

## MIND THE GAP. CARTOGRAFIE URBANE DI LUOGHI DIMENTICATI

Claudia D'Angelo

In principio era Walter Benjamin. Nel cuore della sua indagine incompiuta su *I Passages*<sup>1</sup> di Parigi, infatti, lo studioso tedesco aveva individuato nei cambiamenti urbani e sociali della Parigi del XIX secolo la nascita di una contemporaneità sancita da una nuova percezione dello spazio, avviando una serie di fortunate riflessioni che si allungano a giustificare la *cartografia* come uno degli strumenti più usati per la registrazione di certe pratiche estetiche già a partire dagli anni Sessanta. La chiave di volta di questa lettura, in effetti, è senz'altro l'accettazione dello spazio come generatore di dinamiche sociali: i *passages* - strutture in ferro e vetro che avevano la funzione di coprire e connettere tra loro strade pedonali e negozi - diventano il simbolo della rivoluzione urbana che Haussmann aveva saputo imprimere alla capitale francese ma anche la scenografia adeguata a salutare la comparsa del *flâneur* e delle categorie sociali che segnano il passaggio al XX secolo. Ciò che rende tanto influente questa lettura ha però più a che fare con la dimensione estetica disegnata dal nuovo assetto urbano: in quest'ottica i *passages* diventano i corridoi architettonici che accelerano la fruizione visiva dello spazio in cui si muovono quotidianamente i moderni cittadini. Non più stipato nelle strette e maleodoranti vie del tessuto storico, chi cammina per le ampie vie della città ha finalmente la possibilità di misurarla con lo sguardo, affidandone la percezione al movimento stesso. Da qui alle passeggiate notturne dei Situazionisti in orbita per la città il passo è davvero breve.

Andando per ordine, sarà lecito soffermarsi ancora un attimo sulle evoluzioni storiche del concetto di spazio, proprio perché rilevanti nel consolidamento delle pratiche cartografiche prima, ed estetiche poi. Superato il *cliché* del moderno aristocratico incuriosito dalla vita cittadina (e per questo invogliato a misurarla in passi), gli anni Sessanta del '900 segnano l'affermazione di un nuovo modo di percepire gli spazi urbani: non più luoghi inerti o contenitori di avvenimenti ma spazi attivi proprio perché praticati dai cittadini.

Nel 1961, in seno alla più ampia *Critica della vita quotidiana*<sup>2</sup>, il filosofo francese Henry Lefebvre parla di «cartografia cognitiva» per indicare come lo spazio urbano contemporaneo sia il

---

<sup>1</sup> WALTER BENJAMIN, *Parigi capitale del XIX secolo. I Passages di Parigi*, Torino, Einaudi, 1986.

<sup>2</sup> HENRY LEFEBVRE, *Critica della vita quotidiana*, Bari, Dedalo, 1977 (*Critique de la vie quotidienne II, Fondements d'une sociologie de la quotidienneté*, Paris, L'Arche, 1961) e successivamente in *La produzione dello spazio*, Milano, Moizzi, 1976 (*La Production de l'espace*, Paris, Anthropos, 1974).

risultato di una serie di stratificazioni che agiscono in maniera diversa sulla sua percezione finale: lo /spazio concettuale/ è uno spazio progettato, frutto di un lavoro urbanistico e architettonico che stabilisce la fenomenologia oggettiva della città e dei suoi cambiamenti; lo /spazio percepito/ è di natura soggettiva perché restituito attraverso la percezione privata e sensoriale; lo /spazio vissuto/, infine, rappresenta le potenzialità inesprese del tessuto urbano. Costituendosi come una dimensione anzitutto concettuale, quest'ultimo esprime le possibilità offerte dall'ambiente quotidiano come spazio che può esistere solo in forza di una sua attivazione (o risemantizzazione): è bene tenere a mente, infatti, che sono gli anni in cui i Situazionisti vagano come nottambuli per Parigi elevandola a gigantesco *ready-made*. Proprio la volontà estetica degli artisti sulle strade, sui vicoli e sugli arredi urbani di fatto rivitalizza lo spazio cittadino inerte, non soltanto rendendolo degno di un vissuto estetico ma attribuendole una dimensione anche sociale.

Soffermandosi ulteriormente sulla natura mentale che sostanzia questa nuova percezione dello spazio urbano, non si può evitare il riferimento a Michel De Certeau e alla sua *Pratica della vita quotidiana*<sup>3</sup>. Il testo costituisce un prezioso elemento di raccordo tra l'affermazione della contemporaneità, già sancita dalla comparsa di nuove figure sociali che conquistano la città e i suoi spazi, e quella delle più recenti *critical spatial practices*<sup>4</sup>, ovvero dell'insieme di studi e pratiche artistiche che dichiarano ormai esaurita l'idea di spazio come luogo delimitato da confini fisici e contribuiscono a riconfigurarlo, invece, come un luogo attivo e vitale, teatro di cambiamenti sociali ed estetici. De Certeau scrive negli anni Ottanta del '900, è comprensibile quindi che le sue riflessioni muovano da considerazioni già avvedute di storia e imbevute di conoscenze che esulano dal ristretto campo della filosofia politica, come era il caso di Lefebvre. La sua gustosa narrazione del «nuovo» spazio urbano, infatti, abbandona il punto di vista del *flâneur* per abbracciare uno sguardo *super partes* che non esita a definire «divino»<sup>5</sup>: non è più necessario misurare una città percorrendone le strade, dal momento che è sufficiente salire all'ultimo piano del World Trade Center per godere della più completa delle viste di New York. Da questo punto di osservazione privilegiato, di fatto, il passeggiatore ottocentesco si trasforma a pieno titolo in un *voyeur* capace di catturare in un istante tutte le complicate trame del tessuto urbano senza necessariamente farne parte. Questa «pratica della vita quotidiana» in effetti non è altro che un gioco di ruoli, il risultato di

---

<sup>3</sup> MICHEL DE CERTEAU, *The Practice of Everyday Life*, Berkeley, University of California Press, 1984 (*L'invention du quotidien. Vol. 1, Arts de faire*, Paris, Union générale d'Éditions, 1980).

<sup>4</sup> Con questa formula ci si riferisce alle ricerche dell'ampia compagine di studiosi di area anglosassone che a partire dagli anni Novanta si sono dedicati a questo tema come momento di riflessione interdisciplinare tra sociologia, arte e architettura. Per approfondimenti si rimanda a: FRANCESCO CARERI, *Walkscapes. Camminare come pratica estetica*, Torino, Einaudi, 2002 e JANE RENDELL, *Art and Architecture. A place between*, London-New York, I.B.Tauris, 2006.

<sup>5</sup> M. DE CERTEAU, *The Practice* cit., p. 92.

un compromesso tra due modi di intendere la mappatura della città contemporanea: da un lato lo spazio concettuale, pensato in termini urbanistici e funzionali, e per questo valido solo in termini progettuali e scientifici, dall'altro lo spazio vissuto, inteso come luogo animato dall'approccio ludico e personale dei passanti.

Sulla scorta di questo breve inquadramento teorico, non sorprenderà la quantità di artisti che a partire dagli anni Sessanta del '900 si è servita della cartografia come mezzo di misurazione fisica di ambienti e spazi urbani o come annotazione plastico-visiva di istanze esclusivamente concettuali. Di certo l'esempio dei Situazionisti è diventato nel tempo un modello cui far riferimento, proprio in forza delle loro prodezze psicogeografiche e dell'interesse nei confronti di dimensioni neglette o rifiutate dai più.

L'apporto situazionista alla causa cartografica del '900 è senz'altro cruciale proprio perché riesce nell'importante tentativo di slegare la mappatura (intesa come la rappresentazione grafica di una zona di terreno a grande scala) dalla veridicità scientifica, per applicarla in maniera elastica ed emotiva ad un'azione performativa. A Guy Debord (1931-1994) e ai suoi compagni che calcavano le vie di Parigi alla fine degli anni '50, infatti, interessava riappropriarsi della città per trasformare il quotidiano. Per riuscire in questo duplice proposito era necessario cambiare radicalmente il modo di vivere lo spazio urbano, si rendeva essenziale conoscerlo a menadito, in una parola: esplorarlo. Soltanto così sarebbe stato possibile scovare quegli spazi dimenticati dalla cultura dominante, rifiutati dai benpensanti, isolati dall'economia che si sarebbero prestati alla perfezione a un progetto utopico di ricostruzione e ripensamento dello spazio sociale. Lo strumento numero uno sarebbe presto diventata la *dérive*.

«Scoprire è creare»<sup>6</sup> scriveva il già citato De Certau nel 1988 riferendosi all'azione di camminare come mezzo immediato di conoscenza. Precisamente in questo consisteva la deriva: camminare in gruppo (preferibilmente di notte, quando le strade sono sgombre e affascinanti) facendosi trasportare oltre che dai fumi dell'alcool, dall'istinto e dall'emozione. Al di là degli esiti, ciò che rileva in questa sede è la traduzione visiva, il montaggio grafico, di fatto la mappatura non dei passaggi e delle derive effettivamente realizzate ma delle possibilità concettuali innescate da queste avventure notturne. Così come appare descritta in *The naked city* (1957, fig. 1) Parigi appare un *collage* di zone divise tra loro, ma unite e dominate da frecce rosse che percorrono il solco di correnti emotive secondo un preciso rilievo psicogeografico. La mappa proposta da Debord rappresenta appunto una città messa a nudo, scomposta, spezzettata e rimontata in maniera del tutto

---

<sup>6</sup> Citato in J. RENDELL, *A place between, art, architecture and critical theory*, in VIRVE SARAPIK- KADRI TÕÜR, *Place & Locations: Studies in Environmental Aesthetics and Semiotics III*, Tallin, Estonian Academy of Art, 2003, p. 231.

soggettiva e per questo slegata dal motivo topografico e aperta alle infinite possibilità offerte dalla mente. La psicogeografia messa a punto dai Situazionisti, infatti, nasceva dall'esigenza di declinare l'esplorazione puntuale della città con la registrazione degli stati psicologici riscontrati nei diversi quartieri. Non è questa la sede per sviscerarne i risultati, ciò che interessa invece è la chiarezza con cui queste prime prove grafiche alludano alla possibilità di usare la cartografia con disinvoltura, reinterpretandola a piacimento per conferire un nuovo significato alle aree urbane periferiche o desolate (e per questo dimenticate).

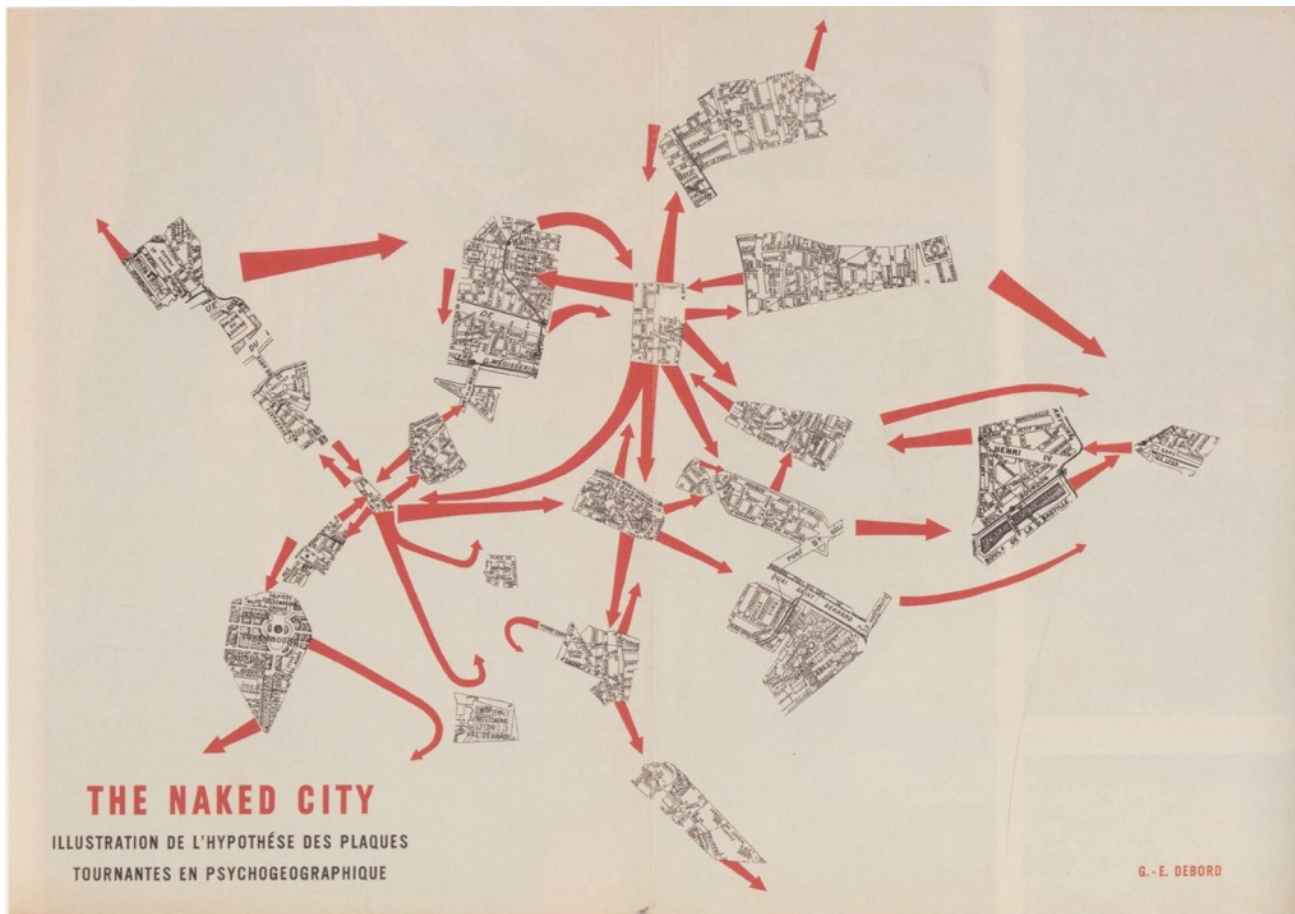


Fig. 1, Guy Debord, *The naked city*, 1957



Fig. 2, On Kawara, *I went*, 1968-1979



Così come in *The naked city* le frecce rosse erano garanzia di possibilità, nel lavoro di On Kawara (1933) una linea rossa sancisce il rodato sodalizio tra arte e vita già inaugurato con visionarietà dalle avanguardie storiche. La serie *I went* (1968-1979, *fig. 2*) testimonia l'ambizione di conservare memoria della banalità della vita attraverso le tracce delle distanze percorse dall'artista nel corso della sua quotidianità, allungandosi a coprire un periodo di ben dodici anni raccolti in altrettanti volumi. Sarebbe limitante pensare a queste pagine come a un atlante dell'immaginario o a una mera registrazione grafica della topografia dell'artista nel mondo, perché oltre alle evidenti valenze di carattere concettuale questo lavoro contiene anche un notevole significato visuale. *I went*, infatti, è anzitutto una raccolta di immagini che possono essere lette come una sfilza di paesaggi sorvolati dall'alto e offerti al lettore-*voyeur*. Esattamente come nell'episodio tratteggiato da Michel De Certeau in cui gli si porgeva la vista di Manhattan dall'alto, il fruitore è invitato a seguire la linea rossa e con essa a ripercorrere non soltanto i passi di Kawara ma quelli di una intera tradizione di paesaggisti che affonda le sue radici nel XVII e XVIII secolo. Con un importante scarto concettuale: se Constable (1776-1837) si dedicava ai paesaggi affidandosi prevalentemente alla memoria, Kawara, in linea con le scelte della sua generazione, preferisce invece conservare traccia di un lavoro lungo ed esperienziale che, pur essendo grafico, rimane anzitutto performativo.

Alla generazione dei nati attorno agli anni Quaranta competono anche altre modalità operative che, pur allontanandosi dal fine psicogeografico, mantengono un forte legame visivo e mentale con la cartografia. Tra gli artisti italiani che riescono a cogliere le potenzialità del mezzo c'è senz'altro



Fig. 3, Alighiero Boetti, *Città di Torino*, 1967

Alighiero Boetti (1940-1994). Le soluzioni espressive che gli appartengono intorno alla fine degli anni Sessanta sono inevitabilmente legate all'Arte Povera e, per questo, segnate da una riscoperta del primordio, da intendersi nel suo caso come un'occasione per riappropriarsi di atteggiamenti 'originari'. Tra questi, la volontà di usare l'oggettività del rilievo cartografico in chiave personale, come dire: lasciare traccia del proprio passaggio è un'esigenza innata nella storia dell'uomo, non è detto però che lo si debba fare in maniera universalmente comprensibile. Anche in *Città di Torino* (1967, *fig. 3*) prevale l'ordinarietà del quotidiano. Anzi, si potrebbe dire che Boetti abbia voluto riappropriarsi della sua città

reinventandola e conferendole una nuova topografia proprio sulla base del suo vissuto: non vale la pena evidenziare sulla cartina la ben nota Mole Antonelliana, per alcuni potrebbe essere più interessante una mappatura dei luoghi d'arte della città, soprattutto se intesi come gli studi e gli atelier dove l'arte di fatto 'si fa'. E così, inevitabilmente, le aree evidenziate esulano dai consueti percorsi turistici e invogliano il fruitore a misurare Torino con una curiosità diversa che, anche in questo caso, coincide con le zone della città meno battute o semplicemente non degne di essere rappresentate su una cartina ufficiale proprio perché appartenenti alla quotidianità di un singolo individuo.

Parole che a ben vedere possono essere indifferentemente usate per riferirsi al lavoro di un altro artista della stessa generazione. Poco prima di trasferire i suoi interessi agli spazi ben più ampi e incontaminati di deserti e laghi salati, Robert Smithson (1938-1973) batte tutte le strade di New York spingendosi in quei sobborghi che si riveleranno essere l'ultimo baluardo della natura e dei suoi elementi, un attimo prima che la città li inghiottisca. Nella sua acuta ricognizione sul camminare come pratica artistica, Francesco Careri individua nella suburbia l'elemento autenticamente ancestrale che l'artista americano avrà poi difficoltà a ritrovare in «quella falsa natura arcaica dei deserti»<sup>7</sup>. Non che le grandi masse

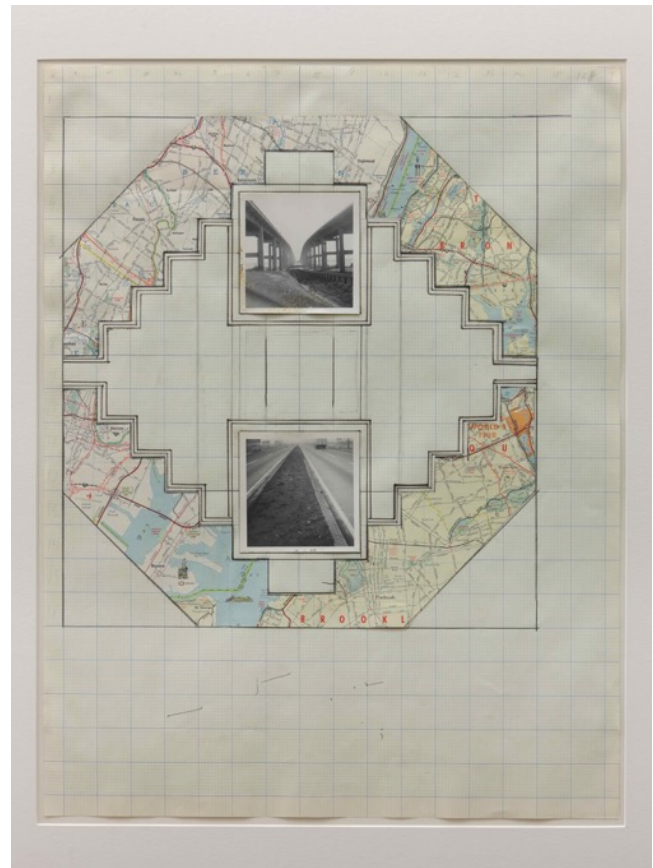


Fig. 4, Robert Smithson, *New York, New Jersey*, 1967

di acqua del lago salato in Utah non siano in grado di rimandare all'urgenza di riappropriazione rivendicata da Smithson, semplicemente in questa fase non sono lo strumento adatto per rappresentarla proprio perché più o meno accessibili (quantomeno fotograficamente). *New York, New Jersey* (1967, fig. 4) invece, gli dà la possibilità di rilevare la consistenza selvaggia di spazi realmente sconosciuti perché insignificanti, paradossalmente lontani dai circuiti consueti e per questa ragione intatti.

<sup>7</sup> F. CARERI, *Walkscapes* cit., Torino, Einaudi, 2006, p. 125.

In questo lavoro il gusto per l'esplorazione di ascendenza situazionista si consolida sul doppio binario della mappatura e del contesto urbano: «I was really looking for a denaturalization rather than built up scenic beauty (...) when you take a trip you need precise data and I would often use quadrangle maps»<sup>8</sup>. A ben vedere, la mappatura della baia del fiume Hudson che Smithson registra è la traduzione grafica di un viaggio, con tanto di documentazione fotografica dei punti di contatto tra i due territori compresi nel titolo dell'opera. Alla ricerca di uno spazio di confine autenticamente inestetico e, per questo, reale.

Prima di addentrarsi oltre, sarà bene fare delle considerazioni di carattere generale su alcuni dei concetti che hanno dominato la pratica dell'arte contemporanea dalla metà del '900 in poi. Assodata la migrazione da una dimensione artistica tradizionale a una di natura estetica, così come indicato dal solco delle avanguardie storiche, le due grandi categorie operative della contemporaneità, quella plastico-visiva e quella performativo-concettuale, si sono unite e rinvigorite a vicenda proprio nel momento storico di cui si sta dando conto. Alla fine degli anni Sessanta, infatti, si afferma l'ampia compagine di pratiche estetiche che elevano il corpo a protagonista del fatto artistico ma che, proprio in virtù della loro evanescenza, necessitano di essere documentate e fissate nel tempo. Come *kunstwollen* comanda azione e documentazione agiscono all'unisono decretando di fatto la fine di quella dimensione fisica eterna e immutabile che si riconosceva in passato all'opera d'arte e il suo convinto spostamento nella concettualità. Stando così le cose non sorprenderà che i lavori di Robert Smithson più tenacemente attaccati ad un luogo, e allo stesso tempo slegati da esso, siano riuniti dall'eloquente titolo *Mapping Dislocations*.

*Pine Barrens, New Jersey* (1967- 68) in particolare appartiene a quel gruppo di opere che in virtù della 'dislocazione' e della mancanza intrinseca di fissità spaziale viene definito dall'artista *non-sites*, ovvero 'non luogo'. Lontano dal suggerire ambientazioni post-moderne, *Pine Barrens* combina una doppia valenza: da un lato presenza fisica (peraltro ingombrante) di materiali recuperati in punti specifici di luoghi di fatto solo evocati, dall'altro assenza di quegli stessi luoghi<sup>9</sup>. Considerando come *site*-luogo lo spazio espositivo della galleria, Smithson permette al fruitore di ripercorrere insieme a lui i viaggi che lo hanno portato dall'altro lato dell'Hudson, innescando un dialogo ideale con quei *non sites*-non luoghi che in tal modo risultano distanti solo fisicamente.

---

<sup>8</sup> «Ero davvero in cerca di una 'de-naturalizzazione' piuttosto che di una bellezza costruita (...) quando si fa un viaggio si ha bisogno di dati precisi e mi servivo infatti di cartine geografiche». La traduzione è mia.

J. FLAM, *Robert Smithson. The collected Writings*, Berkley, University of California Press, 1996. N. HOLT (a cura di), *The writings of Robert Smithson*, New York University Press, 1979.

<sup>9</sup> LYNNE COOKE - KAREN KELLY, *Robert Smithson. Spiral Jetty. True fictions, false realities*, Berkley, University of California Press, 2005, p. 57.

Altre volte l'artista americano preferisce letteralmente piegare le sue mappe alla logica della dislocazione, come succede in *Untitled [folded map of Beaufort Islet]* (n.d., fig. 5) dove lo spiazzamento concettuale è dato da un'operazione manuale di piegatura delle cartine che corrisponde di fatto a una loro riconfigurazione; altre, invece, combina un'antica mappa del Medio-Oriente con una contemporanea del New Jersey, come avviene in *Ruin of Map Hipparchus (100 B.C.) in Oswego Lake Quarangle (1954-55)* (1967, fig. 6). A prescindere dall'uso che ne fa, è innegabile che la cartografia sia visceralmente appartenuta alle modalità espressive di Smithson. Da un lato memoria grafica di un percorso, dall'altro elemento di rimando a luoghi che condividono all'unisono una vocazione di frontiera, queste mappe sono la fotografia di un paesaggio urbano scontornato e consegnato alle future generazioni proprio in virtù di una totale mancanza di straordinarietà.



Da sinistra: Fig. 5, Robert Smithson, *Untitled [folded map of Beaufort Islet]*, (n.d.)

Fig. 6, Robert Smithson, *Ruin of Map Hipparchus (100 B.C.) in Oswego Lake Quarangle (1954-55)*, 1967

Nel 1952 il sociologo francese Paul-Henry Chombart de Lauwe nel suo *Parigi e la regione parigina. Lo spazio sociale in una grande città*<sup>10</sup> compie un'indagine che si rivelerà cruciale non solo per le prove fin qui descritte, compresi gli studi di Lefebvre, ma anche per quelle che verranno. In questa ricognizione sul tessuto urbano di Parigi lo studioso tratteggia per la prima volta le basi di una pratica cartografica che contempla nella sua stesura delle variabili di carattere anche sociale: la traduzione grafica del percorso quotidiano di una studentessa del XVI *arrondissement*, in particolare, consegna un quadro geografico limitato a tre dei luoghi da lei frequentati (casa sua,

<sup>10</sup> PAUL-HENRY CHOMBART DE LOWE, *Parigi e la regione parigina. Lo spazio sociale in una grande città. Metodi di ricerca per lo studio di una grande città*, Paris, PUF, 1952.



l'università e l'appartamento del suo insegnante di musica) che diventano gli apici di un triangolo di assoluta ordinarietà ma hanno anche il merito di dimostrare la necessaria contiguità tra movimento e socialità. Dando per assodati i meriti da attribuire in tal senso ai Situazionisti<sup>11</sup>, è opportuno fare un balzo in avanti e collegare gli esiti di questo binomio alle pratiche di un'altra generazione di artisti che ha contribuito al consolidamento della cartografia estetica.

Gli artisti nati negli anni Sessanta (con baricentro allungabile al decennio successivo) si appropriano di modalità operative che non possono prescindere dagli sviluppi della tecnologia e rielaborano le istanze poveriste della generazione precedente in chiave sociale; per queste ragioni, pur restando ancorata al contesto urbano, questa nuova ondata cartografica slega la mappa dal suo tradizionale supporto cartaceo per riconnetterlo alla sostanza impalpabile del web e della concettualità.

Il gruppo newyorchese e-Xplo, fondato nel 1999 dalle artiste Erin McGonigle (1965), Rene Gabri (1964) ed Heimo Lattner (1967), a partire dalla metà degli anni 2000 elabora interventi performativi che guidano il pubblico attraverso gli spazi insignificanti della quotidianità, permettendogli di scoprire la propria città attraverso le storie dei suoi abitanti<sup>12</sup>. Il più noto tra questi è strutturato come un tour guidato in cui il pubblico a bordo di un autobus turistico è invitato ad ascoltare tracce audio di rumori metropolitani o di interviste e testimonianze che raccontano il tessuto urbano dal punto di vista personale dei residenti. In tal senso, e-Xplo offre un'esperienza della città non soltanto fisica e veicolata attraverso i consueti canali turistici ma anche mentale perché in grado di rendere accessibile il non visibile: lo spostamento per le strade, infatti, disegna un percorso e con esso una potenziale mappatura, resa 'parlante' dalla raccolta di testimonianze audio. In questo modo la dimensione concettuale che si è già riconosciuta ad altre pratiche cartografiche coincide con la registrazione di paesaggi che custodiscono un'identità sociale dai contorni spesso critici e la mettono a disposizione del visitatore. Anche con i dovuti aggiornamenti tecnologici, disegnare una mappa significa intraprendere un viaggio. In occasione della Biennale di Sharjah, nel gennaio del 2007 le tre componenti del gruppo e-Xplo iniziano un viaggio di parecchie settimane attraverso gli Emirati Arabi, incontrandone la gente e registrandone le voci. *I love to you. Workers Voices from the U.A.E.* (2007) rappresenta la 'versione' dei lavoratori, di coloro cui è tradizionalmente negata la parola, soprattutto quando si tratta di questioni politiche. L'incredibile quantità di materiale audio è simbolicamente restituito al pubblico locale per la durata della Biennale attraverso altoparlanti

---

<sup>11</sup> Per approfondimenti, si rimanda a TOM F. MCDONOUGH, *Situationist Space*, «October», 1994, 67, pp. 59-77.

<sup>12</sup> NATO THOMPSON, *Experimental Geography. Radical approaches to landscape, cartography and urbanism*, New York, ICI (Independent Curators International), 2008, p. 99.

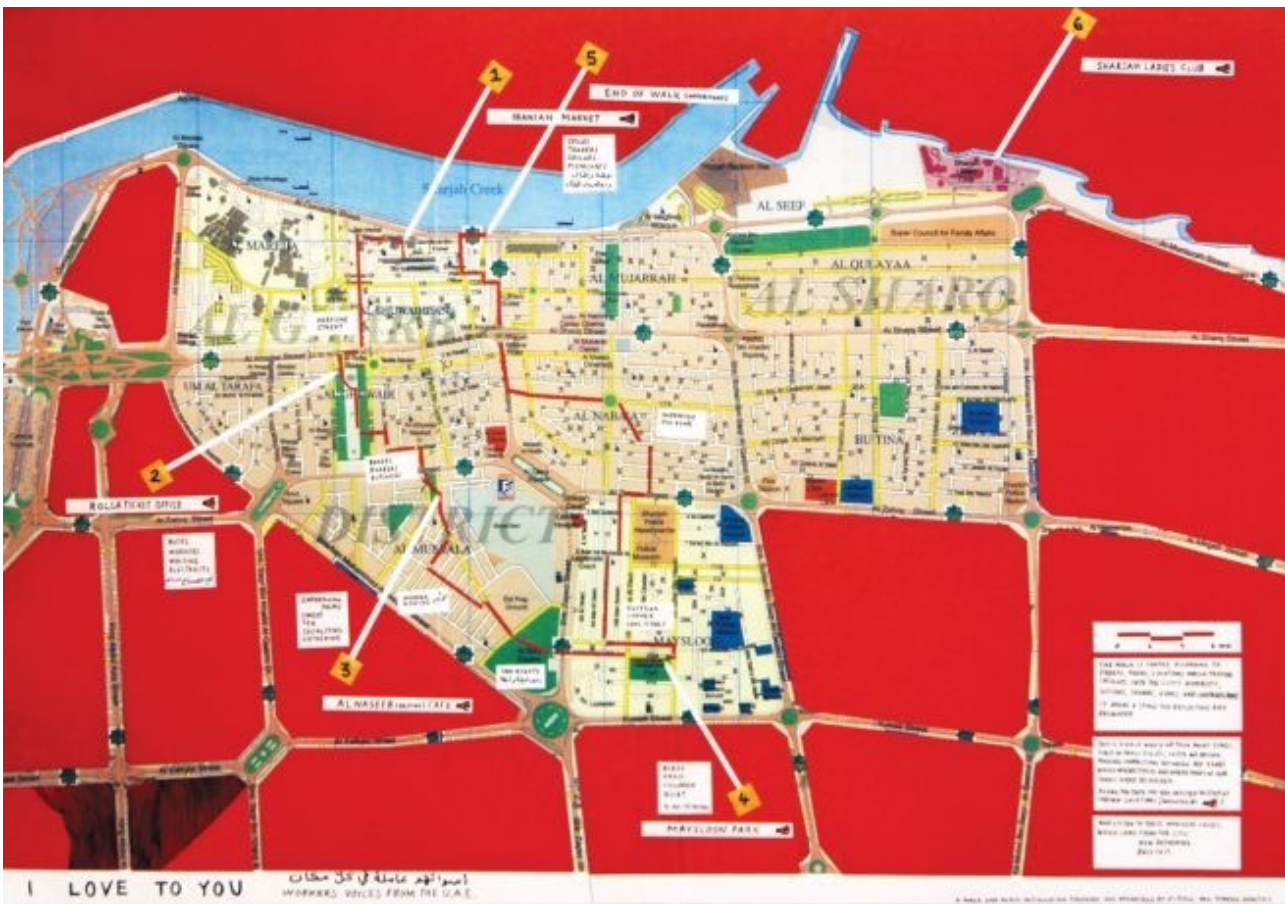


Fig. 7, e-XPLO, *I love to you. Workers Voices from the U.A.E.*, 2007

distribuiti per le strade di Sharjah e successivamente raccolto in un'installazione audio che parte proprio da una mappa (fig. 7). Una mappa che parla, non soltanto perché caratterizzata da un contesto sociale ma perché potenziata dalla tecnologia.

Riconnettendosi al filone della mappatura performativa di On Kawara, l'artista inglese Jeremy Wood (1976) reinterpreta la mappatura in chiave biografica, contribuendo ad allontanare definitivamente la pratica cartografica da una lettura tradizionalmente scientifica. Facendo parte di una generazione imbevuta di cultura digitale, il suo approccio non può prescindere dall'impiego di tecnologie che gli permettono di tracciare con un segno grafico la geografia della sua vita. *My Ghost, London GPS Map* (2009, fig. 8), ad esempio, gioca con le possibilità offerte dalla tecnologie GPS (*Geography Position System*) rendendo tangibili le tracce di decine di percorsi e spostamenti che l'artista compie a Londra tra il 2000 e il 2009. Più o meno come Chombart de Lauwe aveva fatto monitorando i movimenti quotidiani della studentessa parigina, Wood si dedica ogni giorno ad archiviare i dati digitali che gli permetteranno di disegnare una mappa ideale della sua vita, leggera e 'fantasmatica', come solo i pixel di uno schermo sanno essere. Venendo meno la pesantezza in tomi della serie *I went* di Kawara, Wood si candida a raccogliere quell'eredità mnemonica che si era



Da sinistra: Fig. 8, Jeremy Wood, *My Ghost, London GPS Map*, 2009

Fig. 9, Madelaine de Scudery, *Carte de Tendre*, 1653

già riconosciuta alla tradizione dei paesaggisti moderni proprio in forza della possibilità di declinarla in chiave digitale, rendendo leggero e accessibile l'atlante del suo quotidiano.

In conclusione, sarà bene fare più di un passo indietro per dimostrare come paesaggio geografico e orizzonti personali abbiano iniziato a confondersi l'uno negli altri già in tempi non sospetti. Per far parlare una mappa e conferirle una dimensione narrativa, infatti, non è necessario potenziarla a suon di GPS e tracce audio; basterà conferirle una veste grafica accattivante e familiare, magari sostanziata di immagini metaforicamente eloquenti.

Con queste intenzioni, già nel lontano 1653 l'intellettuale Madeleine de Scudery e le aristocratiche partecipanti ai suoi *salons* letterari crearono la prima mappa psicogeografica della storia chiamandola *Carte de Tendre*<sup>13</sup> (fig. 9); a metà tra veduta e mappa, la *Carte* si proponeva come viaggio metaforico attraverso i terreni insidiosi delle schermaglie amorose e in quanto tale conobbe il successo negli ambienti aristocratici parigini dal 1700 in poi.

Al di là delle verosimili connotazioni cortesi che le sono state riconosciute, la *Carte* si presenta come un prezioso documento per la ricostruzione delle vicende che hanno visto interloquire la lettura dello spazio con istanze di natura più soggettiva. Due orizzonti apparentemente lontani che, a ben vedere, hanno poi trovato nella psicogeografia urbana descritta dai Situazionisti un adeguato terreno di confronto (non a caso Debord la indicherà tra i prodromi letterari del suo *Urbanisme Unitaire*<sup>14</sup>). Del resto, di fronte a toponimi quali *Lac d'indifference* e *Le mer dangereuse*, la lettura di questa mappa doveva necessariamente essere guidata da una navigazione emotiva e sostanziata di

<sup>13</sup> Comparve per la prima volta nel 1654 all'interno del romanzo di MADELAINE DE SCUDERY, *Clelie. Histoire romaine* (ristampato a Ginevra da Slatkine nel 1973). Per approfondimenti vedi GIULIANA BRUNO, *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte architettura e cinema*, Milano, Mondadori, 2006.

<sup>14</sup> Citato in «Internationale situationniste» n. 3, dicembre 1959, pp. 11-16.

un deciso ritmo narrativo: la particolarità di questo primissimo prototipo di cartografia emozionale, infatti, è la capacità di accompagnare il lettore attraverso un paesaggio che richiede di essere vissuto e confrontato con l'immaginazione geografica dell'autrice. I luoghi amorosi descritti nella *Carte* hanno, poi, un innegabile *appeal* aptico, invitano cioè ad accelerare il passo per esperire in prima persona lo spaesamento sentimentale promesso da quell'affascinante racconto geografico. Infatti, se in *The naked city* (1957) le frecce in rosso promettevano un'esperienza di Parigi del tutto inedita, *Carte de tendre* accompagnava il fruitore su un terreno altrettanto vergine, quello dei sentimenti.

Si è visto come nei decenni i luoghi di confine e la marginalità abbiano avuto ruoli e significati diversi ma si è dovuto tornare alla metà del Seicento per scovare una prima rappresentazione dell'irrilevante: una singolare topografia dell'immaginario amoroso femminile che non soltanto accoglie la sfida della rappresentazione grafica di genere ma ambisce a una dimensione universale. Così come per secoli è stata intesa la cartografia.