SOMETHING IS MISSING

Marco De Michelis

La seconda guerra mondiale era finita nel 1945, lasciando una scia di milioni di morti e di tragiche distruzioni che avevano letteralmente incenerito le città tedesche e ferito a morte il resto dell'Europa. Auschwitz e Hiroshima sembravano aver cancellato l'idea ottimistica di progresso e di emancipazione che aveva accompagnato l'intera vicenda della stagione moderna e le sue ideologie, sia quelle che avevano affidato al mercato e alla tecnica il compito di produrre una crescente ricchezza, sia quelle che avevano sognato un mondo liberato dallo sfruttamento capitalistico e abitato da uguali.
La guerra fredda scavava un solco profondo tra Oriente e Occidente, dividendo passioni, aspettative, modelli di riferimento.
Interrogativi e dubbi agitavano in ugual modo le arti figurative e la cultura architettonica europee: se cioè fosse possibile – e legittimo – riprendere semplicemente il cammino interrotto prima dalla svolta autoritaria e dal *retour à l'ordre* degli anni Trenta, poi, tragicamente, dalla guerra mondiale, dall'olocausto, dalla bomba di Hiroshima.
Se fosse possibile ricucire il filo rosso spezzato, recuperando l'essenza delle ricerche fondative delle avanguardie artistiche e architettoniche all'inizio del ventesimo secolo. Se fosse ancora legittimo ravvivare le speranze di emancipazione culturale e sociale che l'architettura moderna aveva annunciato; l'aspirazione a riformare la vita quotidiana delle città e degli uomini e a risanare le ferite e i conflitti che la società industriale aveva prodotto nel corso della sua storia; il sogno di una nuova architettura dell'età della macchina che superasse i confini e le tradizioni per divenire espressione globale e unitaria del mondo.
O se, invece, le rovine della guerra non rimettessero in discussione l'intera eredità del moderno, non costringessero ad affrontare l'eventualità che il moderno stesso portasse in sé una parte della responsabilità nel corso disastroso della storia: che proprio il patto siglato tra arte e industria avesse contribuito a evocare le "tempeste di acciaio" esaltate dallo scrittore tedesco Ernst Jünger; che proprio la razionalità della tecnica avesse prodotto l'implacabile macchina di morte della guerra.
Se, infine, la tradizione moderna, il suo impeto distruttivo e innovatore, la sua ambizione a rinnegare la storia per creare da principio nuovi sistemi globali e totalizzanti, fossero ancora capaci di interpretare il destino dell'umanità e il senso della storia. Il ventesimo secolo appariva davvero – ha scritto Pier Vittorio Aureli – come "il secolo maledetto dei progetti totalizzanti, degli azzardi politici, delle decisioni irreversibili".
Ne era risultata una negazione proprio di quell'autonomia del sapere-potere architettonico che era stato alla base del progetto egemonico modernistico, e una purificatrice immersione nella pulsante pluralità delle manifestazioni della società contemporanea. La dicotomia ormai secolare tra tecnica e cultura, la lunga e inutile rincorsa dell'architettura per impadronirsi dell'universo macchinistico, sembrava potersi concludere nel puro e semplice riconoscimento dell'identità essenziale di architettura, arte, tecnica, scienza e società. Il sogno di governare i processi di riforma della società moderna si tramutava nel riconoscimento della pluralità delle manifestazioni della società di massa. Il diagramma tridimensionale del DNA, l'involucro metallico dell'automobile e dell'aeroplano, il nuovo sapere della cibernetica, il mondo fantastico dei fumetti e del cinema, i materiali poveri dell'architettura spontanea, i messaggi anche triviali della pubblicità, i sogni e le aspirazioni della gente comune, persino le profondità sconosciute della psiche umana: questi diventano i materiali *as found*, semplicemente forniti dall'osservazione del mondo contemporaneo, delle sperimentazioni architettoniche dei giovani progettisti europei degli anni Cinquanta, come Alison e Peter Smithson in Inghilterra, Aldo van Eyck e Jaap Bakema in Olanda, Candilis, Josic e Woods in Francia, Giancarlo De Carlo in Italia.
Alla fine di quel decennio, la ricostruzione europea poteva dirsi conclusa. In Italia, il miracolo economico riempiva le case di elettrodomestici e le strade di piccole automobili. E così anche negli altri paesi europei.
Il mondo di tutti i giorni sembrava trasformarsi così rapidamente da farne sembrare inesorabilmente invecchiate le forme.
Paradossalmente, tornava in uso quella nozione di utopia, che proprio la tradizione moderna sembrava aver definitivamente discreditato. La sua storia, la storia dei sogni e degli esperimenti di Owen, Fourier, Cabet, si era rivelata una storia di fallimenti, ogni volta scavalcata e resa vana dalle trasformazioni reali della società contemporanea.
Come, dunque, riformulare la nozione di utopia alla metà degli anni Cinquanta? I punti di partenza sembravano poter essere trovati in una nuova sintesi tra scienza, tecnica e pratiche artistiche, al cui centro era collocato l'uomo con i suoi bisogni e i suoi desideri. Questa sintesi non poteva davvero essere ancora concepita come una fusione di saperi e storie ormai irreparabilmente divise: quanto piuttosto come un sistema di relazioni, come una sorta di rete.
Lo aveva genialmente formulato László Moholy-Nagy nel suo ultimo libro pubblicato nel 1949, subito dopo la morte prematura del suo autore: *Vision in Motion*. Qui Moholy-Nagy aveva parlato del "design", del progetto, come di un processo capace di vedere le cose e le forme del mondo non più isolate, ma poste in relazione l'una con l'altra: come uno strumento di conoscenza e non di rappresentazione o di forma. E ne era nata una catena che ben presto da Chicago era trasmigrata a Harvard grazie all'insegnamento di Gyorgy Kepes, che di Moholy-Nagy era stato l'allievo più fortunato, per poi incontrare Kevin Lynch e il suo progetto di rappresentare la città non più come un manufatto materiale ma come uno spazio attraversato dai flussi e dagli sguardi dei suoi abitanti, ma anche il compositore John Cage che a Lynch aveva illustrato i suoi esperimenti per rappresentare il tempo – piuttosto che la sequenza delle singole note – della musica. Aveva incontrato la danzatrice Anna Halprin e la possibilità di concepire l'azione coreografica come un processo nello spazio e il di lei marito, il paesaggista Lawrence Halprin, che da lì aveva iniziato una serie di esperimenti di notazione del paesaggio intimamente simile alla notazione coreografica, come se anche i giardini, con lo scorrere del tempo e l'alternarsi delle stagioni, dessero vita a un processo dinamico e non a una forma statica.
In questo medesimo contesto prenderanno vita anche il Media Lab di Nicholas Negroponte e le ricerche sulla "metodologia della progettazione" di Christopher Alexander con il quale, non a caso, finirà col collaborare proprio Yona Friedman per realizzare quel suo *Flatwriter*, destinato a consentire agli abitanti stessi di

configurare autonomamente la propria abitazione, rendendo superfluo il ruolo di mediazione tradizionalmente affidato all'architetto.
In qualche modo, per concludere, la stessa nozione di entropia applicata da Robert Smithson alle sue sperimentazioni artistiche negli anni Sessanta sembra introdurre il tempo e la sua azione trasformativa nelle pratiche artistiche contemporanee.
Grande protagonista di questa concezione che vorremmo definire "topologica" era la città. Essa poteva essere descritta non più come un corpo statico di edifici, intagliato dai tracciati di strade, piazze e giardini, ma come una rete di connessioni e di nodi, dentro la quale scorrevano i fluidi che ne consentivano il funzionamento – "eau et gaz à tous les étages"! – ma anche il traffico, le informazioni, l'energia, la vita stessa dei suoi abitanti.
L'analogia con le scoperte recenti della scienza, in particolare della biologia genetica e della fisica, sono evidenti: la città appariva come un organismo, attraversato da flussi di energia e organizzato secondo geometrie ben più complesse delle griglie ortogonali e dei volumi cubici della tradizione "funzionalista". Diagrammi – la cui origine era nelle scienze esatte – descrivevano le relazioni tra città, territorio e i suoi abitanti (dunque tra elementi incoerenti) già nel diagramma *Scale of Association* del Manifesto di Doorn al quale i giovani protagonisti del Team X avevano affidato il compito di smantellare la schematicità meccanica della suddivisione delle funzioni urbane in abitazione, lavoro, tempo libero, proposta dalla Carta d'Atene. Grappoli, clusters, griglie tridimensionali, caratterizzavano i progetti urbani degli Smithson in occasione del concorso per Berlino capitale o quelli di Candilis, Josic e Woods per il grande quartiere di Tolosa, le Mirail.
Cruciale di questi interessi e di queste intenzioni era l'approccio "apolitico" e sostanzialmente fiducioso nella virtuosità del progresso tecnico che li caratterizzava. E il convincimento che, per raggiungere gli obiettivi prefissati, fosse decisivo l'utilizzo di tutti i mezzi espressivi a disposizione, nella prospettiva di quella "sintesi delle arti" che, già durante gli anni di guerra, aveva sollecitato artisti come Fernand Léger, architetti come José Luis Sert e il critico Sigfried Giedion a individuare in una monumentalità democratica, costituita dalla fusione di architettura, pittura e scultura, la possibilità di dare forma a città moderne finalmente espressione di un nuovo umanesimo prodotto dagli orrori della guerra.
Vi è quindi una evidente continuità "concettuale" tra le pratiche delle neoavanguardie europee durante gli anni Cinquanta e le più estreme sperimentazioni utopistiche dei "visionari dell'architettura" degli anni Sessanta.
In questo senso, il progetto di Cedric Price per il Fun Palace a Londra, concepito con l'intenzione più ferma di essere realistico e realizzabile, riassumeva all'inizio degli anni Sessanta la complessità delle tematiche affrontate dai più accesi "visionari" dei medesimi anni. L'uso al quale era destinato formulava in modo del tutto originale l'idea di tempo libero, fondendovi pratiche esplicitamente ludiche, con la produzione e il consumo di cultura – *high e low* che fosse – e con forme diffuse di educazione permanente. L'involucro costruito, destinato a ospitare queste attività continuamente mutevoli, era concepito come una struttura "priva di forma" – una griglia metallica tridimensionale – destinata a consumarsi rapidamente nelle sue componenti materiali periodicamente sostituite con altre, al passo con lo sviluppo tecnologico e con il mutare delle funzioni e dei bisogni. E la nuova scienza della cibernetica era profeticamente – ma facendo conto su un gruppo di giovani scienziati destinati a influenzare enormemente il futuro della disciplina – destinata a governare questo flusso continuo di funzioni mutevoli, di masse enormi di utilizzatori e di materialità cangiante.
È la multiforme nozione di spazio a rivelarsi come cruciale per l'interpretazione della cultura filosofica, sperimentale e culturale degli anni Cinquanta-Sessanta in Europa. Di spazio fenomenologico parleranno filosofi come Bachelard o Merleau-Ponty; dello spazio dell'ideologia si occupavano Lefebvre, Debord e Baudrillard; dello spazio semiotico nel quale si confondevano segni e significati scriveva Roland Barthes; dello spazio dei dispositivi di potere si occupavano Foucault, Deleuze e Guattari. Lo spazio, per citare il Lefebvre della *Produzione dello spazio*, era destinato a moltiplicarsi senza fine, "ciascuno sovrapposto all'altro, forse contenuto all'interno dell'altro: geografico, economico, demografico, sociologico, ecologico, politico, commerciale, nazionale, continentale, globale. Per non citare lo spazio naturale (fisico), lo spazio dei flussi (energia), eccetera". Esso era, per citare Henri Van Lier (ma Moholy aveva già detto esattamente le stesse cose!) "una sostanza fatta di pure relazioni di azioni".
Leggendo avidamente questi stessi testi, i giovani artisti concettuali americani – da Smithson a Dan Graham, a Flavin, Judd e Matta-Clark – sperimentavano l'idea di uno spazio entropico nel quale l'arte trovava una nuova dimora, al di fuori di gallerie e musei e finalmente più prossima allo scorrere della vita di tutti i giorni.
Nel 1965, a Parigi, il critico Michel Ragon fondava il GIAP (Groupe International d'Architecture Prospective), cercando di mettere ordine nel panorama articolato e confuso di quegli artisti e architetti che avevano fatto del futuro prossimo il proprio territorio di progettazione.
Il soggetto di queste ricerche era la città: un paesaggio governato da un network di "macchine sinergiche", che vanificava le tradizionali distinzioni tra città e campagna, e la cui fisionomia sembrava organizzata come un "labirinto", non diversamente da quei paesaggi attraversati dalle passeggiate psicogeografiche e dai "détournement" situazionisti. Non diversamente dai tracciati discontinui e senza mete riconoscibili della New Babylon alla quale Constant Nieuwenhuis lavorava già sul finire degli anni Cinquanta.
Non è facile ricostruire oggi la geografia – e la cronologia – complessa dei protagonisti e dei prodotti degli autori di storie diverse di città future, che, come ha osservato Mark Wigley, cercavano di offrire "una estetica visibile a una rete (net) invisibile". Ci ha provato con successo un giovane ricercatore americano, Larry Busbea, nel suo libro *Topologies: The Urban Utopia in France 1960-1970*, pubblicato nel 2007. Paul Maymont progettava grandi edifici a fungo appoggiati su piattaforme galleggianti, con i piani sospesi a uno svettante nucleo centrale; Walter Jonas, monumentali torri a cono rovesciato isolate l'una dall'altra. I tedeschi Eckhard Schulze-Fielitz e Frei Otto – entrambi ingegneri di grandissime capacità tecniche –, disegnavano "città spaziali" sospese a complesse strutture tridimensionali, del resto non così diverse da quella city hall per Filadelfia alla quale Louis Kahn aveva lavorato tra il 1952 e il 1957; mentre il greco Iannis Xenakis, dopo la collaborazione con Le Corbusier in

occasione dell'Expo di Bruxelles e le sperimentazioni nel campo della musica stocastica, dava forma a tronco-coniche "città cosmiche". Con l'aiuto di Claude Parent, Yves Klein nel 1961 immaginava ambienti protetti da tetti "d'aria" e da mura di "fuoco" nei quali gli abitanti, senza il bisogno di proteggersi con vestiti, potevano dedicarsi alle attività di gioco e di piacere, come del resto era promesso ai fortunati futuri abitatori della New Babylon di Constant, delle case in plastica per le vacanze per "uomini detachés" (1956) di Ionel Schein, o della "città cibernetica" di Nicolas Schöffer.
Di tutte queste tematiche, le più persistenti e, almeno sul piano di una interpretazione critica dei processi reali in corso, le più sostanziali riguardavano la "mobilità" e la "trasformabilità" dell'environment urbano.
A questi temi era stato dedicato il GEAM (Groupe d'étude architecture mobile) chiamato in vita da Yona Friedman nel 1958, proprio sulle rovine di quei centri di elaborazione "modernista" che erano stati i CIAM, di cui Friedman aveva frequentato l'appuntamento di Dubrovnik due anni prima, nel 1956.
Non è il caso, proprio qui, di soffermarci troppo a lungo su Friedman. Basterà sottolinearne due aspetti: la leggerezza discreta delle sue raffigurazioni, spesso contestualizzate, letteralmente sui cieli delle grandi città esistenti. E la indeterminatezza delle soluzioni formali adottate – ridotte per lo più ad astratte griglie tridimensionali nelle quali erano incastonate le cellule prefabbricate a basso costo, destinate alle funzioni diverse –, quasi a suggerire la possibilità per gli abitanti di partecipare personalmente alla definizione architettonica degli spazi abitativi.
È proprio questo un aspetto cruciale del pensiero friedmaniano: l'eliminazione dell'architetto in quanto responsabile della definizione formale dell'ambiente urbano e la riduzione/trasformazione delle sue funzioni a quelle di progettista della "infrastruttura" generale.
Ben presto, le città spaziali disegnate dall'architetto franco-ungherese negli ultimi anni Cinquanta verranno sostituite da rappresentazioni ideogrammatiche – sorprendentemente semplici – dei processi complessi di trasformazione dell'ambiente umano e delle sue configurazioni sociali, fino alla realizzazione nel 1971 del *Flatwriter*, sviluppato al Media Lab del MIT, che avrebbe finalmente consentito a chiunque di disegnare-scrivere, dando forma a un ambiente domestico corrispondente ai bisogni peculiari del singolo.
È ben noto il rifiuto severo e perfino sprezzante riservato all'architettura visionaria da uno storico cruciale come Manfedo Tafuri. L'utopia, per Tafuri, non è altro che romantica nostalgia: un sogno regressivo che esprime soltanto la incapacità di fare i conti con la realtà drammatica della riduzione dell'architettura a "ideologia". L'unica utopia che il mondo moderno concede all'architettura è quella della "forma": l'utopia, appunto della "ri-forma", del "possesso del disordine attraverso l'ordine". Ma il grande corpo della metropoli è destinato ad assorbire in sé la forma stessa dell'architettura: l'"oggetto" non entra semplicemente in crisi: "esso – ha scritto Tafuri – è già sparito dal suo orizzonte di considerazioni". Gli stessi protagonisti di una riaffermata autonomia della disciplina architettonica riuniti attorno all'"architettura razionale" di Aldo Rossi non potevano non condividere la condanna di Tafuri contro ogni rinato spirito dell'avanguardia in un mondo che soltanto consentiva di ricercare le radici e la storia di quel che restava dell'architettura. Per Massimo Scolari, i gruppi radicali italiani, fossero Archizoom o Superstudio, non facevano altro che ridurre il fascino della moderna tecnologia alla narrazione elementare del fumetto e alla produzione di infantili oggetti graziosi.
Di "utopia come versione buonista e nostalgica delle *belle époques* del XX secolo. ... Come rinuncia a cambiare effettivamente le cose a partire dalla loro concretezza ... Come moralizzante narcisismo delle buone intenzioni del pensiero progressista" hanno scritto ancora recentemente due giovani studiosi come Pier Vittorio Aureli e Martino Tattara, contrapponendole la nozione moderna di progetto, della sua urgenza, della sua ostinata intenzione di vedersi realizzato, contrapposta "all'immaginazione delle cose" alla quale continuamente rimanda l'utopia: "l'occasione del cambiamento" contro "il regno dell'immaginario".
Eppure.
La nozione di utopia sembra aver resistito alla demolizione operata a partire dalla filosofia critica tedesca. Al discredito a cui è stata condannata nella storia della modernità. Alle sconfitte continuamente subite.
Durante un dialogo con Ernst Bloch nel 1964, il filosofo tedesco Theodor W. Adorno gli ricordava la banalità del fatto che certi sogni utopistici ottocenteschi sembravano realizzati, nel presente: che oggi esisteva la televisione, la possibilità di viaggiare su altri pianeti, di volare più veloci del suono. "Uno potrebbe forse dire, in generale – Adorno aggiungeva – che la realizzazione dell'utopia consiste soltanto nella ripetizione di un continuamente identico oggi". Ma Bloch controbatteva, per sua parte, che, come Bertolt Brecht amava dire: "Qualcosa manca" (Something is missing).
"Qualcosa manca" significa che l'umanità è cosciente che il mondo non è perfetto. E che il desiderio di immaginare la sua trasformazione e il suo miglioramento fino a una condizione di perfezione è una componente ineliminabile della nostra cultura.
Lo sanno in particolare quegli artisti che hanno scelto il territorio reale, brutale e contradditorio, delle grandi città come campo delle loro sperimentazioni.
La città di cui parliamo non è davvero più quella storica dell'Europa, e nemmeno più quella del suburbio americano. È quella esplosiva delle megalopoli che crescono senza freno in Asia, nell'America latina, in Africa. È quella altrettanto esplosiva e multietnica delle città occidentali; quella delle trasformazioni epocali delle città industriali dell'Europa socialista oggi abbandonate dalle attività industriali e in cerca affannosa di una nuova identità; quella degli insediamenti umani minacciati da giganteschi rischi ambientali e trasformazioni climatiche. L'architetto olandese Rem Koolhaas ha giustamente argomentato sulla inefficacia degli strumenti tradizionali dell'urbanistica e della architettura per governare questi processi. Perfino per interpretarne le dinamiche sociali e la complessità politica.
Nella città di oggi, sono diverse le geografie e le problematiche che si sovrappongono. Gli strumenti degli architetti non sembrano più sufficienti per districarle. E gli occhi degli artisti sembrano maggiormente allenati per riconoscervi un ordine possibile.
Così, la ricerca dell'artista slovena Marjetica Potrč ha scelto come terreno di indagine proprio gli slum più miserevoli e le terre di confine dove la popolazione

è costretta a inventarsi la propria dimora, a improvvisarla precariamente utilizzando qualsiasi mezzo e materiale a disposizione. Potrč sembra imparare a leggere la città priva di piano: a riconoscerne il carattere; a operarvi piccoli ma significativi interventi come la costruzione di un servizio igienico "a secco" nelle favelas di Caracas; a documentare con fotografie e installazioni l'identità di luoghi precari e instabili che sfuggono a una considerazione estetica tradizionale; a riconoscere inaspettate somiglianze che rendono simili – e non nemici – le colonie illegali di Israele nella West Bank e i villaggi disastrati dei rifugiati palestinesi lungo il muro che separa drammaticamente Israele dai territori palestinesi. Potrč cerca di vedere un ordine nascosto dietro la realtà apparente delle cose, di spiegarne le ragioni e i processi costitutivi, il senso che vi assumono la vita degli uomini, i corpi e le cose.
Ancora un esempio, pur se totalmente diverso: *The Land*, in Tailandia, è una piccola utopia artistica del presente. Potrebbe assomigliare a una nuova colonia di artisti, come quelle spuntate come funghi e rapidamente dissoltesi all'inizio del Novecento. Ma non lo è. È un progetto iniziato circa dieci anni fa da due artisti: Rirkrit Tiravanija e Kamin Lertchaiprasert, ai quali ben presto altri se ne sono aggiunti. Non si tratta di una comune di artisti, perché i suoi abitanti permanenti sono semplici contadini e un gruppo di studenti della città vicina. Il compito assegnato agli artisti è quello di produrre cose, case e oggetti, perché questa piccola comunità possa vivere. Non opere d'arte: ma cose, cose per mangiare, per produrre, per coltivare. Sono nate così piccole case, come quelle di Tiravanija e dello svedese Karl Michael von Hausswolff. Impianti di biogas galleggianti sull'acqua sono stati costruiti dal collettivo danese Superflex; impianti igienici ecologici dall'olandese Atelier van Lieshout. E anche una grande hall destinata a ospitare le riunioni della collettività e ad accogliere un generatore di energia "animal-powered" che risolverà il problema dell'illuminazione.
The Land esiste. Esiste come un'opera d'arte collettiva che occupa un territorio sideralmente lontano dai luoghi dell'arte. Utilizza l'architettura perché di questa ha bisogno. Proprio come ha bisogno di agricoltura e di energia. Come ogni opera d'arte è capace di trasformare la nostra esperienza del mondo e della vita. Di darle nuovi significati e di assegnarle nuovi obiettivi. Forse di trovare una risposta alla domanda sul perché a questo mondo manca ancora qualcosa.
Di cose non dissimili parla Yona Friedman nel suo volume *Utopie realizzabili*. Per Friedman, le utopie universali sono oggi "impossibili", persino pericolose. È al loro fallimento che va attribuito il senso peggiorativo o ironico con cui noi oggi le consideriamo.
Eppure esse possono ancora prendere forma, mosse dall'insoddisfazione – il "something is missing" brechtiano – e agevolate dalla disponibilità delle soluzioni tecniche e del consenso collettivo.
La condizione per la loro realizzabilità è il superamento della loro universalità. La città globale va interpretata come una rete di "villaggi urbani", all'interno dei quali singoli gruppi limitati intraprenderebbero la ricerca della propria utopia e "ogni utopia sarebbe peculiare di un preciso gruppo": l'invenzione collettiva di un gruppo coerente che cerca una risposta a una peculiare insoddisfazione. Non è un caso che il filosofo americano Frederic Jameson abbia riconosciuto proprio questo aspetto peculiare della riflessione friedmaniana: il suo carattere plurale e "libero" (libertà di emigrazione/immigrazione) e la peculiarità culturale e politica di ciascun nucleo, fino al punto da renderne superflua la comunicabilità. Per Jameson le utopie realizzate di Friedman possono essere immaginate "come altrettante isole autonome e non comunicanti, che possono variare dalle tribù nomadi e dai villaggi stanziali fino alle grandi città-stato o alle ecologie regionali: un arcipelago utopico di isole nella rete, una costellazione di centri discontinui".
In qualche modo, dunque, come *The Land* di Tiravanija. E tante altre, altrove.

Nota
Gli stimoli, le intuizioni, gli studi, le scoperte, dei giovani ricercatori che, con me, hanno lavorato in questi anni costituiscono una fonte preziosa e insostituibile di queste mie riflessioni: Cristina Barbiani, Paola Nicolin, Manuel Orazi, Maddalena Scimemi, solo per ricordarne alcuni.