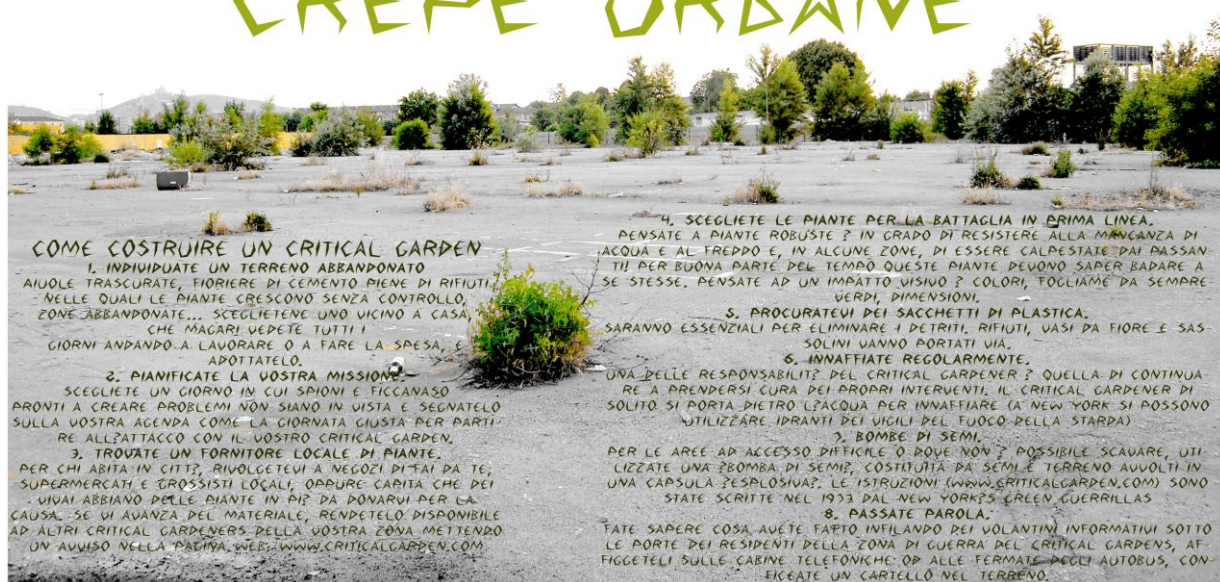
In ragione di ciò, un Critical Garden ideale dovrebbe essere aperto e visibile, non solo allo scopo di agevolare l'accessibilità dall'esterno verso l'interno, ma soprattutto, per rimarcare la sua dimensione di "spazio pubblico" inteso non solo come spazio fruibile da tutti, ma prima ancora come spazio valorizzabile da tutti i suoi fruitori. L'assenza di confini di demarcazione immediatamente percepibili rafforzerebbe l'effetto di inclusione del Critical Garden all'interno del quartiere o dell'area urbana e, più in generale, del territorio che lo circonda. Così come i valori del soggetto fruitore possono investire e allo stesso tempo essere attraversati dai valori del giardino che lo include, così i valori del Critical Garden sono messi in condivisione e si connettono immediatamente con i valori del territorio che lo include.

Tuttavia il critical garden che ci troviamo ora ad analizzare non è in uno spazio aperto, né tanto meno accessibile a tutti: il piazzale in cui si trova il critical garden è recintato lungo tutto il suo perimetro da un pannello di legno alto circa 2 metri; di conseguenza il giardino non è visibile dall'esterno anche se da ogni lato è possibile scorgere le cime di alcuni alberi la cui altezza supera anche i 3 metri. Analizzeremo nel prossimo capitolo le motivazioni, nonché gli effetti di senso di tale recinzione; per ora, diciamo comunque che uno dei principali obiettivi dei Critical Gardeners bolognesi è proprio quello di eliminare questo pannello in modo tale da rendere l'area quanto più possibile aperta e accessibile.

In quanto spazio operativo/operabile il giardino si pone infatti sia come uno spazio che può modulare e indirizzare la competenza del fruitore, sia come una configurazione manipolabile e fruibile come terreno dei propri bisogni o dei propri piaceri. In questo senso il giardino si differenzia dal parco: il parco costituisce una porzione del paesaggio da tutelare, per lo più recintata e protetta da disposizioni speciali in quanto rappresenta di per sé una ricchezza -

CRITICAL GARDEN

CREPE URBANE



1. Cartello realizzato per segnalare e promuovere il Critical Garden nel quartiere Bolognina.



2. Alcuni abitanti del quartiere invitati alla presentazione del nuovo giardino pubblico.



3. Gli alberi spontanei del giardino.



4. Passeggiata lungo un viale disegnato dalle piante spontanee.
perché, ad esempio, accoglie una rarità di specie animali o vegetali; la denominazione di

“parco” rimanda solitamente ad un habitat autosufficiente che esemplifica di per sé la coesistenza di civiltà e natura, oppure ad uno spazio completamente dominato dalla natura in cui perdersi o abbandonarsi alla contemplazione. Il Critical Garden non è un parco ma un giardino perché il suo valore si ri-costituisce sempre nella relazione tra lo spazio che accoglie e i soggetti che lo attraversano, lo modulano, lo trasformano; la natura del giardino è a misura delle pratiche umane. Questo significa che un Critical Garden, in quanto giardino, non si limita a differenziare il calpestabile dall’incalpestabile, ad offrire luoghi di transito e di accoglienza, zone soleggiate o in ombra, ecc, ma è pensato soprattutto come un luogo da poter adattare – ed eventualmente ri-adattare - alle esigenze della comunità. In un Critical Garden è possibile non solo passeggiare, sostare, portare a spasso il cane, così come è previsto o comunque consentito in alcuni parchi (pensiamo, ad esempio, ai Giardini Margherita, il più noto parco urbano di Bologna), ma anche partecipare attivamente alla ri-configurazione dello spazio: coltivare la terra, sperimentare tecniche di autoproduzione, realizzare degli orti o delle isole di compostaggio naturale, o ancora, riorganizzare lo spazio in funzione di eventi culturali, ludici o artistici.

Non dobbiamo dimenticare d’altronde, che per quanto lo spazio di un critical garden possa dissolversi nel territorio che lo circonda – e viceversa – in quanto giardino, esso resta un luogo prospettico partitivo ed esclusivo, un luogo di ricomposizione di valorizzazioni discordi, un luogo di cura e di privilegi, luogo di rinnovamento, luogo d’incontri e di confidenza. Al di là delle sue forme di chiusura e di asettualizzazione, il giardino, come abbiamo visto, costituisce di per sé una configurazione simbolica, un luogo istituito in grado di invertire le relazioni e porsi come microcosmo inviluppante.

2.6 Il critical garden come prodotto di pratiche

Cercheremo qui di cogliere il nostro critical garden come spazio significativo non in quanto configurazione sensibile, ma in quanto prodotto, prendendo quindi in considerazione sia gli eventi provocati dai fenomeni naturali - e, quindi, anche il fare delle piante spontanee che, per prime, lo avevano occupato - che le successive pratiche di antropizzazione.

Una volta entrati nel piazzale abbandonato, infatti, i Critical Gardeners erano già di fronte ad uno spazio costruito, memore dei processi urbani che lo hanno condotto ad essere ciò che è – un ex mercato, un piazzale abbandonato, un’area degradata, un vuoto urbano, un giardino

spontaneo – e allo stesso tempo, il solo atto simbolico dell’attraversamento, lo ha investito di valori altri: il piazzale diventa da quel momento un Critical Garden e le successive frequentazioni ne stabilizzeranno i valori nel tempo.

Dal punto di vista temporale, possiamo avere, da un lato, il giardino che accoglie l’accidentalità degli eventi naturali (come, ad esempio, la formazione di crepe nel cemento, la comparsa di piante pioniere, ecc) e che si conforma al ciclo stagionale; questo giardino rimanderà ad una forma di vita non lineare che accoglie e asseconda il circuito di valori del divenire. Come pure, al contrario, possiamo avere un giardino costruito in funzione di una razionalizzazione della natura e dello spazio che produrrà un senso di equilibrio e di controllo sugli impulsi naturali, un senso di armonia che restituisce serenità. In questo caso il terreno, le aiuole e i viali saranno rigidamente ripartiti al fine di guidare lo sviluppo dei vegetali - nonché i percorsi praticabili - lungo linee rette o in forme geometriche.

Da questo punto di vista, potremmo dire che l’occupazione spontanea del piazzale da parte delle piante nel critical garden fa da sfondo a pratiche di antropizzazione altrettanto spontanee caratterizzando il giardino come un luogo predisposto al libero sviluppo di forme aperte, capace di accogliere e, allo stesso tempo, di richiamare frequentazioni occasionali, attività temporanee, installazioni mobili, eventi estemporanei.

In ogni caso, il giardino, sia che sottometta il naturale ad un ordine razionale, sia che enfatizzi le virtù della natura mettendo in secondo piano quelle dell’uomo, è stato da sempre pensato come ecosistema delle relazioni tra uomo e natura e, in questo senso, assume valore in quanto memoria delle loro iscrizioni nel tempo. Il giardino, infatti, ha comunque una propria regolarità di sviluppo e proprio per questo può offrirsi in quanto superficie di iscrizione delle pratiche fruibili.

Se parliamo di memoria, il giardino, è innanzitutto il prodotto di un gesto instauratore che lo riconosce in quanto tale, che ne delimita lo spazio, che si incarica di riqualificarlo. Il giardino è sempre uno spazio derivato. Nel nostro caso, anche se le piante spontanee nel piazzale, potenzialmente, costituivano già un giardino, soltanto la passeggiata collettiva, atto che, come vedremo nel prossimo capitolo, lo ha ufficialmente e pubblicamente consacrato come tale, gli ha conferito, in un certo senso, una forma compiuta, trasformandolo in un vero e proprio giardino attualizzato; eleggere un Critical Garden significa allora, innanzitutto, ri-conoscere uno spazio verde comune come un potenziale giardino pubblico, valorizzarlo, “adottarlo”, prendersene cura; si tratta in un certo senso, di portare a compimento un’opera della natura attraverso pratiche urbane condivise con gli abitanti del quartiere. Il giardino nasce infatti come bene cittadino. Esso è uno spazio di natura, ma allo stesso tempo uno spazio urbano: la

natura del giardino è risemantizzata dall'operabilità dei cittadini che lo vivono e lo attraversano, che attribuiscono al verde un ruolo e un valore all'interno del sistema urbano.

A questo punto, dobbiamo dire che il verde in città può assumere valenze molto diverse. Agli estremi potremmo individuare, da un lato, il verde utilizzato come un semplice elemento decorativo, come un elemento architettonico inanimato, dall'altro, il verde investito di valori poetici, simbolici o utopici. Le piante spontanee del critical garden che sbucano tra le crepe del piazzale asfaltato sono l'espressione dell'agire spontaneo della natura, ma anche una specie di prova della sua forza, una forma di resistenza che può essere e, che, di fatto, viene colta come un invito: un invito a ripensare quel terreno abbandonato come un giardino urbano.

Nel giardino il tempo lineare dell'uomo deve necessariamente conciliarsi con il tempo ciclico della natura, ma soprattutto, dal punto di vista attanziale, nel giardino la progettazione deve fare i conti con l'accidentalità. In questo senso un giardino spontaneo può essere colto come l'occasione di interrogarsi, in generale, sul rapporto tra uomo e natura, ma non solo. Un giardino spontaneo sorto in uno spazio urbano residuale, in un terreno scartato perché improduttivo, può far emergere la necessità di rivedere, o quantomeno, riflettere, sulle logiche di progettazione urbanistica.

Critical garden, come può essere evidentemente dedotto dallo stesso termine "critical", non vuole essere un "giardino incantato", un'opera d'arte naturale da preservare e contemplare, né tanto meno un monumento verde da tramandare ai posteri, ma piuttosto un giardino "critico", un laboratorio di idee e progetti finalizzati alla sperimentazione di un nuovo modello di "verde pubblico urbano" che possa poi essere eventualmente riprodotto in altre aree della città. Affinché un Critical garden svolga la sua funzione, sarà quindi necessario che sempre nuove pratiche lo ri-costituiscano inscrivendovi di volta in volta le tracce degli usi possibili: un Critical garden, come ogni giardino, "è un'opera che si perfeziona solo continuando iterativamente a compierla" (Basso, 2006).

Così, si può progettare e frequentare un giardino come "un piccolo paradiso privato" fruibile da pochi eletti, ma anche come un bene della collettività: il Critical Garden vuole essere un giardino aperto agli attori più diversi, in particolare, a tutti i cittadini che desiderano prendersene cura e, allo stesso tempo, godere dei suoi frutti.

A questo proposito, possiamo ricordare che spesso è stata attribuita al giardino una dimensione "sacra" proprio in quanto il lavoro e le energie in esso investite, non superano mai il piacere e il benessere che la sua natura può offrire, come testimonia ad esempio la seguente asserzione attribuita ad Epicuro: "Il mio giardino non sveglia la fame, la soddisfa; non

aumenta la sete a forza di bere, la calma dandole naturalmente il suo rimedio naturale. Ed è fra questi piaceri che sono invecchiato.” O come ribadisce questo suggerimento attribuito a Rousseau: “Pianta un albero e se non riesci a immaginare chi un giorno godrà della sua ombra ricordati che i suoi antenati hanno piantato per te senza conoscerti”.

2.7 Il critical garden come discorso

Il giardino non solo ha un'identità culturale, ma può essere letto anche come un discorso che si inserisce nella rete delle relazioni sociali di un dato sistema culturale. Il movimento Critical Garden non ha in effetti uno statuto ben definito. Tuttavia, se è vero che non si può parlare di un vero proprio “manifesto”, oltre al sito internet già citato e al blog “crepeurbane.noblogs.org” nei quali si possono trovare testi e immagini che ne delineano i principi generali, il periodico “Crepe urbane” – il termine periodico non è proprio esatto dal momento che segue delle scadenze anch'esse “irregolari e spontanee” – distribuito gratuitamente nei principali centri di aggregazione cittadina, ne ridefinisce via via gli obiettivi, i mezzi, le pratiche, i contesti.

Il discorso Critical Garden si aggiorna continuamente, è sempre in evoluzione, riposiziona di volta in volta i suoi obiettivi nello spazio e nel tempo, si adatta al contesto, vuole essere attuale.

A questo proposito, P. Basso evidenzia, come estremi definizionali, due discorsi contrapposti sostenuti tradizionalmente dal giardino: il giardino come kepos (grembo) e il giardino come xenos, luogo estraneo (Basso, 2006). Da una parte avremo quindi uno spazio che include l'identità del soggetto fruitore; dall'altra avremo invece un luogo distante dalla propria identità, ma che viene, allo stesso tempo, fatto proprio, un luogo lontano dalla nostra cultura, ma trasportato appena fuori le mura della nostra casa (il giardino esotico).

Appare evidente, in entrambi i casi, come il giardino si offra come “spazio di conversione di logiche identitarie”, “come microcosmo catalizzatore di una risemantizzazione identitaria”. In quanto testo, infatti, il giardino può essere colto sia come testo agito, che come testo agente. Lo spazio del giardino prescrive dei percorsi e delle pratiche - secondo Jacques Delille i giardini “parlano, informano, conducono una conversazione, danno lezioni” (J. Delille, 1782). In questo senso, il giardino è stato sempre pensato da una parte come “libro della natura” in miniatura, dall'altro letto come specchio dei valori culturali di una civiltà e di un'epoca, tanto

più che il giardino si costituisce non soltanto come opera “manoscritta”, ma anche come testo in fieri, costantemente revisionato e ri-articolato.

Potremmo concludere che nel discorso “giardino” si intersecano e si sovrascrivono i discorsi della natura e i discorsi della cultura, le prescrizioni progettuali dell’uomo e lo sviluppo naturale in relazione alle condizioni ambientali; il giardino cresce allo stesso tempo sia come opera dell’uomo che come opera della natura: una simbiosi irripetibile altrove.

Così, il giardino in quanto discorso può elevarsi a modello di relazione dialogica tra civiltà e natura, come pure rappresentare il potere politico. Sul piano del dibattito politico, il giardino può ad esempio offrirsi come una mossa argomentativa e strategica in materia di ecologia, ambiente, o di spazi pubblici.

Ancora, nella storia, il giardino è stato spesso visto come un testo in grado di asserire la necessità di ribaltare la “cura”: non è più la natura che deve far da scudo all’uomo, piegandosi in architettura, ma è l’uomo che deve costruire un luogo, il giardino, dove prendersi cura della natura.

In molte culture infine, il giardino ha un’origine mitica e vanta spesso significazioni allegoriche. In questo senso il giardino può rimandare al paradiso perduto in cui l’uomo può ritrovare esemplificati i valori di natura come propria stessa origine; oppure può essere progettato come un giardino utopico, ideale. Da una parte quindi il giardino si pone come emblema di una ri-naturalizzazione (spazio riscattato alla natura), dall’altra come il sigillo di un microcosmo sintetizzato, come spazio-ambiente costruito e assegnato all’esercizio delle diverse forme di vita.

La ricerca di Basso ci conduce a tematizzare il giardino come spazio di conversione di domini che si pone come un tentativo di reversione di una logica di alienazione reciproca tra cultura e natura, origine e destino; un tentativo che può tuttavia fallire nel momento in cui si finisce per pensare tutta la città come un giardino, o al contrario, si privilegia uno sguardo inclusivo che coglie la natura stessa come interna ad una qualche logica architettonica (è il caso della cosiddetta “bio-architettura”).

Possiamo allora concludere che il discorso enunciato dal critical garden a Bologna, investendo e valorizzando un’area urbana di verde spontaneo ed eleggendola a giardino pubblico autogestito, agisce in due direzioni:

- capovolge i valori comunemente attribuiti al verde spontaneo in città;
- si propone di invertire tutte quelle logiche di sradicamento che continuamente sottraggono il territorio urbano ai suoi abitanti e viceversa, tutte quelle dinamiche che

producono spazi pubblici vuoti e, contemporaneamente, cittadini incapaci di riconoscerli come propri, di prendersene cura, di valorizzarli.

2.8 I valori del verde spontaneo

Nell'ambito del progetto Critical Garden è stata prodotta una mostra fotografica dal titolo "Ins/Orti – crepe fertili" che documenta la grande varietà di specie vegetali spontanee presenti nel territorio urbano bolognese, nonché alcune realtà poco note di piccoli appezzamenti di terra abbandonati e coltivati abusivamente in aree residuali o al ridosso dei binari ferroviari. Si tratta di quasi un centinaio di foto a colori scattate nei diversi quartieri bolognesi, sia fuori che dentro le mura.

Se ci soffermiamo ad analizzare alcuni elementi formali di queste immagini, scopriamo tuttavia che dietro l'aspetto di documentario, la mostra nasconde in realtà un altro intento: rovesciare i valori solitamente attribuiti al verde spontaneo – o "abusivo" – in città.

Come si può facilmente immaginare, le possibilità di colonizzazione del tessuto urbano da parte della "popolazione vegetale" sono inevitabilmente condizionate dai rapidi cambiamenti ambientali. Tuttavia, buona parte della flora urbana è costituita da piante (tra le più diffuse le Parietarie ed altre specie legate ai muri), ma anche arbusti ed alberi (ad es: ailanto, pioppo bianco e platano) che riescono ad attecchire spontaneamente e a sopravvivere negli spazi in cui l'intervento antropico è ridotto o assente (Zanichelli, 1996).

Nella città vengono così a trovarsi insieme piante autoctone, cioè originarie del luogo, sia spontanee (come la Parietaria) che coltivate (come i Pioppi) e piante esotiche che possono essere spontaneizzate (come l'Ailanto) o coltivate (come il Cedro del Libano e molte altre) in una mescolanza variegata e variabile.

Ad ogni modo, che siano autoctone o esotiche, spontanee o coltivate, le piante in città svolgono delle importanti funzioni: assorbono anidride carbonica, fungono da regolatori termici della temperatura, da umidificatori dell'aria, da schermo di difesa contro il rumore provocato dal traffico urbano.

Tuttavia, l'espressione "verde urbano" viene comunemente riferita alle sole aree di verde "artificiale", cioè costituito da piante selezionate e predisposte dall'uomo in apposite aree progettate ed attrezzate per accogliere parchi, giardini, piazze o viali. La scelta delle diverse specie di vegetali, nonché della loro disposizione e organizzazione in queste aree, segue

ovviamente degli standard, dei modelli costruiti in base a determinate valenze funzionali ma anche estetiche che portano spesso ad impiantare piante ed alberi estranei al territorio (Ibidem).

Ciò nonostante, gli alberi e le piante in questo tipo di aree, per il solo fatto di costituire un parco, un giardino pubblico o un viale alberato, vengono riconosciute, valorizzate e tutelate in quanto “verde urbano”: questi vegetali, continuamente assistiti e curati, risultano allo stesso tempo preziosi, funzionali alle esigenze dei cittadini, esteticamente apprezzabili.

Per opposizione, tutto ciò che non rientra, o che comunque non è previsto dallo statuto che regola il “verde urbano”, assume comunemente delle valenze negative: non è funzionale, è antiestetico, persino dannoso. Le piante nate e cresciute autonomamente negli angoli dei marciapiedi, sul ciglio delle strade, nelle aree abbandonate, nelle crepe urbane, sono piante “fuori posto”, vengono considerate “erbacce”, “piante infestanti”, “verde incolto”, in ogni caso, piante inutili, sgraziate, parassite. Di conseguenza, queste piante, a prescindere dalla specie, dalle dimensioni o dal contesto in cui sono cresciute, vengono sistematicamente eliminate, rimosse o abbattute.

Come abbiamo già accennato, la mostra fotografica “Ins/Orti – crepe fertili” (vedi immagini 6/23) si propone di invertire questi valori negativi comunemente attribuiti al verde spontaneo. Vediamo in che modo. Notiamo innanzitutto che la mostra si compone di due sezioni: metà delle fotografie sono inquadrature strette, dei primi piani, l'altra metà ritrae invece scorci urbani decisamente più ampi, delle panoramiche. Le foto sono divise ed esposte su due livelli. Nella fila più in alto si susseguono i primi piani delle singole piante spontanee, spesso riprese dal basso verso l'alto, che ne mostrano da vicino la forma e l'aspetto, ne mettono in evidenza il colore, la sagoma delle foglie, le nervature, i principali tratti distintivi. Sappiamo che l'inquadratura in primo piano corrisponde a quella che Deleuze ha definito l'immagine-affezione (Deleuze, 1993), ovvero quell'immagine in cui il soggetto inquadrato non ha alcun rapporto o legame con lo spazio che lo circonda. Quando guardiamo un volto, come pure un oggetto o una pianta inquadrata in primo piano, anche il luogo ancora presente nello sfondo perde le coordinate, e diventa *spazio qualsiasi* (per *spazio qualsiasi* non si intende un universale astratto, ma “uno spazio di congiunzione virtuale, colto come puro luogo del possibile” – Deleuze, 1993, pag. 133). Quando ci troviamo di fronte ad un soggetto isolato, non ci sentiamo nello spazio, non esiste più in noi la percezione dello spazio. Il potere del primo piano è allora quello di strappare le immagini alle coordinate spazio-temporali per far sorgere l'affetto puro in quanto è espresso. Questa tensione affettiva può essere provocata dall'inquadratura di un volto come da un qualunque primo piano di un qualunque oggetto:

l'immagine-affezione esprime la potenza o la qualità del soggetto inquadrato considerate in sé in quanto espresse. Accade allora che il soggetto assuma uno spazio ed un tempo proprio, mentre i singoli elementi che lo compongono, le sue proprie qualità si legano tra loro in un tutto armonico, facendone risaltare l'unità, l'equilibrio, la singolarità.

Mostrare decine di piante spontanee ritratte in primo piano significa allora isolarne le singole identità, ma anche creare una tensione affettiva nello sguardo dell'osservatore, il quale si soffermerà sulle caratteristiche che differenziano e identificano le diverse specie vegetali. A partire da quel momento le piante, sottratte al loro contesto, non saranno più "verde incolto", "erbacce", "piante infestanti", ma più semplicemente "piante", "esseri vegetali", ognuno con un suo determinato aspetto, con le foglie e i fiori di una certa forma e di un certo colore: saranno un acero, un pioppo, un'edera, un platano, un finocchietto selvatico, un ailanto. Proprio allo scopo di affrancare ogni singola pianta dall'anonimato, la mostra prevede che ogni fotografia sia accompagnata da una didascalia che indica il nome scientifico, il nome di uso comune, nonché i principali possibili utilizzi - alimentare, medicinale, ornamentale, combustibile - delle diverse piante.

A questo punto lo sguardo dell'osservatore, cadendo più in basso, si posa sulle rispettive panoramiche che ricollocano ciascuna delle piante osservate, identificate e denominate, nel loro contesto reale, nello spazio urbano che le accoglie, accompagnato anch'esso da una didascalia che ne specifica la collocazione: il nome del quartiere e della strada in cui è stata scattata la foto.

Soffermare lo sguardo sulle differenze e le identità singole all'interno del mondo vegetale significa allora modificare il nostro sguardo quotidiano sul verde spontaneo in città - solitamente ignorato - e guardare i luoghi che gli danno vita e lo circondano non più come spazi degradati, ma come "crepe fertili".

L'obiettivo della mostra, e più in generale del progetto Critical Garden, non è tuttavia quello di preservare o difendere il verde spontaneo come fosse in ogni caso prezioso di per sé, a prescindere dal contesto che lo accoglie, ma piuttosto di spingere alla riflessione sull'importanza e il valore del verde urbano.

In alcuni testi esposti insieme alle fotografie apprendiamo infatti che le piante spontanee presentano apparati vegetativi molto robusti, un'alta adattabilità alle condizioni di limitato apporto nutritivo, una notevole capacità di resistere all'inquinamento atmosferico, tutte caratteristiche che fanno di queste specie, le piante più idonee ad allestire aree urbane investendo la minima quantità di energie antropiche e riducendo, di conseguenza, l'inquinamento indotto. Questo potrebbe ad esempio far riflettere sui criteri adottati per



5. Parietale



7. Romice



6. Dentro le mura



8. Dentro le mura



9. Pioppo



10. Stazione San Vitale



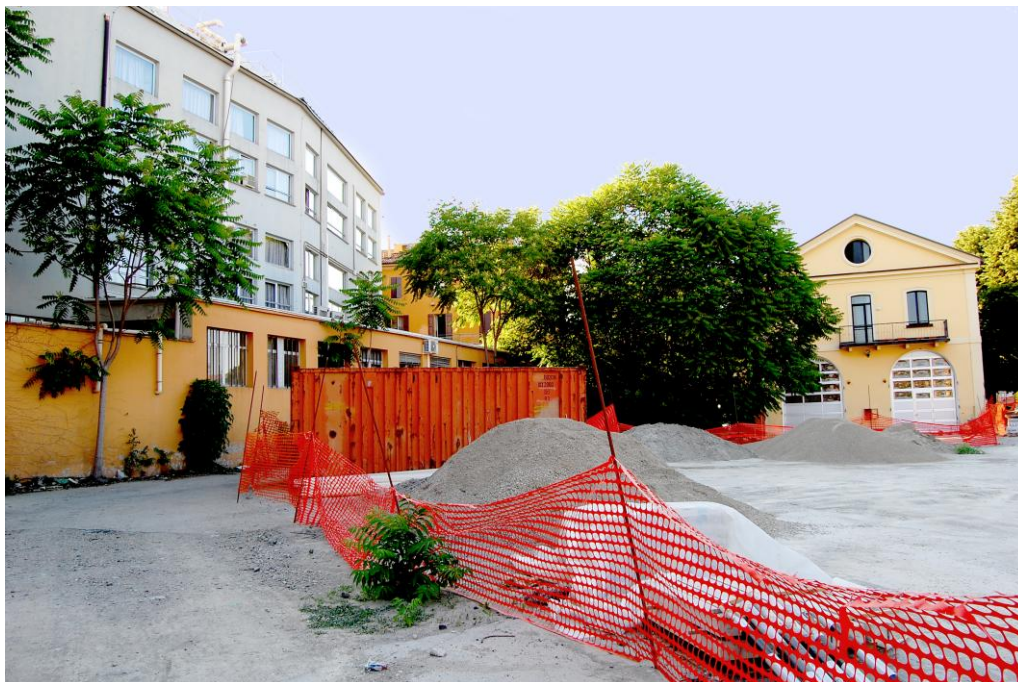
11. Acero americano



12. Quartiere San Vitale



13. Ailanto



14. Quartiere San Vitale



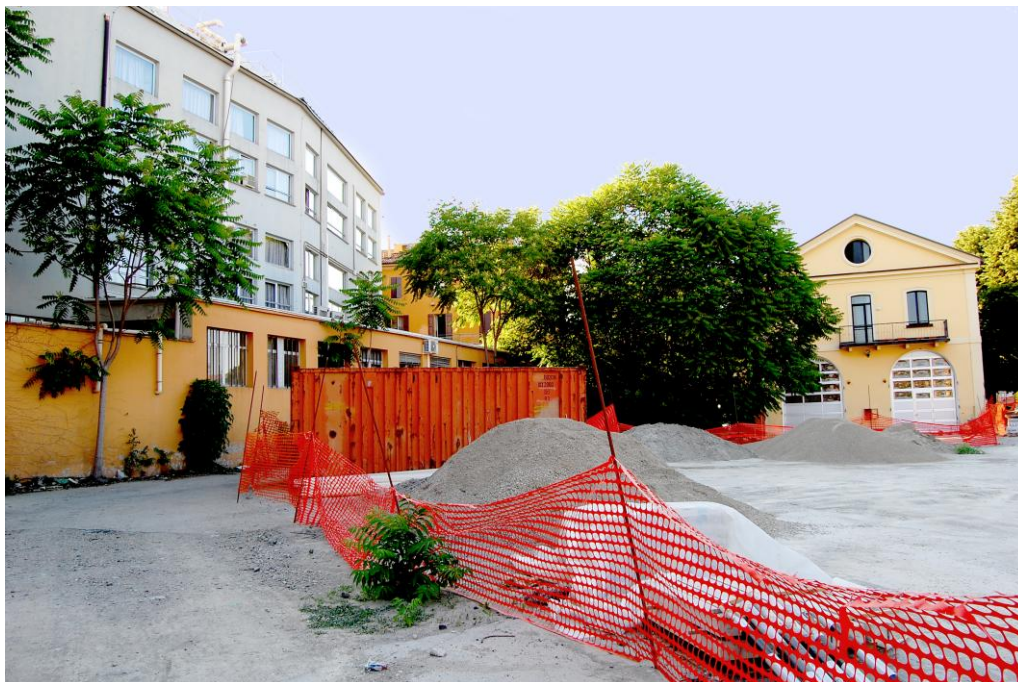
11. Acero americano



12. Quartiere San Vitale



13. Ailanto



14. Quartiere San Vitale

stabilire quali piante urbane bisognerebbe valorizzare o tutelare e perché.

In questo senso, la mostra fotografica “Ins/Orti – crepe fertili”, come pure la camminata urbana in un giardino di sole piante spontanee che analizzeremo nel prossimo capitolo, non sono che narrazioni, racconti di realtà possibili. Attraverso lo strumento fotografico Critical garden propone una rivisitazione del “verde urbano” così come viene riconosciuto e accettato dall’immaginario comune, ri-valorizzando non solo il verde spontaneo, ma anche gli scenari urbani che lo accolgono e lo circondano. Gli scorci di verde inquadrati nelle panoramiche, non sono più aree abbandonate, residuali o degradate, ma appaiono, in questo racconto, come aree vive e fertili in cui poter sostare all’ombra ristoratrice di un pioppo o di un platano, cogliere fiori o frutti, ammirare il paesaggio, coltivare un orto; da spazi di scarto, residui privi di valore, queste aree assumono nuovi valori all’interno del sistema urbano in quanto spazi operabili e operativi, luoghi di possibili pratiche individuali o collettive.

2.9 La metafora del teatro

Gli esseri umani si comportano nei confronti del territorio in cui vivono, del paese o della città in cui abitano, in un duplice modo: come attori che trasformano, in senso ecologico, il proprio ambiente di vita, imprimendovi il segno della propria azione, e come spettatori che sanno osservare e capire il senso del loro operare sul territorio (Turri, 1998). E’ evidente che ove mancasse l’uomo che sa guardare e prendere coscienza di sé come presenza e come agente territoriale, non ci sarebbero paesaggi antropizzati (campi coltivati, villaggi, città, metropoli), ma solo natura, bruto spazio biotico. Si potrebbe perciò ritenere che tra le due azioni teatrali dell’uomo, l’agire e l’osservare, si dovrebbe adottare la seconda, la capacità di guardare, come guida dell’agire. Solo l’uomo che sa emozionarsi di fronte allo spettacolo del mondo, che sa vedere il segno umano dentro la natura, che sente i ritmi di questa e i ritmi dell’umano, saprà trovare le chiavi giuste per progettare e costruire nel rispetto dell’esistente e nella prospettiva di creare nuovi e migliori futuri (ibidem).

É in questo senso che possiamo considerare il Critical garden come un giardino-teatro: il sipario si apre su una crepa urbana e i cittadini chiamati ad assistere allo spettacolo si scoprono contemporaneamente spettatori e attori dell’ambiente che li circonda. Fare un Critical garden, in questo senso, significa riconoscere l’importanza della rappresentazione di sé che l’uomo sa dare attraverso il paesaggio.

Fino al medioevo le piazze, i cortili e i giardini furono luoghi privilegiati per gli spettacoli, luoghi in cui l'immagine della società si rifletteva in una sorta di autocontemplazione indotta. I Critical gardeners tornano ad allestire lo spazio urbano come fosse un teatro: le aree di verde spontaneo sono altrettanti palchi naturali per la messa in scena di rappresentazioni pubbliche, di scene di vita quotidiana, in cui attori e spettatori si confondono. Se il giardino, come abbiamo detto, è luogo di privilegio, ma anche di cura, se costituisce un microcosmo involucente in cui ogni gesto ha il suo effetto sensibile che ristrutturava il tutto-ambiente, eleggere un'area verde abbandonata a "giardino critico" significa allora riconsiderare la misura del nostro operare nel territorio, intendendo questo come lo spazio nel quale ci identifichiamo, nel quale abbiamo i nostri legami sociali, le nostre memorie, i nostri interessi vitali.

Ciò significa che le strade che attraversiamo quotidianamente, gli spazi pubblici del nostro quartiere, il paesaggio urbano e periurbano della città in cui viviamo entrano a far parte dell'attività poetica con la quale l'uomo e la vita creano i propri riferimenti, la propria autoreferenzialità. Gli scenari urbani diventano il referente sensibile del nostro vivere comunitario. Questo può realizzarsi solo nel momento in cui uno spazio di natura anonimo che vive senza l'uomo, si trasforma in spazio culturale, cioè si carica di riferimenti, di simboli, di denominazioni (la denominazione come riconoscimento topografico, come elezione di luoghi di valore pratico e simbolico, che diventano culturali, che entrano nel linguaggio producendo cultura) e poi di oggetti umani, proponendosi come palcoscenico o teatro nel quale gli individui e le società recitano le proprie storie (ibidem). Ciò secondo un tipico processo di retroazione, di feed-back, per cui il percepire è il presupposto del conoscere e del rappresentare e questo a sua volta dell'agire, consentendo di recepire e di ri-rappresentare gli effetti di quell'agire. Il paesaggio si pone allora da interfaccia tra il fare e il vedere quello che si fa, tra il guardare-rappresentare e l'agire, tra l'agire e il ri-guardare. Si comprende allora come soltanto in quanto spettatore l'uomo può trovare la misura del suo operare, del suo recitare, del suo essere attore che trasforma e attiva nuovi scenari: cioè il rispecchiamento di sé, la coscienza del proprio agire.

Fare un Critical garden significa allora innanzitutto cogliere il riflesso della nostra azione nello spazio urbano che quotidianamente attraversiamo. Prendersi cura di uno spazio verde abbandonato, frequentarlo, invitare amici e vicini ad attraversarlo come fosse un giardino significa investire altri cittadini del ruolo di spettatori e allo stesso tempo di attori consapevoli in grado di trasformare uno spazio urbano degradato in un giardino pubblico. Costruire un Critical garden significa sottrarre uno spazio urbano all'indifferenza e all'abbandono

trasformandolo in un luogo di incontri, un luogo realmente vissuto in cui natura e cultura si conciliano in un dialogo che continuamente si rinnova.

2.10 Semiosfere

La città non è semplicemente la parte dell'universo dotata di cultura rispetto ad un esterno "incolto": dal momento che "copia tutto l'universo" (Lotman 1992b, p. 84) – "il mondo creato dall'uomo riproduce la sua idea della struttura globale del mondo" (1987, p.38) – la città riproduce sia il proprio che l'altrui, l'interno e l'esterno, l'ordine e il disordine e così via. La città per Lotman è contemporaneamente un insieme organico e il luogo di manifestazione di una ineliminabile eterogeneità strutturale, una semiosfera che racchiude infinite semiosfere. È un tutto fatto di parti che a loro volta, e al loro proprio livello, sono anch'esse delle totalità (a loro volta composte di parti). Questa ripartizione apparentemente ordinata "sdoppia" in realtà la nostra presa della città, facendola vedere composta di livelli, formati da spazi ordinati e riconoscibili (ad esempio attraverso il gioco classificatorio e definitorio della nominazione delle zone e dei quartieri; della suddivisione del territorio ad opera di piani urbanistici e norme legislative; attraverso il lavoro della classificazione implicita prodotta dai discorsi sociali, ecc.) e al contempo polverizzata in un reticolo di elementi in relazione multipla - fino a diventare quasi casuale - fra di essi. Si tratta di due logiche apparentemente opposte che in realtà si sostengono vicendevolmente. Ogni spazio è, a un certo livello, un nodo semantico all'interno di una rete ed è formato al suo interno da una pluralità di altri nodi strutturali posti a un livello più basso. Lo stesso, procedendo all'inverso, vale per i singoli nodi semantici di una data rete, che possono ambire a cambiare di livello e diventare vere e proprie individualità semiotiche: spazi di senso con una propria memoria culturale (Lotman 1980; Sedda 2005).

Ecco allora che il tessuto cittadino si trasforma in uno spazio polilogico in cui cultura e natura, economia e architettura, arte e politica si incontrano in molteplici dialoghi e conflitti semiotici che sfuggono ad un piano preordinato o a una logica univoca (sia essa quella immaginata, progettata ed eventualmente imposta dal politico, dall'artista, dal pianificatore, dall'urbanista, ecc.). Tutto è potenzialmente in relazione con tutto, e tali relazioni si fanno presenti e si attivano solo in accoppiamento con quel complesso testo semiotico che è la memoria culturale dei corpi che vivono la città (Sedda, 2006). Davanti alla percezione di chi lo vive il tessuto cittadino fa emergere dunque rime e dissonanze. Una complessa trama di

isotopie sensibili e semantiche, che sono la sua realtà.

Il paesaggio urbano, tuttavia, essendo come abbiamo detto, il riferimento percettivo, mediato dalla cultura, dell'operare dell'uomo sulla natura, esprimerà bene i rapporti di forza interni all'organizzazione di una società; ci dirà ad esempio se in una determinata città domina la componente economico-produttiva, quella religioso-sacrale, oppure quella estetica, e così via. Ora, poiché tutti si opera all'interno di una società, ogni contributo che riconduca funzionalmente la valutazione del paesaggio alla sua lettura culturale, alla individuazione dei suoi significati, assumerà importanza. La lettura dei geografi o dei naturalisti non sarà pertanto più importante e funzionale di quella degli storici o dei poeti o degli artisti, e viceversa (Turri, 1998).

Capitolo Tre

Passeggiare in un giardino non progettato

3.1 Premessa

Durante la scorsa primavera – maggio/giugno 2007 – a Bologna, un gruppo di aspiranti “giardinieri selvaggi” ha lanciato il progetto Critical Garden/Crepe urbane allo scopo di esplorare il territorio bolognese, le aree di verde pubblico urbano, e naturalmente, gli spazi abbandonati da trasformare in “giardini critici”.

Il progetto è stato ufficialmente presentato al pubblico bolognese il 15 e il 16 giugno. Questo il programma delle due giornate:



15 e 16 giugno 2007

xm24 via fioravanti 24 bologna

*Due giornate di riappropriazione collettiva del reale,
per orientarsi nel territorio urbano attraverso mappe
del verde spontaneo ed abusivo e del cielo notturno.*

venerdì 15

apertura h. 18,00:

- presentazione del progetto critical garden/crepe urbane,*
- mostra fotografica e video-inchiesta curate da Reflecsa,*
- mostra fotografica “Loisaida, New York community gardens: gli orti urbani del Lower East Side”.*

h. 21,30:

nello spazio verde spontaneo presentazione del libro di Franco Piperno: “Lo spettacolo cosmico. Scrivere il cielo: lezioni di astronomia visiva” edito da DeriveApprodi. Sarà presente l’ autore.

sabato 16

apertura h. 16,00:

- incontro di scambio e conoscenza con orticoltori abusivi, giardinieri selvaggi e ribelli, per ascoltare e vedere progetti realizzati e futuri, per progettare insieme, per saper cosa fare per costruire giardini urbani senza permessi.*

h. 18,30:

- camminata urbana nell'area di verde spontaneo, alla scoperta di un giardino non progettato.

h. 20,30: - cena a base di erbe selvatiche e spontanee raccolte in città.

h. 22,30: - festa concerto con Pangolinorchestra.

Tra gli eventi elencati nel programma, solo la "presentazione del libro di Franco Piperno" e la "camminata urbana nell'area di verde spontaneo, alla scoperta di un giardino non progettato" hanno direttamente interessato l'area di verde spontaneo adiacente al centro sociale XM24³, e cioè l'area che ha ispirato il progetto "Critical Garden/Crepe urbane" a Bologna. La presentazione del libro, tuttavia, essendosi svolta al buio non ha dato modo ai partecipanti di interagire con lo spazio, cosa che invece è avvenuta il giorno successivo durante la camminata. Per questo motivo ho scelto di partire dall'analisi della camminata urbana, ritenendo sia la pratica che più di tutte può rivelarci qualcosa sul senso del progetto.

3.2 L'atto di passeggiare

Già Paul Valéry aveva intuito l'importanza dell'atto di estraneamento o allontanamento da sé, che induce l'uomo a farsi spettatore di se stesso: è così che nasce "il pensiero del pensiero" (Valéry, 1994), così come, guardando da fuori il paesaggio in cui si vive, prendiamo coscienza di essere protagonisti sulla scena del mondo, atto biologicamente di grande portata, nel senso che, attraverso di esso, la Vita trova il modo di autodeterminarsi.

Farsi spettatori comporta quindi un estraneamento, per quanto provvisorio, rispetto all'agire, perché solo in tal modo si fanno emergere i nodi del vivere. "Il fatto che il teatro sia così vicino alla vita, pur rimanendo distante da essa quel tanto che basta per farle da specchio, fa di esso la forma più adatta per il commento e il "metacommento" di un conflitto, perché la vita è conflitto, e la contestazione non è che una specie particolare di conflitto" (Schechner, 1983). Ciò vale per tanti aspetti del vivere, tra cui anche tutto ciò che riguarda i rapporti tra uomo e natura.

Si può ricordare che in diverse lingue "recitare" è sinonimo di "agire". L'inglese "acting" ad

³ XM24 sta per "ex-mercato" e 24 è il numero civico della strada che un tempo ospitava il capannone del mercato ortofrutticolo, il quale, in seguito all'abbandono - circa sei anni fa - è stato occupato e trasformato in uno spazio pubblico autogestito. Oltre al progetto Critical Garden, XM24 ospita molti altri progetti - ideati e realizzati volontariamente e senza scopo di lucro - volti a promuovere eventi politici e culturali "dal basso", il media-attivismo e la contro-cultura, l'integrazione sociale, lo sviluppo del territorio.

esempio è una parola ambigua: può significare fare delle cose nella vita quotidiana, oppure eseguire una performance sulla scena o in un tempio.

Nell'esperienza vissuta la recitazione si esalta quando l'uomo nel suo agire sente la presenza di qualcuno che lo osserva, ad esempio degli estranei ai quali esibire la propria presenza nel mondo, la propria diversità, originalità.

Nessuna società è priva di qualche forma di meta-commento, espressione illuminante usata da Geertz per indicare una storia che un gruppo racconta a se stesso o, nel caso del teatro, un dramma che una società rappresenta su se stessa e che non è solo una lettura della propria esperienza, ma una nuova rappresentazione interpretativa della medesima.

In questo senso, la passeggiata dei Critical gardeners può essere vista, da un lato, come una pausa rispetto all'agire che consente di guardare il paesaggio con occhio distaccato, di attraversarlo al solo scopo di godere dei suoi molteplici aspetti: una passeggiata per osservare e contemplare il verde spontaneo, toccare e annusare le piante, ri-conoscerle, denominarle. Dall'altro lato, la presenza del "pubblico", ovvero dei cittadini invitati alla presentazione del progetto, fa sì che la passeggiata venga percepita allo stesso tempo come una performance, attraverso la quale i Critical gardeners esibiscono la loro presenza, mettono in scena le passioni che muovono il loro agire nel territorio, mettono in condivisione i valori alla base delle loro azioni collettive.

Rispetto al guardare che si fa dall'alto il passeggiare rappresenta un modo di porsi nei confronti del paesaggio come attori (in quanto si è dentro), ma anche, al tempo stesso, come spettatori, dato che passeggiare significa non impegnarsi in niente altro che nel guardare girando senza meta, o con il preciso fine di visitare un luogo, oppure svolgere un'attività di tipo ludico e ricreativo, con la possibilità di socializzare.

Si passeggia per cercare un contatto con la natura o con gli altri, o con la casualità degli avvenimenti minimi che in ogni territorio si incontrano via via che si procede.

Una passeggiata non è solo un movimento nello spazio, ma anche nel tempo, un tempo storico o geologico; in questo senso la passeggiata nel Critical garden ci pone dinanzi ai mutamenti di un quartiere popolare, la Bolognina, in cui è in atto un'importante trasformazione urbanistica. La passeggiata, in quanto atto fisico, offre quindi la possibilità di rapportarsi in modo diverso con il territorio attraversato, di viverlo come tale, come spazio di vita, di lavoro e come paesaggio, ciò che attiene alla nostra capacità di trasformarsi in spettatori, di percettori di molteplici sensi che lo permeano: anzitutto quello del tempo (il presente, il tempo storico, il tempo geologico), poi quello dello spazio (la sua dimensione locale, regionale, nazionale, globale).

3.3 Descrizione della camminata urbana

Come illustrato dalle immagini (1/5), si è trattato di una passeggiata collettiva che ha coinvolto allo stesso tempo gli organizzatori "Critical gardeners" e una ventina di "ospiti", persone di età diverse che, dopo aver assistito alla presentazione del progetto, si sono volontariamente offerti di partecipare all'esplorazione. La passeggiata si è svolta, come ho già detto, nell'"area di verde spontaneo", ovvero il piazzale che un tempo ospitava il vecchio mercato ortofrutticolo di Bologna e che nel 2001 è stato abbandonato e recintato da un pannello in legno. Dal centro sociale è possibile accedere a tale area attraverso un cancello, solitamente chiuso, ma che in quel giorno era stato lasciato aperto.

Attraversato il cancello, gli "esploratori" si sono ritrovati in uno spazio sconosciuto in cui, nell'arco di circa sei anni, piante e alberi spontanei di diverse specie e dimensioni avevano crepato l'asfalto e invaso l'intera area. Quindi, dopo essersi guardati un po' attorno, hanno iniziato a camminare liberamente, anche se con molta cautela, lungo percorsi diversi, prediligendo le zone asfaltate, e facendo comunque molta attenzione a dove mettere i piedi. Successivamente, sono stati guidati dagli organizzatori lungo un percorso finalizzato all'osservazione e al riconoscimento delle diverse specie di vegetazione spontanea che si incontravano lungo il cammino. Ad ogni esemplare di albero, pianta o arbusto era stato appeso, per l'occasione, un piccolo cartello che ne indicava il nome e le principali caratteristiche.

Tutti i partecipanti hanno da subito dimostrato grande interesse. Alcuni di loro, sorpresi dalla varietà delle piante e dalle dimensioni degli alberi, hanno iniziato a scambiare commenti e opinioni riunendosi in piccoli gruppi. Altri hanno preferito avventurarsi in esplorazioni solitarie, soffermandosi di tanto in tanto per un'analisi più approfondita delle piante che attiravano maggiormente la loro attenzione e interagendo con esse, prelevandone foglie o frutti, analizzandone gli odori.

3.4 Le isotopie

Trattandosi di un evento unico e avvenuto in uno spazio e in un tempo reali, è evidente che siamo di fronte ad un testo molto complesso, con un elevato numero di variabili e difficilmente articolabile in opposizioni semplici.



1. Passeggiata collettiva nel giardino non progettato.



2. Alcuni cittadini osservano il paesaggio.



3. Un cartello segnala la presenza di una pianta di Erba Bussola.



4. Ai cittadini viene illustrato il nuovo piano urbanistico progettato per il quartiere Bolognina.



5. I partecipanti alla passeggiata imparano a (ri)conoscere le piante spontanee.

Considerando comunque questa pratica come un testo non isolato, ma inserito nel più ampio discorso di Critical Garden, possiamo individuare all'interno dello stesso enunciato "camminata urbana nell'area di verde spontaneo, alla scoperta di un giardino non progettato" due semi che, come è possibile riscontrare nella descrizione iniziale del progetto, ricorrono frequentemente: "spontaneo" e "progettato".

Potremmo subito ipotizzare che in questo enunciato i due termini, il primo affermato e il secondo negato, sono in una relazione di presupposizione: "spontaneo" presuppone "non progettato".

Tuttavia, il termine "spontaneo" viene qui attribuito a "verde", espressione metonimica di uso comune che, considerato il contesto, sta evidentemente per "vegetazione", o più in generale per "uno o più esseri appartenenti al regno vegetale"; mentre il termine "non progettato" viene attribuito a "giardino", che rimanda piuttosto ad uno spazio, o meglio, ad una particolare tipologia di spazio.

Se consultiamo un dizionario etimologico, apprendiamo che il termine "spontaneo" viene dal latino "spontaneus" formato su "sponte" = di volontà, volontariamente, ablativo dell'inusitato spontis - spontis che significa volontà, impulso.

L'espressione "verde spontaneo" rivelerebbe così un soggetto, il verde, dotato di una sua propria volontà, un suo proprio impulso; in termini semiotici, un soggetto a cui viene attribuita la modalità virtualizzante di "volere".

Assumendo quindi il "verde" come agente antropomorfo, possiamo dire che, in generale il suo fare, trascurando variabili qui poco rilevanti, può essere descritto con quattro azioni fondamentali: "nascere, crescere, riprodursi, morire". Tuttavia, a ben vedere, se ci soffermiamo ad analizzare il fare di una pianta o di un albero, all'interno del testo considerato, in un tempo e in uno spazio reali ("piante e alberi spontanei di diverse specie e dimensioni avevano crepato l'asfalto e invaso l'intera area"), ci accorgiamo che queste quattro azioni, tutte espresse da verbi intransitivi (fatta eccezione per "riprodursi" che è comunque un verbo riflessivo), possono essere tradotte, sul piano del contenuto, in un unico fare, una sorta di somma risultante delle quattro azioni, esprimibile con l'enunciato "trasformare uno spazio": il verde, nascendo, crescendo e riproducendosi, di fatto, svolge un'azione transitiva, cioè "occupa uno spazio" e occupandolo, lo trasforma.

Se nell'enunciato il termine "spontaneo" virtualizza un soggetto (il verde), il termine "progettato", participio passato di "progettare", anche se negato (giardino "non progettato") mette in scena un altro soggetto: l'urbanista. All'interno dell'universo semantico "spazio urbano" è l'urbanista (soggetto) che progetta - ad esempio, un giardino.

In effetti, anche l'obiettivo dell'urbanista è quello di "trasformare uno spazio". Tuttavia il fare del verde è evidentemente molto diverso dal fare dell'urbanista.

In termini semiotici il fare del verde si traduce con una relazione di congiunzione/disgiunzione tra il soggetto verde (S) e l'oggetto di valore spazio (O). Si hanno così due stati possibili:

S congiunto con O = il verde occupa lo spazio

S disgiunto da O = il verde non occupa lo spazio

L'urbanista non occupa lo spazio, lo pro-getta; il verbo "progettare" deriva da *projectus* = azione di gettare avanti, composto di "pro" = "avanti" e "jacere" = "gettare": l'intervento dell'urbanista consiste nell'organizzare un determinato spazio in maniera tale da favorire/indurre o interdire/impedire l'azione dei soggetti che lo occuperanno. In termini semiotici il fare dell'urbanista si traduce in un far fare e in un far non fare.

Un giardino e più in generale lo spazio urbano è abitato da soggetti di vario genere, umani, vegetali, ma anche elementi naturali o culturali, che lo occupano e quindi lo articolano, entrano in relazione tra loro, gli danno senso (Greimas).

Vediamo allora in che tipo di relazione si trovano i soggetti fin'ora individuati.

Se consideriamo il caso della progettazione di un giardino dal punto di vista della sociosemiotica di Landowski, possiamo definire la relazione tra S1, l'urbanista, ed S2, il verde, come una relazione di tipo tattico. Secondo questa prospettiva si definisce tattica la relazione tra un soggetto (nel nostro caso l'urbanista) in grado di indurre, ritardare o impedire il "passaggio all'azione" di un anti-soggetto (il verde), semplicemente limitandosi

ad organizzare o ad evitare le condizioni di attualizzazione del suo programma virtuale. A differenza della relazione strategica in cui S2 è un vero e proprio anti-soggetto, padrone, sul piano cognitivo, delle sue proprie decisioni, la tattica non prevede una relazione intersoggettiva: l'effetto interazionale deriva dal solo controllo, da parte di S1, delle circostanze "oggettive" (nel nostro caso le leggi naturali) che predeterminano il fare di S2.

Anche in questo caso, l'urbanista (S1) avrà due possibilità di intervento che determineranno la congiunzione oppure la disgiunzione di S2 con lo spazio:

far fare vs far non fare

(*indurre*) (*impedire*)

$S2 \cap O$ $S2 \cup O$

Tornando all'enunciato da cui siamo partiti, "camminata urbana nell'area di verde spontaneo, alla scoperta di un giardino non progettato", potremmo allora scoprire il senso del "giardino non progettato" negando il fare dell'urbanista. Consideriamo allora il seguente quadrato semiotico:

- tattica -	
Far fare <i>indurre</i>	Far non fare <i>impedire</i>
non far non fare <i>non impedire</i>	non far fare <i>non indurre</i>
- lasciar fare -	

Negando il fare dell'urbanista, che come abbiamo detto articola sull'asse dei contrari la sintassi della "tattica", otteniamo, sull'asse dei subcontrari, un non far non fare o non impedire e un non far fare o non indurre che articolano la modalità del lasciar fare.

Questo non significa che qui il fare di S2 (il verde) sia determinato dalle sole leggi della natura; questo "lasciar fare", se da un lato fa uscire di scena S1 (l'urbanista), dall'altro chiama in causa un altro soggetto: chi è che lascia fare?

E veniamo al soggetto dell'enunciazione, i "Critical Gardeners". Il discorso Critical Garden infatti, come ogni discorso può essere colto su due livelli: il piano dell'enunciato - su cui ci siamo soffermati fin'ora - e il piano dell'enunciazione in cui il discorso si fa esso stesso azione, nel nostro caso, sotto forma di invito: i Critical Gardeners invitano i cittadini ad una passeggiata finalizzata alla scoperta di un giardino non progettato.

Questi attivisti, sono innanzitutto anch'essi dei cittadini che quotidianamente attraversano e vivono lo spazio urbano; tuttavia, in questo particolare contesto si pongono come enunciatori del discorso Critical Garden. Ciò significa che i singoli individui si riconoscono e si identificano in una prospettiva comune attraverso la quale si costituiscono come attante collettivo portatore di un programma narrativo specifico. Dal momento che lo scopo della passeggiata è scoprire un giardino non progettato, questo si figurativizza come oggetto di valore, un valore non solo dichiarato, ma che viene indicato come realizzabile, o meglio come raggiungibile in quanto già realizzato. Questa dimensione programmatica del discorso Critical Garden lo colloca all'interno della sfera politica.

3.5 Strategie politiche vs pratiche spontanee

Nell'universo semantico della politica comunale, l'urbanista rappresenta una figura d'autorità istituita da un contratto di fiducia tra governanti e governati (Landowski, 1999). Questo contratto presuppone l'esistenza di un mandato, ovvero un consenso preliminare da parte dei cittadini i quali riconoscono all'urbanista un saper fare, e dunque, un poter fare. Il mandato consiste in effetti nella sottomissione della volontà dei cittadini (soggetti manipolati) alla volontà dell'urbanista (soggetto manipolatore), che le delega la responsabilità di decidere. Una volta delegato, l'urbanista si trova effettivamente abilitato a prendere decisioni, ma nello stesso tempo, e per definizione, dipende dalla volontà del delegante che lo ha "investito sovrano" di modo che le sue decisioni non possono essere prese che in nome e a favore di quest'ultimo. La funzione di questo contratto è dunque quella di istituire il "poter far fare" del soggetto manipolatore definendolo come quello di un mandatore.

Il far fare dell'urbanista sarebbe così legittimato dal contratto bilaterale tra cittadini e istituzioni comunali. Questo contratto, tuttavia, presuppone che le parti chiamate in causa siano dotate di uguale capacità giuridica. Nel nostro caso non è così.

In senso metalinguistico, qui essere "incapace" può voler dire riconoscere di non avere le conoscenze o le informazioni necessarie per poter scegliere di testa propria: i cittadini, riconoscendo di non avere le conoscenze necessarie per decidere in fatto di piani urbanistici, danno fiducia all'assessore di turno.

Sempre in senso positivo, l'incapacità può essere quella di un soggetto che si inserisce in una posizione di sottomissione legale, non per effetto del riconoscimento di una competenza, ma per deferenza di fronte ad una "autorità" riconosciuta come tale. Qualificando l'urbanista come il solo decisore responsabile, di fatto, i cittadini rinunciano al diritto di influire sul corso delle cose, fanno a meno di ogni forma di intimidazione nei confronti delle autorità pubbliche e consacrano, accettandola, l'unilateralità del potere di decisione in merito e la legittimità dell'obbligo.

Questo è quanto succede normalmente nelle nostre città per quanto riguarda la gestione dello spazio urbano: da un lato i piani urbanistici, come piovuti dal cielo, rimodellano il paesaggio urbano, legittimati da un qualche giudizio insindacabile su "ciò che è meglio per la città"; dall'altro i cittadini "incapaci" - per ignoranza, ingenuità o indifferenza - si limitano ad osservare i palazzi che crollano e quelli che risorgono, i nuovi ponti che passano sopra le loro teste e i nuovi tunnel che vengono scavati sotto i loro piedi, gli alberi che cadono e le strade che si allargano, vecchie strutture che vengono abbandonate e poi sgomberate, restaurate,

ridipinte, trasformate in nuovi centri commerciali o in nuovi parcheggi. Tutto sembra evolversi da sé e il cittadino "squalificato dal gioco" non può che assecondare passivamente questa evoluzione, continuando a muoversi lungo i percorsi stabiliti: di fatto il cittadino non usa lo spazio, lo subisce.

L'unilateralità del potere può basarsi sull'ignoranza e sull'ingenuità del soggetto manipolato, ma anche sull'indifferenza del soggetto manipolatore, ovvero su diversi possibili motivi, di ordine patemico o cognitivo, che possono causare l'astensione a comunicare delle legittime rivendicazioni. L'incapacità del soggetto alienato consiste così in primo luogo nel non potere o nel non sapere farsi ascoltare.

Tagliati fuori i cittadini, l'urbanista non progetta lo spazio in nome e in favore di chi, di fatto, ne usufruisce, ma accordandosi con altri soggetti più influenti spinti per lo più da interessi economici (ad esempio, gli imprenditori edili) e operando, di conseguenza, in nome del profitto e della razionalizzazione del territorio.

In questo modo il far fare dell'urbanista manipola il fare del verde, ma allo stesso tempo, influisce non di meno sul fare dei cittadini. Se l'urbanista progetterà un giardino, sarà lui solo a stabilire l'area urbana in cui collocarlo, le sue dimensioni, la disposizione delle aiuole, delle piante, delle fontane e delle panchine, e quindi anche dove i cittadini potranno sostare, dove potranno camminare, quali attività potranno essere svolte e quali saranno proibite.

Passeggiare in un giardino non progettato significa allora mettere in discussione l'autorità unilaterale dell'urbanista nel determinare il senso dello spazio in città, ri-mettere in gioco i poteri di altri soggetti che pur essendo chiamati direttamente in causa dallo stesso spazio che quotidianamente abitano, non possono o non sanno farsi ascoltare.

Al far fare dell'urbanista che produce giardini progettati e soggetti alienati, i Critical Gardeners oppongono un lasciar fare che riconosce il verde spontaneo, nonché i cittadini, come soggetti attivi e capaci di partecipare alla costruzione del senso nello spazio urbano.

Scoprire un giardino non progettato significa riscattarsi dalla condizione di soggetti delegittimati che subiscono lo spazio progettato, attraverso l'esperienza di uno spazio altro, il cui senso non è predeterminato ma sempre ri-contrattato da pratiche spontanee che di volta in volta ridisegnano le relazioni tra i soggetti che lo occupano.

Tuttavia, nell'immaginario comune, si fa fatica a visualizzare un "giardino non progettato" e, a questa prima lettura, l'espressione lascia ancora un po' perplessi.

In "Leggere lo spazio, comprendere l'architettura" Hammad architetto e semiologo, dopo aver passato in rassegna diverse tipologie di "giardino", ne definisce così i caratteri fondamentali:

"il giardino è un luogo delimitato, selezionato, rinchiuso, marcato da cure regolari che ne

mantengono l'identità malgrado il variare delle stagioni e il passaggio del tempo. L'effetto di senso di queste operazioni spaziali e temporali è un'operazione di estrazione aspettuale che sottrae il giardino al suo ambiente" (Hammad, 2003, pag. 166).

Questa operazione di estrazione aspettuale rimanda senz'altro ad un far fare e ad un progettare, piuttosto che ad un lasciar fare. Se consideriamo allora il seguente quadrato semiotico che mette in relazione il programma narrativo dell'urbanista (deissi dei contrari) e il programma narrativo dei Critical Gardeners (deissi dei contraddittori) con il fare del verde (occupare lo spazio):

- spazio progettato -

far fare (indurre)

giardino/parco/orto

far non fare (impedire)

area asfaltata/cementata/sterilizzata

non far non fare (non impedire)

verde spontaneo

non far fare (non indurre)

giardino non progettato(?)

- spazio spontaneo -

"giardino non progettato" risulta inevitabilmente un termine contraddittorio. Eppure nell'universo semantico di "Critical Garden/crepe urbane" è uno spazio non solo possibile, ma che già esiste, nascosto da qualche parte, nello spazio urbano. Per comprendere questa apparente contraddizione dobbiamo allora andare oltre il fare, o meglio, fare un passo indietro, soffermandoci ad analizzare ciò che già c'era, prima ancora che il programma narrativo dei Critical Gardeners venisse concepito: le "crepe urbane".

3.6 Le crepe urbane

"Crepa", parola probabilmente onomatopeica (formata sul suono cra o crap = cla, clap) fa venire in mente rumore, rottura, scricchiolio; più esattamente, un rumore inatteso, una rottura involontaria, uno scricchiolio di superficie che si spacca da sé.

In termini semiotici il seme "crepa" articola le opposizioni "continuo/discontinuo",

"volontario/involontario": in superficie una crepa inter-rompe bruscamente una continuità, se

è profonda, penetra la pienezza della materia insinuando la presenza del vuoto.

Nello spazio urbano, come in ogni spazio, ci sono linee e superfici, pieni e vuoti. Una crepa urbana potrà allora manifestarsi con l'insorgere di piante spontanee che rompono l'asfalto di una strada o l'intonaco di una parete (superfici continue e omogenee); ma anche con uno spazio abbandonato che appare come un vuoto tra edifici pieni; e viceversa, con una presenza imprevista che d'un tratto ripopola quello spazio vuoto. Ancora, astruendo il concetto di rottura, ogni pratica spontanea in uno spazio urbano predeterminato - ad esempio l'uso "privato" di uno spazio "pubblico" e viceversa - sarà come una crepa in una bella facciata, uno scricchiolio che mette in discussione il senso costruito, un rumore di dis-senso.

Tuttavia dis-senso non significa non-senso, e ciò che avvertiamo come rumore è spesso un suono che non rientra nelle nostre categorie interpretative. Quando cerchiamo di interpretare lo spazio urbano ricorriamo inevitabilmente a dei modelli costruiti sulla base della nostra esperienza e della nostra cultura che ci aiutano a semplificare lo spazio in termini di figure semplici e continue - linee, superfici e volumi. Tuttavia, come abbiamo visto, l'ordine che attribuiamo alla realtà può essere messo in crisi dall'insorgere di discontinuità all'interno di queste figure, da perturbazioni di processi che pensavamo lineari, da manifestazioni di instabilità e apparente disordine.

Queste "crepe" possono essere il sottoprodotto indesiderato di trasformazioni pianificate dalle istituzioni come pure reazioni coscienti al modello dominante, forme di resistenza più o meno consapevole.

3.7 I modelli urbanistici

Intorno agli anni '60/'70 alcuni architetti, lasciate da parte le analisi sui centri storici, sui rapporti tipo-morfologici e sui tracciati urbani, si accorsero che nel territorio intorno stava succedendo qualcosa che i loro sguardi increduli si rifiutavano di comprendere. Non riuscivano a spiegarsi come fosse possibile che una sorta di cancro avesse attaccato la città e la stesse distruggendo (Careri, 2006). Intorno alla città era nata una cosa che non era città, e che non esitavano a definire "non-città" o "caos urbano", un disordine generale al cui interno era possibile comprendere nient'altro che frammenti di ordine giustapposti casualmente sul territorio. Alcuni di questi frammenti li avevano costruiti loro, gli architetti, altri erano opera degli speculatori, altri erano invece interventi che provenivano da scale regionali, nazionali,

multinazionali. Il punto di vista da cui si guardava a questo tipo di città caotica era situato all'interno della città storica. Da questa posizione gli architetti si ponevano nei confronti di questa cosa come fa il medico con il paziente: bisognava curare il *cancro*, rimettere ordine, tutto ciò non poteva essere accettato, bisognava intervenire, riqualificare, portarvi la *qualità* (Careri, 2006). Ci si accorse allora che – sempre lì accanto, nella “periferia” – c'erano dei grandi vuoti che non venivano più utilizzati, e che potevano prestarsi alla grande operazione di chirurgia territoriale. Data l'ampiezza della loro scala vennero denominati *vuoti urbani*. Il progetto si doveva occupare di queste aree e portare nel caos della periferia nuove porzioni di ordine: riconnettere e ricucire i frammenti, saturare e suturare i vuoti con nuove forme di ordine spesso estratte dalla qualità della città storica (Careri, 2006).

Questa visione della città e dello spazio si basa evidentemente sull'opposizione *ordine* vs *caos*, *città* - intesa come sistema ordinato, predeterminato e quindi prevedibile - vs *frammenti urbani casuali* - intesi come ammassi di materia senza forma, come sistema che si autodefinisce e, dunque, imprevedibile:

(1) **ordine**

città

(3) **caos**

frammenti urbani casuali

(4) **non caos**

vuoto urbano

(2) **non ordine**

non città

In questo quadro, *frammenti urbani casuali* e *città* sono termini qualitativamente opposti, ovvero sono retti da una relazione di contrarietà del tipo “o...o”. Di conseguenza, l'urbanista non cercherà di tradurre il supposto “caos” in termini urbanistici, ma si limiterà piuttosto ad attribuirgli un valore negativo: il caos è “non ordine” e il suo compito sarà quello di “convertirlo in ordine”.

Ancora oggi, secondo Francesco Careri, ricercatore presso la facoltà di Architettura di Roma tre, molti architetti intervengono nel “caos” della periferia con queste intenzioni e con queste modalità. Possiamo descrivere le modalità di questi interventi seguendo il percorso delle operazioni logiche tracciate sul quadrato semiotico: fissata la “città-ordine” (1) come punto di partenza, per contraddizione definiscono tutto ciò che resta fuori come “non ordine”, ovvero “non città” (2); oltre il confine, individuano quindi i frammenti urbani casuali come spazio caotico che si contrappone alla città (3) e il loro negativo, il non-caos (4), ovvero il vuoto tra gli interstizi. Sarà questo vuoto, non ancora contaminato dal caos, lo spazio in cui sarà più

facile fare attecchire l'ordine, lo spazio che, con pochi sforzi, potrà essere riassorbito nella città (1).

Con il passare degli anni, il dibattito sulla città contemporanea ha messo a punto nuovi modelli. Un passo molto importante fu il comprendere che questo sistema di sgretolamento si estendeva molto oltre i confini di quella che si immaginava essere la città e che formava un vero e proprio sistema territoriale. Il modello della "città diffusa" (Daest, 1990) descrive proprio questo sistema di insediamento suburbano a bassa densità che si estende formando tessuti discontinui ed espansi in grandi aree territoriali.

Osservando questo nuovo territorio cresciuto ovunque con diverse declinazioni locali, è apparso sempre più evidente che oltre ai nuovi prodotti dell'edilizia anonima c'era una presenza che, dopo essere stata per tanto tempo lo sfondo, il negativo della mappa, diventava sempre più protagonista dello stesso paesaggio urbano: questa presenza era il vuoto (Careri, 2006).

Il modello della città diffusa descriveva effettivamente ciò che si era formato spontaneamente intorno alle nostre città, ma ancora una volta analizzava il territorio partendo dai "pieni" e non lo osservava dall'interno dei "vuoti". I "vuoti urbani" sono ancora ciò che rimane tra le costruzioni, e dunque non hanno valore di per sé, o meglio, hanno valore negativo: sono "ciò che non è".

3.8 Sul concetto di vuoto

Il concetto di vuoto corrisponde a idee diverse se ci spostiamo in altri contesti culturali. Molto interessante è ad esempio lo studio condotto da G. Pasqualotto, professore di estetica e storia della filosofia all'Università degli Studi di Padova sulla relazione tra il significato etico ed estetico del vuoto in oriente e in occidente.

"Il vuoto come siamo abituati a pensarlo noi, confluisce nel nichilismo. Mentre dall'altra parte è la condizione di possibilità di tutti gli eventi, di tutte le cose. Il vuoto in questo senso è il massimamente pieno. Questa è la grande idea che ha avuto il buddhismo. È il punto che lo fa incontrare con il taoismo in Cina e produce lo zen." (Pasqualotto, 1992).

Il vuoto nei testi taoistici classici ha sia una connotazione dialettica: l'Essere e il non Essere si generano l'un l'altro; che una connotazione trascendentale: la necessità del vuoto per la costituzione di ogni cosa rappresenta la "conoscenza suprema" - la quale, altro non è che il

sapere dialettico (Pasqualotto, 1992)

L'anatta (l'insostanzialità) è il concetto con cui il buddhismo elabora la sua idea di vuoto, la cui potenza si può vedere soprattutto nell'arte. Un esempio è la tecnica del bonsai: un bonsai non è qualcosa di autonomamente definito, la sua potenza si manifesta grazie alla forma vuota che gli sta attorno (Pasqualotto, 2001).

Gli occidentali sono abituati a vedere il bonsai come una costrizione che snatura l'albero, ma per Pasqualotto è più che altro una disciplina che non si spinge mai oltre i limiti, anzi si autolimita perché è solo l'eccesso di costrizione che porta il ramo a spezzarsi o a morire, ma anche l'eccesso di permissivismo è da considerarsi negativo, in ogni cosa. Stare sul limite, invece, aiuta a vedere meglio da entrambe le parti e a evitare appunto l'eccesso, il prevalere di una parte.

In oriente il vuoto non è mai associato al nulla, al non-essere; il vuoto è piuttosto un non-concetto, che si chiarisce soltanto con l'esperienza. Andando alle radici dell'esperienza del vuoto si scopre che essa non emerge da riflessioni teoriche, ma da una pratica di meditazione che può realizzare condizioni di vuoto produttivo nella mente.

Il vuoto è inscindibile dal pieno e sta alla base di tutte le cose. È il vuoto, nel senso più materiale del termine, che ci permette di vivere e usare ogni bene, anche nella società moderna, che sembra così poco avvezza a concetti estetizzanti e metafisici. Tutte le arti giapponesi ricercano il vuoto in quanto porta con sé un arricchimento estetico e culturale.

Nell'arte giapponese si tende sempre a sottrarre qualcosa; anche alla vera cultura non si accede per accumulo, ma per sottrazione di nozioni. In Occidente un tale modo di procedere è limitato a poche grandi figure:

“Io intendo scultura quella che si fa per mezzo di levare, ché quello che si fa per via di porre è simile alla pittura.”

La parola giapponese yohaku (vuoto) è composta da "resto" e "bianco", quindi lo spazio vuoto, l'essenziale, il non destinato a sparire, ciò che resta dopo che è stato tolto tutto ciò che può essere tolto. È proprio nel minimum, nell'abissale semplicità del qui e ora, che con più potenza vacilla il senso codificato delle cose. Non è un nulla conclusivo, stato di inerzia e di inesistenza, ma un nulla originante, stato germinale della realtà.

La nozione di vuoto non è vacuità nel senso difettivo occidentale, ma condizione di possibilità, un potenziale. Il vuoto è dinamico, pieno di possibilità in procinto di realizzarsi. Allo stesso modo, il “non agire” non è affatto privo di conseguenze, il non fare produce effetti: l'assenza di intervento è la condizione necessaria del dispiegarsi della spontaneità, dell'estrinsecazione attiva della natura e di tutti gli esseri. E la virtù è quella che sa far uso del

vuoto senza valori e norme, comandamenti ed imperativi; senza necessariamente appigliarsi a regole che producono comportamenti. Proprio quest'assenza di un fine ultimo garantisce che al mondo non ci sia nulla che non sia fatto, ovvero che ogni essere possa esprimere la sua natura (Pasqualotto, 1992).

Tuttavia l'espressione "vuoto urbano", che compare tra la fine degli anni '80 e l'inizio degli anni '90 nel contesto dell'urbanistica europea, ha senz'altro un'accezione negativa. Questo vuoto non è propriamente il nulla, come d'altronde il "pieno" non corrisponde all'essere. Il termine "vuoto" suggerisce ad ogni modo una sottrazione che non porta ad alcun beneficio, al contrario; ciò che si percepisce come sottratto non è qualcosa di superfluo, o in eccesso - come nel caso dell'estetica orientale - ma piuttosto qualcosa che dovrebbe esserci, e che invece non c'è o non c'è più, qualcosa che manca al suo posto; il vuoto, in questo senso, non è l'assenza in assoluto e non è neanche solo assenza; un vuoto urbano, potremmo dire, esprime la presentificazione di un'assenza che è percepita come una mancanza che destabilizza la nostra abituale percezione dello spazio urbano. Per opposizione, i "pieni urbani" costituiscono una presenza concreta, un accumulo di materia - quasi rassicurante in una cultura incentrata sull'accumulazione dei beni - che riempie tutto lo spazio, che satura lo spazio urbano:

pieno	vs	vuoto
accumulo		mancanza
non vuoto		non pieno
presenza		assenza

Sappiamo anche però che un "vuoto urbano" non è uno spazio in cui non c'è nulla o in cui non succede nulla; ciò che viene a mancare in un "vuoto urbano", in realtà, è un piano urbanistico che ne determini la funzione e l'uso in relazione al sistema urbano. Un vuoto urbano è una porzione più o meno grande di città che non è stata ancora progettata oppure che è stata dismessa, cioè che non viene più utilizzata secondo quanto previsto dal piano urbanistico.

Tuttavia, a prescindere dalle pianificazioni o dai progetti, lo spazio prende il proprio senso in funzione dell'uso che ne viene fatto, ovvero, del fare che vi si svolge. In termini semiotici, questo fare, costituisce il livello del contenuto, il quale esige la presenza, al livello dell'espressione, di esseri umani, animali, o vegetali che si spostino in un ambiente materiale. In questa prospettiva (che si rifà alla semiotica sicretica teorizzata da Greimas e Hammad),

l'architettura è intesa come un'estensione organizzata staticamente e dinamicamente di persone umane, oggetti e spazio; se il livello del contenuto è costituito da una sola categoria unificatrice (il fare), quello dell'espressione presenterà invece tre componenti: gli esseri presenti, lo spazio del loro movimento, lo spazio che è per loro impenetrabile (quello degli oggetti).

3.9 Dalla città astratta alla città attualizzata

Mettendo da parte l'idea di città come spazio astratto e ordinato e considerando invece la città come spazio attualizzato ed effettivamente abitato, diventa inevitabile includere, all'interno dello spazio-città, i cosiddetti "vuoti urbani".

Nella stessa "città diffusa", gli abitanti delle periferie non frequentano solo case, autostrade, reti informatiche e autogrill, ma anche quei vuoti che non erano stati inseriti nel sistema (Careri, 2006). Effettivamente gli spazi vuoti sembrano voltare le spalle alla città per organizzarsi una vita autonoma e parallela, ma sono abitati. È lì che i "cittadini" vanno a coltivare l'orto abusivo, a portare il cane, a fare un pic nic, a fare l'amore e a cercare scorciatoie per passare da una struttura urbana all'altra. È lì che i loro figli vanno a cercare spazi di libertà e di socializzazione. Oltre ai sistemi insediativi, ai tracciati, alle strade e alle case, esiste in effetti un'enorme quantità di spazi vuoti che formano lo sfondo su cui la città si autodefinisce. Sono diversi da quelli spazi vuoti tradizionalmente intesi come spazi pubblici – piazze, viali, giardini, parchi – e formano un'enorme porzione di territorio non costruito, ma che viene utilizzata e vissuta in infiniti modi diversi.

I vuoti non solo sono una parte fondamentale del sistema urbano, ma, come abbiamo visto, non sono neanche effettivamente vuoti: quelli che gli urbanisti chiamano "vuoti urbani" sono aree che fanno parte dello spazio urbano, ma che non sono (o non sono più) pianificate da un progetto. Secondo i membri di Stalker, osservatorio-laboratorio di ricerca sulla città contemporanea attraverso l'esperienza diretta degli spazi, i cosiddetti "vuoti urbani" sono, in realtà, spazi nomadi che "si spostano ad ogni intervento di nuovo ordine. Sono realtà cresciute fuori e contro quel progetto moderno che risulta ancora incapace di riconoscerne i valori." (Careri, 2006, pag. 130).

Infatti, anche il modello della città diffusa, pur includendo i vuoti urbani all'interno della mappa, guarda ancora questi spazi dal punto di vista dei pieni e non dall'interno dei vuoti.

Se il supposto caos delle periferie, così come il senso dei vuoti urbani, non possono essere descritti - almeno dal punto di vista topologico - attraverso i modelli fin qui analizzati, dobbiamo allora tentare un altro approccio: possiamo provare a conoscere e descrivere questi spazi dal punto di vista esperienziale, ovvero entrando fisicamente in relazione con essi.

3.10 Il “vuoto urbano” nel quartiere Bolognina

L'area dell'ex mercato ortofrutticolo da cui prende il via il progetto Critical Garden a Bologna si trova nel quartiere “Bolognina”, ovvero nella prima periferia di Bologna, a nord del nucleo storico interno ai viali di circonvallazione e al ridosso della stazione ferroviaria. L'area ovest di questo quartiere fu destinata alla funzione di mercato ortofrutticolo a partire dagli anni Trenta del Novecento e la costruzione del mercato si concluse al termine degli anni Cinquanta; delle vecchie costruzioni oggi non resta che una torre - allora guardia-serbatoio idrico - accanto all'ingresso, e la grande struttura coperta della pensilina centrale destinata allo stoccaggio delle merci.

È il Piano Regolatore Generale del 1985-89 a prevedere la delocalizzazione del mercato, destinando l'area a zona d'importante riqualificazione e ricucitura del tessuto urbano periferico. Questo piano rispondeva a una logica unitaria secondo cui le importanti e nevralgiche strutture limitrofe, quali la stazione centrale, che presto avrebbe ospitato il passaggio dell'Alta Velocità, e tutte le aree ferroviarie contermini dovevano fungere da connessione delle due parti di città rimaste disgiunte: la città ottocentesca a nord e il nucleo urbano a sud dei viali di circonvallazione.

A partire dalla dismissione del mercato, avvenuta a metà degli anni Novanta, fino ad oggi, l'intera area è stata considerata un grande “vuoto urbano”, un'ampia area dismessa, ma di enorme importanza strategica, alla quale bisognava assolutamente ridare un volto, un'identità, una funzione. Nel corso degli anni si sono susseguite diverse amministrazioni comunali, nonché una serie di piani e progetti volti a disegnare il nuovo scenario urbano dello storico quartiere “Bolognina”.

Tuttavia in questi anni, all'interno della stessa area, molte cose sono cambiate. Una parte della vecchia pensilina del mercato è stata occupata e trasformata in uno spazio pubblico autogestito, l'XM24, (XM sta appunto per “ex mercato” e 24 è il suo numero civico) tra i più attivi centri di aggregazione sociale nel territorio bolognese. L'ampio piazzale del mercato,

adiacente il centro invece, una volta persa la sua funzione, è stato recintato con un pannello di legno alto circa due metri. Questa recinzione, che tutt'ora percorre l'intero perimetro del piazzale, segnala appunto che l'area al suo interno è un'area "dismessa", un piazzale per la vendita di beni alimentari di un mercato che non c'è più, quindi uno spazio vuoto. La recinzione suggerisce anche che quest'area non solo non viene più usata ma, per qualche oscuro motivo, non *può* essere usata; questa barriera, più che segnalare un'area in disuso, impedendone l'accesso, di fatto, ne impedisce l'uso. Tuttavia, nel corso degli anni, il pannello è stato rotto in alcuni punti a formare delle aperture abbastanza grandi da essere utilizzate come ingressi clandestini per attività illecite, per lo più connesse al mondo della droga. Durante questi anni poi, oltre ad essere abitualmente frequentato da tossicodipendenti, il piazzale è stato invaso da alberi e piante pioniere che, spuntati dalle crepe del cemento, si sono letteralmente impossessati dell'area.

3.11 L'investimento semantico della recinzione

La presenza di una recinzione che circonda il perimetro di un'area urbana non è sufficiente, di per sé, a determinare lo statuto semiotico dello spazio circondato: il contratto che ne regola l'uso dovrà essere costantemente rinegoziato.

Una recinzione, in generale, oppone allo spostamento umano ordinario un ostacolo. Ci sono recinzioni che si possono saltare, ma un tale gesto equivale a un reato. In termini semiotici, una recinzione enuncia un discorso complesso situato su diversi registri.

Prendiamo in esame il nostro caso. Si tratta di un pannello di legno, abbastanza sottile, alto circa due metri, che circonda l'intero piazzale dell'ex mercato ortofrutticolo. Essendo invalicabile, questa recinzione mette il comune cittadino in una situazione di "non-poter-fare", ovvero di non poter accedere all'area circondata.

Tuttavia, alcuni strumenti, come ad esempio una scala o un attrezzo adatto a perforare il legno, forniscono un poter-fare superiore che garantirebbe il passaggio. Il ricorso a tali mezzi implica che la persona che li usa non si ponga più nel quadro di una comunicazione contrattuale, e opti per un quadro polemico.

Possiamo quindi dire che, per quanto riguarda l'attualizzazione secondo il "non-poter-fare", la recinzione non è altro che "un dispositivo dissuasivo orientato verso una varietà di attori che è possibile ricostruire a partire dalla sua forma e materialità" (Hammad, 2004): il recinto porta

con sé l'iscrizione di coloro che è destinato a lasciare fuori. In termini semiotici, la dissuasione non è che un invito a *non fare*. Siamo allo stadio della virtualizzazione e della proposta del contratto: la recinzione invita contrattualmente a non essere oltrepassata.

Nel nostro caso, dal momento in cui il piazzale è stato recintato, si è stabilita questa relazione contrattuale tra chi è incaricato di gestire l'area (l'amministrazione comunale) e i cittadini: dal momento in cui il soggetto dell'enunciazione compie l'atto di recintare l'area, tutti i cittadini, saranno invitati, attraverso il simulacro interdittivo della recinzione, a non accedervi.

Ogni recinto prevede solitamente un ingresso: “una cinta dotata di un ingresso è un dispositivo statico che, per una serie di inviti iscritti nella materia formata, restringono le negoziazioni di contratto del passaggio ai soli punti dove ci siano delle aperture, ovvero ai punti di passaggio condizionato” (Hammad, 2004).

Nel nostro caso, abbiamo due tipi di aperture che semantizzano altrettante modalità di passaggio: (a) il pannello è interrotto da due cancelli, l'uno posto sul lato in comune tra il piazzale e l'area esterna del centro sociale XM24, l'altro sul lato di via Gobetti; come già accennato nel precedente paragrafo, (b) vi sono poi un paio di “ingressi non ufficiali” - cioè, non istituiti da chi ha eretto la recinzione - punti in cui il pannello è stato illegalmente perforato.

Partiamo dagli ingressi di tipo *a*. I due cancelli sono stati collocati sui lati lunghi del piazzale per ragioni di sicurezza: dal momento che l'area, se pur inutilizzata, confina con degli spazi pubblici (le strade del quartiere e il centro sociale), una volta costruita la recinzione, si dovevano garantire delle vie di fuga che assicurassero il passaggio tra l'interno e l'esterno. Le chiavi di entrambi i cancelli sono custodite dagli amministratori del quartiere e anche da alcuni degli occupanti il centro sociale, in quanto soggetti attivi da anni in quell'area, ai quali, tuttavia, non è riconosciuto alcun diritto d'uso del piazzale.

L'effetto di senso che ne risulta è molto chiaro: il dispositivo recinzione-cancello articola due spazi, uno esterno ed uno interno, uno pubblico, l'altro privato:

(aree all'esterno del muro)

Spazio pubblico

Aperto

Visibile da tutti

Accessibile a tutti

Utilizzabile da tutti

vs

(area all'interno del muro)

spazio privato

chiuso

visibile da alcuni

accessibile ad alcuni

utilizzabile da alcuni

Dobbiamo a questo punto notare che l'istituzione del dispositivo recinzione-cancello, privatizzando uno spazio pubblico, provoca, di fatto, anche un'importante trasformazione: da uno stato di congiunzione con lo spazio (O), i cittadini (S) che si trovano al di là del muro, sono in uno stato di disgiunzione con lo spazio stesso:

$$S \cap O > S \cup O$$

Il termini semiotici ciò significa che da questo momento il piazzale diventa un Oggetto di valore disgiunto sia dal soggetto "cittadini" (S1) sia dal soggetto "cittadini che hanno le chiavi del cancello" (S2), il cui poter fare, come abbiamo detto, rimane una pura competenza.

Affinché il poter fare si attualizzi in fare, infatti, il soggetto competente deve essere anche in condizione di saper fare e di voler fare.

Come abbiamo visto nel paragrafo 3.5, secondo il contratto tra amministrazione comunale e cittadini che regola l'uso dello spazio urbano, il solo soggetto competente sul piano cognitivo, ovvero colui che possiede il saper fare (saper gestire lo spazio urbano), e dunque il solo soggetto del fare (che come abbiamo già detto si traduce in un far fare) è l'urbanista. Tuttavia, abbiamo anche visto come i cittadini, più che non saper fare, cioè non saper gestire lo spazio urbano, in un certo senso, attribuiscono all'urbanista un saper fare maggiore. Questa attribuzione è appunto sancita dal contratto: fino a quando il contratto sarà rispettato, l'urbanista sarà il solo soggetto del fare, ovvero il solo soggetto modalizzato da un volere-sapere-potere-dovere determinare l'uso dello spazio urbano; di conseguenza il poter fare dei cittadini resterà un fare virtuale, una competenza che non prevede una performance.

Come abbiamo già accennato, oltre alle chiavi del cancello, anche uno strumento adatto a perforare il legno può, nel nostro caso, fornire la possibilità di accedere all'area. E veniamo alla seconda modalità di accesso: l'ingresso clandestino attraverso i fori nella parete.

Questi fori, visibili dall'esterno, si configurano come l'iscrizione, nella materia e nella forma del pannello, di un'azione illecita, sono la traccia visibile di un atto di violazione finalizzato ad un uso dell'area che, di fatto, non è consentito. Di conseguenza, agli occhi di chi guarda dall'esterno, questi ingressi clandestini investono l'area del piazzale di valori negativi: quello spazio che si intravede dai fori viene percepito come inquietante, trasgressivo, insicuro, pericoloso.

È evidente che l'atto di rompere il pannello per accedere al piazzale, violando il contratto tra amministrazione comunale e cittadini e non rispettando l'invito a *non fare* istituito dalla recinzione, si configura come un atto polemico e, in quanto tale, dovrebbe essere sanzionato negativamente. Tuttavia, nel corso di questi anni, i trasgressori hanno frequentato abitualmente il piazzale, nascondiglio ideale per lo spaccio e il consumo di sostanze

stupefacenti, senza incorrere in alcuna sanzione, incoraggiati dall'indifferenza delle istituzioni e degli organi di controllo.

Possiamo a questo punto concludere che la recinzione, eretta allo scopo di preservare temporaneamente un vuoto urbano, prodotto da un processo di trasformazione urbanistica, di fatto non fa che nascondere un'area degradata, che, come abbiamo visto, è invece il prodotto del disinteresse e dell'abbandono.

Così, per anni quel pannello rotto è rimasto lì a coprire ciò che non è "bello da vedere", ma che non si può buttare via, i resti di un vecchio quartiere periferico destinato ad un grande cambiamento.

3.12 La prospettiva dei Critical Gardeners e i valori del vuoto

Per circa sette anni l'area resta abbandonata, o meglio, utilizzata dai pochi clandestini che continuano a frequentarla indisturbati, sotto gli sguardi indifferenti o rassegnati, degli abitanti del quartiere.

Più passa il tempo e più la distinzione tra regola e trasgressione appare sfumata mentre i confini tra norma e consuetudine si assottigliano: con il passare degli anni quello che era un "vuoto urbano", uno *spazio* abbandonato, anonimo, e improduttivo, si trasforma in un *luogo* tristemente animato che produce soltanto miseria e tensioni sociali.

Intanto, un altro soggetto contribuisce, negli anni, al processo di trasformazione dell'area: il verde spontaneo. Come abbiamo già avuto modo di analizzare, le piante pioniere, gli alberi e gli arbusti nati e cresciuti spontaneamente tra le crepe del piazzale abbandonato costituiscono, in questo racconto, un vero e proprio agente antropomorfo il cui fare può essere descritto dall'enunciato "occupare uno spazio".

In pochi anni, quindi, la configurazione di questo "spazio abbandonato" è decisamente cambiata; il vuoto lasciato dal vecchio mercato è stato letteralmente riempito, oltre che di scarti e rifiuti, di una rigogliosa varietà di specie vegetali: veri e propri alberi di 4-5 metri di altezza, pioppi, platani, aceri, ailanti, un fico, un frassino, arbusti vari.

Dobbiamo a questo punto notare che il prolungato stato di abbandono dell'area, nonché la mancata sanzione per i trasgressori del contratto che ne regolava l'uso, hanno ormai compromesso la validità del contratto stesso, lo hanno svuotato di senso, rimettendone in gioco i valori. L'*Oggetto di valore* "vuoto urbano" è diventato così *Oggetto di valori possibili*:

una discarica abusiva, un rifugio temporaneo per i senzatetto, un covo di spacciatori e tossicodipendenti, ma anche un giardino, che per quanto “atipico”, potrebbe costituire un’opportunità, in un certo senso, offerta dalla natura, per restituire il piazzale alla sua originaria funzione di spazio pubblico.

A ben vedere si hanno sempre almeno due prospettive narratologiche che puntano verso due diversi oggetti di valore. Al XXXIV Congresso dell’Associazione Italiana di Studi Semiotici, dedicato al tema “Narrazione ed esperienza”, Guido Ferraro afferma che gli oggetti di valore rappresentano, in un certo senso, le relazioni fondamentali dell'uomo con il mondo: istituire un oggetto di valore è oggettivare la propria prospettiva sul mondo.

Nel nostro racconto ad esempio, i visitatori clandestini non cercano tanto di ricongiungersi con l'Oggetto di valore - non cercano di appropriarsi di "un vuoto urbano" - quanto piuttosto di affermare il loro modo di relazionarsi con il mondo: dal loro punto di vista quello spazio non rappresenta un vuoto urbano, ma un luogo appartato, protetto dagli sguardi indiscreti, al riparo dai giudizi e dalle sanzioni sociali.

L'apparente perseguimento dell'oggetto di valore nasconde la volontà di oggettivare il proprio codice di lettura e di scrittura del mondo: l'oggetto di valore è in realtà la sottile corrispondenza di due sguardi che leggono la stessa realtà.

Nello stesso intervento, Guido Ferraro definisce l'Oggetto di valore come "una certa adeguatezza tra una prospettiva interna e un certo dispositivo esterno, spesso pensato come sovraordinato..". Questa osservazione produce, in effetti, un notevole slittamento di prospettiva: l'Oggetto di valore, da oggetto con cui si desidera congiungersi, diventa una "forma di dominio semiotico, di significazione".

La significazione, infatti, è un processo dinamico, culturale, sociale e psicologico che non è riducibile ad uno schema narrativo standard. Solo architetture narrative differenti sono portatrici di senso; d'altronde, “ciò che ci commuove o ci emoziona, in un qualunque racconto, non è che il conflitto tra modi diversi di leggere il mondo” (G. Ferraro).

Così, anche quando in un’analisi sociosemiotica si parla di destinante – quale potrebbe essere ad esempio l’urbanista, nel nostro caso - non lo si intende nel senso classico, ma si articola questa categoria con tutto un sistema di norme, ruoli e modelli: con la definizione sociale dell'identità da un lato, e, dall'altro, con la prospettiva del soggetto che sottolinea piuttosto la componente dell'intenzionalità.

Come abbiamo visto nel nostro racconto l'Oggetto di valore, ovvero, l'area dell'ex mercato assume un certo valore, e quindi, un certo significato, se guardato dalla prospettiva dell'urbanista: avendo perso la sua funzione, l'area è un “vuoto urbano”, uno spazio senza

forma in attesa di essere riempito di nuove strutture qualificate, di nuovi valori e usi. Visto da altre prospettive, lo stesso piazzale "vuoto" assume altri valori: per i "frequentatori clandestini" l'area abbandonata e protetta dal muro è un rifugio, un luogo al sicuro dalle minacce del mondo esterno; per chi non ha un permesso di soggiorno, quest'area periferica e nascosta è uno tra gli ultimi luoghi in cui poter sfuggire al controllo.

In questo quadro si inserisce il progetto Critical Garden. Attraversare fisicamente quel "vuoto urbano" è un modo per conoscerlo dall'interno e investirlo di nuovi valori in una prospettiva esperienziale: la passeggiata nel giardino non progettato non è che un tentativo di oltrepassare il senso precostituito, di cercare nel "vuoto" inteso come "spazio senza forma particolare", tutte le attualizzazioni possibili del divenire.

Si scopre così che quello spazio in realtà non è semplicemente un vuoto in attesa di essere riempito di cose, ma uno spazio vivo già pieno di significati; non è una *non-città* da trasformare in *città*, ma una sorta di città parallela con dinamiche e strutture proprie.

Dal punto di vista dei Critical Gardeners che da anni convivono quotidianamente con le più diverse realtà sociali e culturali del quartiere, fino a quando quest'area resterà chiusa e abbandonata sarà inevitabilmente destinata alla clandestinità e al degrado.

Tuttavia, la percezione che si ha, esplorandola dall'interno, lascia intravedere un'altra possibilità: nello stesso piazzale, su cui un tempo sorgevano i capannoni del mercato, ha preso forma un giardino, forse un po' strano e grottesco, con macchie di verde disposte casualmente e intervallate da viali asfaltati e irregolari, ma con una sua coerenza formale ed estetica, che lo rende un potenziale spazio pubblico.

Inoltrarsi a piedi in uno spazio informale, sconosciuto ed estraneo significa farsi attraversare dai flussi di senso che già si muovono in quello spazio - al di là del muro c'è già qualcosa che somiglia a un giardino - ma significa anche inevitabilmente antropizzarlo, investirlo di valori altri presi in prestito da codici e luoghi noti - *quel* giardino si distingue dagli *altri* giardini in quanto non è stato progettato.

Un giardino spontaneo, che non è né un rifacimento ambientalista di una finta natura selvaggia, né l'appropriazione utilitaristica di uno spazio libero, rappresenta, nella prospettiva dei Critical Gardeners, un'enorme risorsa. Più che di uno *spazio libero*, si tratta di uno *spazio liberato*: un'area sgomberata dai valori che la fondavano ma ancora lontana dall'attualizzazione dei valori futuri, uno spazio temporaneamente tagliato fuori dal sistema urbanistico e produttivo, in altre parole, uno spazio aperto alle pratiche spontanee, ai valori condivisi e ai desideri reali della collettività. Proprio da questi spazi temporanei, residuali e rifiutati - che sono già spazi verdi, o che possono essere rinverditi con piccole azioni di

“giardinaggio selvaggio” - parte il progetto Critical Garden per sperimentare una nuova idea di spazio verde pubblico, gestito direttamente dai suoi abitanti.

L’obiettivo dei Critical Gardeners allora è quello di riportare l’attenzione non solo su quest’area, ma più in generale sulla funzione attribuita agli spazi pubblici, sui valori che fondano lo statuto del “verde pubblico urbano”, sui principi alla base della progettazione urbanistica.

La proposta concreta - che è stata discussa e valutata positivamente al laboratorio di progettazione partecipata per l’approvazione del nuovo piano urbanistico – è quella di restituire l’area dell’ex mercato agli abitanti del quartiere in forma di un orto-giardino, un laboratorio ludico, didattico e sperimentale che superi l’idea di giardino che la città conosce, integrando reti urbane e contadine, esperienze di scambio e autoproduzione, realizzando nuove forme del vivere comune.

Gli stessi attivisti, insieme agli abitanti del quartiere, si prenderebbero cura di una parte dell’area che sarà trasformata in un giardino-orto pubblico in cui poter sostare e passeggiare, ma anche coltivare piante e ortaggi o produrre compost naturale riciclando i rifiuti organici. Un giardino metropolitano in cui poter costruire relazioni attraverso lo scambio di esperienze di vita urbana e contadina.

Conclusioni

La proposta dei Critical Gardeners, se pur accolta positivamente dall'amministrazione comunale, dovrà ovviamente attendere il suo turno che, per ovvi motivi, è in fondo alla fila dei progetti previsti dal nuovo piano urbanistico. Intanto quest'inverno, dopo l'ennesimo articolo di cronaca nera su tutte le testate dei quotidiani locali, ovvero lo stupro di una giovane ragazza nei pressi dell'area dell'ex mercato e il conseguente "allarme sociale", la stessa amministrazione comunale ha provveduto tempestivamente ad abbattere gli alberi e le piante cresciute spontaneamente nel piazzale, come fossero in qualche modo un elemento di disturbo, come se eliminare delle forme di vita, la cui presenza negava evidentemente il "vuoto", lo stato di "non-essere" di quell'area, fosse una soluzione plausibile al problema del cosiddetto "degrado".

Questo episodio, a nostro avviso, non fa che sottolineare ulteriormente l'importanza - ma si potrebbe a questo punto dire l'urgenza - di far emergere, da ogni parte, altre letture di questo testo complesso che chiamiamo città, ma che in fondo non è che l'ambiente in cui viviamo, in cui siamo immersi e che necessariamente ci riguarda, tutti.

A questo proposito, attraverso un'analisi sociosemiotica del movimento Critical Garden, abbiamo voluto in qualche modo contribuire a mettere in luce almeno due aspetti di questa realtà metropolitana che più direttamente si connettono al discorso sulla città in generale, e in particolare, alla relazione tra il tessuto urbano e i suoi abitanti:

- La possibilità non solo di immaginare altri modelli di città alternativi a quello dominante, ma anche di realizzarli concretamente. Come abbiamo visto, infatti, l'esplorazione tattica del territorio produce, per "contagio" tra individuo e ambiente, nonché tra individuo e individuo, concatenamenti di azione e passione, "situazioni costruite" da un attante collettivo che, di fatto, rimodellano dal basso il tessuto urbano. Nel momento in cui l'immaginazione e le aspettative individuali confluiscono nei flussi di moltitudini attive che attraversano le strade delle città, come pure le reti di internet, possono concretamente incidere sul territorio locale, e allo stesso tempo contaminare l'immaginario globale.
- L'importanza di farsi spettatori del paesaggio che ci circonda per divenire attori consapevoli delle sue trasformazioni. Come abbiamo visto, questa sorta di pausa rispetto all'agire, questa astrazione da un mondo che vuole essere a tutti i costi continuamente progettante e produttivo, ci può essere offerta da un "giardino critico" nel momento in cui esso si pone come un universo semantico involupante capace di invertire tutte quelle

logiche di sradicamento che continuamente sottraggono il territorio urbano ai suoi abitanti e viceversa.

Bibliografia

Basso, P., 2006, *Semiotica della percezione*, dispense per il corso di Semiotica della Percezione, anno accademico 2006/2007, corso di laurea in Discipline Semiotiche.

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

Carlsson, C., 2002, *Critical Mass. Bicycling's defiant celebration*, AK Press; trad. it. 2003, *Critical Mass. L'uso sovversivo della bicicletta*, Milano, G. Feltrinelli Editore.

De Baptistis, 2005, *Il situazionismo e il discorso sulla città*, in E/C rivista dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici on-line.

De Certeau, M., 1990, *L'invention du quotidien*, Éditions Gallimard; trad. it. 2001, *L'invenzione del quotidiano*, Roma, Edizioni Lavoro.

Deleuze, G., 1983, *L'image-mouvement: cinéma I*; trad. it. 1993, *L'immagine-movimento*, a cura di Manganaro J. P., Milano, Ubulibri.

Delille, J., 1782, *Les Jardins*, Rheims, Cazin.

Ginocchini, G., Tartari C., 2007, *Il mercato: una storia di rigenerazione urbana a Bologna*, Edisai.

Greimas, A., J., *Du Sens II. Essais Semiotiques*, ; trad. it. 1994, *Del senso 2: Narrativa, modalità, passioni*, a cura di P. Magli e M. P. Pozzato, Milano.

Greimas, A.J. e Courtès, J., 1986, *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*. Firenze: La Casa Usher

Hall, E. T., 1966, *The Hidden Dimension*, New York, Doubleday & C.; trad. it. 1968, *La dimensione nascosta*, Milano, Bompiani.

Hammad, M., 2004, *Leggere lo spazio, comprendere l'architettura*, Roma, Meltemi

Landowski, E., 1989, *La société réfléchie*, Édition du Seuil; trad. it. 1999, *La società riflessa*, Roma, Meltemi.

Levy, P., *Cyberculture. Rapport au Conseil de l'Europe*, 1997, Éditions Odile Jacob, trad. it. *Cybercultura. Gli usi sociali delle nuove tecnologie*, a cura di D. Feroldi/ShaKe, 1999, Giangiacomo Feltrinelli Editore

Manetti, G., Barcellona, L., Rampoldi, C., a cura, 2003, *Il contagio e i suoi simboli. Saggi semiotici*, Pisa, Edizioni ETS.

Marin, 2001, *Della rappresentazione*, Roma, Meltemi.

Marrone, G., Pezzini, I., a cura, 2006, *Senso e metropoli. Per una semiotica posturbana*, Roma, Meltemi.

Pasquali, M., 2006, *Loisaida. NYC community gardens*, Milano, a+mbookstore.

Pasqualotto, 1992, *Estetica del vuoto. Arte e meditazione nelle culture d'Oriente*, Venezia, Marsilio.

Pera, P., Perazzi, A., 2007, *Contro il giardino*, Milano, Ponte alle Grazie srl.

Schechner, R., 1984, *La teoria della performance 1970-1983*, Roma, Bulzoni.

Turri, E., 1998, *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*, Venezia, Marsilio.

Valery, P., 1957, *La crisi del pensiero*, trad. it. di N. Agosti 1994, Il mulino, Bologna

Zangheri L., 2003, *Storia del giardino e del paesaggio: il verde nella cultura occidentale*, Firenze, L. S. Olschki.

Zanichelli, F., 1990, *La natura in città: flora e fauna dell'ambiente urbano*, Reggio Emilia, Civici Musei.

Ferraro, G., 2007, *Narrazione ed esperienza*, in XXXIV Congresso dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici.

Siti consultati:

criticalgarden.netsons.org/wp/

www.archivesaudiovisuelles.fr

www.criticalmap.org

www.criticalmass.it