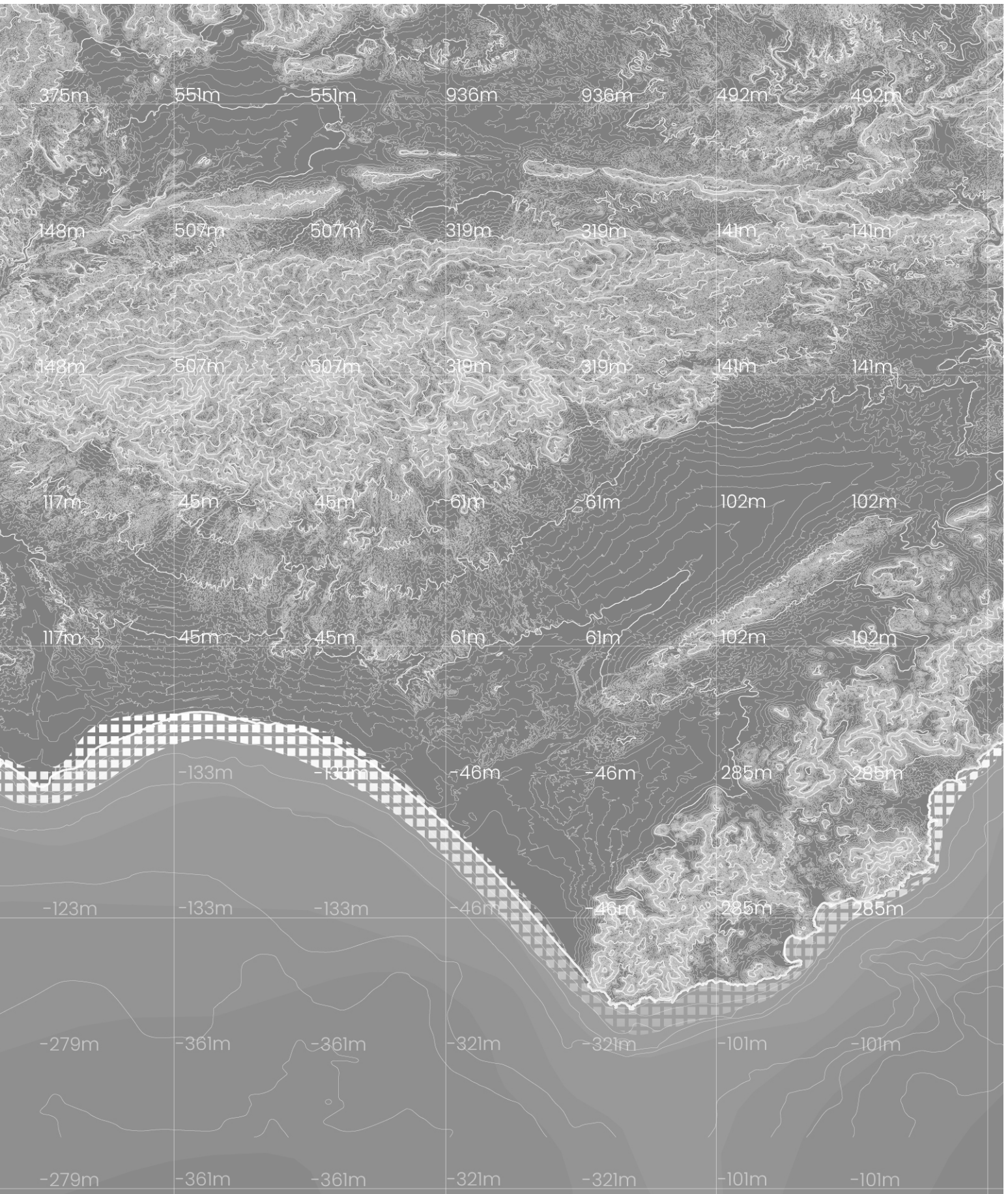


UNGROUNDED

Strategie spaziali per i margini rurali di Níjar

Politecnico di Torino
Dipartimento di Architettura e Design

Laurea Magistrale in Architettura Costruzione Città
A.A. 2024/2025

UNGROUNDED

Strategie spaziali per i margini rurali di Níjar

Relatore: Antonio Di Campli
Corelatori: Erica Sogbe, Filippo Balma

Candidata: Greta Zambon

Abstract

La tesi esplora le trasformazioni sociali, territoriali e simboliche del paesaggio di El Ejido, in Almería, un territorio dominato dall'agricoltura intensiva in serra, noto come "Mar de Plástico". Questa distesa artificiale rappresenta la più estesa infrastruttura agricola d'Europa, motore economico della provincia ma anche spazio liminare, in bilico tra sviluppo e sfruttamento.

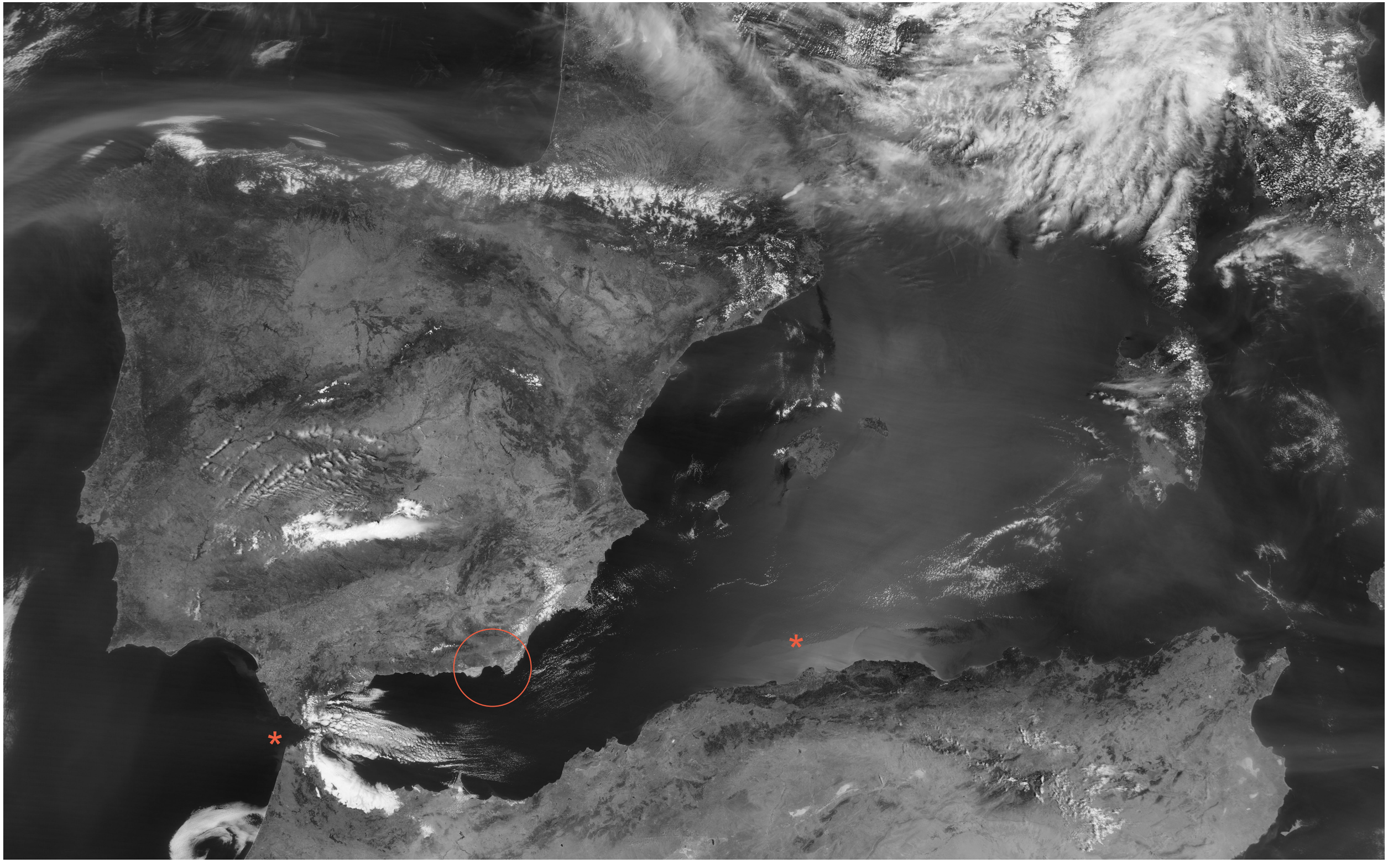
Il lavoro indaga la genesi e le contraddizioni di questo paesaggio postnaturale, dove la gestione estrattiva del suolo si intreccia a pratiche di esclusione sociale e precarizzazione del lavoro migrante. Attraverso un approccio multidisciplinare — che combina analisi storica e urbanistica, studio di casi, interviste sul campo, materiale fotografico e documentario — la tesi ricostruisce la fisionomia mutevole di un territorio segnato dalla frizione tra crescita economica e disuguaglianza strutturale.

Centrale è la riflessione sul regime dell'immagine: il paesaggio non è solo una realtà fisica ma un dispositivo narrativo, prodotto attraverso immagini cinematografiche, letterarie, mediatiche e istituzionali. Le rappresentazioni di El Ejido — da Luis Buñuel a Trevor Paglen — oscillano tra visibilità e rimozione, estetizzazione e denuncia, ridefinendo continuamente l'identità del territorio. Il concetto di identità è quindi trattato come processo differenziale, secondo l'interpretazione deleuziana della ripetizione come variazione e molteplicità, e non come essenza stabile.

In questo quadro, il rurale si configura come spazio liminale, zona di transito e ambivalenza, dove le soggettività marginalizzate — lavoratori migranti, corpi invisibili, presenze precarie — sfidano le semplificazioni spaziali e simboliche della pianificazione tradizionale.

Il termine *ungrounded* viene usato per descrivere la condizione contemporanea dell'umanità che ha perso il legame con la terra, il suolo e gli altri esseri viventi. È una critica al distacco crescente dall'ecologia e dai cicli naturali, favorito da pratiche agricole industriali e artificiali.

La tesi propone infine una riflessione critica su nuove strategie di pianificazione territoriale e rappresentazione spaziale, orientate a una maggiore giustizia ambientale e sociale, sottolineando l'urgenza di un approccio olistico capace di riconoscere l'interconnessione tra ecologia, cultura e affetti.



Rotta migratoria del Mediterraneo occidentale

La fotografia satellitare mostra una serie di piccole imbarcazioni attraversare le acque tra le coste di Algeria e Marocco e il litorale andaluso, nel punto in cui il continente africano si avvicina all'Europa. Come nella dinamica dei venti sahariani che sollevano polveri rosse sospinte fino all'Europa centrale, anche questi flussi migratori vengono spesso rappresentati come tempeste, mareggiate, invasioni: fenomeni quasi naturali, che si abbattono sulle coste europee come minacce incontrollabili. Il Mediterraneo, da mare comune, diventa così linea di frattura tra centro e margine, tra chi arriva e chi si difende. Eppure, dal punto di vista delle imbarcazioni, questa soglia segna l'ingresso in uno spazio desiderato, dove la promessa di un lavoro tra le serre di Almería o di Níjar — sotto il bianco abbagliante del "mare di plastica" — giustifica il rischio della traversata.

* Vi sono due asterischi sospesi sul mare: uno all'altezza dello Stretto di Gibilterra, tra Tangeri e Tarifa; l'altro più a levante, tra le coste dell'Algeria e l'Andalusia orientale. Essi indicano i principali punti di accesso della rotta migratoria del Mediterraneo occidentale, tracciando idealmente le traiettorie di imbarcazioni che attraversano il mare da sud verso nord. A queste rotte si aggiunge il tragitto più lungo, percorso da chi fugge dalla Siria, passando per il Maghreb prima di tentare la traversata.

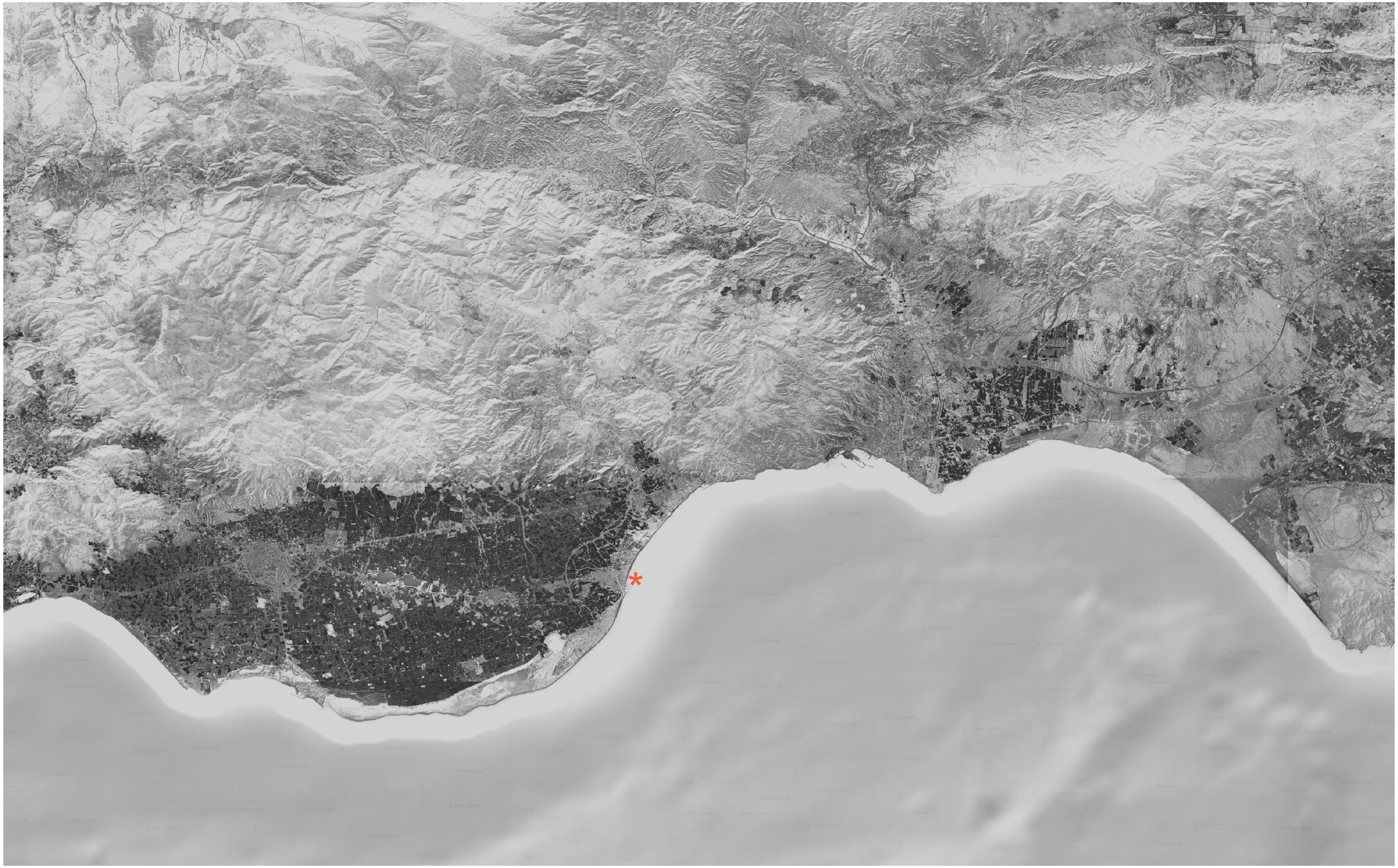
Regime di frontiera

Nell'immagine, un barcone attraversa lentamente il tratto di mare che separa le coste dell'Algeria dal sud della Spagna. Non è visto dalla superficie, ma dall'alto: dal punto di osservazione aereo che Frontex adotta per monitorare le rotte migratorie. In questa visuale remota, il Mediterraneo non è più un mare, ma una griglia sorvegliata, una superficie astratta scandita da coordinate, traiettorie e bersagli mobili. Il barcone non ha volto né voce: è un oggetto tra altri oggetti, identificato, tracciato, archiviato. L'Andalusia — con le sue distese bianche di serre — non appare come approdo ma come zona di atterraggio in una strategia geopolitica più ampia: una periferia agricola che attira corpi dislocati, ridotti a forza lavoro informale. La rotta è breve, ma la sua visibilità è assoluta: il controllo si esercita non solo nei confini marittimi, ma anche nei confini dello sguardo. Frontex, agenzia europea indipendente dal 2005, non risponde a parlamenti né a cittadini. Opera in uno spazio giuridico grigio, alimentando un'architettura del sospetto, dove il migrante non è solo un altro, ma un'anomalia da contenere. Nel volo dell'elicottero, ogni barca è un punto, ogni punto una minaccia. Ma da dentro quella barca, il Mediterraneo è un confine da attraversare per sopravvivere. Due geografie incompatibili si sovrappongono: quella della fuga e quella della sorveglianza. Ed è in questo attrito che si gioca la politica del mare.

Geografie di approdi invisibili

Una volta attraversato il Mediterraneo occidentale, i barconi che partono dalle coste del Marocco, dell'Algeria o, indirettamente, dalla Siria, giungono lungo il tratto di costa compreso tra lo Stretto di Gibilterra e il Cabo de Gata, nella parte orientale dell'Andalusia. Le imbarcazioni approdano spesso su spiagge isolate, poco sorvegliate, dove l'intervento della Guardia Civil o di Salvamento Marítimo può essere eluso. In altri casi, i migranti vengono intercettati e trasportati al porto di Almería, punto di raccolta e prima identificazione.

Lungo il tratto costiero che si affaccia sul Golfo di Almería, gli sbarchi diventano meno visibili ma più frequenti: le spiagge tra Adra, Balanegra, Guardias Viejas e Balerma rappresentano punti di accesso ricorrenti per le imbarcazioni provenienti dal Marocco e dall'Algeria.



Gli sbarchi più prossimi alla città di Almería, nel capoluogo stesso o nelle sue frazioni (come Costacabana o La Cañada), sono spesso intercettati dalle autorità marittime. I migranti vengono identificati e, in alcuni casi, trattenuti temporaneamente nei CIE (Centros de Internamiento de Extranjeros) o rilasciati in assenza di documentazione sufficiente all'espulsione. Così, il punto d'arrivo coincide già con il luogo di destinazione economica.

Non esistono veri e propri centri di accoglienza stabili nei pressi dei luoghi di sbarco; i migranti vengono spesso lasciati in stato di semi-irregolarità e trovano rifugio in insediamenti informali, baraccopoli costruite con materiali di scarto ai margini delle serre stesse. Questi spazi precari, invisibili alle mappe istituzionali ma centrali alla logica produttiva locale, rappresentano una forma di urbanizzazione informale legata direttamente alla geografia dei flussi e alla struttura economica dell'Andalusia rurale. La traversata in mare, dunque, non termina con l'arrivo sulla terraferma: si prolunga nella precarietà dell'abitare e del lavorare. L'approdo è già inserito in una rete logistica e simbolica che collega il mare, la frontiera e la serra. Come in un continuum spaziale e politico, il barcone non si ferma sulla spiaggia, ma entra nel sistema produttivo agricolo, diventandone componente invisibile ma necessaria

Le coste dell'Andalusia orientale non sono scelte a caso: sono geograficamente prossime alle zone agricole ad alta intensità produttiva di El Ejido, Níjar, Campohermoso e Roquetas de Mar. In queste aree, l'agricoltura sotto serra — conosciuta come mar de plástico per l'enorme estensione di coperture in plastica bianca — rappresenta una delle principali economie della regione e richiede manodopera a basso costo, spesso priva di documenti, disposta a lavorare in condizioni precarie. Proseguendo verso levante, si arriva alla zona del Parque Natural de Cabo de Gata, dove gli approdi, più rischiosi a causa della morfologia rocciosa della costa, avvengono comunque in prossimità di San José, Las Negras o La Isleta del Moro. Questa direttrice orientale è preferita soprattutto da chi proviene dall'Algeria e da chi ha attraversato via terra il Nordafrica dopo essere fuggito dalla Siria.

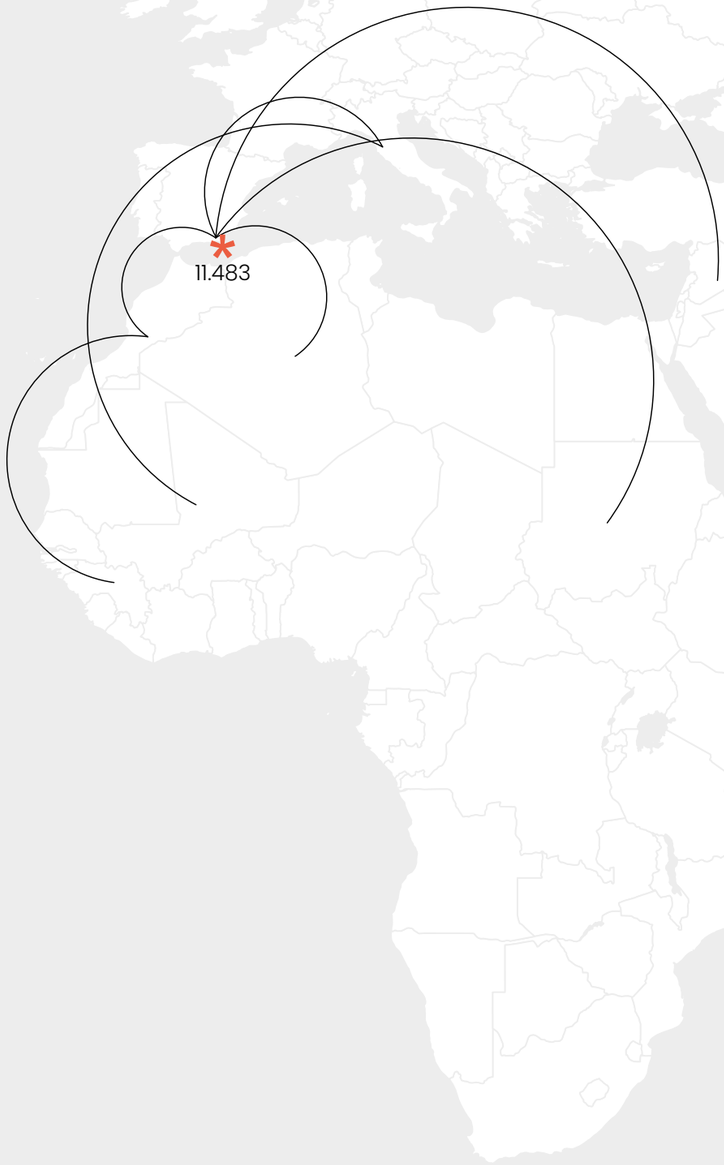
El Ejido, Almeria, 2024

Nijar, Almeria, 2024

El Ejido, Almeria, 2024

El Ejido, Almeria, 2024

El Ejido, Almeria, 2024



Western Mediterranean irregular border crossings, Frontex, 2024

Indice

000000 Introduzione *31*

010000 RURALITÀ/ESTRATTIVISMO *34*

010000 Rurale reloaded *36*
010100 Migrazione *42*
010101 Fuori dal campo visivo *43*
010102 ~~No~~ man's land *58*
010103 Inside out *66*
010200 Criminalità *74*
010201 L'altro lato della campagna *75*
010202 L' "altro" rurale *88*
010203 Capro espiatorio *104*
010300 Selvatico *110*
010301 Affetti radicati *111*
010302 Disintrecciare *122*
010303 Nascosto vs censurato *130*
010304 Corpo *139*

020000 MAR DE PLÁSTICO *152*

020000 Storia *154*
020001 Genesi *155*
020002 Pianificazione urbana *163*
020003 Campo di Níjar *169*
020100 Luogo *172*
020101 Territorio *173*
020200 Oggetto invernadero *182*
020300 Interpretazione *196*
020301 Narrare il visibile *197*
020302 Attori fondamentali *199*
020303 Parole senza volto *200*

030000 DAL VUOTO ALLA RELAZIONE *208*

030000 Tra città e plastica *210*
030100 Territori in tensione *258*

Conclusioni *278*

040000 BIBLIOGRAFIA *282*

000000

Introduzione Il tema del progetto dello spazio rurale è stato a lungo marginalizzato dalla pianificazione territoriale, oscurato dalla centralità attribuita alla città in un paradigma fortemente urbanocentrico. La campagna è spesso rimasta relegata a sfondo pittoresco o luogo di evasione temporanea, raffigurata attraverso immagini stereotipate che ne esaltano l'autenticità o il degrado, ma raramente ne colgono i conflitti e la complessità socio-politica. Questa riduzione ha favorito una gestione amministrativa discontinua e funzionale agli interessi produttivi, piuttosto che un approccio ecologico o sociale consapevole. Le aree rurali sono state così trasformate in risorse turistiche o sfruttate per l'agricoltura intensiva, senza che vi fosse una vera riflessione sulla sostenibilità del paesaggio.

Un esempio paradigmatico di questo tipo di trasformazioni – che intreccia visioni ideologiche, pratiche tecniche e mutazioni materiali – è rappresentato dall'azione dell'*Instituto Nacional de Colonización* (INC), ente cardine delle politiche agricole franchiste nel secondo dopoguerra. Nato con l'intento di modernizzare il settore agricolo attraverso la creazione di insediamenti rurali ordinati e razionalizzati, l'INC ha mobilitato una rete di tecnici, urbanisti e architetti per tradurre in forma spaziale una precisa visione politica e produttiva del rurale.

Seppur con impatti disomogenei, in alcune aree come Níjar e Campo de Dalías, l'attività dell'INC ha innescato una trasformazione radicale del territorio, che nel tempo ha portato all'affermazione dell'agricoltura intensiva in serra. A partire dagli anni '60, l'introduzione della serra tipo parral ha riconfigurato il paesaggio: da ordinato esperimento insediativo si è passati a un'espansione rapida, frammentaria e auto-organizzata, fino a generare il cosiddetto "mare di plastica". Questo paesaggio — vasto, ibrido, visibile perfino dai satelliti — è il risultato della deriva di un modello pianificato che si è autonomamente evoluto secondo logiche economiche, climatiche e tecnologiche.

La campagna almeriense si è così trasformata in uno spazio liminale, a metà tra territorio e infrastruttura, natura e tecnica, luogo e non-luogo. Comprendere tale processo richiede di disintrecciare i livelli materiali, simbolici e immaginari attraverso cui il paesaggio si costruisce e viene rappresentato. In questa prospettiva, la tesi assume il concetto di immagine come strumento critico e teorico.

Le immagini — fotografiche, cinematografiche, cartografiche, letterarie — non sono semplici riflessi della

realtà, ma partecipano alla produzione dello spazio stesso, come ha sottolineato John Berger in *Ways of Seeing* (1972) e, più recentemente, Jacques Rancière in *Le partage du sensible* (2000). El Ejido è un territorio in cui l'immagine ha agito come regime di visibilità, al tempo stesso estetico e politico, in cui alcune presenze (corpi, luoghi, memorie) sono rese visibili, altre invisibili o rimosse.

A questa riflessione si affianca quella sull'identità territoriale, da intendere non come essenza stabile ma come differenza in movimento, secondo l'impostazione deleuziana della ripetizione come variazione e moltiplicazione (Deleuze, *Différence et répétition*, 1968). Il territorio almeriense non è un oggetto unitario, ma un insieme di processi materiali, affettivi e cognitivi continuamente ridefiniti. Esso può essere letto attraverso la categoria di liminalità, ovvero come soglia: tra visibile e invisibile, umano e non-umano, locale e globale.

In tale prospettiva, è necessario mettere in discussione le tradizionali opposizioni natura/cultura, città/campagna, architettura/paesaggio. Come scrive Bruno Latour in *La sfida di Gaia* (2015), la crisi ecologica richiede di superare la separazione tra umano e non-umano, tra costruito e spontaneo. Un simile ripensamento era già presente nel saggio *The Expanded Field of Landscape Architecture* (1997) di Elizabeth Meyer, che proponeva di sciogliere le coppie dialogiche dominanti per riconoscere l'interdipendenza tra sistemi. Questa visione è ulteriormente radicalizzata da Donna Haraway, che propone di parlare di "naturculture" (2003) per indicare una condizione relazionale in cui ogni entità è il prodotto di interazioni materiali, simboliche e storiche.

La tesi nasce da queste riflessioni teoriche e si sviluppa a partire da un'indagine critica del territorio di El Ejido, integrando strumenti dell'urbanistica, della rappresentazione, dell'arte, dell'antropologia visiva. L'obiettivo è interrogare non solo lo spazio fisico, ma le immagini e i linguaggi attraverso cui esso viene costruito, narrato e contestato. Per farlo, vengono affiancate fonti storiche, analisi cartografiche, interviste, osservazioni fotografiche e riferimenti cinematografici, in un approccio interdisciplinare che cerca di restituire la densità affettiva, politica e materiale del paesaggio contemporaneo.

010000 RURALITÀ/ ESTRATTIVISMO

010000 Rurale reloaded
010100 Migrazione
010101 Fuori dal campo visivo
010102 ~~No~~ man's land
010103 Inside out
010200 Criminalità
010201 L'altro lato della campagna
010202 L' "altro" rurale
010203 Capro espiatorio
010300 Selvatico
010301 Affetti radicati
010302 Disintrecciare
010303 Nascosto vs censurato
010304 Corpo

010000
Rurale reloaded

Il concetto di “rurale”, lontano dall’essere un’entità immutabile, rappresenta un campo complesso e dinamico, situato all’incrocio di molteplici discipline: geografia, cultura, economia e politica. Non si riduce a una semplice categoria fisica o economica, né si può limitare a un luogo remoto e isolato. Piuttosto, il rurale si configura come un “prodotto culturale”, un costrutto narrativo intrinsecamente legato a miti, stereotipi e percezioni contrastanti. Se nel XIX secolo l’immaginario rurale era intriso di romanticismo, con paesaggi bucolici e pastori idealizzati nell’arte e nella letteratura, oggi la narrazione del rurale è molto più ambigua e problematica. Le terre incontaminate del passato si sono trasformate in spazi di sfruttamento, precarietà e conflitto sociale, e luoghi come Níjar ed El Ejido incarnano perfettamente questa transizione. In questi territori, il sogno di una vita semplice e produttiva si scontra con un paesaggio frammentato, dominato dall’invisibilità dei lavoratori migranti e dall’impatto ecologico delle monocolture intensive. Le serre bianche che si estendono a perdita d’occhio, viste dall’alto, ricordano l’immagine di un mosaico disordinato, simbolo visivo di una ruralità “sotto pressione”.

Il rapporto tra rurale e urbano è spesso stato descritto come una dicotomia rigida, ma una visione più accurata lo rappresenta come un continuum: uno spazio in cui si incrociano forze contrastanti, ma anche infinite gradazioni intermedie. Mentre la città concentra risorse, innovazione e potere, il rurale si muove secondo una logica di dispersione e dipendenza. Eppure, cosa accade nei territori ibridi? Níjar ed El Ejido non sono semplicemente rurali, ma spazi di soglia, dove si intrecciano e si manifestano le ambivalenze di entrambi i mondi. Se nelle aree urbane la forza dell’individuo si esprime tramite l’indipendenza e la mobilità, nel contesto rurale emerge una logica di dipendenza reticolare. Il soggetto rurale non si muove autonomamente, ma è profondamente legato a un sistema di relazioni sociali, economiche e ambientali vincolanti. In questo contesto, il concetto di “liminalità” sviluppato da Victor Turner[1] offre un’interpretazione importante. Come nei riti di passaggio, il rurale si configura come una soglia, uno spazio in cui le regole ordinarie sono sospese e le identità sono in fase di trasformazione. Níjar ed El Ejido sono quindi spazi liminali, dove le persone si trovano in una condizione di esclusione

[1] Victor Turner, *Il processo rituale. Struttura e anti-struttura* (Bologna: Il Mulino, 1972 [1969]), p. 94. Trad. it. di *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*.

parziale, ma anche di inclusione parziale, sospese tra due mondi.

Storicamente, il rurale è stato ridotto a un oggetto: uno spazio da sfruttare (attraverso l'agricoltura), da proteggere (per i paesaggi naturali) o da valorizzare (per il turismo). Questa visione strumentale ha radici profonde e, come racconta Carlo Levi nel suo celebre romanzo *Cristo si è fermato a Eboli*[2], il Mezzogiorno italiano viene descritto come una "terra fuori dalla storia", un luogo immobile, ai margini del progresso. Tuttavia, Levi non si limita a narrare la miseria: il suo lavoro mette in evidenza il meccanismo di alterizzazione del rurale, che viene visto come "altro" rispetto al contesto urbano.

Partha Chatterjee, nel suo saggio *The Politics of the Governed*[3], amplia questa riflessione, distinguendo due modalità con cui lo Stato interagisce con i suoi abitanti: come cittadini — soggetti con diritti — e come popolazioni, entità da sorvegliare, disciplinare e gestire. Nel contesto rurale, questo rapporto è ancor più evidente: gli abitanti vengono trattati come popolazioni, non come cittadini. Il "design ortopedico" di cui parla Chatterjee si traduce in piani di sviluppo, regolamenti e progetti architettonici che "raddrizzano" il territorio, rendendolo più efficiente, produttivo e ordinato. Níjar ed El Ejido sono esempi emblematici di questa logica: gli insediamenti informali dei migranti vengono visti come anomalie da rimuovere, piuttosto che come spazi legittimi di abitazione.
Ma è davvero possibile progettare senza imporre? Qui, l'architettura e l'urbanistica si trovano di fronte a un nodo etico fondamentale: progettare significa "mettere ordine" o lasciare spazio all'imprevisto? L'immagine della "ruralità ortopedica" potrebbe essere sostituita con quella di una ruralità ecologica, in cui il disordine non è un problema da correggere, ma una risorsa da valorizzare. Come nel processo di compostaggio, che trasforma gli scarti in humus fertile, anche il progetto architettonico può trasformare le fratture esistenti in spazi di possibilità.

Ernesto De Martino, nel suo lavoro *La fine del mondo*[4], descrive il rischio di una "apocalisse culturale", che si verifica quando l'individuo non riesce più a riconoscersi in un contesto sociale mutevole e ostile. Questo concetto è particolarmente rilevante per la comprensione della ruralità contemporanea. Níjar ed El Ejido rappresentano luoghi in cui la "crisi della presenza" si manifesta in modo tangibile. Per i lavoratori migranti, la precarietà abitativa e lavorativa diventa una condizione di instabilità esistenziale. Le serre, che dovrebbero simboleggiare produzione e crescita, diventano invece spazi apocalittici — luoghi dove si lavora, si vive e, in alcuni casi, si muore. I corpi dei lavoratori si mescolano con le merci, riducendo la loro presenza a pura forza-lavoro anonima e invisibile.
Se, come suggerisce De Martino, la soluzione alla crisi della presenza sta nell'adottare tecniche culturali di reintegrazione, allora anche l'architettura può svolgere questo ruolo. Non si tratta più di "raddrizzare" e "correggere" il territorio, ma di creare spazi che accolgano l'eterogeneità e la diversità. Non spazi "puri", ma spazi ibridi e permeabili, dove il lavoratore migrante non è visto come una popolazione da disciplinare, ma come un soggetto con diritti e dignità.
Il progetto nel contesto rurale non può più limitarsi a riordinare. Deve accettare il caos come parte della realtà stessa del rurale. Come nella fisica dei sistemi complessi, il disordine non è assenza di regole, ma la condizione necessaria per l'evoluzione di nuovi equilibri. Progettare per il rurale significa abbandonare l'idea di "correzione" e abbracciare quella di co-evoluzione. Níjar ed El Ejido non sono spazi "da risolvere", ma spazi da negoziare. La presenza delle serre, dei migranti e delle filiere globali ci invita a guardare il rurale non come uno sfondo passivo, ma come un soggetto attivo, capace di generare problemi ma anche risposte. Le fratture non vanno cancellate, ma suturate.

In questo contesto, l'architetto non è più il "risolutore", ma il facilitatore di un equilibrio provvisorio. Come suggerisce Gilles Deleuze, la creatività non consiste nel costruire un sistema chiuso e perfetto, ma nel lasciare il sistema aperto, pronto a rispondere a nuovi stimoli[5]. La sfida del progetto rurale contemporaneo è proprio questa: lasciare spazio all'inatteso senza temerlo.

Il paesaggio di Níjar, un intreccio tra natura e intervento umano, emerge come uno spazio in cui forze economiche, sociali e culturali si incontrano e si contrappongono, dando vita a una realtà ricca di contraddizioni. L'impronta dell'agricoltura intensiva ha trasformato il territorio in un laboratorio industriale, ma non ha cancellato la memoria storica e culturale della regione, che continua a resistere in forme di adattamento. La distorsione di questo paesaggio, visibile nella geometria degli orti intensivi e nei segni di una ruralità "altra", si riflette anche nelle dinamiche sociali, dove la frammentazione delle identità e dei ruoli suggerisce la tensione tra un passato che non vuole scomparire e un futuro incerto.
Le trasformazioni del territorio non possono essere lette

[2] Carlo Levi, *Cristo si è fermato a Eboli* (Torino: Einaudi, 1945).
[3] P. Chatterjee, *The Politics of the Governed* (New York: Columbia University Press, 2004).
[4] Ernesto De Martino, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali* (Torino: Einaudi, 1977).

[5] Gilles Deleuze, *Conversazioni 1972-1990* (Verona: Ombre Corte, 2000 [1990]), p. 53. Trad. it. di *Pourparlers*.

come un processo lineare, ma come un continuo gioco di forze, opposte e complementari, che ridefiniscono il concetto stesso di paesaggio rurale. In questo contesto, la relazione tra uomo e ambiente diventa il terreno fertile per riflessioni più ampie sul ruolo dell'architettura e dell'urbanistica in un mondo in cui il paesaggio è, al contempo, testimonianza, strumento di sviluppo e memoria. Il territorio di Níjar, con le sue stratificazioni, offre un campo di osservazione che sfida la progettualità tradizionale, invitando a considerare il paesaggio non solo come oggetto da ripristinare o proteggere, ma come attore dinamico e in continua evoluzione, un paesaggio che porta con sé le tracce di un cambiamento continuo, dove passato, presente e futuro coesistono in un possibile dialogo sinergico.

01

02

01 *The Hay Wain*, J. M. W. Turner, 1821
02 *Aerial Target ("Dart"), Wendover Air Base, Utah*, Richard Misrac, 1990

010100
Migrazione

Fuori dal campo visivo

I.

In un'epoca di incessante produzione visiva, la fotografia occupa un ruolo complesso e ambiguo nel plasmare l'immaginario collettivo. Questo capitolo analizza criticamente come l'immagine fotografica rappresenti la migrazione, ora svelandone aspetti nascosti, ora contribuendo a offuscarli. Con uno sguardo interdisciplinare – dall'urbanistica alla teoria sociale, dalla filosofia alla letteratura, fino al cinema – si indaga il rapporto tra rappresentazione, potere e controllo sociale, ponendo domande sagaci su chi e cosa rimane "fuori dal campo visivo". Attraverso casi studio concreti e riferimenti a pratiche di auto-rappresentazione fotografica dei migranti, il testo mette in discussione le narrative dominanti e riflette su possibili controtendenze emancipatorie.

La fotografia come strumento ambiguo di rappresentazione

Fin dalla sua origine ottocentesca, la fotografia è stata intesa simultaneamente come documento oggettivo e come racconto soggettivo. Da un lato, l'immagine fotografica sembra offrire una traccia indelebile del reale, una prova tangibile di "ciò che è stato" (per usare la famosa nozione di Roland Barthes). Dall'altro lato, ogni fotografia è il frutto di scelte precise – inquadratura, momento dello scatto, angolazione – che determinano una costruzione narrativa. Susan Sontag, nel suo seminale *On Photography* (1977), sottolinea il carattere intrinsecamente paradossale di questo medium: "Fotografare è essenzialmente un atto di non intervento… L'atto di fare una foto ha qualcosa di predatorio (…) equivale a violare [la realtà], vedendola come essa non può mai vedersi"[6]. In queste parole affiora il duplice volto della fotografia: essa "attesta un'esperienza" e al contempo la semplifica e la trasforma in immagine, in souvenir, spesso secondo ciò che risulta più fotogenico. Il fotografo dunque seleziona e ritaglia la porzione di mondo che diverrà visibile, escludendo tutto il resto. Ogni inquadratura, in quanto tale, porta con sé un gesto di potere narrativo: ciò che rimane fuori dal fotogramma risulta inespresso, eppure è parte della storia.
Questa dinamica si manifesta, ad esempio, nella diversa percezione di spazi urbani e rurali in relazione alla presenza migrante. La scelta del punto di vista fotografico può far apparire una realtà inclusiva oppure cancellarla letteralmente dal panorama. Un caso emblematico è quello delle sterminate serre agricole di Almería, nel sud della Spagna: viste dall'alto appaiono come un mosaico bianco

[6] Susan Sontag, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società* (Torino: Einaudi, 1978 [1977]), p. 14. Trad. it. di *On Photography*.

abbagliante, simbolo di iper-produzione rurale, ma celano completamente al loro interno la presenza dei braccianti migranti che vi lavorano in condizioni precarie. In queste immagini aeree la manodopera straniera rimane invisibile, "fuori campo", mentre il territorio viene rappresentato quasi fosse disabitato, ridotto a pura funzione produttiva. In opposizione, un'inquadratura al livello del suolo – ad esempio un ritratto di un lavoratore tra i filari di serre – renderebbe improvvisamente visibile l'elemento umano ed evidenzierebbe il contrasto tra la scala monumentale del paesaggio agrario e la fragilità di chi lo abita.

Roland Barthes, ne *La camera chiara* (1980), ha analizzato acutamente questa interazione tra realtà e sguardo soggettivo. Egli distingue tre attori in gioco nella fotografia: l'Operatore (il fotografo), il Soggetto fotografato e lo Spettatore. Nel momento dello scatto, si genera un "campo chiuso di forze" in cui si incontrano quattro immaginari: ciò che il soggetto crede di essere, ciò che vorrebbe apparire, ciò che il fotografo pensa di lui e infine la visione che il fotografo impone attraverso il proprio stile. Come nota Barthes, "non appena io mi sento guardato dall'obiettivo, tutto cambia: mi metto in posa, mi fabbrico istantaneamente un altro corpo... la fotografia crea o mortifica a suo piacimento il mio corpo"[7]. Questa consapevolezza indica che la fotografia non è mai neutrale: è un'interazione carica di intenzioni, aspettative e proiezioni reciproche. Anche quando pretende di documentare fedelmente il reale, l'immagine fotografica resta dunque una costruzione – potenzialmente tendenziosa – che può illuminare alcuni aspetti e lasciarne altri in ombra. Nel contesto della migrazione, tale ambiguità diventa particolarmente evidente e problematica, perché ciò che viene mostrato (o taciuto) contribuisce a formare l'opinione pubblica su intere categorie di persone.

La fotografia nella migrazione: una contro-narrazione

Le immagini hanno storicamente svolto un ruolo chiave nel plasmare la narrazione ufficiale dei fenomeni migratori. Spesso i media mainstream indugiano su iconografie stereotipate: folle anonime accalcate ai confini, barconi stracarichi in balia del mare, volti affranti colti nell'atto di sbarcare. Tali rappresentazioni, ripetute incessantemente, possono alimentare nell'osservatore un senso di distanza, quando non di minaccia, verso il migrante raffigurato come massa indistinta o vittima passiva. Di fronte a questo racconto monolitico, molti fotografi e artisti visuali hanno messo in atto strategie di contro-narrazione visiva – veri e propri atti di resistenza iconografica – per restituire complessità e dignità alle storie individuali dietro la migrazione.

Un esempio di questa contro-narrazione è offerto dall'opera del fotografo Sebastião Salgado, che negli anni '90 intraprese un progetto monumentale per documentare le migrazioni umane su scala globale. Per sei anni Salgado viaggiò in oltre 35 paesi, seguendo persone in cammino attraverso strade, campi profughi e periferie urbane sovraffollate. Il risultato, pubblicato nel volume *Migrations* (tradotto in italiano come *In cammino*), è una testimonianza visiva che unisce scala epica e dettaglio intimo. Da una parte, le sue fotografie mostrano l'enormità del fenomeno – "camion stracolmi, barche gremite, campi profughi che si estendono fino a un orizzonte offuscato" – insistendo sulla portata globale degli spostamenti di massa. Dall'altra, Salgado ricorre sapientemente al primo piano e al particolare rivelatore: "una piccola gamba fasciata; un'impronta digitale su una pagina; un fagotto e un neonato stretti al petto della madre". Questi dettagli fungono da punctum emotivo (per dirla con Barthes) che trafigge l'attenzione dello spettatore, ricordandogli che dietro i numeri ci sono persone reali. Salgado stesso, con umanitarismo caratteristico, sottolinea come ogni volto ritratto porti i segni di dignità e sofferenza, conferendo identità individuale anche "nel gorgo di una terra perduta, di una casa e spesso di affetti perduti". In aperta opposizione alle "faccie indistinte dei filmati televisivi" o alle "folle intrappolate sotto un titolo di giornale", egli costruisce un registro iconografico alternativo, in cui il migrante non è più mera comparsa ma protagonista riconoscibile. Questa operazione di reframing delle vite in esilio ha un intento etico e politico dichiarato: *Exodus* (titolo di un'edizione successiva del progetto) "grida non solo per una maggiore consapevolezza ma anche per responsabilità e impegno" da parte di chi guarda. La fotografia diventa così catalizzatore di empatia attiva – uno stimolo a "non restare a guardare con compassione"[8], bensì a interrogarsi sul proprio ruolo di attore nelle dinamiche che causano quelle migrazioni.

Un approccio diverso ma complementare è quello adottato dal collettivo Forensic Architecture, che utilizza la fotografia e l'analisi spaziale come strumenti forensi per contestare le versioni ufficiali di eventi spesso tragici legati alla migrazione. Invece di produrre immagini patetiche o simboliche, Forensic Architecture disseziona minuziosamente quelle esistenti – foto satellitari, frame video, immagini amatoriali – per ricostruire ciò che è accaduto realmente ai margini dell'Europa. Si pensi all'indagine sul naufragio di Pylos (Grecia) del 13-14 giugno 2023: attraverso una modellazione digitale basata su fotografie e dati, il team ha rivelato incongruenze nella narrativa delle autorità, indicando che oltre 600 persone sono annegate a causa di un errato tentativo di traino da parte della Guardia Costiera greca. Allo stesso modo, in un caso di push-back al confine

[7] Roland Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia* (Torino: Einaudi, 1980), pp. 13-15. Trad. it. di *La chambre claire*.

[8] S. Salgado, *Exodus. Umanità in cammino* (Köln: Taschen, 2016), pp. 12-13.

010000 Ruralità/estrattivismo
010100 Migrazione
010101 Fuori dal campo visivo

turco-greco, Forensic Architecture ha collaborato con una giovane migrante iraniana, Parvin, analizzando le prove fotografiche da lei raccolte durante il viaggio e ricostruendo la sua esperienza di respingimento illegale [9]. In entrambi gli esempi, l'immagine cessa di essere un mero supporto illustrativo e diventa prova attiva, rovesciando il rapporto di forza: i dispositivi di sorveglianza e di controllo statali – telecamere, radar, fotografie aeree – vengono riutilizzati per chiamare i governi a rispondere delle proprie azioni. Questa è una contro-narrazione che opera sul terreno della verifica oggettiva, smascherando omissioni o manipolazioni nel discorso pubblico sulla migrazione (spesso egemonizzato dalle versioni ufficiali). È un uso agonistico della fotografia, in cui il potere del visuale è messo al servizio della giustizia e della verità.

Un ulteriore caso studio emblematico è quello dell'artista franco-algerino Mohamed Bourouissa, il quale ha sovvertito dall'interno gli stereotipi visivi sulle comunità di migranti di seconda generazione nelle *banlieue* parigine. Cresciuto egli stesso nelle periferie di Parigi, Bourouissa iniziò quindici anni fa a fotografare i suoi amici e conoscenti dei quartieri popolari, trasformando la "periferia" in palcoscenico della propria arte. Contrariamente alla tipica iconografia mediatica che associa le "banlieue" a criminalità e degrado, le sue immagini – spesso accuratamente stagliate e composte come quadri storici – mostrano scene di vita quotidiana cariche di dignità, tensione e complessità. In serie come *Périphérique* (2005-2008), i giovani protagonisti (perlopiù figli di immigrati nordafricani) sono ritratti con una luce ed una composizione che richiamano la pittura classica, suggerendo una epica contemporanea della marginalità urbana. Bourouissa spiega di voler "integrare il mondo in cui è cresciuto nella storia dell'arte", correggendo la mancanza di rappresentazione di quelle comunità nei canoni ufficiali. Il suo obiettivo dichiarato non è semplicemente "mostrare uno spaccato di vita" periferica, bensì denunciare le disuguaglianze – ad esempio la piaga della disoccupazione giovanile – e al contempo celebrare una cultura autonoma nata ai margini della città. Importante, inoltre, è la scelta di Bourouissa di rifiutare etichette pietistiche: egli contesta l'uso del termine "diseredati" o "spossessati" per descrivere i suoi soggetti, perché non vuole in alcun modo svalutarli o incasellarli in uno stereotipo compassionevole. In questa attenzione linguistica si riflette un più ampio rispetto visuale: le persone fotografate non sono ridotte a simboli della miseria o della rabbia sociale, bensì emergono come individui complessi, partecipi di una cultura urbana viva e in trasformazione. La pratica di Bourouissa diventa così una forma di auto-rappresentazione mediata: sebbene sia lui l'operatore, le immagini nascono da una relazione di prossimità e condivisione con la comunità ritratta, di cui egli stesso fa parte. Anche qui, dunque, la fotografia opera come contro-narrazione, smantellando la visione monolitica delle periferie "immigrate" imposta dallo sguardo esterno e sostituendola con uno sguardo interno, critico ma solidale.

In tutti questi casi – Salgado, Forensic Architecture, Bourouissa – la fotografia si configura come atto di resistenza alle narrative egemoniche. Che sia attraverso l'empatia estetica, l'evidenza forense o la riappropriazione culturale, l'immagine fotografica si dimostra un campo di battaglia simbolico dove si gioca la definizione pubblica del fenomeno migratorio. Questi autori, ognuno a suo modo, spostano i confini di ciò che viene mostrato: essi portano nel campo visivo ciò che solitamente ne resta escluso (le storie individuali, le responsabilità politiche, le soggettività marginalizzate), sfidando lo spettatore a rivedere le proprie percezioni.

Visibilità e potere: la lezione di Jacques Rancière

Le riflessioni sin qui svolte convergono su una questione cruciale: chi ha il potere di decidere cosa è visibile e cosa resta invisibile nella sfera pubblica? Il filosofo Jacques Rancière offre strumenti concettuali preziosi per affrontare questo interrogativo. Nel definire la politica come "ripartizione del sensibile" (*partage du sensible*), Rancière indica l'insieme di meccanismi attraverso cui una comunità stabilisce "ciò che si vede o non si vede, ciò che se ne può dire, chi ha la competenza per vedere e chi ha le qualità per dire". In altri termini, ogni ordine sociale delimita un campo sensoriale e simbolico: alcune esperienze, identità e narrazioni vi trovano posto (diventano percepibili, dicibili), mentre altre ne vengono escluse o relegate ai margini. Questa distribuzione non è neutrale, bensì "agisce in funzione delle linee di tensione e dell'organizzazione del potere in seno a una società".

Applicato al tema delle migrazioni, il concetto rancieriano illumina il nesso tra visibilità e controllo sociale. Le politiche migratorie non si attuano solo con leggi e confini, ma anche attraverso un regime di rappresentazione che determina quali vite migranti appaiono nell'orizzonte pubblico e quali invece restano nell'ombra. Si pensi alla figura del migrante irregolare: spesso costui esiste "ufficialmente" solo come numero nelle statistiche o come problema astratto nei discorsi politici, mentre la sua presenza fisica è resa il più possibile invisibile nelle città e nelle campagne (se non nei momenti di cronaca nera). Interi insediamenti informali di lavoratori stranieri possono essere ignorati dall'iconografia ufficiale delle nostre geografie, oppure rappresentati esclusivamente in termini di degrado da eliminare. Come

[9] Forensic Architecture, *"The Pylos Shipwreck (2023) – Digital Reconstruction"*; *"Pushbacks across the Evros River. The Case of Parvin (2020)"*, su forensic-architecture.org.

osserva Partha Chatterjee – in linea con Rancière – gli Stati tendono a trattare queste popolazioni non come cittadini portatori di diritti, ma come entità da sorvegliare e gestire[10]. Nel caso già citato di Níjar ed El Ejido, ad esempio, le baraccopoli abitate dai migranti sono viste dalle istituzioni come "anomalie da rimuovere, piuttosto che spazi legittimi di abitazione". Tale rappresentazione amministrativa si riflette poi in una sorta di cecità collettiva: le comunità locali e l'opinione pubblica più ampia finiscono per percepire quei lavoratori quasi come presenze fantasmatiche, necessarie all'economia ma cancellate dallo sguardo sociale.

Seguendo Rancière, si può dire che il conflitto politico attorno alla migrazione è anche un conflitto sullo sguardo: chi era condannato all'invisibilità cerca di emergere nella visibilità condivisa, di farsi parte attiva del "sensibile comune". Non a caso, molte azioni di protesta dei migranti mirano proprio a forzare i limiti del visibile – dagli scioperi dei braccianti che portano migliaia di corpi normalmente ignorati al centro delle strade, alle manifestazioni dei rifugiati che innalzano le proprie foto di famiglia davanti ai parlamenti, reclamando riconoscimento. In questi momenti, ciò che di solito è "fuori campo" irrompe sulla scena pubblica, ridefinendo chi ha diritto di essere visto e ascoltato.

Anche la produzione di immagini fa parte di questa "partita" sulla ripartizione del sensibile. Come evidenziato nei casi di contro-narrazione del paragrafo precedente, creare e diffondere fotografie alternative significa ridistribuire le posizioni di visibilità. Un ritratto empatico, un reportage onesto o un *dossier* forense possono includere soggetti ed eventi che l'ordine dominante preferirebbe mantenere nascosti o insignificanti. Si pensi alla fotografia di un migrante sfruttato nei campi che circola sui social media: essa infrange l'apparenza di normalità che avvolge certe filiere produttive, rendendo bruscamente visibile l'invisibile e costringendo il pubblico a prendere atto di quella realtà. In tal senso, l'immagine diviene "forma di distribuzione del sensibile" essa stessa, potendo fungere sia da strumento di inclusione (quando porta alla luce volti e storie altrimenti ignorati) sia, al contrario, da strumento di esclusione (quando reitera visioni stereotipate che marginalizzano ulteriormente i soggetti ritratti). Rancière ci ricorda che estetica e politica si intrecciano indissolubilmente: ciò che una società vede (e come lo vede) incide su chi, in quella società, può contare ed esercitare potere. Di conseguenza, riflettere criticamente sulle fotografie della migrazione – su ciò che mostrano e omettono – non è un esercizio estetico fine a sé stesso, ma un modo per interrogare la "mappa" del sensibile su cui si gioca l'inclusione o l'esclusione dei migranti dal nostro immaginario collettivo.

[10] P. Chatterjee, *The Politics of the Governed* (New York: Columbia University Press, 2004), pp. 37-39.

John Berger e la decostruzione dello sguardo occidentale

Le idee di Rancière trovano una concreta espressione narrativa e visiva in un'opera pionieristica degli anni Settanta: *A Seventh Man* (tradotto in italiano come *Il settimo uomo*), realizzata dallo scrittore John Berger in collaborazione con il fotografo Jean Mohr. Questo libro – a metà tra saggio, testimonianza e album fotografico – esplora l'esperienza dei lavoratori migranti in Europa, in particolare di coloro che, originari di contesti rurali poveri (dal Portogallo, dalla Turchia, dal Maghreb), si spostarono nelle fabbriche e nei cantieri della Germania, della Francia e di altri paesi industrializzati negli anni '60 e '70. Già il titolo suggerisce una prospettiva insolita: il "settimo uomo" evoca l'idea che, su sette lavoratori, uno proviene da altrove – una presenza dunque fondamentale ma sovente ignorata nella storia ufficiale dell'Europa del dopoguerra. Berger intende proprio dare voce e visibilità a questo settimo uomo, svelando le condizioni materiali e interiori della sua esistenza di migrante.

Ne *Il settimo uomo*, la critica alla rappresentazione dominante del migrante avviene su più livelli. In primo luogo, Berger smonta la visione strumentale ed economicistica che vede l'immigrato solo come forza-lavoro impersonale. Il libro mette in evidenza come l'Europa occidentale fosse (e rimanga) strutturalmente dipendente dal lavoro migrante, al punto che "anche in tempi di crisi economica, il sistema non può esistere senza il lavoro immigrato"[11]. Questa dipendenza, taciuta o negata nei discorsi ufficiali, viene documentata attraverso statistiche ma soprattutto mediante le storie individuali dei migranti. Il volume è infatti suddiviso in tre sezioni – "Partenza", "Lavoro" e "Ritorno" – che seguono il viaggio esistenziale del migrante: dalla decisione sofferta di lasciare la propria terra, al duro adattamento nelle periferie industriali europee, fino all'eventuale rientro (spesso carico di disillusione) in patria. Le fotografie in bianco e nero di Jean Mohr accompagnano e integrano il testo scritto, mostrando volti pensierosi su treni affollati, baracche dormitorio, cantieri innevati dove figure minute lavorano in silenzio, ma anche momenti di vita quotidiana, sguardi, gesti catturati con rispetto[12]. Berger e Mohr evitano con cura la spettacolarizzazione pietistica: i migranti non sono presentati come vittime mute né come eroi idealizzati, bensì come uomini comuni colti nella loro umanità contraddittoria – la nostalgia di casa, la speranza di un futuro migliore, l'orgoglio e l'alienazione del lavoro, la solitudine nelle città straniere.

Attraverso questa combinazione di parole e immagini, Berger compie una vera decostruzione dello sguardo occidentale sul migrante. Anziché adottare l'ottica del paese

[11] *"A Seventh Man – Abstract"*, Connexions archive (2021).

[12] John Berger, Jean Mohr, *Il settimo uomo* (Roma: Contrasto, 2017 [1975]), p. 8.

ospitante (che tende a vedere l'immigrato o come "ospite" temporaneo e fungibile, o come problema sociale), l'autore si sforza di vedere il mondo dal punto di vista del migrante stesso. Emblematiche, in tal senso, sono le parti in cui Berger immagina i pensieri dei lavoratori, dando forma narrativa alle loro voci interiori. Ne emerge la figura del migrante come uomo in bilico: sospeso tra due luoghi, "sospeso tra due mondi" proprio come direbbe Victor Turner, non completamente integrato nella società di arrivo ma ormai cambiato rispetto alla società di partenza. Berger descrive l'anelito di molti a "tornare a casa" contrapposto alla consapevolezza che la casa lasciata non esiste più come prima, e che spesso il rientro è segnato da disadattamento e amarezza. Questa condizione liminale e precaria, che lo sguardo dominante raramente coglie, viene qui analizzata con empatia e rigore.

Sul piano visivo, Berger e Mohr propongono anche una nuova etica dello sguardo: ogni fotografia è accompagnata dal contesto e dalla storia personale, evitando di ridurre l'immagine a feticcio estrapolato. Ad esempio, una foto di operai che pranzano in cerchio in un cantiere tedesco viene spiegata raccontando la giornata di lavoro, le parole scambiate in lingue diverse, i pensieri che forse attraversano quei volti stanchi. Così facendo, l'immagine non è lasciata all'interpretazione stereotipata del lettore, ma è guidata da una narrazione che ne svela il significato umano. Berger insiste sul fatto che la "materia di cui è fatta la storia" include la voce e l'esperienza dei migranti stessi: infatti, in appendice al libro, vengono elencate organizzazioni fondate dagli stessi lavoratori immigrati, come a sottolineare la necessità di passare dalla rappresentazione all'azione.

In definitiva, "Il settimo uomo" rappresenta un tentativo precoce di riequilibrare la ripartizione del sensibile riguardo alle migrazioni: il migrante non è più invisibile o muto, ma diventa soggetto della narrazione, portatore di uno sguardo alternativo sulla realtà europea. Berger, con la sua prosa poetica e politica insieme, invita il lettore a riconoscere se stesso nell'"altro" migrante – "the subject is European, its meaning is global", affermano gli autori, a indicare che la vicenda particolare del lavoratore emigrante riguarda in verità l'intera civiltà contemporanea. In un certo senso, Berger rovescia la prospettiva coloniale: non è più l'Occidente che guarda il resto del mondo, ma sono questi uomini venuti da lontano che, attraverso la loro esperienza, ci raccontano qualcosa di essenziale su cosa è diventato l'Occidente stesso. Si tratta di una lezione di umiltà visiva e morale, quanto mai attuale nell'odierno dibattito sulle migrazioni.

Un concetto chiave emerso nelle sezioni precedenti è quello di liminalità, ovvero la condizione di chi si trova su una soglia, in transito, ai margini delle strutture sociali riconosciute. I migranti – specialmente quelli forzati o economicamente motivati – incarnano spesso questa condizione liminale: lasciata la terra d'origine, non sono ancora integrati (e talvolta non lo saranno mai pienamente) nella terra di arrivo, vivendo in uno stato di perpetua transitorietà, precarietà giuridica e invisibilità sociale. Come spiegava l'antropologo Victor Turner, nello stadio liminale le regole ordinarie sono sospese e l'identità è in trasformazione. Ciò descrive bene, ad esempio, la situazione di chi risiede in un centro di accoglienza aspettando lo status di rifugiato, oppure di chi bivacca in un campo informale al confine in attesa di poter proseguire il viaggio. Sono esistenze "sospese tra due mondi", per citare ancora Turner, dove l'esclusione dallo spazio sociale pienamente riconosciuto si accompagna magari a una temporanea inclusione funzionale (si è tollerati come forza lavoro stagionale, come richiedenti asilo in iter burocratico, ecc.). La fotografia, in questi frangenti, può assumere un valore particolare: può essere sia il mezzo attraverso cui la società dominante fissa il migrante nel suo ruolo marginale, sia uno strumento con cui il migrante stesso riarticola la propria identità e visibilità. Da un lato, infatti, molta della fotografia documentaria sulle migrazioni ha rappresentato la liminarità insistendo visivamente su elementi di transito e precarietà: le lunghe file davanti agli sportelli delle questure, i dormitori di fortuna nelle stazioni, le tende sferzate dal vento nelle *no man's land* di confine, le barche cariche in mezzo al mare. Queste immagini, pur animate spesso da intenti di denuncia, rischiano talvolta di consolidare nell'immaginario collettivo l'idea del migrante come eterno errante, figura quasi spogliata di individualità e destinata a un'eterna provvisorietà. Ad esempio, nelle cronache giornalistiche l'identità del soggetto ritratto passa sovente in secondo piano rispetto al suo status liminale: lo si presenta come "profugo siriano in attesa al confine greco-macedone" o "clandestino accampato a Calais", definendolo cioè per la sua posizione di confine, di attesa, di irregolarità. Questo tipo di rappresentazione, sebbene sensibilizzi sulle difficoltà, può involontariamente contribuire a una forma di "alterizzazione" (*othering*) del migrante, relegandolo simbolicamente a uno spazio altro – fuori dalla storia comune, fuori dallo spazio civile ordinario (una logica simile a quella con cui Carlo Levi osservava che il Mezzogiorno contadino veniva descritto come "terra fuori dalla storia" dalla retorica nazional-popolare). In termini rancieriani, potremmo dire che la fotografia, così usata, rischia di

confermare la partizione del sensibile esistente, lasciando il migrante al posto assegnatogli (il margine) nella gerarchia visiva e sociale.
Dall'altro lato, però, la fotografia può diventare anche un atto politico di soggettivazione, attraverso cui i migranti in condizione liminale esprimono una propria *agency* (capacità di azione e auto-rappresentazione). Negli ultimi anni sono emerse numerose iniziative che mettono la macchina fotografica direttamente nelle mani dei migranti, affinché possano raccontare in prima persona la propria realtà, scavalcando filtri e distorsioni dello sguardo esterno. Questa pratica di auto-rappresentazione visiva ha radici in progetti artistici e di attivismo partecipativo: dai laboratori fotografici nei campi profughi, alle campagne social media gestite dai rifugiati stessi, fino a serie realizzate in collaborazione tra fotografi e migranti dove il confine tra soggetto e autore si fa sottile.
Un esempio di grande impatto è il progetto *Migrantes* del fotografo australiano Adam Ferguson, vincitore del Sony World Photography Award 2022. Ferguson ha lavorato con migranti bloccati a Ciudad Juárez, in Messico, in attesa di attraversare il confine verso gli Stati Uniti, creando una serie di autoritratti collaborativi in bianco e nero. La sua metodologia sovverte la tradizionale relazione fotografo-soggetto: dopo aver predisposto illuminazione e inquadratura, Ferguson ha messo il controllo dello scatto nelle mani delle persone ritratte, consegnando loro un telecomando con cui scegliere il momento in cui scattare la propria foto. Il risultato sono immagini in cui i migranti guardano in camera in modo diverso, consapevoli di essere partecipi attivi del processo. Come ha commentato il presidente della giuria Mike Trow, "dando ai suoi soggetti il pulsante di scatto, Adam consegna un certo potere alla persona fotografata su come essere percepita"[13]. Questi ritratti trasmettono una dignità composta e una profondità psicologica che difficilmente un osservatore esterno avrebbe potuto cogliere: ogni scatto è il frutto di un gesto di autodeterminazione visiva da parte del migrante, che decide quando e come mostrarsi. Invece di essere "colto" dall'obiettivo, il soggetto qui si riappropria del proprio ritratto, e ciò modifica radicalmente la dinamica di potere dell'immagine. Il confine tra chi fotografa e chi è fotografato si fa poroso, prefigurando una sorta di nuovo paradigma documentario in cui la voce visuale del migrante entra a pieno titolo nell'opera.
Parallelamente, si moltiplicano le esposizioni e i collettivi fotografici che propongono uno sguardo alternativo sulle migrazioni, spesso coinvolgendo direttamente artisti con background migratorio. La mostra *Another Way Home* (*Moving Walls 25*, 2018) promossa dall'Open Society Foundations ne è un significativo esempio. Contrapponendosi alle immagini di guerra, distruzione e miseria che saturano i media, questa esposizione ha raccolto opere di 13 fotografi e storyteller – molti dei quali essi stessi immigrati o rifugiati – puntando l'attenzione sulla bellezza e resilienza delle persone che lasciano la propria casa in cerca di una vita migliore. Come ha dichiarato la co-curatrice Yukiko Yamagata, l'intento era di enfatizzare "gli atti individuali di coraggio e sacrificio, nonché la solidità dei legami familiari e comunitari, che esistono in mezzo a storie di grande rischio e dolore". Ecco quindi le fotografie di un'attivista che ritrae un'immigrata messicana circondata dalle variopinte piñatas che vende per mantenere la famiglia a New York, o di un designer che in Italia coinvolge giovani africani sbarcati a Lampedusa in un set di moda elegante, o ancora di una famiglia siriana in Libano che reinterpreta in posa un momento difficile della fuga (servire erba ai figli perché non c'era altro da mangiare). In tutti questi lavori, la chiave è mostrare i migranti "come preferirebbero essere visti", anziché come meri soggetti passivi di tragedie. L'effetto complessivo è quello di una contro-narrativa visuale positiva, che non nega le difficoltà estreme del migrare ma le inserisce in un contesto di umanità piena: uomini e donne che amano, creano, sperano, lottano – in una parola, vivono, e non soltanto "sopravvivono" [14].
Anche il cinema contemporaneo ha contribuito a questa riconfigurazione dello sguardo, spesso adottando prospettive originali sulla condizione liminale del migrante. Il documentario italiano *Fuocoammare* di Gianfranco Rosi (Orso d'oro a Berlino 2016) ne è un caso paradigmatico. Ambientato a Lampedusa, avamposto del Mediterraneo dove convergono i flussi migratori e la vita di una piccola comunità isolana, il film costruisce un racconto parallelo: da un lato, segue la quotidianità di Samuele, un ragazzino lampedusano, e degli altri abitanti dell'isola (la scuola, la pesca, la radio locale); dall'altro, mostra squarci delle operazioni di soccorso in mare e dell'accoglienza dei migranti, attraverso l'occhio tecnologico della Marina e lo sguardo umanitario del medico locale. Fuocoammare volutamente non adotta i codici del reportage classico: non vi sono interviste frontali ai migranti né voice-over esplicativi; molte sequenze sono silenziose, contemplative, altre persino quotidiane e "domestiche". Eppure, proprio tramite questa scelta formale, Rosi riesce a "contrastare gli stereotipi mediatici sulla migrazione e narrare la 'crisi migratoria' da un punto di vista umanitario"[15]. La critica ha elogiato il film per aver rovesciato la prospettiva: invece di puntare la telecamera solo sui migranti come oggetti di compassione

[13] Mike Trow, commento in Steve Fairclough, *"Innovative migrant self-portraits win Sony World Photography 2022 Awards"*, Amateur Photographer (12 aprile 2022).

[14] Malaka Gharib, *"Stunning Photos Depict Migrants 'As They'd Rather Be Seen'"*, NPR – Goats and Soda (7 ottobre 2018).

[15] Gianfranco Rosi (regista), *Fuocoammare* (2016). Cfr. A. Scaltriti, "Visuality and Migration: Two Crises in Rosi's *Fire at Sea*", [in]Transition Journal (2018).

010000 Ruralità/estrattivismo
010100 Migrazione
010101 Fuori dal campo visivo

o paura, Rosi la rivolge anche su chi (come gli isolani) vive accanto a quel fenomeno spesso senza vederlo davvero, e soprattutto lascia che in alcune scene siano i migranti stessi a guardare in macchina, restituendo allo spettatore un senso di sguardo ricambiato. Celebre a tal proposito è il frammento in cui la videocamera termica della Marina inquadra, in visione notturna, un barcone sovraffollato: all'interno della stiva, decine di persone sopravvissute al viaggio cantano una preghiera, e alcune fissano l'obiettivo con occhi lucidi ma fermi. Quell'istantanea – dei volti che emergono dal buio e rompono la "quarta parete" del documentario – costituisce forse il punctum emotivo dell'opera. Come osserva un'analisi, questi primi piani di migranti che ci guardano "complicano la relazione dello spettatore con il film, invertendo la direzione dello sguardo", e interrompono momentaneamente la narrazione per metafore costruita attorno all'occhio "pigro" di Samuele. In quell'istante, i migranti non sono più corpi lontani ripresi da apparati di controllo, ma soggetti prossimi che ci interrogano con la loro sola presenza. Fuocoammare dunque oscilla tra visibilità e invisibilità, rispecchiando l'ambiguità stessa della situazione lampedusana: i residenti vivono la loro vita quotidiana quasi senza incrociare i migranti (se non per via mediatica), mentre lo Stato li vede e li gestisce tramite schermi e procedure, e intanto i migranti restano confinati in un limbo fisico e simbolico. Il merito di Rosi è aver tradotto questa complessità in una forma cinematografica poetica e anti-retorica, che richiede allo spettatore uno sforzo di lettura attiva dell'immagine. Non a caso, il film è stato definito un'opera "silenziosa ma che chiama criticamente" chi guarda, proprio perché non offre risposte semplici né immagini consolatorie, ma lascia emergere le dissonanze tra ciò che è visibile e ciò che rimane fuori campo.

Un approccio completamente diverso, ma ugualmente significativo, si trova nel film *Le Havre* (2011) del regista finlandese Aki Kaurismäki. Questa pellicola di finzione adotta il tono di una favola moderna, raccontando la storia di Idrissa, un giovane migrante africano arrivato clandestinamente nel porto di Le Havre, e di Marcel Marx, un lustrascarpe anziano che decide di proteggerlo e aiutarlo a raggiungere i familiari in Inghilterra. Kaurismäki costruisce una piccola comunità solidale attorno al ragazzo: i vicini di quartiere, il panettiere, persino un ispettore di polizia dal cuore tenero, tutti contribuiscono a tenerlo al sicuro dalla caccia delle autorità. Pur nella sua leggerezza ironica, Le Havre offre una decisa critica alle paure xenofobe contemporanee e soprattutto propone una visione alternativa di convivenza. Il critico Peter Bradshaw lo ha definito "un film bello, misterioso e commovente, che sembra un classico neorealista", un ritratto di una città portuale dove la compassione prevale sulla diffidenza. Qui il migrante non è né criminalizzato né vittimizzato: Idrissa è un ragazzino tranquillo e gentile, la cui condizione di rifugiato è mostrata come profondamente personale e difficile, ma affrontabile con l'aiuto della decenza umana collettiva. La scena penultima – in cui l'intera comunità di Le Havre coopera per nascondere Idrissa e organizzare la sua fuga – è un toccante momento di umanizzazione del fenomeno migratorio, in netto contrasto con la "retorica violenta e disumana" che spesso infiamma il "dibattito" in Europa. In Le Havre, come nota un commentatore, "finalmente ci viene data una rappresentazione dell'immigrazione come qualcosa di profondamente umano", e il film "umanizza gli immigrati" mostrando che aiutare chi è nel bisogno è un gesto naturale, perfino gioioso. L'atto di disobbedienza civile messo in scena – la città che si mobilita per uno straniero – viene premiato narrativamente con un lieto fine (la guarigione miracolosa della moglie di Marcel, quasi fosse una ricompensa fiabesca per la bontà dimostrata). Se Le Havre pecca forse di ottimismo, è però evidente l'intento di Kaurismäki di fornire un contro-immaginario: in un'Europa ossessionata da confini e paure, egli raffigura un microcosmo dove la solidarietà trascende le barriere etniche e burocratiche. Visivamente, lo fa adottando uno stile semplice e teatrale, con inquadrature fisse e pulite che non enfatizzano il dramma ma lasciano spazio all'interazione tra i personaggi. In questo "spazio artificiale" creato dalla regia, eventi apparentemente improbabili (come la connivenza generale a favore di Idrissa) appaiono naturali. La fotografia di Le Havre dunque, coi suoi colori tenui e l'assenza di movimenti convulsi, riflette la possibilità di uno sguardo sereno sulle migrazioni: uno sguardo che non nega i problemi reali, ma preferisce mostrare la possibilità di soluzioni umane e compassionevoli. In tal modo, il film funge da antidoto visivo alla paura: come è stato notato, è "una storia ottimista sull'immigrazione in Europa, così piena di positività da sembrare ingenua, ma proprio per questo necessaria"[16].

Attraverso questo percorso tra teoria e pratica, letteratura e fotografia, abbiamo visto come la rappresentazione visiva della migrazione sia tutt'altro che innocente o trasparente. Al contrario, è un campo di tensione dove si incontrano lo sguardo di chi detiene il potere e quello di chi lo subisce, le logiche della sorveglianza e le rivendicazioni dell'umanità condivisa. La fotografia può rendere visibile l'invisibile – i volti dietro ai numeri, le storie dietro agli stereotipi – ma può anche, se usata senza coscienza critica, reiterare

[16] Aki Kaurismäki (regista), *Le Havre* (2011). Cfr. A. Stock, "Migration and the Dystopian Imagination of European Border Spaces in Contemporary Cinema", Open Library of Humanities (2019), e J. Roberts, "Le Havre: An Optimistic Immigration Story", Film Inquiry (2017).

forme di esclusione, relegando i migranti “fuori dal campo visivo” significativo della società. La domanda posta da questo capitolo è allora profondamente politica: chi ha il diritto di apparire? Chi decide il confine tra il dentro e il fuori dell’immagine, tra chi è riconosciuto come parte della città e chi no? Nella misura in cui sapremo moltiplicare i punti di vista, includere sguardi altri (anche affidando la fotocamera ai soggetti stessi della migrazione) e smascherare i dispositivi di invisibilizzazione, potremo riequilibrare quella ripartizione del sensibile di cui parla Rancière, andando verso un immaginario in cui il migrante non sia più un’ombra o un’emergenza intermittente, ma un individuo con un volto, una voce e una storia degna di essere raccontata. Come in un negativo fotografico che si rivela, ciò che un tempo era nascosto ai margini può emergere al centro della visione condivisa: dipende da noi, come società, sviluppare lo sguardo necessario per vedere davvero.

05

06

07

08

05 *Linfir López, 33, Guatemalan,* ***Migrantes****,* Linfir López and Adam Ferguson, informal migrant camp, Reynosa, Mexico, 2021
06 *Serra Pelada,* ***Workers****,* Sebastião Salgado, State of Para, Brazil, 1986
07 *Benako camp,* ***Exodes****,* Sebastião Salgado, Tanzania, 1994
08 *State of Uttar Pradesh,* ***Exodes****,* Sebastião Salgado, Mumbai, India, 1995

010000 Ruralità/estrattivismo
010100 Migrazione
010101 Fuori dal campo visivo

~~No~~ man’s land

II.

Liminalità e riti di passaggio nella migrazione

Il concetto di liminalità affonda le radici nell’antropologia di inizio Novecento. Arnold van Gennep, nel suo studio dei *riti di passaggio* (1909), individuò una struttura tripartita in questi rituali: separazione, transizione (liminalità) e riaggregazione[17]. Durante la fase liminale – dal latino *limen*, soglia – l’individuo è sospeso “betwixt and between” (tra e fra) uno status e un altro, in una condizione di ambiguità e di rottura delle normali gerarchie sociali. Victor Turner, riprendendo Van Gennep, descrisse la liminalità come uno spazio-tempo di disordine fertile, in cui le regole ordinarie sono temporaneamente sospese e tutto diventa oggetto di riesame critico. Nei riti tradizionali ciò conduce a una trasformazione: il neofita, dopo aver attraversato la soglia, viene reincorporato nella comunità con una nuova identità (fase post-liminale). Turner sottolineò come in questa fase intermedia possa sorgere una *communitas* spontanea, un sentimento di solidarietà egualitaria fra coloro che condividono la medesima condizione liminale. Tuttavia, la liminalità è per definizione instabile e transitoria: “uno stato troppo intenso per durare a lungo”[18] e che deve risolversi, o con un ritorno all’ordine o con la cristallizzazione di una nuova struttura comunitaria.

Nel contesto delle migrazioni contemporanee, i paradigmi di Van Gennep e Turner offrono una lente interpretativa potente. Il migrante attraversa infatti un vero e proprio rito di passaggio secolare: è costretto a separarsi dalla propria terra e comunità di origine; affronta un periodo di transizione incerto – un *no man’s land* fisico e identitario – prima di potersi (eventualmente) reintegrare in una nuova società di arrivo. Questa fase liminale può protrarsi a lungo, assumendo forme concrete nei luoghi e nei tempi dell’attesa, oppure interiorizzandosi come status esistenziale di chi si sente “tra due mondi”. Non a caso Turner definì i soggetti in condizione liminale liminal personae, esseri “né qui né altrove” che sfuggono alle normali classificazioni. Nel migrante, l’identità diviene un processo in divenire: egli ha abbandonato un ruolo sociale nel paese di origine, ma non ha ancora pienamente acquisito un ruolo riconosciuto nel paese ospitante. Si trova, per usare un’espressione letteraria, sospeso tra identità e territori. Questo stato di soglia riguarda sia la dimensione personale – con la frammentazione del sé e la compresenza di più appartenenze culturali – sia la dimensione giuridica e politica: il migrante spesso vive un’interminabile transizione verso uno status legale

[17] Arnold van Gennep, *Les rites de passage*, 1909 (trad. it. *I riti di passaggio*, Torino: Boringhieri, 1981).

[18] Victor Turner, *Il processo rituale. Struttura e anti-struttura* (Bologna: Il Mulino, 1972 [1969]), p. 94. Trad. it. di *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*.

stabile, rimanendo intrappolato in un limbo burocratico (si pensi all’asilo in attesa, ai visti temporanei, alla condizione di sans-papiers). Colson Whitehead, nel romanzo *The Underground Railroad* (2016), ha efficacemente reso l’idea di questa soglia perpetua: la protagonista Cora, fuggiasca dalla schiavitù, riflette dal nascondiglio di una soffitta “che mondo è mai questo che fa di una prigione vivente il tuo unico rifugio. Ero fuori dalla schiavitù o ancora invischiata nella sua rete?”. L’interrogativo di Cora – *out of bondage or in its web?* – sintetizza la condizione liminale di chi è sfuggito a un ordine oppressivo ma non è ancora libero, imprigionato in un tempo/spazio intermedio.

Il migrante come soggetto liminale

L’esperienza migratoria contemporanea può dunque essere letta come un rito di passaggio incompiuto, in cui il migrante incarna la figura liminale per eccellenza. Egli è *betwixt and between*: non più parte integrante della società di partenza, non ancora (o mai) pienamente accettato in quella di approdo. Questa condizione di confine si manifesta psicologicamente e socialmente. Il migrante vive una “doppia assenza” (per citare Sayad) o una doppia presenza: legami affettivi e identitari con il luogo natio permangono, mentre nuovi legami – linguistici, culturali, relazionali – faticano a consolidarsi altrove. Tale sospensione identitaria comporta spesso vulnerabilità ma anche potenzialità. Da un lato, l’individuo sperimenta spaesamento, perdita di riferimenti e di status, senso di esclusione. Dall’altro lato, proprio la distanza critica da entrambe le società – essere “né più là, né ancora qui” – può generare una particolare capacità di riflessione su se stessi e sul mondo. Alcuni studi hanno evidenziato come la posizione liminale possa innescare forme di agency inaspettata: nonostante l’incertezza e la marginalità, l’assenza di un ruolo prestabilito consente talvolta ai migranti di immaginare percorsi alternativi e reinventare la propria soggettività. In un articolo sociologico, Ghorashi et al.[19] parlano di una “doppia impossibilità e possibilità” insita nello stato liminale dell’asilo: l’impossibilità di tornare indietro o di avanzare facilmente convive con la possibilità di nuove forme di azione, sebbene differite o marginali. Liminalità non è quindi solo sinonimo di impotenza; è anche uno stato di potenzialità. Turner stesso vedeva nei limina uno spazio creativo di ripensamento dei valori centrali della cultura. Nel caso dei migranti, il trovarsi ai margini delle strutture sociali può alimentare uno sguardo critico e la capacità di sfidare norme date. Molte diaspore storicamente hanno prodotto fermenti culturali e politici proprio dalla loro posizione “esterna-interna” rispetto alle società.

Il migrante liminale incarna inoltre una contraddizione

[19] Halleh Ghorashi, Marije de Boer, Floor ten Holder, “Unexpected agency on the threshold: Asylum seekers narrating from an asylum seeker centre”, in International Sociology, vol. 33(4), 2018.

che mette in discussione i concetti di cittadinanza e appartenenza. Agamben, con la nozione di "stato di eccezione", ha mostrato come i moderni regimi di frontiera sospendano le garanzie legali, creando una zona grigia dove il migrante è incluso solo come "nuda vita" priva di diritti[20]. Il campo profughi o il centro di detenzione diventano allora spazi di eccezione sovrapposti allo spazio della legge: un territorio "né interno né esterno" all'ordine giuridico, in cui gli individui sono presenti fisicamente ma politicamente assenti. Questa condizione – analoga alla liminalità – fa sì che il migrante sia incluso attraverso la sua esclusione, presente nel territorio statale ma privo di status civile. Egli è, in termini turneriani, un *threshold person*, una "persona-soglia". L'immagine artistica di Doris Salcedo esprime con forza questa idea: la sua celebre installazione *Shibboleth* (2007) consiste in una spaccatura lunga 167 metri nel pavimento della Tate Modern di Londra. Salcedo l'ha descritta come metafora della linea di demarcazione invisibile ma invalicabile che separa l'immigrato dalla società ospite: "rappresenta le frontiere, l'esperienza degli immigrati, la segregazione, l'odio razziale. È l'esperienza di una persona del Terzo Mondo che entra nel cuore d'Europa, lo spazio che gli immigrati illegali occupano è uno spazio negativo. Questo lavoro è uno spazio negativo"[21]. Shibboleth rende tangibile quella frattura simbolica: il migrante vive in una fessura, in un vuoto sotto i piedi di tutti, un non-spazio che evidenzia la sua invisibilità e separazione.

La liminalità non è solo una condizione individuale o rituale; essa può assumere una dimensione geografica concreta. Le frontiere – fisiche e amministrative – sono i luoghi per eccellenza della sospensione e dell'indeterminatezza. Nel percorso migratorio, la frontiera segna la linea di separazione (fase preliminare) ma spesso diventa essa stessa un prolungato spazio liminale. Pensiamo alle terre di nessuno tra Stati, ai posti di blocco, alle zone di attesa per i documenti: qui i migranti permangono in uno stato ambiguo, non ancora ammessi ma nemmeno del tutto respinti. Alcuni rimangono bloccati per mesi o anni in questi interstizi giurisdizionali. Ad esempio, nel picco della cosiddetta "crisi dei rifugiati" europea, luoghi come Idomeni al confine greco-macedone o i dintorni di Ventimiglia tra Italia e Francia si sono trasformati in limbi popolati da migranti in transito, costretti a vivere nell'incertezza se potranno mai oltrepassare quella soglia.
Ancora più paradigmatici sono i centri di detenzione e accoglienza temporanea: i cosiddetti *hotspot*, campi profughi, CPR, ecc. L'Unione Europea negli ultimi anni ha implementato l'Approccio Hotspot, istituendo centri di identificazione in luoghi di frontiera come le isole del Mediterraneo (Lampedusa, Lesbo, Samos) che di fatto creano una "territorialità liminale" all'interno dell'UE. Qui i migranti sono fisicamente in Europa, ma giuridicamente ancora sospesi in una procedura di *screening* – uno spazio ibrido dove vigono regole eccezionali. Studiosi hanno parlato di *liminal EU territory* a proposito di questi hotspot, suggerendo che essi generano volontariamente una condizione di incertezza protratta per i richiedenti asilo. Anche i campi di concentramento per migranti fuori dai confini UE (ad esempio in Libia, spesso finanziati indirettamente da politiche europee) costituiscono luoghi liminali estremi, vere zone di non-diritto. Matteo Garrone nel film *Io Capitano* (2023) ha portato sullo schermo la drammatica odissea di due giovani senegalesi attraverso il Sahara e la Libia: una sequenza mostra il protagonista Seydou imprigionato in un campo di detenzione libico "gestito da criminali come luogo di tortura ed estorsione"[22]. Questi luoghi di prigionia informale, dove i migranti vengono detenuti al di fuori di qualsiasi garanzia, rappresentano una liminalità cupa e violenta – una sospensione dei diritti umani fondamentale che trasforma la soglia in abisso.
Accanto ai centri ufficiali esistono poi le baraccopoli e gli insediamenti precari creati dagli stessi migranti alle frontiere. La Jungle di Calais, in Francia, ne è un esempio emblematico: un accampamento informale sorto vicino al porto di Calais, dove migliaia di migranti tra il 2015 e il 2016 hanno vissuto in tende e rifugi di fortuna in attesa di riuscire a passare clandestinamente nel Regno Unito. La Jungle era uno spazio liminale per eccellenza – illegale ma tollerato per un certo periodo, temporaneo ma durato abbastanza da sviluppare una comunità e perfino servizi rudimentali (chiese, scuole improvvisate, negozietti). Vista dall'esterno, appariva come una *bidonville* frastagliata sul margine della civiltà europea; vissuta dall'interno, costituiva per i suoi abitanti un microcosmo con proprie regole, una comunità in transito. Nelle foto di quel periodo si vedono file di tende e baracche di plastica e teli, addossate tra i cespugli sulla sabbia. Luoghi simili sorgono ovunque vi sia un flusso migratorio bloccato: dai campi spontanei di Ventimiglia sul fiume Roja, ai parcheggi occupati nei pressi della stazione di Belgrado durante la rotta balcanica, fino alle zone boschive sul confine tra Bielorussia e Polonia dove recentemente gruppi di migranti mediorientali sono rimasti intrappolati. Questi insediamenti *ad hoc* sono "terre di nessuno" non solo in senso legale, ma anche ambientale: spesso collocati in spazi residuali – sotto svincoli autostradali, in aree industriali dismesse, sulle soglie della città o ai margini di villaggi rurali – luoghi che non appartengono a nessuna comunità

[20] Giorgio Agamben, *Homo Sacer. Il potere sovrano e la nuda vita,* Torino: Einaudi, 1995.

[21] Doris Salcedo – *Shibboleth,* Installazione presso Tate Modern Turbine Hall, Londra, 2007. Vedi anche Carlos Basualdo, *Doris Salcedo: Shibboleth,* Tate Publishing, 2007.

[22] Matteo Garrone, *Io Capitano* (film), 2023.

010000 Ruralità/estrattivismo
010100 Migrazione
010102 No man's land

stanziale e che perciò diventano ricettacolo dell'umanità in transito. In essi la liminalità è anche materiale: abitare una tenda tra il fango o un capannone abbandonato accentua la sensazione di provvisorietà e di esclusione dal mondo "normale". Eppure, tali spazi non sono vuoti: brulicano di relazioni sociali informali, scambi, solidarietà tra pari – incarnano una communitas liminale come quella delineata da Turner, unita dalle difficoltà condivise del viaggio.

Architettura dell'attesa: il ruolo dello spazio costruito

Nei *no man's land* migratori, l'architettura – intesa sia come infrastruttura fisica sia come progettazione dello spazio – gioca un ruolo ambiguo. Da un lato, l'architettura può essere strumento di controllo e segregazione; dall'altro può offrire riparo e dignità, o perfino diventare mezzo di espressione e resistenza. I luoghi di attesa istituzionali, come hotspot e centri di accoglienza, sono spesso progettati con logiche emergenziali e disciplinari. Le strutture prefabbricate dei campi ufficiali, le recinzioni metalliche, gli spazi sovraffollati e standardizzati trasmettono ai migranti un messaggio implicito: siete qui provvisoriamente, in una parentesi separata dal mondo civile. L'estetica dell'interminabile provvisorietà – tende bianche tutte uguali, container allineati, cancelli e checkpoint – comunica l'assenza di futuro. Lampedusa, porta d'Europa nel Mediterraneo, ospita in Contrada Imbriacola un hotspot recintato dove i migranti vengono trattenuti per identificazione; da alcune immagini recenti si nota come l'area sia isolata nella brulla campagna lampedusana, circondata da muri e sorvegliata, una sorta di enclave dell'attesa sulla piccola isola. In foto scattate durante visite ufficiali si vedono capannoni e moduli abitativi prefabbricati, con rifugiati seduti in spazi aperti spogli, evidenziando la natura custodiale del luogo. Questi spazi progettati per "contenere" corpi, più che per accogliere persone, incarnano un'architettura della liminalità forzata: niente radici, niente identità individuale nello spazio, solo transito sorvegliato.
Tuttavia, esiste anche un'architettura spontanea e dal basso nei luoghi liminali. Nella Jungle di Calais, i migranti e volontari costruirono chiese con assi di legno, ristorantini con teloni e pallet, una biblioteca improvvisata: micro-architetture effimere ma dense di significato, che trasformavano la terra di nessuno in uno spazio con senso di comunità. Queste iniziative mostrano come anche nel limbo possa emergere creatività architettonica quando c'è bisogno di adattarsi e sopravvivere. Analogamente, nei campi profughi ufficiali a volte si sviluppano modifiche informali: tende decorate, orticelli coltivati attorno alle baracche, murales dipinti sui muri di un hangar. Sono tutti tentativi di umanizzare lo spazio dell'attesa, di imprimere tracce identitarie e di agenzia individuale su ambienti altrimenti anonimi. L'architettura può dunque divenire un terreno di negoziazione: *top-down* (dall'alto) come imposizione di un ordine transitorio, *bottom-up* (dal basso) come mezzo di appropriazione simbolica.
Gli architetti e urbanisti hanno iniziato a interrogarsi su come progettare per la condizione migrante, al di fuori dai paradigmi tradizionali. Alcuni propongono strutture flessibili, mobili, facilmente montabili e smontabili, per assecondare la natura transitoria di queste situazioni – ad esempio ripari modulari più dignitosi delle tende, che possano essere riutilizzati altrove. Altri ragionano su spazi multifunzionali e adattabili che evolvano con le esigenze (centri che possano essere prima accoglienza d'emergenza e poi, se necessario, residenza temporanea prolungata). Vi è inoltre un dibattito etico: progettare per la liminalità rischia di normalizzare la permanenza dei migranti in uno stato di eccezione. Se si costruiscono campi troppo confortevoli o stabili, si teme di accettare implicitamente che esistano esseri umani confinati a vita nell'attesa. Al contempo, non progettare affatto – lasciare che dominino il caso e la precarietà – significa condannare le persone a sofferenze evitabili. L'architetto, in questo contesto, si trasforma da creatore di forme definitive a facilitatore di assetti provvisori: come suggerisce Gilles Deleuze, la creatività sta nel mantenere aperto il sistema, pronto a rispondere a nuovi stimoli, anziché chiuderlo in una forma rigida. La vera sfida è conciliare sicurezza e flessibilità: concepire luoghi che offrano riparo, servizi e dignità nell'immediato, ma che possano anche essere riconvertiti o smantellati quando la fase liminale si conclude, evitando di cristallizzare il limbo in ghetti permanenti. È un equilibrio complesso tra l'umanitario e il politico. Esempi virtuosi cominciano ad emergere: strutture leggere in bambù e legno per i campi Rohingya in Bangladesh, che resistono al clima monsonico ma sono biodegradabili; o progetti partecipativi nei campi urbani in Medio Oriente, dove i rifugiati stessi co-progettano miglioramenti degli spazi comuni (scuole, spazi gioco) con ONG e architetti, generando senso di proprietà e identità anche in contesti transitori.

Liminalità come trasformazione: Turner e oltre

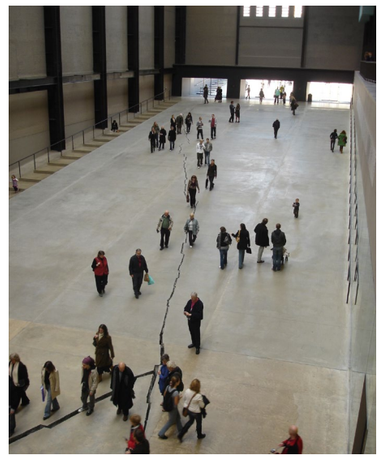
Victor Turner vedeva la liminalità non come semplice vuoto anarchico ma come processo di trasformazione. Nel contesto migratorio, questa idea può essere declinata a più livelli. Per l'individuo migrante, l'attraversamento del limine può significare una metamorfosi personale profonda: il viaggio spesso "distrugge" in parte l'identità originaria (il migrante lascia dietro di sé il ruolo di figlio, di professionista, di membro di una certa comunità) ma,

010000 Ruralità/estrattivismo
010100 Migrazione
010102 No man's land

attraverso prove iniziatiche anche dolorose, ne forgia una nuova (sopravvissuto, viaggiatore, straniero portatore di nuove esperienze). In Turner, chi passa per la soglia liminale torna alla società come un essere rinnovato; similmente il migrante, se e quando riesce a stabilirsi in una nuova patria, non è più la stessa persona che partì: ha attraversato "mille pericoli, molti stati d'animo e stazioni" come un eroe epico, ed è rinato in un certo senso. Il film *Io Capitano* di Garrone sottolinea questo aspetto iniziatico: i protagonisti affrontano il deserto, il mare, la violenza, e Seydou, pur mantenendo la sua bontà innata, esce dall'odissea con una maturità e consapevolezza completamente diverse da quelle del ragazzo partito dal Senegal. La liminalità migratoria è dunque anche liminalità trasformativa.

Ma Turner parla anche di *communitas*: la solidarietà tra pari in limine. Nei viaggi della speranza, spesso si creano legami intensi tra migranti che attraversano insieme le stesse prove. Condividere un gommone nel Mediterraneo, o restare ammassati in un centro di detenzione, sono esperienze che possono generare un senso di fratellanza effimera ma reale: per quel tempo liminale, differenze di origine o di status pregresso svaniscono, e ciò che conta è l'uguaglianza radicale della condizione di migrante. Si formano gruppi di supporto, ci si scambia informazioni, cibo, protezione reciproca. Turner definirebbe questa una communitas spontanea nata dall'anti-struttura. Certo, non bisogna idealizzare: la pressione dello stato di eccezione porta anche a conflitti tra migranti, a rapporti di potere (ad esempio chi ha soldi può pagare i trafficanti per partire prima, generando invidie; nei campi c'è chi assume ruoli di capetto informale). Eppure, numerose testimonianze di rifugiati evidenziano come l'aiuto reciproco tra compagni di viaggio sia stato vitale per superare i momenti peggiori. Questa solidarietà liminale ha talvolta posto le basi per forme associative più stabili in seguito: gruppi di rifugiati che, una volta arrivati a destinazione, restano in contatto e si organizzano in comunità diasporiche proprio sull'onda del legame creatosi in transito.

Un altro aspetto di trasformazione riguarda i valori e le norme della società di arrivo. La presenza nelle nostre città di individui "liminali" – i migranti – ha un effetto di riflesso sulla cultura maggioritaria: costringe la società a confrontarsi con i propri principi di accoglienza, diritti umani, cosmopolitismo, ma anche attiva paure e reazioni identitarie. In questo senso la liminalità migratoria genera un momento di verità per la collettività ospitante: esattamente come Turner diceva che nei riti di passaggio vengono messi in discussione gli assiomi culturali, così l'arrivo di migranti in situazione precaria mette alla prova i valori proclamati (solidarietà, uguaglianza) rispetto alle pratiche effettive (respingimenti, discriminazioni). Assistiamo allora a possibili trasformazioni sociali: o una crescita di chiusura (con il consolidarsi di politiche escludenti), oppure – auspicabilmente – un rinnovamento in senso più inclusivo e multiculturale. In alcuni casi, l'interazione con la presenza migrante liminale ha portato comunità locali a mobilitarsi in movimenti di solidarietà ("communitas solidale allargata"): basti pensare ai cittadini di Lesbo che accolsero in casa propria migranti sbarcati, o ai volontari italiani e francesi che a Ventimiglia e Calais hanno creato reti di supporto spontaneo (distribuzione di pasti, cure mediche, assistenza legale). Queste mobilitazioni da un lato colmano i vuoti lasciati dalle istituzioni nelle *terrae nullius*, dall'altro trasformano i cittadini coinvolti, sensibilizzandoli e spesso politicizzandoli sul tema delle migrazioni. La liminalità migratoria dunque non lascia immutato nessuno: né chi la vive in prima persona, né chi vi entra in contatto.



09

09 *Shibboleth, installation,* Doris Salcedo, Tate Modern, London, 2007-08

Inside out

III.

Rurale ed esclusione: appartenenza e marginalità

Il paesaggio rurale spesso viene immaginato come luogo di appartenenza organica, di comunità coese e tradizioni condivise. Eppure, dietro l'idillio bucolico possono annidarsi forti dinamiche di esclusione. Nelle comunità rurali si distingue talvolta nettamente tra chi è di dentro e chi è di fuori. I sociologi Norbert Elias e John Scotson, nel loro studio classico *The Established and the Outsiders* (1965), documentarono proprio questo fenomeno analizzando un piccolo paese inglese: il gruppo di residenti "storici" monopolizzava potere e rispetto, utilizzando pettegolezzo e stigmatizzazione per mantenere gli immigrati recenti ai margini, nonostante fossero della stessa classe sociale. Gli "stabili" sviluppano un forte senso di appartenenza ("noi") fondato anche sul denigrare gli "estranei" ("loro"), imputando a questi ultimi vizi morali e inferiorità intrinseca[23]. Elias e Scotson mostrano come la semplice precedenza temporale nella residenza possa tradursi in privilegi simbolici e reali. Questo schema "stabiliti vs estranei" è rintracciabile in molte realtà rurali: chi è nato e cresciuto in un paese tende a considerarsi parte di una cerchia legittima, mentre il forestiero (anche se viene da pochi chilometri di distanza) può restare per generazioni "quello che viene da fuori", guardato con sospetto. Appartenenza rurale significa dunque spesso conformità a una genealogia locale; chi non la possiede deve colmare una distanza che non è solo geografica, ma identitaria.

Nelle aree agricole tradizionali, la comunità trae coesione dalla condivisione di stili di vita e dalla stabilità delle relazioni. Questo può creare un forte capitale sociale positivo, ma anche un lato oscuro: una tendenza alla chiusura difensiva. Qualcuno ha parlato di "patria locale" riferendosi al villaggio contadino, una patria minuscola con i suoi patrioti e i suoi nemici interni (chi non vi si conforma). Marginalizzazione non riguarda solo i forestieri esterni, ma anche chi, pur interno per nascita, devia dalle norme comunitarie (il "matto del villaggio", la "donna fuori dagli schemi", ecc.): costoro vengono spesso relegati simbolicamente ai margini, se non fisicamente espulsi. Elias nel suo studio citava il potere enorme del gossip nel mantenere l'ordine: nelle piccole comunità rurali il controllo sociale avviene tramite reputazione e onore, strumenti che possono emarginare in modo sottile ma efficace gli indesiderati.

Quando alla classica dicotomia "stabili/estranei" si aggiunge la variabile etnica o nazionale, la tensione può accentuarsi. L'arrivo in un paesino di un gruppo di famiglie di altra provenienza (ad esempio da un'altra regione o nazione) mette alla prova i meccanismi di inclusione. Spesso i nuovi venuti accettano ruoli subalterni in cambio di una lenta integrazione (si pensi ai flussi migratori interni in Italia nel dopoguerra: meridionali nei paesi del nord, inizialmente guardati con diffidenza, poi gradualmente assimilati). Ma quando la differenza è più marcata – come nel caso di migranti stranieri di colore o di religione diversa – la linea di separazione rischia di farsi più rigida. Il razzismo rurale esiste ed è documentato, sebbene si esprima con modalità peculiari: spesso è meno visibile rispetto al contesto urbano, perché l'estraneo può essere pochi e isolati individui (il singolo lavoratore africano, la famiglia rom posta in periferia). Tuttavia, episodi esplosivi non mancano.

"Stabili" ed "estranei" nei territori rurali: il modello di Elias & Scotson

Il lavoro di Elias e Scotson, pur condotto in un contesto specifico dell'Inghilterra anni '50, offre una chiave interpretativa generale utile a leggere le dinamiche di esclusione nei villaggi e campagne. Gli "stabiliti" di un luogo vantano tipicamente una rispettabilità costruita nel tempo: famiglie "di antica data", percepite come moralmente migliori, custodi delle tradizioni. Gli "outsider", al contrario, anche se identici socio-economicamente, vengono marchiati come disgregatori di quel tessuto, portatori di abitudini indesiderate. Questo meccanismo è evidente nei paesi dove convivono da un lato famiglie radicate da generazioni, dall'altro comunità arrivate in blocco (ad esempio operai chiamati per costruire un impianto, o migranti stanziali). Elias notò tre elementi principali che consolidano il potere degli stabiliti: stigmatizzazione (gli *outsider* vengono dipinti come sporchi, violenti, ecc.), monopolio delle posizioni di potere locale (gli stabiliti controllano il consiglio comunale, le associazioni parrocchiali, ecc., escludendo gli outsider), e costruzione di fantasie collettive (miti sul proprio passato glorioso e su quello "inferiore" degli outsider).

Nei territori rurali dell'Europa odierna, pensiamo a come questi pattern si replicano nei confronti dei migranti internazionali. Ad esempio, nei villaggi agricoli del sud Italia o della Spagna, la popolazione locale può percepire i braccianti stranieri come corpo estraneo che "invade" il paese. Anche se i migranti vivono lì da anni, lavorano e mandano i figli a scuola, difficilmente vengono considerati paesani. Gli stabiliti locali possono tollerarne la presenza finché rimane funzionale (forza-lavoro), ma difficilmente li accettano come pari. Nascono zone di segregazione implicita: ad esempio i migranti alloggiano in certe aree degradate o nei ghetti fuori dal centro abitato (vedremo

[23] Norbert Elias, John L. Scotson, *The Established and the Outsiders*, 1965 (trad. it. *Gli stabili e gli emarginati*, Bologna: il Mulino, 1994).

più avanti i casi di ghettizzazione nelle campagne), e raramente partecipano alla vita sociale del paese (feste patronali, circoli, ecc.). Tale esclusione può essere rinforzata da stereotipi diffusi: "gli immigrati sono incivili", "portano criminalità", ecc., che ricalcano esattamente le stigmatizzazioni di cui parlava Elias nel suo caso studio. Si crea quindi una gerarchia invisibile ma robusta: "noi" autoctoni – per quanto poveri o in difficoltà – siamo migliori di "loro" stranieri, consolidando così la coesione interna degli stabiliti proprio sul disprezzo degli *outsiders*.
Il sociologo Michael Elias (omonimo, da non confondere con Norbert) e Scotson applicarono questo modello anche alle relazioni etniche, notando come in contesti di immigrazione di massa una comunità ospite spesso reagisca facendo quadrato attorno alla propria identità e sottolineando ogni minimo "difetto" dei nuovi arrivati per tenerli in posizione subordinata. Questa prospettiva permette di comprendere situazioni altrimenti paradossali: paesini dove migranti stranieri svolgono lavori umili che gli stessi giovani locali rifiutano, eppure sono trattati con disprezzo proprio da coloro che beneficiano indirettamente del loro lavoro. Il sentire comune degli stabiliti li vede come necessari ma indesiderabili – un classico rapporto amore/odio. E quando la congiuntura economica peggiora o si crea un *casus belli* (un fatto di cronaca nera imputato a uno straniero, ad esempio), allora l'argine sottile della convivenza può cedere e sfociare in aperta ostilità.

Un contesto dove questa dinamica si è manifestata con virulenza è il sud della Spagna, in particolare le zone di agricoltura intensiva in Andalusia (provincia di Almería, ma anche Huelva). Qui, a partire dagli anni '80-'90, migliaia di lavoratori immigrati (prima marocchini, poi anche subsahariani e dell'Europa dell'est) sono stati impiegati nelle serre e nei campi, andando a costituire una parte essenziale della forza lavoro rurale. Le comunità locali, spesso anch'esse provenienti da un passato di marginalità e povertà, si sono trovate di fronte a un *Altro* ancora più vulnerabile e privo di diritti – un "nuovo paria" su cui, inconsciamente, riflettere le proprie paure e insoddisfazioni. Il risultato è stata una serie di tensioni sfociate a volte in veri atti di razzismo violento.
Purtroppo El Ejido non fu un caso isolato. Negli anni successivi, ulteriori conflitti eclatanti hanno scosso vari luoghi agricoli: a Níjar (sempre in Almería) attacchi incendiari ai campi di migranti; in Catalogna, scontri a Castelldefels tra braccianti maghrebini e polizia; in Italia la rivolta di Rosarno (Calabria, 2010) quando dopo ennesime aggressioni a colpi di fucile ad aria compressa contro lavoratori africani, centinaia di questi ultimi marciarono protestando e vennero poi sgomberati d'autorità dal paese. Questi episodi indicano un pattern: le aree rurali ad agricoltura intensiva, caratterizzate da forte presenza di manodopera immigrata e contestualmente da problemi sociali (sfruttamento, disoccupazione locale, economia illegale), diventano potenziali focolai di razzismo. Il rurale qui non è affatto idillio armonioso, ma piuttosto un teatro di tensioni etniche e di classe. Paradossalmente, le stesse campagne che altrove sono idealizzate come "cuore puro" della nazione, in questi contesti rivelano paure profonde – la paura dell'altro e del cambiamento portato dalla globalizzazione (perché è la globalizzazione che ha trasformato quei territori, attirando capitali e persone da fuori).
Uno scrittore che ha raccontato l'entroterra andaluso mettendone in luce tanto l'oppressione storica quanto la nuova alterità è Juan Goytisolo. Nel suo viaggio narrato in *Campos de Níjar* (1959), Goytisolo descriveva la provincia di Almería come un Sud abbandonato e "orientalizzato" rispetto al resto della Spagna: i contadini vivevano in miseria estrema, osservati con indifferenza o pietà dalla Spagna ricca, quasi fossero una colonia interna. Egli contrapponeva il Nord opulento e imperialista al Sud povero e oppresso, dando voce alla prospettiva degli almerienses considerati i "negri" di Spagna. Oggi quelle stesse zone vedono gli ex oppressi divenire a loro volta (almeno in parte) oppressori verso immigrati africani: uno scambio di ruoli tragico. Goytisolo parlava di un "Grande Cancro" che affliggeva il corpo sociale di Almería, perpetuato dal regime franchista, impedendo a quella terra di progredire[24]. Forse il nuovo cancro è ora l'insieme di sfruttamento e razzismo che rende quelle campagne tanto produttive economicamente quanto fragili socialmente. La letteratura di Goytisolo e altri (si pensi anche a Ramón Sender in *Réquiem por un campesino español* o a *Lorca ne La casa de Bernarda Alba* per la Spagna rurale chiusa e violenta) ci ricorda che il rurale, lungi dall'essere immune da discriminazioni, può anzi amplificarle in un microcosmo dove tutti si conoscono e la differenza risalta immediata.
Accanto a manifestazioni di razzismo plateale, vi è un razzismo quotidiano strisciante nelle campagne: commenti dispregiativi, segregazione spaziale (gli immigrati abitano in case coloniche diroccate o tendopoli lontane dal centro abitato), disparità salariali evidenti (il migrante spesso prende paga inferiore per lo stesso lavoro del locale). Questa routine di disuguaglianza, se non contrastata, normalizza l'idea che esistano esseri umani di serie B destinati ai lavori e ai luoghi peggiori. Così il rurale diviene uno spazio di "apartheid silenzioso" dove le due comunità – autoctoni e

[24] Juan Goytisolo, *Campos de Níjar*, 1960. Reportage narrativo sul viaggio dell'autore attraverso l'Andalusia poverissima.

stranieri – interagiscono quasi solo nel rapporto di lavoro (padrone/bracciante) ma raramente in altri contesti sociali paritari.

Il rurale come eterotopia: alterità e isolamento forzato

Michel Foucault introdusse il concetto di "eterotopia" per indicare quei luoghi "altri" all'interno della società, spazi reali che funzionano in qualche modo come specchi deformanti della norma[25]. Le *eterotopie* sono mondi dentro il mondo: simili ma al contempo incompatibili con ciò che li circonda, spesso riservati a categorie deviate o momenti straordinari. Esempi classici sono la prigione, l'asilo psichiatrico, il cimitero, la caserma – luoghi dove si collocano individui e pratiche considerate fuori dall'ordinario sociale. Ebbene, molti paesaggi rurali contemporanei possono essere letti come eterotopie della modernità: spazi geografici ed economici che, pur essendo parte integrante del sistema (producono cibo per il mercato globale, ad esempio), restano separati quanto a condizioni di vita, regole e percezione pubblica. L'intensivo agricolo ad esempio, come quello di Almería con il suo "mare di plastica" di serre, è un ambiente che ha proprie logiche spaziotemporali molto diverse da quelle urbane o anche rurali tradizionali: cicli produttivi h24, popolazione di migranti, paesaggio artificiale. È un mondo entro il mondo, spesso invisibile o incomprensibile a chi vive altrove. Possiamo chiamarlo "eterotopia produttiva": una zona dove vige un'eccezione tacita alle norme (lavoro nero tollerato, alloggi degradati, orari massacranti) in nome della produzione a basso costo. In questo senso, i latifondi con baraccamenti di braccianti migranti, o le piantagioni di ortaggi in serra, richiamano paradossalmente la struttura della piantagione coloniale: un'isola di sfruttamento intensivo con regole proprie (spesso dettate da caporali e datori di lavoro senza troppe interferenze statali) e con una netta separazione dalla società circostante.
Foucault distingueva vari tipi di eterotopie, tra cui le "eterotopie di deviazione" – istituzioni dove mettiamo individui devianti (carceri, ospedali psichiatrici). Nel contesto rurale, il ghetto dei migranti può essere visto come un'eterotopia di deviazione de facto: la società confina questi lavoratori, considerati "non integrabili", in spazi isolati (tendopoli, casolari in aperta campagna) dove essi vivono in condizioni che la società mainstream considera accettabili "per loro" ma che sarebbero indegne per chiunque altro. È un po' come il manicomio: si toglie lo scomodo dalla vista del paese, si tiene a distanza il diverso (nel manicomio il folle, qui il clandestino), creando un altrove controllato. Questa analogia può sembrare forte, ma la realtà la supporta: si pensi alla Piana di Gioia Tauro in Calabria, dove da anni esiste la vasta baraccopoli di San Ferdinando abitata da migliaia di migranti africani impiegati nella raccolta degli agrumi. Quella baraccopoli – con baracche di lamiera e plastica, senza servizi, soggetta ad incendi mortali – era a pochi chilometri dai paesi e città, eppure rappresentava un mondo totalmente altro, tanto che gli stessi calabresi la chiamavano "la tendopoli" come se fosse un'entità estranea. Le rare volte in cui gli abitanti dei paesi vicini vi entravano (giornalisti, o volontari) rimanevano colpiti dalla sensazione di essere in un enclave quasi coloniale, in Africa e non in Italia. Questo mostra come l'eterotopia rurale funzioni: separazione spaziale, alterità percepita (i migranti stessi chiamavano quella baraccopoli la giungla, internalizzando la dimensione di luogo selvaggio e isolato).
Il rurale può essere eterotopico anche per altri motivi. Foucault menziona le "eterotopie di crisi" – spazi riservati a individui in stato di crisi (ad esempio il sanatorio, la maternité per le partorienti un tempo). Si potrebbe vedere l'esilio rurale di alcune categorie come un tempo avveniva per malati o per reietti. Nella letteratura italiana, un caso famoso è narrato da Carlo Levi in *Cristo si è fermato a Eboli* (1945): il regime fascista confinò Levi, dissidente torinese, in un remoto paese lucano, Aliano, ai margini della "civiltà". Levi scopre così un sud arcaico, da lui descritto come "terra fuori dalla storia"[26] e abitato da contadini considerati quasi "altri" dal resto d'Italia. Il confino politico in luogo rurale era una pratica deliberata per isolare l'individuo scomodo e al contempo punirlo con la lontananza dal mondo moderno – la campagna remota come carcere a cielo aperto. Questo riflette l'idea del rurale come spazio di alterità forzata: chi viene mandato lì (che sia un confinato politico, un medico condotto non voluto altrove, un maestro di scuola sgradito) subisce un isolamento dalla società attiva. Levi racconta anche la reciproca alterità: agli occhi dei contadini lucani, era lui il forestiero, e lo Stato italiano appariva come entità lontana e ostile, non appartenente al loro microcosmo. Dunque il rurale appare come specchio rovesciato: per Levi Aliano era un'eterotopia (un mondo altro arcaico all'interno dell'Italia moderna); per i contadini Levi e lo Stato erano un'eterotopia esterna (il forestiero colto e le leggi nazionali non avevano attinenza con la loro realtà). Questa doppia estraneità evidenzia come ruralità e alterità siano concetti intrecciati: il rurale estremo è spesso considerato "l'altro" rispetto all'urbano (terra di nessuno, o di primitivi), mentre dal punto di vista rurale è la modernità urbana a essere "l'altra", incompresa e ostile.

Tornando al caso contemporaneo delle aree agricole iper-sviluppate, vale la pena approfondire la metafora del "mare di plastica" di Almería come paesaggio eterotopico. Questa

[25] Michel Foucault, *Des espaces autres* (Conferenza, 1967; pubbl. in *Architecture/Mouvement/Continuité*, 1984).

[26] Carlo Levi, *Cristo si è fermato a Eboli*, 1945.

vasta distesa di serre bianche, visibile persino dallo spazio, ha trasformato radicalmente il territorio in pochi decenni. Negli anni '60 la zona era poverissima, segnata dall'emigrazione; oggi è un laboratorio industriale a cielo aperto che produce ortaggi per tutta Europa. Ma questa ricchezza ha un prezzo: un ambiente alienante e sfruttato, e una società locale attraversata da contraddizioni profonde. Dall'alto, le serre appaiono come un mosaico geometrico abbagliante, un paesaggio quasi fantascientifico. A terra, all'interno di quei tunnel di plastica, le temperature salgono oltre i 40 gradi, si lavora in condizioni faticose, esposti a pesticidi. Fuori dai tunnel, nei margini tra una coltura e l'altra, sorgono gli insediamenti di fortuna dei lavoratori migranti: baracche costruite con teloni delle serre dismesse, lamierini e pallets. Questi piccoli slum agricoli punteggiano la campagna – li chiamano chabolas in spagnolo – e convivono a poca distanza con le villette dei coltivatori locali o i capannoni hi-tech delle cooperative. Eterotopia produttiva significa che coesistono in un unico spazio elementi estremi e contrastanti: tecnologia e arretratezza, ricchezza e miseria, legalità e illegalità. La presenza organizzata di elementi tanto eterogenei in un unico luogo richiama un esempio classico di eterotopia foucaultiana: il giardino botanico. Michel Foucault descriveva il giardino come uno spazio in cui piante esotiche provenienti da ogni parte del mondo sono riunite, classificate e coltivate assieme in un ambiente controllato e leggibile – un microcosmo che ambisce a racchiudere la totalità del mondo, rappresentando una forma di universalizzazione e controllo della diversità.

Allo stesso modo, il "mare di plastica" di Almería può essere visto come un giardino botanico produttivo: sotto le sue coperture unificate, ortaggi originari di climi e luoghi differenti crescono fianco a fianco, organizzati sistematicamente per il mercato globale, con la diversità agricola resa omogenea e governabile. Il paesaggio intensivo di Almería è un'eterotopia nel senso foucaultiano in quanto "accoglie il contraddittorio": è simile al mondo circostante ma anche totalmente incompatibile (condizioni di vita e lavoro più vicine a quelle del sud globale).

Si può sostenere che quell'area funzioni come una valvola di sfogo del sistema economico europeo: un luogo isolato dove sono permesse cose che altrove sarebbero intollerabili (caporalato, inquinamento intensivo, degrado abitativo), con la giustificazione implicita che ciò serve a fornire pomodori e zucchine a basso prezzo sui mercati. In termini di Foucault, l'eterotopia spesso ha la funzione di illusione o compensazione: ad esempio la colonia penale serviva alla società per illudersi di aver risolto il crimine allontanandolo dalla vista. Allo stesso modo, il paesaggio rurale intensivo consente alla società urbana di illusoriamente mantenere i propri consumi a basso costo "scaricando" i costi umani e ambientali in un altrove isolato. A livello locale, però, questo altrove è parte integrale della vita quotidiana: i residenti di El Ejido convivono col disordine e la "bruttezza" di quel mare di plastica e con la presenza di migliaia di stranieri, e ciò genera sentimenti ambivalenti – desiderio di profitto e al contempo paura/odio verso chi incarna le storture del sistema (i migranti visti come minaccia). Possiamo qui introdurre un concetto: "topofobia rurale", ovvero paura del luogo rurale stesso[27]. Se tradizionalmente si parlava di topofilia ("amore per il luogo natale", tipicamente forte nelle comunità contadine), oggi alcuni studi parlano di topophobia riferita al contesto di *folk horror* rurale[28]. Ma la "topophobia" può essere declinata anche nel reale: molti abitanti originari finiscono per detestare il paesaggio in cui vivono – percepito come degradato, insicuro, alieno – e questo spiega perché ad esempio i giovani di quelle zone aspirino ad andarsene (rinnovando il ciclo di spopolamento). Così il paesaggio produttivo intensivo diviene una sorta di eterotopia dell'orrore economico: modernissimo e al contempo distopico, fonte di reddito e di repulsione. L'immagine dei corpi dei lavoratori mescolati alle merci, citando il testo in apertura, è potentemente evocativa: nella serra i confini tra umano e prodotto sfumano, l'uomo diventa parte dell'ingranaggio (forza-lavoro anonima), quasi oggetto anch'esso. Questa spersonalizzazione ricorda il trattamento dei devianti nelle "eterotopie di esclusione". Ecco che il rurale intensivo appare come fabbrica di alienazione.

10

10 *Lavoratore in serra,* Nijar, Almeria, maggio 2024

[27] *Revenant Journal* (peer-reviewed e-journal on gothic/horror media), vol. 1, no. 1, 2015. Si veda l'articolo di Richard Gallagher, "A Fear of the Folk: On Topophobia and the Horror of Rural Landscapes".

[28] Adam Scovell, *Folk Horror: Hours Dreadful and Things Strange,* 2017.

010200
Criminalità

"They stop each other on the street, they visit each other, they seek to come together to talk of the event and to wax indignant in common."

"Si fermano a vicenda per strada, si fanno visita, cercano di riunirsi per parlare dell'evento e indignarsi insieme."

Wayward Puritans, Kai Theodor Erikson , 1966

010000 Ruralità/estrattivismo
010200 Criminalità
010201 L'altro lato della campagna

L'altro lato della campagna

I.

Il concetto di *rural horror* incarna il "volto oscuro" della campagna, fungendo da anti-tesi dell'idillio rurale tradizionale. In letteratura e cultura popolare occidentale, la campagna è stata a lungo oggetto di una duplice rappresentazione: da un lato luogo bucolico di pace e virtù semplici, dall'altro lato spazio arretrato e minaccioso. Come osserva Raymond Williams, all'idea di campagna si associa classicamente "una vita naturale: pace, innocenza e semplice virtù", mentre alla città si legano nozioni di progresso e civiltà; tuttavia, parallelamente si è radicata una visione ostile "della città come luogo di rumore, mondanità e ambizione; [e] della campagna come luogo di arretratezza, ignoranza, limitazione"[29]. Questa contrapposizione crea una dialettica dell'"idillio" vs "anti-idillio", in cui la campagna idealizzata ha bisogno del suo doppio negativo per definirsi. Il geografo culturale David Bell ha definito tale dicotomia proprio *anti-idyll*, indicando come il fascino pastorale porti con sé, in filigrana, un senso di inquietudine latente[30]: le stesse caratteristiche che rendono il rurale desiderabile possono invertirsi nel loro opposto perturbante. Ad esempio, l'isolamento bucolico diventa claustrofobica chiusura, la semplicità diventa ignoranza pericolosa, la vita tradizionale si tinge di minaccia arcaica. Questo doppio immaginario – idillio da un lato e incubo dall'altro – è radicato in miti antichi (si pensi all'Arcadia contrapposta al bosco selvaggio) ma anche in paure sociali moderne. Esso assolve a una funzione ideologica precisa: giustificare interventi e forme di controllo sulle popolazioni rurali rappresentandole ora come depositarie di virtù da preservare, ora come elementi devianti da sorvegliare. Fin dal XIX secolo, con l'avanzare dell'urbanizzazione, le élite urbane hanno proiettato sulla campagna stereotipi che oscillano tra paternalismo e diffidenza. Idealizzare il mondo rurale come "semplice e puro" poteva ad esempio legittimare politiche di tutela conservativa o turistica; d'altro canto, dipingerlo come barbaro e pericoloso ha spesso legittimato interventi disciplinari, riforme morali e sorveglianza speciale sui ceti contadini. In termini foucaultiani, l'anti-idillio rurale è servito da dispositivo di alterizzazione, producendo il "mostro" rurale quale figura necessaria affinché la società dominante definisca se stessa come normale. Sin dalla prima modernità, infatti, il mostruoso viene attribuito a chi trasgredisce l'ordine civile: Michel Foucault nota che la cultura occidentale ha creato

[29] Raymond Williams, *La campagna e la città* (Roma: Donzelli Editore, 2010 [1973]), p. 1. Trad. it. di *The Country and the City.*

[30] David Bell, *Anti-idyll: Rural Horror and Contemporary Cultural Representations* (nel volume *The Routledge Companion to Rural Studies,* Abingdon: Routledge, 2016), pp. 219-227.

"due grandi figure mostruose che vigilano sul dominio dell'anormalità: il re incestuoso e il popolo cannibale"[31]. In altre parole, da un lato si aveva l'aberrazione dell'élite (il sovrano tirannico che viola i tabù, simbolizzato dall'incesto), dall'altro l'aberrazione delle masse (il popolo ribelle e primitivo, figurato dal cannibalismo). Questa dicotomia, emersa già nelle paure scatenate dalla Rivoluzione francese, si iscrive perfettamente nella dialettica città-campagna: le classi colte urbanizzate, per giustificare il proprio potere, hanno spesso dipinto le popolazioni rurali marginali come una minaccia mostruosa allo stesso tessuto sociale. Il *rural horror* moderno non fa che rielaborare tali paure ataviche in forma narrativa: racconti e film in cui la campagna cessa di essere eden pastorale e diventa un incubo, popolato da figure inquietanti, confermano simbolicamente la necessità di tenere sotto controllo quel mondo "altro" fuori dalla città.

La comunità rurale tra solidarietà e degenerazione

Le rappresentazioni delle comunità di campagna oscillano spesso tra due poli opposti. Da un lato vi è una visione romantica-organica della comunità rurale, eredità del pensiero di Tönnies[32] e di certo ruralismo jeffersoniano[33], che la dipinge come depositaria di solidarietà genuina, relazioni di vicinato sincere e valori condivisi. Dall'altro lato, specie nella letteratura gotica e nel cinema horror, la stessa comunità può essere ritratta come patologica e degenerata, luogo dove la prossimità si trasforma in complicità omertosa, l'isolamento genera pratiche deviate e l'ignoranza alimenta fanatismi. Numerose narrazioni horror sfruttano proprio questa inversione: il villaggio remoto o il piccolo paese che inizialmente appare unito e ospitale, si rivela poi un nido di segreti inconfessabili, superstizioni cruente o codici tribali opposti alla morale urbana. La solidarietà del gruppo chiuso degenera in collusione contro l'estraneo. Un esempio paradigmatico è il film *Deliverance* (1972) di John Boorman, in cui la proverbiale ospitalità montanara della Georgia si tramuta in violenza clanica: i protagonisti cittadini sperimentano sulla propria pelle un incubo di persecuzione da parte di alcuni locali, rivelando un tessuto sociale retrogrado dove valgono solo legge del più forte e vendetta privata. Queste opere cinematografiche mettono in scena la paura del rurale come spazio fuori controllo, dove vigono norme "altre" – spesso arcaiche o amorali – rispetto a quelle civili. Non a caso incesto, *inbreeding* e pratiche "degenerate" ricorrono in molti rural horror: dai racconti di H.P. Lovecraft[34] (si pensi ai villaggi isolati e consanguinei come Dunwich o Innsmouth) fino ai film *Texas Chainsaw Massacre* (1974)o *Le colline hanno gli occhi* (1977), l'orrore è spesso incarnato da famiglie rurali endogamiche, segnate da deformità fisiche e devianza.

[31] Michel Foucault, *Gli anormali.* (1974-1975) (Milano: Feltrinelli, 2000 [1999]), p. 58. Trad. it. di *Les Anormaux*, 1974-1975.

[32] Ferdinand Tönnies, *Comunità e società* (Milano: Mondadori, 2002 [1887]), p. 17. Trad. it. di *Gemeinschaft und Gesellschaft.*

[33] Thomas Jefferson, Notes on the State of Virginia (University of North Carolina Press, 1955 [1785]), p. 164.

L'incesto – tabù fondamentale – viene attribuito al contesto contadino chiuso, caricandolo di una valenza mostruosa (in termini foucaultiani, è la manifestazione del "popolo cannibale/incestuoso" di cui sopra, proiettata sul diverso geografico). Anche la superstizione è un tratto tipicamente associato alla degenerazione rurale: opere come *Non si sevizia un paperino* (1972) di Lucio Fulci mostrano un villaggio del Sud Italia dove l'arretratezza culturale e il fanatismo religioso portano a dinamiche collettive violente (linciaggi, accuse di stregoneria), dipingendo la comunità paesana come malata e pericolosa.

Queste rappresentazioni attingono a un immaginario stratificato che lega classe sociale e paura del rurale. In particolare, nel contesto angloamericano si è sviluppata storicamente la figura del "hillbilly" o del "white trash", il contadino bianco povero, rozzo e considerato moralmente inferiore. Già nell'Ottocento negli Stati Uniti emergeva il pregiudizio verso i contadini poveri del Sud come "razza" a parte, intrisa di violenza e immoralità; nel Novecento tale figura è divenuta un trope mediatico, oscillando tra la caricatura comica e il villain orrorifico. Film come *American Gothic* (1988) – da non confondere con il dipinto – presentano proprio una famiglia di campagnoli bianchi isolati che, dietro una facciata devota e puritana, nascondono follia e omicidio: il titolo stesso gioca sull'iconografia di Grant Wood per poi rovesciarla nell'orrore. In maniera simile, *Eden Lake* (2008) trasla la paura verso la classe marginale rurale nell'Inghilterra contemporanea: un gruppo di adolescenti di estrazione proletaria diventa il branco persecutore di due giovani della *middle-class* in vacanza sul lago. Qui il *white trash* britannico (i ragazzi di un'estate degradata) incarna agli occhi dello spettatore urbano il terrore del sottoproletariato rurale violento e amorale; la loro famiglia, complice nelle malefatte, rappresenta una degenerazione del concetto di comunità, dove i vincoli di sangue escludono ogni etica universale. Si noti dunque come spesso la paura del rurale sia venata di disprezzo classista: l'orrore scaturisce dall'incontro con un "basso" sociale (poveri, provinciali, contadini) immaginato come portatore di devianza naturale.

Tali narrazioni mediatiche partecipano a una vera e propria criminalizzazione della povertà rurale. La cronaca nera e i media sensazionalistici tendono non di rado a enfatizzare elementi di degrado quando i protagonisti di fatti di sangue provengono da contesti campagnoli o montani: si parla con inquietudine di "famiglie incestuose", di settarie comunità di provincia, accentuando l'alterità del crimine rurale rispetto a quello urbano. L'effetto è di costruire un'immagine del povero di campagna come naturalmente incline alla

[34] H.P. Lovecraft, *The Dunwich Horror and Other Stories* (New York: Arkham House, 1963), pp. 1-18 ("The Dunwich Horror") e pp. 263-299 ("The Shadow over Innsmouth").

violenza o alla perversione. Questa retorica ha radici profonde nella criminologia positivista: Cesare Lombroso[35], nell'Italia post-unitaria, teorizzò la figura del delinquente nato proprio studiando briganti e contadini devianti, ritenendoli atavismi dell'evoluzione umana. Lombroso descrisse i criminali come esseri biologicamente degenerati, "ritorni" a forme primitive di umanità, riconoscibili da stigmate fisiche e comportamentali. Come sintetizza un suo commentatore, per Lombroso "i criminali nascevano, non diventavano tali; erano arretrati evolutivi di una forma di vita più primitiva. E lo si poteva letteralmente capire guardandoli in faccia, perché la loro degenerazione era scritta nei lineamenti, nella struttura ossea, nella fisiognomica. L'apparenza fisica rifletteva una mostruosità morale interiore". Questa idea pseudoscientifica ha lasciato un'eredità potente nell'immaginario: ancora oggi i "cattivi rurali" nei film vengono spesso caratterizzati con tratti fisici inquietanti (volti deformi, dentature guaste, corpi grotteschi), quasi a codificarli visivamente come mostri naturali. Si pensi al volto deforme del ragazzo che suona il banjo in *Deliverance,* o alle figure di Leatherface in *Non aprite quella porta* (Texas Chainsaw) – un gigante mascherato da mostro – e degli altri membri della sua "famiglia" cannibale, tutti caratterizzati da fisionomie irregolari e comportamenti bestiali. È un'estetica dell'abiezione che deriva in linea diretta dall'attribuire al poverissimo rurale una collocazione subumana: retaggio di Lombroso e dei suoi contemporanei è l'idea che povertà, ruralità e criminalità coincidano in un'unica categoria di alterità biologica. Il pericolo insito in questo immaginario è che normalizza l'esclusione: se il diverso rurale è mostruoso, allora la violenza usata contro di lui (nel reale e nel narrativo) sembra quasi giustificata. Non sorprende che le forze dell'ordine o gli organi di potere, nelle narrazioni come nella storia, abbiano trattato con durezza particolare le marginalità contadine: dall'Italia post-unitaria (la feroce repressione del brigantaggio meridionale, giustificata dipingendo i contadini ribelli come "belve") fino all'America rurale contemporanea (dove la polizia interviene con pregiudizio nelle comunità povere bianche, spesso rappresentate mediaticamente come focolai di droga e delinquenza), l'anti-idillio del villaggio decaduto serve a avallare politiche repressive e di sorveglianza extra-ordinarie. In definitiva, la comunità rurale raffigurata come degenerata – nei media e nell'immaginario – è una costruzione culturale che ha implicazioni materiali di esclusione e stigmatizzazione per i suoi abitanti reali.

Spazio rurale post-produttivo e declino dell'identità

Con l'avvento della tarda modernità, molti territori rurali hanno perso la loro originaria funzione produttiva

[35] Cesare Lombroso, *L'uomo delinquente* (Torino: Fratelli Bocca Editori, 1876), vol. 1, pp. 8-10.

(agricoltura tradizionale, pastorizia diffusa) e sono stati risignificati come spazi post-produttivi. Ciò significa che la campagna odierna viene spesso valorizzata non per ciò che produce in termini materiali, ma per ciò che rappresenta o offre simbolicamente: paesaggio, patrimonio, esperienza. La ruralità diviene così merce culturale e scenografia per il consumo urbano. Il turismo rurale, ad esempio, trasforma borghi e campagne in musei a cielo aperto dell'identità nazionale: i centri storici contadini vengono restaurati in chiave pittoresca, i mestieri tradizionali messi in scena per i visitatori, le feste popolari adattate a spettacolo folkloristico. Questo processo di spettacolarizzazione del rurale risponde ai desideri della società urbana in cerca di radici e autenticità smarrite nella vita metropolitana. Come osserva Guy Debord (1967) nella sua critica alla società dello spettacolo, l'autentico viene sostituito dalla sua rappresentazione consumabile[36]: così il mito della campagna è confezionato per il pubblico, spesso semplificato ed edulcorato. La campagna venduta come parco tematico (si pensi agli agriturismi toscani per turisti stranieri, o ai villaggi "diffusi" ristrutturati in resort) rientra nel fenomeno che sociologi rurali chiamano *commodification of countryside*: un packaging estetico del rurale per il mercato. Questa enfatizzazione mitica, però, convive con il rovescio della medaglia: vaste aree rurali reali vivono un progressivo declino socio-economico e spopolamento, divenendo luoghi di abbandono e perdita identitaria. Mentre alcune campagne "vetrina" prosperano grazie al turismo, molte altre – prive di attrattive o deliberate politiche di sostegno – si svuotano e deperiscono. Il risultato è una costellazione di paesaggi della decadenza: villaggi fantasma, cascine in rovina, campi incolti. Tali paesaggi evocano un senso di fine di un'epoca e alimentano una narrativa malinconica (talora apocalittica) sul tramonto del mondo rurale tradizionale.

Il declino della campagna viene spesso raccontato anche come crisi dell'identità nazionale. In molti paesi europei, l'identità collettiva novecentesca si era appoggiata su un'immagine idealizzata della campagna: si pensi all'Italia contadina del folklore popolare o alla "Old England" di cottage e siepi cantata dai poeti georgiani. La fuga dalle campagne e la fine di quel mondo minano un pilastro del racconto nazionale. Autori come Ernesto De Martino hanno parlato, in altro contesto, di "apocalisse culturale" di fronte alla perdita dei riferimenti tradizionali[37]. Nel caso della ruralità, lo spopolamento e la trasformazione dei villaggi in luoghi-fantasma rappresentano una sorta di apocalisse lenta della cultura locale: gli anziani restano soli custodi di usanze che si estinguono, i giovani emigrano perdendo il

[36] Guy Debord, *La società dello spettacolo* (Milano: Baldini+Castoldi, 1997 [1967]), p. 14. Trad. it. di *La Société du Spectacle.*

legame con la terra d'origine. Ciò genera un sentimento diffuso di crisi della presenza, per usare ancora le parole di De Martino: la collettività non si riconosce più nei luoghi e nei paesaggi che un tempo la definivano, perché essi appaiono mutati, degradati o svuotati. In Italia, ad esempio, il fenomeno dei "borghi abbandonati" o semi-abbandonati ha sollevato dibattiti sul salvataggio di un patrimonio identitario: se questi paesi muoiono, muore una parte dell'Italia (quella rurale) che aveva fondato l'immaginario nazionale dal dopoguerra in poi. Allo stesso tempo, la ruralità post-produttiva attira nuove narrazioni: artisti, fotografi e registi esplorano questi spazi liminali con sguardi a metà tra il documentario sociale e il *ruin porn*. Le fotografie di Stephen Shore o William Eggleston, ad esempio, ritraggono paesaggi dell'America profonda dove la bellezza del quotidiano rurale si mescola a segni di abbandono e squallore, suggerendo una realtà complessa dietro il mito. In campo cinematografico, Andrei Tarkovskij offre un controcanto poetico al rural horror: nei suoi film come *Lo specchio* (1975) o *Nostalghia* (1983), la campagna – russa o italiana – è scenario di memorie e riflessioni spirituali, talora venate di inquietudine metafisica. Tarkovskij mostra che il rurale può essere carico di mistero e inquietudine anche senza demoni sanguinari: una casa di campagna vuota, il soffio del vento su un campo incolto, l'acqua stagnante in un vecchio pozzo diventano elementi attraverso cui l'uomo indaga il tempo, la propria anima e la fragilità della civiltà. È un orrore sottile, esistenziale, lontano da quello esplicito del genere horror, ma che contribuisce a decostruire l'idillio campestre. Allo stesso modo, il fotografo John Berger (anche scrittore e critico) nelle sue opere su comunità contadine in via di estinzione (I contadini del 1979, ad esempio)[38] evidenzia la dignità ma anche la durezza quasi crudele della vita rurale, opponendosi alle visioni semplicistiche. Berger ha vissuto egli stesso in un villaggio montano e narrato la fine di quel mondo con sguardo lucido: la "bellezza" della tradizione contadina, suggerisce, non va romanticizzata, perché portava con sé fatica, povertà e isolamento – elementi che la modernità urbana tende a rimuovere nella sua fruizione estetica del rurale. In questo senso, la decadenza della campagna non è solo lutto, ma anche smascheramento di un mito: rivela che l'idillio era in parte un'invenzione, e che la realtà era più aspra. Così, nel momento in cui l'identità nazionale cerca nella campagna un rifugio nostalgico, le immagini del *rural horror* e del *rural decay* funzionano da monito, mostrando che quel rifugio è infestato dai fantasmi del passato e dalle contraddizioni del presente.

[37] Ernesto De Martino, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali* (Torino: Einaudi, 1977), pp. 26-29.

[38] John Berger, *I contadini* (Roma: Donzelli Editore, 2018 [1979]), p. 12. Trad. it. di *A Seventh Man e Pig Earth*.

Inoltre, va considerato come la post-produzione della campagna includa nuove forme di sfruttamento e di marginalità, che legano la decadenza rurale a processi globali contemporanei. Un esempio lampante è la regione di Almería in Spagna (citata nei capitoli precedenti della presente tesi): qui un paesaggio un tempo agricolo tradizionale è stato trasformato in una distesa di serre intensive (mare di plastica), producendo frutta e verdura per i mercati europei. Questo spazio rurale iper-produttivo, paradossalmente, si configura però come non-luogo disumanizzato: la tradizionale comunità contadina è scomparsa, rimpiazzata da lavoratori migranti stagionali spesso privi di diritti e costretti a vivere in insediamenti informali ai margini delle serre. Ci troviamo di fronte a un spazio rurale dell'esclusione, dove il paesaggio stesso – pur produttivo economicamente – appare socialmente "decaduto" rispetto all'ideale di comunità. La decadenza qui non è estetica (anzi, le serre dall'alto formano un mosaico scintillante, come rilevato in precedenza) ma è umana e identitaria: è la perdita di qualunque senso di luogo, di appartenenza e di legalità. La crisi dell'identità rurale nazionale si manifesta estremamente in questi contesti: la nazione (Spagna, Italia etc.) sfrutta tali aree per approvvigionamento, ma quasi le espunge dalla propria narrazione culturale, se non come problema (criminalità, immigrazione clandestina, degrado ambientale). Questi territori diventano zone opache, di frontiera, in cui vige una sorta di sospensione delle regole ordinarie – un parallelo concreto allo stato di eccezione di Agamben[39]. Come afferma Giorgio Agamben, il campo (inteso come spazio di sospensione della legge) "rappresenta l'inclusione e la cattura di uno spazio che non è né fuori né dentro" l'ordine giuridico. Allo stesso modo, la campagna di Almería con i suoi ghetti di lavoratori è "dentro" il sistema produttivo (anzi, fondamentale per i supermercati delle città) ma "fuori" dalle tutele e dall'immaginario dei diritti: è uno spazio liminale, incluso tramite la propria esclusione. Questa liminarità del rurale contemporaneo, già sottolineata con Victor Turner, presenta dunque anche risvolti horror molto reali: non mostri leggendari, ma esistenze rese invisibili e sacrificabili. L'altro lato della campagna è anche questo – non solo nei film dell'orrore, ma nelle geografie dell'ingiustizia globale.

In ultima analisi, la persistenza e il successo del *rural horror* come genere e immaginario svolgono una funzione di riequilibrio simbolico a favore dell'urbanità. La dialettica città-campagna è infatti un asse portante nella costruzione delle gerarchie socio-spaziali: la civiltà occidentale ha lungamente contrapposto la città, luogo di

[39] Giorgio Agamben, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita* (Torino: Einaudi, 1995), p. 39.

Dialettica città-campagna e supremazia urbana

ordine e progresso, alla campagna, luogo dell'alterità da dominare o riformare. I racconti di orrore rurale mettono in scena questa contrapposizione in forma drammatica, spesso con protagonisti urbani che, uscendo dal proprio territorio, subiscono traumi e violenze nel territorio altro della campagna. La narrazione tipica vede il cittadino civilizzato che si avventura oltre i confini della metropoli, in cerca di svago, autenticità o avventura, e finisce intrappolato in un incubo che scardina le sue certezze. Si pensi ancora a *Deliverance*: quattro uomini di città partono per un weekend di canoe in un fiume remoto, col desiderio di riconnettersi con la natura; l'esperienza si trasforma in un incubo di soprusi da parte di bifolchi violenti e si conclude con i sopravvissuti che tornano in città sconvolti, vaccinati per sempre contro il richiamo della *wilderness*. Il sottotesto ideologico è chiaro: al di fuori dello spazio urbano ordinato, la civiltà si dissolve rapidamente, l'individuo è esposto alla legge del più forte e agli istinti primordiali. Il messaggio rinforza dunque la supremazia della città come luogo sicuro, controllato, normale. Quasi a dire: "meglio restare dove la società vigila, perché nelle terre lontane tutto può accadere". Questa dinamica è presente in innumerevoli film horror e thriller, da *Un tranquillo weekend di paura* (Deliverance) ai più recenti *Wrong Turn* o *Eden Lake*, e implicitamente rassicura lo spettatore urbanizzato circa la bontà del proprio habitat: l'orrore è altrove, nelle zone d'ombra fuori dalla metropoli.

Va notato peraltro che spesso, nei rural horrors, i personaggi urbani portano involontariamente il caos su di sé quando invadono spazi rurali marginali. In *The Wicker Man*, ad esempio, il poliziotto rappresentante dell'autorità moderna fallisce e muore perché pretende di imporre la sua legge in un contesto che segue regole diverse (il rituale pagano). Simbolicamente, la sua sconfitta conferma però allo spettatore medio l'idea che quell'isola di campagna è un luogo deviato che meritava indagine – e la cui eccezionalità conferma la normalità della Gran Bretagna civilizzata da cui il sergente proveniva. In *Eden Lake*, i due giovani professionisti in gita romantica infrangono senza volerlo i confini di classe e territorio (il lago appartiene di fatto ai ragazzi del posto, che lo rivendicano con vandalismi e violenza): il risultato è tragico, a riprova che certi spazi "non sono fatti" per il ceto medio urbano. L'ordine si ripristina solo con la repressione: negli epiloghi frequenti di questo filone, l'intervento (o la fuga) verso la forza pubblica urbana è l'unica salvezza, oppure – in narrativa più pessimiste – l'assenza di tale intervento condanna i protagonisti. Ad esempio, nel film australiano *Wolf Creek* (2005, contesto outback rurale estremo) i giovani turisti soccombono perché lontani

centinaia di chilometri da qualsiasi aiuto; analogamente in *Le colline hanno gli occhi* la famiglia assalita riesce a salvarsi solo riconfigurandosi in chiave violenta (il padre di famiglia diventa a sua volta feroce) in assenza di polizia. In tutti i casi, la campagna serve da scena liminale in cui i ruoli si ribaltano e l'urbano civilizzato regredisce alla barbarie per sopravvivere – salvo poi, se torna alla civiltà, rientrare nei ranghi. Si pensi all'ultima inquietante scena di *Deliverance*, in cui i protagonisti superstiti, tornati nella cittadina, siedono a tavola in abiti puliti ma rimangono traumatizzati: ciò implicitamente rafforza la città come unico luogo dove si può dimenticare l'orrore, seppellirlo sotto il tappeto della normalità borghese. La dialettica funziona dunque così: la città appare fragile di fronte alle forze caotiche della campagna, ma questa debolezza momentanea poi si ricompone nell'affermazione finale della superiorità urbana – che riscrive gli eventi a proprio favore (magari occultando i fatti, come fanno i personaggi di Deliverance nel giurare di non rivelare mai l'accaduto, per mantenere intatta la facciata civile).

In chiave teorica, possiamo leggere il rural horror come un meccanismo di costruzione dell'alterità funzionale all'identità dominante. Susan Sontag osservò, a proposito della fotografia di *freaks* di Diane Arbus, che mostrare il mostruoso serve in parte a definire il normale – e a esorcizzare le paure borghesi relegate ai margini[40]. Allo stesso modo, i freaks rurali messi in scena dall'horror (incestuosi, deformi, violenti, primitivi) svolgono per la cultura urbana lo stesso ruolo di monito e rassicurazione: noi (pubblico civile) li guardiamo con orrore, ma anche con un certo sollievo narcisistico nel sentirci distanti da loro. John Berger notò come la società dei consumi tratti i contadini reali quasi da residui di un'altra epoca, osservandoli con la curiosità distante riservata agli animali in uno zoo o ai reperti di un museo etnografico[41]. Nel rural horror, questa curiosità si tinge di morbosità: la campagna diviene un zoo dell'orrore, dove però l'osservatore può sempre fuggire indietro verso la città, oppure guardare dall'esterno (come accade metaforicamente allo spettatore cinematografico, protetto dallo schermo). Così facendo, la supremazia urbana viene non solo confermata, ma emotivamente rinforzata: la città appare l'ultimo baluardo di salvezza, mentre fuori da essa si apre la terra del non-ritorno.

Questa dialettica viene talora sovvertita da autori critici, ma il suo schema di fondo permea molta produzione culturale. Ad esempio, nel film *Get Out* (2017, che pur non è ambientato in una campagna povera ma in una villa suburbana), l'orrore subito dal protagonista afroamericano rovescia il tema: qui sono i borghesi bianchi (gente "civilizzata" di

[40] Susan Sontag, *Sulla fotografia* (op. cit.), p. 14.

provincia benestante) a rivelarsi mostruosi, suggerendo che l'alterità pericolosa non è legata a geografia rurale ma a dinamiche di potere (razzismo, dominio sui corpi). Analogamente, certo *folk horror* britannico recente come *Midsommar* (2019) ricolloca l'orrore rurale in un contesto quasi new age, insinuando una critica alla superficialità con cui gli urbanizzati approcciano culture tradizionali senza comprenderle. Tuttavia, nella maggioranza dei casi classici, il rural horror resta un genere conservativo: conferma la città come luogo del logos e la campagna come sfera del chaos. Si può leggere qui una versione contemporanea di ciò che Giorgio Agamben chiama la divisione tra politico e nudo vita: la *polis* (città) è lo spazio in cui la vita è qualificata da diritti e leggi, mentre fuori di essa (nel campo inteso lato sensu) la vita umana può essere esposta a ogni violenza, ridotta a sopravvivenza biologica[42]. Nei film horror, i protagonisti civilizzati che finiscono nelle grinfie dei rustici assassini vengono letteralmente privati di ogni protezione giuridica e sociale – divengono *homines sacri*, potenzialmente uccidibili impunemente (spesso nessuno denuncerà la loro scomparsa, o le autorità locali colludono/tacciono). È interessante che sovente nelle trame i *villain* rurali non vengano puniti dalla giustizia ordinaria: ciò rafforza l'idea di una zona d'eccezione dove la mano dello Stato non arriva. In *The Texas Chainsaw Massacre*, ad esempio, il massacro avviene in un'area remota e i sopravvissuti (pochissimi) non ottengono alcuna riparazione; in *The Hills Have Eyes* le mutazioni da test nucleari hanno generato mostri umani in un deserto isolato che rimangono a infestare quel luogo indefinitamente. Anche quando la legge interviene, spesso è impotente o tardiva (in *Non si sevizia un paperino* la polizia arresta il colpevole vero solo dopo che la comunità ne ha linciati alcuni innocenti, a dimostrazione che la giustizia statale arriva troppo tardi in quella realtà). Tutto ciò suggerisce che il rural horror funge da mito di conferma: esistono luoghi dove regna l'anomia e la barbarie, e da essi bisogna guardarsi; solo la luce della città (conoscenza, ordine) permette di evitare di precipitare in quelle tenebre. La città, insomma, ha bisogno della rappresentazione della campagna come oscurità per potersi auto-proclamare luogo di luce. Ecco allora che "l'altro lato della campagna" – la campagna tenebrosa, violenta, degenerata – si rivela una costruzione che parla meno della campagna in sé e più della società che la immagina. È uno specchio dei timori urbani, delle colpe rimosse (povertà, sfruttamento, violenza sistemica) e delle esigenze di controllo. Allo stesso tempo, è un dispositivo narrativo potente, che da decenni affascina ed inquieta attraverso romanzi, film, fotografie e saggi, costringendoci a confrontarci con i confini della civiltà e con ciò che definiamo umano.

In un percorso di ricerca incentrato sulla condizione dei migranti nella campagna di Almería e sulla costruzione culturale dello spazio rurale come luogo di esclusione, l'esplorazione del rural horror e dell'anti-idillio rurale fornisce una prospettiva critica complementare. Essa mostra come, sul piano dell'immaginario, la campagna venga da un lato idealizzata ma dall'altro costantemente otherizzata – resa altro e minacciosa – in modi che rispecchiano e talvolta giustificano le reali pratiche di marginalizzazione. L'anti-idillio di David Bell non è solo un tema letterario: è un dispositivo che ha implicazioni concrete, ad esempio nelle politiche di segregazione dei braccianti stranieri nelle campagne meridionali, o nello stigma verso i poveri delle regioni rurali interne. La comunità rurale patologizzata nei media trova il suo corrispettivo nei sospetti e pregiudizi che gravano sulle popolazioni rurali subalterne, spesso controllate con maggiore durezza o abbandonate a se stesse. Lo spazio rurale post-produttivo, spettacolarizzato per alcuni e abbandonato per altri, riflette una dicotomia centro-periferia in cui il centro urbano detta narrazioni e il periferico rurale le subisce. Infine, la dialettica città-campagna continuamente rigiocata dall'horror ribadisce una geografia del potere: l'urbano come norma, il rurale come eccezione (in senso sia narrativo che politico). Comprendere queste rappresentazioni – attraverso il cinema, la letteratura, la filosofia, l'arte e la fotografia – significa smascherare i meccanismi culturali che rendono la campagna un luogo di esclusione. Significa vedere nell'"altro lato della campagna" non un mero topos narrativo, ma uno specchio oscuro delle paure e delle responsabilità della società contemporanea verso i suoi margini. E forse, in ultima istanza, significa riconoscere che per superare davvero l'esclusione (dei migranti di Almería come dei "dannati della terra" rurale ovunque) occorre ribaltare quel racconto: restituire alla campagna una voce propria, né idilliaca né demoniaca, ma umana e complessa.

[41] John Berger, *I contadini* (op. cit.), p. 12.

[42] Giorgio Agamben, *Homo sacer* (op. cit.), p. 10.

11

12

11 *Lavoratore in serra*, Nijar, Almeria, maggio 2024
12 *Deliverance*, John Boorman, 1972

010000 Ruralità/estrattivismo
010200 Criminalità
010201 L'altro lato della campagna

L’ “altro” rurale

II.

Il rurale come spazio dell’alterità e dell’esclusione

Il mondo rurale è spesso narrato come alterità rispetto alla norma urbana, un luogo “altro” su cui si proiettano devianza ed esclusione. Questo processo rientra nel meccanismo di *Othering*, la costruzione dell’Altro come opposto inferiore rispetto a un Sé dominante. In termini generali, l’alterità è il prodotto di un processo discorsivo in cui un gruppo dominante (“noi”) definisce e stigmatizza uno o più gruppi subordinati (“loro”) enfatizzandone differenze – reali o immaginate – considerate una negazione dell’identità dominante. Attraverso stereotipi semplicistici e stigmatizzanti, il gruppo maggioritario costruisce così un’immagine del diverso come deviante e ne giustifica l’emarginazione. Nel contesto rurale, la società urbana ha a lungo descritto le campagne e i loro abitanti come alterità folklorica o pericolosa, consolidando un’immagine binaria città/campagna in cui la città incarna civiltà e modernità mentre il rurale diviene il regno dell’arretratezza e della devianza.

Una chiave di lettura fondamentale per comprendere questa dinamica è offerta dall’antropologia e la filosofia italiane che offrono ulteriori spunti critici. Ernesto De Martino, studiando le culture tradizionali meridionali, ha introdotto la nozione di “crisi della presenza”[44]. Nel suo lavoro *La fine del mondo* descrive il rischio di una “apocalisse culturale”, che si verifica quando l’individuo non riesce più a riconoscersi in un contesto sociale percepito come mutevole e ostile. Un celebre aneddoto narrato da De Martino riguarda un pastore calabrese, colto da angoscia profonda una volta allontanato dal campanile del proprio villaggio – suo fondamentale riferimento esistenziale – durante un passaggio in automobile[45]. Questo spaesamento radicale esprime come, in contesti rurali marginalizzati, l’identità individuale sia così vincolata al luogo familiare che la sua perdita genera smarrimento dell’essere nel mondo. La “crisi della presenza” evidenzia dunque la fragilità esistenziale di chi vive ai margini: sradicato dal proprio tessuto culturale, il soggetto rischia di scivolare in un vuoto di significato. Tale concetto risulta particolarmente calzante nella rappresentazione dell’“altro rurale”: le popolazioni contadine o periferiche, soprattutto in periodi di rapida trasformazione sociale, vengono viste come incapaci di adattarsi alla modernità, bloccate in una crisi permanente di identità. L’alterità rurale diviene così sinonimo di precarietà ontologica – un’umanità in bilico, vittima di un contesto “arcaico” che la condanna all’invisibilità o all’alienazione culturale.

Un ulteriore elemento da considerare è la “cosificazione” del paesaggio rurale nelle narrazioni culturali. La campagna è spesso ridotta a scenario muto, sfondo pittoresco o lugubre su cui proiettare fantasie urbane, anziché essere compresa come spazio vissuto dai suoi abitanti. Già nel XIX secolo coesistevano due immagini antitetiche: da un lato il rurale idilliaco romantico (pastori e colline bucoliche idealizzate), dall’altro il rurale selvaggio o degradato descritto da criminologi e viaggiatori. In entrambi i casi, il paesaggio rurale veniva oggettivato e reificato – trattato come cosa statica su cui inscrivere significati esterni. Ad esempio, nelle fotografie etnografiche o nelle cartoline dell’epoca coloniale e post-unitaria, i villaggi contadini apparivano come scenografie senza tempo, popolate da tipi umani fissi (il “contadino”, la “strega”, il “brigante”), congelati in un eterno presente premoderno. Questa reificazione privava il rurale della sua complessità storica e dinamica, facilitando la costruzione dell’alterità: fissando l’immagine del “villaggio arretrato” o della “natura indomita”, la cultura dominante poteva comodamente definirsi avanzata in opposizione a quel paesaggio-oggetto reso altro. In sintesi, il rurale come spazio dell’alterità nasce dall’intreccio di processi discorsivi (*othering*, eterotopia), dinamiche antropologiche (crisi della presenza) e rappresentazioni estetiche (paesaggio cosificato) che, insieme, costruiscono la campagna quale Altrove deviante ed escluso rispetto alla città.

Backwoods Horror: paure cinematografiche dell’“altro rurale”

Una manifestazione potente dell’immaginario dell’alterità rurale si trova nel cinema horror, in particolare nel sottogenere denominato *Backwoods Horror* (horror dei boschi o delle campagne isolate). Questo filone cinematografico – che include film iconici come *Deliverance* (Un tranquillo weekend di paura, 1972), *The Wicker Man* (1973), *The Hills Have Eyes* (Le colline hanno gli occhi, 1977), *Wrong Turn* (2003), *Eden Lake* (2008) e molti altri – mette in scena l’incontro/scontro tra l’uomo civilizzato (spesso urbano) e una campagna remota popolata da figure inquietanti e devianti. I “mostri” di questi film sono tipicamente rurali: famiglie di montanari degenerati, comunità di pagani dediti a culti arcaici, giovani provinciali violenti e amorali, clan di cannibali deformi. Attraverso questi tropi, il “backwoods horror” rappresenta il rurale come luogo del pericolo e della devianza, rafforzando paure di natura sia sociale che culturale.

Dal punto di vista narrativo, molti di questi film seguono uno schema ricorrente: protagonisti appartenenti alla classe media urbana si avventurano in spazi rurali isolati (foreste, campagne, villaggi remoti) in cerca di avventura, svago o ritorno alla natura, ma finiscono vittime di abitanti

010000 Ruralità/estrattivismo
010200 Criminalità
010202 L’ “altro” rurale

[44] Ernesto De Martino, *La fine del mondo* (op. cit.), pp. 45-49.

[45] Ernesto De Martino, *La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud* (Milano: Il Saggiatore, 1961), pp. 22-23.

locali ostili e primitivi. In *Deliverance*, quattro amici cittadini che discendono un fiume nei boschi della Georgia incontrano montanari violenti e vengono brutalmente aggrediti (celebre la scena dell'umiliazione di Ned Beatty costretto a "grugnire come un maiale"). Il film contrappone esplicitamente i "city-slickers" (cittadini) ai *hillbillies* dei monti Appalachi, caricando questi ultimi di stereotipi grotteschi di deformità fisica e morale. Emblematico è il duello musicale tra chitarra e banjo all'inizio: il malinconico Dueling Banjos suonato dal ragazzino campagnolo sembra un eco inquietante, un presagio sonoro che avverte del pericolo in agguato "fuori dai sentieri battuti, a sud della linea Mason-Dixon". Come notato da un critico, a distanza di decenni quel motivo di banjo suscita ancora un senso di allarme culturale: è il segnale che si sta penetrando in un territorio selvaggio e ostile, in cui la normalità civile non vale più.

Ne *The Wicker Man*, classico britannico del folk horror, l'alterità rurale assume la forma di un'intera comunità isolana dedita a culti pagani celtici. Il protagonista, un poliziotto scozzese devotamente cristiano, arriva sull'isola di Summerisle per indagare su una scomparsa, ma si scontra con un mondo alla rovescia: gli abitanti praticano rituali agricoli pre-cristiani, la sessualità è libera e sacralizzata, le autorità locali (il Signore dell'isola) orchestrano sacrifici umani per garantire il raccolto. Il film costruisce una perfetta dicotomia tra il poliziotto urbano, ordine e fede cristiana da una parte, e i contadini pagani, caos e superstizione dall'altra. Il sergente Howie incarna il prototipo dell'uomo civilizzato – razionale, morale, "puro" – mentre gli isolani rappresentano l'alterità barbarica travestita da arcadia bucolica. Nel climax finale, quando Howie viene sacrificato bruciando nel gigantesco Wicker Man sotto i canti gioiosi della comunità, il contrasto diventa esplicito: alle preghiere cristiane disperate dell'uomo fanno da contraltare le melodie arcaiche dei villici, in una scena che contrappone la ragione alla follia rituale, la modernità all'arcaicità. The Wicker Man dunque allegorizza le ansie occidentali di fronte a culti "altri" e fanatici: come rilevato in analisi contemporanee, il film risuona ancora oggi in un'epoca di timori verso fondamentalismi religiosi, costruendo i pagani di Summerisle come una minaccia ideologica non dissimile da quella percepita nel terrorismo settario moderno. La campagna scozzese, con i suoi megaliti e i suoi frutteti, diviene così il palcoscenico di un horror del tradizionale contrapposto al moderno, dove l'alterità rurale pagana è al contempo affascinante e terrificante.

Altri film spingono più sul registro della violenza fisica e della degenerazione biologica dell'altro rurale. *The Hills Have Eyes* (1977) di Wes Craven, e il suo remake del 2006, presentano una famiglia borghese in viaggio nel deserto americano che incappa in un clan di cannibali deformi. Qui l'alterità rurale è influenzata dal contesto post-atomico: i mostruosi abitanti delle colline sono "mutanti" generati da test nucleari governativi nelle zone remote del Nevada (nel remake) o, nell'originale, discendenti degenerati di minatori isolati dal resto del mondo. In entrambi i casi, la famiglia cannibale incarna paure di decadenza genetica e povertà estrema, rappresentando in forma estremizzata la "povera gente bianca" rimasta indietro. Critici hanno osservato che i cannibali delle colline rappresentano metaforicamente la destituzione economica – persone ridotte a condizioni subumane dalla miseria – e che il film sfuma la linea tra le classi quando costringe la rispettabile famiglia protagonista a regredire alla violenza primitiva per sopravvivere. Infatti, nel brutale confronto finale, i membri sopravvissuti della famiglia civile abbandonano ogni scrupolo morale e uccidono ferocemente i loro assalitori, perdendo il "vantaggio civile" e diventando essi stessi simili ai mostri che combattono. Questo capovolgimento suggerisce che l'alterità rurale mostruosa, per quanto inizialmente dipinta come totalmente altra, è in realtà uno specchio oscuro della stessa società "normale": di fronte all'orrore, i confini tra civilizzazione e barbarie si confondono.

Nel ciclo di *Wrong Turn* (iniziato nel 2003), l'alterità rurale è nuovamente presentata come familiare cannibale e incestuosa: un gruppo di giovani viaggiatori finisce nelle foreste montuose (in West Virginia) dove vive una famiglia di esseri deformi, risultato di generazioni di incesto. Qui il riferimento implicito è alla mitologia dell'Appalachia povera e isolata: la paura delle comunità "inbred" (consanguinee) che esistono fuori dal progresso e sviluppano tare genetiche e morali. Film di questo tipo ripropongono esplicitamente un immaginario da manuale di criminologia ottocentesca: i villain hanno facce deformi, denti aguzzi, comportamenti animaleschi – in breve, sono descritti come atavismi viventi, quasi caricature delle teorie lombrosiane sul "criminale nato" (si pensi ai volti grotteschi dei cannibali di Wrong Turn o del Leatherface di Non aprite quella porta, ispiratore del filone). Queste caratterizzazioni visive sostengono la narrazione di una devianza biologica ereditaria nelle aree rurali, che condanna interi clan all'anormalità e alla violenza. È significativo notare come tali tropi abbiano implicazioni di classe: sono spesso i poveri bianchi delle zone depresse a essere ritratti come mostri (gli *hillbilly*). Come evidenziato da un'analisi del genere, il "rural other" in questi horror è un "residuo evolutivo" che attinge alle paure profonde del pubblico medio riguardo a povertà, ignoranza e valori

devianti nelle campagne. In altre parole, il *backwoods horror* sfrutta l'ansia borghese rispetto alle classi subalterne rurali: la violenza estrema e la deformità dei villain rappresentano in forma iperbolica i timori di degrado sociale associati alla ruralità povera.

Da questo panorama si evince anche un interessante sviluppo geografico: se il backwoods horror ha radici soprattutto nel cinema americano (riflettendo l'opposizione storica fra città costiere "civilizzate" e frontier selvaggia dell'entroterra), negli ultimi decenni il *topos* dell'"orrore campestre" si è diffuso nel cinema europeo contemporaneo. Oltre al già citato *Eden Lake* britannico – dove una coppia cittadina viene torturata da adolescenti proletari di provincia, in un contesto di hoodie horror che molti hanno letto come demonizzazione dei giovani *working class* – troviamo esempi in Francia, Belgio, Spagna. Film francesi dell'onda *new horror* come *Frontière(s)* (2007) ambientano incubi gore in fattorie sperdute (in quel caso con un sottotesto politico: la famiglia di psicopatici è associata a ideologie neonaziste, saldando la paura del rurale con quella dell'estremismo di destra). Il belga *Calvaire* (2004) racconta di un cantante che si smarrisce in un villaggio sperduto delle Ardenne e subisce la follia di abitanti rustici e perversi, offrendo un ritratto allucinato della provincia profonda europea. Perfino in Italia, già negli anni '70, alcuni film horror e thriller (Non si sevizia un paperino di Lucio Fulci, 1972) misero in scena piccoli paesi meridionali permeati di superstizione, pedofilia e omicidio rituale, suggerendo che sotto la facciata pittoresca del borgo contadino pullulassero devianze inconfessabili. In tutti questi esempi, l'Europa rilegge a modo suo il mito del *backwoods*: non più le foreste appalachiane, ma magari la campagna della *Beauce* francese o l'entroterra balcanico, luoghi percepiti come "periferia" dello sviluppo, dove possono annidarsi mostruosità ancestrali. Il risultato è un *continuum* transatlantico dell'immaginario: la campagna come spazio dell'ignoto e del pericolo è un archetipo che trascende contesti specifici, segno di un profondo schema culturale. Il cinema horror sfrutta questo archetipo per intrattenere, ma nel farlo riflette e rinforza stereotipi sociali: lo spettatore medio, spesso urbano, vede confermati sullo schermo i propri pregiudizi verso il rurale (luogo di violenza cieca, culti bizzarri, povertà che corrompe l'animo) e ne ricava al contempo un sinistro sollievo – noi siamo al sicuro nelle città illuminate, loro sono i mostri là fuori nei boschi. Come sottolinea un commentatore, "i mostri più efficaci dell'horror sono quelli che incarnano le nostre ansie più profonde"; e nell'horror campestre il mostro rurale incarna precisamente l'ansia di classe e di civiltà del mondo moderno.

Criminologia biologica e devianza rurale

Le rappresentazioni horror dell'altro rurale affondano le radici in teorie e discorsi ben precedenti del campo criminologico e scientifico. Tra Ottocento e primo Novecento, la nascente criminologia positivista elaborò teorie biologiche della criminalità che spesso identificavano i rurali poveri come soggetti devianti per natura. In Italia, Cesare Lombroso (1835-1909) sostenne l'idea del "criminale nato", un individuo atavico e biologicamente inferiore, riconoscibile da anomali fisici[46]. Studiando crani e corpi di detenuti (molti dei quali provenivano da contesti contadini meridionali), Lombroso concluse che il delinquente fosse un "ritardato evolutivo", un residuo primitivo nell'uomo moderno. Egli enumerò una serie di stigmate anatomiche indicatori di criminalità innata: braccia molto lunghe, fronti sfuggenti, mascelle voluminose, prognatismo, irsutismo e altri tratti che richiamavano popoli "primitivi" o animali. Tali caratteristiche, secondo Lombroso, erano più frequenti nei delinquenti ed esprimevano una predisposizione naturale al crimine. Non sorprende che queste teorie, intrise di evoluzionismo sociale, abbiano sovrapposto la figura del criminale a quella del rurale "selvaggio": l'Italia post-unitaria, ad esempio, vedeva nelle classi contadine meridionali povere (i cafoni, i briganti) l'incarnazione vivente di quei tratti atavici. Lombroso stesso partecipò ai dibattiti sul brigantaggio meridionale, interpretando il fenomeno (che aveva anche cause socio-economiche e politiche) come espressione di una propensione naturale al delitto nella "razza" meridionale, considerata più vicina allo stato primitivo. In altre parole, la criminologia positivista scientifica criminalizzò la povertà rurale, legittimando l'idea che contadini e popolani delle periferie fossero biologicamente portati alla devianza.

Parallelamente, negli Stati Uniti e altrove prendevano piede teorie eugenetiche sull'ereditarietà della criminalità e della "debolezza mentale". Henry Herbert Goddard (1866-1957), psicologo statunitense, condusse studi sulle famiglie povere rurali per dimostrare la trasmissione ereditaria dell'"imbecillità" e della devianza[47]. Celebre è il suo studio *The Kallikak Family* (1912), in cui tracciò la discendenza di una famiglia di campagna, etichettando intere generazioni come "feeble-minded" (deboli di mente) dedite a criminalità, prostituzione e alcool, per concludere che la sterilizzazione sarebbe stata l'unica soluzione. Goddard introdusse anche il termine "moron" (minorato) per descrivere individui con quoziente intellettivo basso ma non bassissimo, ritenendoli particolarmente pericolosi perché apparentemente normali ma geneticamente degeneri. Egli sosteneva che tali "morons", spesso identificati tra i poveri bianchi rurali, rappresentassero un ostacolo al progresso

[46] Cesare Lombroso, *L'uomo delinquente* (op. cit.)

umano e dovessero essere impediti a riprodursi. Queste idee influenzarono politiche pubbliche: negli anni '20 e '30, movimenti eugenetici negli USA e in Europa usarono la "scienza" di Lombroso, Goddard e colleghi per promuovere campagne di sterilizzazione forzata, specialmente mirate a popolazioni marginali (molti contadini poveri, montanari isolati, minoranze). La criminalizzazione scientifica della povertà rurale fu dunque un fenomeno reale: attributi come l'analfabetismo, la malnutrizione, le malattie – conseguenze di miseria e abbandono sociale – venivano reinterpretati come segni di infermità morale o biologica. Si radicò lo stereotipo del "villano" degenerato, incapace per natura di rispettare la legge e le norme civili, quasi una classe biologicamente criminale all'interno della società.
È interessante notare come l'immaginario creato da questa criminologia proto-eugenetica riverberi nella cultura popolare (come già visto nel cinema horror). La figura del mostro rurale deforme, violento, dalla parlata sgrammaticata, non è che la traduzione narrativa dei caratteri lombrosiani e goddardiani. Come sottolinea un'analisi, il cinema horror e la letteratura hanno largamente attinto da queste idee nell'inventare i propri "mostri" devianti. La saldatura tra scienza e fiction avviene sul corpo: i *villain* rurali di film e romanzi mostrano quelle stigmate (dal volto simiesco di certi cannibali immaginari, alla promiscuità incestuosa vista come tara morale ereditaria) che li etichettano immediatamente come esseri criminali per natura, diversi da noi. Questa convergenza tra teorie criminologiche ed espressioni culturali ha consolidato, nel sentire comune, l'idea che esista davvero una "devianza rurale" intrinseca: un'associazione quasi automatica tra contesto agricolo arretrato e comportamenti criminali o perversi, come se l'ambiente rurale generasse biologicamente anormalità.
Le stesse scienze sociali hanno però messo in discussione in seguito il concetto di devianza come qualità intrinseca degli individui, introducendo approcci più critici. Un contributo fondamentale in questo senso viene dalla teoria della devianza primaria e secondaria di Edwin Lemert (1951)[48]. Lemert distingue tra "devianza primaria", ossia la commissione di un atto deviante iniziale che non altera l'autopercezione dell'individuo, e "devianza secondaria", che è invece il risultato della reazione sociale all'atto deviante e dell'etichettamento conseguente. In altri termini, una persona può compiere una violazione (ad esempio un piccolo furto) senza considerarsi per questo un "criminale"; ma se la società reagisce etichettandolo e stigmatizzandolo, quell'individuo può interiorizzare l'etichetta di deviante e finire per conformarsi ad essa, compiendo ulteriori atti devianti. Questa teoria – precorritrice dell'etichettamento di Becker – sottolinea che la devianza non è una proprietà oggettiva di certi individui o gruppi, bensì un costrutto sociale che emerge attraverso le interazioni e i processi di esclusione. Applicata al nostro tema, la lezione di Lemert permette di problematizzare la nozione stessa di "devianza rurale": molti comportamenti considerati "devianti" nelle campagne (dalla microcriminalità alla persistenza di pratiche magico-religiose) potrebbero essere letti non come prodotti di una tara insita nei contadini, ma come il risultato di etichette e reazioni sociali della società dominante. Ad esempio, i briganti meridionali del XIX secolo erano originariamente contadini impoveriti che si ribellarono; solo dopo l'intervento statuale e mediatico vennero dipinti collettivamente come criminali nati e trattati come tali, innescando una spirale per cui ogni povero meridionale divenne sospetto e spesso spinto alla clandestinità o all'illegalità per sfuggire alla repressione. La devianza secondaria, in questo caso, fu indotta da una definizione urbana del fenomeno (brigantaggio = criminalità) che ignorava le cause storiche e spingeva gli individui coinvolti ancor più ai margini della legalità.
In sintesi, la criminologia biologica di fine '800 ha fornito basi "scientifiche" alla figura dell'altro rurale deviante, marchiando le popolazioni marginali con il sigillo dell'alterità criminale ereditaria. Tuttavia, sviluppi successivi nelle scienze sociali invitano a leggere questo costrutto criticamente: ciò che venne diagnosticato come devianza innata era spesso il frutto di processi sociali di esclusione. L'etichetta di criminale apposta ai poveri delle campagne finiva per creare essa stessa i "criminali", giustificando misure repressive o segreganti. Questo spostamento di prospettiva – dal deviante come ente naturale al deviante come prodotto di interazioni e potere – è cruciale per decolonizzare lo sguardo sull'alterità rurale: non più oggetto passivo di diagnosi, ma soggetto coinvolto in rapporti di potere che ne definiscono il destino.

Le contrapposizioni tra città e campagna, civiltà e natura, modernità e tradizione non sono solo costruzioni culturali ad uso narrativo, ma sono state storicamente al centro dell'analisi sociologica sin dalle origini della disciplina. Il sociologo tedesco Ferdinand Tönnies, già nel 1887, formulò la dicotomia *Gemeinschaft vs Gesellschaft* (Comunità vs Società)[49] proprio per descrivere due idealtipi di organizzazione sociale spesso associati rispettivamente al mondo rurale tradizionale e a quello urbano moderno. La *Gemeinschaft* si riferisce a comunità caratterizzate da relazioni personali dirette, coesione organica, regolate da tradizione e legami di sangue – un modello riscontrabile

[47] Henry Herbert Goddard, *The Kallikak Family. A Study in the Heredity of Feeble-Mindedness* (New York: Macmillan, 1912).

[48] Edwin M. Lemert, *Social Pathology. A Systematic Approach to the Theory of Sociopathic Behavior* (New York: McGraw-Hill, 1951).

nel villaggio contadino tradizionale. In queste società paesane, tipiche della ruralità preindustriale, i rapporti sono faccia a faccia, improntati a sentimenti e volontà naturale (*Wesenwille*), e l'individuo si percepisce soprattutto come membro di una famiglia, di una comunità locale unita da valori condivisi (religione, usi, costumi). Al contrario, la *Gesellschaft* rappresenta la società "associativa" tipica delle moderne città industriali: relazioni impersonali, mediate dal denaro e dalla legge, divisione del lavoro, mobilità e anonimato, con legami sociali deboli e fondati sull'interesse razionale (*Kürwille*). L'avvento della Gesellschaft indebolisce i vincoli tradizionali di parentela e vicinato, sostituendoli con forme di organizzazione burocratica e mercantile. Tönnies sottolineava come l'industrializzazione avesse provocato alienazione e disgregazione dei valori coesivi dei Gemeinschaften contadine, tanto che molti intellettuali finironoper romanticizzare le comunità rurali perdute di fronte all'incalzare di una società urbana impersonale. Questa cornice teorica, seppur ideal-tipica, ha influenzato profondamente il modo di vedere la campagna: da un lato come scrigno di autenticità comunitaria (la nostalgia della Gemeinschaft unita), dall'altro come stadio sociale inferiore rispetto alla più complessa Gesellschaft urbana. Entrambi gli aspetti concorrono a costruire l'alterità rurale: o idealizzata (i "semplici" villaggi uniti e virtuosi) o denigrata (le comunità chiuse dominate da parentela e tradizione, incapaci di progresso).

Proprio il secondo aspetto – la visione della comunità rurale come dimensione chiusa e stagnante – si collega al tema della superstizione e del cosiddetto "degenerazione culturale". La sociologia e l'antropologia del primo Novecento guardavano spesso alle credenze popolari e religiose delle campagne come residui di epoche arretrate, destinati a scomparire con la modernizzazione. Ad esempio, Émile Durkheim contrappose la "solidarietà meccanica" delle società tradizionali (basata su somiglianza e coscienza collettiva fortemente condivisa, tipica dei villaggi) alla "solidarietà organica" delle società moderne[50] (basata su differenziazione e interdipendenza) – evidenziando come nelle prime fosse prevalente una mentalità collettiva omogenea, che includeva credenze magico-religiose integrative. Con il progredire dell'individualismo urbano, quelle credenze comuni tendevano a indebolirsi. Così, pratiche come la stregoneria, la magia contadina, i culti locali sono state spesso considerate "superstizioni", ossia credenze prive di razionalità, coltivate da popolazioni non educate alla scienza. Nel contesto italiano, la stessa opera di De Martino (*Sud e magia*, 1959) analizzò i riti magico-religiosi nel Mezzogiorno contadino[51] (esorcismi, malocchio, tarantismo), sottolineando come avessero funzione di risposta culturale a bisogni psicologici e sociali non soddisfatti – dunque non semplice irrazionalità, ma cultura alternativa. Ciononostante, agli occhi delle élite urbane queste pratiche erano segno di arretratezza e alimentavano lo stereotipo del rurale come feticcio di credenze primitive. La superstizione rurale divenne essa stessa marchio di alterità: il contadino che crede alle streghe o ai miracoli popolari veniva visto come "altro" rispetto all'uomo moderno laico e scettico.

Parallelamente, in alcuni contesti rurali si riscontrava un forte attaccamento a forme di religiosità "fondamentalista" o estremamente tradizionalista. Negli Stati Uniti, ad esempio, l'America profonda delle campagne nel '900 fu terreno fertile per chiese evangeliche letteraliste, movimenti fondamentalisti protestanti, rifiuto dell'evoluzionismo (famoso il caso del Processo Scopes del 1925 in Tennessee, dove il creazionismo biblico – tipico delle aree rurali del Sud – si scontrò con la scienza ufficiale)[52]. Questo ha consolidato l'idea che le aree rurali tendano culturalmente al fondamentalismo, ovvero a visioni del mondo chiuse e ancorate a verità assolute tradizionali, in contrapposizione al pluralismo e al relativismo cosmopolita urbano. Dal punto di vista sociologico, alcuni autori hanno letto ciò come una "guerra culturale" tra sacro e secolare, dove la ruralità rappresenta il polo del sacro tradizionale in conflitto con la secolarizzazione moderna. La percezione urbana spesso generalizza questi fenomeni: i contesti rurali vengono stereotipati come culturalmente degenerati, perché rimasti indietro – un luogo dove superstizione, fanatismo religioso e ignoranza impediscono il progresso. Ciò ovviamente ignora le cause strutturali (come scarsa istruzione dovuta a marginalità economica) e riduce la complessità rurale a un difetto intrinseco.

Tutte queste concezioni sociologiche hanno un risvolto nella costruzione dell'alterità rurale. La distinzione *Gemeinschaft/Gesellschaft* tende a far apparire la comunità rurale come Altro antropologico: affascinante ma pre-moderna, con regole proprie "fuori dalla Storia". Questo a volte alimenta un'idealizzazione paternalistica (il mito del "buon villaggio" unito e genuino), ma altre volte genera timore e rifiuto (il "villaggio di idioti" chiuso e superstizioso). Il legame tra superstizione e degenerazione culturale poi fornisce una chiave esplicativa semplicistica: se nei paesi persiste la stregoneria o il settarismo religioso, ciò conferma che quei luoghi sono arretrati, e i loro abitanti inferiori sul piano dell'illuminazione culturale. Si pensi alla diffidenza con cui in epoca moderna vengono guardate alcune usanze folkloriche (es. processioni estreme, culti sincretici contadini):

[49] Ferdinand Tönnies, *Comunità e società* (op. cit.), pp. 25-30.

[50] Émile Durkheim, *La divisione del lavoro sociale* (Paris: Alcan, 1893), trad. it. di Franco Ferrarotti (Milano: Comunità, 1962), pp. 135-145.

[51] Ernesto De Martino, *Sud e magia* (Milano: Feltrinelli, 1959), pp. 12-20.

[52] Edward J. Larson, *Summer for the Gods: The Scopes Trial and America's Continuing Debate Over Science and Religion* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1997), pp. 45-55.

010000 Ruralità/estrattivismo
010200 Criminalità
010202 L' "altro" rurale

il discorso pubblico tende a dipingerle come bizzarrie di gente rimasta al Medioevo. In questo modo, la sociologia – volutamente o meno – ha fornito categorie interpretative (comunità tradizionale, superstizione, fondamentalismo) che l'opinione pubblica ha facilmente mutuato per marcare le differenze tra urbano e rurale, associando a quest'ultimo un insieme di tratti stereotipicamente negativi (chiusura mentale, fanatismo, ignoranza scientifica). Il risultato è che il rurale, oltre ad essere "altro" in senso spaziale, diviene altro morale e cognitivo: uno spazio di devianza culturale, dove sopravvivono credenze e valori "sbagliati" o sorpassati.
In reazione a queste semplificazioni, la sociologia rurale contemporanea cerca approcci più sfumati, parlando ad esempio di pluralità delle ruralità e di continuum urbano-rurale. Si riconosce che le comunità rurali non sono entità statiche fuori dalla storia, ma attori che interagiscono con la modernità in modi propri. Tuttavia, nella percezione diffusa, l'immagine dell'"altro rurale" costruita nei decenni resta potente. L'opposizione concettuale tra società urbana avanzata e comunità rurale arretrata continua a informare il modo in cui, ad esempio, i media rappresentano le campagne: aree dove possono attecchire sette estremiste, dove il popolo è facilmente preda di demagoghi o pregiudizi (si pensi alle narrazioni sul voto "irrazionale" delle province), o dove sopravvivono pratiche "d'altri tempi". Questa costruzione sociologica dell'alterità rurale serve, consapevolmente o meno, a consolidare l'identità di chi la enuncia: definendo l'altro (il contadino superstizioso, il "redneck" bigotto) si definisce implicitamente il *Sé* civile, illuminato, moderno. È lo stesso meccanismo dell'*Othering* su scala macrosociale: la società urbana/progredita ha bisogno di contrapporre a sé un'immagine di società tradizionale deviata per rafforzare la propria autolegittimazione. Così, concetti sociologici nati per analizzare fenomeni reali vengono popolarmente assimilati in chiave normativa: Gemeinschaft diventa sinonimo di arretratezza, fondamentalismo rurale diventa stigma collettivo. Smontare questi schemi richiede di riconoscere che essi sono costruzioni teoriche e culturali, non riflessi oggettivi della realtà delle campagne contemporanee, che al contrario sono eterogenee, interconnesse e in evoluzione.

Nelle raffigurazioni culturali, l'alterità rurale raggiunge il suo apice simbolico con la figura del "mostro" – un'entità letteralmente de-umanizzata, il diverso per eccellenza che incarna tutto ciò che la società teme e rifiuta. La scelta di rappresentare l'altro rurale come un mostro (che sia il cannibale selvaggio, il mutante deformato, il maniaco contadino) non è casuale: il mostro è la metafora

Il "mostro" come simbolo dell'alterità rurale

incarnata della differenza. Come afferma Jeffrey J. Cohen, "il mostro è la differenza resa carne"[53], un corpo sul quale vengono scritte le ansie culturali relative all'alterità. Nello specifico, i mostri rurali esibiscono spesso tratti fisici e comportamentali che riflettono alla lettera gli stereotipi criminologici e antropologici discussi in precedenza. Sono "ibridi perturbanti" che violano le categorie: *umano/animale*, *civilizzato/selvaggio*, *civile/criminale*. La loro mostruosità risiede nel portare all'estremo caratteristiche considerate abiette dalla cultura dominante: la rozzezza, la deformità, la bestialità, l'impurità. In questo senso, la rappresentazione del rurale come mostro funziona come giustificazione narrativa di atteggiamenti discriminatori e violenti contro l'*Altro*: se l'altro è disumanizzato in un mostro, ogni azione contro di lui appare lecita, anzi necessaria.
Si prenda l'archetipo del cannibale rurale: figura ricorrente dal folklore (le leggende di orchi e streghe nei boschi) al cinema horror moderno (*The Hills Have Eyes*, *Non aprite quella porta*, etc.). Il cannibale incarna la paura suprema della barbarie: mangiare carne umana è il tabù più forte nelle civiltà, associato storicamente ai "popoli selvaggi". Rappresentare i montanari o i contadini devianti come cannibali serve a porli simbolicamente fuori dalla comunità umana – letteralmente esseri che non riconoscono l'umanità dell'altro perché lo divorano. Questo stereotipo ha antiche radici coloniali (gli esploratori europei spesso dipingevano le tribù indigene come cannibali per giustificare la loro conquista e "civilizzazione"), ma viene adattato alle paure interne: il vicino rurale diventa straniero quanto un selvaggio esotico. Nel film *Non aprite quella porta* (1974), ad esempio, la famiglia di contadini del Texas che massacra viaggiatori per farne cibo e oggetti d'arredamento è presentata come degenerata dal collasso economico (ex lavoratori del mattatoio locale rimasti disoccupati): la loro caduta nel cannibalismo suggerisce che l'assenza di civiltà/benessere rigetta l'uomo allo stato ferino. Allo stesso tempo, l'orrore che provocano "giustifica" la violenza estrema utilizzata contro di loro dai protagonisti finali o dai soccorritori nei sequel: lo spettatore non prova empatia per i cannibali massacrati, perché ormai non li percepisce come persone ma come mostri da eliminare. È quel che Cohen definisce il processo per cui "rappresentare una cultura altra come mostruosa ne giustifica l'annientamento"[54]. Il mostro rurale quindi funge da capro espiatorio culturalmente legittimato: la sua uccisione (nel racconto) è un atto catartico che ristabilisce l'ordine e che il pubblico applaude senza sensi di colpa.
Analogamente, la figura del mutante deforme traduce visivamente le teorie pseudoscientifiche sulla degenerazione

[53] Jeffrey J. Cohen, *Monster Theory. Reading Culture* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996), p. 7.

biologica. Quando un film mostra un montanaro con la spina dorsale contorta, il viso sfregiato, magari frutto di incesto (come in *Wrong Turn*), sta facendo leva sull'equazione "bruttezza fisica = malvagità morale" che affonda nel pensiero lombrosiano[55]. Lombroso sosteneva di poter riconoscere il criminale dalla faccia; il cinema e la letteratura prendono alla lettera questa pretesa e la incarnano in *villain* la cui malvagità è scritta sul corpo. Il mostro deformato è dunque la somatizzazione dell'alterità morale: non c'è bisogno di discutere se quei personaggi siano davvero cattivi, la loro immagine ripugnante lo dice già. Inoltre, la deformità in questi contesti è quasi sempre legata a qualche colpa o impurità originaria (l'incesto, le radiazioni nucleari subite perché si viveva da *squatters* su terre proibite, ecc.), il che ricollega la devianza fisica a una sorta di peccato originale sociale. L'effetto è rafforzare l'idea che certe comunità siano geneticamente corrotte: in termini narrativi, la prole mostruosa dei clan rurali criminali certifica che loro non potranno mai redimersi né cambiare, perché il male scorre nel sangue. Questo de-umanizza ulteriormente l'altro rurale, negandogli complessità e possibilità evolutive.

Il mostro rurale, infine, viene spesso raffigurato come appartenente a qualche specie sub-umana i cui tratti richiamano animali. Ad esempio, in *The Hills Have Eyes* i cannibali emettono versi più che parole, vivono come bestie in tane nel deserto; in *Deliverance*, l'iconografia del persecutore montanaro con denti marci e gesti animaleschi lo avvicina a un cinghiale o a un orso più che a un uomo civilizzato. Questa animalizzazione completa il processo di alterizzazione: come nota Cohen, nei discorsi sui mostri "essi possiedono un linguaggio non coerente, fatto di grugniti… mangiano cibo ripugnante… desiderano tutto ciò che possediamo"[56], e l'unica risposta ammessa è "un colpo di fucile alla testa". Queste parole erano riferite ai zombie, ma l'analogia con le retoriche disumanizzanti verso gruppi umani è esplicita: lo stesso tipo di linguaggio è stato usato verso immigrati o minoranze (descritti come orde animalesche, affamate dei nostri beni, incapaci di parola civile). Nel caso dei "mostri rurali", la retorica filmica li dipinge come orde tribali (le famiglie allargate, clan interi) il cui attacco ai protagonisti simboleggia l'invasione dei barbari. Ucciderli diventa dunque un atto di difesa dell'umanità.

Importante è sottolineare come queste narrazioni mostruose forniscano anche una giustificazione culturale alla violenza contro il diverso. Nelle trame horror, i protagonisti – rappresentanti dell'ordine – spesso alla fine eliminano i mostri rurali in modi estremamente violenti. Queste scene di rivalsa sono pensate per soddisfare il

[54] Jeffrey J. Cohen, *Monster Theory,* op. cit., p. 12.

[55] C. Lombroso, *L'uomo delinquente,* op. cit., vol. 1, pp. 8-10.

senso di giustizia dello spettatore, perché i mostri "se lo meritano". Ma in termini simbolici più ampi, comunicano che l'eliminazione fisica dell'"Altro" è non solo permessa, ma eticamente positiva quando quell'*Altro* è costruito come assolutamente malvagio. Si crea così nell'immaginario collettivo uno spazio di legittimazione per la violenza istituzionale o collettiva verso i gruppi stigmatizzati: se domani i media descrivono un gruppo di marginali come "mostruosi" nei comportamenti, l'opinione pubblica sarà più incline ad accettare misure estreme contro di loro. È un meccanismo di disumanizzazione e assuefazione. La storia offre tragici esempi reali: persecuzioni di minoranze spesso sono precedute da campagne retoriche che le dipingono come bestiali o demoniache (si pensi alla propaganda contro i kulaki "parassiti" nelle campagne sovietiche staliniane, o contro i tutsi chiamati "scarafaggi" durante il genocidio in Ruanda)[57]. Nel piccolo, le narrative dell'alterità rurale mostruosa partecipano di questa stessa logica: creano un quadro mentale in cui la distanza tra noi e loro è così incolmabile – perché loro non sono nemmeno umani – che qualsiasi atto violento contro di loro non è più percepito come tale, ma come semplice disinfestazione del male.

Dal punto di vista criminologico, la figura del mostro rurale racchiude infine tutti gli stereotipi pseudoscientifici in una forma unica. È interessante come i tratti lombrosiani (atavismo, fisionomia anormale) e le categorie sociologiche (comunità chiusa, amorale) confluiscano nel personaggio mostruoso. Un Lombroso radicale avrebbe forse apprezzato la coerenza con cui certi film presentano il criminale: brutto, socialmente isolato in una setta familiare, moralmente insensibile – quasi una caricatura delle sue teorie. Allo stesso tempo, la sconfitta finale del mostro opera una sorta di catarsi sociale: conferma che la società normale ha il diritto/dovere di sopprimere gli elementi devianti estremi. In ciò c'è una funzione rassicurante (il male è stato punito) ma anche conservatrice: non si interroga mai il contesto o le cause, il mostro è malvagio perché sì, dunque l'ordine esistente è giusto. Anche questo rispecchia esattamente l'impianto di pensiero che giustifica la violenza di controllo: se esistono "mostri" tra di noi, significa che dobbiamo essere duri e spietati per difendere la normalità.

In conclusione, il "mostro rurale" è il culmine simbolico della costruzione dell'alterità rurale. È una figura densa, che condensa paura, disgusto, biasimo morale e giustificazione punitiva. Attraverso il mostro, la cultura popolare e il discorso sociale possono esorcizzare l'ansia del diverso: lo identificano in un'entità tangibile, lo isolano fuori dal consorzio umano e infine inscenano la sua eliminazione

[56] Jeffrey J. Cohen, *Monster Theory,* op. cit., p. 14.

[57] Su propaganda genocidaria, cfr. Alison Des Forges, Leave None to Tell the Story: Genocide in Rwanda (New York: Human Rights Watch, 1999), pp. 35-40.

liberatoria. Tuttavia, così facendo, rafforzano nel profondo gli stereotipi e le logiche di esclusione verso persone reali – quei gruppi marginali che, loro malgrado, vengono associati ai mostri della fantasia. Smontare questa figura significa riconoscere il meccanismo di disumanizzazione che porta con sé: significa vedere, dietro il cannibale o il mutante immaginario, gli esseri umani reali che la nostra società ha marchiato come altri e spesso trattato con mostruosa crudeltà.

13

14

13 *The Texas Chainsaw Massacre*, Tobe Hooper, 1974
14 *Eden Lake*, James Watkins, 2008

Capro espiatorio

III.

Criminalità e devianza nelle comunità rurali

Le comunità rurali sono spesso descritte come luoghi coesi, tradizionali e moralmente omogenei, ma la presenza (o la percezione) della devianza al loro interno svolge una funzione sociale importante[58]. Secondo il sociologo Kai Erikson, la devianza non è solo un'anomalia da eliminare, bensì un elemento funzionale che contribuisce a definire i confini morali della comunità. In altre parole, identificare e sanzionare comportamenti devianti aiuta il gruppo a rafforzare la propria identità collettiva: l'indignazione condivisa contro il "colpevole" canalizza tensioni e paure diffuse, unificando i membri "per bene" in un comune senso della moralità. Questo approccio, che riprende l'intuizione durkheimiana del crimine come fatto normale e necessario, suggerisce che i gruppi producono la devianza per consolidare l'ordine sociale: come afferma Erikson, le comunità tendono persino a indurre, mantenere e tollerare certi devianti, poiché senza di essi i valori condivisi perderebbero nitidezza. La punizione pubblica del trasgressore diventa così un rituale che rigenera periodicamente la coesione del gruppo.

Nelle zone rurali tradizionali (quelle che il sociologo Ferdinand Tönnies avrebbe chiamato di tipo *Gemeinschaft*)[59], le relazioni interpersonali sono strette, faccia-a-faccia e regolate da norme consuetudinarie. In questi villaggi agricoli vi è un forte controllo informale: la reputazione, il pettegolezzo e la pressione sociale funzionano da deterrenti potenti al comportamento deviante. La devianza, quando emerge, tende a essere immediatamente visibile e ad assumere significati simbolici nell'economia morale locale. Al contrario, nelle società moderne urbane – la *Gesellschaft* di Tönnies – i legami impersonali e l'eterogeneità indeboliscono quel controllo sociale tradizionale. Questo non significa che le campagne siano immuni dal crimine: piuttosto, la percezione e la narrazione della criminalità in contesti rurali operano secondo logiche differenti rispetto ai contesti metropolitani.

Gli studiosi di criminologia rurale notano come persista un mito rurale idilliaco, un'immagine delle campagne come luoghi pacifici e moralmente sani contrapposti alla città corrotta[60]. Tale ideale rurale spesso porta a oscurare o minimizzare le differenze e i conflitti all'interno delle comunità contadine, compresi i fenomeni criminali. In realtà, anche nei paesini esistono dinamiche di emarginazione, rivalità e trasgressione, per quanto vengano narrativamente relegate a eccezioni dovute a "estranei" o a elementi devianti isolati. La teoria della disorganizzazione sociale, sviluppata originariamente per spiegare la delinquenza urbana, è stata applicata anche al mondo rurale: contesti caratterizzati da rapido cambiamento demografico, indebolimento delle istituzioni locali (es. spopolamento, flussi migratori, declino economico) possono vedere eroso quel capitale sociale che tradizionalmente garantiva controllo e solidarietà. In queste situazioni di disordine, la comunità può reagire costruendo una narrazione del crimine orientata a ristabilire simbolicamente l'ordine. Il cosiddetto "crime-talk" – il discorso sul crimine – diventa allora un meccanismo attraverso cui i membri consolidano norme e confini morali, spesso attribuendo la colpa dei problemi a determinati tipi di devianti[61]. Studi condotti in contesti rurali evidenziano che la paura del crimine viene proiettata su gruppi considerati "improduttivi" o forestieri, devianti per definizione non tanto per i loro atti quanto per la loro posizione sociale. Il crimine, in quest'ottica, è una costruzione simbolica utilizzata per differenziare gli appartenenti alla comunità dagli altri. Ad esempio, in comunità rurali dell'Australia, il *crime-talk* locale tendeva a focalizzarsi su capri espiatori come i giovani sfaccendati o gli aborigeni, additati come fonti di insicurezza a dispetto di evidenze contrarie. Allo stesso modo in molte campagne europee il racconto dei furti, vandalismi o altri reati spesso presuppone un autore estraneo alla comunità stabile (il forestiero di passaggio, il nomade, il migrante stagionale), quasi a salvaguardare l'onore del villaggio e la narrazione ideale di comunità virtuosa. In sintesi, criminalità e devianza nelle comunità rurali esistono ma vengono interpretate attraverso un prisma comunitario: il deviante locale è visto come eccezione che conferma la regola (la mela marcia da isolare), mentre il deviante esterno è rapidamente demonizzato per rafforzare l'unità dei "buoni". Questa dinamica apre al tema del capro espiatorio, figura chiave nei meccanismi di coesione comunitaria di fronte alla minaccia della devianza.

Il capro espiatorio come meccanismo di controllo sociale

La figura del capro espiatorio incarna il processo mediante il quale una collettività scarica le proprie tensioni interne su un bersaglio esterno, considerato responsabile di mali e crisi che affliggono il gruppo. Il concetto è stato esplorato in profondità dal critico e antropologo René Girard[62], secondo il quale nelle situazioni di conflitto endemico – quelle che definisce crisi mimetiche, in cui rivalità e violenze reciproche minacciano di disgregare la società – la soluzione inconsapevole messa in atto dalle comunità umane è la scelta di una vittima espiatoria. In pratica, quando il caos aumenta e "tutti sono contro tutti", improvvisamente "tutti

010000 Ruralità/estrattivismo
010200 Criminalità
010203 Capro espiatorio

[58] Kai T. Erikson, *Wayward Puritans: A Study in the Sociology of Deviance* (New York: Wiley, 1966), pp. 8-10.

[59] Ferdinand Tönnies, *Comunità e società*, op. cit., pp. 25-30.

[60] Joseph F. Donnermeyer e Walter DeKeseredy, *Rural Criminology* (London: Routledge, 2014), pp. 12-16.

[61] Kerry Carrington et al., "Crime Talk in Rural Communities," in *The Routledge International Handbook of Rural Criminology*, a cura di Joseph F. Donnermeyer (London: Routledge, 2016), pp. 95-97.

[62] René Girard, *La violenza e il sacro* (Milano: Adelphi, 1980), pp. 24-30.

diventano contro uno": la folla identifica un individuo (o un gruppo minoritario) che per qualche motivo appare diverso o vulnerabile, lo accusa di essere all'origine del disordine e unisce le proprie forze per punirlo. La persona designata a capro espiatorio spesso è un outsider, uno straniero o qualcuno ai margini (una strega, un eretico, un membro atipico della comunità per aspetto o comportamento) – in ogni caso una persona la cui eliminazione non scatenerà vendette. L'aggressività diffusa si converte così in aggressione collettiva concentrata: il gruppo proietta sul capro espiatorio tutte le colpe e le paure, arrivando talvolta al linciaggio o all'espulsione rituale della vittima. Secondo Girard, questo meccanismo produce un sollievo immediato: con la rimozione sacrificale del capro espiatorio la pace sociale viene restaurata, e paradossalmente la vittima, dapprima demonizzata, può perfino essere sacralizzata a posteriori quale "salvatrice" della comunità (nei miti arcaici il capro espiatorio ucciso spesso diventa una divinità, sia malefica che benefica). Il meccanismo vittimario di Girard spiega così sia l'origine della coesione sociale (ogni ordine culturale nascerebbe da un assassinio collettivo fondatore) sia la ricorrenza storica di persecuzioni e *pogrom* contro minoranze nei momenti di crisi.

Il termine *capro espiatorio* deriva dal rituale descritto nella *Bibbia* (Levitico 16) in cui un caprone, simbolicamente caricato di tutti i peccati d'Israele, veniva cacciato nel deserto per riconciliare la comunità con Dio[63]. L'idea di trasferire colpe e tensioni su un sostituto sacrificabile ha dunque radici antiche e ha ispirato anche rappresentazioni artistiche moderne. Nel celebre dipinto *The Scapegoat* (1854) di William Holman Hunt, ad esempio, vediamo un capro abbandonato a morire in una landa desolata, con le corna avvolte da un nastro rosso come prescritto dal rito ebraico: un'immagine potente che condensa il concetto di espiazione vicaria e la solitudine tragica dell'esiliato (la carcassa sull'estrema sinistra della tela suggerisce il destino di morte). Hunt, preraffaellita inglese, scelse di dipingere la scena sulle rive del Mar Morto – luogo emblematico di sterilità – sottolineando come l'animale portatore dei peccati della comunità venga respinto fuori dal consesso umano, confinato in uno spazio liminale (la natura arida, quasi aliena) dove le norme consuete non valgono più. Il capro espiatorio diventa così, visivamente, il confine vivente tra il cosmo ordinato della comunità e il caos dell'esterno: un elemento estraneo che acquisisce significato solo in relazione alla collettività che lo ha bandito. Questo ruolo liminare spiega perché spesso le società investono il capro espiatorio di caratteri mostruosi o soprannaturali, caricandolo contemporaneamente di

[63] Levitico 16, nella *Bibbia*, traduzione CEI 2008.

colpa assoluta e di potenza affascinante (Girard nota che molte vittime sacrificali antiche erano allo stesso tempo accusate di portare sventura e ritenute portatrici di una sacralità terribile).

Nel contesto delle comunità rurali, il meccanismo del capro espiatorio è riscontrabile in numerosi episodi storici e attuali. Un esempio classico sono i processi per stregoneria. In epoche di calamità o incertezze – un raccolto distrutto, un'epidemia improvvisa, tensioni religiose – le piccole comunità contadine dell'Europa premoderna spesso individuavano nelle streghe la causa occulta dei loro mali. Sebbene la Spagna abbia conosciuto meno processi di stregoneria rispetto ad altri paesi europei (l'Inquisizione preferiva perseguitare l'eresia religiosa piuttosto che la stregoneria), vi furono comunque casi clamorosi in regioni rurali periferiche. Il più noto avvenne nei Paesi Baschi all'inizio del Seicento: la grande caccia alle streghe[64] di Logroño-Zugarramurdi (1609-1614) coinvolse migliaia di persone – si stima che oltre 7.000 individui furono accusati di stregoneria in quei villaggi pirenaici, spesso sulla base di dicerie e isteria collettiva. Molte delle accusate erano donne indipendenti o figure eccentriche del paese, la cui diversità le rendeva bersagli ideali. Emblematico è il caso di Inés (Inesa) Gaxen, una donna basca che fu processata due volte come presunta strega[65]: dapprima in Francia, dove venne torturata lasciandole mutilazioni permanenti, poi – fuggita oltre confine – in Spagna, dove la sua ostinata difesa della lingua basca e il suo handicap fisico la rendevano "sospetta" agli occhi dei benpensanti. Gaxen, in quanto outsider linguistica e donna sola, divenne capro espiatorio di paure profondamente radicate nella comunità (paura del diverso, del diabolico, del cambiamento sociale). Mentre l'Inquisizione centrale alla fine intervenne moderando l'eccesso di zelo (il tribunale di Logroño nel 1614 pose fine alla caccia alle streghe basca, giudicandola infondata), a livello locale il bisogno di trovare un colpevole visibile per ansie invisibili aveva già avuto effetti devastanti: fratture sociali insanabili e, in alcuni casi, esecuzioni di innocenti. Il processo alle streghe è dunque un esempio paradigmatico di criminalizzazione dell'*outsider* in momenti di crisi: la strega, figura liminale spesso legata alla medicina popolare o a minoranze culturali, viene definita criminale (serva del Maligno) e punita esemplarmente, in modo da purificare la comunità e ripristinare un senso di sicurezza morale.

Non solo nei secoli passati ma anche nelle campagne contemporanee ritroviamo dinamiche di capro espiatorio. I sociologi Norbert Elias e John L. Scotson, nel loro studio classico *The Established and the Outsiders* (1965)[66], analizzarono proprio una comunità semi-rurale per

[64] Gustav Henningsen, *The Witches' Advocate: Basque Witchcraft and the Spanish Inquisition* (1609–1614) (Reno: University of Nevada Press, 1980), pp. 112–118.

[65] Bengoa José, *Historia de un conflicto: El caso de Zugarramurdi* (Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 1995), pp. 45-49.

mostrare come il gruppo degli "stabiliti" usi l'arma della stigmatizzazione contro gli "outsider" per preservare il proprio status. A Winston Parva, un sobborgo inglese, gli abitanti "vecchi" con forti legami interni dipingevano i nuovi residenti (arrivati da fuori) come immorali, sporchi e dediti a comportamenti devianti, nonostante socialmente ed economicamente fossero molto simili. Era la coesione superiore del gruppo stabile – il suo capitale sociale e la sua capacità di organizzare un discorso pubblico (pettegolezzi, allusioni, etichette) – a creare la devianza degli *outsider*, attribuendo loro ogni sorta di colpa e definendoli inferiori. Questo processo consolidava ulteriormente l'identità degli *established*: essi si percepivano virtuosi proprio in contrapposizione ai nuovi arrivati "viziosi". In tal modo, l'esclusione forgiava una più forte solidarietà interna. Elias e Scotson dimostrano quindi empiricamente come la coesione comunitaria possa essere costruita attraverso l'esclusione sistematica di un sottogruppo: il deviante, reale o immaginato, diventa un simbolo negativo grazie al quale il gruppo maggioritario definisce se stesso in termini positivi. Nel caso studiato, bastò che i "vecchi" abitanti avessero una rete di associazioni e maggior influenza nell'amministrazione locale per imporre la loro narrazione sugli "outsider" – un fenomeno che ha paralleli in tante comunità rurali dove famiglie insediate da generazioni guardano con sospetto i nuovi venuti, imputando loro qualsiasi rottura dell'ordine tradizionale.

Un esempio drammatico e recente di capro espiatorio nelle campagne è offerto dai fatti di El Ejido, cittadina agricola dell'Andalusia. Agli inizi di febbraio del 2000, questo comune della provincia di Almería – prospero per via dell'agricoltura intensiva in serra – fu sconvolto dal brutale assassinio di una giovane donna spagnola; l'autore era un immigrato nordafricano con disturbi mentali. L'episodio scatenò immediatamente una caccia al colpevole generalizzata: l'intera popolazione immigrata di origine marocchina e algerina (circa 15.000 persone, molte delle quali braccianti illegali) venne presa di mira dalla furia dei locali. Per due giorni e due notti, gruppi di residenti spagnoli devastarono e incendiarono abitazioni, negozi e moschee degli immigrati, in quello che è stato definito "il più violento scoppio di razzismo nella recente storia di Spagna"[67]. Questa violenza collettiva ebbe le caratteristiche tipiche del linciaggio del capro espiatorio: un'intera comunità contro un intero gruppo, identificato con l'omicida e ritenuto colpevole in solido di ogni minaccia alla sicurezza locale. Inquietante è che le autorità – la polizia municipale e buona parte degli amministratori – rimasero passivi se non addirittura conniventi durante i *pogrom*, quasi legittimando la "punizione" inflitta dalla folla. La crisi fu tamponata solo dall'intervento del governo centrale, ma il segnale era chiaro: nella mentalità di quella comunità rurale, gli immigrati extracomunitari erano già stati costruiti da tempo come devianza incarnata, "corpi estranei" colpevoli di infrangere l'equilibrio sociale. D'altra parte, come vedremo nella sezione successiva, proprio a El Ejido si erano accumulati negli anni precedenti forti tensioni latenti: gli imprenditori agricoli locali sfruttavano intensivamente la manodopera straniera e al contempo relegavano i lavoratori immigrati ai margini fisici della città (in accampamenti fatiscenti fuori dall'abitato), alimentando un clima di segregazione e diffidenza. In quel febbraio 2000 bastò la scintilla di un fatto di cronaca nera per far esplodere un panico morale già in incubazione: il discorso pubblico (media locali, voci popolari) dipinse l'omicidio non come il gesto isolato di un malato, ma come la prova che gli immigrati in generale erano pericolosi e "non integrabili". Il risultato fu una reazione collettiva di stampo punitivo, che ha tutti i crismi del rituale del capro espiatorio descritto da Girard: identificazione di un nemico interno, sua disumanizzazione, violenza unanime contro di lui, infine temporanea catarsi comunitaria (dopo i fatti, molti abitanti espressero sollievo ritenendo di aver "dato una lezione" agli stranieri). Questo caso contemporaneo illumina il filo rosso che collega la caccia alle streghe di secoli fa alle tensioni nelle campagne globalizzate di oggi: di fronte a paure e cambiamenti difficili da governare (ieri la carestia o la religione, oggi la crisi economica e le migrazioni), le comunità rurali possono ricorrere – in modo latente o manifesto – al vecchio meccanismo di controllo sociale del capro espiatorio, trovando un colpevole conveniente su cui scaricare conflitti e ansie.

[66] Norbert Elias e John L. Scotson, *The Established and the Outsiders*. op. cit., pp. 21-35.

[67] Francisco Checa y Olmos, *La situación de los inmigrantes en El Ejido tras los sucesos de febrero de 2000* (Almería: Universidad de Almería, 2001), pp. 5-10.

010000 Ruralità/estrattivismo
010200 Criminalità
010203 Capro espiatorio

15

15 *The Scapegoat* , William Holman Hunt, 1854-55

010300
Selvatico

010000 Ruralità/estrattivismo
010300 Selvatico
010301 Affetti radicati

Affetti radicati

I.

Il concetto di *wildness* applicato al rurale porta con sé un'ambiguità semantica profonda: lo spazio selvatico è stato inteso sia come luogo di minaccia e caos, sia come luogo di autenticità e purezza. In altre parole, il rurale viene spesso percepito come sede di una selvatichezza intrinseca, sia nel senso negativo di ambiente non civilizzato, sia in quello positivo di natura genuina. Questa duplicità affonda le radici nella storia culturale occidentale. In epoche pre-moderne, la natura selvaggia era temuta: le foreste e le montagne, popolate da animali feroci e forze ignote, rappresentavano pericolo e alterità radicale. Come nota lo storico Simon Schama, il paesaggio non è mai neutro: "i paesaggi sono cultura prima ancora che natura, costruzioni dell'immaginazione proiettate su boschi, acque e rocce"[68]. Nel percepire la *wilderness*, dunque, le società umane hanno proiettato i propri immaginari e sentimenti: timori religiosi, aspirazioni di dominio o aneliti di libertà. Non sorprende allora che, per secoli, la "selva oscura" dantesca o la wilderness biblica fossero simboli di smarrimento e prova spirituale.

A partire dal Settecento, con il tramonto dell'Illuminismo e l'avvento della sensibilità romantica, avviene un ribaltamento di prospettiva: ciò che era temuto diventa idealizzato. La natura selvaggia acquista un valore positivo come antidoto alla corruzione della civiltà moderna. Pensatori e artisti romantici esaltano il sublime naturale – l'emozione mista di terrore e meraviglia di fronte a forze immensamente più grandi dell'uomo. Paesaggi un tempo giudicati "wastelands" privi di valore vengono ora celebrati come luoghi quasi sacri. Alla fine dell'Ottocento, figure come Henry Thoreau proclamano che "in wildness is the preservation of the world"[69] e pionieri dell'ambientalismo come John Muir paragonano la wilderness all'Eden[70]. Il *wild* rurale – montagne impervie, brughiere desolate, foreste vetuste – diventa sinonimo di autenticità originaria e purezza morale, in contrapposizione alla città industriale. La pittura romantica ha fissato nell'immaginario collettivo questa visione: si pensi al dipinto di Caspar David Friedrich *Wanderer above the Sea of Fog* (1818), in cui un viandante contempla da una vetta un mare di nebbia infinito. La figura umana, di spalle e minuscola rispetto alla vastità circostante, incarna proprio quell'affetto misto di smarrimento e elevazione di fronte alla natura selvaggia. Questa nuova sensibilità estetica – tra *Picturesque* e

[68] Simon Schama, *Landscape and Memory* (New York: Vintage Books, 1995), p. 61.

[69] Henry David Thoreau, *Walking* (Boston: Ticknor and Fields, 1862), p. 13.

[70] John Muir, *My First Summer in the Sierra* (Boston: Houghton Mifflin, 1911), p. 56.

Sublime – codifica il selvatico come esperienza catartica e spirituale, da ricercare attivamente; ed è all'origine della tutela dei primi parchi naturali, concepiti come "cattedrali" di natura incontaminata.
Eppure, la *wilderness* rurale resta un costrutto carico di contraddizioni e gerarchie implicite. La celebrazione romantica del selvaggio convive con antichi pregiudizi verso il rurale considerato "arretrato". In Inghilterra, ad esempio, coesistevano nel XIX secolo due strutture di sentimento (per dirla con Raymond Williams) opposte[71]: da un lato l'idealizzazione pastorale della campagna come luogo di armonia senza tempo, dall'altro la denigrazione del contadino come rozzo e incivile. Queste strutture di sentimento – concetto che Michael Woods riprende per spiegare le sensibilità collettive attorno alla ruralità[72] – sono tessuti emotivi condivisi, difficili da cogliere nei discorsi espliciti, ma incisivi nel plasmare percezioni e comportamenti politici. La nostalgia bucolica per un'"età dell'oro" rurale, ad esempio, può servire a coprire le contraddizioni del presente: Williams osserva che l'idealizzazione pastorale, basata sul desiderio di stabilità in tempi di cambiamento, tendeva a eludere le dure realtà sociali contemporanee. Tuttavia, la sua inaccuratezza non ne impedisce l'efficacia sociale e politica. Al contrario, tali sentimenti "radicati" possono essere strumentalizzati per difendere ordini e gerarchie tradizionali. Come nota Williams, i valori rurali idealizzati – l'ordine agrario, il legame di sangue e suolo – hanno talvolta alimentato reazioni esplicitamente anti-democratiche, ad esempio nei movimenti nazionalisti che opponevano la campagna sana alla città decadente. All'opposto, esiste una struttura di sentimento dispregiativa, ereditata dalla modernità illuminista, che raffigura la ruralità come sinonimo di arretratezza: il villano rustico sciocco contrapposto al cittadino colto. Questa narrazione gerarchica è servita storicamente a giustificare interventi di "modernizzazione" imposti dall'alto nelle campagne, considerandole incapaci di progresso autonomo.
In sintesi, lo spazio rurale selvatico è attraversato da affetti contrastanti: amore idealizzante e disprezzo civilizzatore. Entrambi sono affetti radicati, ovvero emozioni collettive profondamente ancorate alla memoria e all'immaginario sociale del rurale. Tali emozioni strutturano il modo in cui oggi concepiamo la ruralità selvaggia: per alcuni luogo autentico da salvare, per altri spazio vuoto da colonizzare o modernizzare. Riconoscere questa complessità affettiva – questa stratificazione di sentimenti sedimentata nel tempo – è fondamentale per comprendere le dinamiche identitarie e politiche che animano il rurale contemporaneo. Come afferma Monika Krause, il "wild" rurale odierno porta ancora i segni di significati investiti dall'esterno[73], spesso da parte di élite urbane, generando non di rado tensioni e fraintendimenti con chi in quei luoghi vive davvero. La *wilderness*, dunque, non "si nomina da sola" (parafrasando Schama) ma è il prodotto di sguardi ed emozioni incrociate: paure ataviche, nostalgie idealizzanti, proiezioni di alterità. I capitoli seguenti esamineranno come queste economie affettive circolano e agiscono nel territorio rurale, contribuendo a costruirne la percezione contemporanea.

[71] Raymond Williams, *The Country and the City* (New York: Oxford University Press, 1973), pp. 45–48.

[72] Michael Woods, *Rural* (Abingdon: Routledge, 2010), pp. 28–31.

Emozioni, economie affettive e territorio

Le emozioni non risiedono semplicemente dentro di noi: sono forze sociali circolanti, che fluiscono tra corpi, oggetti e luoghi, attribuendo loro specifici valori e significati. La teorica femminista Sara Ahmed definisce questo fenomeno come *economie affettive*[74]: i sentimenti "fanno cose", legano gli individui alle comunità e collegano lo spazio corporeo allo spazio sociale tramite l'intensità degli attaccamenti. In altre parole, le emozioni non sono meri stati interiori, ma processi intersoggettivi che aderiscono a determinati segni e luoghi, creando coesione collettiva. Nel contesto dei paesaggi rurali, tali economie affettive risultano particolarmente evidenti: paura, desiderio, attaccamento, nostalgia circolano attraverso il territorio, influenzando il modo in cui esso viene vissuto e governato.
Un primo esempio è l'attaccamento al luogo (*place attachment*), quella forma di amore e radicamento verso la propria terra natale o verso un paesaggio familiare. Molte comunità rurali sviluppano un forte legame affettivo col territorio: gli spazi non sono anonimi, ma intrecciati a ricordi personali e collettivi. Gli abitanti percepiscono boschi, campi e sentieri come parti della propria identità – "pezzi di sé" – e questo sentimento di appartenenza può motivare azioni di cura o di difesa del luogo. Ad esempio, di fronte a un progetto percepito come minaccia (la costruzione di un'infrastruttura invasiva, la vendita di terreni a estranei), la risposta locale spesso si carica di emotività: indignazione, senso di perdita, mobilitazione comunitaria. Queste reazioni non sono semplici resistenze "nimby" irrazionali, ma esprimono valori sedimentati: come nota Ahmed, l'emozione di rabbia o dolore per la trasformazione di un luogo amato testimonia che quel luogo ha acquisito significato attraverso un'accumulazione di affetti nel tempo[75]. Le *economie affettive* spiegano dunque perché certi luoghi divengono insostituibili agli occhi di chi li vive: essi concentrano storie, legami e memorie condivise, divenendo insiemi carichi di valore simbolico.
Accanto all'attaccamento, opera nel rurale anche la paura, un'emozione ugualmente potente nel plasmare spazi. Si pensi al timore della natura selvaggia – dei suoi

[73] Monika Krause, *The Good Project: Humanitarian Relief NGOs and the Fragmentation of Reason* (Chicago: University of Chicago Press, 2014), p. 91.

[74] Sara Ahmed, *The Cultural Politics of Emotion* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004), pp. 6–11.

[75] Sara Ahmed, *The Cultural Politics of Emotion*, op. cit., pp. 6–11.

010000 Ruralità/estrattivismo
010300 Selvatico
010301 Affetti radicati

pericoli reali o immaginati – che ancora oggi condiziona la percezione dei luoghi isolati. Boschi bui, lande deserte o montagne impervie evocano in alcuni un senso di insicurezza e minaccia. Questo timore atavico del selvatico può avere implicazioni concrete: ad esempio, la diffidenza verso la reintroduzione di predatori (lupi, orsi) in aree rurali, alimentata dall'ansia per l'incolumità e i propri mezzi di sostentamento (greggi, armenti). Allo stesso tempo, la paura può attaccarsi anche a figure umane percepite come estranee nel contesto rurale: si pensi all'ostilità verso migranti e forestieri, visti come elementi di perturbazione di una supposta quiete locale. Studi sull'economia affettiva dell'odio mostrano come le emozioni negative circolino costruendo figure del nemico legate ai luoghi. Nel caso di comunità rurali in difficoltà, non è raro che il malessere sociale venga proiettato su capri espiatori esterni (lo straniero, l'"intruso" urbano) accusati di minacciare un ordine locale idealizzato. Tale dinamica è evidente in certi discorsi populisti contemporanei che contrappongono "il paese sano" alla presenza di *outsider* portatori di criminalità o degrado. L'odio può quindi "attaccarsi" a luoghi e corpi, marcando determinati spazi rurali come insicuri semplicemente per la presenza dell'altro. Queste narrazioni emotive hanno effetti reali, ad esempio influenzando le politiche di sicurezza o l'orientamento elettorale in aree periferiche.

Al polo opposto della paura vi è il desiderio e la nostalgia associati al rurale. Per molte società urbanizzate, la campagna incarna un altrove temporale: un passato più semplice e comunitario che si guarda con rimpianto. La nostalgia rurale affiora sia a livello popolare (il mito della "vita di una volta" in campagna, felice e genuina) sia a livello mediatico e turistico (la pubblicità del borgo idilliaco, delle antiche tradizioni contadine da riscoprire nei weekend). Questo desiderio spesso si nutre di un'immagine statica della ruralità: i villaggi congelati nel tempo, i paesaggi "rimasti come allora". Tuttavia, come sottolinea Lauren Berlant con il concetto di *cruel optimism*[76], talvolta desideriamo qualcosa che in realtà ostacola la nostra fioritura. L'idealizzazione nostalgica della *wilderness* rurale – del "buon tempo antico" – può diventare un ottimismo crudele se distoglie lo sguardo dalle sfide presenti, impedendo di vedere il rurale come spazio vivo e in trasformazione. Ad esempio, alimentare l'idea di un territorio montano immutabile può ignorare deliberatamente lo spopolamento, la mancanza di servizi, o addirittura giustificare politiche che museificano i borghi invece di innovarli. In questo senso, la wilderness viene percepita come luogo statico: un deposito di memoria collettiva, certo, ma cristallizzato in un'immagine idealizzata

[76] Lauren Berlant, *Cruel Optimism* (Durham: Duke University Press, 2011), p. 1.

a beneficio esterno (turisti, città) più che per le comunità locali. Di contro, esiste un approccio che vede la wilderness e il rurale in divenire: luoghi dinamici, dove la natura e la società interagiscono continuamente producendo novità. Pensiamo alle pratiche contemporanee di *rewilding* (rinaturalizzazione) in aree rurali abbandonate: boschi che ricrescono dove c'erano campi, fauna selvatica che ritorna. Questi processi generano emozioni miste – gioia per il ritorno della "vera" natura, ma anche ansia per la perdita del paesaggio agrario tradizionale – mostrando come il selvatico sia percepito in modo diverso da soggetti diversi e nel corso del tempo.

Cruciale, in questo quadro, è il ruolo della memoria collettiva nella costruzione dell'identità rurale. Ogni comunità locale elabora rappresentazioni condivise del proprio passato che informano il sentimento verso i luoghi. La memoria collettiva agisce come un filtro: seleziona e tramanda storie sul territorio, celebrando alcuni aspetti e silenziandone altri. Ad esempio, in un villaggio agricolo la narrazione identitaria potrebbe enfatizzare l'epoca d'oro della viticoltura locale o una resistenza comunitaria (una lotta contadina, una festa patronale antica), costruendo orgoglio locale e senso di continuità. Questi ricordi, trasmessi oralmente o incarnati in rituali e paesaggi (monumenti, santuari campestri, alberi secolari considerati "testimoni" del passato), ancorano affettivamente le persone al luogo. Il paesaggio rurale stesso diventa un archivio di memorie: ogni elemento – un muretto a secco, una roggia, un rudere di cascina – può funzionare da spunto memoriale, attivando emozioni in chi ne conosce la storia. Maurice Halbwachs notava che il ricordo individuale esiste sempre dentro cornici sociali[77]: nei paesi, le cornici sono spesso spaziali (la piazza, il campanile, il campo comune) e fungono da *trigger* della memoria comunitaria. Così, la percezione affettiva di un luogo rurale oggi può dipendere dal carico memoriale che esso porta: una foresta può essere amata non solo perché "bella", ma perché associata alle storie dei nonni che vi lavoravano il carbone, o temuta perché teatro di un evento tragico ricordato collettivamente. La memoria può anche produrre miti locali che rafforzano l'identità territoriale (es. "questa valle ha sempre resistito agli invasori"), alimentando l'affetto e la fierezza locale. D'altra parte, va detto che la memoria è selettiva: alcune narrative possono escludere voci scomode (per esempio, dimenticare il ruolo di braccianti migranti nella storia agricola locale), creando zone d'ombra affettive. Riconoscere queste omissioni è importante per una lettura critica delle economie affettive: ciò che non viene ricordato pubblicamente spesso continua però a vivere in memorie marginali, generando magari rancore o senso di ingiustizia

[77] Maurice Halbwachs, *La mémoire collective* (Paris: Presses Universitaires de France, 1950), trad. it. *La memoria collettiva* (Milano: Unicopli, 1987), pp. 20–25.

in gruppi esclusi.
In conclusione, il territorio rurale contemporaneo è intriso di emozioni circolanti che ne orientano la valorizzazione o il discredito. Le economie affettive delineate da Ahmed ci aiutano a capire come l'attaccamento amoroso, la paura difensiva e il desiderio nostalgico operino come forze che fanno muovere le persone verso (o contro) certi progetti territoriali. Lungi dall'essere irrazionali, questi affetti sono parte costitutiva della politica dello spazio: "la partecipazione delle emozioni ai movimenti sociali non va liquidata come impulsiva o irrazionale, ma riconosciuta come essenziale alla loro forza politica"[78]. Nel caso del rurale, ciò significa che dietro alle scelte di gestione del territorio – dall'opposizione a una discarica all'istituzione di un parco naturale – agiscono sentimenti diffusi, sedimentati nella storia locale e nell'immaginario collettivo nazionale. Il pianificatore o progettista che voglia operare in questi contesti dovrà tenere conto di tali economie affettive: ignorarle rischia di produrre conflitti o fallimenti, mentre comprenderle permette di sviluppare interventi più condivisi e sostenibili, capaci di dialogare con l'identità emotiva dei luoghi.

Ruralizzazione e tensioni con la wilderness

Viviamo in un'epoca in cui la narrativa dominante parla di urbanizzazione planetaria, eppure – come provoca la sociologa Monika Krause – se tutto il mondo si urbanizza, si ruralizza anche[79]. Krause introduce il concetto di "ruralizzazione del mondo" per richiamare l'attenzione su quei processi spesso invisibili se adottiamo solo lo sguardo urbano. Complementare all'urbanizzazione, la ruralizzazione indica l'emergere di forme ibride in cui il rurale penetra nella città e viceversa. Ad esempio, osserva Krause, solo adottando questa prospettiva possiamo riconoscere fenomeni come la presenza di contadini nelle metropoli in espansione, le pratiche di agricoltura urbana e di allevamento in contesti cittadini, o ancora l'apparizione di fauna selvatica in periferie e sobborghi. Pensiamo agli orti urbani comunitari che punteggiano molte capitali, o ai cinghiali e volpi che ormai frequentano i parchi metropolitani: la dicotomia rigida *città/campagna* si sfalda in queste zone liminali. Allo stesso modo, la ruralizzazione del mondo include i "borghi noiosi" e i contadini in suburbia", cioè quelle aree di transizione dove la vita rurale e quella urbana coesistono in modi inediti. Un caso emblematico è la fascia peri-urbana di molte città globali: quartieri residenziali con villette, accanto a campi coltivati e allevamenti su piccola scala, con una popolazione a metà tra pendolari urbanizzati e agricoltori part-time. In queste realtà ibride si manifestano "nuove forme di improvvisazione di fronte al fallimento delle infrastrutture": ad esempio, comunità che si auto-organizzano per supplire a servizi carenti (pozzi d'acqua nei villaggi periurbani senza acquedotto, reti di scambio di prodotti agricoli tramite social network locali, ecc.). La ruralizzazione, insomma, rende visibili tutta una serie di pratiche e soggetti altrimenti trascurati: contadini migranti, piccoli produttori ai margini delle città globali, mix insoliti di vita contadina e tecnologie urbane.
All'interno di queste nuove geografie, però, emergono anche tensioni rinnovate tra agricoltura e wilderness. Krause sottolinea come nel mondo contemporaneo vediamo "tensioni tra i mezzi di sussistenza agricoli da un lato e la wilderness dall'altro, quando il selvatico viene investito di significati e valori esterni". Questo scenario si verifica, ad esempio, nei progetti di *rewilding* in Europa: territori rurali marginali (ex pascoli o campi abbandonati) vengono destinati a riserva naturale per ripristinare ecosistemi selvaggi. L'intento conservazionista, spesso promosso da attori urbani o internazionali, può però confliggere con gli interessi degli abitanti locali e degli agricoltori. Questi ultimi vedono talvolta nella nuova wilderness un'intrusione che sottrae terre coltivabili o introduce specie problematiche (predatori, erbe infestanti) – in sostanza, un'ulteriore marginalizzazione economica mascherata da tutela ambientale. Si ripropone così uno scontro antico: da una parte l'economia agraria che domestica il suolo e dipende dal controllo della natura, dall'altra l'ideale della natura selvaggia libera dall'azione umana. In chiave storica, questa tensione risale quantomeno alla rivoluzione neolitica: l'espansione dell'agricoltura avvenne a scapito delle foreste primigenie, e da allora il *clearing* (disboscamento) è stato un atto fondativo della civiltà agraria. Nel corso dei secoli, l'Europa ha visto ridursi drasticamente gli spazi selvaggi man mano che la campagna coltivata avanzava – un processo accompagnato da un discorso di progresso e utilità. Tuttavia, come già evidenziato, nel XIX secolo si assiste a un'inversione di valori: compaiono movimenti che reclamano la protezione di quegli ultimi spazi incontaminati rimasti, anche a costo di limitarne l'uso produttivo. Nascono i parchi nazionali e riserve (Yellowstone nel 1872, Gran Paradiso in Italia nel 1922) spesso in zone d'alta montagna poco popolate, dove l'agricoltura cede il passo alla contemplazione estetica e alla conservazione scientifica. Queste iniziative conservarono il territorio "vuoto" ma talvolta esclusero le popolazioni locali: emblematico è il caso di intere comunità sgomberate dal Parco Nazionale d'Abruzzo nei primi decenni del Novecento, o dei pastori cacciati dalle valli di Yellowstone in Nord America. Si instaurò così una gerarchia territoriale implicita: la wilderness considerata di valore universale (patrimonio paesaggistico, habitat di

[78] Sara Ahmed, *The Cultural Politics of Emotion*, op. cit., p. 12.

[79] Monika Krause, *The Ruralization of the World*, in "European Journal of Sociology", vol. 63, n. 1 (2022), pp. 27-30.

specie simbolo) ottenne priorità su usi rurali tradizionali visti come meno importanti o addirittura dannosi (il pascolo, la caccia locale, il taglio della legna).
Queste tensioni storiche rivivono oggi in nuove forme. Da un lato c'è una crescente sensibilità ambientale e il riconoscimento dei servizi ecosistemici della wilderness (biodiversità, mitigazione climatica, attrattiva turistica); dall'altro la ruralità produttiva reclama il proprio ruolo socio-economico e identitario. Un esempio contemporaneo è il dibattito sulla *coexistence* con i grandi carnivori in Europa: il ritorno naturale di lupi e orsi (favorito dalle normative di tutela) viene salutato dagli ambientalisti come successo ecologico e recupero di wildness, ma molti allevatori percepiscono ciò con ansia e ostilità, vedendo minacciata la sicurezza del bestiame e dunque la sostenibilità del proprio lavoro. Qui l'emozione della paura (e rabbia) verso il selvatico entra in conflitto con l'affetto positivo di altri verso la natura selvaggia: due economie affettive opposte che si scontrano sullo stesso territorio. Organizzazioni come il Countryside Alliance nel Regno Unito hanno abilmente cavalcato queste tensioni, presentando la popolazione rurale come un gruppo marginalizzato che deve "difendersi" dalle imposizioni urbane (come divieti di caccia o restrizioni ambientali). Attraverso abili strategie retoriche, esse alimentano un senso di comunità rurale ferita ma valorosa, che lotta per pratiche "tradizionali" (ad esempio la caccia alla volpe) dipinte come parte di un stile di vita genuino da preservare. Si crea così un fronte affettivo conservatore che oppone *ruralità* e *wilderness* in nome di un certo ordine sociale: la wilderness viene accettata solo se addomesticata entro consuetudini locali (la riserva di caccia gestita, il bosco sfruttato in modo sostenibile), mentre viene respinta quando portatrice di valori urbani "alieni" (la protezione integrale, la wilderness lasciata a sé stessa). D'altro canto, esistono anche sensibilità rurali progressiste che cercano di conciliare produzione agricola e tutela del selvatico, sviluppando approcci integrati (agroforestazione, turismo naturalistico gestito dalle comunità locali, progetti di conservazione partecipata). Queste esperienze mostrano che la dicotomia non è insanabile, ma richiede di riconoscere il valore affettivo che entrambe le parti attribuiscono al territorio: il contadino alla propria terra come mezzo di vita e retaggio familiare, l'ambientalista alla stessa terra come ultimo rifugio di natura incontaminata. Un progetto territoriale inclusivo dovrebbe idealmente far dialogare questi affetti, magari compensando economicamente e simbolicamente le comunità locali per il "servizio" di custodia della wilderness (ad esempio attraverso pagamenti per servizi ecosistemici,

marchi territoriali che valorizzino la produzione in area protetta, coinvolgimento degli abitanti nella governance delle riserve).
Un ulteriore livello di analisi riguarda le eredità culturali del Romanticismo e delle estetiche del *Picturesque* e del Sublime nella rappresentazione della natura selvaggia fino a oggi. Come accennato, l'idea stessa di wilderness che celebriamo oggi è figlia del Romanticismo ottocentesco: senza quella rivoluzione di sensibilità, forse non considereremmo "bello" un paesaggio privo di tracce umane. Edmund Burke nella sua indagine sul *Sublime* (1757)[80] distingueva il bello – armonico, rassicurante, limitato – dal sublime – travolgente, inquietante e illimitato – identificando in quest'ultimo le emozioni suscitate da precipizi, tempeste, montagne imponenti. Parallelamente, teorici come William Gilpin introdussero il termine *Picturesque* per descrivere quel particolare piacere estetico nel paesaggio che sta tra bello e sublime[81]: scenari vari e pittoreschi, con rovine, alberi contorti, giochi di luce, capaci di sembrare quadri naturali. Queste idee influenzarono non solo l'arte (dai dipinti di Turner alle poesie di Wordsworth) ma anche la progettazione del paesaggio: i giardini all'inglese di fine Settecento cercavano deliberatamente di ricreare vedute "pittoresche" inserendo elementi selvatici e ruderi evocativi. L'ideale di *Arcadia*, luogo pastorale per eccellenza, venne risignificato: da serena campagna coltivata divenne sempre più un giardino selvaggio, un bosco sacro dove ritrovare l'innocenza perduta. Questa eredità la ritroviamo, ad esempio, nel movimento dei romanticismi nazionali dell'Ottocento: ogni nazione europea nascente esaltava i propri paesaggi "sublimi" come culla dello spirito nazionale (le Highlands per la Scozia romantica, le Alpi per la Svizzera, gli Appennini selvaggi per un certo immaginario italiano). Il paesaggio naturale selvaggio acquisiva così una valenza patriottica ed educativa: portare l'élite cittadina a contemplare cascate e vette serviva a temprarne il carattere e rinsaldare l'amor di patria attraverso l'emozione estetica condivisa.
Queste estetiche continuano a informare la rappresentazione contemporanea della wilderness. La fotografia naturalistica, ad esempio, è debitrice dei canoni del sublime romantico: le iconiche immagini di Ansel Adams nelle valli di Yosemite – giochi di luci ed ombre drammatici, proporzioni monumentali – riecheggiano le composizioni pittoriche ottocentesche e suscitano simili sentimenti di meraviglia reverenziale. Allo stesso modo, il marketing territoriale turistico spesso propone scenari pittoreschi "da cartolina": il borgo rurale perfettamente inserito in un contesto naturale "selvaggiamente bello" – ma ordinato

[80] Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (London: R. and J. Dodsley, 1757), pp. 57-60.

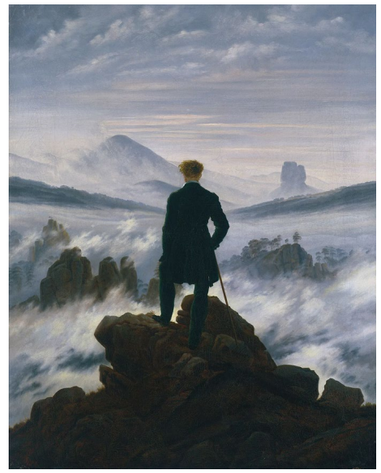
[81] William Gilpin, *Observations on the River Wye* (London: R. Blamire, 1782), pp. 3-10.

quel tanto da essere accogliente. Si pensi ai calendari o siti web promozionali che mostrano cascate isolate con un vecchio mulino (un classico motivo pittoresco), oppure campagne pubblicitarie di parchi nazionali che ritraggono escursionisti solitari in cima a montagne immerse nelle nuvole (riprendendo l'iconografia del *wanderer* di Friedrich). Queste immagini rassicurano ed esaltano allo stesso tempo: offrono l'edulcorazione del sublime in un prodotto estetico consumabile, accessibile al turista medio. Alcuni critici parlano a tal proposito di *Disneyficazione* del selvaggio, ovvero della tendenza a rendere la wilderness un'esperienza esteticamente codificata e priva delle sue asperità reali, per adattarla al gusto e al consumo di massa. Non bisogna dimenticare, però, che l'estetizzazione romantica della natura ha avuto anche importanti effetti di emancipazione culturale. Ha insegnato a generazioni di persone a sentire emotivamente il paesaggio, a riconoscere un valore nei luoghi remoti e non antropizzati. In architettura del paesaggio e urbanistica, le idee del pittoresco introdussero l'attenzione per il *genius loci*, per l'integrazione armoniosa tra costruito e natura circostante – aspetti oggi fondamentali nella progettazione sostenibile. Inoltre, l'apprezzamento estetico del selvatico ha aperto la strada alla coscienza ecologica moderna: prima ammiriamo un bosco secolare per la sua bellezza, poi impariamo a considerarlo un ecosistema prezioso da proteggere per sé stesso. Certo, questa transizione non è priva di contraddizioni, come segnalava William Cronon ne *Il problema della wilderness* (1995)[82]: la fuga romantica dalla storia umana insita nel culto della wilderness rischia di farci dimenticare le responsabilità verso la natura vicina, quotidiana, coltivata. Cronon sottolinea infatti che venerare solo i luoghi incontaminati può implicare una "fuga dalla storia" e dai luoghi abitati, come se la natura autentica esistesse solo dove l'uomo non c'è. Il paradosso, nota Cronon, è che così facendo si riproducono proprio quei valori dualistici (*natura vs cultura*, *wilderness vs civiltà*) che hanno causato la separazione alienante dell'uomo dall'ambiente. Riconoscere l'eredità romantica significa allora anche superarla criticamente: apprezzare il sublime della wilderness, senza però cadere nella sua museificazione o nella svalutazione della "natura ordinaria" delle campagne produttive.

In definitiva, la ruralità contemporanea è il frutto di un dialogo-scontro secolare tra due poli: l'ordine domestico agricolo e il disordine affascinante del selvatico. Questo rapporto ha attraversato fasi di equilibrio (si pensi al paesaggio agrario tradizionale europeo, un mosaico di campi e boschi, risultato di compromessi millenari tra uomo e natura) e fasi di conflitto aperto (deforestazioni massive contrapposte a parchi integrali). Oggi, concetti come la ruralizzazione del mondo di Krause ci invitano a guardare oltre il dualismo, esplorando forme ibride: ad esempio, le "foreste coltivate" (silvopastorizia, *agroforesty*) dove produzione e biodiversità convivono, o le "campagne urbanizzate" in cui l'urbano assume caratteri rurali e viceversa. Queste forme ibride rappresentano forse la via futura: paesaggi né totalmente domestici né totalmente selvaggi, ma eterogenei e flessibili, capaci di rispondere sia al bisogno umano di radicamento produttivo sia a quello di esperienze affettive di wilderness. In tal senso, il progettista ha di fronte una sfida stimolante: disegnare nuovi paesaggi rurali che integrino spazi di wilderness e spazi di vita sociale, riconoscendo la pluralità di valori (ecologici, culturali, economici, affettivi) in gioco.

[82] William Cronon, "The Trouble with Wilderness; or, Getting Back to the Wrong Nature," in *Uncommon Ground: Rethinking the Human Place in Nature*, a cura di William Cronon (New York: W. W. Norton, 1995), pp. 69–90.

16



16 *Viandante sul mare di nebbia (Wanderer above the Sea of Fog)*, Caspar David Friedrich, 1818

Disintrecciare

II.

Nel discorso urbanistico occidentale, la trasparenza spaziale – ovvero l'idea che lo spazio possa essere pienamente conosciuto, rappresentato e controllato attraverso la vista – è stata a lungo considerata un valore positivo. Pianificazione e cartografia moderne hanno promosso una visione "panottica" del territorio, dove ciò che è visibile è sinonimo di ciò che è conoscibile e dunque governabile. Questo capitolo intende "disintrecciare" tale paradigma, esplorando criticamente come gli spazi rurali e selvatici sfuggano a questa logica di trasparenza. Attraverso i concetti di opacità, invisibilità e frammentazione, analizzeremo come la resistenza a essere completamente "mappati" o leggibili possa costituire una risorsa. In particolare, esamineremo la frammentazione territoriale non come un difetto da correggere, ma come potenziale fertile per nuovi assemblaggi e identità spaziali. Le teorie decoloniali di Walter Mignolo sul *delinking* (scollegarsi dalle epistemologie dominanti) e di Édouard Glissant sull'*opacità* forniranno strumenti concettuali per leggere diversamente gli spazi in trasformazione. Casi studio contemporanei nel sud della Spagna, come Níjar ed El Ejido, serviranno da filo conduttore: territori rurali liminari, nei quali la resistenza spaziale si manifesta sia in forme visibili che invisibili. L'analisi intreccerà contributi dal pensiero filosofico, architettonico, letterario, fotografico e cinematografico, al fine di delineare un approccio alternativo alla lettura dello spazio – un approccio situato, opaco, disintrecciato dalla visione unica della modernità.

Il problema della trasparenza spaziale

Nel progetto modernista, la conoscenza dello spazio è stata principalmente un fenomeno ottico: guardare dall'alto una mappa o una planimetria significava, nelle intenzioni, dominare cognitivamente il territorio. La cartografia tradizionale – figlia dell'Illuminismo e strumento del colonialismo – ha preteso di rappresentare il mondo con esattezza, riducendo paesaggi complessi a superfici bidimensionali astratte. James C. Scott ha descritto questo impulso come la ricerca di legibilità (*legibility*) da parte dello Stato: un processo che "semplifica la realtà complessa per poterla controllare"[83]. Spesso, di fronte all'intricata varietà del reale, il pianificatore moderno compie il seguente percorso: "Osserva una realtà confusa... non ne comprende le sottigliezze... attribuisce tale fallimento all'irrazionalità intrinseca di quella realtà... elabora una visione idealizzata di come la realtà dovrebbe essere... e usa il potere per imporre quella visione, demolendo la vecchia realtà se necessario"[84]. In altre parole, ciò che sfugge allo sguardo razionalizzatore viene bollato come "disordine" e dev'essere rettificato o eliminato.

Questo paradigma visivo ha influenzato profondamente l'urbanistica occidentale. Si pensi ai piani ortogonali delle città coloniali spagnole o ai grandiosi sventramenti del Movimento Moderno: Le Corbusier immaginava una città fatta di assi rettilinei e volumi di vetro, in cui nulla fosse ambiguo o nascosto. La trasparenza – in senso sia letterale (edifici di vetro, spazi aperti) che metaforico (comprensione totale delle funzioni urbane) – era associata a valori di progresso, ordine ed efficienza. Tuttavia, questa ricerca di trasparenza ha generato anche dure critiche. Da un lato, ha ignorato che ogni mappa è anche uno strumento di potere: come nota Arturo Escobar, le mappe "al tempo stesso rivelano e nascondono", e la domanda fondamentale da porsi è "chi conta, disegna e narra (il territorio) e in che modo"[85]. La pretesa di neutralità della cartografia moderna occultava il fatto che solo certi saperi (quelli tecnico-scientifici occidentali) venivano riconosciuti, mentre le conoscenze locali o indigene erano tacitate perché "opache" agli occhi dei colonizzatori.

Dall'altro lato, la pianificazione modernista è stata accusata di schiacciare la complessità dei luoghi. *Wilderness* e *rurale* come opacità – I territori selvaggi e rurali, in particolare, hanno sempre opposto una certa resistenza alla piena legibilità. Nella tradizione coloniale, le aree non mappate sulle carte venivano etichettate con l'eloquente espressione terra incognita, segno di una conoscenza mancante ma anche di una volontà di appropriazione futura. Ciò che non poteva essere facilmente ispezionato e misurato – foreste intricate, paludi, montagne isolate – era percepito come minaccia all'ordine cognitivo. Nel contesto italiano, per esempio, il Meridione agricolo fu a lungo descritto come un mondo arcaico e "fuori dalla storia", secondo la famosa frase di Carlo Levi[86]. Questi luoghi opachi sfuggivano allo sguardo lineare del progresso; la loro invisibilità sulle mappe del potere centrale era sia reale che simbolica. Realmente, perché spesso mancavano dati e rilievi dettagliati; simbolicamente, perché l'immagine che se ne aveva era deformata da stereotipi – il rurale come arretrato, immobile, bisognoso di intervento esterno.

Eppure, proprio tale opacità spaziale può essere letta in chiave critica come una difesa di quei territori contro l'omologazione. Le zone rurali e selvagge contengono livelli di significato che sfidano la rappresentazione cartesiana: elementi stagionali mutevoli, percorsi labirintici tracciati

[83] James C. Scott, *Seeing Like a State: How Certain Schemes to Improve the Human Condition Have Failed* (New Haven: Yale University Press, 1998), pp. 76-77.

[84] James C. Scott, *Seeing Like a State,* op. cit., pp. 87-88.

[85] Arturo Escobar, *Territories of Difference: Place, Movements, Life, Redes* (Durham: Duke University Press, 2008), p. 144.

[86] Carlo Levi, *Cristo si è fermato a Eboli,* op. cit., p. 13.

dall'uso quotidiano, memorie e toponimi che non trovano posto sulle carte ufficiali. Essi costituiscono una sorta di spazio clandestino della conoscenza, comprensibile solo attraverso un'immersione diretta e multisensoriale, non attraverso un colpo d'occhio dall'alto. In tal senso, l'opacità non è mera mancanza di informazione, ma qualità positiva: è la complessità irriducibile del reale, che richiede narrazioni e sguardi molteplici. Una fotografia aerea della costa di Almería, in Andalusia, rivela una distesa bianca di serre plastiche uniforme. Tuttavia, quel mosaico apparentemente omogeneo nasconde al suo interno una miriade di micro-spazi: accampamenti informali, sentieri tra i coltivi, enclave di resistenza e reti sociali invisibili a chi guarda solo la mappa. La sfida, dunque, è passare da una concezione di conoscenza spaziale come completa trasparenza (dove vedere è potere) a una concezione che ammetta le aree grigie, le zone d'ombra come portatrici di significato e potenzialità.

Disintrecciare e delinking spaziale

Il verbo disintrecciare suggerisce l'azione di sciogliere nodi e legami. In una prospettiva decoloniale, significa sganciare la lettura dello spazio dai paradigmi unici della modernità eurocentrica. Il teorico Walter D. Mignolo utilizza il termine *delinking* per indicare uno "scollegamento" epistemico: "delinking means to change the terms and not just the content of the conversation"[87], ovvero cambiare i termini del discorso e non solo i contenuti. Applicato allo spazio, ciò implica re-immaginare i territori non attraverso le categorie imposte dal pensiero dominante (centro/periferia, urbano/rurale, sviluppato/arretrato), ma nei propri termini specifici. Mignolo sostiene che è necessario "fratturare l'egemonia del sapere e dell'intendere che dal XV secolo in poi ha imposto la visione europea del mondo". Delinking in architettura e urbanistica, quindi, può voler dire liberarsi dall'idea che esista un solo modo "giusto" di organizzare lo spazio (quello razionale-occidentale) e aprirsi a possibilità "encubiertas", coperte e disprezzate perché non allineate alla razionalità dominante. È, in fondo, un invito a disintrecciare il territorio dalle maglie concettuali in cui è imprigionato, per far emergere narrazioni alternative.

I territori di Níjar ed El Ejido, nel sud della Spagna, offrono esempi concreti di resistenza spaziale e divergenza rispetto al modello egemone. Come abbiamo visto, essi incarnano un rurale profondamente ibrido: non più idilliaco e bucolico, ma neppure assimilabile completamente alla logica urbana. Níjar ed El Ejido sono punte avanzate di quella che potremmo chiamare "frontiera interna" europea, dove avviene l'incontro/scontro tra Nord e Sud del mondo, tra economia globale e spazi locali. L'area di El Ejido, in particolare, è nota per il mare di plastica delle sue serre: un'infrastruttura agricola intensiva che rifornisce i mercati di tutta Europa. A prima vista, potrebbe sembrare l'apoteosi della razionalizzazione territoriale – migliaia di ettari geometricamente coperti, visibili persino dallo spazio grazie al riflesso solare. Eppure, questa iper-visibilità dall'alto contrasta con una dissonanza sul terreno: all'interno di quel sistema apparentemente coerente si aprono sacche di vita e pratiche spaziali non ufficiali. Comunità di braccianti migranti originari dell'Africa vivono in insediamenti informali ai margini delle serre, in condizioni precarie. Questi *campamentos* sono spesso nascosti tra i frutteti o nelle pieghe residuali del territorio, tanto che l'amministrazione locale li considera "anomalie da rimuovere, più che spazi legittimi di abitazione". Qui il delinking assume la forma di una divergenza concreta: da un lato, il territorio "legibile" delle serre, integrato nelle reti del capitalismo globale; dall'altro, un substrato di territorio vissuto in modo divergente, quasi clandestino, che resiste all'assimilazione totale.

In che senso possiamo leggere questi spazi come *disintrecciati*? Innanzitutto, essi sfuggono alla dicotomia netto rurale/urbano. Níjar ed El Ejido si configurano come territori liminali (di soglia), dove coesistono elementi di ruralità (la produzione agricola, la dipendenza dalle risorse naturali) e tratti tipicamente urbani (densità di popolazione, multiculturalità, conflitti sociali complessi). Questa condizione liminale richiama il concetto antropologico di liminarità di Victor Turner[88]: come nei riti di passaggio l'iniziando è "né qui né là", sospeso tra uno status e un altro, così questi luoghi sono sospesi tra più identità spaziali. Ne consegue che le regole ordinarie (ad esempio le politiche abitative, le regole del decoro urbano, le categorie di zonizzazione) qui perdono presa, perché il contesto è anomalo rispetto alle aspettative. Siamo di fronte a ciò che Arturo Escobar definirebbe "territori di differenza", dove i residenti – spesso migranti privi di diritti formali – non rientrano nel quadro del cittadino tipico né in quello del contadino tradizionale[89]. Questa condizione borderline diventa una forma di resistenza spaziale proprio in virtù della sua divergenza: sfidando gli schemi amministrativi, crea spazio per l'imprevisto. Ad esempio, gli insediamenti spontanei dei migranti, pur nella loro fragilità, rappresentano nuovi modi di abitare il rurale, più nomadici e adattivi, in netto contrasto col modello pianificato di villaggio agricolo che uno sguardo "ortopedico" vorrebbe imporre.

Walter Mignolo ci offre qui una lente interpretativa potente: delinking significa rifiutare di valutare questi spazi con i soli parametri con cui valuteremmo una periferia urbana europea. Significa piuttosto decolonizzare lo sguardo,

[87] Walter D. Mignolo, "Delinking: The Rhetoric of Modernity, the Logic of Coloniality and the Grammar of Decoloniality," *Cultural Studies,* vol. 21, n. 2–3 (2007), pp. 449–514

[88] Victor Turner, "Betwixt and Between: The Liminal Period in Rites de Passage," in *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual* (Ithaca: Cornell University Press, 1967), pp. 93–111.

[89] Arturo Escobar, *Territories of Difference: Place, Movements, Life, Redes,* op. cit., p. 4.

riconoscendo, ad esempio, che la presenza di "disordine" (baracche, lotti interstiziali, frantumazione fondiaria) non è di per sé un male da eliminare, ma può indicare l'emergere di un ordine altro. Invece di leggere Níjar ed El Ejido come territori "problematici" da redimere rendendoli trasparenti e regolari, possiamo leggerli come laboratori di spazialità alternative. Qui la frammentazione – delle proprietà, delle comunità, delle reti infrastrutturali – si mostra come esito di storie plurali (contadine, industriali, migratorie) intrecciate e mai del tutto fuse in un'unica narrazione. Disintrecciare questi spazi significa allora rispettare le loro divergenze interne, non riassorbirle forzatamente in un quadro unitario. Come afferma Mignolo, si tratta di "denaturalizzare i concetti totalizzanti" che abbiamo ereditato (ordine/disordine, sviluppo/arretratezza) e aprirsi a possibilità inedite insite proprio in ciò che pare caotico. Del resto, analogie stimolanti si possono trovare in esperienze architettoniche: si pensi al concetto di "città collage" di Colin Rowe, che valorizza la coesistenza di pezzi urbani eterogenei, o alle pratiche di autocostruzione che producono quartieri organici difficili da decifrare dall'esterno ma dotati di coerenza interna. Níjar ed El Ejido, nella loro divergenza, suggeriscono dunque la necessità di un delinking spaziale: uno sguardo nuovo che non cerchi di intrecciarli a forza nelle nostre griglie concettuali, bensì li sciolga da esse per comprenderli nelle proprie logiche situate.

Finora abbiamo messo in luce la critica al paradigma dominante attraverso esempi di "rottura" interni al mondo occidentale stesso. Ma esistono intere tradizioni culturali che offrono modi alternativi di concepire lo spazio, spesso in radicale contrasto con la visione cartesiana. Il pensiero postcoloniale e quello indigeno contemporaneo hanno sviluppato concetti come pluriverso, cosmografie indigene, ontologie multiple, che arricchiscono la nostra comprensione dello spazio come qualcosa di non universalmente traducibile in mappe metriche.

Arturo Escobar, antropologo colombiano, propone l'idea di pluriverso per indicare un "mondo in cui possano coesistere molti mondi"[90]. In termini spaziali, ciò significa riconoscere che diversi popoli producono spazi diversi, non semplicemente varianti di uno spazio unico "oggettivo". Ad esempio, Escobar evidenzia come le popolazioni afro-indigene delle foreste colombiane vedano il loro territorio non come *land* (suolo sfruttabile) ma come *lifespace*: un tessuto vivo di relazioni tra umani, piante, fiumi e spiriti. La mappatura occidentale di quei luoghi – con confini, coordinate e risorse da estrarre – è quindi una violenza epistemica, in quanto traduce forzatamente un cosmo relazionale in un

[90] Arturo Escobar, *Sentir-pensar con la Tierra. Nuevas lecturas sobre desarrollo, territorio y diferencia* (Bogotá: Editorial Universidad del Cauca, 2014), p. 49.

010000 Ruralità/estrattivismo
010300 Selvatico
010302 Disintrecciare

oggetto omogeneo e mercificabile. Mappature indigene alternative sono emerse come risposta a ciò: mappe che incorporano elementi sacri, percorsi di migrazione animale, storie orali. Ad esempio, alcune comunità native in Canada hanno creato cartografie narrative dove un fiume può essere disegnato in forma di serpente, a indicare il mito originario, o dove le proporzioni geografiche seguono l'importanza culturale anziché la scala metrico-decimale. Queste pratiche mostrano che la rappresentazione spaziale non è affatto neutra: dietro ogni mappa c'è una metafisica dello spazio. La metafisica occidentale, erede di Cartesio e Newton, vede lo spazio come un contenitore vuoto, uniforme e misurabile, sul quale si possono applicare regole universali. Viceversa, le cosmologie indigene spesso vedono lo spazio come relazionale (esiste in funzione delle relazioni tra entità) e qualitativo (ogni luogo è unico, dotato di agenzie proprie).

Marisol de la Cadena, antropologa peruviana, racconta l'incontro/scontro fra queste visioni nel caso andino[91]: quando i rappresentanti indigeni Q'eros affermano che il *diapason* (Apu) Ausangate è un antenato vivo, un essere di terra (*earth-being*), gli ingegneri e politici della modernità non sanno come inserirlo nei loro piani. Per i Q'eros, quella montagna non è un mero oggetto geografico ma un parente, con cui si comunica attraverso rituali; per il governo, è al massimo una risorsa idrica o un ostacolo orografico. De la Cadena parla di *cosmopolitiche*: spazi di negoziazione in cui diverse realtà ontologiche si incontrano senza però fondersi. L'opacità diventa qui un diritto rivendicato: le comunità indigene chiedono che certi aspetti del loro mondo restino illegibili allo Stato, perché qualsiasi sforzo di "tradurli" in termini amministrativi ne tradirebbe l'essenza. Questo è, come nota Glissant, il paradosso di alcune rivendicazioni di diritti indigeni: usano il linguaggio legale dello Stato-nazione (parchi, riserve, diritti culturali) ma allo stesso tempo chiedono la tutela di elementi che per lo Stato restano incomprensibili (ad esempio, il diritto di fare offerte a una laguna per mantenere l'equilibrio ecologico – pratica che un funzionario può tollerare ma non capire nei suoi effetti reali)[92].

Mario Blaser, nel concetto di *political ontology*, spinge oltre: sostiene che i conflitti ambientali spesso non sono semplici divergenze di interesse, ma veri e propri conflitti ontologici – lotte tra mondi[93]. Nel caso dei Yshiro del Paraguay (che Blaser ha studiato), la resistenza alla delimitazione di un parco naturale non era dovuta all'ignoranza o all'ostinazione, ma al fatto che per gli Yshiro quella terra non poteva essere ridotta a "parco" secondo il significato occidentale senza distruggere il tessuto di relazioni spirituali e sociali che la

[91] Marisol de la Cadena, Earth Beings: Ecologies of Practice Across Andean Worlds (Durham: Duke University Press, 2015), pp. 13–15.

[92] Édouard Glissant, *Poetica della Relazione* (Roma: Meltemi, 2020), pp. 49–50.

[93] Mario Blaser, "Ontology and indigeneity: on the political ontology of heterogeneous assemblages," *Cultural Geographies 21*, no. 1 (2014): 49–58.

costituiva. Si può dire che il pluriverso reclama spazi propri: spazi opachi ai paradigmi dominanti, perché appartenenti ad altre logiche. Blaser ed Escobar (2018) parlano di "worlding", il fare mondo: ogni collettività fa mondo in modo specifico, e questi mondi coabitano il pianeta spesso in maniera sovrapposta[94].

Che implicazioni ha questo per la rappresentazione spaziale? Significa forse rinunciare a ogni mappa o progetto, in nome di un relativismo assoluto? Non necessariamente. Significa però sviluppare alternative non-cartesiane alla rappresentazione. Un esempio affascinante è la cosiddetta mappatura sensoriale o mentale: invece di mappe topografiche, vengono creati diagrammi di relazioni. Ad esempio, nelle isole del Pacifico alcuni popoli di navigatori tracciavano mappe dei venti e delle correnti usando bastoncini e conchiglie – modelli detti *stick charts* – che per un occidentale sono indecifrabili ma che in quel contesto trasmettevano un sapere essenziale per orientarsi in mare aperto. Allo stesso modo, progettisti contemporanei ispirati da prospettive decoloniali cercano di coinvolgere le popolazioni locali nella rappresentazione del loro territorio con mezzi espressivi diversi: il disegno collettivo su terreno, la modellazione tridimensionale con materiali poveri, la narrazione di mappe parlanti (audio-documenti in cui i luoghi vengono descritti a parole in prima persona dagli abitanti). Questi strumenti rompono con la pretesa di oggettività universale e creano mappe plurali, in cui magari coesistono layer scientifici e layer mitologici. Il risultato può apparire frammentato, persino contraddittorio – e di nuovo emerge il tema della frammentazione come non negatività. Invece di cercare di unificare tutto in un quadro coerente (che inevitabilmente sarebbe quello di qualcuno a scapito di qualcun altro), si accetta una rappresentazione frammentaria, polifonica. Ad esempio, un progetto di mappa indigena dell'Amazzonia potrebbe contenere sia i confini dei biotopi tracciati dagli ecologi, sia i territori degli spiriti del bosco tracciati dagli sciamani, senza forzare una sintesi. Questa co-presenza è di fatto un atto politico, perché riconosce dignità epistemica a ciò che altrimenti verrebbe scartato come "non scientifico".

Tornando a Níjar ed El Ejido: come applicare qui il pensiero del pluriverso? Possiamo vedere questi territori come luoghi in cui mondi diversi coabitano senza incontrarsi del tutto. Il mondo degli agronomi che pianificano l'irrigazione intensiva coesiste con il mondo dei migranti che magari attribuiscono ad un certo ulivo un valore simbolico (magari come luogo di ritrovo e solidarietà). Il mondo della finanza che vede ettari e rendite coesiste con il mondo locale che vede paesaggio e memoria (ad esempio i contadini autoctoni che ancora ricordano il mosaico di piccoli orti che esisteva prima delle serre). Riconoscere queste stratificazioni significa evitare di appiattire Níjar/El Ejido alla sola immagine dell'"orto d'Europa" o del "ghetto bracciantile": è entrambe le cose e molto altro ancora. In termini di progetto, ciò potrebbe tradursi in approcci partecipativi realmente aperti, dove invece di imporre un masterplan uniforme si costruiscono assemblaggi flessibili: zone in cui le diverse comunità possano autogestirsi, corridoi ecologici che seguano percorsi tradizionali, spazi pubblici pensati anche per chi oggi è invisibile. Un'urbanistica ispirata al pluriverso non cerca il minimo comune denominatore, ma piuttosto una coreografia di differenze coesistenti. Come scrive Escobar, occorre "render possible worlds otherwise"[95], ossia rendere visibili quei mondi altri che esistono ai margini. Nel nostro caso, ciò significa portare alla luce – senza inglobarlo forzatamente – il mondo dei braccianti invisibili, il mondo dei contadini locali, il mondo della natura residuale, facendoli dialogare senza pretendere che diventino uno solo.

[94] Mario Blaser e Arturo Escobar, "Political Ecology, Political Ontology, and Relational Indigenous Worlds," in *The Routledge Handbook of Political Ecology*, a cura di Tom Perreault, Gavin Bridge e James McCarthy (London: Routledge, 2015), pp. 151–163.

[95] Arturo Escobar, *Designs for the Pluriverse: Radical Interdependence, Autonomy, and the Making of Worlds* (Durham: Duke University Press, 2018), p. 16.

Nascosto vs censurato

III.

In architettura e urbanistica, la dicotomia tra ciò che è nascosto e ciò che è censurato pone interrogativi profondi sul rapporto tra visibilità, potere e libertà nello spazio costruito. La trasparenza forzata – ovvero l'obbligo di rendersi visibili, tracciabili, pienamente comprensibili – è spesso utilizzata come strumento di controllo. D'altro canto, l'opacità, intesa come parziale invisibilità o indecifrabilità, può divenire una strategia di resistenza e autodeterminazione. Questo capitolo esplora come l'"essere nascosti" volontariamente si contrapponga all'"essere censurati" coercitivamente, analizzando l'opacità spaziale e politica attraverso il pensiero di diversi autori e casi studio contemporanei. Dal diritto all'opacità teorizzato da Édouard Glissant, all'invisibilità come forma di infra-politica in Fred Moten, Paul Gilroy e María Lugones, fino alle riflessioni di Simone Browne sulla sorveglianza razziale e di Milton Santos sugli "spazi opachi" di resistenza, per arrivare a Jacques Derrida e Michel de Certeau che mettono in luce la non-neutralità dello spazio e l'uso tattico del territorio, vedremo come l'architettura e la città diventino terreno di scontro tra visibilità imposta e invisibilità liberatoria. Inoltre, vengono integrati esempi architettonici e artistici contemporanei – edifici, installazioni, spazi urbani – che impiegano opacità, disordine, assenza o frammentazione per sfidare la visibilità dominante e proporre alternative spaziali resilienti.

Trasparenza forzata e controllo dello spazio

La spinta verso la trasparenza totale ha radici profonde nel pensiero e nella prassi occidentale. La modernità architettonica, ad esempio, ha spesso celebrato l'uso esteso del vetro e della pianta libera come simboli di apertura e razionalità: dagli edifici governativi con facciate trasparenti, alle città "panoptiche" sorvegliate da telecamere ovunque, la visibilità è associata a sicurezza, ordine e comprensione[96]. Michel Foucault ha mostrato come l'architettura possa divenire dispositivo disciplinare: il modello del *Panopticon* (il carcere circolare di Bentham) rende i detenuti costantemente visibili al sorvegliante, producendo automonitoraggio e conformismo[97]. In uno spazio panottico, vedere è potere, e essere visti significa essere soggetti al controllo. La sorveglianza urbana contemporanea – dai lampioni intelligenti ai sistemi CCTV – incarna questa logica, estendendo la trasparenza forzata alla quotidianità urbana, spesso con pretesti di sicurezza o efficienza. Simone Browne sottolinea che la sorveglianza è anche un processo di razzializzazione dello spazio: storicamente, ai corpi neri è stata imposta un'eccessiva visibilità[98]. Ad esempio, nel XVIII secolo leggi come le *lantern laws* di New York obbligavano le persone nere e indigene a portare una lanterna accesa dopo il tramonto, cosicché fossero sempre identificabili nel buio. "L'illuminazione può rendere i corpi visibili, tracciabili, calcolabili e controllabili"[99] spiega Browne, storicizzando come la luce e la trasparenza siano stati strumenti per disciplinare i soggetti razzializzati. Questa trasparenza coatta, presentata come neutralità amministrativa, cela in realtà rapporti di potere asimmetrici: chi detiene i mezzi della visione (telecamere, torri di guardia, algoritmi di riconoscimento facciale) definisce cosa debba essere visibile (il normale, il conforme) e cosa debba restare nascosto (l'anomalo, il deviante).

Di fronte a tali dinamiche, alcuni teorici hanno rivendicato il valore politico del non mostrarsi. Il filosofo martinicano Édouard Glissant critica la pretesa occidentale di trasparenza universale: "Per capirvi e quindi accettarvi, devo misurare la vostra solidità con una scala ideale... Devo ridurre"[100] scrive, descrivendo l'atteggiamento coloniale che accetta l'*Altro* solo dopo averlo categorizzato e reso leggibile secondo i propri parametri. Glissant propone invece il diritto all'opacità, ossia il diritto di ogni individuo e ogni cultura a non essere del tutto comprensibile, a mantenere zone di irriducibilità e segretezza. Ciò non significa creare recinti impenetrabili, bensì riconoscere "una sussistenza all'interno di una singolarità irriducibile" – in altre parole, l'esistenza di identità e spazi che non possono essere pienamente tradotti nella logica dominante. Accettare il diritto all'opacità, afferma Glissant, "sconvolge la gerarchia"[101] che pone il medesimo (il colonizzatore, il potere) come misura di tutte le cose, e fonda invece una relazione basata sul rispetto delle differenze senza riduzione. In ambito urbano, questo principio implica mettere in discussione i progetti che mirano a illuminare ogni angolo buio o ordinare ogni disordine in nome di una pretesa neutralità. L'architettura può infatti partecipare alla censura spaziale quando cancella attivamente elementi "scomodi" dal campo visivo pubblico: si pensi agli sgomberi di baraccopoli o campi rom prima di eventi mediatici, all'abbattimento di quartieri popolari perché considerati "degrado", o all'uso di barriere urbanistiche per occultare alla vista zone considerate pericolose. Queste azioni equivalgono a censurare parti di città e comunità, negando loro il diritto di esistere in forma autonoma e magari opaca. Glissant ci invita a ripensare lo spazio pubblico come tessuto di opacità che coesistono senza dissolversi l'una nell'altra: "Le opacità possono coesistere e convergere, tessendo trame", scrive,

[96] Beatriz Colomina, *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media* (Cambridge, MA: MIT Press, 1994).

[97] Michel Foucault, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, trad. it. (Torino: Einaudi, 1976), pp. 224-229.

[98] Simone Browne, *Dark Matters: On the Surveillance of Blackness* (Durham: Duke University Press, 2015), pp. 1-8.

[99] Simone Browne, *Dark Matters*, op. cit., p. 9.

[100] Édouard Glissant, *Poetica della relazione*, trad. it. (Roma: Meltemi, 2022), p. 119.

[101] Édouard Glissant, *Poetica della relazione*, op. cit., p. 122.

010000 Ruralità/estrattivismo
010300 Selvatico
010303 Nascosto vs censurato

aggiungendo che per comprenderle bisogna focalizzarsi sull'intreccio, non pretendere di svelarne ogni filamento nascosto. In pratica, ciò si traduce nell'accettare zone di indecifrabilità urbana – comunità, luoghi, usi dello spazio che sfuggono allo sguardo semplificante del pianificatore – non come vuoti da riempire o anomalie da correggere, ma come parti integranti della città, portatrici di diversità e creatività.

Invisibilità come resistenza

Se Glissant difende l'opacità come diritto universale, altri autori mettono in luce come l'invisibilità scelta possa funzionare da pratica quotidiana di resistenza politica, specialmente per gruppi subalterni. Il termine infra-politica – coniato dallo scienziato politico James C. Scott[102] – descrive le forme di opposizione sommersa, quei gesti sottili e dispersi che sfuggono alla rilevazione del potere ma ne erodono le basi. Fred Moten e Stefano Harney, nel loro influente saggio *The Undercommons* (2013)[103], sostengono che gli oppressi spesso coltivano spazi di fuga e cospirazione nascosti "sotto" le istituzioni ufficiali. Moten, in dialogo con la teorica Saidiya Hartman, parla della necessità per il fuggitivo, il migrante, l'emarginato di "tenere qualcosa in riserva, di conservare un segreto". Questo tenersi in ombra non è codardia, bensì una strategia per evitare di essere catturati e neutralizzati dal sistema. Ad esempio, la tradizione afroamericana degli spirituals e del gospel durante la schiavitù conteneva spesso significati nascosti: canzoni apparentemente innocue celavano mappe per la fuga o messaggi di speranza che i padroni non riuscivano a decifrare. Hartman sottolinea proprio che la "natura sotterranea e velata del canto degli schiavi"[104] eccedeva i significati imposti dai dominatori, e "tale occultamento va considerato una forma di resistenza". In altre parole, l'invisibilità auto-diretta (cantare metafore anziché denunciare apertamente la condizione servile) proteggeva la libertà interiore e creava solidarietà criptica tra oppressi, sfuggendo alla censura diretta.
Paul Gilroy, noto per i suoi studi sulla diaspora nera atlantica, evidenzia a sua volta come le culture diasporiche abbiano sviluppato modi di comunicare non immediatamente leggibili dall'esterno. Nel suo *The Black Atlantic* (1993), Gilroy descrive l'identità nera moderna come "rhizomatica" e diasporica, non riducibile ai confini dello stato-nazione o alle categorie rigide del razzismo scientifico[105]. Questa condizione diasporica implicava anche una doppia coscienza (riprendendo W.E.B. Du Bois) e una capacità di muoversi tra visibilità e invisibilità: ad esempio, nelle città europee del secondo dopoguerra, le comunità afro-caraibiche spesso creavano club, chiese e spazi sociali semi-clandestini, lontano dallo sguardo ostile della maggioranza bianca, in cui poter esprimere liberamente la propria cultura. Gilroy mette in guardia anche da un rischio opposto: quello dell'iper-visibilità mercificata. Nel suo saggio *Against Race* (2000), critica la spettacolarizzazione delle identità etniche nelle società multiculturali neoliberali, dove l'"alterità" viene esibita in vetrina ma svuotata di potere sovversivo[106]. Di fronte a questo, ritirarsi parzialmente nell'invisibilità comunitaria può preservare dall'essere cooptati. Ad esempio, molti movimenti giovanili neri (dalle crew hip-hop agli skate club) inizialmente prosperano in nicchie informali, lontano dalle luci della ribalta commerciale, per sviluppare linguaggi propri; solo in un secondo momento scelgono eventualmente di mostrarsi al pubblico più ampio, e spesso ciò comporta tensioni o compromessi.
La filosofa decoloniale María Lugones offre un ulteriore contributo, in particolare dal punto di vista di genere e interculturalità. Nel suo scritto "Colonialidad y Género" (2008) e in "Toward a Decolonial Feminism" (2010)[107], Lugones introduce l'idea che i gruppi oppressi vivono in mondi multipli e spesso nascondono intenzionalmente parti di sé a chi appartiene al gruppo dominante. In un contesto coloniale o patriarcale, le donne indigene o afrodiscendenti hanno imparato a "giocare con i codici" e a praticare quella che potremmo chiamare un'invisibilità parziale e strategica. Ciò può voler dire parlare la propria lingua solo tra le mura domestiche, velare pratiche spirituali sincretiche dietro facciate cattoliche, o sviluppare circuiti economici informali lontano dallo sguardo dello Stato. Lugones parla di "infra-públicos ocultos" (pubblici nascosti) contrapposti alla sfera pubblica ufficiale: forme di socialità e azione politica non riconosciute come tali perché si svolgono in spazi intimi, apparentemente apolitici, spesso sotto forma di cura, mutualismo familiare, rituali comunitari. Queste pratiche possono essere lette come un rifiuto tacito di partecipare alle strutture offerte dal sistema oppressivo. In questo senso, l'assenza dallo spazio pubblico formale diventa anch'essa un atto di opposizione: è la sottrazione di cui parla la traccia – il non dare al potere il proprio consenso né la propria energia, tenendosene in disparte o operando "sotto il radar". Certo, questo comporta rischi: l'invisibilità può facilmente essere confusa con l'inesistenza sociale e facilitare l'emarginazione. Tuttavia, Moten, Gilroy e Lugones convergono nell'idea che esista un equilibrio deliberato tra apparire e scomparire: un gruppo subalterno, per sopravvivere e conservare margini di libertà, deve talvolta rendersi inosservabile e indecifrabile – nascosto ma non cancellato. Questa invisibilità auto-diretta è profondamente diversa dalla censura subita passivamente. Nel primo caso, l'agente mantiene controllo sulla narrativa (come nel caso

[102] James C. Scott, *Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts*, New Haven: Yale University Press, 1990, p. 183.

[103] Fred Moten, Stefano Harney, *The Undercommons: Fugitive Planning & Black Study*, New York: Minor Compositions, 2013.

[104] Saidiya Hartman, *Scenes of Subjection: Terror, Slavery, and Self-Making in Nineteenth-Century America*, New York: Oxford University Press, 1997, pp. 28-32.

[105] Paul Gilroy, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, London: Verso, 1993.

[106] Paul Gilroy, *Against Race: Imagining Political Culture Beyond the Color Line*, Cambridge (MA): Harvard University Press, 2000, pp. 11-14.

[107] María Lugones, "Colonialidad y Género", in Tabula Rasa, n. 9, 2008, pp. 73-101; Id., "Toward a Decolonial Feminism", in *Hypatia*, vol. 25, n. 4, 2010, pp. 742-759.

010000 Ruralità/estrattivismo
010300 Selvatico
010303 Nascosto vs censurato

delle “hidden transcripts” di Scott[108], i discorsi sotterranei degli oppressi); nel secondo caso, l’agente è messo a tacere da un potere esterno. Comprendere questa differenza è cruciale anche per chi progetta lo spazio: significa chiedersi se un ambiente urbano sta fornendo rifugi e angoli di autonomia alle comunità, o se invece le sta rendendo così trasparenti da privarle di qualsiasi possibilità di nascondersi per resistere.

Spazi di lentezza e resistenza

L’invisibilità come resistenza assume una dimensione geografica concreta quando consideriamo l’organizzazione dello spazio urbano e territoriale. La studiosa Simone Browne, nel suo libro *Dark Matters: On the Surveillance of Blackness* (2015), evidenzia come la sorveglianza moderna continui a produrre “visibilità differenziali” a seconda della razza[109]. Ad esempio, negli aeroporti e nelle frontiere high-tech, i corpi considerati “altri” (migranti, musulmani, neri) vengono scrutinati con tecnologie biometriche invasive, mentre altri godono di “visibilità protetta” (corsie preferenziali, privacy rispettata). Browne conia il termine *racializing surveillance* per indicare questo processo in cui lo spazio pubblico viene filtrato da una lente razziale: zone della città a prevalenza di minoranze vengono sature di telecamere e polizia (si pensi ai quartieri neri negli USA soggetti a programmi come lo *stop-and-frisk*), mentre quartieri benestanti beneficiano di un’“opacità di lusso” fatta di privacy e discrezione. In parallelo, Browne esplora il concetto di *dark sousveillance*, ossia le contromisure dei sorvegliati per sorvegliare a loro volta il potere o sfuggirgli (dalle comunità che filmano le brutalità poliziesche con i telefoni, alle strategie per eludere il riconoscimento facciale con trucchi o vestiario)[110]. Si tratta, di nuovo, di reclamare zone d’ombra in un panorama altrimenti accecato dalla luce del controllo.
Un’importante chiave di lettura sulla geografia della resistenza ci viene offerta dal geografo brasiliano Milton Santos. Egli distingue i “luoghi luminosi” – integrati nei circuiti globali, iper-connessi, veloci, omogenei – dagli “spazi opachi”, ossia quelle parti del territorio non pienamente permeate dalla modernizzazione tecnocratica e dalla visibilità egemonica[111]. Nel contesto della globalizzazione, scrive Santos, alcune aree (metropoli finanziarie, quartieri direzionali, infrastrutture) ricevono la massima attenzione e investimento: sono spazi visibili, valorizzati, dove tutto è pensato per essere efficiente, “pulito” e monitorabile – in breve, luminoso. Al contrario, esistono spazi che la logica dominante rappresenta come “arretrati”, “disordinati” o “pericolosi” – tipicamente periferie urbane, baraccopoli, campagne marginalizzate, mercati informali. Questi sono gli spazi opachi, che offrono materializzazioni di

[108] James C. Scott, *Domination and the Arts of Resistance,* cit., pp. 4-6.

[109] Simone Browne, *Dark Matters,* op. cit., pp. 9–11.

[110] Simone Browne, *Dark Matters,* op. cit., pp. 132-138.

[111] Milton Santos, *La natura dello spazio: tecnica e tempo, ragione e emozione,* a cura di Angelo Turco, Milano: Mondadori Università, 2006 (ed. orig. *A Natureza do Espaço*, 1996), pp. 252–258.

010000 Ruralità/estrattivismo
010300 Selvatico
010303 Nascosto vs censurato

razionalità alternative e rappresentano, di fatto, le barriere all’integrazione uniforme del territorio. Santos non idealizza tali spazi – spesso segnati da povertà e servizi carenti – ma nota che in essi sopravvivono altre temporalità (lentezza vs. velocità) e altre logiche economiche e sociali (solidarietà orizzontali vs. gerarchie verticali imposte). Ad esempio, una favela brasiliana o un *bazar* informale africano funzionano secondo reti di prossimità, scambi non monetari, adattamenti creativi: dinamiche che sfidano l’ordine pianificato della città ufficiale. Queste pratiche generano una sorta di “contro-spazio” che il potere fatica a penetrare completamente.
Santos evidenzia il carattere dialettico del rapporto tra spazi luminosi e opachi: i secondi “impediscono che gli attori del potere egemonico dominino completamente lo spazio”[112]. In altre parole, l’esistenza di porzioni di città non del tutto leggibili o controllabili funge da limite alla totalizzazione tecnocratica. Un esempio lampante è il fenomeno dell’abusivismo e informalità urbana: quartieri sorti spontaneamente senza autorizzazioni, che sfuggono alla mappa ufficiale. Autorità e investitori spesso li percepiscono come “macchie oscure” sul tessuto urbano da bonificare; eppure, proprio in quei luoghi opachi si sviluppano spesso vivaci microeconomie e forme di comunità solidale. Paola Berenstein Jacques, architetta brasiliana, ha definito le *favelas* “spazi di sopravvivenza” dove l’uomo ordinario costruisce la propria città all’ombra di quella formale, “resistendo e sopravvivendo nel quotidiano”[113]. La sua razionalità non è scritta nei piani regolatori, ma nelle traiettorie imprevedibili dei vicoli, nell’addizione incrementale di stanze e terrazze man mano che la famiglia cresce, nell’uso tattico della strada come estensione della casa. Queste pratiche tattiche – nel senso di Michel de Certeau – si oppongono alle strategie del potere costituito. De Certeau, nel suo celebre *L’invenzione del quotidiano* (1980)[114], contrappone la visione del pianificatore (dall’alto, geometrica, che riduce la città a una mappa leggibile, a uno spazio concettuale) all’esperienza pedonale dal basso, fatta di deviazioni, soste improduttive, percorsi zigzaganti, cioè di spazio praticato. Egli scrive che le pratiche del quotidiano appaiono “estranee allo spazio ‘geometrico’ o ‘teorico’ delle costruzioni visive e panoptiche”. Tradotto: l’uso reale della città da parte dei suoi abitanti eccede sempre lo schema previsto, introducendo opacità inattese – un graffito su un muro candido, un mercatino abusivo sotto un viadotto anonimo, un gruppo di ragazzi che gioca a calcio in un lotto abbandonato. Tali atti sono spesso censurati dai dispositivi di governo urbano (vengono cancellati i graffiti, sgomberati i venditori, chiuse le aree “improprie”), ma

[112] Milton Santos, *La natura dello spazio,* op. cit., p. 259

[113] Paola Berenstein Jacques, *Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica,* Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001, pp. 103–106.

[114] Michel de Certeau, *L’invenzione del quotidiano,* trad. it. G. Marramao, Roma: Edizioni Lavoro, 2001 (ed. orig. *L’invention du quotidien*, 1980), pp. 127–129.

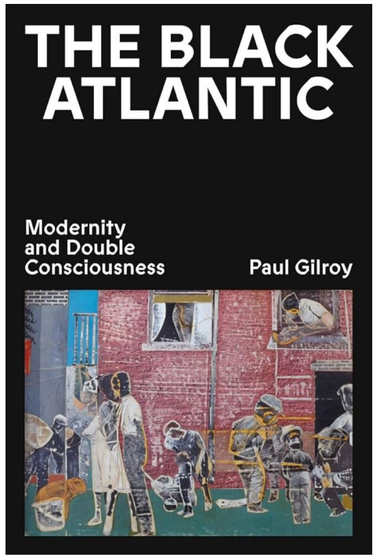
riemergono altrove, testimoniando un bisogno umano di spazi non totalmente illuminati dalla norma.
Jacques Derrida, riflettendo sull'architettura, sottolinea anch'egli la non-neutralità dello spazio costruito[115]: ogni progetto, nel dare forma, esercita un'operazione di inclusione ed esclusione, decide cosa rendere visibile e cosa nascondere. Derrida ha definito l'architettura "l'ultimo baluardo della metafisica", proprio perché essa tende a consolidare nel cemento e nella pietra una serie di valori e gerarchie date per assodate. Ad esempio, un palazzo di giustizia ottocentesco con la sua facciata classica e il suo scalone monumentale rende visibile l'autorità e la maestosità della legge, mentre magari occulta (anche simbolicamente) l'accessibilità per il cittadino comune o le procedure arbitrarie che possono avvenire all'interno. Derrida, con la filosofia della decostruzione, invita a smontare queste strutture, rivelandone i meccanismi e aprendo spazi per l'"altro". In architettura, ciò ha ispirato ad esempio progettisti come Daniel Libeskind o Bernard Tschumi a creare edifici volutamente frammentari, discontinui, disorientanti, che rifiutano la trasparenza totale di senso. Un edificio decostruttivista spesso gioca su angoli acuti, percorsi tortuosi, vuoti inaspettati – in questo modo seleziona il visibile in modo non convenzionale, rompendo la narrazione univoca. Derrida stesso collaborò negli anni '80 con Peter Eisenman sul progetto di *Parc de la Villette* a Parigi[116], immaginando un giardino dove non ci fosse un ordine gerarchico centrale, ma una molteplicità di percorsi e segni in conflitto. L'idea era di sovvertire il logos architettonico tradizionale (fatto di assi prospettici chiari, punti focali, simmetrie che guidano lo sguardo) a favore di un campo più aperto, dove l'utente potesse smarrirsi e creare proprie connessioni. Questo smarrimento progettato non è altro che l'introduzione intenzionale di un grado di opacità nell'esperienza dello spazio – antidoto alla troppa leggibilità che rende l'utente passivo. Anche nelle teorie di Derrida e de Certeau ritroviamo dunque l'elogio del disordine apparente e della complessità non ridotta, come condizioni di una libertà interpretativa e d'azione.
"Nascosto vs Censurato" non è semplicemente un gioco semantico, ma una lente analitica per leggere lo spazio urbano in termini politici. Abbiamo visto come la trasparenza forzata possa diventare strumento di dominio – dal controllo coloniale che esigeva di "vedere" e classificare i colonizzati, alla sorveglianza contemporanea che rende tutti potenziali oggetti di monitoraggio continuo. L'opacità, lungi dall'essere sinonimo di ignoranza o caos, può invece rappresentare la complessità della realtà sociale e il diritto dei soggetti ad avere zone di autonomia inaccessibili allo sguardo egemonico. Édouard Glissant rivendica questo diritto sul piano culturale, Fred Moten, Paul Gilroy e María Lugones mostrano le micro-dinamiche con cui gli oppressi lo mettono in atto ogni giorno, Simone Browne e Milton Santos ne evidenziano le dimensioni strutturali nel corpo della città, Derrida e de Certeau ne offrono una chiave di lettura critica e progettuale. In architettura e urbanistica, questo si traduce in un ripensamento etico: progettare significa solo illuminare e ordinare (col rischio di estendere l'ombra del controllo su tutto lo spazio), oppure può significare anche proteggere l'ombra, lasciare spazi non determinati, riconoscere la legittimità di ciò che sfugge alla vista? Occorre trovare un equilibrio tra la necessità di inclusione (nessuno spazio e nessuna persona dev'essere cancellata o relegata ai margini) e il rispetto per l'eterogeneità irriducibile (nessuno spazio e nessuna persona dev'essere totalmente esposta e omologata).
In pratica, ciò implica approcci partecipativi e sensibili al contesto: ascoltare le comunità locali prima di tracciare linee sulla mappa, riconoscere i loro spazi propri anche se informali, e magari integrare l'opacità come qualità positiva – ad esempio progettando spazi pubblici che abbiano anche angoli appartati, penombre accoglienti, vie secondarie meno monumentali dove la vita quotidiana possa scorrere libera dallo spettacolo. Significa anche dotare la città di dispositivi di privacy urbana: proprio come in internet impariamo a usare filtri e anonimizzazione per difendere i dati personali, nello spazio fisico potremmo pensare a architetture che schermano, che permettono il non visto quando voluto (si pensi ai rifugi climatici dove ripararsi da droni e satelliti, o più semplicemente a quartieri concepiti con scala umana, senza la pervasiva sorveglianza che spesso accompagna i grandi progetti *top-down*). In fondo, come scriveva Italo Calvino ne *Le città invisibili*, "d'una città non godi le sette o settantasette meraviglie, ma la risposta che dà a una tua domanda". Se la domanda è come preservare la dignità e la libertà nell'ambiente urbano, forse una parte della risposta sta proprio nel riconoscere il valore del nascosto rispetto al censurato: ciò che è nascosto volontariamente serba potenzialità inesplorate, mentre ciò che è censurato autoritativamente spegne una parte di umanità. La città democratica dovrebbe allora farsi carico di entrambe queste istanze, illuminando le ingiustizie (per correggerle) ma anche accettando l'oscurità dove essa è sinonimo di ricchezza plurale e autonomia. In definitiva, l'opacità spaziale non va temuta come antitesi della convivenza, bensì coltivata come condizione della vera relazione, dove ognuno può apparire e scomparire a seconda dei momenti, tessendo un intreccio urbano

[115] Jacques Derrida, Punti di fuga. Interventi su arte, architettura e filosofia, a cura di M. Belpoliti, Milano: Cronopio, 2004, pp. 78–82.

[116] Peter Eisenman e Jacques Derrida, *Chora L Works: Jacques Derrida and Peter Eisenman*, New York: Monacelli Press, 1997, pp. 10–17.

010000 Ruralità/estrattivismo
010300 Selvatico
010303 Nascosto vs censurato

che, come auspicava Glissant, esulta nelle sue divergenze anziché appiattirsi in un'unica luce accecante.



17 *Copertina "The Black Atlantic"*, Paul Gilroy, 1993

Corpo

IV.

Il corpo umano non è un semplice oggetto nello spazio, ma un mediatore vivente che continuamente traduce e trasforma lo spazio attraverso la propria presenza. Questa consapevolezza diventa cruciale soprattutto nei contesti della ruralità e della *wilderness*, dove corpo e ambiente si compenetrano intimamente. In opposizione a narrazioni dominanti che idealizzano una purezza tanto dello spazio quanto del corpo – purezza intesa come ordine incontaminato, perfezione formale, separazione netta tra uomo e natura – emergono visioni alternative fondate su imperfezione, contaminazione e opacità. Questi elementi, lungi dall'essere difetti da correggere, si rivelano strategie di resistenza alle semplificazioni dell'ideologia dominante. Nel seguito di questo capitolo analizzeremo il ruolo del corpo come ecosistema e spazio vivo in relazione al territorio, esplorando il valore positivo dell'impurità e persino del fallimento nella costruzione di nuove spazialità. A supporto di queste tesi verranno richiamati i contributi teorici di Vladimir Jankélévitch, Jacques Derrida, Michel de Certeau, Édouard Glissant, Gilles Deleuze & Félix Guattari, insieme a riferimenti artistici e architettonici esemplificativi.

La ricerca della purezza ha una lunga storia come costruzione culturale ed etica. Si pensi alla tendenza, in ambito sia morale sia estetico, a considerare "puro" ciò che è incontaminato, perfetto, netto – sia esso un paesaggio bucolico idealizzato privo di tracce umane, oppure un organismo sano inteso come immune da agenti esterni. Vladimir Jankélévitch ha criticato radicalmente questa nozione, mostrando come la purezza assoluta sia un'astrazione metafisica più che una condizione reale dell'esperienza[117]. Egli osserva che ogni tentativo di immunizzare l'esperienza umana, "purificandola dalla sua stessa costitutiva molteplicità", è destinato a fallire, poiché la molteplicità (cioè l'impuro, il molteplice, il contaminato) è costitutiva della vita. In un passo Jankélévitch afferma che, paradossalmente, proprio l'impurità rappresenta "la sede indepassabile di una purezza non metafisicamente presupposta, ma calibrata sull'attitudine intransigente a discernere in ogni singola occasione il bene dal male"[118]. In altre parole, l'unica purezza significativa non è una condizione originaria di assenza di mescolanza, bensì un continuo esercizio etico all'interno dell'impuro della vita. La purezza, come qualità assoluta, è un mito; l'impurità è la

[117] Vladimir Jankélévitch, *Il puro e l'impuro*, trad. it. di A. Prete, Milano: SE, 2001 (ed. orig. *Le Pur et l'impur*, 1960), pp. 13–15.

[118] Vladimir Jankélévitch, *Il puro e l'impuro*, op. cit., p. 29.

condizione esistenziale concreta nella quale l'uomo opera e dà senso al mondo.
Trasponendo questa dialettica sul piano spaziale, possiamo smascherare il concetto di purezza dello spazio come costruzione ideologica. L'idea di un ambiente rurale completamente incontaminato o di una wilderness vergine ed edenica è frutto di proiezioni culturali – spesso coloniali o romantiche – più che di realtà tangibili[119]. Ogni paesaggio porta tracce di interazioni, interventi, stratificazioni temporali: anche la foresta apparentemente "primigenia" è in realtà il risultato dinamico di cicli di crescita e decadimento, di incendi naturali, di migrazioni di specie, e in molti casi di passate attività umane (si pensi ai terrazzamenti agricoli abbandonati, ricolonizzati dalla vegetazione). Analogamente, nello spazio urbano o costruito, l'aspirazione modernista a un'architettura asettica e perfettamente funzionale – il mito della *tabula rasa* e della città razionale – si scontra con la realtà dell'uso quotidiano e del divenire storico[120]. Contaminazione e imperfezione sono inevitabili: materiali che invecchiano e si alterano, stili che si mescolano, usi impropri o spontanei degli spazi progettati. Lungi dall'essere elementi negativi, questi aspetti "impuri" possono diventare la linfa vitale dello spazio. Un edificio rurale tradizionale, ad esempio, è spesso il risultato di aggiunte successive, riparazioni con materiali di recupero, adattamenti empirici alle esigenze locali – un collage imperfetto che racconta la vita di una comunità, anziché aderire a un'astratta idea di perfezione formale. Il corpo umano, presente in questi luoghi, contribuisce attivamente a questa impurità generativa: pensiamo alle tracce fisiche lasciate dal lavoro agricolo sul terreno (solchi, sentieri, compost) e sul corpo stesso (calli sulle mani, polvere sulla pelle). Queste tracce attestano un rapporto di reciproca trasformazione fra corpo e spazio, in cui niente rimane integro o "puro" nel senso statico, ma tutto si arricchisce di contaminazioni significative.

Il corpo architettonico: imperfezione, stratificazione e compost

L'architettura e la città possono essere intese metaforicamente come corpi vivi, a loro volta soggetti a imperfezione e contaminazione. Jacques Derrida, nei suoi scritti sull'architettura, invita a ripensare la città non come una macchina chiusa e perfetta, ma come un testo aperto, fatto di tracce e differenze sovrapposte[121]. Egli rifiuta l'idea di un'origine o di una forma urbana pura: qualsiasi tentativo di fondare una città su principi di assoluta purezza si rivela illusorio, poiché l'"impuro" è già dentro la struttura, come una traccia inevitabile di alterità. In termini derridiani, la città è sempre différance, sempre rinvio a qualcosa di altro e di precedente, mai pienamente presente a sé stessa in modo autosufficiente. Ciò si manifesta nelle stratificazioni storiche delle città antiche (dove un tempio diventa chiesa, poi rudere, poi base per abitazioni popolari) ma anche nelle contraddizioni delle città contemporanee, dove elementi eterogenei coesistono e si contaminano a vicenda: il cartellone pubblicitario illumina una facciata rinascimentale, il centro commerciale sorge accanto ai campi coltivati ai margini dell'abitato, la strada sterrata di campagna viene inglobata dall'espansione suburbana senza tuttavia perdere del tutto la propria identità originaria.
In questa prospettiva, Derrida e altri teorici della decostruzione vedono l'architettura come un'"arte impura" per eccellenza, proprio perché coinvolta nella vita, nel tempo, nell'uso. Mentre le arti tradizionalmente "pure" (come certa pittura astratta o la musica assoluta) aspirano a un'autonomia formale, l'architettura non può evitare la contaminazione con il mondo: deve rispondere a funzioni, accogliere corpi estranei (i suoi abitanti), adattarsi al contesto e dunque accettare in sé elementi altri rispetto a un'ipotetica purezza originaria. Il *compost* come metafora diventa qui illuminante: così come il compost è un miscuglio di materiali organici in decomposizione che genera nuova fertilità, la città può essere vista come un grande compost urbano in cui materiali, stili e memorie si decompongono e ricombinano incessantemente, producendo *humus* culturale. Un caso emblematico è l'approccio del riciclo architettonico e urbano: ad esempio, la riqualificazione di edifici industriali abbandonati (*brownfields*) in nuovi spazi pubblici o culturali spesso preserva volutamente le tracce di contaminazione del passato (ruggine, graffiti, macchie) per conferire carattere al nuovo ambiente. Allo stesso modo, architetti come Bernard Tschumi e Peter Eisenman – influenzati dallo stesso Derrida – hanno progettato spazi che esaltano la discontinuità e la collisione di elementi eterogenei[122], rifiutando la pulizia formale modernista. Si pensi al *Parc de la Villette* di Tschumi a Parigi, concepito come un collage di frammenti architettonici e giardini tematici, o al Wexner Center for the Arts di Eisenman, in cui la griglia urbana storica "fantasma" interseca l'edificio contemporaneo creando volutamente spazi disorientanti e imperfetti[123]. In questi esempi l'imperfezione non è più un errore, ma un linguaggio: è il corpo architettonico che accetta la propria natura ibrida.
Non sorprende che la metafora del compost – materia in disfacimento che nutre nuova vita – sia stata adottata anche in senso letterale in alcune pratiche progettuali eco-consapevoli. Nelle comunità rurali sostenibili, ad esempio, il principio "cradle to cradle" (dalla culla alla culla) incoraggia a concepire edifici i cui materiali possano un

[119] William Cronon, "The Trouble with Wilderness; or, Getting Back to the Wrong Nature," in *Uncommon Ground: Rethinking the Human Place in Nature*, a cura di William Cronon, New York: W. W. Norton, 1995, pp. 69–90.

[120] Ignasi de Solà-Morales, *Territorios* (Paesaggi urbani, architettura e modernità), Milano: Electa, 2004, pp. 45–48.

[121] Jacques Derrida, *La scrittura e la differenza* (Torino: Einaudi, 1971), pp. 273-276.

[122] Bernard Tschumi, *Architecture and Disjunction* (Cambridge, MA: MIT Press, 1996), pp. 204-210.

[123] Peter Eisenman, *Written into the Void: Selected Writings*, 1990–2004 (New Haven: Yale University Press, 2007), pp. 55-62.

010000 Ruralità/estrattivismo
010300 Selvatico
010304 Corpo

giorno degradarsi e ritornare alla terra come nutrienti[124], invece di persistere come scorie inerti. Il corpo-edificio viene pensato non come un oggetto cristallizzato una volta per tutte, ma come un elemento transitorio all'interno di un più ampio ecosistema materiale. Questa visione contrasta nettamente con l'ideale igienista di molta architettura del Novecento, che aspirava a edifici immacolati e immutabili (si pensi alle bianche ville internazionaliste di Le Corbusier, metaforicamente assimilabili a "macchine" lavate dalla luce mediterranea)[125]. Al contrario, un fienile di campagna che col tempo annerisce, accumula muschio sul tetto e odori di paglia e animale, è un esempio di architettura vissuta la cui bellezza risiede proprio nella patina della contaminazione. Perfino gli scarti organici prodotti al suo interno (letame, paglia esausta) tornano al suolo come fertilizzante: il ciclo architettonico e biologico coincidono, in una continuità corpo-suolo che esprime l'essenza stessa del costruire rurale tradizionale.

Camminare lo spazio: pratiche corporee e sovversione del territorio

Se l'architettura "ufficiale" rappresenta spesso la visione dominante dello spazio (ordinato, pianificato, gerarchizzato), le pratiche corporee quotidiane introducono scarti e narrazioni alternative. Michel de Certeau, nel suo celebre saggio *Walking in the City*, descrive il camminare come un atto poietico, una forma di enunciazione spaziale[126]. Dal punto di vista di un pianificatore urbano, le strade e i percorsi pedonali sono linee tracciate su una mappa, elementi di un disegno funzionale. Ma dal punto di vista di chi cammina, ogni percorso diventa un racconto imprevedibile: si possono fare deviazioni, soste, piccoli traccheggi creativi che sfuggono al controllo della mappa. De Certeau scrive che "è possibile dare una definizione preliminare del camminare come spazio di enunciazione" – in altre parole, il movimento del corpo nello spazio produce significato così come la voce che parla produce un discorso. Questa metafora linguistica suggerisce che i pedoni, con i loro passi, scrivono sulla città una trama personale che sovverte continuamente la "testo" ufficiale imposto dall'urbanistica.
Nel contesto rurale, l'idea di camminare come pratica creativa dello spazio assume forme altrettanto potenti. Si pensi ai sentieri tracciati dal passaggio quotidiano dei contadini o degli animali: essi spesso non coincidono con i percorsi previsti sulle mappe catastali o sulle strade carrozzabili, ma rispondono a logiche di esperienza diretta del terreno (il pendio meno ripido, la scorciatoia ombreggiata, il guado più sicuro del torrente). Questi sentieri spontanei sono iscrizioni corporee nel territorio, espressione di un sapere locale tramandato più con i piedi che con le parole. In essi possiamo leggere una resistenza silenziosa all'omologazione dello spazio rurale: ad esempio, anche quando grandi proprietà agricole cercano di razionalizzare il paesaggio in lotti regolari e monoculture, spesso sopravvivono strisce di terra incolta percorse da cammini antichi (le cosiddette *trazzere* o *tratturi*). Tali cammini rappresentano la persistenza di un uso opaco del territorio, non pienamente leggibile nei termini dell'economia produttivista ma portatore di memoria e identità.
Un esempio artistico-architettonico che incarna l'atto del camminare come forma di conoscenza dello spazio è il lavoro del collettivo Stalker (Osservatorio Nomade) a Roma[127]. Negli anni '90 il gruppo di architetti e artisti di Stalker esplorò a piedi le aree interstiziali e abbandonate della periferia romana – i vuoti urbani, le campagne residuali tra i quartieri – tracciando percorsi erratici e realizzando una mappatura narrativa di questi luoghi fuori dai circuiti ufficiali. La loro pratica, ispirata anche dalle teorie situazioniste e da de Certeau, mostrava come il corpo in movimento potesse rivelare possibilità spaziali nascoste: un rudere industriale diventava scenario di socialità spontanea, un sentiero lungo il fiume Tevere collegava informalmente comunità marginali, una discarica si trasformava in giardino effimero. Attraverso il camminare, Stalker "scriveva" sul territorio frammenti di una contro-narrazione, sfidando la visione dominante che vedeva in quegli spazi solo degrado o vuoto da riempire con nuovi progetti. In modo analogo, nell'ambiente selvatico, l'escursionismo e l'attraversamento lento del paesaggio (anziché la sua mera osservazione panoramica) consentono al corpo di apprendere attivamente la geografia dei luoghi, instaurando una relazione empatica con essi. Il camminatore che si inoltra in un bosco tracciando il proprio percorso si oppone tanto all'idea di una wilderness intangibile riservata all'osservazione distante, quanto all'idea opposta di una natura da sfruttare meccanicamente: egli pratica una terza via, corporea e narrativa, in cui lo spazio si rivela attraverso l'azione.
In sintesi, le pratiche corporee quotidiane – dal camminare urbano al percorrere sentieri campestri – introducono imperfezione e creatività nello spazio controllato. Esse sono *atti tattici* (per usare la terminologia di de Certeau) che si insinuano nelle maglie delle strategie del potere costituito[128]. L'imperfezione del percorso deviato, la contaminazione di una scorciatoia aperta attraverso un prato privato, l'opacità di un uso imprevisto della piazza del villaggio (magari occupata per un mercato spontaneo non autorizzato) sono tutte forme in cui il corpo collettivo degli abitanti reinterpreta e talvolta resiste alle astrazioni imposte dall'alto.

[124] Michael Braungart e William McDonough, *Cradle to Cradle: Remaking the Way We Make Things* (New York: North Point Press, 2002), pp. 90-93.

[125] Le Corbusier, *Verso un'architettura* (Milano: Longanesi, 2003), pp. 141-145.

[126] Michel de Certeau, *L'invenzione del quotidiano. 1. Arti del fare,* trad. it. G. Rampazi, Roma: Edizioni Lavoro, 2001, pp. 195-203.

[127] Francesco Careri, *Walkscapes. Camminare come pratica estetica,* Torino: Einaudi, 2006, pp. 97-113.

[128] Michel de Certeau, *L'invenzione del quotidiano,* cit., pp. XLV-LI.

010000 Ruralità/estrattivismo
010300 Selvatico
010304 Corpo

Quando si sfida il mito della purezza, inevitabilmente si tocca anche la questione del *fallimento*: fallire rispetto a cosa, rispetto a quale ideale? Nelle narrazioni dominate dall'ideologia della perfezione (sia essa la perfezione razionale di un piano urbanistico o quella morale di un corpo sano e produttivo), ogni deviazione è bollata come errore o fallimento da correggere. L'impurità, la contaminazione, il non-lineare sono visti come problemi. Edouard Glissant offre uno sguardo completamente diverso: egli rivendica il diritto all'opacità e, con esso, il diritto a non aderire ai criteri di successo e chiarezza imposti dall'esterno[129]. Glissant, nella sua *Poetica della Relazione*, afferma che le culture e gli individui hanno il diritto di essere opachi, cioè di non essere totalmente comprensibili o trasparenti secondo parametri universalisti, perché l'opacità protegge la diversità e la ricchezza delle relazioni. Tradotto nel nostro discorso, l'opacità spaziale e corporea significa rivendicare spazi e corpi che sfuggono alla piena classificazione e normalizzazione. Un territorio opaco può essere uno spazio comune il cui uso e significato restano aperti, non definitivamente codificati (come può esserlo, ad esempio, un giardino comunitario autogestito all'interno di un quartiere: un luogo né completamente pubblico né privato, spontaneo, difficile da catalogare nelle tipologie standard). Analogamente, un corpo opaco è un corpo che rifiuta di conformarsi ai parametri di efficienza o di estetica dominante – un corpo che accetta le proprie cicatrici, i propri limiti e ambiguità come parte integrante del suo essere.

Glissant collega strettamente l'opacità con il rifiuto della perfezione imposta: l'*opaco* è ciò che non si lascia ridurre a specchio limpido delle aspettative altrui. In questa prospettiva si può rileggere il fallimento non più come sconfitta, ma come gesto di resistenza e apertura verso nuove possibilità. Fallire rispetto a un modello ideale può significare riuscire a essere se stessi in modo autentico. Ad esempio, dal punto di vista dell'urbanista tecnocrate, un progetto di sviluppo rurale che non raggiunge gli obiettivi quantitativi prefissati (diciamo, la completa bonifica di un'area selvaggia per trasformarla in terreno agricolo) è un fallimento; ma quello stesso "fallimento" potrebbe tradursi in spazi ibridi in cui coesistono fasce coltivate e fasce lasciate a bosco, creando un paesaggio più ricco e resiliente sia ecologicamente sia culturalmente. Similmente, in architettura, accettare il fallimento della perfezione formale può portare a esiti innovativi: alcuni progetti considerati utopici o incompiuti hanno ispirato generazioni successive a costruire diversamente. Un caso emblematico in Italia è la *Città ideale* di Leonardo o le architetture visionarie di Ledoux: mai realizzate compiutamente (dunque "fallite" come opere costruite), esse hanno però alimentato il dibattito critico mettendo in luce l'arbitrarietà di certi dogmi accettati e aprendo la strada a nuove ricerche[130].

Dal punto di vista del corpo, il valore del fallimento emerge ad esempio nell'esperienza del limite fisico. Invece di leggere la stanchezza, la malattia o la disabilità come semplici mancanze rispetto a un corpo ideale prestante, molte teorie contemporanee (si pensi al movimento crip queer o ad alcune posizioni femministe) le interpretano come modalità differenti di vivere lo spazio e il tempo. Un corpo malato che si muove lentamente in un ambiente naturale ne coglierà dettagli e qualità diverse rispetto a un escursionista sportivo lanciato verso la vetta; quell'andatura "fallimentare" rispetto alla performance diventa però rivelatrice di un altro modo di abitare il territorio, più contemplativo e relazionale[131]. Allo stesso modo, il fallimento di mantenere una rigida separazione tra corpo umano e ambiente – quando, ad esempio, il corpo si lascia sporcare dalla terra, contaminare dai germi del suolo – può condurre a una salute più profonda, come suggeriscono anche studi scientifici sull'importanza del microbioma: vivere in un ambiente fin troppo sterile e "puro" indebolisce il sistema immunitario, mentre una certa contaminazione rafforza la resilienza. È interessante notare come qui l'esperienza corporea concreta confermi in modo quasi letterale l'intuizione filosofica di Jankélévitch: l'infinita alterazione della vita (anche sotto forma di micro-contaminazioni quotidiane) è fonte di senso e di equilibrio, mentre l'ideale di purezza conduce a una fragilità esistenziale[132].

L'opacità dunque diventa un valore da coltivare nello spazio e nel corpo. Glissant ci invita a non temere ciò che è opaco, incompleto, fallibile, perché è proprio lì che risiede la possibilità di una relazione autentica non basata sul dominio. In una comunità rurale, ciò potrebbe tradursi nell'accettare zone d'ombra nel controllo del territorio: lasciare ad esempio che un boschetto rimanga inselvatichito ai bordi dei campi, senza per forza assegnargli uno scopo produttivo o estetico preciso, permettendo così alla biodiversità di prosperare e alle persone del luogo di attribuire a quello spazio magari significati affettivi o simbolici liberi. In ambito urbano, può voler dire accogliere l'imprevisto: quartieri come il famoso Christiania di Copenhagen (una "città libera" autogestita) sono spesso bollati come fallimenti dell'urbanistica tradizionale, poiché appaiono disordinati e fuori controllo, ma proprio in quel disordine opaco hanno generato forme sociali innovative e una vivace espressività culturale fuori dagli schemi consueti. Lungi dall'essere un ingenuo

[129] Édouard Glissant, *Poetica della Relazione,* op. cit., pp. 39–42.

[130] Manfredo Tafuri, *Progetto e utopia. Architettura e sviluppo capitalistico,* Bari: Laterza, 1973, pp. 68–70.

[131] Alison Kafer, *Feminist, Queer, Crip, Bloomington:* Indiana University Press, 2013, pp. 26–29.

[132] Vladimir Jankélévitch, *Il puro e l'impuro,* op. cit., pp. 23–27.

elogio del caos, queste esperienze sottolineano come una certa dose di "fallimento" nel raggiungere la purezza e la perfezione imposte dall'alto sia in realtà la condizione per far emergere qualcosa di diverso, di locale, di umano.

Corpi senza organi, spazi senza confini fissi

La critica alla purezza spaziale e corporea trova un ulteriore potente alleato nel pensiero filosofico di Gilles Deleuze e Félix Guattari. In *Mille piani* (1980), opera cardine del pensiero rizomatico, essi introducono concetti che scardinano le visioni gerarchiche e chiuse del corpo e del territorio. Il *Corpo senza Organi* (CsO), ripreso da un'espressione del poeta Antonin Artaud, rappresenta un corpo liberato dalla rigidità dell'organizzazione funzionale, un "campo di forze" intensivo in continua riconfigurazione[133]. "Il Corpo Senza Organi è la materia che riempie sempre lo spazio a tale o tal altro grado di intensità" scrivono Deleuze e Guattari. In questa frase suggestiva troviamo un parallelo diretto tra corpo e spazio: il corpo, inteso come pura intensità e potenziale, è essenzialmente spaziale; e viceversa lo spazio può essere concepito come un corpo non organico, fatto di intensità distribuite. La visione tradizionale vedeva il corpo come un organismo con organi predeterminati (cuore, cervello, muscoli – ognuno con una funzione) e lo spazio come un contenitore vuoto da riempire con forme dotate di funzione (zone residenziali, industriali, agricole, ecc.). Deleuze e Guattari ci invitano invece a pensare a corpi e spazi in termini di flussi, connessioni, divenire. Un corpo senza organi non è un corpo letteralmente privo di organi anatomici, ma un corpo che sfugge alle definizioni imposte – un corpo che può riconfigurarsi, entrare in nuove relazioni, deterritorializzarsi dai ruoli assegnati. Allo stesso modo, possiamo immaginare uno spazio senza organi, ovvero uno spazio liscio, non irrigidito in confini ed elementi funzionalizzati, dove gli usi e i significati possono continuamente riconfigurarsi.
Un altro concetto cruciale di Deleuze e Guattari è la rizomaticità. Contrapposto al modello "ad albero" (gerarchico, con radice unica e sviluppo lineare), il *rizoma* è un modello di organizzazione reticolare, orizzontale, in cui ogni punto può connettersi con qualunque altro e non esiste un centro unico. Applicato al territorio, il rizoma descrive bene ad esempio le trame paesaggistiche tradizionali di certe regioni rurali, fatte di percorsi molteplici, di appezzamenti sparsi con usi misti, di relazioni di vicinato che tessono il luogo al di là della griglia amministrativa. Al contrario, la pianificazione moderna ha spesso cercato di striare questo spazio liscio rizomatico con griglie e confini netti (strade diritte, lottizzazioni regolari, monofunzionalità delle zone). Eppure, il rizoma tende a riemergere: sentieri

[133] Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, trad. di A. De Lorenzis e F. Marinucci, Roma: Castelvecchi, 2017, p. 160.

imprevisti attraverso i campi tagliano diagonalmente la maglia ortogonale, usi imprevisti (come piccoli commerci o orti spontanei) punteggiano zone teoricamente monofunzionali, comunità di pratiche (cacciatori, allevatori, raccoglitori di funghi) attraversano i territori seguendo logiche proprie, disegnando mappe invisibili ai pianificatori. Il territorio, in definitiva, è un campo di forze in continua ridefinizione – una territorializzazione temporanea seguita sempre da processi di deterritorializzazione e nuova riterritorializzazione. Deleuze e Guattari portano l'esempio del canto degli uccelli: il canto serve a marcare temporaneamente un territorio (rendendolo "proprio" finché risuona), ma quei confini sonori sono mobili, contestati, effimeri. Allo stesso modo, i confini del territorio rurale o selvatico non sono assoluti: il recinto di un pascolo delimita un uso, ma animali selvatici lo attraversano, il bosco ai margini avanza o retrocede secondo i cicli ecologici, il proprietario stesso può ridisegnare i campi col tempo. In città, un marciapiede può diventare terrazza di un bar all'aperto d'estate e tornare passaggio d'inverno; un parcheggio inutilizzato può ospitare un mercato delle pulci la domenica, poi tornare vuoto – esempi di spazi urbani modulati più che staticamente definiti.
L'idea del corpo senza organi applicata allo spazio ci invita dunque a vedere oltre le strutture predeterminate. Un villaggio senza organi, per metafora, sarebbe un insediamento che non si riduce allo schema funzionale (piazza-chiesa, case, campi fuori, ecc.), ma in cui ogni elemento può assumere funzioni e significati mutevoli a seconda delle connessioni instaurate dagli abitanti. Questa è in parte la realtà di molti contesti rurali vivi: la stalla che la sera diventa luogo di ritrovo, il cortile che funge da spazio di lavoro ma anche di festa, il campo che ha un valore economico ma anche rituale (si pensi alle feste del raccolto). La rigidità organica cede il passo a un metabolismo aperto. E qui il corpo umano – inteso proprio come corpo biologico – gioca un ruolo fondamentale: esso trasporta intensità e significati da un luogo all'altro. Nel pensiero di Deleuze e Guattari il famoso slogan "Make yourself a body without organs" (Farsi un corpo senza organi) implicava un lavoro di liberazione e sperimentazione sul sé. Analogamente, potremmo dire: farsi uno spazio senza organi significa liberare il territorio dalle aspettative prefissate, sperimentare usi e relazioni nuove nel paesaggio. Questa operazione, che può sembrare astratta, si concreta in piccoli gesti: piantare varietà diverse in un orto anziché una sola coltura, aprire un sentiero nuovo invece di seguire sempre la strada maestra, costruire una capanna provvisoria invece di un edificio in cemento, oppure al contrario lasciare un edificio incompiuto e reimpiegare

i materiali altrove. Tutte azioni che rifiutano l'idea di uno spazio totalmente definito e funzionalizzato, mantenendo un margine di libertà e auto-organizzazione.

Corpo-territorio come ecosistema: dall'impurità nasce la vita

Le prospettive teoriche fin qui discusse convergono verso un'immagine organica e non-dualistica del rapporto corpo-spazio. Possiamo spingerci a concepire il corpo stesso come un ecosistema e, per converso, il territorio come un corpo vivo. In ecologia sappiamo che un ecosistema sano è caratterizzato da diversità, cicli di crescita e decadimento, interdipendenze complesse – tutti elementi lontani da qualsiasi idea di purezza statica. Il corpo umano, secondo le scienze moderne, è un consorzio di miliardi di microbi, oltre che cellule "proprie"[134]: il nostro intestino, la pelle, l'apparato respiratorio ospitano una flora microbica essenziale al nostro benessere. Siamo letteralmente contaminati dalla nascita, e dobbiamo esserlo per vivere. Analogamente, il suolo fertile è lungi dall'essere materia pura: è composto da resti organici morti (foglie, animali) decomposti in humus da funghi e batteri, mescolati a minerali. Questo humus apparentemente caotico e sporco è ciò che permette alle piante di crescere rigogliose[135]. La metafora del compost qui si arricchisce: il compost è il punto d'incontro tra il corpo e la terra, tra la fine di una vita e l'inizio di un'altra. Possiamo vedere il compost come un corpo collettivo fatto di innumerevoli organismi che trasformano lo spazio (suolo) rendendolo fertile.

Quando un essere umano coltiva la terra, il suo corpo inevitabilmente entra in gioco in questo ciclo: si china, suda, si sporca, respira odori, magari sanguina per una piccola ferita – particelle di sé finiscono nel terreno e viceversa particelle del terreno entrano in lui. In senso lato, si crea un corpo esteso umano-terra. Le culture contadine tradizionali spesso avevano piena coscienza di questa interdipendenza: rituali come spargere il sangue degli animali sacrificati nei campi, oppure impastare paglia e fango con i piedi nudi per fare mattoni, sottolineavano simbolicamente e praticamente l'alleanza impura tra corpo e suolo[136]. Nella modernità industriale si è cercato di rompere questa continuità, meccanizzando l'agricoltura e adottando un'igiene rigorosa per separare l'uomo dal "fango". Ma oggi stiamo riscoprendo il valore di quell'intimità: l'agricoltura biologica e la permacultura, ad esempio, invitano a sporcarsi le mani[137], a conoscere il terreno con il tatto e l'olfatto, e a restituirgli scarti organici attraverso il compost. In architettura, pratiche come la bioedilizia reimpiegano materiali organici (paglia, terra cruda, legno non trattato) che sono sì meno omogenei e perfetti dei materiali industriali, ma instaurano un circuito

[134] Ed Yong, *Io Contengo Moltitudini. I microrganismi dentro di noi e una visione più grande della vita,* trad. di Luigi Civalleri, Torino, Codice Edizioni, 2017, pp. 23-26.

[135] David Montgomery e Anne Biklé, *Il suolo che cura. Microbi, agricoltura e salute del pianeta,* Milano, Aboca Edizioni, 2020, pp. 48-51.

[136] Pierre Rabhi, *Manifesto per la Terra e per l'uomo,* Milano, Edizioni Ponte alle Grazie, 2014, pp. 72-74.

metabolico con l'ambiente. Un muro in terra cruda regola l'umidità "respirando" e a fine vita può essere sbriciolato e riassorbito dal terreno; una struttura in legno e canapa non ha la resistenza esatta del calcestruzzo, può presentare irregolarità, ma offre isolamento termo-acustico naturale e, se attaccata da muffe, segnala con l'odore il problema prima ancora che esso diventi pericoloso – in breve, comunica con noi come farebbe un organismo vivo[138].

Anche l'arte contemporanea ha esplorato la fusione tra corpo e natura, talvolta usando proprio il medium del suolo e del corpo. L'artista cubano-americana Ana Mendieta, ad esempio, nella serie *Siluetas* (1973-1980)[139] realizzò performance in cui il suo corpo o la sua impronta venivano posti in dialogo diretto con gli elementi naturali: si sdraiava sulla terra lasciando un calco che poi riempiva di pigmenti rossi o fiamme, oppure ricopriva il proprio corpo di fango, fiori e piume, divenendo una sorta di figura arcaica simbiotica con il terreno. Le *Siluetas* di Mendieta, effimere e destinate a dissolversi, esemplificano l'idea che il corpo umano può farsi paesaggio e il paesaggio corpo, in un abbraccio impuro (fango e sangue mescolati) che però sprigiona un forte valore identitario e spirituale. Un'altra opera iconica è *Wheatfield – A Confrontation* (1982) di Agnes Denes, in cui l'artista piantò due acri di grano su una discarica abbandonata nel cuore di Manhattan: per quattro mesi il suo corpo e quelli di volontari hanno coltivato, annaffiato, raccolto grano tra i grattacieli di New York, creando una potente immagine di contaminazione positiva tra rurale e urbano. Qui il fallimento delle aspettative (un terreno che la città considerava inutilizzabile, "fallito" come spazio urbano) si è trasformato in un successo poetico ed ecologico, grazie all'intervento corporeo e alla volontà di accettare l'imprevisto (semi, erbacce, insetti) in un contesto iper-controllato.

Questi esempi sottolineano che impurezza, contaminazione e opacità non sono concetti astratti, ma qualità tangibili di pratiche spaziali e corporee. Esse costituiscono modalità di resistenza alle narrazioni dominanti – narrazioni che vorrebbero il corpo disciplinato, lo spazio ordinato, la natura separata dall'uomo (o l'uomo padrone di una natura ridotta a oggetto). Abbracciare l'impuro significa invece accettare la complessità viva del reale: significa riconoscere che un corpo sporco di terra dopo il lavoro nei campi non è un corpo degradato, ma al contrario un corpo che ha esteso i propri confini fino a includere il terreno stesso; significa capire che un progetto territoriale che ammette zone di ambiguità e di non-controllo non è un progetto fallito, ma uno scenario aperto dove abitanti umani e non umani possono coevolvere. In ultima analisi, corpo e spazio si

[137] Masanobu Fukuoka, *La rivoluzione del filo di paglia,* Firenze, Edizioni Terra Nuova, 2001, pp. 35-37.

[138] Thomas Herzog, *Architettura in clima temperato. Costruire con la natura,* Milano, Edizioni Ambiente, 2006, pp. 109-111.

[139] Gloria Moure (a cura di), *Ana Mendieta,* Milano, Edizioni Charta, 1996, pp. 58-65.

rivelano co-costitutivi: il corpo come ecosistema e il territorio come corpo collettivo sono due facce della stessa realtà, e la vita si manifesta nel loro continuo intreccio imperfetto.

Il capitolo ha esaminato la funzione del corpo come mediatore dello spazio, evidenziando come nelle dimensioni della ruralità e della wilderness emerga con forza la necessità di ripensare categorie quali *purezza/impurità, perfezione/imperfezione, successo/fallimento*. Attraverso il prisma dei teorici considerati – da Jankélévitch a Deleuze & Guattari – abbiamo visto delinearsi una visione alternativa: l'impurità, la contaminazione e l'opacità non sono ostacoli da eliminare, ma autentici valori generativi. Il corpo, in quanto soggetto incarnato che sente e agisce, è il veicolo di questa trasformazione: con i suoi gesti quotidiani (camminare, coltivare, costruire, celebrare) esso scrive lo spazio e al contempo ne è scritto, in un processo reciproco di adattamento e invenzione. Rifiutando l'ideale della purezza spaziale e corporea – spesso strumento di esclusione e dominio – si spalancano possibilità di nuove spazialità più inclusive, resilienti e poetiche. Tali spazialità valorizzano le tracce dell'imperfetto (come le rughe di un volto, come i solchi di un campo), accolgono la mescolanza (di culture, di usi, di materiali) e lasciano spazio all'indeterminato. Il fallimento di non raggiungere un'astratta perfezione si tramuta così nel successo di dare forma a qualcosa di vivo e autentico: un corpo-territorio in divenire, simile a un fertile compost in cui ogni fine nutre un inizio. In conclusione, far dialogare il corpo e lo spazio in termini di ecosistema ci insegna un'etica e un'estetica del limite condiviso e della contaminazione feconda, da intendersi non più come degrado, ma come humus da cui fioriscono nuove relazioni e nuove narrazioni del mondo.

18

18 *Silueta Series*, Ana Mendieta, 1973–1980

020000
MAR DE PLÁSTICO

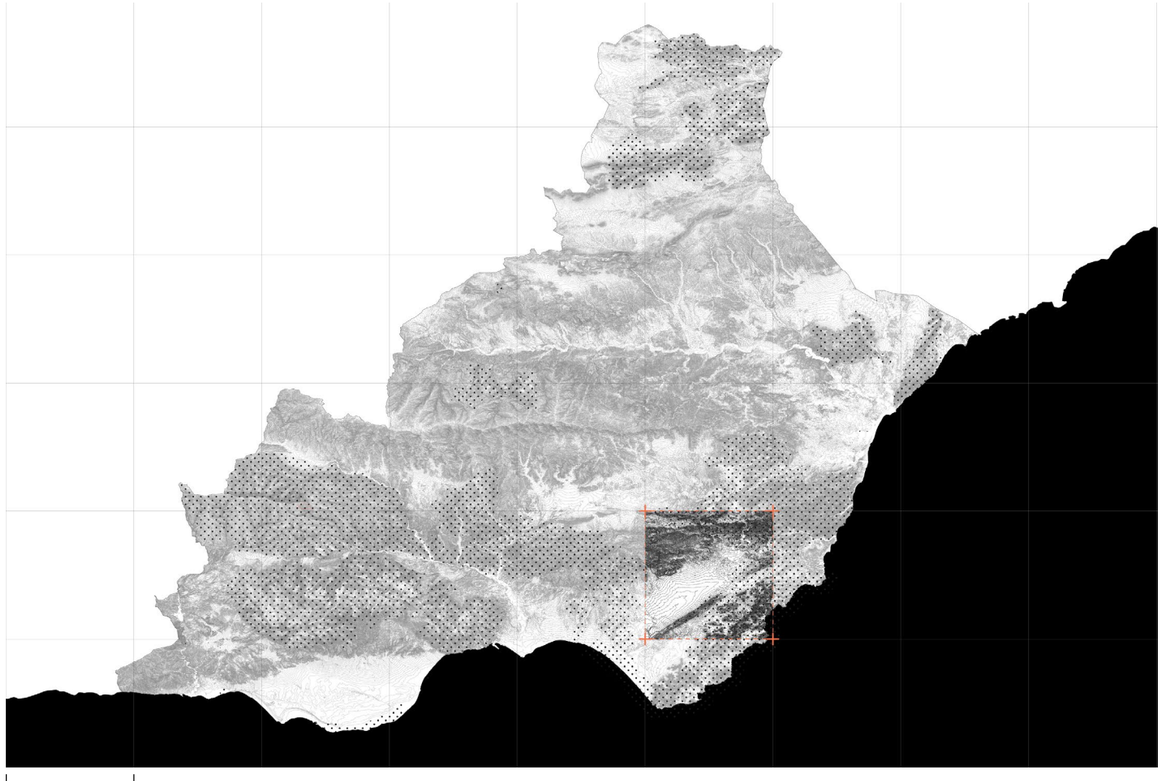
020000 Storia
020001 Genesi
020002 Pianificazione urbana
020003 Campo di Níjar
020100 Luogo
020101 Territorio
020102 Sviluppo
020200 Oggetto invernadero
020300 Interpretazione
020301 Narrare il visibile
020302 Attori fondamentali
020303 Testimonianze

020000
Storia

Genesi

I.

Non possiamo stabilire l'origine del *mare di plastica* come un evento puntuale nel tempo; nonostante la sua rapida crescita, furono molte le diverse condizioni che produssero questo fenomeno.
Nel 1956 Almería viveva da decenni una recessione: l'industria mineraria era in caduta libera e il mercato dell'uva era praticamente scomparso dopo la guerra civile. A causa della sua posizione geografica, circondata da catene montuose e con l'unico collegamento con l'interno della penisola attraverso il deserto di Tabernas, la città ha storicamente dipeso dalle relazioni internazionali, che si interruppero all'inizio della dittatura.

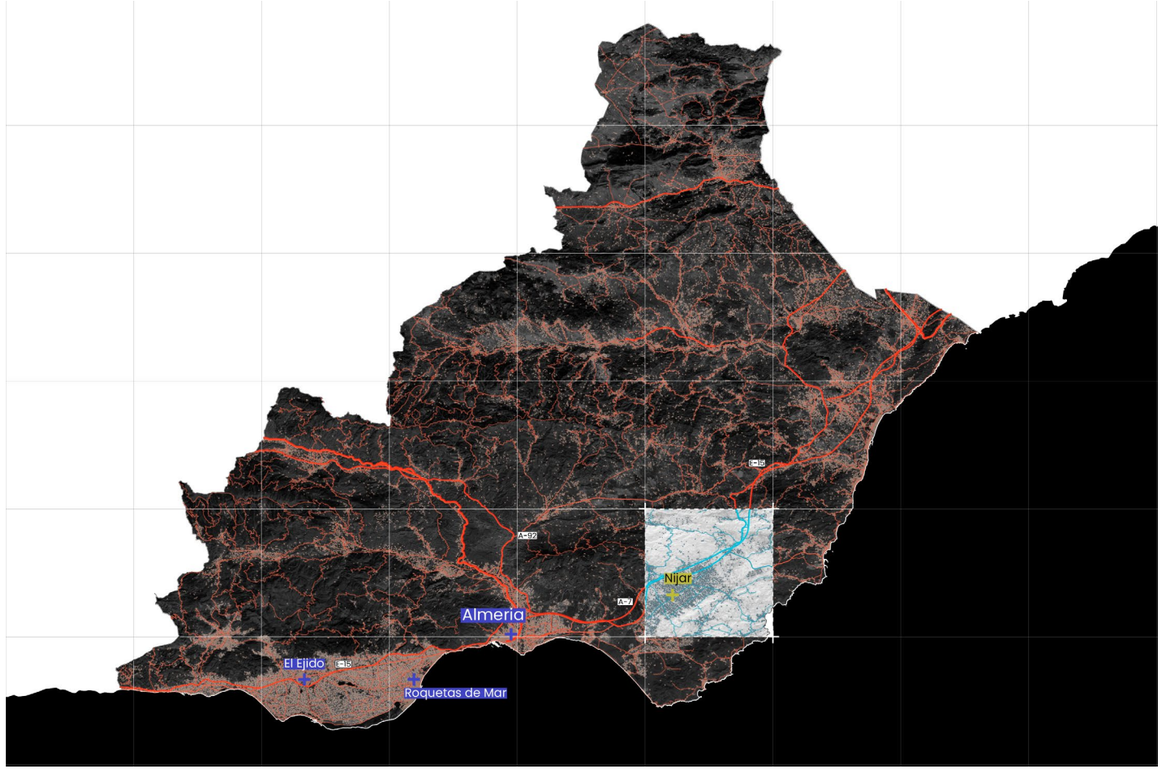


Morfologia, Provincia di Almeria

Zone protette

Il settore agricolo, all'epoca ancora nelle mani di pochi grandi proprietari, era basato su un'agricoltura di sussistenza, ma l'estrema aridità e la mancanza di irrigazione penalizzavano l'economia della provincia, che arrivò ad avere più del 60% della popolazione in condizioni di dipendenza economica, forzando la migrazione dalla campagna verso la costa (soprattutto nel levante, più legato al turismo, si ridusse la popolazione del 37%).
Il 12 maggio 1956 venne promulgata la prima legge che affrontava la pianificazione urbana su tutto il territorio nazionale. Questa legge regolava l'uso del suolo suddividendolo in tre categorie: suolo urbano, suolo di riserva urbana e suolo rurale. Inoltre, stabiliva una gerarchia negli strumenti di pianificazione, classificati per ampiezza in Piani Nazionali di Urbanistica, Piani Provinciali, Piani di Zona, Piani Comunali, Piani Parziali di organizzazione municipale e zonale e, infine, Piani Speciali.
Per quanto riguarda l'ambiente rurale, la legge attribuiva alle province la competenza per la formazione dei piani provinciali e ai comuni la redazione e l'esecuzione degli stessi e dei piani comunali e speciali, riservando ai piani speciali la possibilità di proteggere e conservare il paesaggio e l'ambiente rurale.
Questa legge ebbe un'influenza marginale nella provincia e la maggior parte delle modifiche nell'uso del suolo, che promuovevano usi agricoli o industriali, avvennero al di fuori del quadro legale.
Nel 1971 vennero approvate le prime Norme Provinciali basate su questa legge, che consentivano l'istituzione di Piani Parziali in assenza di un Piano Generale, con un focus sullo sviluppo turistico della provincia, in particolare lungo la costa del levante, ai piedi della campagna di Níjar.
A questo proposito, la norma ottava riguarda la protezione del paesaggio quando "le costruzioni o urbanizzazioni situate in luoghi di interesse paesaggistico generale, e in particolare tra la strada costiera e il mare, anche se conformi alle norme stabilite, se si ritiene che la collocazione o la disposizione del volume che si intende edificare disturbi la contemplazione o l'armonia del paesaggio, o alteri la scala, l'ordine e la composizione dei volumi dei nuclei di interesse pittoresco attualmente esistenti", stabilendo che possono essere richieste relazioni preliminari della Direzione Generale del Turismo, vincolanti nel caso di zone adiacenti a spazi di interesse turistico.

Il primo intervento dell' Instituto Nacional de Colonización fu formulato attraverso la Legge sulla colonizzazione e distribuzione della proprietà nelle zone irrigabili, del 21 aprile 1949. Dopo il fallimento delle politiche precedenti che si affidavano all'iniziativa privata per lo sviluppo dell'irrigazione, lo Stato assunse la promozione delle infrastrutture idrauliche e delle zone irrigabili.
Si trattava di una legge garantista che espropriava solo le parcelle improduttive in asciutto se il proprietario non metteva volontariamente le sue terre a irrigazione; in questo modo il proprietario riceveva il pagamento delle sue terre e, inoltre, si teneva il plusvalore generato dall'irrigazione e dal miglioramento delle infrastrutture nelle terre circostanti, che solitamente appartenevano a lui stesso. Sebbene nei primi anni i proprietari timorosi preferissero attuare l'irrigazione volontariamente per evitare l'espropriazione, con l'avanzare dei piani dell'INC molti proprietari vendevano i loro terreni agli inquilini, cambiando la struttura del campo da un territorio di grandi latifondisti a un sistema molto più suddiviso con piccoli agricoltori proprietari.
Questa legge ebbe una rilevanza particolare ad Almería a causa dell'ampiezza del piano rispetto allo stato precedente del territorio; insieme all'implementazione dell'irrigazione, furono progettati un totale di 14 villaggi di colonizzazione: otto nel campo di Dalías, quattro nel campo di Níjar e due nella zona di Huercal Overa. Questi venivano realizzati sui terreni in asciutto espropriati.



Insediamenti e viabilità, Provincia di Almeria

El Ejido
Storia
Genesi

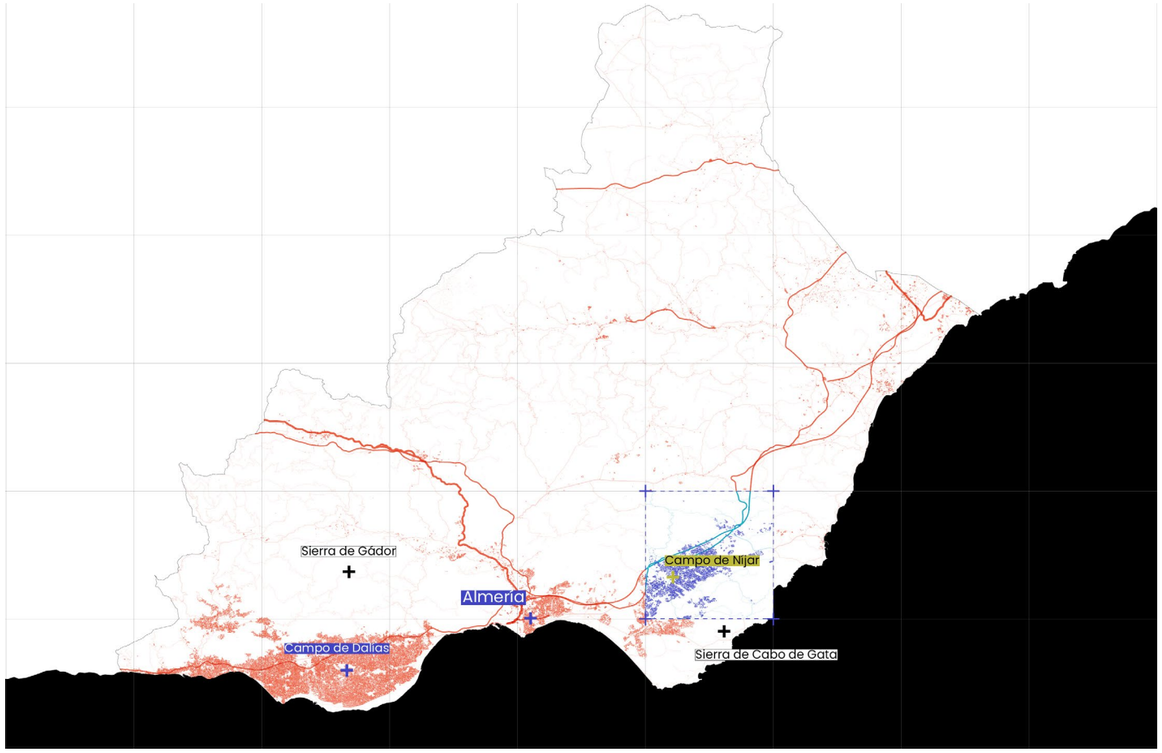
020000
020000
020001

Nucleo abitativo Nijar

Nuclei abitativi Almeria

Autostrade Nijar

Autostrade Almeria



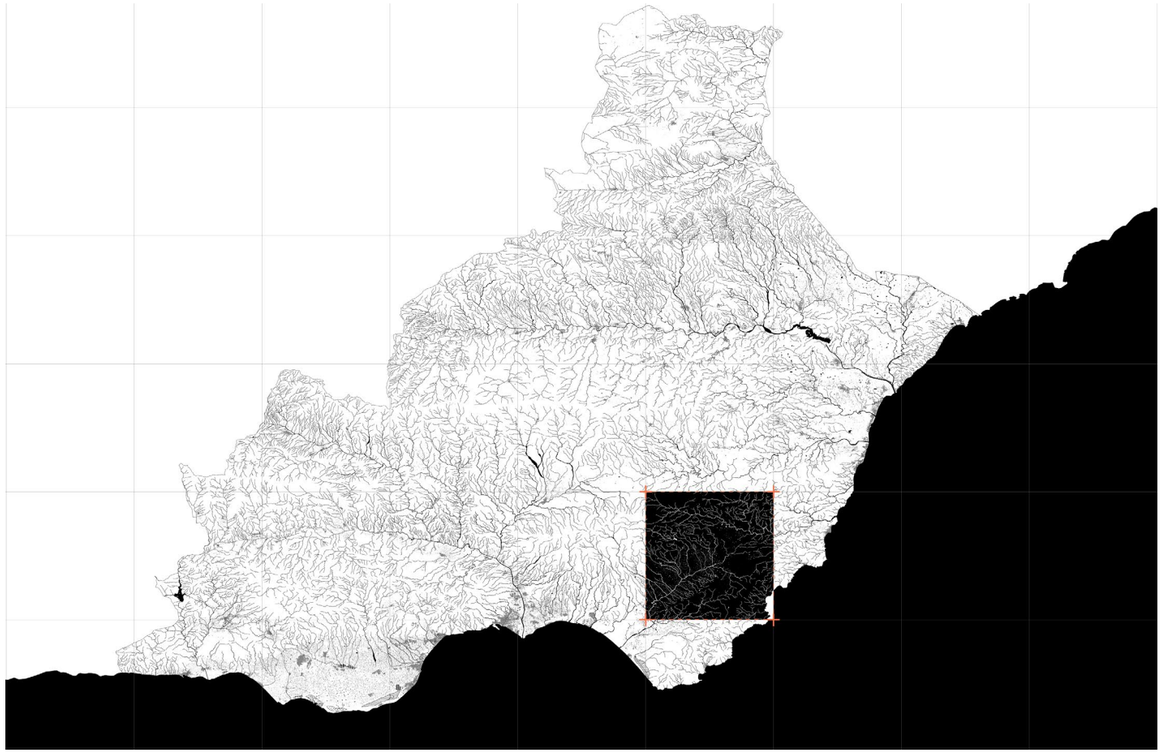
Agricoltura intensiva e rete stradale, Provincia di Almeria

Serre Nijar

Serre Almeria

Autostrade Nijar

Autostrade Almeria



Sistema delle acque, Provincia di Almeria

Fiumi primari Almeria

Fiumi secondari Almeria

Fiumi primari Nijar

Fiumi secondari Nijar

Lagune

Zone umide

L'obiettivo politico era la creazione di una classe sociale di agricoltori autosufficienti, fortemente legati alla terra e al modello familiare di sfruttamento.
Il piano di colonizzazione del campo di Dalías fu il primo, approvato nel 1953, e nel 1956 entrarono i primi coloni. I villaggi erano progettati per ospitare circa 200 famiglie e si stabiliva che le terre coltivabili non dovessero distare più di 2,5 km dalle abitazioni, il che portò a distanze vicine ai cinque chilometri tra i villaggi.
Il territorio fu suddiviso in sei settori condizionati allo studio idrogeologico della zona; i settori I, II e III sfruttavano l'acquifero orientale e distribuiscevano l'acqua verso ovest tramite canali, mentre i settori IV, V e VI, oltre all'acquifero occidentale, sfruttavano anche le acque del fiume Adra e, molto più avanti nel tempo, anche le acque di captazione del bacino di Benínar. I villaggi si concentrarono maggiormente nella zona est della pianura, poiché questi settori furono i primi a svilupparsi, e gli ultimi tre affrontarono maggiori difficoltà per progredire. Si sapeva che le acque dell'acquifero orientale erano di migliore qualità; erano già state sfruttate da alcune imprese private senza molto successo, quindi il regime puntò ad elettrificare la zona e furono realizzati numerosi pozzi di oltre 50 metri di profondità, nei quali i coloni rischiavano la vita per installare i motori di estrazione.
Nel 1954, furono realizzati i primi progetti di colonizzazione nel settore I; l'espansione di Roquetas de Mar e El Parador, che si trovava in un punto strategico all'incrocio tra la Nazionale 340 e la strada che collegava Roquetas de Mar con la Sierra de Gádor, articolando il collegamento Aguadulce-Parador-Roquetas, che oggi è la spina dorsale che organizza la trama urbana della zona costiera di Roquetas. Nello stesso anno furono assegnate le prime abitazioni a 27 coloni provenienti da Roquetas de Mar. I primi a insediarsi vivevano in baracche temporanee progettate per famiglie di 4 membri, poiché la costruzione non era sempre completata quando si svolgevano i concorsi per l'assegnazione dei terreni.
Lo sviluppo del settore II fu ritardato fino al 1958, quando fu approvata l'espansione dell'irrigazione e l'esecuzione di 17 nuovi pozzi. L'anno successivo furono approvati i Piani di Opere dei nuclei di Las Marinas, Campo Nuevo del Caudillo e Las Norias; questi ultimi due villaggi condividevano l'area di influenza tra il settore II e il settore III, il cui piano fu approvato successivamente, nel 1963, suddiviso in due sottosettori; il primo sfruttava l'acqua dei pozzi di Aguadulce e prevedeva la costruzione di un nuovo villaggio, Puebla de Vícar, situato sulla N-340 tra due ramblas che scendono parallelamente alla strada di Vícar. Il secondo sottosettore comprendeva l'area più vicina alla costa e si svilupperebbe un anno dopo, includendo i villaggi di El Solanillo e San Agustín.
I settori IV, V e VI non ricevettero un intervento così profondo; furono limitati a riforme tecniche per ottimizzare lo sfruttamento dei terreni e non fu implementata l'irrigazione.
In totale furono costruite più di 800 abitazioni solo nel campo di Dalías, la maggior parte delle quali per coloni, ma anche per operai, artigiani e altri professionisti (commercianti, insegnanti...) che si trasferirono nei villaggi con l'aumento della popolazione. La crisi agricola colpiva tutta l'Andalusia, quindi presto iniziarono ad arrivare coloni da regioni più lontane, spesso con solo l'essenziale per arrivare al villaggio. Questi erano seguiti nei primi 5 anni dai tecnici dell'INC, poi divenivano proprietari delle terre e delle abitazioni, ma dovevano pagare allo stato il 60% del loro valore nei successivi 40 anni. I tecnici dell'INC supervisionavano le coltivazioni nei primi anni e c'erano diverse parcelle sperimentali. In una di queste, fu effettuata una raccolta con la tecnica dell'arenamento, proveniente dalla costa granadina.
L'arenamento consisteva nel sollevare il primo strato di terra della parcella e coprire tutta la superficie con sabbia, per ridurre la salinità dell'acqua dei pozzi; come tutte le tecniche, fu perfezionata e successivamente si arenava in file coincidenti con la piantagione. Le coltivazioni dovevano essere protette dai forti venti mediante recinzioni di canne, e questa condizione si trasferì anche al tipo di coltivazione, con la produzione di uva che si diffuse poiché la vite resisteva bene al vento e non trasmetteva malattie. Questa coltivazione avrà un'importanza particolare nello sviluppo delle serre, poiché si disponeva già di una rete di cavi guida che si solleva sopra la testa. Così si tracciava un progetto, una vista e una sezione preliminari all'agricoltura, definendo un paesaggio di confini a griglia tra terrazzamenti, muri a secco e strade.
I mezzi per trasportare la sabbia erano limitati agli stessi agricoltori e agli animali da carico; la coltivazione era condizionata alla costa, il paesaggio agrario iniziava e finiva nel mare, svanendo in una brughiera fino a quando non appariva l'irrigazione e i pozzi emergevano.
Il successo fu tale che nella decade successiva divenne la norma; la politica di colonizzazione che mirava a un radicamento alla terra e alla famiglia generò anche un ambiente di cooperazione, soprattutto nei primi anni, i più duri e precari. Il passaparola e la supervisione degli ingegneri iniziarono il miracolo del ponente almeriense. Il caso del campo di Níjar è diverso, il clima era più duro rispetto al ponente, la topografia era più ripida e le acque piovane si concentravano in acquazzoni riducendo la pioggia utile per

i coltivazioni; la zona era in declino demografico da decenni, quindi il suo sviluppo fu più difficile e richiese più tempo. Fino all'arrivo dell'arenamento e delle serre si tentarono coltivazioni di viti, pomodori, cotone... ma nessuna funzionò. L'intervento dell'INC si concentrò nella zona che circonda la rambla de Artal, sotto la sierra di Níjar, tra la Sierra de Alhamilla e la serrata, nell'area delimitata dalle strade che collegavano con San José a sud e con Las Negras a nord; lì si trovava un importante acquifero a minore profondità rispetto a quelli del campo di Dalías, ma di qualità inferiore. Fu suddiviso in quattro settori; a nord, il primo settore stabiliva l'area di influenza del nuovo villaggio di Campohermoso, situato strategicamente all'incrocio tra la nuova strada dell'INC parallela alla rambla e la strada per Las Negras; nel secondo settore fu progettato Puebloblanco, in una posizione centrale rispetto al primo; il terzo settore occupava l'altro incontro della nuova strada con la strada di Níjar, sebbene il villaggio di San Isidro fosse un po' più lontano dall'incrocio; infine, il quarto settore si trovava più a sud e il villaggio di Atochares era situato alla fine delle canalizzazioni.
Non era previsto alcun grande nucleo urbano, ma una serie di *cortijadas* distanziate tra loro; questo, insieme alla bassa qualità della terra, alla scarsità d'acqua e alle difficoltà di coltivazione, causò la divisione dei terreni in parcelle più piccole, inizialmente di 4,5 ha, infine di 2 ha dopo l'implementazione dell'arenamento.
I primi coloni arrivarono dopo i Piani Generali di Opere del 1960, arrivando a essere più di 1300 alla fine del decennio, la maggior parte provenienti da Granada e alcune zone dell'Almeria. Era già stata sperimentata la tecnica dell'arenamento nel campo di Dalías e gran parte dei coloni granadini conosceva questa tecnica, quindi fu a partire dalla colonizzazione che questa terra cominciò a sostenersi e persino a sperimentare una crescita demografica. Con la proliferazione dei pozzi, la coltivazione si sarebbe indipendentemente estesa dalle *ramblas* fino a dover limitare pozzi e coltivazioni per la scarsità d'acqua e ridurre l'area finale di intervento dell'INC.

Pianificazione urbana

II.

Nel 1975, lo Stato decise di modificare la legislazione sul suolo vigente a causa della scarsa applicazione nei comuni di tutto il territorio nazionale e del disordine generato nelle periferie dei nuclei urbani. Furono modificati i vari strumenti di pianificazione ordinati secondo la scala di intervento: Piani Nazionali di Pianificazione, Piani Direttori Territoriali di Coordinamento, Piani Generali Comunali e Norme Complementari e Sussidiarie della pianificazione.
Questo comportò un'adeguamento rapido e forzato delle Norme Provinciali per implementare delle Norme di Pianificazione Complementari e Sussidiarie.
La nuova legge classificò il suolo in urbano, urbanizzabile e non urbanizzabile e fece riferimento alla protezione del paesaggio, sebbene, pur mantenendo l'attenzione al paesaggio in funzione dell'interesse turistico come nella legge del 1956, accennasse anche al valore storico, pittorico e patrimoniale.
Il paesaggio è inteso come un elemento già presente nel luogo e deve essere considerato di valore estetico, storico o turistico per essere protetto. Non viene contemplato che la pianificazione possa configurare paesaggi futuri o costruire il paesaggio presente.
Inoltre, stabilisce un quadro di limitazioni e possibilità per il suolo non urbanizzabile in assenza delle figure menzionate in precedenza.
Nello stesso anno, furono aggiornate le Norme Sussidiarie di Pianificazione Comunale di Almería, tuttavia, queste non stabilivano alcuna regolamentazione per il suolo non urbanizzabile e erano destinate al suolo urbano nei comuni privi di pianificazione. Questo portò all'aggiornamento delle norme nel 1987.
Le leggi successive sul suolo non approfondirono ulteriormente questi aspetti, poiché le competenze sulla classificazione del suolo furono assunte dalle autonomie. In questo caso, si aggiorneranno con l'arrivo della LOUA 7/2002 che affronta in modo ambizioso le condizioni del suolo rurale.

Poiché la norma vigente era molto generale riguardo ai suoli di classificazione non urbanizzabile, la Direzione Generale dell'Urbanismo della Junta de Andalucía promosse la modifica delle Norme Provinciali. Così, nel 1986, la Commissione Provinciale di Urbanismo di Almería elaborò le nuove norme.

Queste includono per la prima volta dei criteri di rischio di formazione di insediamenti o paesi; la parcellizzazione urbanistica era considerata un potenziatore della formazione di nuclei di popolazione, quindi si limitarono le dimensioni minime delle particelle a 25.000 m² in secco e 10.000 m² in irrigazione. Si definirono i possibili usi del suolo non urbanizzabile: installazioni e costruzioni agricole, installazioni al servizio o di utilità pubblica e costruzioni di abitazioni unifamiliari. Inoltre, si intese che l'uso agricolo dovesse precedere qualsiasi costruzione di supporto.
Si limitò la costruzione di edifici necessari per la pratica dell'agricoltura in relazione diretta all'uso del lotto a un 1% della superficie del lotto agricolo e si stabilì un arretramento di 10 metri dai confini, 25 nel caso di edifici di servizio pubblico, una regolazione piuttosto imprecisa se si considera le possibilità delle proprietà di grande estensione. Questa regolazione degli arretramenti degli edifici contrasta particolarmente con la parte relativa all'installazione di serre, che permette senza alcuna sfumatura l'occupazione totale del lotto. Questa mancanza di sensibilità rispetto alla serra è sorprendente, poiché siamo nel momento di maggiore espansione di questa infrastruttura.
Si può affermare che la serra non è considerata un elemento che generi impatto paesaggistico o sia suscettibile di regolazione oltre a condizionare la sua implementazione alla classificazione per uso del suolo.
Queste norme perderanno le loro competenze con l'approvazione della LOUA 7/2002, che stabilisce che dovranno essere sostituite da Piani Generali di Pianificazione Urbanistica di ambito comunale.

Il 12 febbraio 1994 entrò in vigore la Legge di Pianificazione del Territorio della Comunità Autonoma dell'Andalusia, che stabilisce due strumenti di pianificazione del territorio della comunità: un quadro di obiettivi strategici generali a lungo termine rappresentato dal Piano di Pianificazione del Territorio dell'Andalusia (POTA) e un'altra figura per unità di territorio minori, che configurano unità funzionali, i Piani di Pianificazione del Territorio di ambito subregionale, che devono rispettare il quadro strategico del POTA ma godono di flessibilità nel loro contenuto.
Nel 1995 iniziò l'elaborazione del Piano, con una prima fase che culminò nel 1999 con l'approvazione per decreto del documento di *Basi e Strategie*, che anticipava un'analisi delle opportunità e dei problemi regionali e un primo quadro strategico riguardante il sistema delle città, la gestione delle risorse naturali e del paesaggio, i sistemi infrastrutturali e l'integrazione esterna dell'Andalusia.
Il 28 novembre 2006 fu finalmente approvato il POTA, che segna la struttura futura del territorio andaluso. Questo propone una zonizzazione dell'intera regione in due scale:
Per domini territoriali: ampie estensioni con qualità fisico-naturali simili che configurano il quadro più generale su cui progettare linee strategiche relative alla conservazione e al miglioramento del paesaggio. I quattro domini definiti sono Sierra Morena-Los Pedroches, Valle del Guadalquivir, Sierras e Valli Betici e il Litorale. Quest'ultimo dominio è particolarmente rilevante poiché è l'unico con un Programma Regionale di Pianificazione che influisce anche sulle due zone in fase di studio e considera i problemi urbanistici e ambientali derivanti dall'agricoltura intensiva.
Secondo unità territoriali: delimitazione spaziale della convergenza tra le reti di nuclei urbani e rurali e le condizioni naturali e patrimoniali. Su queste unità saranno formulati i Piani di Pianificazione Territoriale di ambito subregionale. Il Campo di Dalías è compreso nell'unità territoriale del Poniente Almeriense, mentre il Campo di Níjar nell'unità del Centro Regionale di Almería.
Poiché la LOTA aveva già stabilito nel 1994 gli strumenti di pianificazione, data la situazione disordinata del ponente, il Piano di Pianificazione Territoriale del Poniente fu approvato nel 2002, prima dell'approvazione del POTA e nello stesso anno dell'approvazione della LOUA. Successivamente, nel 2011, fu approvato il *Piano di Pianificazione dell'Agglomerazione Urbana di Almería*.

La Legge del 2002 modella le competenze lasciate dal quadro legislativo a livello statale per adattarle alle condizioni del territorio andaluso, fungendo da quadro complementare ai Piani di Pianificazione Territoriale di ambito subregionale per creare strumenti di pianificazione intermedi tra la scala territoriale e quella urbana. Stabilisce i Piani Generali di Pianificazione Urbanistica come strumento chiave per gestire l'attuazione dei Piani di Pianificazione del Territorio e aggiunge che questi dovranno sostituire le Norme Sussidiarie di Pianificazione Municipale, il che comporterà in molti casi l'inclusione dei testi originali delle norme nei nuovi piani generali di pianificazione.

Data l'urgenza di affrontare la complessità di un territorio fuori controllo, subito dopo l'approvazione della LOTA (Legge di Pianificazione Territoriale dell'Andalusia), inizia lo sviluppo del POTPA (Piano di Pianificazione del Territorio del Ponente Almeriense), che verrà approvato nel 2002. Il piano analizza i problemi e le opportunità a livello di comarca e riconosce le dinamiche di crescita agricola e i vari aspetti che causano la degradazione del paesaggio.
Il diagnosticare evidenzia il deterioramento delle risorse

naturali a causa dell'*over-exploitation* dell'acquifero, la degradazione del paesaggio e degli spazi naturali di valore ambientale, l'occupazione di *ramblas* e zone alluvionali, e i movimenti eccessivi di terra per l'implementazione dell'enarenado. Inoltre, si rilevano insufficienze nella rete stradale sia a livello di struttura generale che interna, l'assenza di un sistema di spazi liberi, una precaria organizzazione del tessuto agricolo e conflitti tra usi e spazi del territorio.
In risposta, vengono sottolineate le seguenti proposte per il loro impatto paesaggistico:

Gerarchizzazione della viabilità: Prima tra la rete di strade e la rete di sentieri rurali e successivamente tra vie singolari, strade di primo, secondo e terzo livello. Questa classificazione consente ai piani generali di stabilire criteri chiari per le distanze libere e il trattamento vegetale di ciascun tipo di via.

Sistema di spazi liberi: Con quattro tipi di aree; Parchi Comarcali, Spazi Naturali Protetti dalla Legge 2/1987, Parchi Rurali e Spazi Liberi Litorali.

Sistema di unità di paesaggio: Definendo aree di transizione e tensione. Direttive che regolano l'introduzione di elementi vegetali tra lotti e bordi delle strade in funzione del tipo di via.

Intervento su scorrerie, ramblas e burroni: La proposta più interessante comprende due nuovi sottotipi di suolo con vocazione paesaggistica:

Striscia di protezione tra usi: Principalmente tra l'agricoltura intensiva e i nuclei urbani, di 100 metri di suolo libero.

Suolo agricolo di integrazione: Che deve mantenere condizioni estetiche di qualità superiore alla media, per la sua vicinanza a suoli residenziali o posizione strategica.

Infine, il piano include delle memorie di ordinamento che analizzano dettagliatamente una selezione di aree fino alla scala urbana.
In sintesi, il POTPA offre un'analisi accurata del territorio e una classificazione ambiziosa dei suoli. Le proposte, sebbene comprensive e posizionate alla scala adeguata, lasciano un ampio margine di indeterminatezza per la loro attuazione, poiché devono essere realizzate attraverso i PGOUs (Piani Generali di Ordinamento Urbanistico) di ciascun comune.
Il problema principale che si presenterà è che, al momento dell'applicazione, il paesaggio avrà già subito gran parte della sua trasformazione, rendendo l'operazione di reversibilità molto complessa, dato l'ampio spazio da correggere e il numero di interventi a piccola scala necessari. Tuttavia, la maggior parte di queste proposte sarà incorporata nei piani generali di ordinamento dei nuclei urbani del Campo di Dalías.

Nel 2002, i comuni del Campo di Dalías disponevano per lo più di normative secondarie approvate tra il 1988 e il 1989, che non regolamentavano approfonditamente l'espansione dell'agricoltura intensiva sotto plastica né avevano una seria preoccupazione per il suolo non urbanizzabile.
A seguito della pubblicazione della LOUA (Legge di Ordinamento Urbanistico dell'Andalusia) e del POTPA (Piano di Pianificazione del Territorio del Ponente Almeriense), inizia una sostituzione generale di queste normative con Piani Generali di Ordinamento Urbanistico, che nella maggior parte dei casi adotteranno la classificazione del suolo e la gerarchia della viabilità, così come la fascia di protezione tra usi e il suolo agricolo di integrazione proposti dal POTPA. Inoltre, saranno definiti i primi vincoli per i serre e il loro impatto paesaggistico.
Il primo PGOU (Piano Generale di Ordinamento Urbanistico) di El Ejido, la capitale municipale, approvato nel 2002, include già un articolo sulle condizioni generali dei serre, limitando la superficie massima al 85% del lotto, salvo giustificato progetto. Stabilisce anche una distanza minima di 1,5 metri dai confini con altri serre, salvo accordo tra i proprietari, una distanza minima di 3 metri dalle abitazioni e l'incompatibilità con la fascia di 100 metri di influenza dei nuclei abitati. Inoltre, ogni costruzione su suolo non urbanizzabile deve includere una massa di alberi per mitigare l'impatto paesaggistico, disponendo però gli alberi in modo tale da non proiettare ombre che possano influire sulla produttività dei serre, con una distanza minima di 6 metri dal tronco. Infine, stabilisce la separazione tra i serre e le strade in base al livello della strada o del sentiero rurale.
Non sarà fino al 2017 che verranno approvate le prime e finora uniche normative specifiche sui serre della comarca. Gli altri comuni del Campo di Dalías, come Vicar e La Mojonera, che non rientrano nell'ambito di questo piano, adotteranno praticamente le stesse considerazioni sui serre nei loro rispettivi piani, basandosi sull'analisi dettagliata del POTPA. Nel 2017 vengono approvate le "Ordinanze sulle Serre e il loro Intorno" nel comune di El Ejido. La normativa ha l'intento di modernizzare il settore verso l'esterno e si preoccupa principalmente della sostenibilità dello stesso.
Affronta la gestione dei residui vegetali e obbliga a creare una fascia verde in facciata che occupi almeno l'1% del 15% del lotto libero. Regola anche la manipolazione e raccolta delle acque piovane, le condizioni delle installazioni complementari al serre (magazzino, bacino, ecc.) e stabilisce l'obbligo di giustificare la gestione dei rifiuti domestici generati nell'esercizio agricolo.
Nonostante sia stata presentata come una normativa

ambiziosa, la sezione dedicata ai serre si limita a una descrizione dei tipi attualmente utilizzati nella zona. È sorprendente che la redazione delle prime normative sui serre nella comarca sia stata ritardata di 15 anni dall'approvazione del PGOU, mentre altri settori colpiti dall'agricoltura intensiva, come Motril, avevano presentato le loro normative già nel 2004.
In sintesi, il processo di pianificazione del Campo di Dalías mostra un'analisi accurata e una riflessione profonda su cosa si vuole che diventi questo territorio nel medio e lungo periodo, ma le proposte rimangono timide, a metà strada tra l'intenzione originale e la sua esecuzione. Il suolo agricolo di integrazione è la grande dimenticata, poiché, mancando normative specifiche che chiariscano e sviluppino in profondità le determinazioni del POTPA, il suo ambito di applicazione rimane molto limitato.
D'altra parte, l'evidente volontà di sfruttare turisticamente la costa impone una comprensione tra la pianificazione dei due settori e potrebbe rappresentare uno stimolo per un futuro più integrato del paesaggio.

Campo di Níjar

III.

Il caso del Campo di Níjar, descritto di seguito, si differenzia principalmente per il ritardo nell'implementazione dei serre e per l'orientamento delle risorse amministrative verso la valorizzazione turistica del Parco Naturale, che già dal 1987 entra nella lista degli Spazi Naturali Protetti, includendo la fascia costiera. Nel 1994 viene formulato il primo Piano di Ordinamento delle Risorse Naturali del Parco Naturale di Cabo de Gata-Níjar.
L'espansione dell'agricoltura intensiva sotto plastica si è verificata in ritardo nella regione, dopo aver confermato e esteso il successo delle tecniche applicate nel Campo di Dalías. Così, all'inizio degli anni Ottanta, inizia l'introduzione dei serre, passando dalle 571 ha coperte nel 1985 a oltre 5300 ha alla fine degli anni Novanta. Nonostante ciò, è stato il primo comune a regolamentare questa installazione dal punto di vista paesaggistico con l'approvazione delle Normative Secondarie nel 1997, che costituiranno la base del Piano Generale di Ordinamento Urbanistico e anticipano alcune delle misure che saranno poi adottate dal POTPA, come la gerarchizzazione delle vie in strade municipali, sentieri di settore, strade secondarie e strade terminali, con le rispettive distanze minime dall'asse della carreggiata e dimensioni delle strade.
Propone inoltre una fascia di protezione di 100 metri tra i serre e il limite del suolo urbano, concedendo la possibilità di ridurre questa distanza se viene introdotta una fascia di alberi non inferiore ai 10 metri di larghezza, con una densità minima di 600 alberi/ha, e altri 15 metri di distanza tra la vegetazione e il serre, sempre previa valutazione dell'impatto ambientale. Non limita la superficie massima del serre ma stabilisce un rientro di almeno 1 metro da tutti i confini e l'obbligo di piantare 2 file di alberi autoctoni lungo i sentieri che confinano con il serre, con la disposizione e le specie da piantare incluse nel progetto corrispondente.
Queste normative rimangono in vigore senza modifiche significative, se non per un'adattamento parziale alla LOUA 7/2002.
Nel 2011 viene presentato il Piano di Ordinamento del Territorio dell'Aglomerazione Urbana di Almería, un piano che, a differenza del POTPA, si limita a fornire una diagnosi della comarca, favorevole all'aumento della superficie dedicata ai serre, ma senza proposte concrete o piani di ordinamento.
Nonostante le linee guida generali sull'implementazione

dei serre siano state stabilite prima di quelle del Ponente, il Campo di Níjar è rimasto ancorato a questi pochi aspetti menzionati nel PGOU e non dispone di normative specifiche come quelle di El Ejido. La presenza imponente del Parco Naturale e della costa come destinazione turistica distoglie l'attenzione dell'amministrazione dal paesaggio che circonda i nuclei urbani interni, i villaggi originari di colonizzazione. Fino ad ora, il disordine relativo ai serre è stato contenuto dalla scarsità d'acqua, ma ciò non esclude il rischio di replicare l'esperienza del Campo di Dalías tra gli anni '70 e il 2000, quando saranno disponibili trasvasi e desalinizzatori.

La storia di sei decenni di regolamentazione del suolo rurale più rilevante nel paesaggio dei serre—il suolo non urbanizzabile—è quella dell'abbandono delle condizioni estetiche e paesaggistiche a favore della massimizzazione del profitto derivante dalla sua sfruttamento.

020100
Luogo

El Ejido
Luogo
Territorio

020000
020100
020101

Territorio

I.

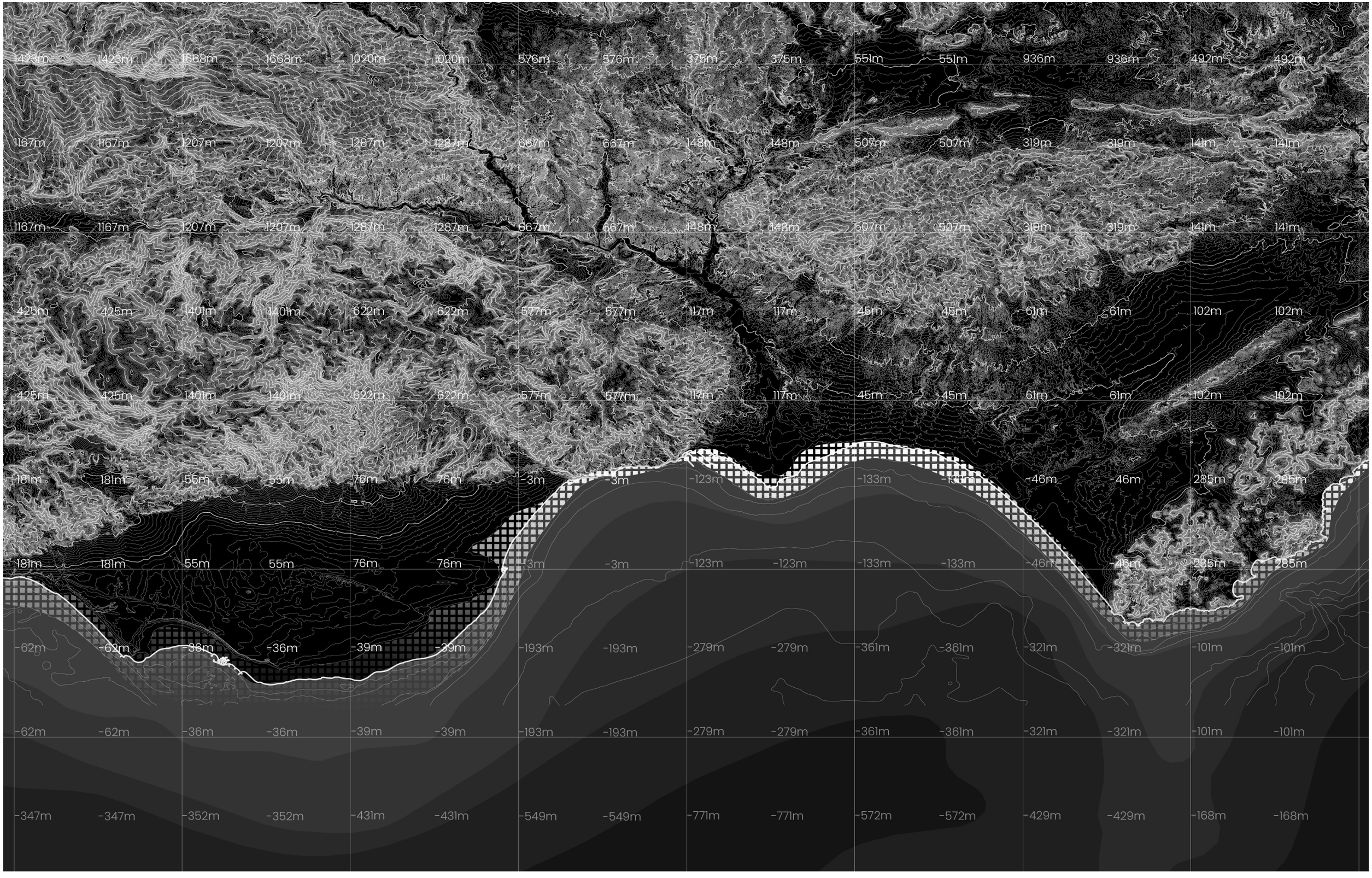
Il Campo de Dalías, nel sud-ovest della provincia di Almería, si presenta come una vasta pianura costiera incastonata tra il Mar Mediterraneo a sud e la Sierra de Gádor a nord. Questa regione, dove affiora un suolo calcareo frutto di millenarie erosioni e movimenti tettonici, è caratterizzata da un clima semi-arido mediterraneo estremo: scarsissime precipitazioni, temperature miti d'inverno (intorno ai 10°C) e estati torride, con oltre 3.000 ore di sole all'anno. La geografia fisica e il clima hanno storicamente reso questa terra difficile da abitare e coltivare. Le poche zone fertili (oasi agricole presso ramblas e sorgenti) erano circondate da distese aride di esparto, fichi d'India (chumberas) e agavi (pitas), con la vegetazione ridotta al minimo. Non a caso Almería veniva spesso descritta come un confine estremo d'Europa, un misto di oasi e deserto.
Storicamente, la presenza umana nel Campo de Dalías è stata discontinua e concentrata in punti strategici. Insediamenti di epoca fenicia, romana e araba sfruttarono le poche risorse idriche, lasciando tracce come gli aljibes (cisterne sotterranee per l'acqua piovana) disseminati nel territorio. Tuttavia, in età moderna e contemporanea, gran parte di questa pianura restava spopolata e sterile. Fino alla metà del XX secolo le attività agricole erano limitate a colture estensivamente aride (cereali, olivo, mandorlo) e pastorizia di sussistenza. Le uniche produzioni di rilievo per l'export furono, tra Ottocento e prima metà del Novecento, la uva da tavola (uva di "Ohanes") – spedita via mare e nota come uva del barco – e la raccolta dell'esparto, una fibra vegetale resistente. Almería, capoluogo provinciale, restava una piccola città portuale isolata, circondata da campagne povere. Lo scrittore Gerald Brenan, nel suo viaggio del 1920 attraverso queste terre, la descrisse come "una città bianca [...] ai piedi di una brulla montagna grigia... dominata da un castello arabo [...] come un guardiano che la difende dal deserto". Allo stesso modo, a oriente e a occidente di Almería, Brenan osservava panorami contrastanti: a ovest "nubi di polvere, colline brulle, pianure pietrose e rupi giallastre" contrapposte a un oriente dalle bellezze mutevoli con colline che cambiano colore secondo la luce. Pochi anni dopo, il giovane giornalista e romanziere Juan Goytisolo attraversò questi luoghi e ne trasse un ritratto memorabile in Campos de Níjar (1959). Goytisolo descrive Almería come una "città unica, mezzo insulare, mezzo africana" – un enclave quasi fuori dalla Spagna

peninsulare – circondata da campagne desolate, “un mare pietrificato e biancastro” di colline e pianure aride, dove i paesini di casupole e grotte appaiono come macchie di calce e colori terrosi in mezzo al nulla. Attraverso queste narrazioni letterarie traspare l’immagine di un territorio aspro e remoto, sospeso tra l’incanto primordiale e la miseria moderna.
Un cambiamento radicale iniziò a delinearsi a partire dagli anni Quaranta e Cinquanta del Novecento, quando il regime franchista lanciò una vasta politica di bonifica agraria e colonizzazione interna. L’Instituto Nacional de Colonización (INC), fondato nel 1939, promosse progetti irrigui e la creazione di nuovi insediamenti rurali in aree fino ad allora marginali. In provincia di Almería furono dichiarate di “interesse nazionale” alla colonizzazione vaste zone come il Campo de Dalías e il vicino Campo de Níjar. Attraverso leggi speciali (Legge di Colonizzazione delle Grandi Zone, 1949), lo Stato finanziò la costruzione di infrastrutture idriche (canali, pozzi artesiani, dighe come quella di Benínar completata nel 1983) e l’insediamento di famiglie di coloni provenienti da regioni interne della Spagna. In questo contesto nacquero nuovi paesi o si ampliarono borgate esistenti: ad esempio Las Norias de Daza (oggi frazione di El Ejido), Campohermoso e San Isidro (in Campo de Níjar), El Parador de las Hortichuelas (presso Roquetas). In particolare, l’INC nel 1961 avviò il progetto di urbanizzazione di El Ejido – fino ad allora un modesto nucleo agricolo dipendente dal comune di Dalías – per farne un centro di servizi e mercato al centro del Campo de Dalías. La scelta del sito di El Ejido (il cui toponimo in spagnolo significa “il campo comune” o campus fuori le mura) non fu casuale: era baricentrico nella pianura ed in posizione leggermente interna, al riparo dai venti marini, in linea con la strategia colonizzatrice di popolare l’entroterra. Nel corso degli anni Sessanta furono edificate la piazza principale (Plaza de la Colonización) con la chiesa, il municipio e le case coloniche dal tipico impianto andaluso, come nel villaggio di San Agustín poco distante, anch’esso fondato dall’INC.
Parallelamente alla riorganizzazione insediativa, si procedette alla trasformazione fondiaria: grandi latifondi improduttivi furono espropriati o acquistati dallo Stato, suddivisi in piccoli poderi irrigui e assegnati ai coloni. L’irrigazione divenne possibile grazie a nuove tecnologie: già entro la fine degli anni ’50 furono perforati decine di pozzi profondi fino a 100 metri nel acuífero del Campo de Dalías – noto fin dagli inizi del ’900 ma prima inutilizzabile – e installate moderne pompe idrauliche di grande capacità per estrarre acqua sotterranea. Per massimizzare la resa dei terreni sabbiosi, fu introdotta la tecnica dell’enarenado: uno strato di sabbia di fiume di alcuni centimetri veniva steso sopra il terreno argilloso fertilizzato, migliorando la ritenzione idrica e isolando le radici dall’eccesso di salinità. Queste innovazioni, unite al clima favorevole, posero le basi per un’agricoltura intensiva insolita per l’Europa continentale.
La svolta decisiva avvenne nel 1963, anno in cui fu costruita la prima serra sperimentale in provincia di Almería. Su una piccola parcella di Roquetas de Mar, un agricoltore locale (Francisco “Paco el Piloto” Fuentes) collaborò con i tecnici dell’INC per coprire dei filari di vite a pergola (parral) con teli di plastica polietilena sostenuti da pali e cavi di acciaio. Era la prima volta che si impiegava la plastica al posto del vetro per creare un microclima protetto, e i risultati furono sorprendenti: le colture ortive sotto plastica produssero quantità molte volte superiori rispetto al campo aperto, con raccolti anticipati di alcune settimane. Un modulo sperimentale con doppio strato di plastica raddoppiò ulteriormente la resa rispetto al singolo strato, dimostrando il potenziale enorme della coltivazione in serra tipo parral. L’“invernadero” – termine spagnolo che indica la serra, letteralmente luogo dove si fa l’inverno – permetteva di sfruttare l’inverno mite di Almería per produrre ortaggi quando nel resto d’Europa era impossibile, estendendo il ciclo di coltivazione a tutto l’anno. Dopo queste prove pionieristiche, negli anni ’60 furono realizzati altri impianti pilota e, sebbene inizialmente la diffusione delle serre fosse frenata dagli alti costi e dall’inesperienza, all’inizio degli anni ’70 la tecnica cominciò a prendere piede tra i piccoli agricoltori locali. In pochi decenni, la piana deserta si sarebbe trasformata in uno straordinario distretto agroindustriale.
Dagli anni Settanta fino ai Duemila, El Ejido e il Poniente Almeriense (così è chiamato il settore occidentale della provincia) hanno conosciuto una crescita esplosiva dell’agricoltura intensiva in serra. La superficie coperta da invernaderos aumentò esponenzialmente: dai pochi ettari iniziali si passò a centinaia negli anni ’80, a migliaia negli anni ’90, fino a superare i 30.000 ettari nel nuovo millennio. Oggi si stimano oltre 40.000 ettari di serre nella sola provincia di Almería, una concentrazione unica al mondo. Intere porzioni del Campo de Dalías – quasi tutto, secondo alcune fonti – sono ricoperte di tunnel plastici bianchi, a loro volta espansi verso est nel Campo de Níjar e altre zone limitrofe. Questo enorme “mare di plastica” è divenuto il cuore di un’economia agricola d’esportazione tanto rilevante da valere ad Almería l’appellativo di “orto d’Europa”, rifornendo i mercati continentali di pomodori, peperoni, cetrioli, zucchine, meloni fuori stagione. Si calcola

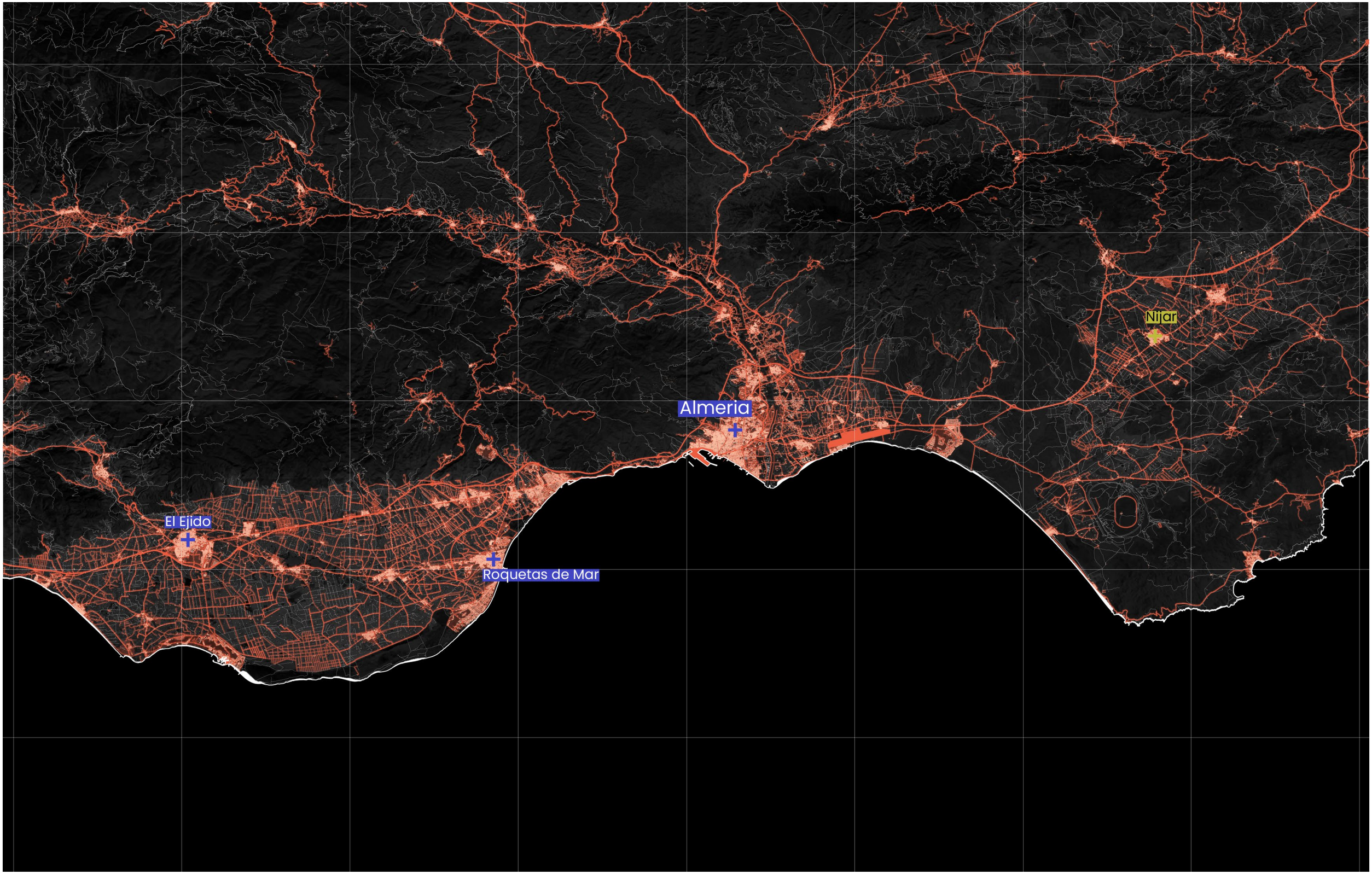
che la produzione annuale del complesso serricolo almeriense raggiunga tra i 2,5 e i 3,5 milioni di tonnellate di frutta e verdura. L'impatto socio-economico locale è stato altrettanto notevole: El Ejido, da villaggio di poche centinaia di abitanti negli anni '50, è diventato un municipio di oltre 80.000 residenti, ottenendo l'autonomia comunale da Dalías nel 1982 a seguito della "esplosione demografica che cambiò la storia del Campo de Dalías" legata alle serre. Il boom ha attratto decine di migliaia di lavoratori, prima da altre regioni andaluse e poi, dagli anni '90, soprattutto immigrati dal Nord Africa, dall'Africa subsahariana e dall'Europa dell'Est, impiegati come manodopera agricola. Questo fenomeno migratorio ha generato forti tensioni sociali e una complessa questione abitativa: a fianco di centri urbani moderni sorti grazie alla ricchezza agricola, persistono insediamenti precari (chabolas, accampamenti abusivi) abitati dai braccianti stranieri, spesso in condizioni di marginalità. Come nota lo storico Ernesto De Martino, in situazioni di rapido cambiamento culturale può emergere una "crisi della presenza" – l'individuo non si riconosce più nel contesto sociale in mutazione. Nel caso di El Ejido, questa crisi si manifesta nell'invisibilità e precarietà di migliaia di lavoratori immigrati, essenziali per l'economia locale ma esclusi dalla narrazione ufficiale del territorio. Le serre stesse, che dovrebbero simboleggiare produttività e prosperità, diventano teatro di contraddizioni: "luoghi dove si lavora, si vive e, in alcuni casi, si muore", con i corpi dei lavoratori spesso ridotti a "pura forza-lavoro anonima e invisibile". La fotografa Ana (pseudonimo) racconta che dall'alto le distese di plastica appaiono scintillanti e ordinate, ma scendendo a terra rivelano "fili che si intrecciano come ragnatele, pali corrosi dalla salsedine e stracci di plastica al vento", metafora di un paesaggio tanto produttivo quanto precario (campo di interviste, 2023)^1. Questa complessa realtà socio-territoriale fa di El Ejido un laboratorio estremo della modernità rurale: un luogo di frontiera dove coesistono innovazione tecnologica e problemi di sostenibilità, benessere economico e fragilità ambientale, integrazione globale e conflitti locali.

Dal punto di vista paesaggistico, la metamorfosi del Campo de Dalías è senza precedenti. In pochi decenni si è passati da un territorio inospitale, "brullo e desolato", poeticamente fissato dalle parole di Brenan e Goytisolo, a un ambiente antropizzato di carattere industriale. Le candide serre – visibili persino dallo spazio per la loro estensione – hanno ridisegnato la percezione visiva del luogo: dall'alto, il riflesso bianco dei teli plastici ricorda una colossale distesa innevata o un lago lattiginoso; per contrasto, le colline brune circostanti e l'azzurro del mare ne esaltano la singolarità. Viste dall'aereo, le serre formano "una enorme crosta bianca, un osso ben levigato che affiora al sud della penisola". Quest'immagine surreale del territorio solleva interrogativi sul rapporto tra natura e artificio: il paesaggio almeriense oggi è un prodotto tanto della geografia quanto della tecnica umana. La riflessione di Eva Luque, architetta e teorica locale, è illuminante: "Il plastico genera luogo e paesaggio. [...] L'Invernadero ha la capacità di trasformare di colpo un territorio, di tradurre uno spazio in un nuovo paesaggio conosciuto come mar de plástico". La rapida espansione delle serre – prosegue Luque – ha inondato la pianura "fino a arrestarsi di fronte all'entorno inaggirabile: il mare, la montagna, il cielo e infine la città", alimentando uno sviluppo economico e demografico che ha convertito la terra del deserto nel giardino fertile d'Europa. Ci troviamo di fronte non solo a un cambiamento fisico del territorio, ma a una ricodificazione del paesaggio: il rurale tradizionale cede il passo a quello che Luque chiama agrociudad, una città diffusa dell'agricoltura intensiva, dove ogni elemento – dall'aeroporto di Almería alle autostrade, dai centri di imballaggio alle linee elettriche – è funzionale alla grande fabbrica a cielo aperto delle serre.

In conclusione, il "luogo" El Ejido/Campo de Dalías incarna una trasformazione territoriale straordinaria e ambivalente. Da un lato, rappresenta il successo della colonizzazione agraria e dell'innovazione tecnologica: un territorio un tempo poverissimo è divenuto florido grazie all'ingegno umano, realizzando in parte il "sogno" di sfruttare le pianure aride del sud peninsulare. Dall'altro lato, questo sviluppo intensivo solleva questioni critiche di sostenibilità ecologica e sociale. Il paesaggio contemporaneo di Almería è un palinsesto in cui strati di storia (la fatica contadina, l'emigrazione, il latifondo) convivono con segni ipermoderni (la plastica, i pozzi profondi, i villaggi globalizzati dei lavoratori). La sfida, per chi studia la città e il territorio (come la scrivente, studentessa di Architettura per la Città), è cogliere questa complessità senza pregiudizi. Come suggerisce l'antropologo Bruno Latour, "non siamo mai stati moderni" nel senso di una netta separazione tra Natura e Società: fenomeni contemporanei come il cambiamento climatico o, appunto, l'agricoltura industriale di Almería, mescolano elementi naturali, tecnologici, politici in modo inestricabile. El Ejido è dunque un luogo-ibrido, in cui paesaggio naturale e artificiale si confondono, richiedendo nuovi approcci di lettura e intervento. Nel capitolo seguente, si analizzerà più in dettaglio l'Oggetto-Invernadero, ovvero la serra stessa, come entità spaziale e simbolica di questa trasformazione "post-naturale" del territorio almeriense.



Morfologia, Níjar, El Ejido, Almería



Morfologia: Níjar, El Ejido, Almería

020200
Oggetto invernadero

Incarnando e allo stesso tempo rendendo possibili innovazioni, scoperte e rinnovamento — in ambiti tanto diversi quanto l'ingegneria, la botanica, la medicina, l'economia, l'orticoltura e la letteratura — le serre riscaldate costruite nei giardini botanici e nelle proprietà private della nobiltà e borghesia europea del XIX secolo disorientavano persino gli esploratori più navigati. L'illusione che creavano — una "eterotopia: uno spazio al di fuori dei vincoli geografici usuali, allo stesso tempo tutti i luoghi e nessun luogo" — faceva girare la testa. Grazie alla loro capacità di imitare terre lontane, le loro "esposizioni cercavano di ricreare l'atmosfera esotica delle giungle da cui provenivano molte delle piante," permettendo ai visitatori di contemplarle in sicurezza, senza i "pericoli del viaggio lontano: popolazioni locali scomode e animali allarmanti." Grazie alla loro accessibilità lucida e trasparente, le serre rappresentavano una "utopia tecnofila, ciò che la colonia tropicale avrebbe potuto essere se non fosse stata ostacolata dalla pigrizia 'naturale' e dagli eccessi sensuali dei suoi abitanti, che stagnavano ogni progresso verso l'apoteosi civilizzatrice." Parallelamente allo spettacolo offerto alle masse, le loro strutture in vetro "simbolizzavano la cultura e la tecnologia contemporanea", e le serre divennero rapidamente una "parte integrante di numerosi progetti utopici ottocenteschi." Riconosciute dal movimento per l'igiene sociale come "micro-utopie costruite e funzionanti," Venivano abbracciate come "ritiri dal mondo reale," luoghi dove il crescente numero di cittadini poteva sfuggire all'aria inquinata degli insediamenti urbani e riconnettersi con il mondo vegetale.

Oltre a essere finestre su altri mondi, le serre svolgevano anche un ruolo importante come vetrine per gli imperi europei. Mostrando la diversità delle risorse naturali disponibili nelle colonie e come queste potessero essere impiegate in modo redditizio, le serre mettevano in evidenza il potere e l'inventiva degli imperi, al servizio dei loro progetti economici, sociali e civilizzatori globali. Grazie a esse, i giardini botanici delle capitali come Parigi, Bruxelles e Londra (tra le altre) divennero ricettacoli caldi per piante di alto valore economico — come cacao, ananas, banane — appena trapiantate dalle colonie e non ancora acclimatate al 'duro' clima europeo. Le piante "esiliate" dovevano essere isolate, e per garantirne la sopravvivenza veniva attuato un

accurato processo di razionalizzazione.Rinchiuse nelle loro prigioni trasparenti, protette dalle perturbazioni esterne e isolate dalla comunità di esseri viventi con cui normalmente erano in relazione, gli esemplari selezionati del regno vegetale erano ormai destinati a rimanere prigionieri sotto il controllo e l'organizzazione umana. Così anche l'aria, la luce, l'acqua e il suolo che le mantenevano in vita venivano contenuti, formando microcosmi immobili dove il tempo era sospeso. Contenute, incorniciate, dominate, e alterate in nome della razionalizzazione e della scienza, le piante esotiche potevano ora essere trasformate in oggetti senz'anima da osservare con piacere e da studiare per scoprirne i segreti. Attraverso questo processo di alienazione, le piante venivano senza soluzione di continuità trasformate in prodotti per i proprietari di piantagioni e gli agricoltori di tutto il mondo. I "trofei dell'Impero" finirono anche per costituire il nucleo delle collezioni botaniche delle istituzioni europee che conosciamo oggi, mantenendo così le serre storicamente legate al saccheggio, all'appropriazione e all'oggettivazione della flora e del sapere stranieri da parte dei poteri coloniali.

Un edificio che riassumeva l'entusiasmo del XIX secolo per le serre, la rapida industrializzazione del mondo occidentale, la sua sete di novità e i suoi sogni di espansione era il *Crystal Palace*. Progettato dall'architetto inglese Joseph Paxton, la famosa struttura in ghisa e vetro piano fu costruita per ospitare le novità tecniche delle principali potenze mondiali in occasione della Grande Esposizione Universale che si tenne a Londra nel 1851. Celebrando l'eccellenza tecnologica britannica, la gigantesca serra si presentava come un'arca semi-trasparente, un contenitore permeabile pieno di innovazioni e risorse di valore commerciale. Nel suo romanzo *Memorie dal sottosuolo* (1864), Fëdor Dostoevskij descrisse il Crystal Palace come una sorta di riflesso di un'utopia moderna iper-razionalizzata.

Due secoli dopo la loro diffusione e il successo dell'opera architettonica di Paxton, le serre continuano a meravigliare le persone e a nutrire i sogni utopici di molti. Mentre le serre nei giardini botanici continuano a sensibilizzare sui territori lontani e sulla loro ricchezza vegetale (con ambientazioni che ancora oggi rappresentano versioni distorte della cosiddetta "Natura", e con effetti sottili sul modo in cui ci relazioniamo alle piante fuori dal loro contesto d'origine), una nuova generazione di serre su larga scala ha pienamente abbracciato i principi del controllo vegetale e del consumo planetario.

Procedendo a pieno regime al servizio di un modello agricolo produttivista galoppante, affermatosi nel XX secolo e ulteriormente consolidato all'inizio del XXI, le serre industriali sono oggi considerate strumenti orticoli ormai "inevitabili", pilastri della nostra economia globalizzata per quanto riguarda la produzione alimentare, sia all'interno che all'esterno.

Questa "rivoluzione agricola" prevede la robotizzazione completa e la digitalizzazione del mondo agricolo. Queste enormi serre vengono sostenute da agronomi e scienziati che le considerano le uniche soluzioni in grado di far fronte alla crisi climatica in corso e alla crescita incessante della popolazione mondiale.

In un momento di incertezza globale — tra siccità ripetute, innalzamento dei mari, guerre, epidemie e agenti patogeni delle piante — queste serre high-tech promettono un accesso garantito, stabile e sicuro al cibo per tutti.

Sono promosse anche come strumenti per "preservare le risorse esistenti", lasciando "più terra libera per la natura", utilizzando meno acqua e meno pesticidi rispetto all'agricoltura convenzionale a cielo aperto.

Tuttavia, vi sono numerosi segnali di allarme: dalla carenza di manodopera stagionale a basso costo, all'aumento dei prezzi di gas, elettricità, fertilizzanti e materiali.

Il sogno delle serre intelligenti, in fin dei conti, potrebbe essere meno resiliente di quanto si creda.

Evoluzione tecnologica della serra "tipo parral"

L' "invernadero", ossia la serra agricola tipica di Almería, è un oggetto architettonico singolare: un misto di struttura edilizia minimale e ambiente coltivato, concepito per creare un spazio climaticamente alternativo a quello naturale circostante. Si tratta essenzialmente di un grande involucro leggero in plastica traslucida, sostenuto da telai semplici, che ricopre il suolo coltivato. Nato come adattamento locale della serra mediterranea, l'invernadero almeriense si è evoluto negli ultimi decenni fino a costituire un vero e proprio sistema tecnologico integrato, un paesaggio artificiale continuo che copre migliaia di ettari. In questo capitolo si esamineranno le caratteristiche di tale oggetto post-naturale: la sua evoluzione tipologica, l'ibridazione tra natura e artificio che esso rappresenta, la gestione delle risorse (acqua in primis), gli impatti ecologici positivi e negativi – dal raffreddamento microclimatico ai rifiuti plastici e alla salinizzazione – e il concetto di paesaggio plastico che ne deriva. Si rifletterà inoltre sulle implicazioni teoriche e simboliche dell'invernadero attraverso lo sguardo di alcuni pensatori contemporanei: dalla critica alla dicotomia moderno/naturale di Bruno Latour, al concetto di iperoggetto di Timothy Morton, fino alla lettura artistica di Trevor Paglen che "rende visibile l'invisibile" nei paesaggi del Antropocene.

L'invernadero almeriense deriva dalla combinazione ingegnosa di elementi tradizionali e innovativi. Il prototipo degli anni '60 consisteva in una struttura a pergola bassa (parral), simile a quelle usate per le vigne da uva da tavola, adattata per essere ricoperta con film plastico. La scelta del polietilene come materiale di copertura fu rivoluzionaria: rispetto al vetro, offriva leggerezza, flessibilità e costi molto inferiori, sebbene fosse meno durevole e trasparente. In pratica, pali in legno (oggi spesso sostituiti da pali metallici zincati) alti circa 2-3 metri vengono infissi nel terreno a formare una griglia (maglia di 4–5 metri); sulla sommità si tendono fili di ferro zincato o di acciaio che creano un reticolo orizzontale. Su questo reticolo viene steso il telo plastico – originariamente in polietilene a bassa densità (PEBD) spesso circa 200 micron – che viene fissato ai bordi mediante corde e pesi (sacchi di terra) o sistemi di tensionamento. Le pareti laterali della serra sono chiuse da tendaggi di plastica o rete frangivento. Questa serra "a tetto piano inclinato" (in realtà con leggera pendenza per lo scolo dell'acqua) venne ulteriormente perfezionata: negli anni '70 si introdussero i tunnel e le serre a due falde (tipo Almería), con capriate leggere in legno o metallo che conferivano maggiore resistenza al vento e permettevano altezze maggiori (favorendo l'arieggiamento). Negli anni '80-'90 si svilupparono varianti come la serra a campata multipla (raspa y amagado), con tetti a zig-zag per meglio reggere al vento, e si iniziò ad usare plastica più resistente agli UV e additivi anti-goccia. Pur evolvendosi, l'invernadero di Almería ha mantenuto una logica costruttiva essenziale, quasi rudimentale: sfrutta la disponibilità di sole e spazio, minimizzando gli apporti energetici esterni (niente riscaldamento artificiale, se non raramente stufe antigelo) e i costi iniziali. La sua apparenza è ben diversa dalle serre hi-tech in vetro dei climi nordeuropei: qui non ci sono cupole geodetiche o impianti computerizzati di climatizzazione, bensì ettari di "tettoia" plastica sostenuta da scheletri di legno o tubi, dall'estetica spoglia e seriale. Eppure, l'insieme di questi moduli semplici forma un oggetto architettonico collettivo di scala territoriale impressionante. Come osserva Bernardo Ynzenga, centinaia di invernaderos affiancati finiscono per costituire "un immenso oggetto che dialoga (o si sostituisce) al territorio", un mega-edificio diffuso che "ha fatto del paesaggio un edificio". L'invernadero, quindi, può essere letto in duplice accezione: singolarmente, come dispositivo tecnico per coltivare, e collettivamente, come un nuovo tipo di costruito che ridefinisce il suolo a scala urbana.

Natura e artificio in ibridazione continua

All'interno della serra si sviluppa un ambiente controllato che ibrida elementi naturali (suolo, piante, acqua, insetti) ed elementi artificiali (strutture, membrane, impianti) in una sorta di ecosistema semi-chiuso. L'obiettivo è ricreare condizioni climatiche ottimali per le colture: il telo trasparente intensifica l'effetto serra solare accumulando calore di giorno e trattenendolo la notte, al contempo riduce la dispersione di umidità, permettendo alle piante crescita più rapida e anticipata. Grazie a questo microclima, unito alla fertilizzazione intensiva del suolo, si ottiene la possibilità di due o tre raccolti l'anno, con rese per ettaro elevatissime rispetto all'agricoltura tradizionale. Tuttavia, mantenere questo equilibrio artificiale richiede gestione tecnica continua: le serre vengono imbiancate a calce in estate (operazione di encalado) per riflettere parte della luce solare ed evitare surriscaldamenti oltre i 50°C; vengono aperte manualmente o meccanicamente per ventilare in certe ore; in caso di freddo eccezionale si ricorre a doppi strati di copertura o piccoli riscaldatori. Il suolo è preparato con cura: sulla tierra argillosa locale, migliorata con letame, si stende sabbia (enarenado) e pacciamatura plastica; dalla fine degli anni '70, si applica il sistema di irrigazione a goccia, che fornisce acqua e nutrienti direttamente a ciascuna pianta, riducendo sprechi. L'acqua proviene in parte dai pozzi profondi alimentati dall'acquifero fossile (sempre più sfruttato), in parte – negli ultimi anni – da impianti di desalinizzazione dell'acqua marina: dal 2015 è operativa la desaladora del Campo de Dalías, che eroga circa 30 hm^3 annui per uso agricolo, alleggerendo (in parte) la pressione sulle falde. La necessità di conciliarsi con la scarsità d'acqua ha fatto della zona un terreno di sperimentazione avanzata: sistemi di riciclo delle acque di drenaggio, monitoraggio elettronico dell'umidità del suolo e serre idroponiche sono in espansione. Anche sul fronte fitosanitario, natura e artificio si mescolano: se inizialmente le colture in serra venivano protette con massiccio uso di pesticidi chimici, dagli anni Duemila Almería è passata largamente al controllo biologico integrato, sfruttando insetti utili (come l'imenottero Encarsia formosa per combattere la mosca bianca) e bombi per l'impollinazione dei pomodori. La serra diventa così un habitat costruito dove l'uomo gestisce attivamente i processi naturali: un esempio concreto di quella "fusione tra processo naturale e azione umana" che contraddistingue l'era dell'Antropocene. In termini latouriani, l'invernadero è un ibrido per eccellenza: sfida la distinzione moderna tra Natura (piante che crescono) e Cultura (tecnologia agricola), presentandosi come un "quasi-oggetto" che è insieme naturale e artificiale, locale (microclima interno) e globale (parte di reti di mercato). Non a caso Latour sostiene che dobbiamo

pensare in termini di collettivi di umani e non-umani, una sorta di "Parlamento delle Cose" in cui anche elementi come piante, suolo, clima partecipano alla configurazione dello spazio. La serra almeriense incarna questa idea: è una costruzione umana ma dipendente da elementi non umani (il sole, gli insetti, l'acqua), un assemblaggio dinamico in cui progettazione e vita biologica coevolvono.

Gestione idrica e impatti ecologici

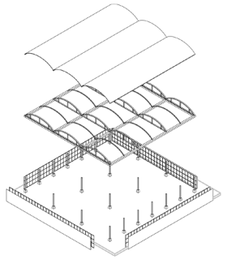
L'intensità produttiva degli invernaderos ha un rovescio della medaglia in termini di pressione sulle risorse naturali e sull'ambiente. La acqua, come evidenziato, è la risorsa critica: l'agricoltura intensiva ha portato a un sovrasfruttamento degli acquiferi del Campo de Dalías e di altre zone (con abbassamento delle falde e intrusione salina dal mare), nonché a una competizione per l'uso idrico con altri settori. Negli anni '90 si è registrato un crescente accumulo di salinità nel suolo a causa dell'evaporazione dell'acqua irrigua e della mancanza di piogge dilavanti; per contrastarlo, gli agricoltori effettuano periodicamente irrigazioni abbondanti di lisciviazione (lavado) che però comportano sprechi idrici e infiltrazioni di nutrienti e agrochimici nelle falde. L'apertura della grande centrale di desalinizzazione (a circa 10 km da El Ejido) e l'utilizzo di acqua desalata miscelata con quella di pozzo sta aiutando a tenere sotto controllo il problema della salinità e garantire un approvvigionamento più stabile, sebbene a costi energetici elevati. Un altro impatto ambientale rilevante è quello dei rifiuti plastici. Ogni serra deve essere rinnovata periodicamente: i teli in plastica hanno una vita utile di 3-5 anni, dopodiché si degradano per l'intenso sole e il vento e vanno sostituiti. Ciò significa che ogni anno decine di migliaia di tonnellate di plastica agricola di scarto vengono prodotte ad Almería. In passato, una parte di questi residui finiva abbandonata in discariche abusive, bruciata illegalmente o, trascinata dal vento, inquinava litorali e ambienti naturali (da qui l'allarme per il "mare di plastica" anche in senso letterale, come rifiuto in mare). Negli ultimi anni, per fortuna, si sono sviluppati consorzi per il riciclo: oggi gran parte della plastica dismessa viene raccolta e riciclata in impianti specializzati (per esempio trasformandola in granuli per nuovi teli). Restano comunque criticità nello smaltimento di altri materiali: tubi gocciolanti, film per pacciamatura, vasetti e substrati artificiali, spesso contaminati da terra e fertilizzanti, non sempre sono riciclati adeguatamente. L'uso intensivo di fertilizzanti chimici e prodotti fitosanitari ha anch'esso lasciato un segno: tracce di nitrati sono state rilevate nelle acque sotterranee del Poniente, anche se la transizione al biologico integrato e a pratiche più sostenibili sta migliorando la situazione. Sul piano ecologico, la conversione di migliaia di ettari in serre ha significato la perdita di habitat naturali della steppa almeriense e della macchia litoranea, con effetti sulla biodiversità locale (ad esempio specie di uccelli e rettili un tempo comuni nelle ramblas ora sono rare). D'altro canto, vi è un curioso effetto climatico benefico su scala locale: studi dell'Università di Almería, in collaborazione con la NASA, hanno constatato che l'enorme distesa bianca delle serre ha incrementato l'albedo (riflettività) della zona di circa il 10% tra il 1983 e il 2006. Questo significa che più radiazione solare viene riflessa nello spazio; di conseguenza, la temperatura media locale è aumentata meno che altrove. In pratica, il "mare di plastica" ha provocato un leggero raffreddamento regionale: +0,3°C per decennio ad Almería, a fronte di +0,5°C per decennio nelle zone circostanti non coperte da serre. È un caso quasi paradossale di geoingegneria involontaria: una modifica dell'uso del suolo che incide sul microclima mitigando l'effetto del riscaldamento globale (sebbene questo non compensi certo le emissioni connesse all'attività agricola stessa e ai trasporti dei prodotti). L'invernadero dunque modifica il clima su due livelli: all'interno crea un clima artificiale caldo-umido ideale per i vegetali; all'esterno, su larga scala, l'insieme delle serre altera il bilancio energetico dell'area. Questi aspetti collocano le serre di Almería tra i fenomeni territoriali del Antropocene, al pari di mega-città o bacini minerari, che rendono l'uomo un fattore geomorfologico e biochimico significativo.

Il paesaggio plastico: percezioni e rappresentazioni

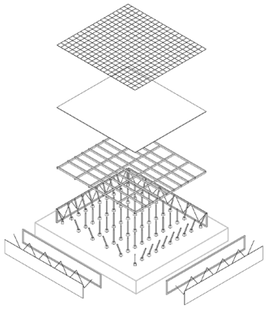
La presenza pervasiva degli invernaderos ha dato origine a un nuovo paesaggio culturale, spesso chiamato paesaggio plastico. Esso sfida le nozioni tradizionali di bello naturale e di pittoresco rurale. In passato, i viaggiatori romantici come quelli della Generazione del '98 in Spagna cercavano in Andalusia gli uliveti, i campi di grano ondulati, le bianche cortijadas – quell'estetica agreste che Federico García Lorca immortalò nelle sue opere rurali. Oggi, chi percorre la piana di El Ejido si trova di fronte a un'estensione monotona di polietilene bianco, interrotta solo da strade rettilinee, canali di scolo e agglomerati di capannoni (i magazzini ortofrutticoli). Dalla terra, il paesaggio di serre può apparire respingente nella sua uniformità: alte pareti di plastica opaca lungo le vie, rumore di teli agitati dal vento, un'assenza quasi totale di spazi pubblici verdi. L'esperienza dentro l'invernadero è a sua volta straniante: la luce filtrata dal film crea un'atmosfera lattiginosa, l'aria è umida e densa dell'odore vegetale, il canto dei grilli si mescola al gocciolio dell'irrigazione, e all'orizzonte tutto è plastica e tubi, perdendo il senso di luogo. Eppure, con il tempo questo scenario è divenuto familiare a chi vi abita, tanto

020000 020200 El Ejido Oggetto invernadero

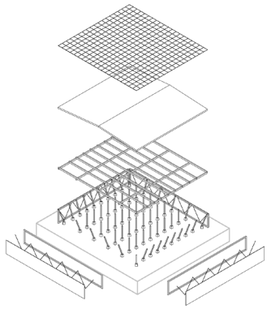
da entrare nell'immaginario locale come un nuovo tipo di bellezza utile: le serre sono viste anche con orgoglio, simbolo di laboriosità e prosperità conquistata. Dall'alto, come già accennato, il paesaggio plastico acquisisce un'estetica quasi astratta e fotogenica. Fotografie satellitari diffuse da NASA e ESA hanno reso celebri le immagini di Almería come una macchia bianca ben visibile dallo spazio, spesso accompagnate da titoli sensazionalistici ("La meraviglia spagnola visibile dallo spazio", "La sola costruzione umana che si vede dallo spazio"^2). Al di là dell'enfasi giornalistica, è innegabile che poche altre opere umane agricole abbiano una tale impronta visuale. Il concetto di "gran objeto invernadero" introdotto da Eva Luque suggerisce proprio di considerare l'insieme delle serre come un unico grande oggetto territoriale, una sorta di edificio diffuso. In una prospettiva architettonica, questo comporta che il fondo (il territorio) e la figura (l'edificio) coincidano: il paesaggio è edificio e l'edificio è paesaggio. Siamo di fronte a quella che l'urbanista Martín Lozano chiama huerta-fábrica, una fabbrica-campagna in cui la separazione tra città e campagna sfuma in un continuum di serre, magazzini, mercati e infrastrutture di trasporto. Ciò pone nuove sfide di pianificazione: come governare un territorio così atipico? La tradizionale pianificazione urbanistica mal si adatta a uno spazio in cui il suolo è frammentato in migliaia di piccoli lotti produttivi privati ma gli effetti cumulativi sono di scala metropolitana.



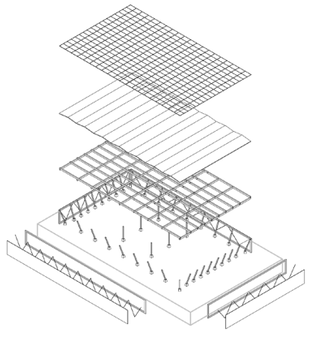
Invernadero multitunnel



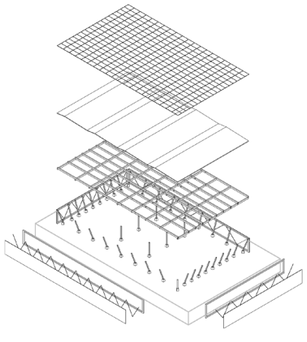
Invernadero parral plano



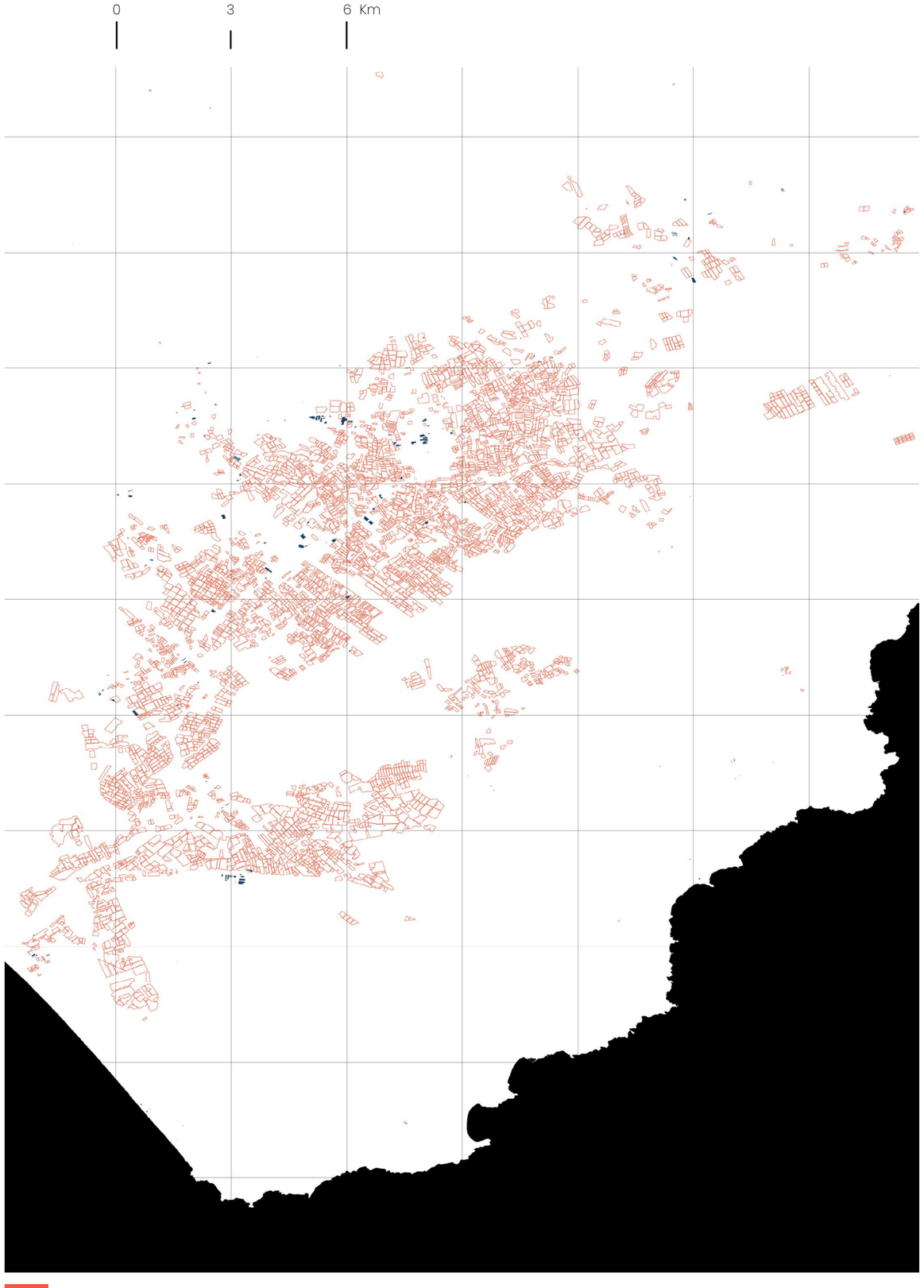
Invernadero parral monocapilla



Invernadero parral multicapilla simetrico



Invernadero parral multicapilla asimetrico



Agricoltura intensiva e rete stradale, Níjar

La riflessione teorica su questo spazio post-naturale ha coinvolto studiosi di vari ambiti. L'architetta Eva Luque, nella sua tesi *El jardín de los deseos. El invernadero de Almería como arquetipo en la arquitectura del siglo XXI* (2009), interpreta l'invernadero come un archetipo emergente: una costruzione minima che massimizza l'efficienza e che anticipa temi dell'architettura contemporanea, come la leggerezza, la modulazione climatica, l'integrazione con il contesto (per quanto "artificiale" esso sia). Luque sottolinea come il gran invernadero abbia anche ridefinito l'identità locale: un territorio prima percepito come marginale e vuoto è stato "riempito" di significato produttivo, diventando un giardino artificiale dei desideri (metafora del soddisfacimento del bisogno alimentare europeo grazie a un giardino creato dall'uomo nel deserto). Da una prospettiva filosofica ecologica, il concetto di iperoggetto proposto da Timothy Morton aiuta a inquadrare l'impatto delle serre. Morton definisce hyperobjects quei fenomeni o entità diffuse nello spazio e nel tempo in maniera così vasta da eccedere la percezione umana diretta (ad esempio il cambiamento climatico, l'insieme di tutta la plastica mai prodotta, il residuo radioattivo). Il "mare di plastica" di Almería può essere visto come un iperoggetto: una presenza fisica enorme, intrecciata con l'intera rete agroalimentare globale, che nessun individuo può abbracciare nella sua totalità. Esso è al contempo locale (lo si calpesta entrando in una serra) e globale (influenza i mercati, il clima, genera rifiuti che perdurano per secoli). Considerare le serre come iperoggetto implica riconoscere la loro dimensione planetaria: la plastica utilizzata, ad esempio, è parte del problema planetario dei rifiuti plastici che Morton annovera tra gli iperoggetti che caratterizzano la nostra epoca. Inoltre, la rete logistica ed energetica che sostiene queste coltivazioni (dalle petroliere che portano il gasolio per le pompe, ai camion frigoriferi che distribuiscono i pomodori in Svezia) è essa stessa un'entità diffusa nello spazio-tempo. Morton ci invita a prendere coscienza di questi oggetti iper in modo ecologico: capendo che il confine tra "qui" e "altrove" si dissolve – ciò che accade sotto una serra ad El Ejido si ripercuote nell'atmosfera sopra il Polo Nord (ad esempio, i gas serra emessi per trasportare i prodotti) e viceversa (le tendenze di consumo nordeuropee determinano l'estensione delle serre). Un altro contributo teorico viene da Bruno Latour, che come accennato critica l'idea moderna di separare natura e società. Nel suo saggio Nous n'avons jamais été modernes (1991) Latour introduce il concetto di collettivi socio-tecnici: nel nostro caso, l'invernadero è un collettivo di piante, persone, strumenti, sostanze chimiche, irrigazione, sole – tutti elementi che devono essere pensati insieme. Egli propone una sorta di "Parlamento delle Cose", un forum allargato dove oggetti naturali e artificiali abbiano voce attraverso i portavoce umani. Se applichiamo questa lente, le decisioni sul futuro del "paesaggio plastico" almeriense dovrebbero coinvolgere non solo agronomi e urbanisti, ma anche le "voci" dell'ambiente: la salute del suolo, la disponibilità d'acqua, l'equilibrio climatico, la dignità del lavoro umano. Infine, la prospettiva artistica di Trevor Paglen offre spunti per comprendere la dimensione visiva e simbolica dell'oggetto-serra. Paglen è noto per i suoi progetti fotografici che rivelano infrastrutture nascoste – satelliti spia, basi segrete militari – e in generale per "rendere visibile l'invisibile" nei paesaggi contemporanei. Egli utilizza spesso tecnologie come teleobiettivi estreme o immagini satellitari per mostrare ciò che l'occhio nudo non coglie. Analogamente, il mare di serre è un paesaggio la cui vera scala e forma si apprezzano solo attraverso occhi meccanici: i satelliti, i droni, le fotografie aeree. Un parallelo concettuale si può tracciare: così come Paglen aggiorna la tradizione della fotografia di paesaggio di fronte alle nuove realtà tecnologiche e di sorveglianza, noi dobbiamo aggiornare la nostra lettura del territorio includendo queste enormi strutture artificiali. In un certo senso, le immagini satellitari di Almería (della NASA, di Google Earth, ecc.) sono una forma di "rappresentazione Pagleniana" del paesaggio: svelano la griglia ordinata delle serre e la loro convivenza con il deserto intorno, dando una coscienza visiva dell'iperoggetto. Paglen, nel suo libro fotografico Invisible: Covert Operations and Classified Landscapes, mostra come l'uomo stia ridisegnando la geografia terrestre in modi spesso opachi e sfuggenti. Le serre di El Ejido, pur non essendo segrete, hanno un aspetto inscrutabile per chi vi cammina accanto – muri bianchi senza riferimento – e solo la visione a volo d'uccello ne rivela il disegno globale. Questa considerazione ci porta a riflettere sul ruolo della percezione: l'invernadero è un oggetto spaziale che altera la percezione stessa del territorio, introducendo una scala nuova (quella territoriale-industriale) in un luogo rurale tradizionalmente misurabile con la scala umana.

In conclusione, l'Oggetto–Invernadero si configura come molto più di una semplice serra agricola: è un artefatto complesso, emblematico del rapporto dialettico tra umanità e ambiente nel XXI secolo. Come spazio post-naturale, esso modifica attivamente clima, ecologia e società: crea al suo interno un clima artificiale favorevole alle piante, modifica all'esterno l'albedo regionale riducendo l'accumulo termico, consuma risorse idriche preziose trasformandole in cibo, genera scarti che persistono nell'ecosistema, ridefinisce

l'uso del suolo su vasta scala. Come oggetto simbolico, la serra di Almería rappresenta i trionfi e le contraddizioni della modernità: è simbolo di ingenuità tecnologica e produttività (un giardino fertile creato dall'uomo in terra arida), ma anche simbolo di sfruttamento e precarietà (il velo di plastica che nasconde lo sforzo umano e l'impatto ambientale). Per una studentessa di architettura, studiare l'invernadero significa prendere coscienza che il progetto non può più limitarsi a distinguere nettamente tra naturale e artificiale, urbano e rurale, ma deve abbracciare questa zona grigia di interazione. In linea con le idee di Latour, occorre riconoscere che abbiamo a che fare con ibridi: la serra è un "quasi soggetto" oltre che un oggetto, perché agisce sul mondo (raffredda il clima, attira persone, modifica il terreno) e dunque va considerata quasi come un attore territoriale. Timothy Morton ci ricorderebbe che la responsabilità etica verso iperoggetti come la plastica o il clima impone di progettare tenendo conto di scale temporali lunghe e distribuite. Eva Luque ci spinge a vedere in questo paesaggio non solo un problema da correggere, ma un terreno di progetto ricco di potenzialità innovative: "luoghi creati dalla disposizione di membrane sottili che condizionano climaticamente spazi produttivi… bolle di luce", dove l'architettura può trovare nuovi linguaggi e significati. Infine, Trevor Paglen ci insegna l'importanza di cambiare punto di vista: solo elevandoci metaforicamente (o letteralmente, con un drone) possiamo comprendere la forma reale di ciò che a livello del suolo appare caotico. Il mare di plastica diventa così un oggetto di contemplazione critica: un paesaggio iper-moderno che ci costringe a interrogare le tradizionali categorie di città, campagna, natura, fabbrica, e a cercare risposte creative per un futuro sostenibile in cui questi elementi convivano. In definitiva, l'invernadero di El Ejido è uno specchio in cui si riflettono le sfide contemporanee dell'antropizzazione del territorio: governare l'equilibrio tra produzione e ambiente, dare forma dignitosa a paesaggi nati per funzione, riconnettere l'uomo con i propri artefatti su scala planetaria. Comprenderlo significa avvicinarsi un passo in più a comprendere la condizione antropocenica del nostro tempo.

19

19 *Nijar*, 2024

020300
Interpretazione

“La vérité est de ce monde; elle est produite grâce à de multiples contraintes, et chaque société a son régime de vérité, sa ‘politique générale’ de la vérité : c’est-à-dire les types de discours qu’elle accueille et fait fonctionner comme vrais.”

“La verità è di questo mondo; è prodotta grazie a molteplici costrizioni, e ciascuna società ha il suo regime di verità, la sua ‘politica generale’ della verità: cioè i tipi di discorso che accoglie e fa funzionare come veri.”

Microphysique du pouvoir, Michel Foucault, 1977

Narrare il visibile

Il visibile

Nella conduzione della ricerca in contesti complessi come quello di El Ejido, Almeria, l’uso di fonti visive e orali – come fotografie, video e interviste – offre un accesso diretto alla realtà locale. Tuttavia, questa metodologia presenta una serie di sfide legate alla fedeltà e all’interpretazione delle fonti. Ogni strumento ha il potenziale di rappresentare non solo una versione della realtà, ma anche di oscurarne o distorcerne parti significative.

> “Photographs are not simply an image of reality; they are a rendering, an interpretation of the world. Photography, like all art, is a way of interpreting and giving meaning to the world.”

On Photography, Susan Sontag, 1977

Le immagini fotografiche, per esempio, pur offrendo dettagli preziosi, sono sempre il risultato di una selezione e inquadratura. La fotocamera cattura momenti fissi che, se decontestualizzati, possono trasmettere una visione parziale o fuorviante.
In altre parole, ogni fotografia è il prodotto di un taglio nella realtà che non può essere considerato neutrale. Ogni scatto, per quanto apparentemente oggettivo, veicola un punto di vista soggettivo che può distorcere o limitare la comprensione della complessità del luogo.

Allo stesso modo, le interviste orali, nonostante il loro valore inestimabile per l’acquisizione di prospettive locali e per comprendere le voci delle persone che abitano il territorio, sollevano questioni sulla loro attendibilità. Sono influenzate dal contesto culturale e sociale dell’intervistato e dalle dinamiche relazionali tra intervistatore e intervistato.

> “La memoria non è solo un serbatoio di fatti, ma una struttura narrativa che modella e spesso distorce i fatti stessi per renderli comprensibili al soggetto.”

L’ordine è già stato eseguito, Alessandro Portelli, 1999

L’atto stesso dell’intervista porta con sé una serie di mediazioni che possono alterare o amplificare alcuni aspetti della realtà raccontata.
L’intervistato non è un semplice recipiente di

informazioni, ma partecipa attivamente alla costruzione del significato attraverso la narrazione.

Inoltre, è fondamentale ricordare che i video e le registrazioni non sono meri “testimoni oggettivi”, ma prodotti di un punto di vista specifico. Il medium audiovisivo implica inevitabilmente delle scelte – di montaggio, di angolazione, di durata – che influenzano la percezione dello spettatore, contribuendo a creare una narrazione filtrata.

La questione della fedeltà delle fonti ci invita quindi a riflettere su quanto sia complesso il processo di rappresentazione della realtà attraverso questi strumenti. Spesso, “la verità” non è qualcosa di oggettivo e immutabile, ma un costrutto che viene plasmato da chi la narra, con le proprie intenzioni e limitazioni. Tale consapevolezza è essenziale per comprendere i limiti e le potenzialità delle testimonianze raccolte durante la ricerca sul campo.

Attori Fondamentali

	Rafa X.	Agricoltore
	José X.	Venditore di ortaggi
	Fran X.	Biologo di fertilizzanti
	Vero X.	Asociacion “La Resistencia”
	Maty X.	Asociacion “La Resistencia”
	Vero X.	Figlia di agricoltori
■	**Sergio Pirez Diaz**	Architetto
■	**Enrique Pirez Diaz**	Urbanista
	Julia X.	Avvocato
	Jesus X.	Architetto
	Inaki X.	Architetto
■	**Aadrian X.**	Figlio di proprietario di un invernadero
■	**Jorge X.**	Proprietario di un invernadero
■	**Modi X.**	Lavoratore nell’invernadero

■ *Attori disposti al dialogo*

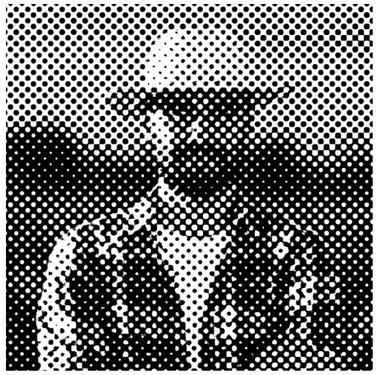
Parole senza volto

I.

“Aquí todo funciona por ciclos: ahora tenemos tomate, en dos semanas se quita y se empieza otra cosa. [redacted] **Construir viviendas aquí es imposible, aunque se han hecho concursos y se ha dado dinero para ello. Se ganan los premios, pero luego nunca se construye nada. Así es Almería.”**

“Qui tutto funziona a cicli: ora abbiamo pomodori, tra due settimane si tolgono e si inizia con un’altra coltura. [redacted] Costruire alloggi qui è impossibile, anche se si sono fatti concorsi e stanziati fondi per questo. Si vincono i premi, ma poi non si costruisce nulla. Questa è Almería.”

Aadrian X., figlio di un agricoltore, Nijar, 25 maggio 2024



Ci troviamo nelle campagne di El Ejido, cuore dell’agricoltura intensiva andalusa, dove l’orizzonte è interrotto solo dalle infinite distese di serre di plastica. Il nostro interlocutore è un giovane produttore locale, immerso in questa logica produttiva ciclica: ogni coltura ha una scadenza precisa, il suolo viene costantemente riconvertito per garantire la massima resa. La conversazione si sposta rapidamente sulle condizioni di vita e di lavoro dei braccianti. Emergono le difficoltà legate alla regolamentazione del territorio: i terreni agricoli sono rigidamente vincolati, e ottenere permessi per la costruzione di alloggi è, di fatto, impossibile. Nonostante i numerosi concorsi per la realizzazione di abitazioni per i lavoratori temporanei, i progetti premiati non vengono mai realizzati. La testimonianza evidenzia un sistema produttivo che non contempla la stabilità abitativa dei lavoratori, lasciando irrisolto il problema delle condizioni di vita nelle serre.

“Aquí es más difícil vivir, es un desierto. En La Mojonera hay más trabajadores, más casas, más infraestructuras. Aquí hay que buscarse un cortijo donde puedas, alquilado o comprado. [redacted] **Nosotros ponemos patatas para no dejar la tierra vacía, pero también porque si no cultivas, el gobierno puede prohibirte construir en el futuro.”**

“Qui è più difficile vivere, è un deserto. A La Mojonera ci sono più lavoratori, più case, più infrastrutture. Qui devi trovare un cortijo dove puoi, in affitto o da comprare. [redacted] Noi coltiviamo patate per non lasciare la terra vuota, ma anche perché se non coltivi, il governo può vietarti di costruire in futuro.”

Aadrian X., figlio di un agricoltore, Nijar, 25 maggio 2024

La conversazione con un giovane lavoratore di Níjar offre uno spunto interessante sulla percezione del territorio e sulle dinamiche della gestione agricola in un contesto di agricoltura intensiva. In questa zona, il paesaggio non è solo un elemento naturale, ma uno spazio strategico in cui si intrecciano aspetti economici, sociali e normativi. La produzione agricola non rappresenta solo una necessità, ma diventa anche uno strumento per limitare la possibilità di costruire, un elemento che richiama le logiche di gestione del suolo tipiche dei piani paesistici italiani, seppur con una differenza fondamentale: in Spagna, la regolamentazione si concentra meno sul paesaggio e più sull’impedire l’abbandono delle terre. Níjar, rispetto a La Mojonera, emerge come un’area percepita come più isolata, priva di infrastrutture di supporto per i lavoratori agricoli. Gli insediamenti si sviluppano in maniera spontanea, con i cortijos che rappresentano l’unica forma di residenza accessibile. In questo contesto, l’idea di creare aree per picnic o percorsi per i visitatori rispecchia una gestione improvvisata dello spazio, che, pur senza una vera pianificazione territoriale, cerca comunque di rendere più fruibile l’ambiente.

II.

“Lo spogliatoio è l’unico spazio che hanno i lavoratori. Lo usano per cambiarsi o per mangiare qualcosa in piedi, ma non c’è molto altro.”

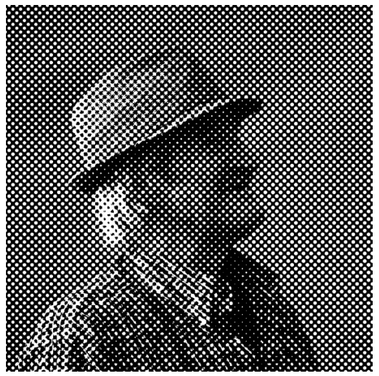
“I lavoratori, molti dei quali vengono dal Venezuela o dal Marocco, lavorano 8 ore al giorno, a volte di più. Se fosse per loro, lavorerebbero anche tutto il giorno per mandare più soldi alle famiglie. Ma qui non si paga a ore: si paga a quantità di raccolto. [redacted]
”

“Il riscaldamento lo usiamo solo a volte, perché fa rumore e costa. Ma accelera la crescita: con il calore giusto la produzione aumenta e si guadagna di più.”

“I lavoratori non parlano molto spagnolo, si arrangiano coi gesti. Però lavorano bene, reggono i turni e sono veloci. Noi lavoriamo tutto l’anno, a differenza di altre tenute agricole. Alcuni assumono solo da settembre a maggio. Per questo molti operai migrano da una tenuta all’altra: d’estate vengono qui, poi tornano nell’altra. Noi paghiamo di più per trattenerli.”

“Abbiamo piantato patate nei terreni fuori dalle serre. Li gestisce un’altra azienda, ma sono nostri. Se lasci un terreno incolto troppo a lungo, rischi che venga classificato come non edificabile, soprattutto vicino alle riserve naturali.”

Jorge X., proprietario di un invernadero, Nijar, 25 maggio 2024



Questa breve conversazione con un agricoltore locale restituisce la logica che regola il funzionamento quotidiano del lavoro agricolo intensivo nella zona di Níjar. Il discorso tocca alcuni aspetti chiave: la marginalità fisica e simbolica dei lavoratori all’interno delle serre (ridotti a uno spazio minimo per il cambio o il pranzo), la disponibilità quasi illimitata della manodopera straniera, che accetta condizioni dure per necessità economica, e l’uso strategico delle tecnologie (come il riscaldamento o la ventilazione) per accelerare i ritmi produttivi.

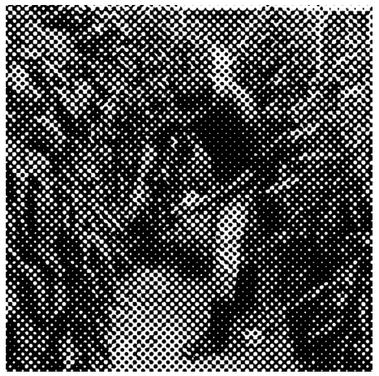
In filigrana emerge anche il ruolo della terra non solo come risorsa agricola ma come bene da “tenere in vita”: non coltivare significa rischiare di perdere il diritto a costruirvi in futuro. La logica dell’uso diventa quindi una forma di controllo del territorio, dove la coltivazione – anche minima o affidata a terzi – diventa uno strumento di conservazione del potenziale edificabile. La produzione continua non è solo una necessità economica, ma anche una condizione normativa implicita.

III.

“He vivido ocho años en Italia, en la provincia de Siena, trabajando en una fábrica de bolsos y zapatos Gucci. Vine aquí por dos meses, pero la vida es más difícil. Hace calor, el trabajo es duro y el papeleo es complicado. [redacted] **En Italia tengo más contactos, me siento mejor con la gente y el trabajo. En diez días me voy de vuelta.”**

“Ho vissuto otto anni in Italia, nella provincia di Siena, lavorando in una fabbrica di borse e scarpe Gucci. Sono venuto qui per due mesi, ma la vita è più dura. Fa caldo, il lavoro è pesante e la burocrazia è complicata. [redacted] In Italia ho più contatti, mi trovo meglio con le persone e con il lavoro. Tra dieci giorni torno indietro.”

Modi X., Mali, 39 anni, lavoratore in un invernadero, Nijar, 25 maggio 2024



Incontriamo Modi, un lavoratore originario del Mali, all’uscita di una delle serre di El Ejido. È in Spagna solo da due mesi, ma tra dieci giorni tornerà in Italia, dove ha vissuto per otto anni, lavorando in una fabbrica di pelletteria nella provincia di Siena. La sua storia è quella di molti migranti che attraversano confini alla ricerca di stabilità economica e migliori condizioni di vita, muovendosi tra opportunità e ostacoli burocratici. Modi ha lasciato l’Italia per un breve periodo per risolvere questioni personali in Africa, ma al suo ritorno il suo posto di lavoro non c’era più. Ora, dopo una parentesi nei campi di Almería, ha deciso di tornare in Toscana, dove si sente più a casa, sia per le persone che per il lavoro.
Il racconto di Modi evidenzia la precarietà della vita lavorativa di molti migranti, costretti a spostarsi tra diversi Paesi per inseguire stabilità e diritti. In questa mobilità forzata, l’Italia emerge come un riferimento, nonostante le difficoltà, mentre la Spagna resta una parentesi di passaggio, caratterizzata da condizioni di lavoro più dure e da un senso di estraneità.

IV.

“La falta de viviendas cercanas al trabajo, la dispersión de las viviendas, la carencia de infraestructuras adecuadas como transportes públicos y servicios básicos, junto con las extremas condiciones climáticas y un contexto social y político que invisibiliza a los trabajadores migrantes, crean un entorno precario y marginalizado que afecta directamente a su integración en el tejido urbano de Almería.”

“La mancanza di abitazioni vicine al lavoro, la dispersione delle abitazioni, la carenza di infrastrutture adeguate come trasporti pubblici e servizi basilari, insieme alle estreme condizioni climatiche e a un contesto sociale e politico che rende invisibili i lavoratori migranti, creano un ambiente precario e marginalizzato che incide direttamente sulla loro integrazione nel tessuto urbano di Almería.”

Enrique Pirez Díaz, urbanista, Almeria, 25 maggio 2024

Durante il colloquio con Enrique Pirez Díaz, ex urbanista, abbiamo discusso a fondo delle problematiche relative alle residenze per i lavoratori agricoli stagionali nella regione di Almería, che è famosa per la sua agricoltura intensiva e per l’alto numero di migranti che vi lavorano. Pérez Díaz ha evidenziato la grave carenza di abitazioni adeguate nei pressi dei luoghi di lavoro, la mancanza di infrastrutture adeguate, come trasporti pubblici efficienti e servizi basilari, e la dispersione delle abitazioni, che costringono i lavoratori a spostarsi in condizioni difficili. Inoltre, le temperature estreme e il contesto sociale e politico complesso aggravatano la condizione di questi lavoratori, creando uno spazio urbano invisibile e marginalizzato, che si riflette nella visibilità e nell’integrazione sociale delle loro abitazioni.

V.

Téa Laurent: *La produzione agricola sotto serra in Almería viene spesso presentata come un miracolo economico e un modello replicabile a livello globale. È davvero così?*
Joanna Moreno Michels: Questa narrazione è profondamente distorta. Parlare di “modello promettente” fa quasi sorridere, se si conosce la realtà. La produttività elevata si basa su condizioni di lavoro estreme, sfruttamento sistematico dei migranti, gravi impatti ambientali e violazioni dei diritti umani. Il miracolo c’è, ma è per pochi. E si regge sul sacrificio e sull’invisibilità di molti.

T.L.: *Come può un’agricoltura così intensiva reggersi in una delle aree più aride d’Europa?*
J.M.M.: Non si regge, si impone. Almería riceve pochissima pioggia, e per sostenere le serre si attinge continuamente alle falde acquifere, che non hanno tempo di rigenerarsi. In alcune zone si preleva tre volte più acqua di quanta ne entri nel sistema. Questo sta causando la salinizzazione dell’acqua dolce. Si parla di tecnologie efficienti, come l’irrigazione a goccia, ma la verità è che il fabbisogno dell’agroindustria è sproporzionato e insostenibile.

T.L.: *Molti prodotti di Almería sono etichettati come biologici. È una garanzia reale?*
J.M.M.: Il termine “biologico” viene usato come strumento di marketing. Qui si coltivano monocolture intensive, con varietà prodotte da multinazionali sementiere e totalmente standardizzate. Anche in queste serre si usano pesticidi consentiti nel biologico, come il rame. I lavoratori non sono formati né protetti. E la logica è sempre quella dell’export: l’80% dei prodotti parte per l’Europa, spesso dopo aver viaggiato migliaia di chilometri. Dov’è la sostenibilità in tutto questo?

Joanna Moreno Michels, Almeria, 25 novembre 2021

L’intervista con Joanna Moreno Michels, sindacalista e giornalista attiva da anni nel territorio di Almería, ci restituisce una visione lucida e concreta delle dinamiche spaziali, economiche e sociali che strutturano quello che viene spesso definito, con tono celebrativo, il “miracolo agricolo del sud della Spagna”.

Dietro la retorica dell’innovazione agricola sostenibile, infatti, si nasconde un sistema fondato su profonde asimmetrie di potere: ambientale, sociale, politica e simbolica. La concentrazione intensiva delle serre in un territorio arido ha generato una profonda artificializzazione del paesaggio, alimentata dalla logica produttivista, dalla dipendenza idrica e dalla totale disconnessione dai ritmi e dai cicli ecologici naturali.

Téa Laurent in conversazione con Joanna Moreno Michels, Almería, 25 novembre 2021, rielaborazione sintetica dell’intervista pubblicata nel 2021, Pubblicata in *Mar de Plástico. Europe’s Vegetable Garden*, in *Greenhouse Stories: A Critical Re-examination of Transparent Microcosms*, Natalya Ayers, Luis Berros-negrn, 2021.

T.L.: *Dove vivono i lavoratori migranti?*
J.M.M.: In baraccopoli ai margini dei campi. Circa 3.000 persone vivono in rifugi fatti con pallet, plastica delle serre, materiali di scarto. Non c'è elettricità né acqua corrente. Le donne, spesso con bambini piccoli, vivono una doppia vulnerabilità. Alcuni arrivano senza nulla, altri hanno lavori precari e non possono permettersi un affitto. Durante il Covid, molti hanno perso tutto da un giorno all'altro. Alcuni dormono per strada o in rifugi improvvisati, dopo essere stati cacciati dai centri urbani. La polizia spesso distrugge i rifugi, anche quelli dotati di pannelli solari installati da volontari.

T.L.: *Com'è il processo di assunzione?*
J.M.M.: Molti migranti, senza documenti, si radunano all'alba in grandi rotonde. I furgoni dei caporali passano e li scelgono sul momento: "Mi servono cinque persone per tre giorni. Pago così." È un sistema che ricorda altri mercati del corpo. Spesso non sanno cosa firmano, né quali saranno le condizioni. Il tasso di analfabetismo è alto, e la barriera linguistica è usata come strumento di esclusione e di controllo.

T.L.: *I lavoratori vengono formati per l'uso dei prodotti chimici?*
J.M.M.: No. Non sanno che tipo di sostanze stanno usando, né i rischi che comportano. Nessuno li informa. Non ci sono dispositivi di protezione individuale. Le irritazioni, i problemi respiratori e le dermatiti sono all'ordine del giorno. Ma mancano studi ufficiali che colleghino malattie croniche all'esposizione ai pesticidi, perché non conviene indagare.

Joanna Moreno Michels, Almeria, 25 novembre 2021

La visione del territorio come macchina agricola razionalizzata si riflette nella vita di migliaia di persone, in gran parte migranti, che si trovano a vivere in condizioni di invisibilità e precarietà abitativa, in baraccopoli non riconosciute, spesso distrutte dalle autorità stesse. Il suolo diventa oggetto di sfruttamento, ma anche luogo negato: negato alle piante (con la coltivazione fuori-suolo), ma soprattutto negato agli esseri umani, privati del diritto alla radice, alla permanenza, alla casa.

Il lavoro agricolo, spacciato per innovazione, è in realtà ancorato a forme di neocolonialismo interno: la filiera si regge su sfruttamento razzializzato, salari al di sotto della soglia di povertà e una distribuzione sistematica dell'ignoranza, in cui i lavoratori non conoscono né le sostanze che maneggiano né i loro diritti.
La mancanza di visibilità e rappresentazione di questi

T.L.: *I consumatori europei sono a conoscenza di tutto questo?*
J.M.M.: Pochi. La consapevolezza cresce grazie ai media internazionali, ma la stampa spagnola resta molto silenziosa. Il motivo è semplice: gli inserzionisti principali dei giornali locali sono proprio le aziende agricole, chimiche e plastificatrici. Le notizie vengono filtrate, a meno che non ci siano morti sospette. Solo negli ultimi anni giornali come El País hanno cominciato a parlarne, spinti dalla pressione esterna.

T.L.: *Sono stati presi provvedimenti?*
J.M.M.: Dopo la visita del relatore ONU Philip Alston nel 2020, il governo ha dovuto reagire. Il Ministero del Lavoro ha avviato ispezioni: su 9.000 controlli, una serra su tre risultava in violazione dei diritti del lavoro o umani. Ma non basta: serve una trasformazione strutturale, non solo emergenziale.

T.L.: *I consumatori possono fare la differenza?*
J.M.M.: Dipende. I produttori dicono chiaramente che, se pagassero i salari previsti per legge, fallirebbero. Il sistema è basato sul lavoro a basso costo. Come consumatori abbiamo potere, ma prima di tutto dobbiamo riconoscerci come esseri umani. La questione non è se possiamo cambiare le cose, ma se vogliamo farlo davvero.

Joanna Moreno Michels, Almeria, 25 novembre 2021

luoghi è parte del problema: la geografia di queste serre si presenta come un "fuori campo" della modernità europea, un margine opaco dove le contraddizioni del consumo etico e della transizione verde vengono insabbiate.

Questa intervista, nella sua chiarezza dialogica, restituisce voce e complessità a un territorio che non può essere letto solo attraverso i dati economici.

Parlare di Mar de Plástico significa quindi interrogare lo spazio rurale contemporaneo come dispositivo politico, come luogo in cui si condensano le tensioni della globalizzazione, dell'ecologia, della cittadinanza, della mobilità e dell'abitare. Un luogo che va guardato non solo dall'alto, come patchwork produttivo, ma da dentro, tra le pieghe opache delle serre.

Téa Laurent in conversazione con Joanna Moreno Michels, Almería, 25 novembre 2021, rielaborazione sintetica dell'intervista pubblicata nel 2021, Pubblicata in *Mar de Plástico. Europe's Vegetable Garden*, in *Greenhouse Stories: A Critical Re-examination of Transparent Microcosms*, Natalya Ayers, Luis Berros-negrn, 2021.

030000
DAL VUOTO ALLA RELAZIONE

030000 Tra città e plastica

030100 Territori in tensione

Tra città e plastica

Si sceglie come oggetto di progetto l'area di Níjar, nella provincia di Almería, in particolare quella porzione di territorio che si colloca tra il nucleo urbano e l'estensione agricola intensiva, lungo il tratto meridionale che digrada verso il mare.

Nell'immaginario collettivo, Almería è conosciuta per un paesaggio duale: da un lato la *wilderness* del Cabo de Gata, parco naturale e scenario cinematografico, con le sue rocce rosse, la vegetazione mediterranea e i villaggi rarefatti; dall'altro, l'impressionante distesa di serre bianche, che da terra e da satellite definiscono un'unica superficie produttiva.

Níjar si situa esattamente su questa soglia. Il suo paesaggio è marcato da una contraddizione che, più che risolta, appare sospesa: tra la rappresentazione iconica del sud arcaico e la realtà sistemica di una delle più grandi piattaforme agroindustriali d'Europa.

La cittadina vive di questa ambivalenza. Da un lato, conserva nel suo centro storico tracce dell'impianto urbano moresco, una struttura insediativa stratificata, legata alle logiche climatiche e topografiche; dall'altro, si apre verso una campagna deformata dall'agricoltura intensiva, che ha prodotto una vera e propria mutazione ecologica e sociale.

Con il passare degli anni, questa tensione si è acuita. L'industria agricola ha accelerato, integrandosi alle logiche di filiera europee, mentre il territorio urbano ha mantenuto una forma più statica, incapace di assorbire le trasformazioni che avvenivano appena oltre il suo margine.

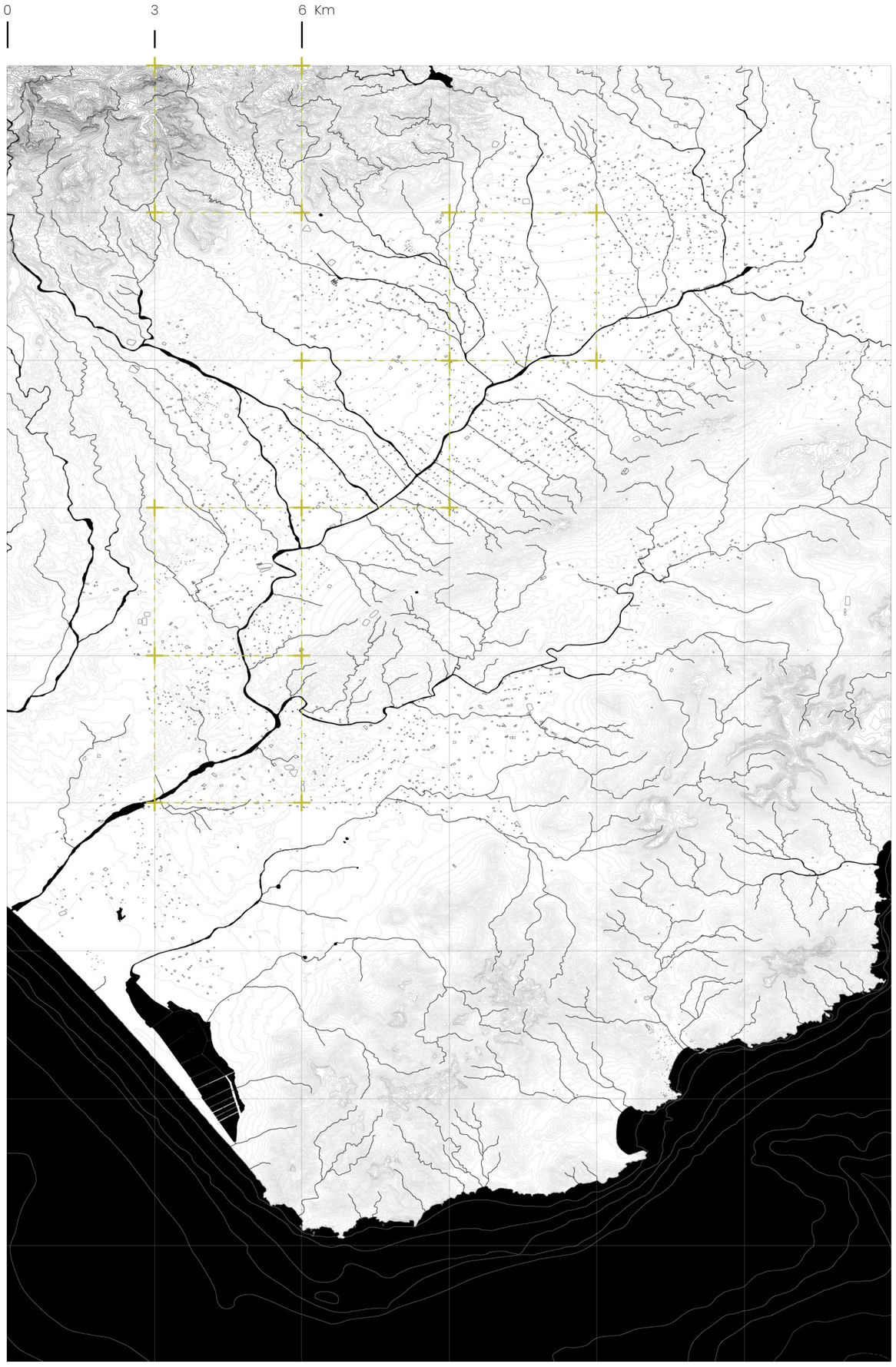
Le promesse di sviluppo locale, occupazione e miglioramento delle condizioni di vita si sono spesso scontrate con una realtà opposta. Il sistema delle serre, pur economicamente efficace, ha generato una dipendenza da una manodopera temporanea e sottopagata, composta per la maggior parte da migranti nordafricani e subsahariani, che trovano collocazione ai margini, in condizioni spesso precarie, invisibili, se non stigmatizzate.[2]

Níjar si presenta oggi come un territorio a frizione, dove diverse ecologie – biologiche, economiche, sociali – convivono senza dialogo. La città si chiude su se stessa, mentre la campagna si iper-specializza. Tra le due, una zona grigia, fisica e simbolica, in cui si addensano tensioni spaziali, climatiche, ambientali e culturali.

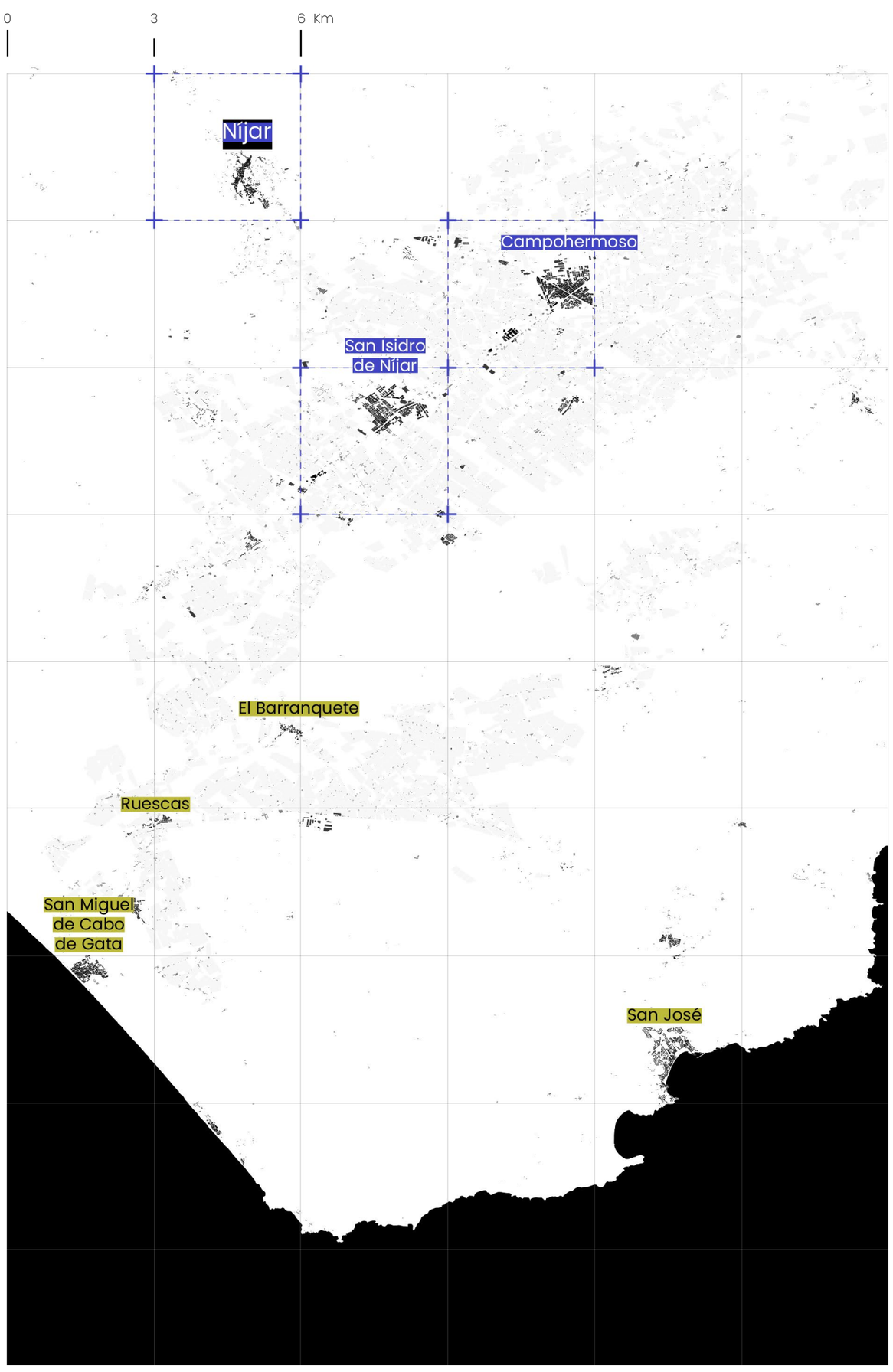
È proprio in questo interstizio, lungo questa soglia irrisolta, che si colloca il progetto di tesi.
Non si intende immaginare una riconciliazione armonica, ma piuttosto interrogare le forme di contatto possibili tra città e paesaggio produttivo, tra ecologie umane e naturali, tra permanenza e transitorietà.

Da qui prende forma una proposta di masterplan, articolata non come grande gesto unificante, ma come insieme di strategie situate, capaci di leggere, sostenere e innescare nuove relazioni tra le parti.

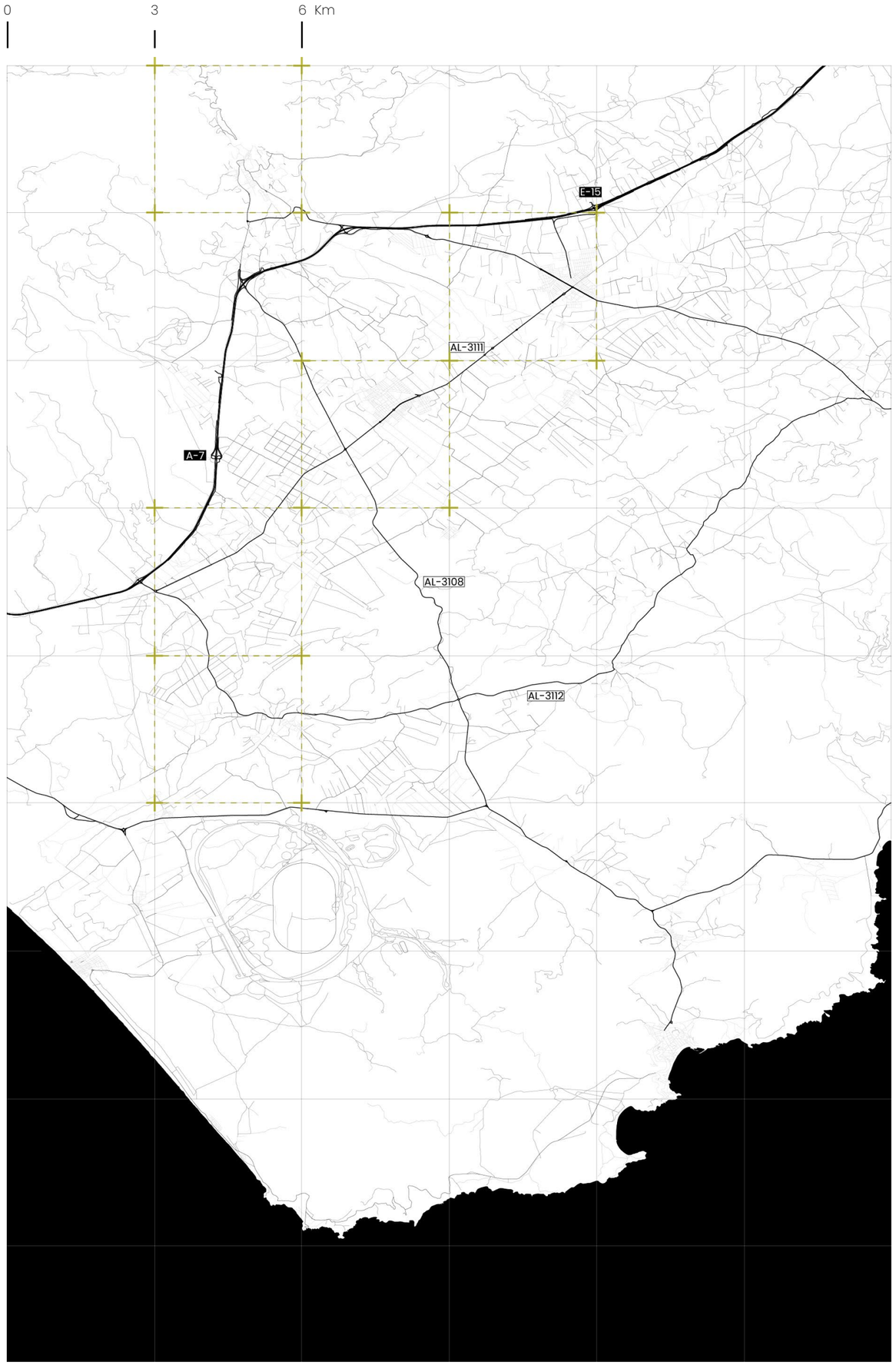
Ortofoto, Níjar



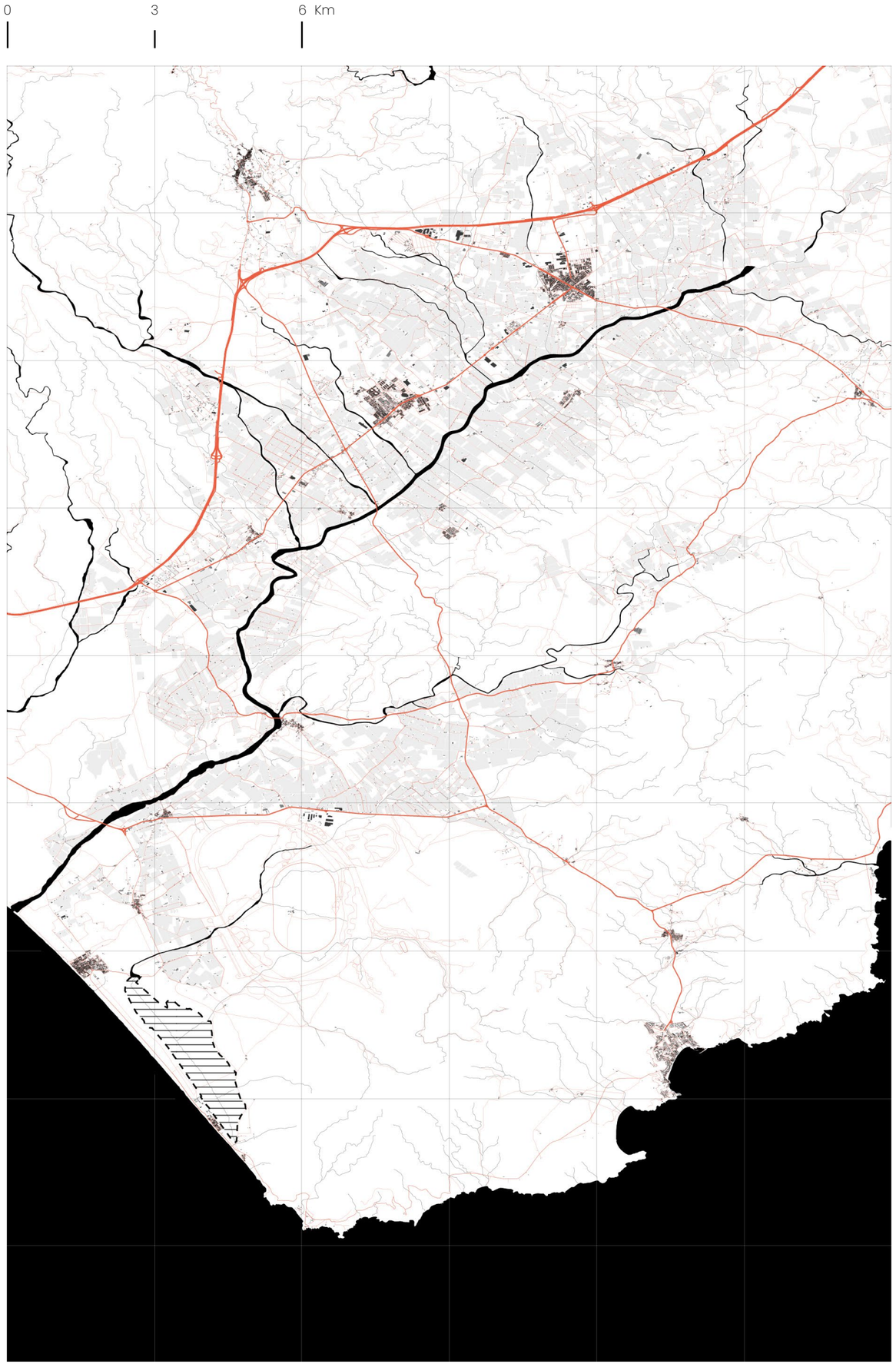
Sistema delle acque, Nijar



Distribuzione degli insediamenti, Níjar



Viabilità, Nijar



Componenti spaziali, Nîjar

Una differenza tra Níjar, San Isidro, Campohermoso e il paesaggio agricolo che li circonda è immediatamente percepibile. E, in effetti, l'assetto morfologico sembra costituire l'indizio più esplicito di questa frattura. Rispetto all'addensamento compatto e labirintico del nucleo urbano – dove l'architettura è ancora legata alla topografia e al clima – il territorio produttivo appare come un piano radicalmente artificiale, retinato, modulare, dominato dalla logica economica della ripetizione.

La griglia delle serre si espande per chilometri con una regolarità inquietante, interrotta solo da valloni secchi e da alcune tracce di vegetazione residuale. In mezzo, una terra di nessuno: una soglia mutevole fatta di sentieri sterrati, spazi informali, stoccaggi, moduli di alloggio temporaneo, baracche, discariche e infrastrutture minime. Qui la città perde la sua continuità, e la campagna la sua memoria.

Tuttavia, né la sola lettura morfologica né le rappresentazioni zenitali riescono a restituire la complessità di questo paesaggio. Lo spazio non basta.
I corpi – umani, vegetali, animali – quanto lo spazio, sono condizioni fondamentali per comprendere ciò che avviene in questi interstizi. I corpi attraversano, abitano, resistono: dipendono dallo spazio, ma lo trasformano a loro volta. È nell'attrito tra spazio e presenza che si rivelano le tensioni profonde: le ecologie politiche che regolano ciò che è visibile e ciò che non lo è, ciò che è legittimo e ciò che non trova posto.

È da qui che nasce la scelta di un'analisi per immagini, costruita a partire da rilievi fotografici, interviste e annotazioni sul campo. L'obiettivo non è solo documentare, ma cogliere le sfumature affettive, le condizioni di frizione e le forme di sopravvivenza che emergono in questi paesaggi marginali.

Níjar e il suo paesaggio agricolo vengono posti dialetticamente a confronto: da un lato i borghi, dall'altro la distesa produttiva, meccanizzata.
A partire dalle prossime pagine, le immagini raccolte in loco verranno analizzate in serie, per mettere in risalto le divergenze fra queste due realtà: non più solo spaziali, ma esistenziali.

Nijar, Almeria, 2024

Nijar, Almeria, 2024

Nijar, Almeria, 2024

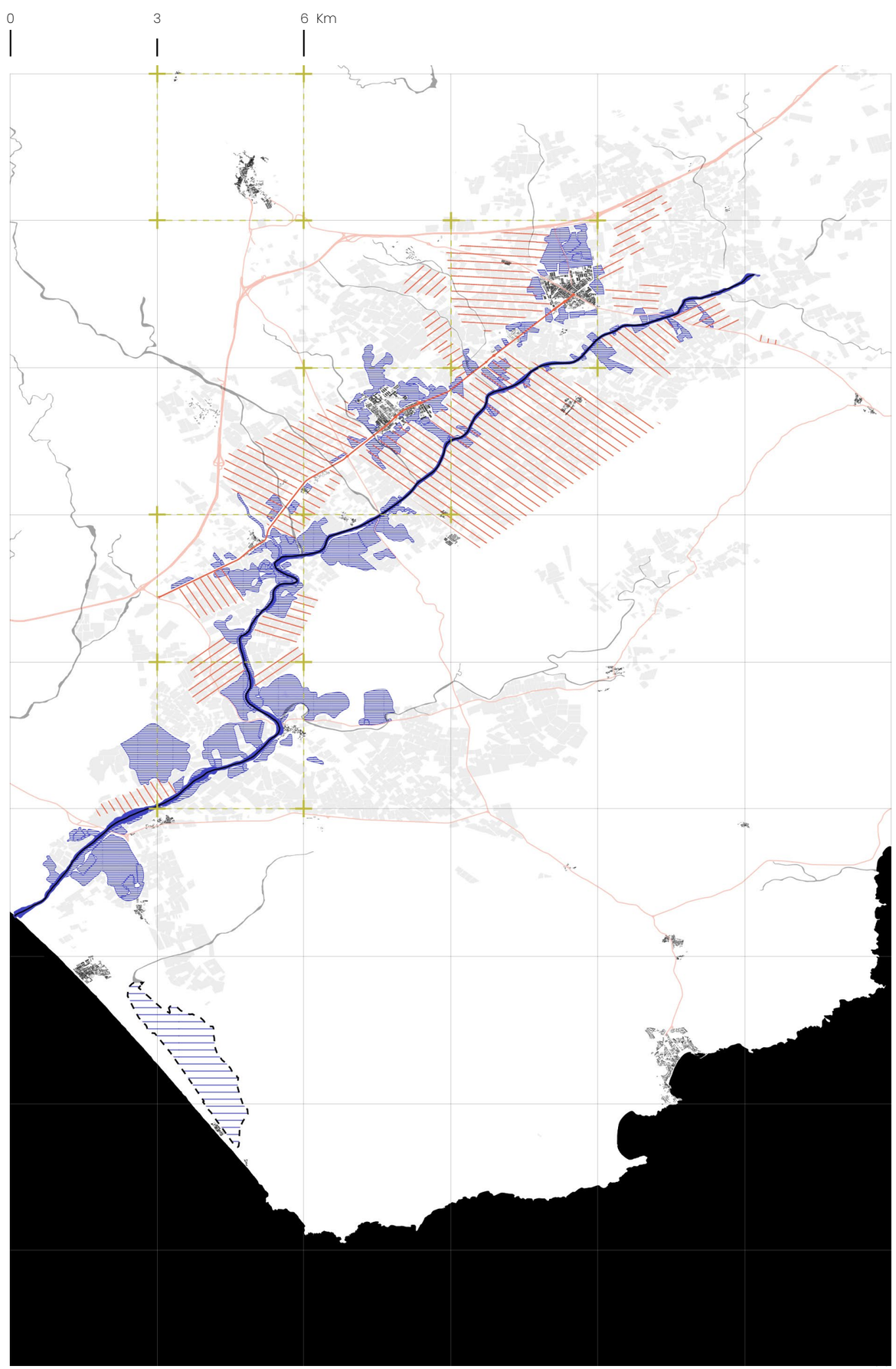
Nijar, Almeria, 2024

Tutto comincia dal suolo

Si ricomincia dal suolo. La forma con cui il territorio si organizza, o meglio si disorganizza, dice molto più di quanto appaia in superficie.
Nel tratto che separa Níjar dalle serre, la struttura spaziale non segue alcuna regola apparente: si alternano vuoti e pieni, densità inattese e radure desolate, passaggi stretti e allineamenti improvvisati.

Non c'è un disegno evidente, né un principio regolatore.
Non esiste una vera cesura tra città e campagna: le cose si susseguono per giustapposizione, per adattamento, per sovrapposizione di logiche differenti.
È una condizione di contatto più che di transizione, dove le forme urbane si arrestano senza preavviso e il paesaggio produttivo inizia senza misura.

Ciò che emerge è una trama sfibrata, eterogenea, che sembra tenersi insieme solo per necessità.



Sistema delle serre e spazi interstiziali, Níjar

Interruzioni

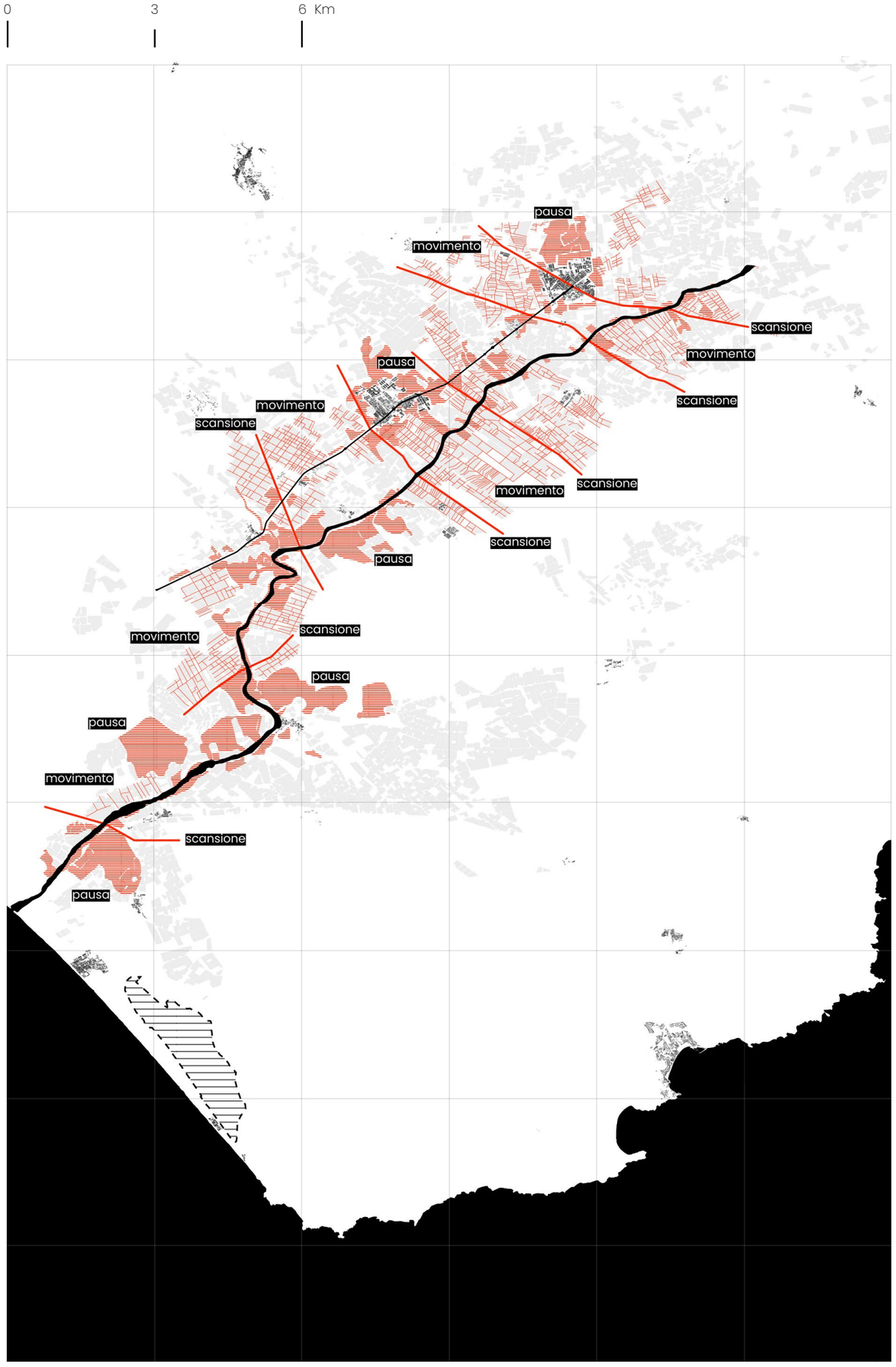
Griglia serricola

Pause, scansioni, movimenti

Se si segue la Rambla (fiume) principale che dal nord di Níjar attraversa il territorio agricolo fino a sfociare lungo la costa, si riconoscono alcune ricorrenze spaziali che, pur nella loro apparente frammentarietà, restituiscono un ritmo riconoscibile.
Lungo questa traiettoria si alternano pause, ovvero vuoti e dilatazioni del suolo, aree incolte o momentaneamente inattive; scansioni, che si manifestano come linee infrastrutturali, filari arborei o muri di recinzione, capaci di introdurre una logica ritmica allo spazio; e infine movimenti, legati all'espansione modulare e continua delle serre, al loro disporsi reticolare, flessibile e adattivo.

Queste tre condizioni – il vuoto, la linea, la griglia – non si susseguono in modo lineare, ma si sovrappongono, si interrompono, si deformano a vicenda, producendo un paesaggio stratificato e in costante mutazione.

Lettura ritmica del territorio, Níjar



Topografie del rallentamento

Camminare significa aderire a un ritmo. Il territorio, come una partitura, distribuisce pieni e vuoti, accelerazioni e cedimenti. In questo sistema, le pause non sono semplici spazi inerti, ma interruzioni attive del movimento: attriti, deviazioni, rallentamenti. Sono i luoghi in cui il corpo esita, devia, si ferma o cambia direzione.

Tali pause sono identificate non per ciò che sono — coltivi, selve, suoli nudi — ma per ciò che fanno al movimento. Esse restituiscono l'esperienza corporea di attraversamento: evocano un gesto che si interrompe, si deforma, o si lascia portare. Ogni nome è una traduzione percettiva, una variazione d'inerzia, un frammento di coreografia discontinua.

Ne emerge un lessico del rallentamento, un atlante minimo di come il paesaggio modula il gesto.

Disomogeneo

Ritmato

Lineare

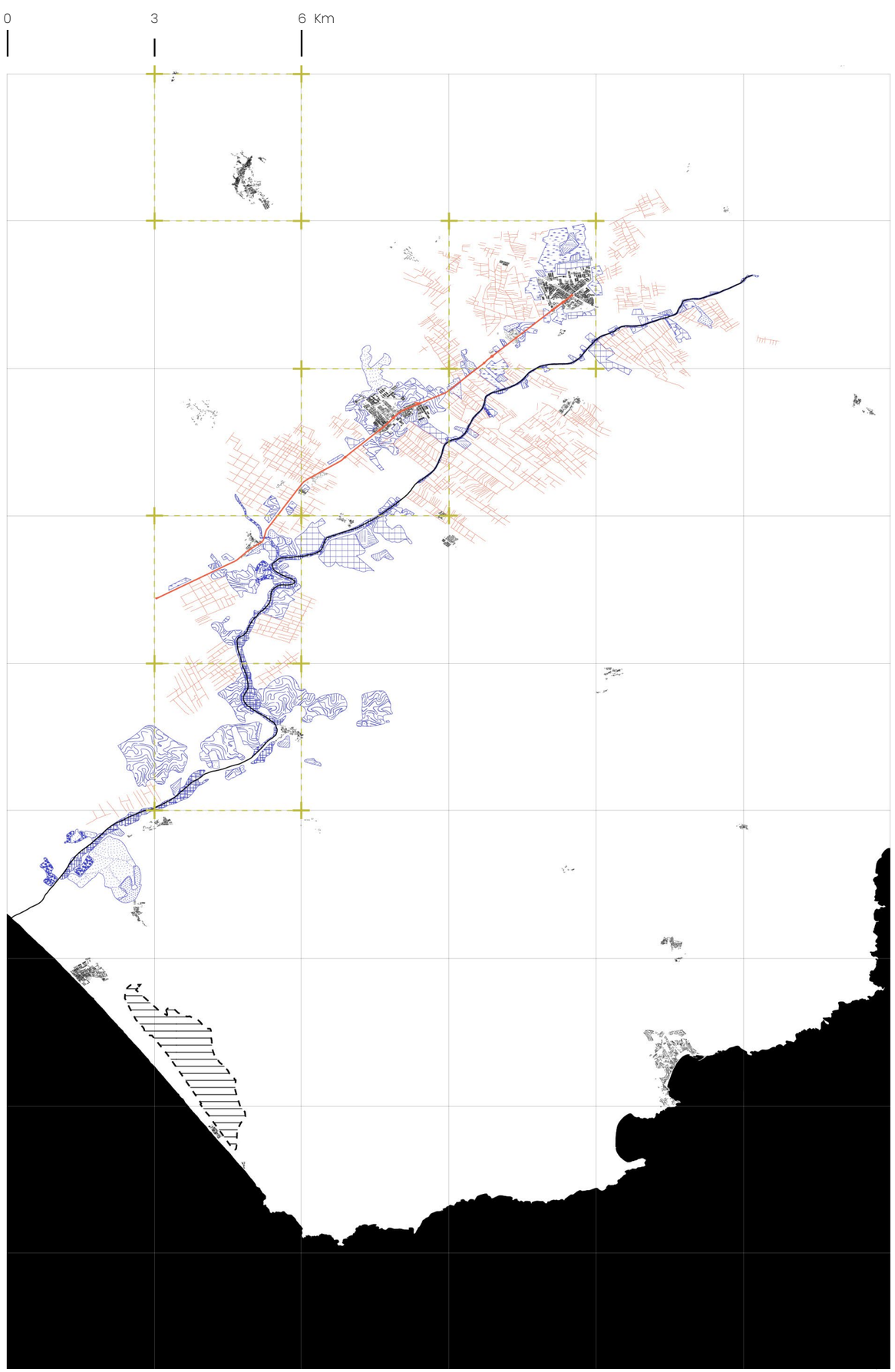
A griglia

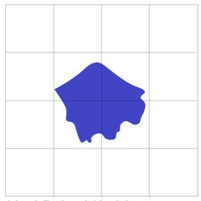
Granulare

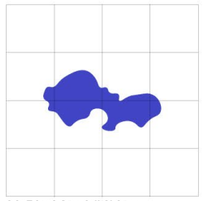
Denso

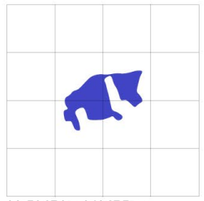
Compattato

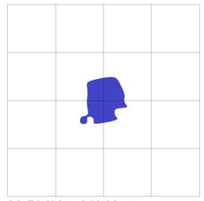
Omogeneo

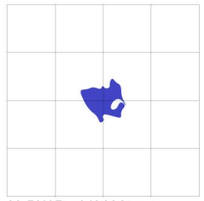


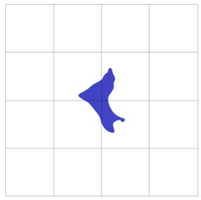

36°49'54.3"N 2°13'40.0"W,
filtro dilatato

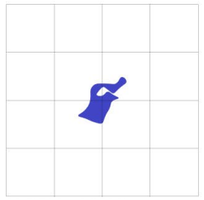

36°50'40.8"N 2°11'31.6"W,
filtro dilatato

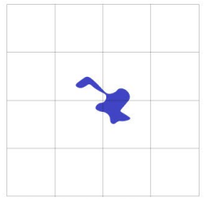

36°50'07.3"N 2°12'37.5"W,
soglia dilatata

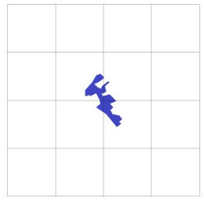

36°50'31.8"N 2°10'33.4"W,
filtro dilatato

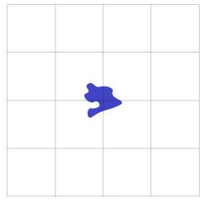

36°52'16.7"N 2°12'23.9"W,
soglia dilatata

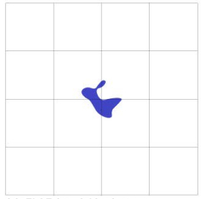

36°50'38.7"N 2°12'30.4"W,
soglia dilatata

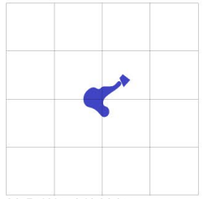

36°51'56.9"N 2°11'53.8"W,
soglia dilatata

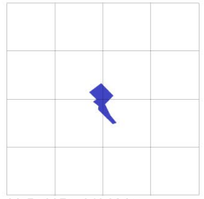

36°54'43.9"N 2°09'47.5"W,
filtro dilatato

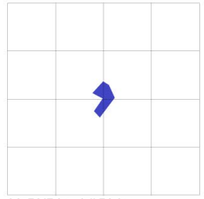

36°54'35.8"N 2°10'48.1"W,
filtro dilatato

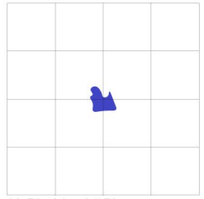

36°54'52.3"N 2°10'05.2"W,
filtro dilatato


36°51'35.6"N 2°12'40.4"W,
soglia dilatata


36°54'10.1"N 2°10'26.2"W,
filtro dilatato

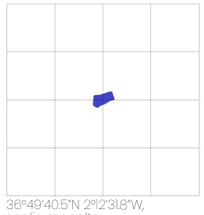

36°54'02.7"N 2°10'38.3"W,
soglia dilatata

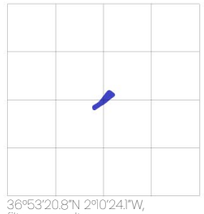

36°53'17.6"N 2°11'59.2"W,
soglia dilatata

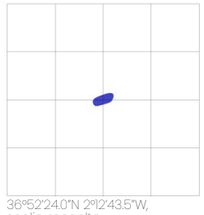

36°52'43.0"N 2°11'50.4"W,
filtro dilatato

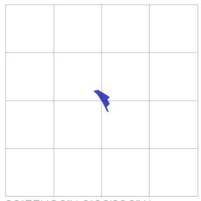
36°55'43.3"N 2°08'33.0"W,
soglia dilatata

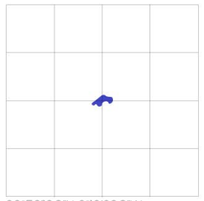
36°52'19.0"N 2°11'54.0"W,
filtro raccolto

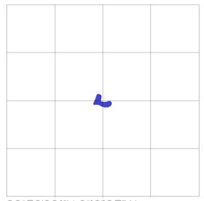

36°49'40.5"N 2°12'31.8"W,
soglia raccolta

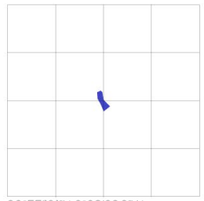

36°53'20.8"N 2°10'24.1"W,
filtro raccolto

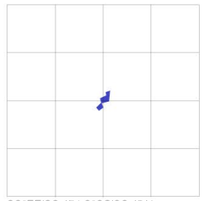

36°52'24.0"N 2°12'43.5"W,
soglia raccolta

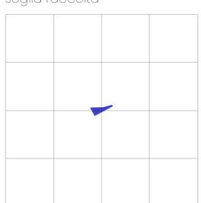

36°55'48.2"N 2°06'32.0"W,
soglia raccolta

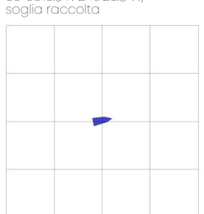

36°53'13.8"N 2°10'23.8"W,
soglia raccolta

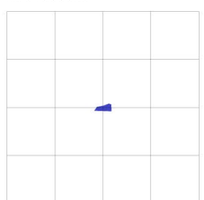

36°52'26.1"N 2°12'10.7"W,
filtro raccolto

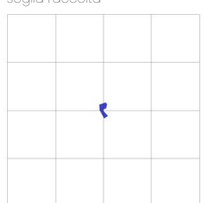

36°55'12.1"N 2°09'23.0"W,
soglia raccolta

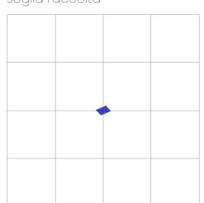

36°55'36.4"N 2°08'26.4"W,
soglia raccolta


36°55'45.0"N 2°07'00.9"W,
soglia raccolta


36°55'53.9"N 2°06'46.7"W,
soglia raccolta

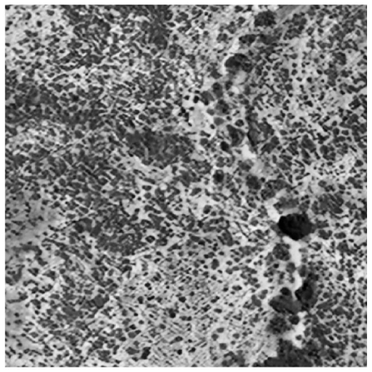

36°55'58.6"N 2°07'40.1"W,
filtro raccolto

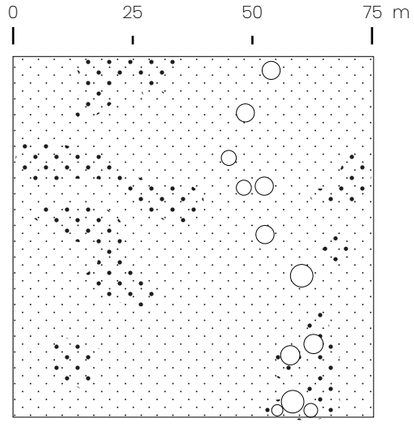

36°55'24.1"N 2°09'23.9"W,
soglia raccolta


36°52'29.9"N 2°12'49.3"W,
soglia raccolta

36°55'33.5"N 2°08'50.3"W,
soglia raccolta

36°54'14.5"N 2°09'31.1"W,
filtro raccolto



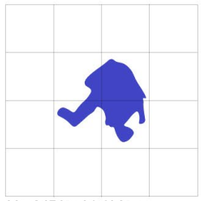


Il passo vacilla. Il suolo si apre a macchie, si rompe sotto i piedi. L'orientamento sfuma.

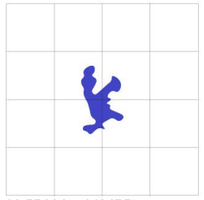
Cammino e il terreno si apre in frammenti. Il passo cerca continuità, ma inciampa tra zolle, vegetazione improvvisa, spazi vuoti e pieni che non si lasciano prevedere. Ogni gesto è una correzione. Sento il paesaggio che si rompe sotto il ritmo: il mio corpo si disgrega insieme al suolo.

DISOMOGENEO

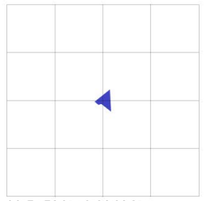
0 1.5 3 Km



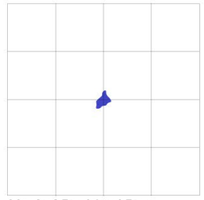
36°48'27.0"N 2°14'16.9"W,
filtro dilatato



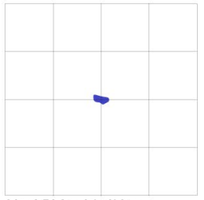
36°55'06.9"N 2°10'37.5"W,
filtro dilatato



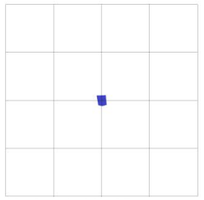
36°54'53.6"N 2°09'29.3"W,
soglia raccolta



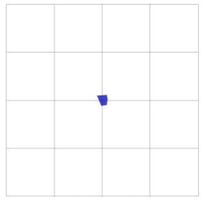
36°48'48.5"N 2°14'43.5"W,
filtro raccolto



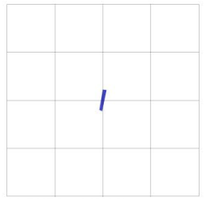
36°48'50.8"N 2°14'31.6"W,
filtro raccolto



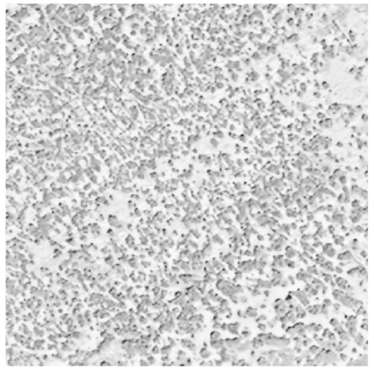
36°49'46.4"N 2°12'49.5"W,
soglia raccolta



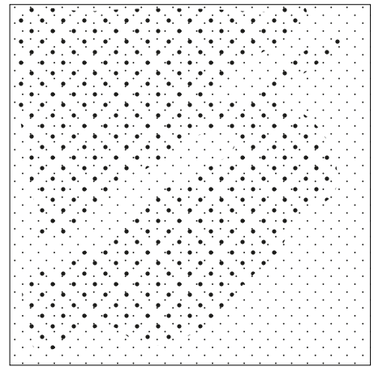
36°55'52.3"N 2°06'55.4"W,
soglia raccolta



36°50'15.0"N 2°12'12.3"W,
soglia raccolta



0 25 50 75 m

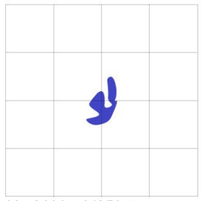


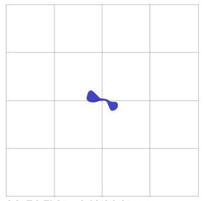
Avanzo a scatti. Piccoli ostacoli ritmano l'andatura. Tutto si sgrana.

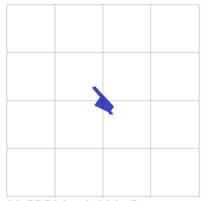
Avanzo a piccoli scatti. Il terreno non oppone forza, ma nemmeno chiarezza. Micro-interruzioni mi spingono a oscillare, come se ogni passo venisse rinegoziato. È un ritmo rotto, fatto di esitazioni minime, una pausa sgranata che si infila sotto i piedi.

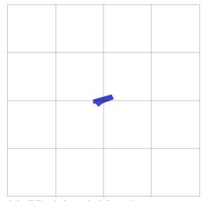
GRANULARE

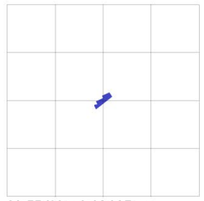
0 1.5 3 Km

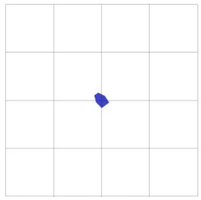

36°48'02.2"N 2°13'56.4"W,
trama

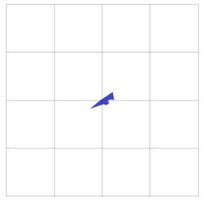

36°52'51.9"N 2°12'03.2"W,
trama

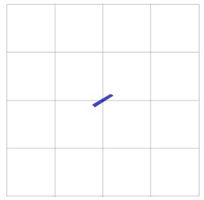

36°55'53.8"N 2°06'04.5"W,
trama

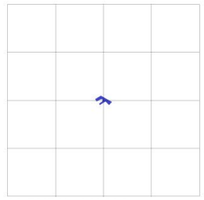

36°55'46.9"N 2°08'44.1"W,
trama

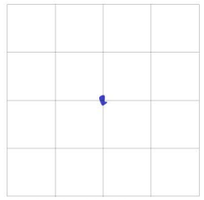

36°55'01.3"N 2°09'28.7"W,
trama

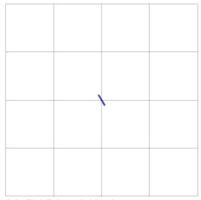

36°55'13.7"N 2°09'16.3"W,
trama

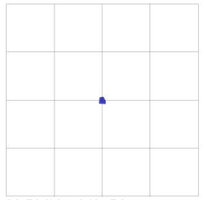

36°52'40.4"N 2°12'17.0"W,
trama

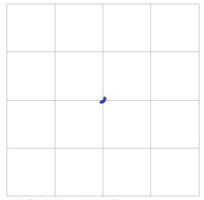

36°53'59.4"N 2°11'07.9"W,
trama

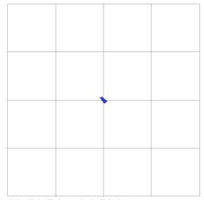

36°53'15.3"N 2°10'09.3"W,
trama

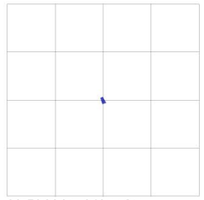

36°49'43.2"N 2°12'26.1"W,
trama


36°51'35.6"N 2°12'40.4"W,
trama


36°50'21.2"N 2°10'45.9"W,
trama


36°52'31.9"N 2°12'05.4"W,
trama

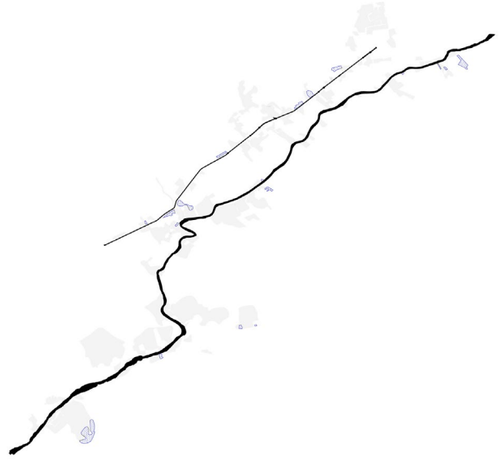

36°53'17.6"N 2°11'59.2"W,
trama


36°52'33.0"N 2°12'44.8"W,
trama

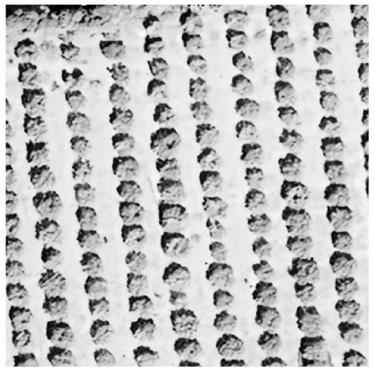
36°55'43.3"N 2°08'33.0"W,
trama

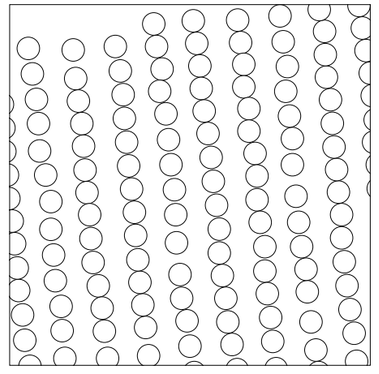
36°55'39.8"N 2°07'20.8"W,
trama

36°49'40.5"N 2°12'31.8"W,
trama



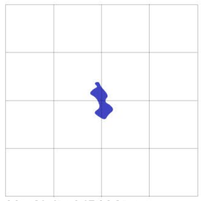
0 25 50 75 m

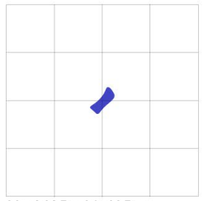


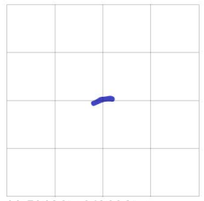


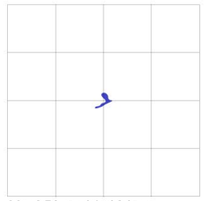
Il corpo entra in battuta. Il paesaggio detta il tempo. Cammino dentro un metronomo.

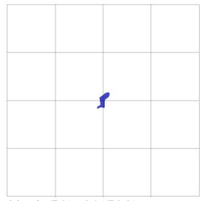
Entro in una scansione. Il paesaggio mi dà un tempo. I filari disegnano traiettorie che non posso ignorare. Il mio corpo risponde: cammino a battuta, tra colonne verdi che organizzano il passo. È una pausa che non ferma, ma incanala. Il gesto si fa prevedibile.


36°48'14.1"N 2°15'03.8"W,
filtro dilatato


36°48'28.5"N 2°14'33.5"W,
filtro dilatato


36°52'23.3"N 2°12'06.8"W,
filtro dilatato

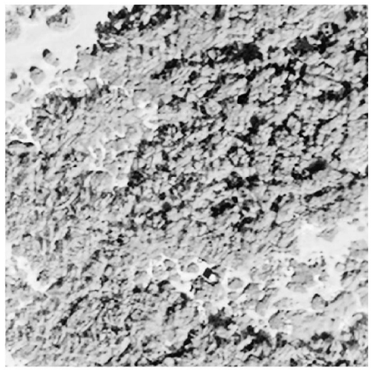

36°48'50.4"N 2°14'38.2"W,
filtro dilatato

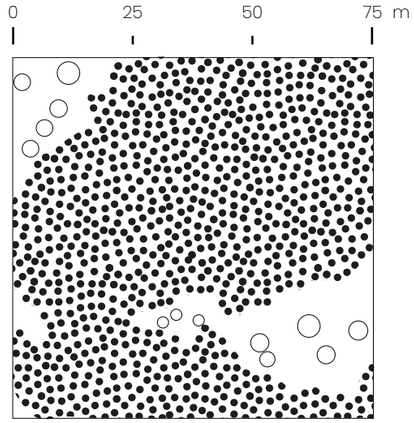

36°48'47.6"N 2°14'50.6"W,
filtro dilatato

36°52'32.7"N 2°12'11.6"W,
filtro dilatato

36°54'35.3"N 2°09'03.1"W,
filtro dilatato

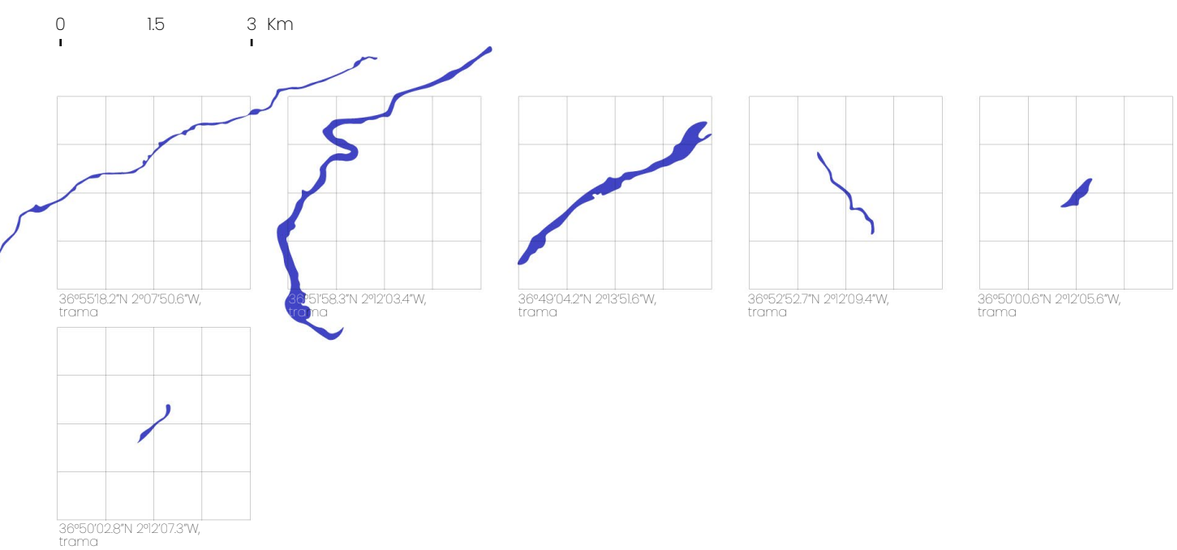
36°52'29.8"N 2°12'04.1"W,
filtro dilatato

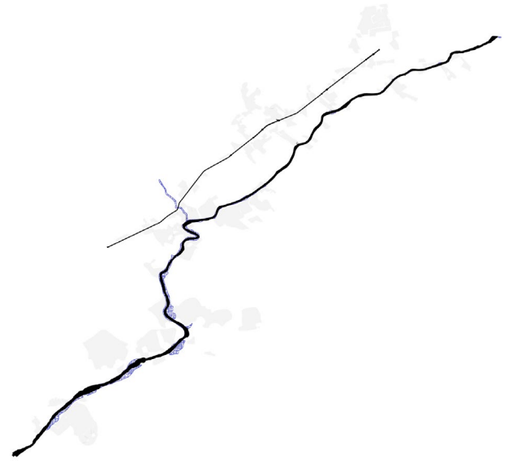


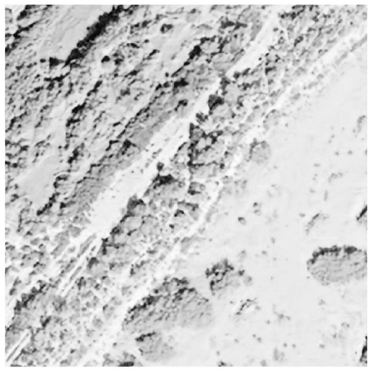


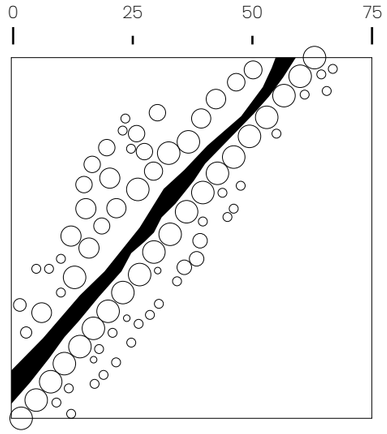
Mi arresto. La vegetazione spinge contro. Il gesto si contrae.

Lo sguardo si chiude, il sentiero scompare. La selva mi respinge: ogni movimento si fa sforzo. Cammino contro una massa che non si lascia attraversare. Qui la pausa è blocco, attrito pieno. Il mio corpo rallenta fino a fermarsi. Rimango in trattenuta, come in apnea.





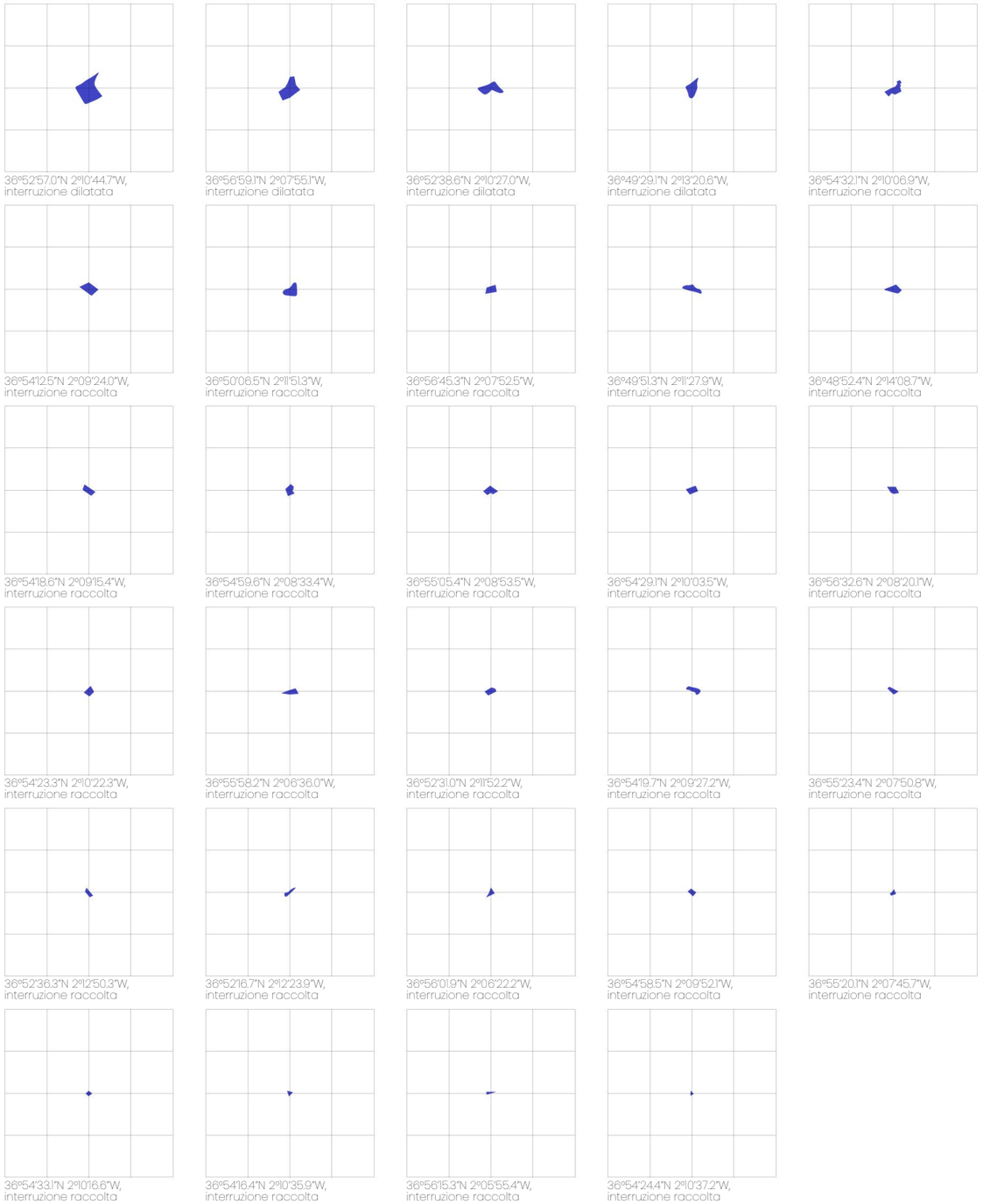


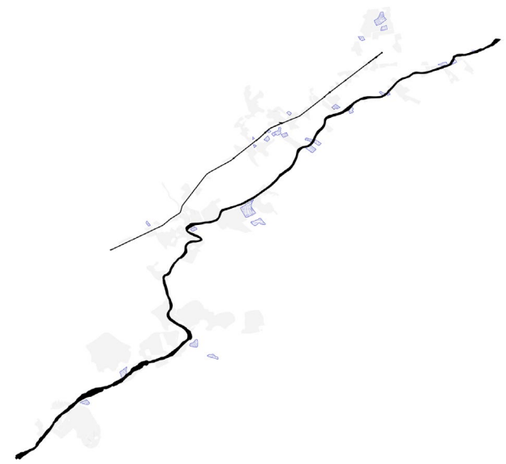


Scivolo. Il terreno inclina, il passo devia. Lascio che mi porti.

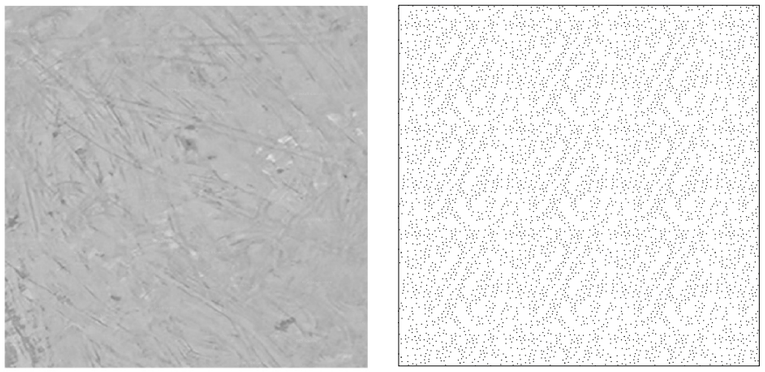
Il suolo si inclina, si fa morbido. Il passo non si arresta, ma viene deviato. Il corpo non decide più: segue. È un paesaggio che trasporta, che curva il gesto. Come l'acqua, io mi lascio andare. La pausa qui è una scivolata leggera, un invito a fluire altrove.

0 1.5 3 Km





0 25 50 75 m

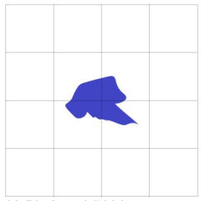


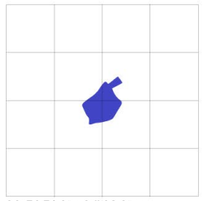
Tutto tace. Il suolo è vuoto. Il tempo si stira, il corpo resta.

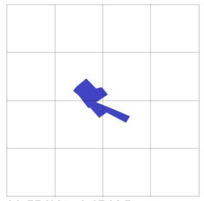
Tutto si fa essenziale. Non c'è appiglio, non c'è ostacolo. Solo terra. Il passo si arresta senza opporre resistenza, come svuotato. Il corpo si ferma non perché costretto, ma perché non c'è nulla che lo chiami avanti. È una pausa assoluta, un vuoto nel ritmo.

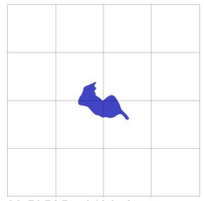
COMPATTATO

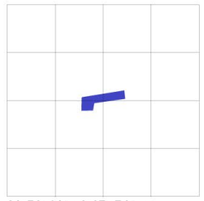
0 1.5 3 Km

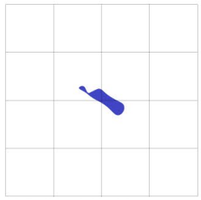

36°52'48.4"N 2°11'03.3"W,
trama

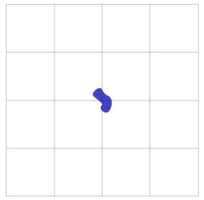

36°52'52.6"N 2°11'29.6"W,
trama

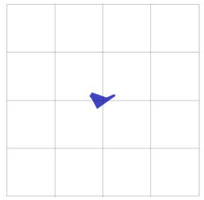

36°55'21.9"N 2°07'29.5"W,
trama

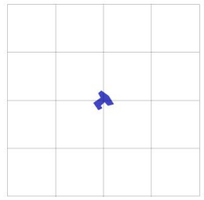

36°52'58.5"N 2°10'24.8"W,
trama

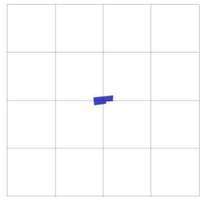

36°56'41.9"N 2°07'47.0"W,
trama

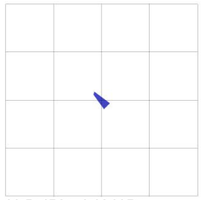

36°54'21.0"N 2°09'46.8"W,
trama

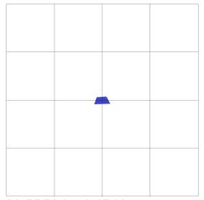

36°52'39.6"N 2°12'02.8"W,
trama

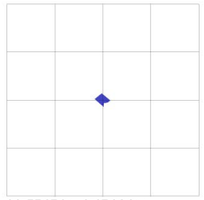

36°54'11.5"N 2°10'54.2"W,
trama

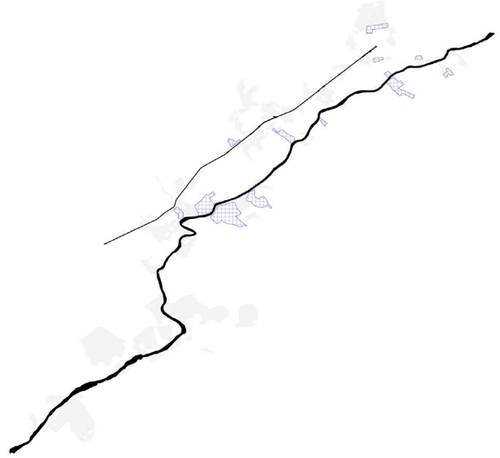

36°55'40.5"N 2°06'22.0"W,
trama


36°55'58.8"N 2°07'53.1"W,
trama

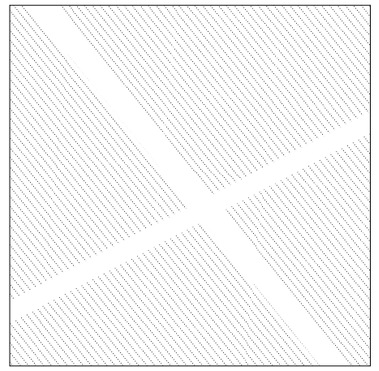

36°54'37.9"N 2°09'00.7"W,
trama


36°55'59.6"N 2°07'00.4"W,
trama


36°55'37.0"N 2°07'38.9"W,
trama



0 25 50 75 m

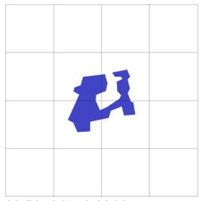


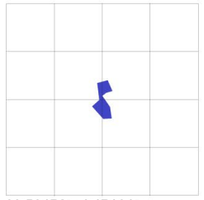
Cammino tra fili invisibili. Ogni passo è previsto, ma non forzato.

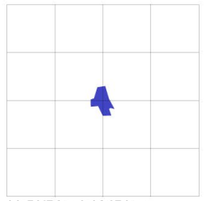
Il paesaggio diventa tessuto. Il movimento si muove dentro una griglia, come un filo che attraversa un ordito. Ogni passo è previsto, ma con molte possibilità. È una pausa organizzata, una struttura che lascia spazio all'azione, ma ne guida la logica.

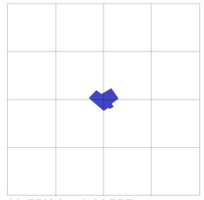
A GRIGLIA

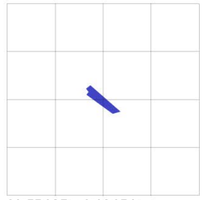
0 1.5 3 Km

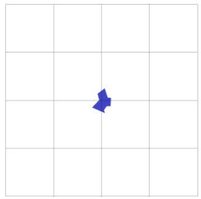

36°56'49.6"N 2°08'09.4"W,
interruzione dilatata

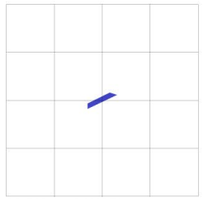

36°56'27.8"N 2°07'36.0"W,
interruzione dilatata

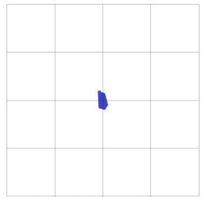

36°56'17.8"N 2°08'27.0"W,
interruzione dilatata

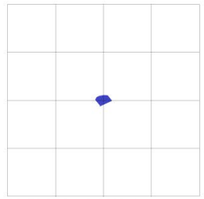

36°55'13.9"N 2°08'55.7"W,
interruzione dilatata

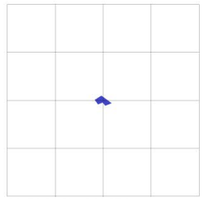

36°55'08.7"N 2°09'05.3"W,
interruzione dilatata

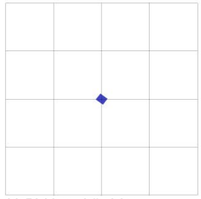

36°55'56.3"N 2°08'03.9"W,
interruzione raccolta

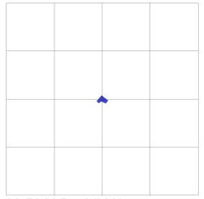

36°52'14.1"N 2°13'18.7"W,
interruzione raccolta

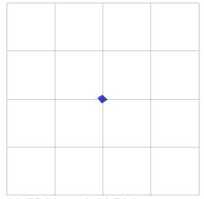

36°55'57.6"N 2°08'16.0"W,
interruzione raccolta

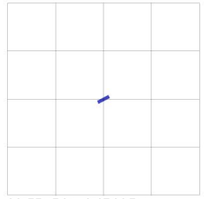

36°56'05.9"N 2°06'16.4"W,
interruzione raccolta

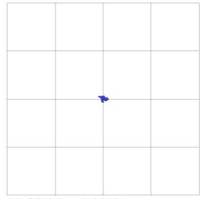

36°52'36.3"N 2°12'37.3"W,
interruzione raccolta


36°53'22.4"N 2°11'43.6"W,
interruzione raccolta


36°53'39.5"N 2°11'30.1"W,
interruzione raccolta

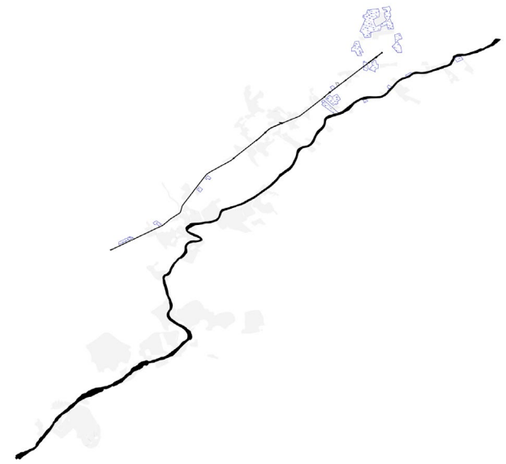

36°55'29.4"N 2°08'56.6"W,
interruzione raccolta


36°55'45.0"N 2°07'20.5"W,
interruzione raccolta

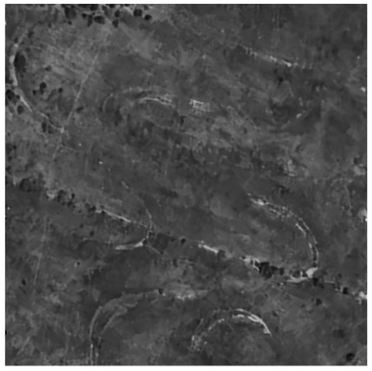

36°55'12.6"N 2°08'16.1"W,
interruzione raccolta

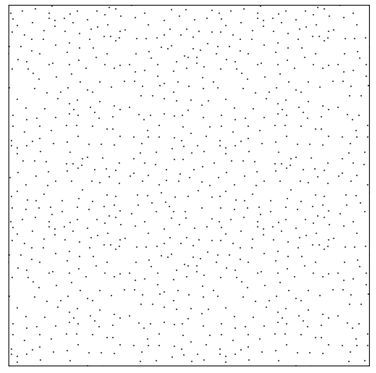
36°55'29.5"N 2°07'45.1"W,
interruzione raccolta

36°55'58.2"N 2°06'36.0"W,
interruzione raccolta



0 25 50 75 m





Il passo si allenta. L'erba assorbe. Il gesto si fa quieto.

Il ritmo rallenta senza spezzarsi. Il suolo è morbido, accogliente. Il passo si alleggerisce, come assorbito dalla superficie. Qui la pausa è soffice, diluita, una tregua. Il gesto continua, ma senza urgenza. Il tempo si allunga.

OMOGENEO

Condizioni di contatto

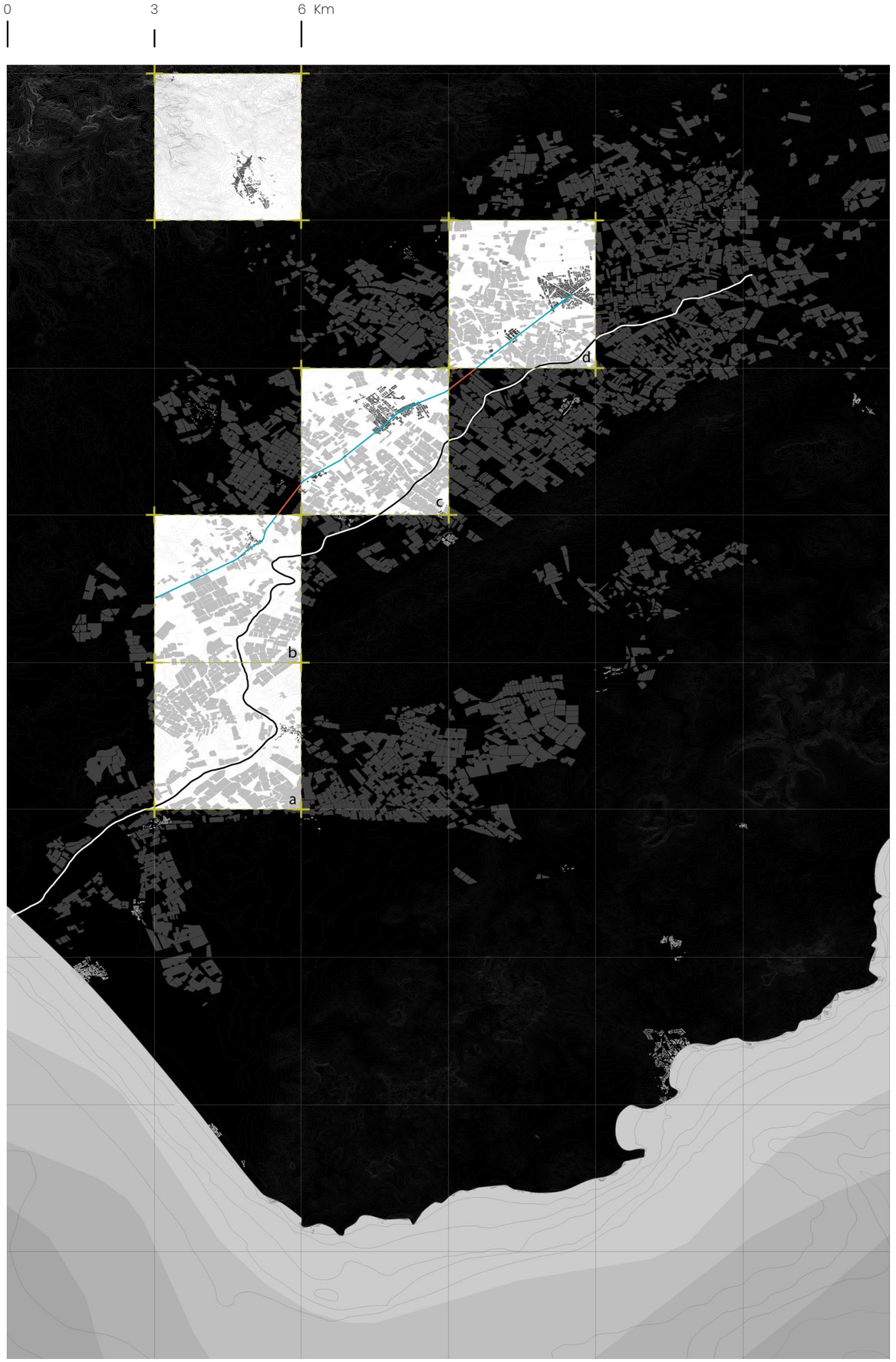
Se si osserva la mappa territoriale di Níjar con uno sguardo attento ai margini, emergono tre condizioni di contatto emblematiche, che non coincidono con confini netti ma piuttosto con zone di attrito, sovrapposizione e scambio.

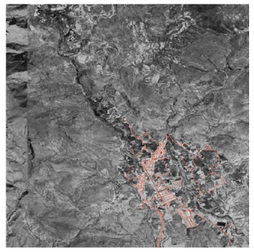
La prima è quella tra fiume e serre: le *ramblas* (ovvero i fiumi), come la Rambla de Artal, incidono trasversalmente la maglia produttiva, interrompendo il reticolo modulare delle serre con un solco non coltivabile, spesso invaso da vegetazione spontanea. Qui il sistema agricolo si interrompe, si frastaglia, si adatta. Sono pause ecologiche involontarie, che diventano margine fertile.

La seconda condizione è più complessa: fiume, serre e strada si incontrano in una triade instabile. Il tracciato stradale, spesso parallelo alla rambla, si insinua tra i campi coperti, servendoli e al tempo stesso sezionandoli. In questi punti, la logica della produttività si intreccia a quella del transito: si concentrano accessi, svincoli, nodi logistici. Lo spazio si comprime, si fa tecnico, funzionale, spesso invisibile.

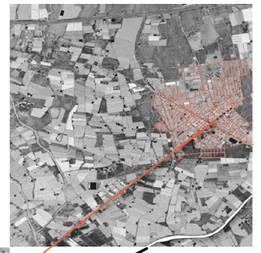
Infine, la terza condizione è quella in cui si aggiunge la presenza urbana: fiume, serre, strada e città si toccano. È qui che la soglia si fa più densa e ambigua. I margini dell'abitato si dissolvono in una zona ibrida, dove la città finisce senza chiudersi, e la campagna comincia senza forma. Le serre si avvicinano alle case, le strade diventano interstizi, la rambla diventa spazio comune, o discarica, o riserva spontanea. È in questi incastri imperfetti che si manifestano le contraddizioni più evidenti del territorio, ma anche le sue potenzialità più radicali.

Punti di contatto, Níjar





e. zona urbana



d. contatto fiume-strada-zona urbana

c. contatto fiume-strada-zona urbana

b. contatto fiume-strada

a. fiume

Punti di contatto, Nĳar

Territori in tensione

Per la sua natura franta, sospesa, mai del tutto definita, il territorio di Níjar non si presta a una visione riconciliata. La tesi non propone un progetto che sistemi, normalizzi o armonizzi. Al contrario, si parte dall'ipotesi che proprio nelle frizioni risieda il potenziale generativo. Il progetto prende forma all'interno di quelle tensioni, e le trasforma in dispositivi attivi.

Le quattro strategie individuate – l'asse ecologico del fiume e della strada, i valloni dei torrenti secchi, la soglia tra città e serre, i polmoni verdi residuali – non sono "soluzioni" quanto inneschi. Non rispondono a un problema con una forma chiusa, ma agiscono sul territorio come fermenti, elementi di attrito che producono nuove relazioni.

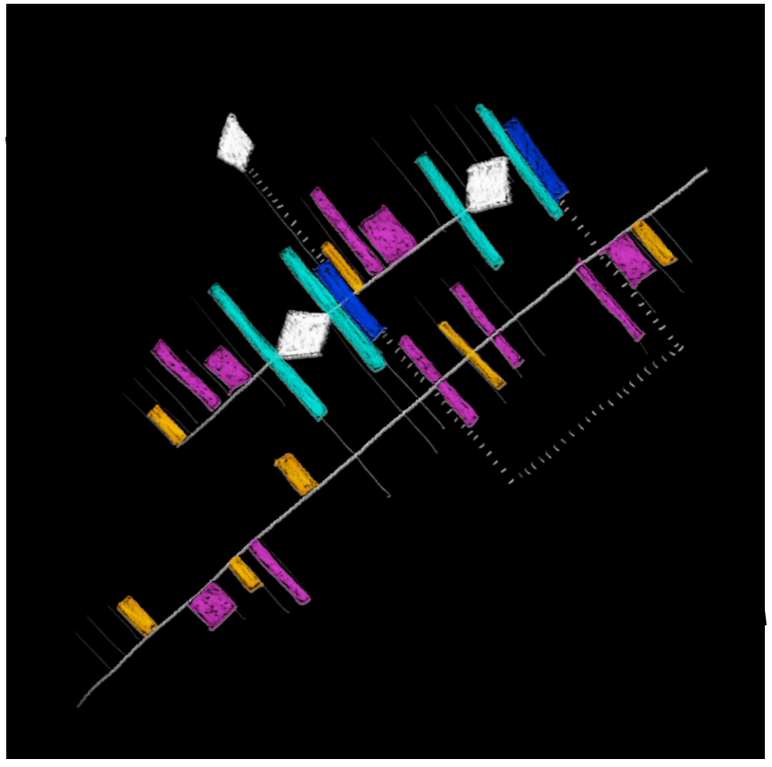
In particolare, il sistema di soglia tra la città e la distesa agricola intensiva viene articolato come una sequenza di fasce funzionali e narrative. Questo "barcode vivente" è una traduzione spaziale della discontinuità: ogni fascia ha una densità, una funzione, un "tempo" diverso. Alcune sono luoghi di passaggio, altre di sosta, altre ancora diventano spazi di cura, riparo, socialità. Non c'è un ordine progressivo, ma una scansione di episodi che compongono un racconto complesso, in cui la transizione non è mai neutra, né pacifica.

I valloni dei torrenti secchi, solitamente trascurati o interrati, diventano spina dorsale ecologica del progetto. Lì, dove il suolo è inciso e discontinuo, si propongono dispositivi minimi: boschetti, punti d'ombra, microzone umide, sedute, spazi per la siesta dei lavoratori. L'ecologia qui non è solo vegetale, ma anche sociale. L'ombra, l'acqua e il riposo diventano elementi infrastrutturali quanto la strada o il capannone.

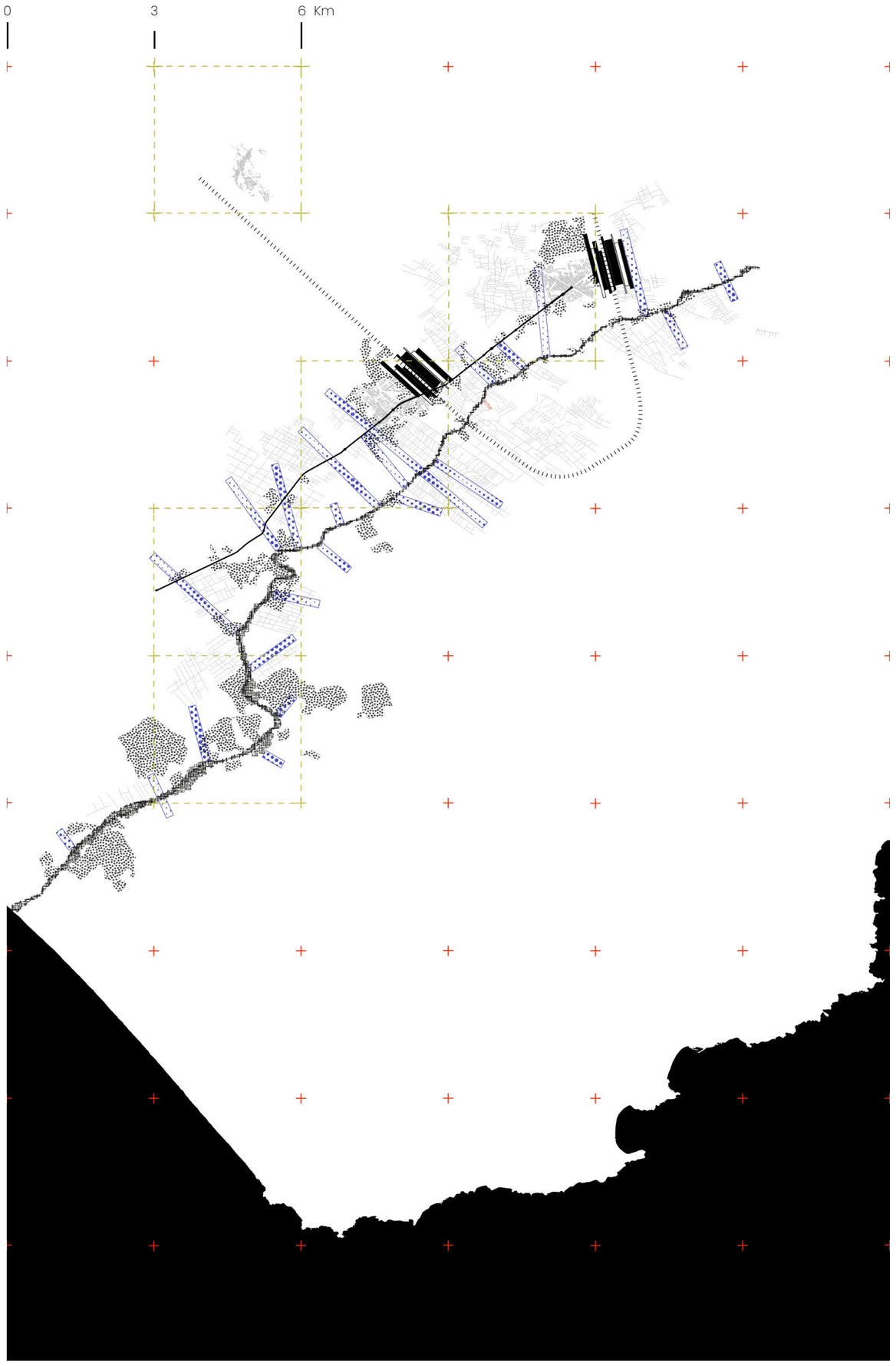
L'asse del fiume e della strada viene ripensato come una spina dorsale attiva: una linea mobile che connette il sistema delle soglie, tocca i centri abitati e le zone produttive, attraversa i campi e le infrastrutture. L'introduzione di una ferrovia leggera permette di immaginare un doppio movimento: quello delle merci e quello delle persone. Il trasporto agricolo e quello umano si sovrappongono, generando nodi di interscambio che sono anche luoghi pubblici, di relazione e visibilità.

Infine, i polmoni verdi residuali vengono letti non come margini da riempire, ma come riserve di possibilità. Macchie vegetali, spesso abbandonate o non sfruttate dalla filiera agricola intensiva, vengono lasciate crescere, deviare, occupare. Alcune diventano orti comunitari, altre spazi di gioco, altre ancora veri e propri boschi che crescono nel tempo. Come nei progetti di Desvigne, la vegetazione agisce sul tempo e lo dilata: non si progetta la forma finale, ma si attiva un processo che evolve, si contamina, si adatta.

Nel loro insieme, queste strategie producono un paesaggio aperto e instabile, che non offre risposte univoche, ma moltiplica gli scenari. Spazi che si contraggono e si aprono, che si oppongono alla monocultura della plastica con una diversità ecologica e sociale. Níjar non viene trasformata in qualcosa di altro, ma attraversata da un progetto che ne amplifica le tensioni latenti, e le rende visibili, attraversabili, abitabili.



Schizzo strategia di progetto



Polmoni verdi

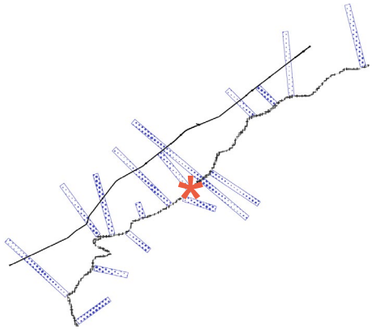
Asse ecologico

Valloni torrenti secchi

Barcode

Ferrovia

Masterplan, Nĳar



Vallone torrenti secchi

Pinus halepensis

Ficus macrophylla

Cupressus

Quercus

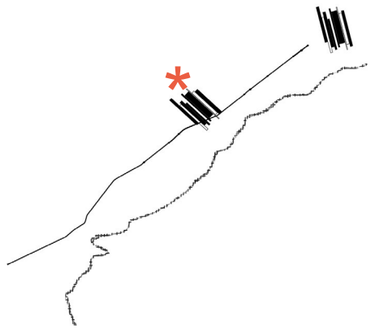
Pistacia lentiscus

Rosmarinus officinalis

Ceratonia siliqua

Morus alba

Polmone verde



La fascia progettuale, denominata *Barcode*, si sviluppa come una sequenza longitudinale di spazi eterogenei, paralleli tra loro, ciascuno connesso a una specifica funzione o gesto. Ogni segmento è concepito come una scena autonoma ma in dialogo con le altre, un ambiente narrativo che incorpora attività, materiali, ecologie e corpi diversi.

Il progetto prende forma a partire da una condizione reale del territorio: la compresenza di logiche produttive (agricole e logistiche) e dinamiche abitative fragili (legate alla presenza migrante), spesso escluse dalla rappresentazione urbana. La fascia del Barcode si colloca esattamente lungo quel margine non risolto, cercando di trasformarlo da retro-territorio a paesaggio relazionale.

L'impianto si fonda su due azioni: da un lato, l'inserimento di dispositivi spaziali che rispondono alle esigenze di chi lavora nelle serre (riposo, servizi, ristorazione, mediazione culturale, sanità informale); dall'altro, l'introduzione di una sequenza di spazi pubblici non convenzionali – ombreggiati, attraversabili, coltivabili – che agiscono come interfacce attive tra città e campagna.

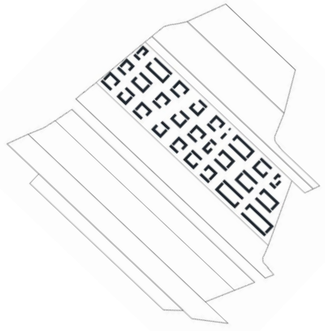
Ogni fascia è pensata come uno spazio vivo, non standardizzato, aperto a trasformazioni d'uso e a contaminazioni materiali. Non padiglioni, ma piuttosto ambienti porosi, che si ispirano alla logica delle architetture effimere: telai, tettoie, pergolati, ramadas, costruzioni leggere che emergono dal suolo e ritornano ad esso.

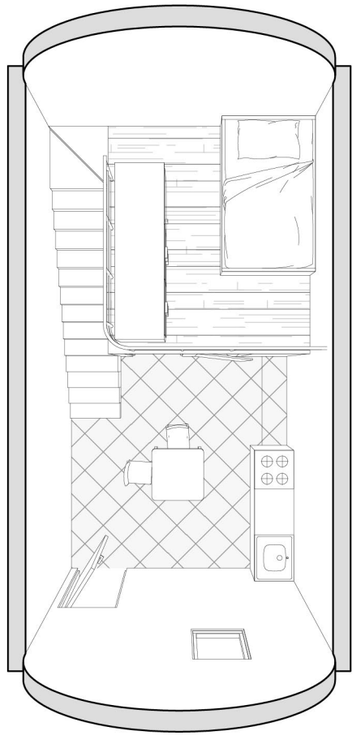
Attraverso il trattamento delle superfici, del suolo e della vegetazione, si costruisce un paesaggio semi-costruito, che non definisce ma accoglie. Le strisce diventano linee di frizione, dove si innestano situazioni informali, processi di autoproduzione e usi temporanei.

La linearità stessa del Barcode diventa una coreografia del passaggio: attraversare queste fasce significa attraversare un racconto spaziale fatto di pause, intensità, gesti. Dal punto di vista progettuale, ogni scena è concepita per mettere in risalto una specifica ecologia: lo spazio dell'ombra, dell'acqua, della terra.

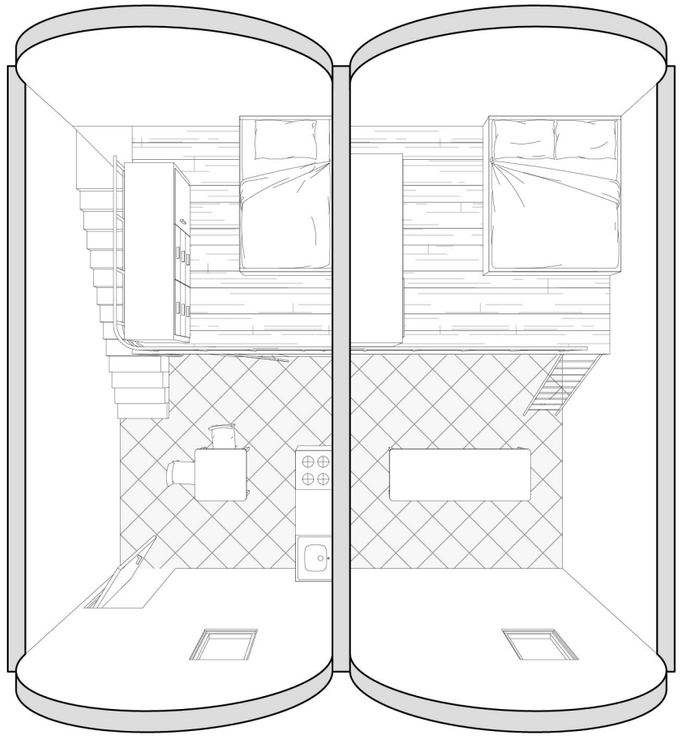
Il progetto non immagina un nuovo centro, ma una costellazione di micro-luoghi. Una trama parallela a quella delle serre, che le interroga senza opporvisi, e al tempo stesso apre possibilità di coabitazione e visibilità per soggettività oggi ai margini.

Barcode

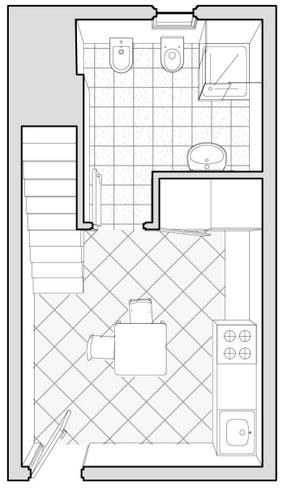




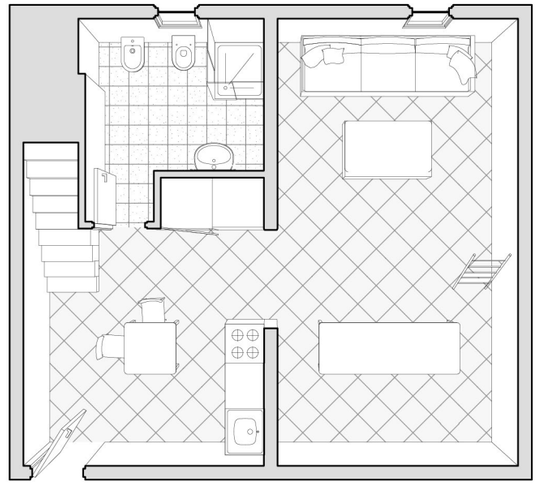
Piano soppalcato



Piano soppalcato



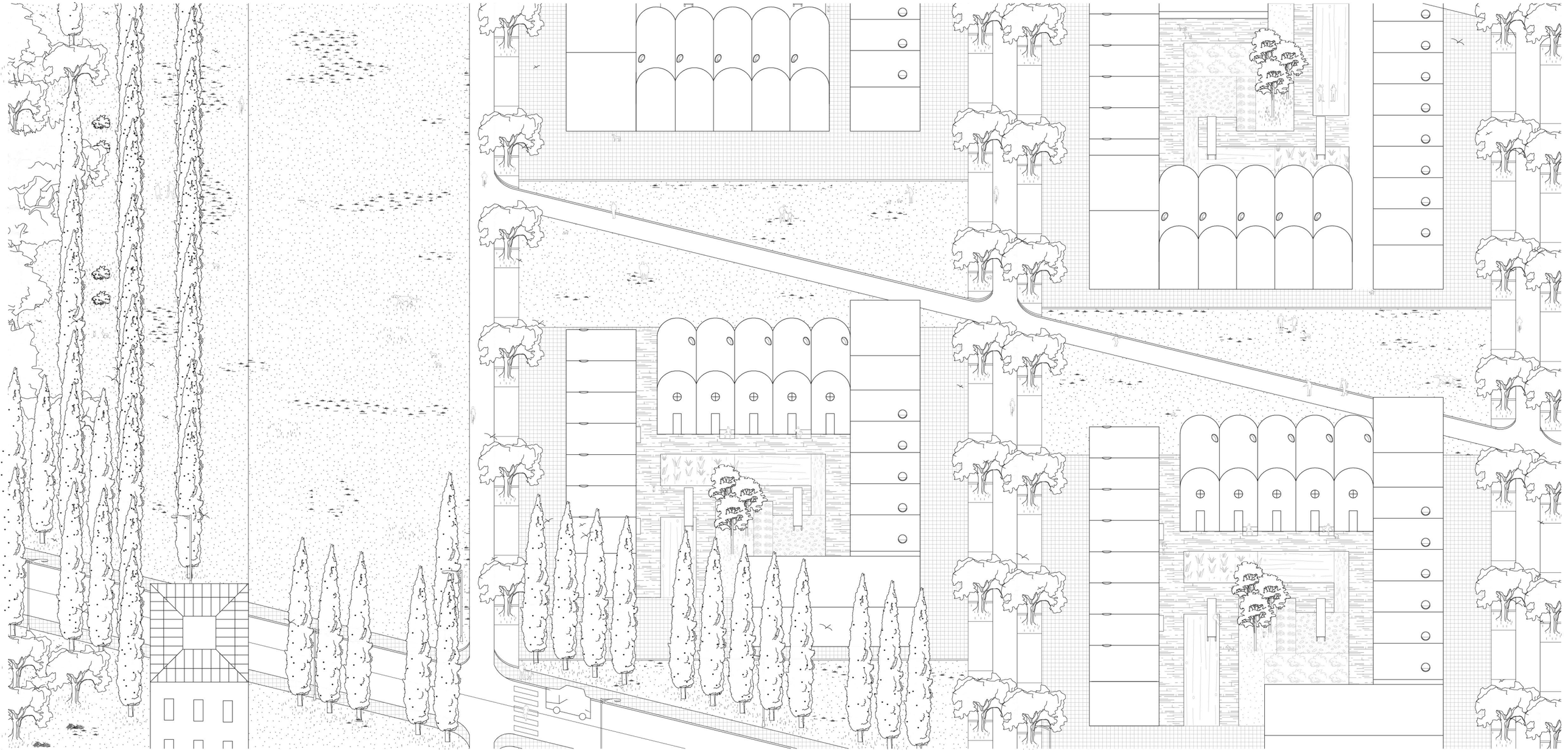
Piano terra



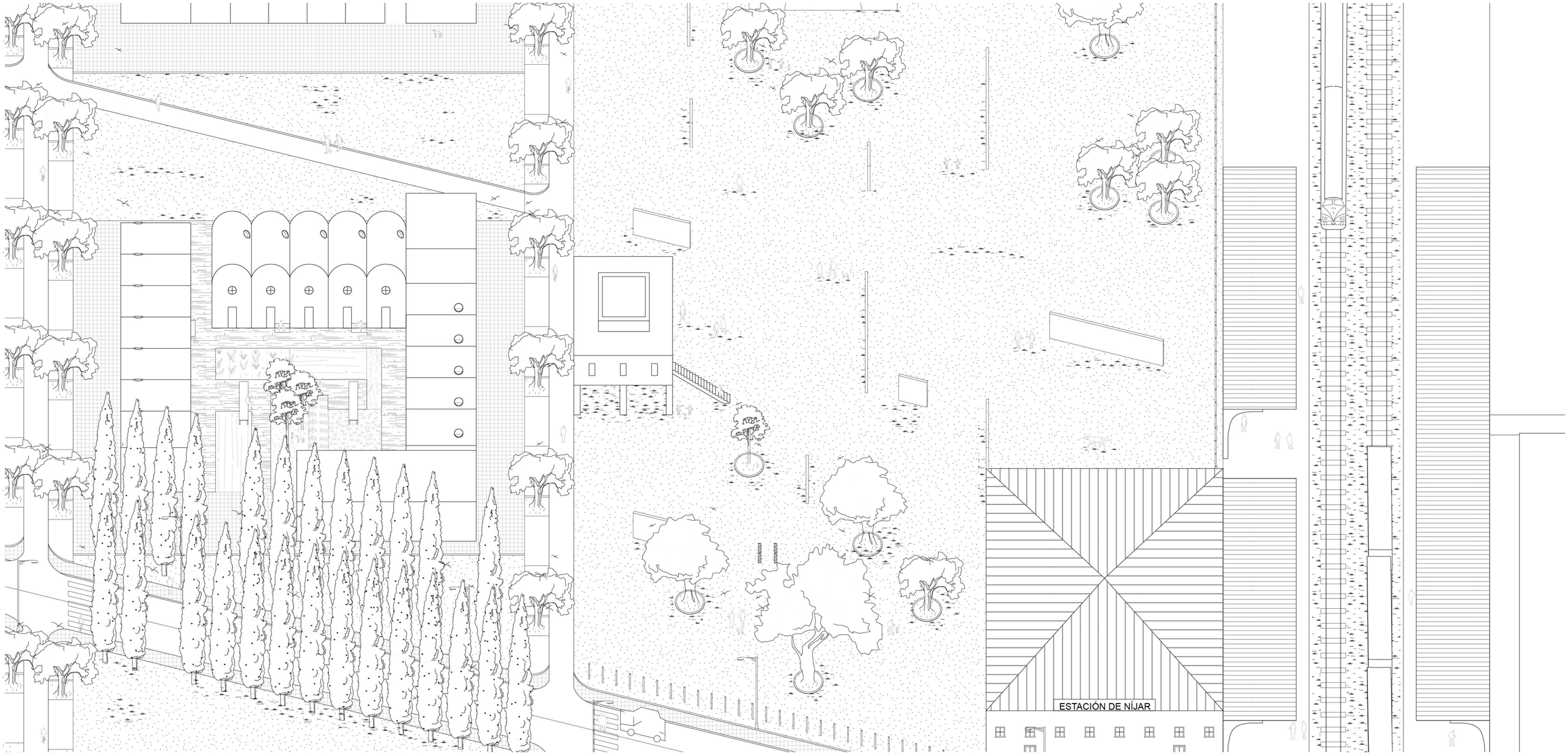
Piano terra

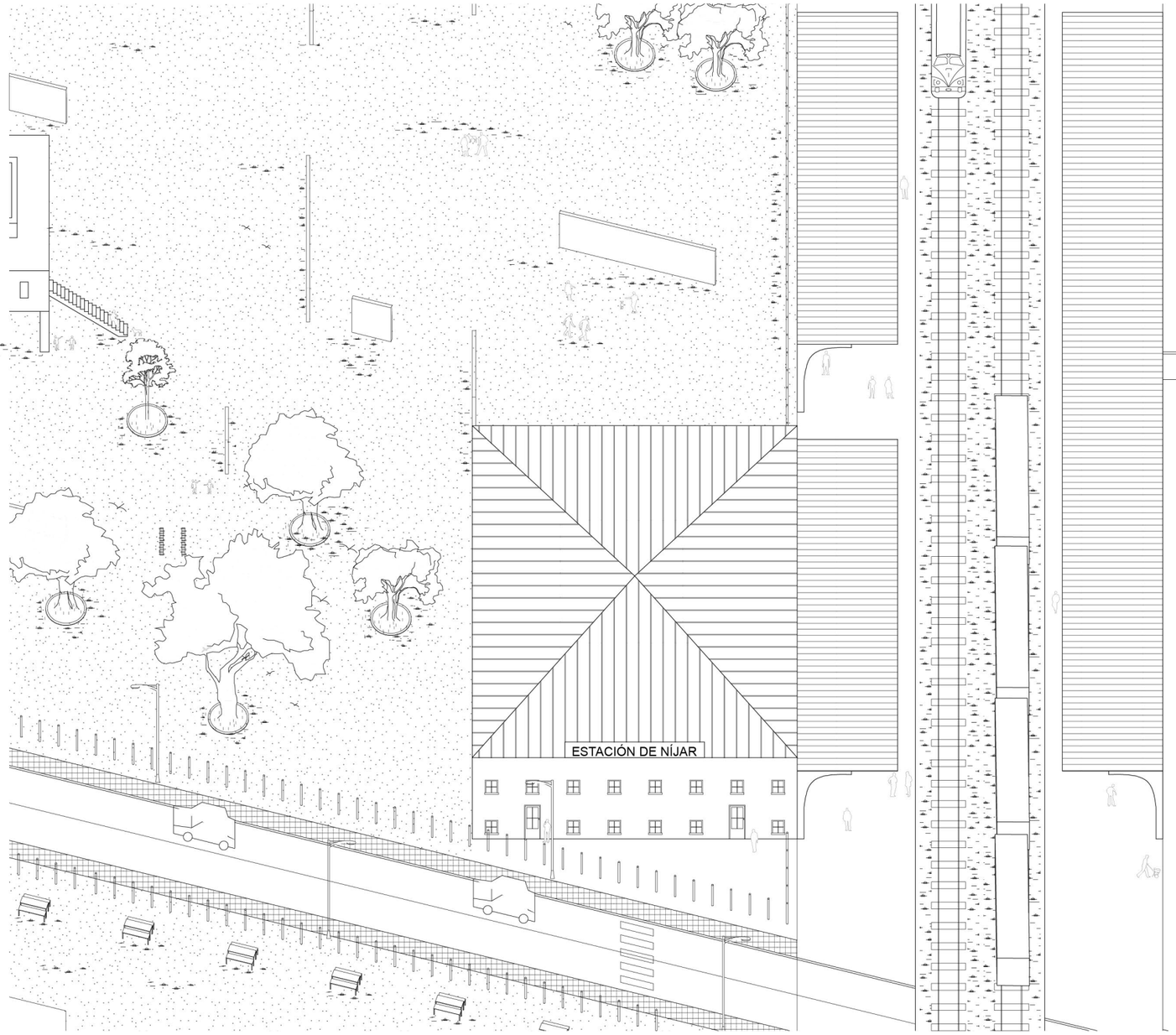
Tipologia 1; Modulo singolo, scala 1:100

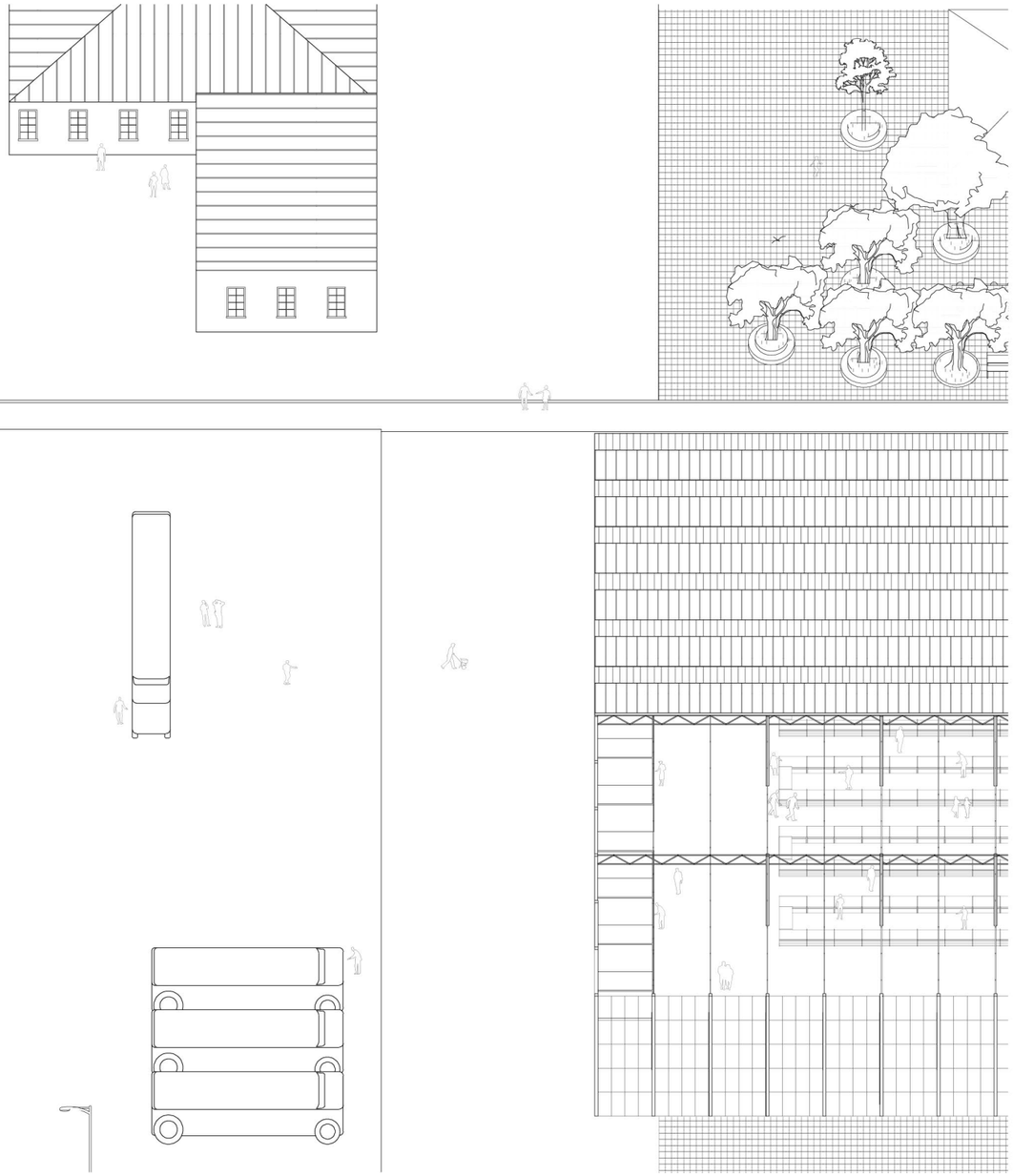
Tipologia 2; Modulo doppio, scala 1:100



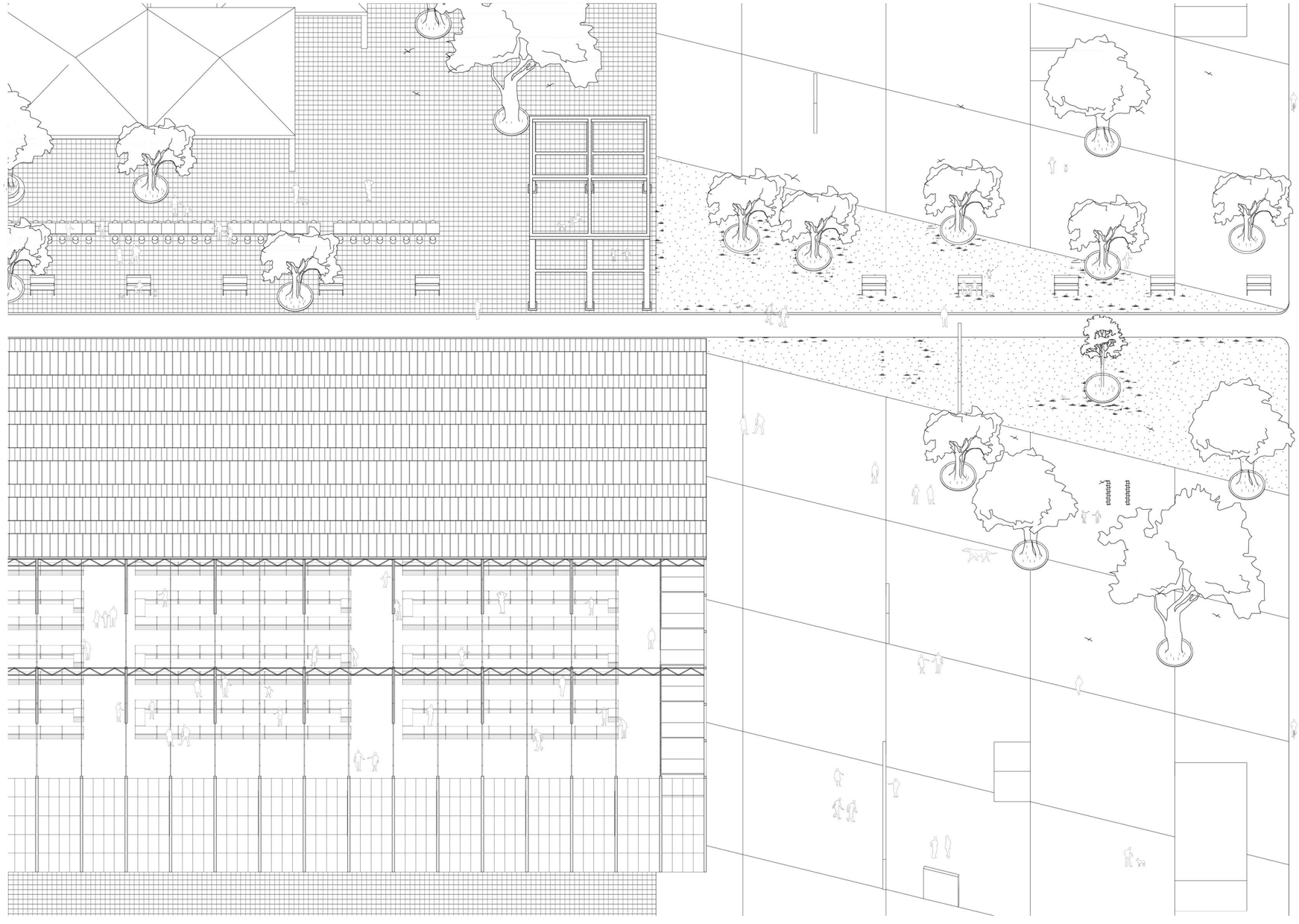
Barcode

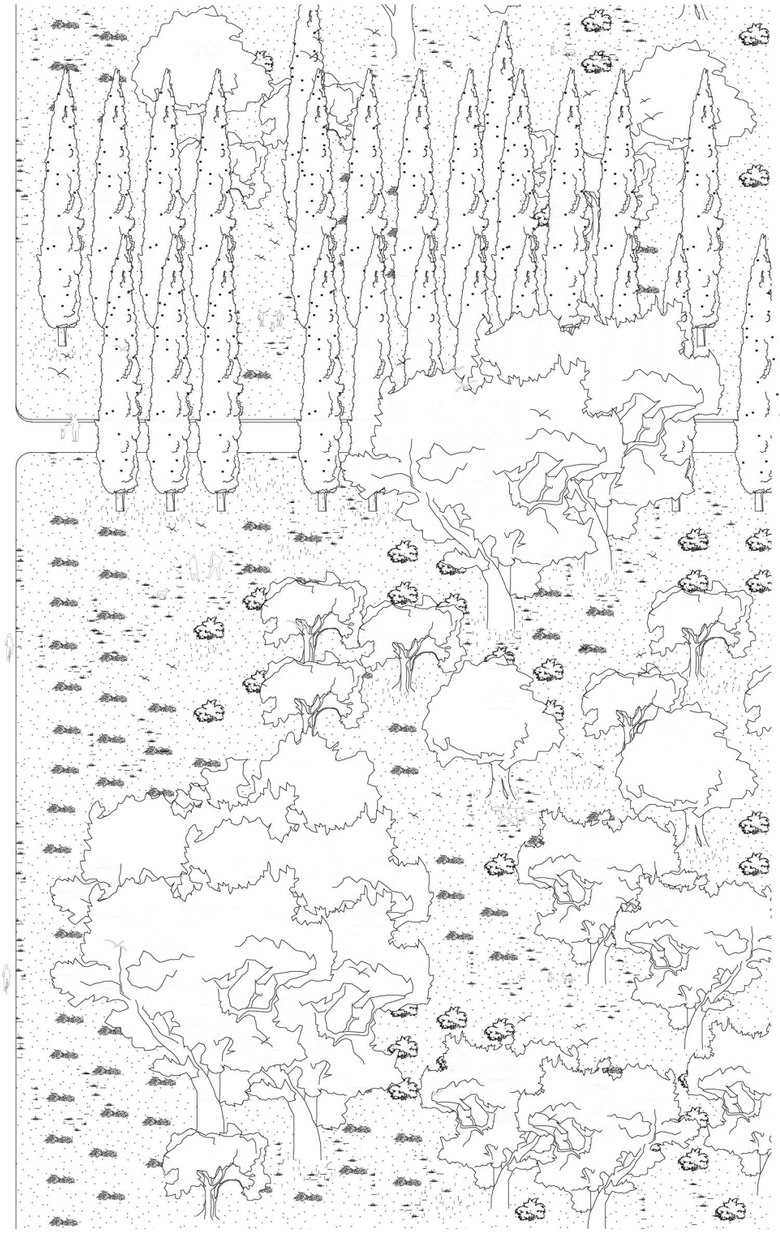

ESTACIÓN DE NÍJAR





Barcode





Barcode

Conclusioni

La trasformazione del territorio rurale di El Ejido e Níjar, in provincia di Almería, si presenta oggi come un paradosso evidente: un vasto paesaggio di serre che brilla al sole a beneficio dei mercati europei, ma che nasconde al suo interno condizioni di vita e lavoro estremamente precarie per migliaia di lavoratori migranti. In queste campagne fortemente industrializzate, il paesaggio stesso si configura come un'infrastruttura estrattiva: dalla terra vengono estratti senza sosta prodotti ortofrutticoli, mentre dal lavoro invisibile dei braccianti – spesso privi di riconoscimento giuridico e diritti sociali – si estrae valore con la stessa efficienza con cui le piante sotto plastica assorbono nutrimento dal suolo.

In Francia, il termine *hors-sol* ("fuori suolo") viene spesso utilizzato da pensatori contemporanei come Bruno Latour, Malcom Ferdinand e Baptiste Morizot, i quali sostengono che molti esseri umani del Nord globale vivano oggi sradicati, senza più alcun contatto reale con la terra che li sostiene.

Sono diventati "sradicati", vivendo disconnessi dal suolo della Terra e dagli altri esseri viventi che lo abitano insieme a noi. Eppure, è dal suolo che arriva il cibo. Immaginando un'agricoltura completamente emancipata dal suolo e orientata alla regolazione totale del vivente, un tale sistema produttivista non lascia spazio a "disturbi" (nel senso ecologico di eventi capaci di alterare un ecosistema). Né consente mutazioni o collaborazioni tra le comunità viventi. In un tempo di profonda crisi di sensibilità verso il mondo non umano, ciò che è in gioco è il nostro stesso rapporto con il suolo. Secondo il rapporto Status of the world's soil resources pubblicato dalla FAO nel 2015, "sappiamo più cose che mai sul suolo, ma forse mai nella storia umana così poche persone comprendono davvero la verità di questa affermazione. La percentuale di lavoro umano dedicato al suolo è costantemente diminuita nel secolo scorso, e quindi anche l'esperienza del contatto diretto con il suolo si è ridotta nella maggior parte delle regioni." Anche se ancora oggi il 95% del cibo che mangiamo proviene direttamente o indirettamente dal suolo, si può sostenere che, enfatizzando la nostra disconnessione dalla stagionalità dei cicli viventi e dall'agrobiodiversità terrestre, le serre industriali stiano coltivando attivamente l'emancipazione dei nostri corpi umani dal suolo in nome della produttività e della redditività.

Modificando la nostra comprensione del mondo e recidendo i nostri legami più intimi con esso, le serre hanno in qualche modo contribuito, negli ultimi due secoli, a rafforzare l'idea occidentale di eccezionalismo umano. Tuttavia, la grave crisi ambientale degli ultimi decenni ci ha ricordato con forza che concentrarsi unicamente sui bisogni e desideri della nostra specie ci sta rapidamente conducendo a un vicolo cieco — al collasso della Terra così come la conosciamo. Nell'epoca del cambiamento climatico, affidarsi a strumenti di climate control — che isolano le persone dal mondo esterno — può compromettere la nostra capacità di adattamento. E se invece concentrassimo i nostri sforzi nel ristabilire relazioni sensibili e vitali con il mondo vivente? Come ci ricorda la filosofa americana Donna Haraway, "diventiamo-con gli altri, o non diventiamo affatto."

Questo studio ha osservato con sguardo critico tali trasformazioni spaziali e politiche, mettendo in luce il modo in cui un territorio agricolo è stato progressivamente riconfigurato in un dispositivo produttivo a cielo aperto, funzionale alla logica estrattiva del capitale. Il risultato è un panorama in cui la sovrapproduzione convive con l'invisibilità sociale: come documentano numerosi reportage, nel cuore di questo cosiddetto "giardino d'Europa" intere comunità di lavoratori vivono in insediamenti informali privi di acqua potabile, elettricità e infrastrutture di base, spesso all'ombra delle stesse serre che alimentano i circuiti della grande distribuzione.

Questa contraddizione – opulenza produttiva da un lato, marginalità umana dall'altro – rappresenta il punto di partenza da cui la tesi prende forma, con l'obiettivo di immaginare un possibile riequilibrio ecologico e sociale per un territorio ferito. La parte teorica del lavoro si fonda su alcuni riferimenti chiave – John Berger, Jacques Rancière e Walter Benjamin – che hanno guidato una lettura critica del paesaggio e delle sue diseguaglianze.

John Berger, scrittore e osservatore sensibile del mondo rurale e delle migrazioni, ci invita a ribaltare il nostro punto di vista: per comprendere l'esperienza dell'altro, è necessario smontare lo sguardo abituale e ricostruire il mondo dalla sua prospettiva. Questo cambiamento di posizione è essenziale per avvicinarsi alla realtà dei braccianti di El Ejido e Níjar: i "sazi", per riprendere una sua immagine, difficilmente possono cogliere la logica di vita e i sacrifici quotidiani di chi lavora in condizioni di

deprivazione. In tal senso, la tesi cerca di restituire la voce dei migranti adottando un punto di vista che condivide, almeno simbolicamente, la loro posizione nello spazio sociale.

Rancière, da parte sua, offre strumenti preziosi per comprendere queste campagne come un terreno di contesa politica. Nella sua riflessione, la politica autentica si manifesta quando coloro che erano "parte di nessuna parte" – esclusi dalla visibilità e dalla parola pubblica – emergono per rivendicare un posto nello spazio comune. I lavoratori migranti incarnano questa condizione: la loro presenza, sebbene indispensabile alla produzione, resta priva di riconoscimento formale. Come spiega Rancière, ogni ordine sociale istituisce una "distribuzione del sensibile", ovvero un regime che stabilisce chi può essere visto, chi può parlare, chi conta. Le distese omogenee di serre e gli insediamenti isolati che le costellano rendono visibile tale partizione: da una parte l'efficienza produttiva, dall'altra l'invisibilità di chi la sostiene. Riconoscere questa dissimmetria significa già aprire un campo di dissenso, in cui i "senza parte" possano irrompere sulla scena pubblica e destabilizzare l'apparente normalità dell'ordine vigente.

In questa scena di diseguaglianza entra il pensiero di Walter Benjamin, che nella sua filosofia della storia invita a leggere il presente come campo di possibilità. Benjamin afferma che ogni epoca custodisce un "indice segreto" che la lega alla redenzione delle generazioni oppresse, e che il passato ci parla ancora sotto forma di "un'eco di voci ora mute". A ogni presente spetta il compito di raccogliere questa eredità interrotta, rendendola visibile nel qui e ora. Il progetto architettonico, in questa prospettiva, si configura come un gesto critico capace di generare un'immagine dialettica – un'interruzione del continuum storico che, illuminando le ingiustizie sedimentate nello spazio, apre uno squarcio verso una trasformazione possibile.

Nel caso di El Ejido e Níjar, l'immagine redentiva evocata dalla tesi è quella di una radicale riconfigurazione del paesaggio, capace di sanare le fratture ambientali e sociali: un'immagine in cui la memoria dei soprusi si traduce in nuove forme spaziali, più giuste e sostenibili. La parte progettuale, un masterplan per il riequilibrio ecologico e sociale, incarna questa visione nel linguaggio dell'architettura. Il progetto disegna un futuro alternativo per il "mare di plastica": prevede il recupero ecologico di un territorio esausto attraverso l'introduzione di corridoi verdi, il riuso delle risorse (acqua, materia organica), e la connessione delle serre all'ambiente circostante. Parallelamente, propone la creazione di spazi abitativi dignitosi e luoghi collettivi per le comunità che vivono e lavorano nell'area.

Si tratta, in sostanza, di un esercizio di immaginazione politica in forma spaziale: dove prima c'erano monocoltura ed estrazione, il progetto introduce biodiversità e infrastrutture ecologiche; dove c'erano segregazione e invisibilità, prefigura luoghi di incontro e accesso a servizi essenziali. Queste strategie si collegano a una crescente letteratura sul ruolo delle infrastrutture verdi e dei corridoi ecologici in territori segnati dall'agricoltura intensiva. Il masterplan agisce così come una ridefinizione sensibile dello spazio: restituisce visibilità e diritti a chi ne era stato privato e riconnette l'economia umana ai cicli della natura.

In conclusione, questa tesi propone una riflessione sul ruolo dell'architettura di fronte alle crisi sociali e ambientali del presente. Il progetto non è qui inteso come mero esercizio formale o tecnico, ma come pratica critica ed etica, capace di intervenire sui rapporti di potere inscritti nello spazio. L'immagine architettonica – che sia un disegno, una visione o uno spazio costruito – assume una forza performativa e politica: dà forma visibile a ciò che resta normalmente invisibile. Come scrive Benjamin, ogni epoca custodisce una forma in cui si cristallizza il suo sogno di felicità; anche il paesaggio più degradato può essere attraversato da un soffio di possibilità, un residuo utopico da portare alla luce.

Berger ci insegna che raccontare significa impegnarsi. Rancière ci mostra che rendere visibile l'invisibile è un atto politico. Benjamin ci ricorda che ogni presente è abitato da un tempo latente, messianico. Sulle loro orme, questo lavoro afferma che anche l'architettura può agire in nome di chi non ha voce: rivelando, attraverso la materia dello spazio, la possibilità di un mondo diverso. Il progetto diventa così uno strumento di riparazione e trasformazione, capace di immaginare, nel cuore del presente, una figura concreta di giustizia.

Bibliografia

Antropologia, religione e cultura popolare

Bengoa, José. *Historia de un conflicto: El caso de Zugarramurdi*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 1995.

Bibbia, traduzione CEI 2008, Levitico 16.

Blaser, Mario. "Ontology and indigeneity: on the political ontology of heterogeneous assemblages." *Cultural Geographies 21*, no. 1 (2014).

Blaser, Mario, e Escobar, Arturo. "Political Ecology, Political Ontology, and Relational Indigenous Worlds." In *The Routledge Handbook of Political Ecology*, edited by Tom Perreault, Gavin Bridge, and James McCarthy, 151–163. London: Routledge, 2015.

Carrington, Kerry, et al. "Crime Talk in Rural Communities," in *The Routledge International Handbook of Rural Criminology*, a cura di Joseph F. Donnermeyer. London: Routledge, 2016.

de la Cadena, Marisol. *Earth Beings: Ecologies of Practice Across Andean Worlds*. Durham: Duke University Press, 2015.

De Martino, Ernesto. *La fine del mondo: Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*. Torino: Einaudi, 1977.

De Martino, Ernesto. *La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud*. Milano: Il Saggiatore, 1961.

De Martino, Ernesto. *Sud e magia*. Milano: Feltrinelli, 1959.

Des Forges, Alison. *Leave None to Tell the Story: Genocide in Rwanda*. New York: Human Rights Watch, 1999.

Donnermeyer, Joseph F., e Walter DeKeseredy. *Rural Criminology*. London: Routledge, 2014.

Du Welz, Fabrice. *Calvaire*. Film, Belgio, 2004.

Escobar, Arturo. *Designs for the Pluriverse: Radical Interdependence, Autonomy, and the Making of Worlds*. Durham: Duke University Press, 2018.

Escobar, Arturo. *Sentir-pensar con la Tierra. Nuevas lecturas sobre desarrollo, territorio y diferencia*. Bogotá: Editorial Universidad del Cauca, 2014.

Escobar, Arturo. *Territories of Difference: Place, Movements, Life, Redes*. Durham: Duke University Press, 2008.

Girard, René. *La violenza e il sacro*. Milano: Adelphi, 1980.

Henningsen, Gustav. *The Witches' Advocate: Basque Witchcraft and the Spanish Inquisition* (1609–1614). Reno: University of Nevada Press, 1980.

Hunt, William Holman. *The Scapegoat* (1854), olio su tela, Lady Lever Art Gallery, Liverpool.

Jefferson, Thomas. *Notes on the State of Virginia*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1955.

Larson, Edward J. *Summer for the Gods: The Scopes Trial and America's Continuing Debate Over Science and Religion*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1997.

Paglen, Trevor. *Invisible: Covert Operations and Classified Landscapes*. New York: Aperture, 2010.

Salmond, Anne. *Tears of Rangi: Experiments Across Worlds*. Auckland: Auckland University Press, 2017.

Turner, Victor. "Betwixt and Between: The Liminal Period in Rites de Passage." In *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*, 93–111. Ithaca: Cornell University Press, 1967.

Turner, Victor. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Chicago: Aldine, 1969.

Van Gennep, Arnold. *Les rites de passage*. Paris: Nourry, 1909. (trad. it. *I riti di passaggio*. Torino: Boringhieri, 1981).

Cinema e horror rurale

Aster, Ari. *Midsommar*. Film, USA/Svezia, 2019.

Boorman, John. *Deliverance*. Film, USA, 1972.

Craven, Wes. *The Hills Have Eyes*. Film, USA, 1977.

Fulci, Lucio. *Non si sevizia un paperino*. Film, Italia, 1972.

Gallagher, Richard. "A Fear of the Folk: On Topophobia and the Horror of Rural Landscapes." *Revenant*: Critical and Creative Studies of the Supernatural, vol. 1, no. 1, 2015.

Garrone, Matteo (regista). *Io Capitano*. Archimede / RAI Cinema, 2023. (Film).

Gens, Xavier. *Frontière(s)*. Film, Francia, 2007.

Hardy, Robin. *The Wicker Man*. Film, Regno Unito, 1973.

Hooper, Tobe. *The Texas Chain Saw Massacre*. Film, USA, 1974.

Kaurismäki, Aki (regista). *Le Havre*. 2011, Finlandia/Francia, 93'. [Film].

Lombroso, Cesare. *L'uomo delinquente*. Torino: Fratelli Bocca Editori, 1876.

McLean, Greg. *Wolf Creek*. Film, Australia, 2005.

Peele, Jordan. *Get Out*. Film, USA, 2017.

Rabhi, Pierre. *Manifesto per la Terra e per l'uomo*. Milano: Edizioni Ponte alle Grazie, 2014.

Santos, Milton. *La natura dello spazio: tecnica e tempo, ragione e emozione*. A cura di Angelo Turco. Milano: Mondadori Università, 2006.

Schmidt, Rob. *Wrong Turn*. Film, USA, 2003.

Scovell, Adam. *Folk Horror: Hours Dreadful and Things Strange*. Leighton Buzzard: Auteur, 2017.

Watkins, James. *Eden Lake*. Film, Regno Unito, 2008.

Emozioni, corpi e soggettività

Ahmed, Sara. *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004.

Berlant, Lauren. *Cruel Optimism*. Durham: Duke University Press, 2011.

Ghorashi, Halleh; de Boer, Marije; ten Holder, Floor. "Unexpected agency on the threshold: Asylum seekers narrating from an asylum seeker centre." *International Sociology*, 33(4), 2018.

Halbwachs, Maurice. *La mémoire collettiva*. Trad. it. di Diego Sarti. Milano: Unicopli, 1987.

Hartman, Saidiya. *Scenes of Subjection: Terror, Slavery, and Self-Making in Nineteenth-Century America*. New York: Oxford University Press, 1997.

Jankélévitch, Vladimir. *Il puro e l'impuro*. Trad. di Andrea Prete. Milano: SE, 2001.

Kafer, Alison. *Feminist, Queer, Crip*. Bloomington: Indiana University Press, 2013.

Moten, Fred, e Harney, Stefano. *The Undercommons: Fugitive Planning & Black Study*. New York: Minor Compositions, 2013.

Immagine, arte e rappresentazione

Barthes, Roland. *La camera chiara. Nota sulla fotografia*. Torino: Einaudi, 1980. (Orig. ed. *Camera Lucida*, 1980).

Basualdo, Carlos (ed.). *Doris Salcedo: Shibboleth*. London: Tate Publishing, 2007.

Berenstein Jacques, Paola. *Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

Berger, John & Mohr, Jean. *Il settimo uomo*. Roma: Contrasto, 2017. (Orig. ed. *A Seventh Man*, 1975).

Bourouissa, Mohamed. *Périphérique* (serie fotografica), 2005-2008. In **Davies, S.**, "French Algerian photographer depicts fragile lives of Paris immigrants", Thomson Reuters Foundation, 21/9/2020.

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

Colomina, Beatriz. *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*. Cambridge, MA: MIT Press, 1994.

Denes, Agnes. *The Art of Agnes Denes*. New York: Visual Studies Workshop Press, 1989.

Derrida, Jacques. *Punti di fuga. Interventi su arte, architettura e filosofia*. A cura di Marco Belpoliti. Milano: Cronopio, 2004.

Eggleston, William. *William Eggleston's Guide*. New York: The Museum of Modern Art, 1976.

Eisenman, Peter. *Written into the Void: Selected Writings, 1990–2004*. New Haven: Yale University Press, 2007.

Eisenman, Peter, e Derrida, Jacques. *Chora L Works: Jacques Derrida and Peter Eisenman*. New York: Monacelli Press, 1997.

Forensic Architecture. "Investigation: The Pylos Shipwreck (2023)" e "Pushbacks Across the Evros River: The Case of Parvin (2020)". Disponibile su ***forensic-architecture.org***.

Friedrich, Caspar David. *Wanderer above the Sea of Fog*, 1818. Hamburger Kunsthalle, Amburgo.

Le Corbusier. *Verso un'architettura*. Milano: Longanesi, 2003.

Lovecraft, H.P.. *The Dunwich Horror and Other Stories*. New York: Arkham House, 1963.

Mendieta, Ana. In: Moure, Gloria (a cura di). *Ana Mendieta*. Milano: Edizioni Charta, 1996.

NASA Earth Observatory. "The Greenhouse Sea of Almería", 2022.

Open Society Foundations. *Moving Walls 25: Another Way Home*. New York, 2018. (Mostra fotografica collettiva).

Rosi, Gianfranco (regista). *Fuocoammare*. 2016, Italia/Francia, 108'. [Documentario].

Shore, Stephen. *Uncommon Places: The Complete Works*. New York: Aperture, 2004.

Solà-Morales, Ignasi de. *Territorios. Paesaggi urbani, architettura e modernità*. Milano: Electa, 2004.

Sontag, Susan. *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*. Torino: Einaudi, 1978. (Orig. ed. *On Photography*, 1977).

Tafuri, Manfredo. *Progetto e utopia. Architettura e sviluppo capitalistico*. Bari: Laterza, 1973.

Tarkovskij, Andrei. *Lo specchio*. Film, Unione Sovietica, 1975.

Tarkovskij, Andrei. *Nostalghia*. Film, Italia/Unione Sovietica, 1983.

Tschumi, Bernard. *Architecture and Disjunction*. Cambridge, MA: MIT Press, 1996.

Wood, Denis. *The Power of Maps*. New York: Guilford Press, 1992.

Ruralità, paesaggio e spazio

Bell, David. "Anti-idyll: Rural Horror and Contemporary Cultural Representations." In *The Routledge Companion to Rural Studies*, a cura di Mark Shucksmith e David L. Brown, 219-227. Abingdon: Routledge, 2016.

Berger, John. *I contadini*. Roma: Donzelli Editore, 2018. Trad. it. di *A Seventh Man* e *Pig Earth*.

Braungart, Michael, e William McDonough. *Cradle to Cradle: Remaking the Way We Make Things*. New York: North Point Press, 2002.

Brenan, Gerald. *Sur de Granada*. Londra: Penguin Books, 1957.

Burke, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. London: R. and J. Dodsley, 1757.

Checa y Olmos, Francisco. *La situación de los inmigrantes en El Ejido tras los sucesos de febrero de 2000*. Almería: Universidad de Almería, 2001.

Cronon, William. "The Trouble with Wilderness; or, Getting Back to the Wrong Nature." In *Uncommon Ground: Rethinking the Human Place in Nature*, a cura di William Cronon, 69–90. New York: W. W. Norton, 1995.

Fenoy, Carmen. "El primer invernadero cumplirá medio siglo…", in ***Diario de Almería***, 2012.

Fukuoka, Masanobu. *La rivoluzione del filo di paglia*. Firenze: Edizioni Terra Nuova, 2001.

Gilpin, William. *Observations on the River Wye*. London: R. Blamire, 1782.

Goytisolo, Juan. *Campos de Níjar*. Barcelona: Seix Barral, 1960. (trad. it. *Campi di Níjar*, Palermo: Sellerio, 2016).

Herzog, Thomas. *Architettura in clima temperato. Costruire con la natura*. Milano: Edizioni Ambiente, 2006.

Krause, Monika. *The Ruralization of the World*. Public Culture 25, no. 2 (2013): 233–248.

Levi, Carlo. *Cristo si è fermato a Eboli*. Torino: Einaudi, 1945.

Luque, Eva. *El jardín de los deseos. El invernadero de Almería como arquetipo en la arquitectura del siglo XXI*. Tesi di Dottorato, Universidad de Sevilla. (Estratti in ***Atributos Urbanos, CAAC***), 2009.

Montgomery, David, e Anne Biklé. *Il suolo che cura. Microbi, agricoltura e salute del pianeta*. Milano: Aboca Edizioni, 2020.

Morton, Timothy. *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 2013.

Muir, John. *My First Summer in the Sierra*. Boston: Houghton Mifflin, 1911.

Salgado, Sebastião. *Exodus. Umanità in cammino*. Köln: Taschen, 2016. (Ediz. it. a cura di Lélia Wanick Salgado).

Sorroche Cuerva, Miguel Ángel. *El nuevo pueblo de San Agustín en el Campo de Dalías. Arquitectura y urbanismo del Instituto Nacional de Colonización*. **Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada, 37**, 2006.

Thoreau, Henry David. *Walking*. Boston: Ticknor and Fields, 1862.

Williams, Raymond. *La campagna e la città*. Roma: Donzelli Editore, 2010. Trad. it. di *The Country and the City*.

Woods, Michael. *Rural*. Abingdon: Routledge, 2010.

Yong, Ed. *Io Contengo Moltitudini. I microrganismi dentro di noi e una visione più grande della vita*. Torino: Codice Edizioni, 2017.

Teoria critica e filosofia politica

Agamben, Giorgio. *Homo Sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*. Torino: Einaudi, 1995.

Browne, Simone. *Dark Matters: On the Surveillance of Blackness*. Durham: Duke University Press, 2015.

Chatterjee, Partha. *The Politics of the Governed: Reflections on Popular Politics*. New York: Columbia Univ. Press, 2004.

Cohen, Jeffrey J. *Monster Theory: Reading Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

Debord, Guy. *La società dello spettacolo*. Milano: Baldini+Castoldi, 1997. Trad. it. di *La Société du Spectacle*.

de Certeau, Michel. *L'invenzione del quotidiano*. Trad. di G. Marramao. Roma: Edizioni Lavoro, 2001.

Deleuze, Gilles. *Pourparlers. 1972–1990*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1990. (Edizione italiana: *Conversazioni*, Ombre Corte, 1998.)

Deleuze, Gilles, e Guattari, Félix. *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*. Trad. di A. De Lorenzis e F. Marinucci. Roma: Castelvecchi, 2017.

Derrida, Jacques. *La scrittura e la differenza*. Torino: Einaudi, 1971.

Durkheim, Émile. *La divisione del lavoro sociale*. Trad. it. di Franco Ferrarotti. Milano: Comunità, 1962.

Elias, Norbert & Scotson, John L. *The Established and the Outsiders*. London: Frank Cass, 1965. (trad. it. Bologna: il Mulino, 1994).

Erikson, Kai T. *Wayward Puritans: A Study in the Sociology of Deviance*. New York: Wiley, 1966.

Foucault, Michel. *Des espaces autres* (Conférence au Cercle d'études architecturales, 1967); trad. it. "Eterotopie" in *Archivio Foucault 3*, Milano: Feltrinelli, 2001.

Foucault, Michel. *Gli anormali. Corso al Collège de France* (1974-1975). Milano: Feltrinelli, 2000. Trad. it. di *Les Anormaux*.

Foucault, Michel. *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*. Torino: Einaudi, 1976.

Gilroy, Paul. *Against Race: Imagining Political Culture Beyond the Color Line*. Cambridge (MA): Harvard University Press, 2000.

Gilroy, Paul. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. London: Verso, 1993.

Glissant, Édouard. *Poetica della relazione*. Roma: Meltemi, 2022.

Goddard, Henry Herbert. *The Kallikak Family: A Study in the Heredity of Feeble-Mindedness*. New York: Macmillan, 1912.

Haraway, Donna J. Chthulucene. *Sopravvivere su un pianeta infetto*. Milano: Nero Editions, 2019.

Krause, Monika. *The Good Project: Humanitarian Relief NGOs and the Fragmentation of Reason*. Chicago: University of Chicago Press, 2014.

Latour, Bruno. (1991). *Nous n'avons jamais été modernes: Essai d'anthropologie symétrique*. Paris: La Découverte. (Trad. it. B. Latour, *Non siamo mai stati moderni*, Eleuthera, 2009), 1991.

Lemert, Edwin M. *Social Pathology: A Systematic Approach to the Theory of Sociopathic Behavior*. New York: McGraw-Hill, 1951.

Lugones, María. "Colonialidad y Género." *Tabula Rasa 9* (2008).

Lugones, María. "Toward a Decolonial Feminism." *Hypatia 25*, no. 4 (2010).

Mignolo, Walter D. "Delinking: The Rhetoric of Modernity, the Logic of Coloniality and the Grammar of Decoloniality." *Cultural Studies 21*, no. 2–3 (2007).

Rancière, Jacques. *La partage du sensible: Esthétique et politique*. Paris: La Fabrique, 2000. (Parz. trad. it. in **CoSMo**, n.15, 2019).

Scott, James C. *Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts*. New Haven: Yale University Press, 1990.

Scott, James C. *Seeing Like a State: How Certain Schemes to Improve the Human Condition Have Failed*. New Haven: Yale University Press, 1998.

Tönnies, Ferdinand. *Comunità e società*. Trad. it. a cura di Gianfranco Poggi. Milano: Comunità, 1963.

Weizman, Eyal. *Forensic Architecture: Violence at the Threshold of Detectability*. New York: Zone Books, 2017.

A mamma e papà, che mi avete sostenuta anche quando significava vedermi partire.

Alle mie sorelle
Debri, undici anni di differenza non si sono mai sentiti. Ci sei sempre stata, dalle nanne sul tuo letto, ai tuoi passi veloci dietro ai miei, ogni volta che dimenticavo, e ancora dimentico, qualcosa.
Din Din, senza di te non sarei la metà di ciò che sono., ci è stato fatto un regalo.

Alla nonnina, con una sola telefonata sai esserci sempre, anche da lontano.
A Simo, nonostante gli anni e le strade diverse, mi ricordi sempre il bello di essere a casa.

A Venezia e con lei Annina, con te ho trovato il coraggio di vivere fuori casa. Linda, Beatrice e Marco, avete condiviso con me sacrifici e traguardi.

A Barcellona, alle due Cata, a Ludo, Ruxi e tutti quelli che ne hanno fatto parte. A Patricia e Miltos, da voi ho imparato tanto.

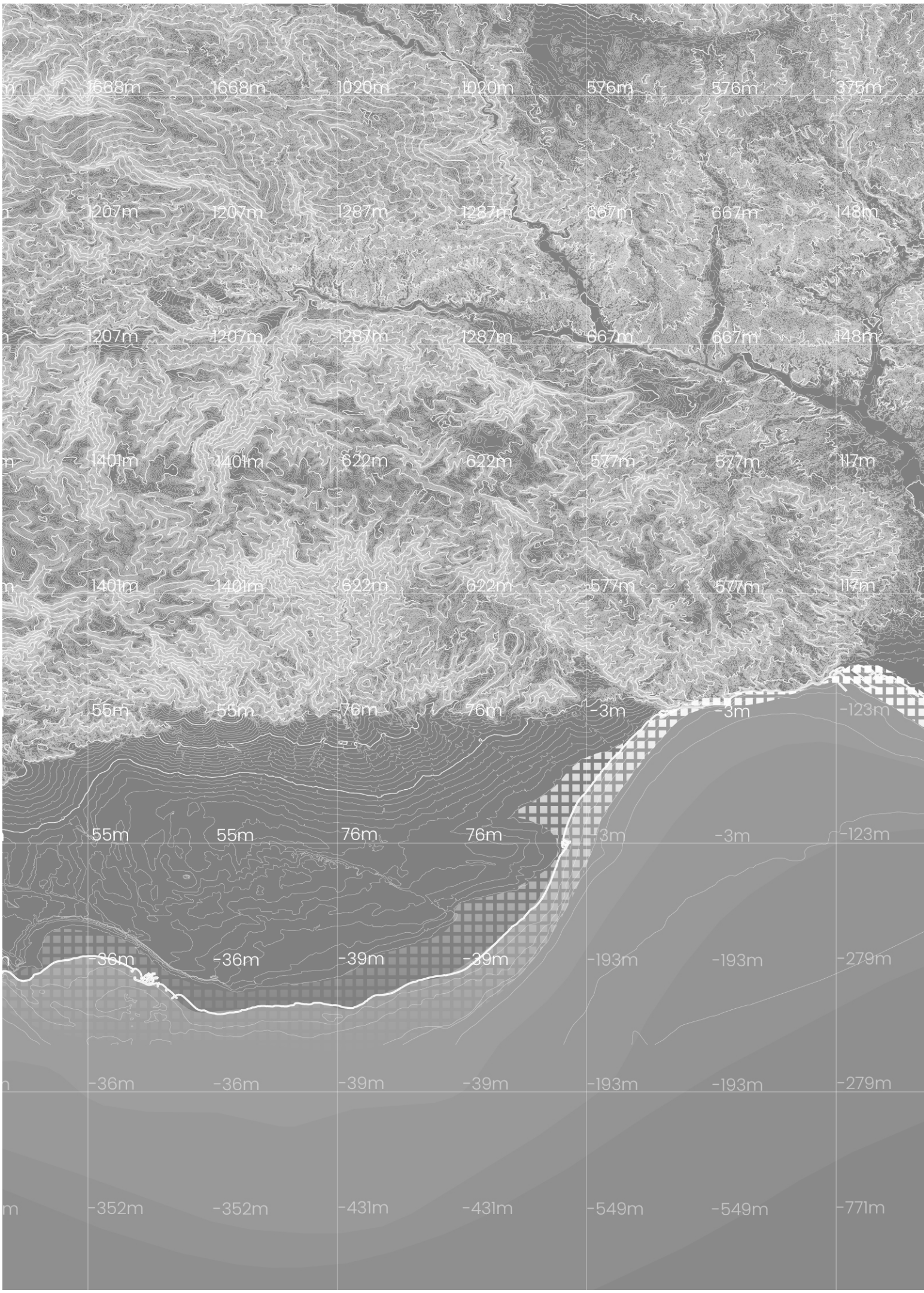
A Torino, a Giulia e il pranzo della domenica, a Sara ed Ele, a Marzia, Sissi, alle nottate. Ad Edu, Jess, ascoltatori sinceri. A Nico, sei con me anche quando lo spazio sembra non bastare.

Al Friuli, agli amici di una vita, a Luca S., Luca C., Seba, Matte. A Lella, sei ispirazione. A Bea, porti luce, ad Ali, mia piccola sosia. A Fra, sempre lì, a due vite di distanza.

A me stessa, per ogni caduta e per ogni passo avanti.

E infine, grazie, Raff.

Torino, 6 luglio 2025


1668m
1668m
1020m
1020m
576m
576m
375m
1207m
1207m
1287m
1287m
667m
667m
148m
1207m
1207m
1287m
1287m
667m
667m
148m
1401m
1401m
622m
622m
577m
577m
117m
1401m
1401m
622m
622m
577m
577m
117m
55m
55m
76m
76m
-3m
-3m
-123m
55m
55m
76m
76m
-3m
-3m
-123m
-36m
-36m
-39m
-39m
-193m
-193m
-279m
-36m
-36m
-39m
-39m
-193m
-193m
-279m
-352m
-352m
-431m
-431m
-549m
-549m
-771m