
STORIA
DELL'URBANISTICA

11/2019

CITTÀ E CINEMA

a cura di Gemma Belli, Andrea Maglio



EDIZIONI KAPPA

STORIA
DELL'URBANISTICA
11/2019

STORIA DELL'URBANISTICA

ANNUARIO NAZIONALE DI STORIA DELLA CITTÀ E DEL TERRITORIO

Fondato da Enrico Guidoni nel 1981

Anno XXXVIII - Serie Terza 11/2019

ISSN 2035-8733

ISBN 978-88-6514-305-6

DIPARTIMENTO INTERATENEO DI SCIENZE,
PROGETTO E POLITICHE DEL TERRITORIO DEL POLITECNICO DI TORINO
DIPARTIMENTO DI ARCHITETTURA DELL'UNIVERSITÀ DI FIRENZE
DIPARTIMENTO DI ARCHITETTURA DELL'UNIVERSITÀ DI "ROMA TRE"
DIPARTIMENTO DI STORIA, DISEGNO E RESTAURO DELL'ARCHITETTURA,
SAPIENZA-UNIVERSITÀ DI ROMA
CENTRO INTERDIPARTIMENTALE DI RICERCA PER I BENI ARCHITETTONICI E AMBIENTALI
E PER LA PROGETTAZIONE URBANA, UNIVERSITÀ "FEDERICO II" DI NAPOLI
DIPARTIMENTO DI INGEGNERIA CIVILE, AMBIENTALE E ARCHITETTURA,
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CAGLIARI
DIPARTIMENTO DI PATRIMONIO, ARCHITETTURA, URBANISTICA,
UNIVERSITÀ MEDITERRANEA DI REGGIO CALABRIA

Comitato scientifico

Nur Akin, Sofia Avgerinou Kolonias, Federica Angelucci, Clementina Barucci, Gemma Belli,
Gianluca Belli, Carla Benocci, Claudia Bonardi, Marco Cadinu, Jean Cancellieri, Carmel Cassar,
Teresa Colletta, Chiara Devoti, Daniela Esposito, Antonella Greco, Giada Lepri, Fabio Lucchesi,
Enrico Lusso, Fabio Mangone, Francesca Martorano, Paolo Micalizzi, Adam Nadolny, Amerigo Restucci,
Costanza Roggero, Carla Giuseppina Romby, Pasquale Rossi, Ettore Sessa, Tommaso Scalesse,
Eva Semotanova, Ugo Soragni, Donato Tamblè

Redazione

Federica Angelucci, Claudia Bonardi, Marco Cadinu, Teresa Colletta, Gabriele Corsani,
Antonella Greco, Paola Raggi, Stefania Ricci (coordinatrice), Laura Zanini

Segreteria di Redazione

Stefania Aldini, Irina Baldescu, Raimondo Pinna, Maurizio Vesco

Corrispondenti

Alessandro Camiz, Eva Chodejovska, Rafał Eysymontt, Maria Teresa Marsala,
Andrés Martínez Medina, Josè Miguel Remolina

Direttore responsabile: Ugo Soragni

I contributi proposti saranno valutati dal Comitato scientifico che sottoporrà i testi ad almeno due referees
esterni, secondo il criterio del *blind peer review*

Segreteria: c/o Stefania Ricci, Associazione Storia della Città, Via I. Aleandri 9, 00040 Ariccia (Roma)
e-mail: s.ricci@storiadellacitta.it

Copyright © 2018 Edizioni Kappa, piazza Borghese, 6 - 00186 Roma - tel. 0039 066790356

Amministrazione e distribuzione: via Silvio Benco, 2 - 00177 Roma - tel. 0039 06273903

Impaginazione e Stampa: Tipografia Ceccarelli s.n.c. - Zona Ind. Campomorino - 01021 Acquapendente (VT)
Tel. 0763.796029 / 798177 - info@tipografiaceccarelli.it - www.tipografiaceccarelli.it

Autorizzazione del Tribunale di Roma del 29-4-1982 n.174

In copertina: Fotogramma tratto da *La sfida* di Francesco Rosi (1958).

La rivista è consultabile in versione PDF open access all'indirizzo:
<http://www.storiadellacitta.it/category/biblioteca/riviste/>

STORIA
DELL'URBANISTICA
11/2019

CITTÀ E CINEMA

a cura di Gemma Belli, Andrea Maglio



EDIZIONI KAPPA

INDICE

7 Ugo Soragni

Editoriale

13 Gemma Belli, Andrea Maglio

Introduzione

CITTÀ E IMMAGINARI

21 Walter Leonardi

Ombre e nebbia: immaginari urbani nel cinema degli anni Venti e Trenta

41 Fabio Mangone

Vienna e Monaco, Berlino e Babilonia: il retroterra di Metropolis

IL DOCUMENTARIO TRA INDAGINE ED ESPRESSIONE D'ARTE

57 Giovanni Menna

“Manhatta” *versus* Hollywood. La rappresentazione di New York nel non-fiction film americano tra avanguardia e realismo documentario (1921-1944)

79 Chiara Baglione

“The social life of small urban spaces”: le riprese cinematografiche come strumenti di analisi nella ricerca di William H. Whyte

99 Gemma Belli

“Formes du langage”: poetiche di spazio nei filmati di Luigi Moretti

CITTÀ EUROPEE, CITTÀ AMERICANE

113 Daniela Cardone

“Ritratto di città”: una trasposizione cinematografica dell'età vittoriana

135 Sergio Pace

A proposito di Nizza. La città e i suoi abitanti negli immaginari cinematografici (1930-95)

- 153 **Federica Angelucci**
Wim Wenders: il cielo sopra la città
- 177 **Alessandro Scarnato**
“Barcellona, fatti bella!”, il cinema come arma di riscatto urbanistico

LA CITTÀ ITALIANA

- 191 **Andrea Maglio**
Prima delle “mani sulla città”. *La sfida* di Francesco Rosi
e i prodromi di una disfatta
- 211 **Antonella Greco**
Maggio 1938: la città parallela di una giornata particolare
- 229 **Marco Falsetti**
Metafisica popolare: il quartiere Don Bosco
e la periferia meridionale romana tra paesaggio e artificio

RICERCHE

- 243 **Marco Cadinu**
Sulle tracce dell'urbanistica farnesiana ad Ales (Oristano),
nuovo vescovado del primo Cinquecento
- 261 **Giulia Beltramo**
La Resistenza in valle Infernotto e nella bassa valle Po in Piemonte:
territori e insediamenti tra storia e memoria
- 281 **Raffaella Russo Spena**
La riscoperta della tradizione termale in epoca contemporanea
- 303 **Maria Clara Ghia**
Bruno Zevi e il pensiero sull'urbanistica.
Da Ferrara prima città moderna alle visioni dell'*urbatettura*

EDITORIALE

Il rapporto tra città, architettura e cinema è stato oggetto di innumerevoli tentativi di ripercorrerne l'evoluzione storica e approfondirne i nessi e le intersezioni reciproche, sebbene l'estrema varietà dei tagli critici e l'impiego di strumenti di analisi non sempre confrontabili tra loro non abbiano incoraggiato una sintesi delle conclusioni maturate all'interno dei rispettivi ambiti disciplinari.

Da questa *congerie* interpretativa è derivata una prevalenza di ricerche ascrivibili agli ambiti antropologico e sociologico, orientate in massima parte – a partire dagli anni Settanta del secolo scorso – verso la decodificazione dei linguaggi impiegati dalla cinematografia per descrivere gli agglomerati e i paesaggi urbani, gli spazi e le architetture, le strade e le reti di trasporto pubblico. Molta parte di questi studi, spesso di grande interesse sotto il profilo semiologico, si è rivelata di utilità modesta sul terreno della semantica degli spazi urbani e architettonici (reali o immaginari) fotografati dal cinema, pur nella consapevolezza che essi costituiscono non di rado una delle componenti più incisive del racconto cinematografico – talvolta prevalente sulla stessa parte drammaturgica – e, al tempo stesso, testimoniano di una poetica e di un pensiero creativo meritevoli di adeguata conoscenza. Come è stato giustamente osservato, le «grandi metropoli della modernità costituiscono lo sfondo logico delle avventure del cinema, l'oggettivazione materiale delle sue istanze fondanti. [...] Per il cinema l'orizzonte urbano è un insieme di intensità, un quadro mobile di forze visive, di figure dinamiche, di entità comunicative. È una partitura di potenzialità visive ed emozionali, un sistema di attrazioni, un patrimonio da utilizzare e da rielaborare [...]»¹.

Il presente fascicolo di «Storia dell'Urbanistica», curato da Gemma Belli e Andrea Maglio, testimonia dell'interesse della rivista ad affrontare – mantenendo immutata la propria identità critica e disciplinare, strutturatasi in trentotto anni di pubblicazioni e nella successione di tre serie distinte – alcune tra le meno studiate diramazioni della storia urbanistica, aprendosi all'approfondimento dei legami che

¹ Paolo BERTETTO, *Torino nel cinema: l'identità imperfetta*, in *Architettura e urbanistica a Torino 1945-1990*, a cura di Luigi Mazza e Carlo Olmo, Torino 1991.

intercorrono tra la città e la sua rappresentazione cinematografica. Una scelta che ha permesso di ospitare, accanto ai contributi di alcuni dei suoi più autorevoli e ricorrenti collaboratori, il frutto delle ricerche compiute in questo campo da storici dell'urbanistica e dell'architettura, da studiosi di scienza della comunicazione, da architetti; accomunati, nella differente articolazione degli orientamenti disciplinari di appartenenza, dall'interesse ad approfondire i riflessi della cinematografia – a partire dai suoi albori fino alle sue espressioni più recenti – sui rispettivi settori di ricerca storiografica o di pratica professionale. Una possibilità, a ben vedere, di cui aveva dato prova lo stesso fondatore di questa rivista, il quale, alla fine degli ormai lontani anni Sessanta, aveva chiamato in causa, affrontando – appena trentenne – gli studi compiuti da Michelangelo per definire le vedute principali e di raccordo del suo *Mosè* (Roma, San Pietro in Vincoli, 1513–15 c.), i quattro sistemi di montaggio (metrico, ritmico, tonale, sovratonale) teorizzati da Sergej Michajlovič Ėjzenštejn (1898-1948), destinati a culminare nel cosiddetto montaggio 'intellettuale', inteso come «supremo coordinamento tra i moti del corpo e quelli dell'animo». Una tecnica da porre in relazione con il profondo interesse del grande regista russo per la nozione di 'movimento' nell'arte e, in particolare, per il celeberrimo passo di Leonardo descrittivo del Diluvio (contenuto nel cosiddetto *Codice Leicester* o *Codice Hammer*), interpretato da Ėjzenštejn come suggerimento all'occhio «dell'osservatore, che, secondo una traccia perfettamente stabilita» da Leonardo è sollecitato a percorrere «circolarmente i diversi elementi della fantasia pittorica»².

A partire dalla Biennale veneziana del 1974 (*Cinema città avanguardia: 1919-1939: mostra di confronto tra il linguaggio filmico e i problemi della città e dell'architettura moderna*, 16 ottobre - 15 novembre), lo sviluppo degli studi sulle relazioni tra città e cinema ha messo in luce la propria inclinazione a coltivare separatamente la storiografia dello spazio urbano ed architettonico e quella della scena cinematografica. Persino laddove la progettazione dell'architettura, e, aggiungiamo, l'esercizio delle arti decorative o del disegno industriale, si sono intrecciati con la trasposizione cinematografica o teatrale – condensandosi, soprattutto negli anni Venti e Trenta del secolo scorso, nelle figure dei medesimi protagonisti – non è venuta meno la tendenza della critica cinematografica e della storiografia della città a procedere per itinerari paralleli, solo occasionalmente capaci di convergere disciplinarmente.

Possiamo chiamare in causa, a sostegno di tale affermazione, alcuni degli studi dedicati ad Hans Poelzig (1869-1936), celeberrimo progettista di architetture 'gotiche' ed espressioniste, impegnato non occasionalmente nel campo della scenografia teatrale e cinematografica. La maggior parte di essi e delle esposizioni de-

² Enrico GUIDONI, *Michelangelo – Mosè introduzione ai modelli spaziali del rinascimento*, Bulzoni, Roma 1970, pp. 82-83.

dicategli³ resta riluttante a riconoscere alle scenografie di Poelzig un peso realmente determinante nell'ambito del suo itinerario urbanistico e architettonico, attribuendo loro il valore di una divagazione professionale di rilevanza quasi ancillare. Solo in pochi casi⁴ si è ritenuto indispensabile correlare lo studio dei suoi modelli di spazi urbani, dei suoi bozzetti architettonici ed artistici, dei suoi dipinti, a quelli che, con una espressione felice, sono stati definiti i suoi *Filmbauten* (ovverossia i suoi 'edifici cinematografici'), capaci di dominare espressivamente pellicole come *Der Golem wie er in die Welt kam* (1920) o *Zur Chronik von Grieshuus* (1923-24). Mentre ci sono fondate ragioni per ritenere che alcuni dei suoi progetti e realizzazioni abbiano ispirato i panorami urbani, visionari e inquietanti, del capolavoro di Fritz Lang, *Metropolis* (1927), dischiudendo nuovi orizzonti espressivi alla creatività del regista viennese.

Sarebbe opportuno interrogarsi sulle ragioni che hanno impedito finora di riconoscere alle scenografie di Poelzig, ma anche a quelle di tanti altri protagonisti dell'architettura espressionista tedesca, un significato non separabile da quello delle sue architetture disegnate o realizzate. Il fascino ipnotico o il senso di angosciosa sospensione trasmessici da alcuni dei suoi edifici reali (il *Serbatoio d'acqua a Berlino* [1910] o lo *Stabilimento per la produzione di acido solforico* a Lubón [1912]), offrono, unitamente alla geometria straniante dei luoghi destinati ad accoglierle, un caso esemplare di rovesciamento della relazione convenzionale tra città e scenografia, grazie al quale è la prima – ritenuta di solito fonte ispiratrice della seconda – ad appropriarsi qui delle regole illusionistiche della scena e a trasferirle nel progetto architettonico. Mantenendone, se non la prevalenza, quantomeno una sufficiente autonomia dalle istanze di funzionalità, razionalità ed economia con le quali qualunque esercizio creativo deve misurarsi all'atto del suo approdo alla dimensione del 'reale' o, quantomeno, del 'possibile'. L'architettura più celebre di Poelzig, il *Grosses Schauspielhaus* di Berlino (1918-19), sciaguratamente demolito nel 1988, dimostra da ultimo l'inutilità di qualsiasi tentativo volto a tracciare qui una linea di separazione tra ricerca architettonica e artificio scenico, non solo per il suo interno cavernoso solcato da sequenze ininterrotte di 'stalattiti' ma, forse ancora di più, per gli stupefacenti spazi – deformati ed avvolgenti, scavati da aperture sinuose – degli atrii, dei corridoi di distribuzione e dei saloni interni, punteggiati da perturbanti 'colonne' luminose, esito della combinazione di sagome scultoree floreali e luci radenti.

Su questioni paragonabili si intrattengono i due primi saggi di questo fascicolo, rispettivamente di Leonardi e di Mangone, dove trovano spazio riferimenti allo stesso Poelzig e ad altri progettisti o teorici dell'architettura tedesca espressioni-

³ Tra queste ultime segnaliamo la recentissima *Hans Poelzig. Projects for Berlin*, Berlino, Tchoban Foundation, 18 ottobre 2018 - 3 febbraio 2019.

⁴ *Hans Poelzig [1869-1936]. Architekt – Lehrer – Künstler*, Berlino, 14 ottobre 2007 - 20 gennaio 2008.

sta: da Mendelsohn a Taut, da Finsterlin a Schöffler, Schloenbach & Jacobi, per alcuni dei quali si è ritenuta non revocabile in dubbio l'esistenza di solidi rapporti di collaborazione con alcuni dei più innovativi registi dell'epoca.

Di realismo documentario americano tra gli anni Venti e Quaranta si occupa il contributo di Menna, dedicato ad alcuni cortometraggi sulle metropoli industrializzate destinati ad inaugurare il genere dei *city films*, mentre a un documentario del 1979 dell'esperto di pianificazione e *organizational analyst* William H. Whyte, avente a oggetto il rapporto dei cittadini newyorkesi con alcune tipologie di spazi ad uso pubblico, è dedicato il saggio successivo di Baglione.

Sull'uso del mezzo cinematografico da parte di un architetto contemporaneo come Luigi Moretti si sofferma Belli, chiarendo che le riprese del *Piazzale dell'Impero* al Foro Italico di Roma da questi effettuate, tra gli anni Cinquanta e Sessanta, per il film di architettura *Formes du langage*, non hanno finalità descrittive della sua opera ma ne utilizzano la forma 'astratta e metafisica' per «sostanziare le sue personali riflessioni [...] sul tema dell'unità e della pluralità, e sulle possibili forme del linguaggio umano».

L'interpretazione degli scenari urbani e architettonici di New York, rappresentati da Martin Scorsese in *The age of Innocence* (1993), e di Nizza, impiegata come set per l'ambientazione di innumerevoli pellicole dagli anni Trenta del Novecento fino ai giorni nostri, sono oggetto dei saggi di Cardone e di Pace, che ne sottolineano, nel primo caso, la penetrante capacità descrittiva della società vittoriana e, nel secondo, la mutevolezza e l'adattabilità a differenti esigenze narrative, apparentemente inconciliabili.

Della Berlino di Wenders, descritta come formata «da parti eterogenee, in forte contrasto tra loro, con un'attenzione singolare alla proporzione tra luoghi pubblici e privati, tra strade ed edifici, nella contrapposizione di spazi monumentali ad aree più modeste o a luoghi vivaci come quelli di mercato» si occupa Angelucci, mentre della Barcellona profondamente rinnovata dai lavori intrapresi in occasione delle Olimpiadi del 1992, che si serve della propria capacità di fungere da ideale sfondo narrativo per il cinema contemporaneo per diffondere 'propagandisticamente' la propria conquistata modernità, scrive Scarnato. È oggetto dello scritto di Maglio la filmografia di Francesco Rosi, che invece impiega le vedute di Napoli, a partire da *La sfida* (1958) per finire con *Le mani sulla città* (1963), per offrire una drammatica rappresentazione delle devastazioni speculative di cui la città è vittima, sottolineando come le inquadrature urbanistiche di queste pellicole, apparentemente ispirate ad uno 'spontaneismo neorealista', siano in realtà il frutto di una progettazione accurata e studiata, che si spiega con la vicinanza di Rosi al mondo del disegno e dell'architettura.

Il saggio di Greco prende spunto dal film di Ettore Scola, *Una giornata particolare* (1977), incentrato sul legame che si instaura tra un perseguitato politico e la moglie di un fervente fascista in occasione della visita compiuta da Hitler a Roma il 6 maggio 1938. L'evento offre l'occasione per approfondire le ragioni delle

scelte, in bilico tra esaltazione della romanità e valorizzazione della città contemporanea, compiute per delineare gli itinerari lungo i quali si sarebbe spostato il dittatore tedesco, studiati per suggerire l'immagine di una «irreale città imperiale, spettacolare e cinematografica». Il contributo si sofferma, in particolare, sugli allestimenti provvisori ideati dal celebre pittore, scenografo e scenotecnico lombardo Alfredo Furiga, che, dall'uso di fondali scenici valorizzati dall'illuminazione notturna, traggono effetti di spettacolare suggestione. Il fascicolo si conclude infine con uno scritto di Falsetti dedicato al quartiere romano Don Bosco, il cui piano urbanistico, realizzato tra il 1931 e la metà degli anni Cinquanta, si presta ad interessanti confronti con i vicini interventi tuscolani di Muratori, De Renzi e Libera, dando vita a un inedito esempio di spazi popolari 'metafisici' ambientati nella piena periferia romana, «a metà tra la visione piacentiniana e le scenografie di Cinecittà».

I contenuti che abbiamo descritto sommariamente concorrono a definire questo numero di «Storia dell'Urbanistica» come uno tra i più originali e stimolanti della sua storia più recente, mentre un aspetto che merita di essere sottolineato riguarda le fonti e, in larga parte, l'apparato illustrativo di cui questo fascicolo si avvale. L'argomento monografico, oltre a un largo ricorso a pubblicazioni, riviste e periodici di settore, ha richiesto la selezione e la riproduzione di fotogrammi tratti da opere cinematografiche italiane, europee e statunitensi, contribuendo a formare una raccolta iconografica di inedita ricchezza e di elevato e autonomo valore documentario.

U.S.



Hans Poelzig, Grosses Schauspielhaus, Berlino, 1918-19, particolare del *foyer*.

INTRODUZIONE

Lo studio della storia del Novecento non può prescindere dall'uso di mezzi e fonti differenti rispetto a quelli usati per i secoli precedenti. In particolare, per la storia urbana, *media* quali la fotografia – relativamente nuova, ma usata con modalità sempre diverse – e la cinematografia rivestono lo stesso ruolo che per le epoche precedenti apparteneva alla pittura, alle incisioni e ad ogni raffigurazione anche priva di uno specifico carattere artistico. Parlare di immagini filmate vuol dire ovviamente riferirsi a diverse modalità espressive, tra cui il film, il documentario e il cortometraggio, tutte proprie dell'arte cinematografica, ma anche alla pubblicità, alla video arte o a riprese televisive, in cui comunque emerge la possibilità di leggere e interpretare il contesto urbano attraverso le immagini.

Da tempo gli studi sulla cinematografia distinguono il 'fatto filmico', ossia il valore estetico della pellicola, dal 'fatto cinematografico', ossia il valore socio-antropologico, storico e sociale in un'ottica non solo denotativa ma soprattutto connotativa. Da questa distinzione concettuale e metodologica nasce la 'filmologia', con cui si forniscono chiavi interpretative alla storia del cinema, come nei casi del rapporto con la psicanalisi, con gli studi di genere o con l'arte contemporanea¹. Lo studio della storia urbana attraverso il mezzo cinematografico rientra quindi a pieno titolo nell'analisi connotativa del film e quindi nel 'fatto cinematografico', anche se l'aspetto denotativo risulta pure di grande interesse per questo tipo di studio, in quanto gli elementi tecnici e quelli linguistici offrono infatti spesso strumenti utili per decodificare il rapporto tra l'immagine e i luoghi mostrati. La fedeltà delle immagini cinematografiche alla realtà oggettiva, benché a volte pretesa dallo spettatore, è in realtà un falso mito: non solo gli scenari urbani ricostruiti in studio possono definire prototipi realistici ma non veri, ma le *location* utilizzate sono di regola modificate ad uso e consumo della ripresa da effettuare; inoltre, in post-produzione si può agire su qualunque aspetto della pellicola manipolando la realtà a proprio piacimento, anche solo semplicemente agendo sui colori e sulle tonalità, oppure servendosi del montaggio, degli effetti speciali e delle ricostruzioni in digitale.

¹ Paolo BERTETTO (a cura di), *L'interpretazione dei film. Dieci capolavori della storia del cinema*, Marsilio, Venezia 2003; Roberto NEPOTI, *L'illusione filmica. Manuale di filmologia*, Utet, Torino 2007; Gianni RONDOLINO, Dario TOMASI, *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi*, Utet, Torino 2007.

Non è affatto raro che film il cui titolo reciti il nome di notissime località sia girato altrove, come avviene ad esempio per gran parte del recente *Capri revolution*, di Mario Martone, uscito nel 2018. Ciò non significa che il paesaggio mostrato nel film non sia autenticamente mediterraneo e in qualche modo ‘caprese’. Per certi versi si può notare come nell’immaginario dello spettatore gli scenari urbani e paesaggistici fittizi divengano ‘più veri del vero’. Riferendosi alla metropoli americana, Jean Baudrillard osserva come questa sembri fuoriuscire direttamente dal film, in modo da ribaltare completamente il rapporto tra realtà e finzione². Il paesaggio urbano della città contemporanea sembra inscindibile dalle visioni cinematografiche che la rappresentano e non a caso è stato affermato che il film sarebbe la forma culturale urbana per eccellenza³. Esistono poi specifici luoghi utilizzati più volte come set e di cui è possibile leggere diacronicamente la loro mutazione oppure la loro fissità nel tempo. La ripetizione di inquadrature, in un processo di continui, involontari rimandi e anche di citazioni esplicite tra le pellicole, genera ‘stereotipi urbani’ e quindi un processo di identificazione dello spettatore⁴.

In tal modo l’immaginario può anche discostarsi in maniera rilevante dalla realtà dei luoghi, così come il valore attribuito a un contesto, grazie alla formazione di uno stereotipo urbano, può trascendere quello storico-artistico. Tale intuizione è implicita nella riflessione compiuta già nel 1969 da Giulio Carlo Argan, secondo cui «più ancora che ‘informare’ sulla forma o sullo spazio visivo della città, il cinema fornisce una chiave di lettura del fenomeno urbano»⁵. Il celebre storico dell’arte considera il cinema quale unica risposta possibile al fallimento dell’urbanistica e all’alienazione prodotta dalla città contemporanea, poiché attraverso il linguaggio filmico e la sua struttura spazio-temporale permette di vivere l’esperienza della città come un *Erlebnis*, con un’attitudine psicologica del tutto differente da quella mostrata in rapporto al fenomeno reale⁶. Negli stessi anni proprio gli studi sulla psicologia della percezione filmica pongono in rilievo la contraddizione insita nel rapporto tra realtà e spettatore: «la scena filmica viene vissuta ad una distanza psicologica diversa da quella del mondo reale», come scrive nel 1965 lo psicologo Dario Romano⁷.

Non è forse un caso se le città filmate più spesso nella storia del cinema sono non solo quelle legate alle mode del momento, ma anche quelle con un grado di com-

² Jean BAUDRILLARD, *Amérique*, Grasset, Paris 1986; si cita dall’edizione inglese *America*, Verso, London 1988, p. 56.

³ Tony FITZMAURICE, *Film and Urban Societies in a Global Context*, in Mark Shiel a Tony Fitzmaurice (a cura di), *Cinema and the City. Film and Urban Societies in a Global Context*, Blackwell, Oxford-Malden (Mass.) 2001, pp. 17-30, qui 17-18.

⁴ Leonardo CIACCI, *Progetti di città sullo schermo. Il cinema degli urbanisti*, Marsilio, Venezia 2001, pp. 29, 139 e segg.

⁵ Giulio Carlo ARGAN, *Lo spazio visivo della città: urbanistica e cinematografo*, in *Lo spazio visivo della città: urbanistica e cinematografo*, Cappelli, Bologna 1969, pp. 9-16.

⁶ Cfr. Federica BORAGINA, *I convegni di storia e critica d’arte in Italia negli anni Sessanta*, Tesi di specializzazione in Beni storico-artistici, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano 2014, pp. 75-76.

⁷ Dario F. ROMANO, *L’esperienza cinematografica. Un’analisi dello stimolo cinematografico e dei corrispondenti processi percettivi*, Barbera, Firenze 1965, p. 14.

piessità maggiore e con fenomeni contraddittori più evidenti. Giuliana Bruno considera Napoli e New York luoghi ‘paralleli’ in quanto città ‘cinematografiche’, nonché porti abituati alla migrazione e al transito⁸, ed entrambe sono state rappresentate tanto attraverso il filtro oleografico – spesso con i toni della commedia – quanto quali luoghi d’elezione per una visione distopica della realtà. Laddove gli eventi storici si concentrano in un determinato luogo in un preciso momento, il cinema ha la capacità di bloccare quel momento oltre la propria temporalità: avviene per la Roma di Rossellini, Pasolini e Fellini, per la Buenos Aires di *Garage Olimpo* e per la Berlino di Wenders o di *Goodbye Lenin*.

Sempre nell’ottica del portato connotativo dell’immagine filmica, va osservato come la città sia stata analizzata attraverso il film da storici dell’arte e studiosi del fenomeno urbano: sin dagli anni Cinquanta del Novecento i critofilm di Carlo Ludovico Ragghianti o i documentari di Roberto Pane pongono al servizio dello studio il nuovo mezzo espressivo⁹, dimostrando quelle potenzialità che oggi sono ampiamente sfruttate a fini divulgativi o anche per la didattica storico-architettonica. Nel 1967 Paolo Portoghesi esplora le possibilità espressive del mezzo filmico con *Il linguaggio di Francesco Borromini*, girato con riprese zenitali, lunghi piani-sequenza e angolazioni virtuosistiche. Su un altro fronte, il film è usato come strumento di comunicazione di un programma progettuale, come nel caso dei *motion pictures* di Archizoom e Superstudio, oppure come strumento di indagine, non per realizzare una diversa forma di documentario ma per la redazione di piani urbanistici. Infine, non trascurabile è il ruolo degli architetti – da Gino Franzi a Mallet-Stevens – nella costruzione di scenografie, anche a carattere urbano, in grado di rendere verosimile il falso. Non a caso Dante Ferretti, che definisce gli scenografi ‘architetti delle bugie’, afferma di non copiare quando deve realizzare le ambientazioni di un film storico, perché «quando uno copia sembra un set cinematografico; invece un po’ come gli attori mi metto nei panni di un architetto di quel periodo. Se poi faccio degli errori non ha importanza, anzi sembra più vero. Del resto la vera architettura è continuamente riaggiustata e rimaneggiata»¹⁰.

Le scenografie architettoniche e urbane, che rimandano a un’idea più o meno realistica dei luoghi, individuano un campo perfettamente complementare a quello dei set reali, in grado di essere usati in maniera neutra, ma anche di essere alterati.

⁸ Giuliana BRUNO, *City Views. The Voyage of Film Images*, in David B. Clark (a cura di), *The Cinematic City*, Routledge, London-New York 1997, pp. 46-58, qui 46.

⁹ Giovanna RUSSO KRAUSS, *Dal ‘critofilm’ all’‘ambiente’: il cinema di Carlo Ludovico Ragghianti e Roberto Pane come strumento di lettura e tutela dell’architettura e del paesaggio*, in Annunziata Berrino, Alfredo Buccaro (a cura di), *Delli aspetti de Paesi. Vecchi e nuovi media per l’immagine del paesaggio*, Tomo I, “Costruzione, descrizione, identità storica”, Cirice, Napoli 2016, pp. 739-748; Fabio MANGONE, *Roberto Pane*, in Vincenzo Trione (a cura di), *Il cinema degli architetti*, Johan & Levi, Monza 2014.

¹⁰ Alain ELKANN, *Dante Ferretti: “Noi scenografi siamo architetti delle bugie”*, «La Stampa», 4 dicembre 2016: <https://www.lastampa.it/cultura/2016/12/04/news/dante-ferretti-noi-scenografi-siamo-architetti-delle-bugie-1.34750661> [consultato il 07/07/19].

I recenti casi di serie di successo, come *The Young Pope* e *L'amica geniale*, da un lato ricostruiscono in studio rispettivamente la Cappella Sistina e il Rione Luzzatti e dall'altro utilizzano spazi architettonici e urbani di Roma e Napoli adattandoli alle necessità narrative. Peraltro, basta guardare alla lunga serie di pellicole ambientate nella Roma antica, dal film muto al *peplum* a *Gladiator*, per verificare quanto l'ottica contemporanea influisca sulla ricostruzione di un contesto storico. Se «la storia non può che essere anacronistica»¹¹, la distanza temporale diviene un filtro con cui leggerla e rimetterne a fuoco il senso. Il film è dunque un documento ancor più significativo, perché connette gli scenari ripresi a una reazione emotiva, rendendoci parte dei luoghi narrati. Provocatoriamente – ma solo in parte – si può quindi considerare una scena come quella iniziale de *La dolce vita*, in cui l'elicottero che trasporta la statua di Cristo sorvola sulla vecchia e sulla nuova Roma, come un equivalente contemporaneo della Tavola Strozzi o della Veduta della Catena.

Andrea Maglio

Il presente numero di «Storia dell'Urbanistica» affronta l'affascinante e complesso rapporto tra il cinema e la città. Un rapporto che ha inizio ben più di un secolo fa, proprio negli stessi anni il cui il *medium* cinematografico faceva il suo esordio sulla scena mondiale. Sviluppando l'idea del kinetoscopio di Thomas Edison, sono, infatti, gli stessi fratelli Louis e Auguste Lumière a raccogliere un'imponente mole di *vues cinématographiques*, relative a numerose città europee ed italiane¹²: un'ampia documentazione orientata a mostrare la realtà in modo oggettivo; non un racconto, bensì una mera rappresentazione di luoghi scevra da ogni intenzionalità narrativa. Ma certamente, in quel propizio 28 dicembre 1895, quando un pubblico pagante, radunato a Parigi nel *Gran Café* del Boulevard des Capucines, assiste per la prima volta alla proiezione di quella serie di fotografie scattate in rapida successione per suggerire la sensazione del movimento, e decreta di conseguenza la nascita del cinema, Louis e Auguste Lumière non immaginavano, forse, quanto rivoluzionari sarebbero stati i risultati cui di lì a poco sarebbero approdati.

Appare subito manifesto che, attraverso l'immagine cinematografica, la rappresentazione dello spazio architettonico e urbano subisce una traslazione da un si-

¹¹ Georges DIDI-HUBERMAN, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des image*, Éditions de Minuit, Paris 2000; trad. it. *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Bollati Boringhieri, Torino 2007.

¹² Tra le città italiane sono documentate, tra le altre: Bologna, Cagliari, Carrara, Castellammare di Stabia, Firenze, Genova, Livorno, Milano, Monza, Napoli, Palermo, Pompei, Roma, Sassari, Torino, Venezia.

stema statico a uno dinamico. E, contemporaneamente, il deposito di segni e le tracce del vasto insieme di pratiche da cui sono costituiti la città e il territorio, ‘oggetti’ inevitabilmente appartenenti all’esperienza quotidiana di tutti¹³, possono essere riletti, evidenziandone i processi evolutivi, fatti di conservazioni, di trasformazioni, di addizioni, di permanenze e di mutazioni.

Ma non è, questo, l’unico aspetto innovativo introdotto dalla tecnica cinematografica. I primi piani, ad esempio, dilatano lo spazio; la ripresa al rallentatore amplifica il movimento; e, come ha osservato Walter Benjamin, «l’ingrandimento non costituisce una mera chiarificazione di ciò che si vede lo stesso indistintamente, bensì esso porta in luce formazioni strutturali della materia completamente nuove, così il rallentatore non fa apparire soltanto motivi del movimento già noti, bensì in questi motivi noti ne scopre di completamente ignoti»¹⁴. Il cinema, dunque, estende ben presto il proprio dominio oltre la capacità di rappresentare, divenendo strumento per disvelare e reinventare anche il quotidiano.

E, del resto, già nel 1924, il regista sovietico Dziga Vertov, girando il *Cineocchio* (*Kinoglaz*) – un documentario incentrato su episodi di vita nella neonata Unione Sovietica – così aveva fatto ‘parlare’ la cinepresa: «sono un occhio. Un occhio meccanico. Io, una macchina, vi mostrerò un mondo in un modo che solo io posso vedere». Aveva cioè teorizzato che il cinema fosse in grado di svelare ciò che l’occhio umano non era capace di vedere, poiché la realtà quotidiana, essendo troppo vista, diventava invisibile. Il nuovo *medium*, invece, poteva rendere manifesto quello che nella quotidianità passava inosservato, rivelare allo sguardo distratto nuovi significati anche in ciò che all’apparenza poteva apparire banale e insignificante. Il film, cioè, aveva la capacità di scandagliare la realtà, potenziando l’attenzione. Nel 1930, poi, con *Entusiasmo* (*Simfonija Donbassa – Entuziazm*), Vertov introduce la ulteriore possibilità di ‘guardare’ il mondo anche attraverso i suoni che esso stesso produce, poiché amplia e integra lo spazio visivo del film con quello spazio sonoro, che per l’occasione non è prodotto in studio, bensì registrato nella regione del Donbass in Ucraina orientale¹⁵.

Il cinema, dunque, si configura come agente complesso, pure perché coglie che si possa agire e comunicare tramite immagini significanti, concepite in relazione a chiavi di lettura e sistemi di valori e di significati diversi da quelli insiti nelle architetture e nelle città¹⁶. Il processo di lettura che il film sollecita pone, cioè, lo spettatore di fronte a immagini significanti di spazi e di luoghi, a loro volta significanti, ma che possono anche essere scelti e rappresentati in relazione a codici interpretativi del tutto differenti: accade, infatti, che il cinema esibisca luoghi e ar-

¹³ Bernardo SECCHI, *Prima lezione di urbanistica*, Laterza, Roma-Bari 2000, pp. 6 e segg.

¹⁴ Walter BENJAMIN, *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 2011, p. 30.

¹⁵ Claudio CATALANO, *Mindspace. La costruzione dello spazio immaginario*, Meltemi, Milano 2018, pp. 102-103.

¹⁶ Massimo CASAVOLA, *La città nel cinema*, in Massimo Casavola, Luisa Presicce, Salvatore Santuccio, *L’attore di pietra. L’architettura moderna italiana nel cinema*, testo&immagine, Roma 2001, p. 9.

chitetture come forme simboliche, filtrandoli attraverso una lente che non sempre restituisce il significato o le intenzioni originariamente associate alle architetture o alle città, ma piuttosto indaga sugli esiti, ne prende atto e li restituisce faziosamente attribuendo loro valori e significati propri.

Così, l'immagine cinematografica svela, o inventa, nell'architettura come nella città, dimensioni a volte evidenti, a volte latenti, a volte anche false, ma altrettanto vere¹⁷. Pertanto, il cinema, ponendosi come un sistema che al contempo fabbrica l'illusione, servendosi di 'esseri' in carne e ossa, e 'fabbrica' il reale, «servendosi di cartapesta»¹⁸, riesce anche a ridefinire completamente i rapporti tra la realtà e la finzione, tra lo spazio fisico e quello immaginario.

In tal modo, da 'semplice' trasposizione del reale su una pellicola in movimento, lo spazio creato dal film diviene viepiù la «costruzione di una sequenza spazio-temporale completamente separata dalla nostra realtà quotidiana»¹⁹. Come è noto, negli anni Ottanta del Novecento, con un inedito e affascinante sistema di lettura, Gilles Deleuze non solo tratterà dell'immagine filmica come 'immagine-movimento', ma anche come 'immagine-tempo'²⁰, giungendo a definirla come un insieme di rapporti temporali che non sono visibili nella percezione ordinaria, ma lo diventano nell'immagine appena essa si propone come creatrice, nel senso che, per il filosofo francese, «l'immagine rende sensibili, visibili i rapporti di tempo irriducibili al presente»²¹.

E, ulteriormente, l'immaginario del cinema investe la forma urbana anche attraverso lo sviluppo di processi e metodi progettuali influenzati dalla sceneggiatura filmica e dal racconto del montaggio²².

Di questo articolato e caleidoscopico quadro, i saggi di seguito pubblicati restituiscono, volutamente e per forza di cose, solo alcune tessere, significative, tuttavia, per inquadrare specifiche questioni. Gli articoli di Walter Leonardi e di Fabio Mangone, pertanto, prendono in considerazione il ruolo del cinema in rapporto al tema dello spazio immaginario e degli immaginari urbani, anche addentrandosi nell'analisi di celeberrime icone del cinema distopico come *Metropolis* di Fritz Lang; gli scritti di Giovanni Menna, di Chiara Baglione e di chi scrive, mostrano taluni casi di autori e di pellicole documentarie utilizzate tanto come strumenti di indagine percettiva e socio-culturale, quanto come mezzi di espressione artistica autonoma; quelli di Daniela Cardone, di Sergio Pace, di Federica Angelucci, di Alessandro Scarnato propongono, anche attraverso pellicole e autori molto noti, e film

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Edgar MORIN, *Il cinema o l'uomo immaginario*, Raffaello Cortina, Milano 2016.

¹⁹ CATALANO, *Mindspace*, cit., p. 83.

²⁰ Gilles DELEUZE, *L'immagine-movimento. Cinema 1*, Ubulibri, Milano 1984 (ed. or. Les Édition de Minuit, 1983) e ID., *L'immagine-tempo. Cinema 2*, Ubulibri, Milano 1989 (ed. or. Les Édition de Minuit, 1985).

²¹ ID., *Che cos'è l'atto di creazione*, Cronopio, Napoli 2010, p. 36.

²² Cfr. Sergej Michajlovič EJZENŠTEJN, *Teoria generale del montaggio* (1937), a cura di Pietro Montani, Marsilio, Venezia 1985.

di successo di decenni differenti, interpretazioni, temi e letture ricorrenti, relativamente a città americane e europee, mostrando per di più come il cinema possa incarnare un efficace mezzo per innescare operazioni di rigenerazione urbana; infine, gli articoli di Andrea Maglio, di Antonella Greco e di Marco Falsetti, partendo dal lavoro di alcuni maestri del cinema italiano, e dall'analisi di loro indimenticabili opere, calano il rapporto tra città e cinema rispettivamente nel contesto napoletano e in quello romano, anche con riferimento a momenti-chiave per la trasformazione del volto delle città italiane, come gli anni del fascismo o quelli della ricostruzione nel secondo dopoguerra.

Gemma Belli

OMBRE E NEBBIA: IMMAGINARI URBANI NEL CINEMA DEGLI ANNI VENTI E TRENTA

Walter Leonardi
Politecnico di Torino

Abstract

Il cinema europeo del periodo interbellico rivela le tracce di un immaginario urbano notturno e brumoso. Nei film di autori come Georg Wilhelm Pabst e di Josef von Sternberg, i chiaroscuri enfatizzano il carattere perturbante di scorci urbani immersi nella nebbia o nelle tenebre, popolati da un'umanità misera e derelitta. Le grandi metropoli della modernità, come Parigi e Berlino, sono evocate sovente nella loro immagine più tetra, pericolosa, tentacolare. All'ombra dei simboli monumentali, si dispiega un dedalo di strade buie, con il loro sottobosco di povertà e violenza. Le città di porto, d'altro canto, pullulano di figure minacciose e fanno da sfondo a vicende torbide. Allo sguardo allarmato verso gli aspetti deleteri delle moderne società urbane si giustappone, in certi casi, un afflato poetico e compassionevole, nel racconto delle tragiche vite di malviventi, operai, disertori che popolano le città-*maquette* dei film di René Clair e Marcel Carné. Obiettivo di questo saggio è di ricostruire questo immaginario urbano, mettendo in relazione le cinematografie francese e tedesca tra il 1920 e il 1939. Si vedrà, in particolare, come sulla rappresentazione filmica della città si proiettino le inquietudini profonde di una società sull'orlo della catastrofe.

Parole chiave: Cinema; Città; Immaginari; Ombre

Shadows and fog: urban imaginaries in German and French cinemas of the Twenties and Thirties

The European films of the interwar period show the traces of a nocturnal and misty urban imaginary. In the films of directors like Georg Wilhelm Pabst and Josef von Sternberg, the chiaroscuro emphasizes the perturbing nature of urban contexts enveloped by fog or darkness, and populated by a miserable and derelict humanity. Modern metropolises, such as Paris and Berlin, are often evoked in their most gloomy, dangerous, tentacular image. A labyrinth of dark alleyways, with their underworld of poverty and violence, branches below the monumental symbol. On the other hand, port towns are frequented by menacing people and set the scene for gloomy stories. In some cases, this alarmed look towards the deleterious aspects of

modern urban societies is juxtaposed to a poetic and compassionate gaze, as happens for example in the tragic stories of criminals, workers, deserters who inhabit the fictional cities of René Clair and Marcel Carné's movies. The aim of this essay is to analyze this urban imaginary, by comparing French and German cinemas in the years between 1920 and 1939. We will examine, in particular, how the filmic representation of the city reflects the anguishes of a society destined to the collapse.

Keywords: Cinema; City; Imaginaries; Shadows

Tra gli anni Venti e Trenta del Novecento, il mito della città come paradigma della modernità e del progresso domina gli ambienti artistici e intellettuali europei. Le avanguardie celebrano lo spazio metropolitano, mettendone in risalto la velocità, la forza, il movimento, pari a quelli di una grande «macchina vivente»¹: le case e i palazzi, d'altro canto, sono visti come «macchine da abitare», per usare una celebre definizione di Le Corbusier².

Il cinema è in prima linea nell'imporre, nell'immaginario collettivo, il mito della città moderna, con tutto il suo portato iconografico e simbolico. La città, con le sue tensioni, le sue geometrie, i suoi ritmi e i suoi giochi di luce, offre alla Settima Arte un ambito privilegiato in cui sperimentare nuove forme di rappresentazione. È questa la stagione delle *city symphonies*, pellicole che celebrano l'andamento propulsivo, vivace delle grandi metropoli³. Film come il tedesco *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt* (Berlino. Sinfonia di una grande città, 1927) di Walter Ruttmann o il sovietico *Chelovek s kino-apparatom* (L'uomo con la macchina da presa, 1929) di Dziga Vertov, raccontano gli aspetti più dinamici della quotidianità urbana, colti in fragrante dal cine-occhio del regista.

Il cinema formalizza lo spazio metropolitano attraverso un linguaggio inedito, provocatorio, che sfrutta al massimo le potenzialità tecniche del nuovo mezzo espressivo e che in parte è mutuato dalle avanguardie figurative: montaggio rapido, finalizzato a riprodurre il ritmo della civiltà meccanica e industriale; inquadrature e angolature di ripresa inusuali; immagini talvolta visionarie, in cui reale e immaginario si sovrappongono senza soluzione di continuità.

Il bianco e nero enfatizza il carattere ipnotico e allucinatorio dei lampioni, dei fari delle automobili, delle insegne luminose. Ma nel buio della notte, la metropoli dissvela anche la propria immagine più tetra, pericolosa, tentacolare. All'ombra dei simboli monumentali, e a margine delle grandi arterie brulicanti di luce e di vita, si dispiega un dedalo di strade buie, con il loro sottobosco di povertà e violenza.

¹ David HARVEY, *La crisi della modernità*, trad. it. di Maurizio Viezzi, Il Saggiatore, Milano 2010, p. 47.

² Ivi, p. 48. Vedi anche: LE CORBUSIER, *Verso un'Architettura* (1923), Longanesi, Milano 2007 (1ª ed. it. 1973), p. 83.

³ Sul tema, si consiglia: Steven JACOBS, Eva HIELSCHER, Anthony KINIK (a cura di), *The City Symphony Phenomenon: Cinema, Art, and Urban Modernity Between the Wars*, Routledge, New York 2018.

Nella 'notte della città' il cinema europeo trova una dimensione spaziale e temporale carica di simboli e suggestioni del tutto diversi dall'ebbrezza futuristica. Il chiaroscuro esalta il carattere perturbante di scorci urbani immersi nella nebbia o nelle tenebre, popolati da un'umanità misera e derelitta. Si tratta di un immaginario urbano desunto da un repertorio artistico e letterario antico e consolidato, romantico e decadente; d'altra parte, nello squallore di bassifondi sovente ricostruiti in studio, il cinema può mettere in scena ansie e paure collettive: l'angoscia legata al clima di crescente insicurezza economica e sociale; il sentimento bipolare di fascinazione e disagio di fronte agli effetti disumanizzanti della modernizzazione. Allo sguardo allarmato verso gli aspetti deleteri delle moderne società urbane si giustappone, in certi casi, un afflato poetico e compassionevole, nel racconto di tragiche storie di malviventi, prostitute, disertori. In tal caso, l'occhio del cinema si perde nei bassifondi con rapimento flaneuristico, cogliendo la poesia struggente e la profonda malinconia di vite perdute ma autentiche.

Obiiettivo di questo saggio è mettere in luce gli aspetti più rilevanti di questo immaginario urbano nebuloso, notturno e, talvolta, minaccioso, passando in rassegna alcuni film realizzati tra il 1920 e il 1939. Ne emerge una città in molti casi solamente evocata, stilizzata. Ricorrono in particolare alcuni *topoi*, come la strada buia e il porto, interamente ricostruiti in studio, talvolta scenograficamente appena tratteggiati e privi di riferimenti ad una topografia urbana riconoscibile. Questa modalità di rappresentare la città, tuttavia, è in grado di riflettere, per la sua capacità di sintesi poetica ed evocativa, le tensioni di fondo di una società sull'orlo della catastrofe. Si vedrà come questo *spleen* cinematografico si faccia strada soprattutto attraverso il contributo delle cinematografie tedesca e francese, cui corrisponde, per alcuni dei film presi in esame, il racconto di due grandi metropoli della modernità, Berlino e Parigi. A livello di definizione estetica, la costruzione di queste atmosfere urbane si avvale delle potenzialità espressive, simboliche ed emozionali, di un luminismo intenso e contrastato che caratterizza, negli stessi anni, anche la fotografia e la pittura. Si metterà in luce, pertanto, come il cinema costruisca un proprio immaginario urbano attraverso l'incontro con le altre arti e con altre espressioni della cultura del tempo, dalla letteratura, alle canzoni, alle arti figurative.

Ombre ammonitrici sulla città espressionista⁴

Il cinema tedesco degli anni Venti polarizza in modo esplicito il suo interesse sul tema della città. L'espressionismo filmico sviluppa un'iconografia urbana sinistra e minacciosa, capace di evocare frustrazioni, problematiche e tormenti di un'intera epoca. Gli anni seguenti alla sconfitta della Germania nella Prima Guerra Mondiale, d'altronde, sono segnati da una profonda crisi che investe la società e l'economia, con

⁴ Il richiamo è al titolo italiano del film *Schatten. Eine nächtliche Halluzination* (*Ombre ammonitrici*, 1923), diretto da Arthur Robison.

l'instabilità dei partiti democratici, le crescenti tendenze politiche reazionarie e i fenomeni cronici di disoccupazione e inflazione.

Il rapporto tra le forme di rappresentazione dell'espressionismo e la profonda crisi valoriale e sociale del popolo germanico è stato messo in luce da diversi autori, a partire da Siegfried Kracauer, che nel suo poderoso saggio *Da Caligari a Hitler* tenta di tracciare una storia psicologica della Germania di Weimar attraverso il cinema espressionista, interpretato come deposito dell'immaginario collettivo⁵. La rappresentazione della città, sotto questa prospettiva, è strumentale all'estrinsecazione delle angosce e delle inquietudini più profonde dell'intera società coeva. La città diviene microcosmo su cui calano le ombre del male, ombre premonitrici di quelle (non cinematografiche) che nel 1933 discenderanno sulla Germania con l'avvento del nazismo⁶.

La città espressionista è, sovente, un luogo del tutto immaginario, dalle forme goticheggianti, proiezione di una immagine interiore terrificata. In *Das Cabinet des Dr. Caligari* (*Il gabinetto del dottor Caligari*, 1920), di Robert Wiene, la cittadina di Holstenwall è lo specchio di una mente malata (fig. 1). I fondali su tela dipinta, realizzati da Walter Röhrig, Walter Reimann, Hermann Warm, riproducono uno spazio urbano labirintico e deforme:

«vicoli tortuosi e oscuri, budelli stretti rinserrati tra case sgretolate le cui facciate sbilenche non lasciano mai entrare la luce del giorno. Porte cuneiformi dalle ombre pesanti e finestre oblique dai vani deformi sembrano rodere i muri»⁷.

Le strade sghembe e serpentine si perdono nel buio o «si incrociano secondo angolazioni impreviste»⁸. Lotte Eisner ha notato, a proposito delle scenografie del film, come le «linee che corrono di sbieco [...] provocano una reazione psichica di tutt'altro ordine che non linee dall'andamento armonioso», e sono finalizzate a creare un senso di inquietudine e terrore⁹. La rappresentazione della città, da semplice sfondo, diviene componente drammatica, finalizzata a creare la *Stimmung*¹⁰, l'atmosfera, del film.

Il film di Wiene ha un ruolo determinante nel costruire un immaginario urbano perturbante, fatto di vicoli malfidi e distorti da violenti contrasti chiaroscurali. Herman Scheffauer, in un suo articolo del 1920, offre una descrizione puntuale degli elementi caratterizzanti il *topos* della 'strada buia':

⁵ Siegfried KRACAUER, *Da Caligari a Hitler. Una storia psicologica del cinema tedesco*, Lindau, a cura di Leonardo Quaresima, Torino 2007 (1ª ediz. 2001).

⁶ Piotr SADOWSKI, *The Semiotics of Light and Shadows: Modern Visual Arts and Weimar Cinema*, Bloomsbury, London-New York 2018, p. 6.

⁷ Lotte H. EISNER, *Lo schermo demoniaco. Le influenze di Max Reinhardt e dell'espressionismo*, Editori Riuniti, Roma 1983, p. 30.

⁸ Ivi, p. 26.

⁹ Ivi, p. 30.

¹⁰ Ivi, p. 146.

«Una strada di notte: stanca oscurità sullo sfondo, spazio vuoto, senza stelle, astratto; a fianco, c'è una lanterna quadrata, obliqua, appesa tra i muri barcollanti. Le porte e le finestre costruite o dipinte in prospettiva deformata [...]. Lo sgattaiolare di una figura brutale vicino ai muri, macchie e ombre malefiche conferiscono alla strada un'espressione sinistra»¹¹.

La città del cinema espressionista nasce, come è noto, dalla confluenza di arti diverse. La deformazione scenografica e luministica di tanti *set* weimariani è il risultato del trasferimento nel cinema di moduli desunti dal teatro e dalla pittura: ad alcuni quadri di Feininger, in particolare, rimandano i tratti spigolosi delle quinte di *Caligari*. Una reciproca influenza anima, inoltre, il rapporto tra architettura e cinema, con l'intervento diretto di alcuni importanti progettisti nella realizzazione delle scenografie, a partire da Hans Poelzig, autore degli scenari di *Der Golem, wie er in die Welt kam* (*Il Golem - Come venne al mondo*, 1920) di Carl Boese e Paul Wegener, ambientato in una Praga oscura e goticheggiante¹².

Ma il cinema è soprattutto, come già detto, fonte inesauribile di spie e indicatori del sentire comune. L'espressionismo genera un'iconografia urbana dal forte contenuto simbolico, in grado di evocare «quelle disposizioni e quegli stati d'animo collettivi»¹³ che agitano il popolo tedesco, sconfitto in guerra e afflitto dalla crisi economica. Nel cinema di Friedrich Wilhelm Murnau, ad esempio, il male cala sulla città nella forma della pestilenza, generando immagini potenti e inquietanti: la strada di Brema percorsa da un corteo di bare in *Nosferatu. Eine Symphonie des Grauens* (*Nosferatu il vampiro*, 1922); la gigantesca figura di Satana che estende le sue ali su una piccola città, portando morte e pestilenza sugli abitanti, in *Faust. Eine deutsche Volkssage* (*Faust*, 1926).

Dalla metà degli anni Venti, alcuni registi, ispirati alle istanze della *Neue Sachlichkeit* (Nuova oggettività), bandiscono molti degli aspetti goticheggianti e distorti delle scenografie espressioniste. La città generica, il villaggio gotico, lascia spazio ad una città più riconoscibile, definita. Si afferma, in particolare, il mito di Berlino, metropoli giovane e tentatrice, cuore della modernità e di tutte le sue contraddizioni.

Il manifestarsi di questo interesse per Berlino non è casuale. La metropoli tedesca è, infatti, il centro dell'industria cinematografica e di tutte le più avanzate tendenze dell'arte. La città subisce, inoltre, nei primi due decenni del secolo, una incredibile espansione. Gli effetti della legge della 'Grande Berlino' (1920), che determinano l'inglobamento di altre municipalità e l'allargamento del territorio metropolitano, portano la capitale tedesca a diventare la più grande città del mondo per estensione

¹¹ Herman G. SCHEFFAUER, *The Vivifying of Space*, in «The Freeman», novembre-dicembre 1920. Il passo in italiano è ripreso da: Anthony VIDLER, *La deformazione dello spazio. Arte, architettura e disagio nella cultura moderna*, traduzione di Margherita Laera, Postmedia, Milano 2009, p. 88.

¹² Leonardo QUARESIMA, *Cinema tedesco: gli anni di Weimar*, in Giampiero Brunetta, *Storia del cinema mondiale. Volume Terzo. L'Europa: le cinematografie nazionali*, Einaudi, Torino 2000, pp. 88-89.

¹³ KRACAUER, *Da Caligari*, cit., p. 54.

e la terza per numero di abitanti, dopo Parigi e New York¹⁴. Il nuovo profilo della città è ridisegnato dal completamento del sistema di trasporti urbani e dalle numerose realizzazioni di grandi magazzini, edifici pubblici, scuole, ospedali, piscine comunali¹⁵.

I simboli della modernità – insegne luminose, strade e ferrovie sopraelevate, metropolitane, hotel, caffè, locali notturni – vengono percepiti come immagini ora affascinanti, ora apocalittiche. Scrittori, poeti, pittori, appaiono «divisi tra la fascinazione della metropoli e il suo rifiuto»¹⁶: da un lato si esalta il dinamismo, la forza, la frenesia della città, dall'altro la stessa appare come un'entità mostruosa, infernale, come avviene in alcuni quadri di Ludwig Meidner¹⁷, fino alla configurazione della «città-demone», per usare un'espressione del poeta Walter Rheiner¹⁸. Dal canto suo, il cinema avverte l'esigenza nuova di cogliere la realtà vivace e potente della metropoli: sotto questo aspetto, *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt* di Walter Ruttmann rappresenta un tentativo apicale di proporre un'immagine dinamica e moderna della città, dei suoi abitanti, del suo magico alternarsi di luce naturale, di giorno, ed elettrica, di notte.

Parallelamente a questo anelito documentaristico, il cinema di fiction propone un nuovo tipo di dramma urbano, animato da personaggi ai margini della società, protagonisti di sordidi melodrammi o thriller criminali.

L'aspirazione ad un nuovo realismo non determina la rinuncia al linguaggio visuale proprio dell'espressionismo: l'uso simbolico del chiaroscuro continua ad essere un elemento stilistico di fondo di questi drammi urbani ed è funzionale alla creazione di poetiche *Stimmungsbilder* (immagini impregnate di atmosfera)¹⁹. I due stili visuali sono usati talvolta per differenziare i *milieux* socioeconomici: la luce è associata a modernità, successo, ricchezza, mentre l'ombra a povertà e fallimento²⁰.

Il cinema della *Neue Sachlichkeit* combina la spazialità urbana vera e propria, talvolta colta di sorpresa da cineprese nascoste, alle strade ricostruite in studio, dove la costruzione di specifiche atmosfere tramite gli effetti luministici e scenografici è più controllabile. Ciò che distingue questi film è la nuova centralità è assegnata al tema della città, della quale viene messa in luce la fisionomia di «contenitore sociale»²¹, con la sua geografia articolata di povertà e splendore.

Sotto questa prospettiva va letta la costruzione di una vera e propria 'mitologia

¹⁴ Paolo CHIARINI, Antonella GARGANO, *La Berlino dell'espressionismo*, Editori Riuniti, Roma 2001, pp. 46-48.

¹⁵ Ivi, pp. 48, 56-57.

¹⁶ Ivi, p. 71.

¹⁷ Si vedano in particolare i quadri: *Io e la Città*, 1913 (Collezione privata, Colonia) e *Paesaggio Apocalittico nei pressi della stazione di Halensee*, 1913 (The Los Angeles County Museum of Art, Fondazione Clifford Odets); cfr. CHIARINI, GARGANO, *La Berlino*, cit., pp. 16, 72-73.

¹⁸ Ivi, p. 73.

¹⁹ EISNER, *Lo schermo*, cit., p. 146.

²⁰ SADOWSKI, *The Semiotics*, cit., p. 6.

²¹ Antonella LICATA, Elisa MARIANI TRAVI, *La città e il cinema*, edizioni Dedalo, Bari 1985, p. 5.

della strada', nella cui direzione vanno numerosi film del tempo, definiti da Siegfried Kracauer, per l'appunto, «film di strada» (*Straßenfilme*)²². Il termine non designa un genere rigidamente codificato, ma un insieme di caratteristiche che divennero usuali in una serie di melodrammi urbani realizzati tra il 1923 e il 1930²³. *Die Straße* (*La Strada*, 1923) di Karl Grune costituisce il capostipite di questo genere ed è esemplificativo del nuovo modo di concepire lo spazio urbano. Fin dalla sequenza iniziale, il dinamismo della grande arteria urbana, inquadrata dalla finestra, irrompe nella monotona esistenza del protagonista come prepotente richiamo ai piaceri e alle tentazioni della vita notturna²⁴.

La strada, da un lato, è osservata con il senso di fascinazione tipico di una *city symphony*; dall'altro, nei recessi, lungo i muri delle case e per i marciapiedi, essa diviene dominio del caso, del sesso e del crimine, che il *flâneur* piccolo borghese esplora, nel suo piccolo viaggio, prima di tornare alla quotidianità. In tal senso, fondamentale è l'apporto scenografico di Ludwig Meidner nel ricostruire le atmosfere e i simboli di quella che Kracauer definisce «strada allucinante», contraddistinta ad ogni angolo da «segni interiori, segnali d'anima, o d'atmosfera intensamente emotiva»²⁵ (si pensi ai lampioni a forma di occhio che si accendono in una celebre scena del film) (fig. 2).

Il «leitmotiv della strada onnipresente e malefica»²⁶ si ritrova in molti film del tempo: in *Orlac's Hände* (*Le Mani dell'altro*, 1924), film horror di Robert Wiene, stradine oscure e goticheggianti sono teatro di incontri terrifici (figg. 3 e 4); in *Pölibeibericht Überfall* (*Aggressione*, 1928) di Ernö Metzner, desolate strade di periferia, «anditi oscuri e vicoli sordidi»²⁷, costituiscono l'ambientazione per le disavventure di un piccolo borghese, aggredito e truffato da malviventi e prostitute per via del possesso di una moneta, ritrovata casualmente sul selciato.

Un articolato campionario di scenari urbani, ora affascinanti, ora allucinati e spettrali, fa da amaro contrappunto al tragico *kammerspiel* di *Der letzte Mann* (*L'ultima risata*, 1924) di Friedrich Wilhelm Murnau. Qui lo sguardo sulla città del regista asseconda il punto di vista del protagonista, un portiere d'albergo declassato a inserviente dei bagni. Dalla porta a vetri dell'hotel dove lavora il vecchio *concierge*, si intravedono le vie e i palazzi di una Berlino opulenta e moderna. Le im-

²² KRACAUER, *Da Caligari*, cit., 214. Si veda anche: ID., *Film. Ritorno alla realtà fisica*, traduzione di Paolo Gobetti, Milano 1962, pp. 143-144.

²³ Per tale periodizzazione ci si rifà a: Noah ISENBERG (a cura di), *Weimar Cinema: An Essential Guide to Classic Films of the Era*, Columbia University Press, New York 2009, p. 147.

²⁴ È un motivo, quello della strada o, più in generale, della città che «entra in casa», che si ritrova in un celebre quadro di Boccioni (*La strada entra nella casa*, 1911, Sprengel Museum di Hannover), o nelle parole del poeta Joaquim Ringelnatz: «Qui la metropolitana entra dentro una casa/ ed esce dall'altra parte»; CHIARINI, GARGANO, *La Berlino*, cit., p. 80.

²⁵ Alessandro CAPPABIANCA, Michele MANCINI, *Ombre urbane: set e città dal cinema muto agli anni '80*, Kappa, Roma 1981, p. 46.

²⁶ Jacques BELMANS, *La Ville dans le Cinéma, de Fritz Lang à Alain Resnais*, Edition A. De Boeck, Bruxelles 1977, p. 23.

²⁷ KRACAUER, *Da Caligari*, cit., p. 253.

magini delle grandi arterie illuminate da *réclames* elettriche, degli edifici ultramoderni, della ferrovia urbana sopraelevata, ricordano lo stile delle *city symphonies*, o le scene di strada berlinesi dipinte da Ernst Ludwig Kirchner e Nikolaus Braun. Lo sviluppo tragico della vicenda cambierà la percezione di questo mondo apparentemente così eccitante e brulicante di vita: la strada davanti all'hotel apparirà, nella soggettiva sconvolta del protagonista, in tutta la sua desolazione. Persino i moderni grattacieli sembrano crollare addosso al *concierge*, alimentando il senso di angoscia e smarrimento.

Le vie senza gioia

Nel cinema di Weimar, gli spazi della metropoli appaiono nel loro volto più misero e disperato. Un poderoso realismo sociale caratterizza *Mutter Krausens Fahrt ins Glück* (*Il viaggio di mamma Krause verso la felicità*, 1929) di Piel Jutzi, che si apre con immagini, di grande autenticità, riguardanti gli *slums* di Berlino.

Un miserabilismo di stampo naturalista e ottocentesco, di contro, unito ad una fascinazione per le storie ambigue e criminose, caratterizza le trame e le ambientazioni di molti 'drammi di strada'. La strada diventa il regno dei ladri, degli omicidi, della prostituzione. Si tratta di film che raccontano bene le realtà urbane del primo dopoguerra tedesco, segnate dall'inflazione incontrollabile e dal crollo morale ed economico del ceto medio.

C'è sempre Berlino dietro la Vienna de *Die freudlose Gasse* (*La via senza gioia*, 1925) di Georg Wilhelm Pabst, dove una singola strada, Melchior-Gasse, la via senza gioia del titolo, fa da sfondo alle vicende di uomini e donne di diversa estrazione sociale, travolti indistintamente dalla crisi economica. Pabst racconta, «con spirito fotografico»²⁸, questo microcosmo urbano, che mette a confronto «profittatori rapaci e borghesi in rovina, ristoranti di lusso, sfavillanti di luce e case buie dov'è entrata la fame, effervescenza rumorosa e silenziosa tristezza»²⁹. Gli esterni, costruiti in studio, riproducono l'atmosfera tipica, sordida e decadente, dei bassifondi di una città mitteleuropea del primo dopoguerra. Come ha notato Jacques Belmans, lo spazio chiuso della via (ricostruita in studio) enfatizza la rappresentazione dei contrasti della metropoli, oltre a rendere esasperate e violente le passioni dei personaggi che nel vicolo Melchior vivono e soffrono: «Cette rue est un enfer où ne peuvent jouir que les démons, c'est-à-dire ceux qui tirent parti de la misère en cette époque troublée»³⁰.

Il film di Pabst sviluppa uno dei temi più ricorrenti nella rappresentazione della metropoli proposta dal cinema di Weimar: quello della prostituzione. L'incontro del *flâneur* con la prostituta è un motivo presente nei già citati *Die Straße* e *Ueberfall*.

²⁸ ID, *Film*, cit., p. 71.

²⁹ ID, *Da Caligari*, cit., p. 225.

³⁰ BELMANS, *La Ville*, cit., p. 25.

La centralità del tema della prostituzione nel cinema tedesco è così evidente da dare vita ad un vero e proprio sottogenere del dramma di strada, il *Dirnenfilme* (film di prostitute)³¹.

Figura prettamente urbana, la prostituta si muove in un universo di strade sempre buie, sovente avvolte da una nebbia che alimenta un'aura di mistero e di sinistro presagio. Uno spazio urbano carico di atmosfera fa da scenario alla vicenda di una prostituta non più giovane che si innamora di uno studente in *Dirnentragödie (Tragedia di prostitute, 1927)* di Bruno Rahn: «tutto, qui», come osserva Paul Rotha, «si ricollega alla strada: i marciapiedi con i passi rapidi, ansiosi, gli angoli e le cantonate oscure, le luci sotto i lampioni»³². Tra le strade di una Londra mai così nebbiosa, d'altro canto, Lulù incontra il suo aguzzino, nel finale di *Die Büchse der Pandora (Lulù il vaso di Pandora, 1929)* di Pabst.

La predilezione per il tema della prostituzione non è soltanto riferibile al dilagare di un fenomeno sociale legato all'impoverimento di parti significative delle società urbane, ma anche ad un'idea di incontrollabile mercificazione che domina la città industriale moderna, in cui tutto, anche il corpo, appare assoggettato ad un valore monetario.

D'altro canto, la crisi di valori legata alla crescita urbana è un motivo ricorrente nell'opinione di molti intellettuali dei primi tre decenni del Novecento, e coinvolge tutte le città occidentali, dove sono riscontrabili fenomeni analoghi di trasformazione dei costumi. Riferendosi alla grande città americana, ad esempio, Robert Park fa notare come le condizioni di vita nella grande città industriale mettano profondamente in crisi la credibilità di istituzioni tradizionali come la famiglia, la scuola e la Chiesa, con conseguenti problemi di ordine sociale³³.

Si può ipotizzare, infine, che la predilezione per i temi erotici del cinema tedesco degli anni Venti sia riconducibile ad una crescente liberalizzazione dei costumi sessuali, particolarmente evidente in ambito urbano. D'altro canto, Berlino rappresenta, negli anni di Weimar, una delle capitali europee del piacere. I *cabarets* sono sempre affollati, la vita notturna favorisce gli incontri tra persone di ogni genere, la libertà sessuale è maggiore che in altre città, gli spettacoli erotici proliferano³⁴, così come le proiezioni di film pornografici³⁵.

Nel cinema di Weimar, la città diventa il luogo per antonomasia deputato al malcostume, al vizio e al piacere proibito; quest'ultimo si consuma nei vicoli oscuri dei bassifondi, dove si aprono le porte di fumosi *cabaret*-bordello, popolati da donne di dubbia moralità. È questo l'immaginario che emerge prepotentemente in *Der*

³¹ ISENBERG, *Weimar*, cit., p. 147.

³² KRACAUER, *Da Caligari*, cit., p. 214.

³³ Leonardo GANDINI, *L'immagine della città americana nel cinema hollywoodiano (1927-1932)*, Clueb, Bologna 1994, p. 8.

³⁴ Annie GOLDMANN, *Gli anni ruggenti: (1919-1929)*, Giunti Casterman, Firenze 1994, pp. 20, 23.

³⁵ KRACAUER, *Da Caligari*, cit., pp. 92-93.

blaue Engel (*L'angelo azzurro*, 1930), di Josef von Sternberg, dove il rispettabilissimo professor Rath perde la testa per la bella ballerina Lola Lola, che lo condurrà alla degenerazione e alla morte. La strada in cui si trova la bettola che dà il titolo al film è buia, tortuosa, illuminata dalla flebile luce di un lampione, come negli scenari di tanti film del decennio precedente, dai fondali dipinti di *Caligari* al realistico set di *Die freudlose Gasse*; una prostituta è ferma ad un angolo e osserva, fumando una sigaretta, lo spaesato professore che vaga alla ricerca del *cabaret* (fig. 5). L'immersione del borghese Rath nei bassifondi ricorda le peregrinazioni del *flâneur* nei film di strada; ma qui non vi è possibilità di ritorno alla sicurezza borghese. La moderna società urbana, con la sua depravazione e la scomparsa dei valori tradizionali, non lascia alcuna via di scampo all'individuo, conducendolo alla disperazione.

Rues sans nom

Se la Repubblica di Weimar esporta un immaginario urbano desolato e, talvolta, allucinatorio e spettrale, l'altra grande cinematografia dell'Europa occidentale, quella francese, utilizza la città come campo di applicazione delle tendenze artistiche più sperimentali. Sono questi gli anni in cui nasce e si afferma il mito cinematografico di Parigi, che diventa oggetto di rappresentazione privilegiato dalle avanguardie storiche. In film come *Paris qui dort* (*Parigi che dorme*, 1923) e *Entr'acte* (1924), entrambi di René Clair, e *Rien que les Heures* (1926) di Alberto Cavalcanti, la capitale francese diventa spazio urbano onirico, provocatorio, in cui si mescolano senza soluzione di continuità realtà e immaginazione, surrealismo e *non sense* dadaista.

Parallelamente alle sperimentazioni surrealiste e dadaiste, si fa largo una poetica dei quartieri popolari, spesso ricostruiti in studio, con le loro stradine pittoresche, la loro umanità povera ma autentica, le loro bande di *mauvais garçons*, le loro *filles perdues*. Film come *Sous les toits de Paris* (*Sotto i tetti di Parigi*, 1930) e *Quatorze Juillet* (*Per le vie di Parigi*, 1933) di René Clair sono esemplificativi di questo processo di costruzione di una mitografia urbana popolaresca e poetica. L'ambientazione cartolinesca è interamente ricostruita in studio e riproduce una città tipizzata secondo i *topoi* di un immaginario popolare³⁶: i tetti di Parigi con i tanti fumosi comignoli (memorabile l'ardita carrellata iniziale di *Sous les toits de Paris*, che parte dai tetti e scende verso la strada); le vie serpeggianti di sobborghi come Belleville e Ménilmontant³⁷, con il loro pavé, le case logore e sghembe, i lampioni a gas che illuminano le atmosfere romantiche della *nuit parisienne*; i fumosi *bistrots*. Leonardo Quaresima mette a confronto questo modo di rappresentare la città con quello ricorrente nel cinema tedesco, sostenendo che in quest'ultimo le strade «sono sem-

³⁶ Sul tema: Claudio DI MINNO, «Paris, ô ville infâme et merveilleuse...». *Lo spazio urbano nel cinema francese tra gli anni Venti e Trenta*, in «Crepuscoli dottorali. Quaderni di arte, musica e spettacolo», n. 2, 2011, p. 18.

³⁷ Margaret C. FLINN, *The Social Architecture of French Cinema: 1929-1939*, Liverpool University Press, Liverpool 2014, p. 42.

pre minacciose», mentre la Parigi di Clair appare «protetta e amichevole»³⁸. L'immaginario clairiano, tuttavia, non è del tutto consolatorio: in *Sous les toits de Paris*, la gazzarra tra i due rivali in amore trova un'ambientazione adeguatamente drammatica nell'oscurità di una strada di notte, ripresa con i violenti chiaroscuri del cinema espressionista (fig. 6).

Nel corso degli anni Trenta, il cinema francese sviluppa un interesse crescente verso un dramma urbano vicino alla realtà degli ultimi, dei diseredati, la cui miseria e disperazione è raccontata con sguardo carico di tenerezza e pietà umana. Il cosiddetto 'realismo poetico' predilige i quartieri di periferia, i personaggi dei bassifondi, le strade desolate, nebbiose, solitarie; la fotografia cinematografica, d'altro canto, acquista un ruolo rilevante nel modulare le sfumature e le ombre in modo da creare un'atmosfera carica di presagi, da tragedia imminente.

L'approccio realistico e populistico di questa rappresentazione della città è erede del naturalismo ottocentesco e della tradizione narrativa urbana di Eugène Sue e Victor Hugo³⁹. Evidenti, inoltre, sono i legami con l'immaginario codificato dalla fotografia già a partire dagli ultimi decenni dell'Ottocento. Significativi, in tal senso, gli scatti di Eugène Atget, incentrati sullo *spleen* di una Parigi nascosta, silenziosa e lontana dal fragore della modernità, nonché le peregrinazioni notturne del fotografo ungherese Brassai: la pubblicazione, in particolare, del suo libro fotografico più celebre, *Paris de Nuit* (1932)⁴⁰, rese di moda l'immagine di una Parigi trasgressiva fatta di postriboli e fumerie di oppio. Un altro indicatore di questo interesse per gli aspetti popolari e pittoreschi dei *bas fonds* parigini è rintracciabile in altre espressioni della cultura francese degli anni Trenta, come le *chansons realistes* di Fréhel ed Edith Piaf⁴¹.

Il modello per eccellenza, in termini più specificamente cinematografici, va individuato nel dramma da strada tanto in voga nel cinema di Weimar, che si fa largo in ambito francese attraverso il contributo di alcuni di artisti tedeschi immigrati a Parigi. Registi come Victor Trivas e Georg W. Pabst, operatori come Curt Courant e Eugen Schüfftan, portano nel cinema francese le suggestioni notturne e i forti contrasti chiaroscurali del cinema tedesco⁴²; da quest'ultimo deriva, inoltre, l'attenzione per la strada come microcosmo sociale ed economico, la fascinazione verso i *bas fonds*, il gusto scenografico per ambientazioni urbane interamente ricostruite in studio. Agli inizi degli anni Trenta, film come *Dans les rues* (1933) di Victor Trivas e già citato *La rue sans nom* (1934) di Pierre Chenal, ambientati in quartieri miserabili, popolati da *gangs* di malviventi, spostano l'interesse per la strada dal ci-

³⁸ Leonardo QUARESIMA, *Voci*, in Patrizia Dogliani, Giovanna Grignaffini, Leonardo Quaresima (a cura di), *Francia anni Trenta: cinema, cultura, storia*, Marsilio, Venezia 1982, p. 70; cfr. anche: DI MINNO, «Paris», cit., p. 20.

³⁹ Dudley ANDREW, *Cinema francese: gli anni Trenta*, in Giampiero Brunetta, *Storia del cinema*, cit., p. 464.

⁴⁰ BRASSAI, *Paris de nuit*, Édition Arts et Métiers Graphiques, Paris 1933.

⁴¹ ANDREW, *Cinema*, cit., p. 471.

⁴² Ivi, p. 464.

nema tedesco al cinema francese e inaugurano «un'estetica del mistero e del crimine»⁴³ che caratterizzerà molti film del cosiddetto 'realismo poetico'.

Un saggio di Marcel Carné intitolato *Quand le cinéma descendra-t-il dans la rue?* (1934) esprime in modo evidente l'anelito ad un cinema che unisca suggestioni poetiche e realismo urbano. Affascinato da Murnau e dall'espressionismo, che in veste di critico ha più volte esaltato, Carné deve avere in mente i film di strada tedeschi quando invita a «non esitare a scendere nella strada». Nel saggio elogia autori come René Clair e Jacques Feyder (regista di 'film d'atmosfera' come *Teresa Raquin*, 1928, e *Le Grand Jeu*, 1934), capaci di cogliere «il volto nascosto di luoghi familiari della capitale e di raccontarlo con massima autenticità». A proposito di *Sous les toits de Paris*, nota con stupore come la Parigi di Clair sia «fedele alla vita», sebbene si tratti in realtà di «una Parigi di legno e stucco ricostruita a Epinay». Carné sostiene pertanto l'uso del set come elemento funzionale alla realizzazione di un cinema d'atmosfera; sta poi nel talento del regista la capacità di restituire un'immagine autentica della città. Alle accuse di populismo rivolte a questo tipo di cinema, Carné risponde che «descrivere la semplice vita della gente umile, dipingere l'atmosfera di un'umanità che lavora duramente» è più utile che «ricostruire l'atmosfera torbida e al contempo pomposa dei *nights club*» e la vita «di una nobiltà inesistente»⁴⁴.

Il cinema di Carné, come è noto, pone al centro della narrazione atmosfere urbane cariche di presagio e inquietudine. La nebbia è presenza costante nel suo cinema: essa avvolge i due amanti nel loro peregrinare lungo le strade e i canali della città in *Jenny* (*Jenny, regina della notte*, 1936); incombe minacciosa nella scena del tentato suicidio del protagonista in *Hôtel du Nord* (*Albergo Nord*, 1938); è elemento drammaturgico, oltre che atmosferico, in *Le Quai des brumes* (*Il porto delle nebbie*, 1938).

Uno spazio urbano uggioso fa da sfondo a *Le jour se lève* (*Alba tragica*, 1939), uno dei vertici della collaborazione di Carné con Jacques Prévert, che nelle sue sceneggiature per il cinema trasferisce tutto la sua poetica urbana, nostalgica e malinconica. La vicenda si svolge in una cittadina francese, in cui domina un clima desolante e metafisico da periferia industriale. Evidente il richiamo alle *banlieues* parigine: non è un caso che lo scenografo del film, Alexander Trauner, abbia dichiarato di essersi ispirato, per il disegno del solitario condominio dove si svolge l'epilogo del film, ad un *immeuble* del quartiere di Stalingrad, nel 19° *arrondissement*⁴⁵. Un'atmosfera fumosa contraddistingue tutti gli ambienti del film, dai locali notturni, immersi nel fumo delle sigarette, alle ciminiere, alle locomotive a vapore che corrono ai margini di strade misere e sterrate (fig. 7).

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ Richard ABEL, *French Film Theory and Criticism, 1907-1939. A history- anthology. Volume II: 1929-1939*, Princeton University Press, Princeton (New Jersey) 1988, pp. 127-129.

⁴⁵ N. T. BINH, Franck GARBARZ, *Paris au cinéma: La vie rêvée de la capitale de Méliès à Amélie Poulain*, Parigramme, Paris 2003, p. 52.

I porti delle nebbie

Un elemento trasversale alla rappresentazione della città nel cinema degli anni Venti e Trenta è la presenza ricorrente dei porti, dei fiumi, dei canali, che definiscono un immaginario acquatico e iridescente, in grado di esaltare le potenzialità luministiche della Settima Arte. Le *city symphonies* celebrano il palpito futuristico dei grandi piroscafi attraccati nei porti, dei ponti in acciaio che solcano fiumi e corsi d'acqua, delle ciminiere e degli imponenti edifici che caratterizzano i *waterfronts* delle città. Ma nell'immaginario collettivo, cinematografico e letterario, i *docks*, i lungofiumi, i porti, sono luoghi per eccellenza di «nebbie atmosferiche e morali»⁴⁶. Essi pullulano, in molti casi, di figure minacciose, come assassini e prostitute, e fanno da sfondo a vicende torbide; altre volte, si configurano come lo spazio ideale per mettere in scena momenti di sottile malinconia, nostalgia, esotismo, desiderio o disperazione.

Il cinema espressionista include il porto nel proprio repertorio di *topoi* terrifici: Murnau realizza, con l'arrivo nel porto di Winsborg del battello di Nosferatu, una delle scene più terrificanti del cinema tedesco. È, tuttavia, al di fuori dal contesto di Weimar che i grandi registi germanici sfruttano appieno le potenzialità atmosferiche e luministiche del cinema per sviluppare un vero e proprio immaginario portuale, connotato sia sociologicamente che poeticamente. *The docks of New York (I dannati dell'Oceano, 1928)* dell'austriaco Josef von Sternberg, costituisce una summa degli stereotipi legati alle atmosfere di una grande città di porto: i bassifondi brumosi, le taverne del porto, le storie torbide di marinai e prostitute. Sebbene realizzato negli Stati Uniti e ambientato a New York, il film mutua dal cinema tedesco i forti contrasti chiaroscurali e l'interesse per i derelitti delle moderne società urbane (fig. 8).

Il connubio, luministico e poetico, tra i riflessi dell'acqua e le ombre della metropoli tentatrice si ritrova anche in *Sunrise. A Song of Two Humans (Aurora, 1927)*, primo film americano di Friedrich Wilhelm Murnau. La grande città è qui descritta come un'entità mostruosa e tentatrice, luogo evanescente di pericolose illusioni, che appare come un miraggio ai due amanti clandestini nella nebbia e nella notte di un acquitrino. Alla dimensione orgiastica della metropoli si contrappone la realtà del villaggio rurale, portatore di valori tradizionali e sani principi. Il conflitto tra due dimensioni valoriali antagoniste (città e campagna) si gioca per tutto il film nell'atmosfera putrida di una palude, o sui riflessi di un lago.

Un interesse più esplicito per le suggestioni legate al rapporto tra città e acqua si ritrova nel cinema francese degli anni Venti e Trenta. Le atmosfere portuali, con le sue fumose taverne popolate da bari, marinai, emarginati, costituiscono lo scenario per le storie d'amore di *Fièvre (Febbre, 1921)* di Louis Delluc, ambientato nel porto di Marsiglia, e di *En Rade (1927)* di Alberto Cavalcanti. In questi film, come ha scritto Siegfried Kracauer, «sentiamo aleggiare uno stato d'animo di malinconia fin de siècle e di nostalgico desiderio di paesi lontani in ritrovi affollati di marinai»⁴⁷.

⁴⁶ Julie BIOCCHI, *Tra terra e mare: Dialoghi sul porto, oggi*, FrancoAngeli, Milano, 2017, p. 128.

⁴⁷ KRACAUER, *Film*, cit., p. 144.

Un immaginario urbano brumoso ed ‘acquatico’ caratterizza il celebre *L'Atalante* (1934) di Jean Vigo. Nel suo lento scivolare su fiumi e canali, immersi in una nebbia estrema e irreale (ricreata attraverso il fumo artificiale), la chiatte che dà il titolo al film e che trasporta due giovani sposi, Jean e Juliette, si dirige verso la città di Le Havre, per poi approdare, attraverso il canale Saint Martin, a Parigi, «ville infâme et merveilleuse», come canticchia uno dei personaggi del film⁴⁸. Il motivo della *ville tentaculaire* gioca un ruolo determinante in questa storia di amore, separazione, riconciliazione: affascinata dalle luci della grande città e dai racconti di un venditore ambulante, Juliette lascia la chiatte e si perde incantata nel caos della *ville lumière*.

L'incanto di vetrine e fantasmagorie urbane è solo momentaneo: abbandonata dal marito sulla terraferma, Juliette si smarrisce per le vie di una Parigi periferica e disperata. Nel suo vagare per le strade della città, la ragazza verrà derubata da un ladro, sarà avvicinata da un orribile vagabondo, incontrerà file di disoccupati davanti ai cancelli delle fabbriche. Solo lontano dalle tentazioni della metropoli, i due sposi potranno finalmente tornare ad una serena vita di coppia.

La Parigi di Vigo appare sullo sfondo dei canali ed è in continuo rapporto con l'acqua. La presenza del fiume e dei canali influenzerà le condizioni atmosferiche e narrative di altri film ambientati a Parigi, configurandosi come un *topos* del realismo poetico: si pensi all'inquadratura dei due amanti affacciati sul canal de l'Ourq in *Jenny* di Carné, o alle immagini del canal Saint Martin (ricostruito in studio dallo scenografo Alexandre Trauner) su cui si affaccia l'Hôtel du Nord dell'omonimo film del 1938, diretto dallo stesso Carné.

Le fredde acque delle Manica e i moli di attracco di Le Havre costituiscono il contrappunto paesaggistico al dramma di un disertore nel già citato *Le Quai des brumes*. La rappresentazione della città non è mai stata così fumosa e velata di tristezza: le sue «stradette da città mediterranea»⁴⁹ sono perennemente coperte da una spessa coltre di nebbia, mentre il selciato lucido crea effetti luministici di grande suggestione e malinconia.

Il grande porto, con le sue navi attraccate, le ciminiere, le gru, fa da spettatore silenzioso e imponente alla tragedia del protagonista. Nella taverna davanti al porto, l'atmosfera è quella, equivoca e disordinata, raccontata in altri film: la gente gioca a carte, molti avventori sono ubriachi, il rhum scorre a fiumi. Su una strada piena di gente si conclude il film, con l'omicidio del protagonista, che cade sul selciato. L'ambientazione urbana si arricchisce di un repertorio di rumori, che si ritrovano anche in tanti *gangster movies* americani: il fragore degli spari, lo stridio di pneumatici sulla strada. La città intera appare sconvolta dall'accaduto: la gente scappa, una passante urla, spaventata.

⁴⁸ DI MINNO, «Paris», cit., p. 22.

⁴⁹ Romolo RUNCINI, *Cinema e letteratura nella Francia del Fronte Popolare*, in «Quaderni storici», vol. 12, n. 34, 1977, p. 145.

Conclusioni

Le atmosfere urbane, ora cupe e angoscienti, ora malinconiche e liriche, del cinema interbellico risentono del clima sociale, politico e spirituale che precede lo scoppio della Seconda Guerra Mondiale. Come è noto, la stagione più vitale del cinema tedesco si esaurisce con la fine della Repubblica di Weimar. Sul principio degli anni Trenta, il cinema registra il clima di terrore e abiezione legato all'ascesa del potere nazista: in *M - Eine Stadt sucht einen Mörder* (*M - Il mostro di Düsseldorf*, 1931) di Fritz Lang, la figura mostruosa di un assassino si aggira per le strade di una Berlino mai così notturna, uccidendo e seviziando delle bambine, mentre malviventi e mendicanti danno la caccia al 'mostro', sostituendosi alle forze dell'ordine. Gli intensi contrasti chiaroscurali enfatizzano l'immagine di una città in preda alla paura e alla degradazione morale.

Nel caso del cinema francese, lo sviluppo di una peculiare poetica urbana riflette il clima di una Parigi sconvolta, nella prima metà degli anni Trenta, dai tumulti di piazza e dalla ferocia delle lotte politiche; un periodo turbolento che si concluderà con la breve ma intensa stagione del governo del *Front populaire* (1936-1938). Parallelamente alle vicende di politica interna, divampa il sentore di una imminente catastrofe europea e mondiale.

In questo contesto, gli scenari desolati, cupi e nebbiosi del cinema di Vigo e Carné raccontano una città segnata da inquietudini profonde: il sentimento di tragico fatalismo determinato dalla inarrestabile crisi politica e sociale; le preoccupazioni legate alla crescita smisurata della metropoli industriale e capitalista, con le sue *banlieues* anonime e il distacco degli emarginati dal centro urbano, dalla felicità, dal potere⁵⁰.

L'affermazione dei totalitarismi e lo scoppio del secondo conflitto mondiale segnerà la fine di questa vitale stagione del cinema europeo. L'emigrazione, per ragioni politiche o razziali, di intellettuali e *Filmemigranten* negli Stati Uniti, tuttavia, favorirà la circolazione delle atmosfere urbane dei film tedeschi e francesi, che influenzeranno, con la loro esplorazione di corruzione, sesso e violenza per le strade della metropoli, il cinema *noir* americano degli anni Quaranta.

⁵⁰ *Ibid.*



Fig. 1. Robert Wiene, *Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1920.



Fig. 2. Karl Grune, *Die Straße (La strada)*, 1923.



Fig. 3. Robert Wiene, *Orlac's Hände* (*Le mani dell'altro*), 1924.



Fig. 4. Robert Wiene, *Orlac's Hände* (*Le Mani dell'altro*), 1924.



Fig. 5. Josef von Sternberg, *Der blaue Engel* (*L'angelo azzurro*), 1930.



Fig. 6. René Clair, *Sous les toits de Paris* (*Sotto i tetti di Parigi*), 1930.



Fig. 7. Marcel Carné, *Le jour se lève* (*Alba tragica*), 1939.



Fig. 8. Josef von Sternberg, *The docks of New York* (*I dannati dell'Oceano*), 1928.



Fig. 9. Marcel Carné, *Le Quai des brumes* (*Il porto delle nebbie*), 1938.



Fig. 10. Fritz Lang, *M - Eine Stadt sucht einen Mörder* (*M - Il mostro di Düsseldorf*), 1931.



Fig. 11. René Clair, *Sous les toits de Paris* (*Sotto i tetti di Parigi*), 1930.

VIENNA E MONACO, BERLINO E BABILONIA: IL RETROTERRA DI METROPOLIS

Fabio Mangone

Università Federico II di Napoli

Abstract

Metropolis (1925-26), uno dei capisaldi della storia del cinema, continua a influenzare l'immaginario moderno soprattutto per gli aspetti visivi e spaziali. Con il suo film, Fritz Lang consegna una riflessione sulla metropoli del futuro che ancora oggi alimenta il dibattito architettonico intorno alla città e all'urbanizzazione. La forza comunicativa di *Metropolis* è da ricercarsi nella complessità di riferimenti culturali messi in campo dal regista, sintesi delle sue esperienze formative tra Vienna, Monaco e Berlino. Partendo da questo assunto, rileggere *Metropolis* alla luce dei riferimenti intellettuali e culturali di Fritz Lang appare fruttuoso, perché consente di reinterpretare o cogliere alcuni aspetti della pellicola in modo inedito e con rinnovato interesse. Vienna e Monaco non furono solo molto importanti per la formazione personale del giovane Lang, ma erano anche due dei centri culturali più fervidi di inizio Novecento. Le nuove teorie psicologiche e psicanalitiche nate a Vienna e quelle dell'*Einfühlung*, indagate dal monacense Theodor Lipps, influenzarono diverse discipline, comprese la pittura, la letteratura e perfino l'architettura. Anche il regista ne venne affascinato, iniziando a maturare alcune riflessioni sullo spazio architettonico come proiezione dell'interiorità umana, che avranno il proprio culmine all'indomani del suo trasferimento, nel 1919, a Berlino, dove l'incontro con gli esponenti dell'espressionismo tedesco, soprattutto in ambito architettonico, influenzò notevolmente la costruzione dello spazio del film e la creazione dei suoi ormai iconici scenari architettonici, che giocano sul contrasto tra avvolgenti antri scuri e alti grattacieli falliformi, che a loro volta costituiscono modelli archetipici intrisi di significati psicologici e simbolici, nei quali si possono cogliere anche tematiche tipiche dell'ambiente culturale del tempo, come quello della metropoli contemporanea come moderna Babilonia, un altro riferimento notevole per Fritz Lang.

Parole chiave: Metropolis; Fritz Lang; Espressionismo tedesco; Babilonia

Vienna and Munich, Berlin and Babylon: the background of Metropolis

Metropolis (1925-26) is one of the cornerstones of the history of cinema. It continues to influence modern imagery especially for visual and spatial aspects. With

his film, Fritz Lang, gives a reflection on the metropolis of the future that still feeds the architectural debate about the city and urbanization. The communicative power of *Metropolis* is to be found in the complexity of cultural references put forward by its director, as a synthesis of his formative experiences between Vienna, Munich and Berlin.

Starting from this assumption, analysing again *Metropolis* considering Fritz Lang's intellectual and cultural references seems worthwhile, because it allows us to reinterpret or capture some aspects of the film in an unprecedented way and also with renewed interest. Vienna and Munich were not only very important for the personal training of the young Lang, but they were also two of the most fervid cultural centers of the early twentieth century. The new psychological and psychoanalytic theories born in Vienna and those of the *Einfühlung*, investigated by the Theodor Lipps, influenced various disciplines, including painting, literature and even architecture. Even the director was fascinated, beginning to develop some reflections on the architectural space as a projection of human interiority, which will have its climax after its transfer to Berlin, in 1919, where the meeting with the exponents of German expressionism, especially in the architectural field, greatly influenced the construction of the film space and the creation of its now iconic architectural scenarios, which are all based on the contrast between dark shutters and tall skyscrapers. These are archetypal models filled with psychological and symbolic meanings, in which you can also recognise typical issues of the cultural environment of the time, such as that of the contemporary metropolis considered as a modern Babylon, which is another notable reference for Fritz Lang.

Keywords: *Metropolis; Fritz Lang; German Expressionism; Babylon*

Considerato da sempre il capostipite del filone fantascientifico, *Metropolis* (1925-26) si è guadagnato stabilmente un posto d'onore nella storia del cinema¹, più per la capacità di prefigurare avvincenti scenari metropolitani futuri che non per il suo plot narrativo, frequentemente giudicato mediocre e melenso. Già in occasione dell'uscita del film, in una notissima recensione apparsa sulla «Gazeta literaria de Madrid» nel 1927, il regista Luis Buñuel contrapponeva i due aspetti: «Ciò che lì ci viene narrato è triviale, ampolloso, pedantesco, di un vieto romanticismo. Ma se all'aneddoto preferiamo lo sfondo plastico fotogenico del film, allora *Metropolis*

¹ Per la vastissima bibliografia si rimanda a Elizabeth Ann KAPLAN, *Fritz Lang. A guide to References and Resources*, Hall, Boston 1981, nonché alla nota contenuta in Paolo BERTETTO, *Fritz Lang Metropolis*, Lindau, Torino 1990, pp. 218-222. Tra i lavori successivi vanno segnalati almeno: Tom GUNNING, *The films of Fritz Lang; allegories of vision and modernity*, British Film Institute, London 2000; Michael MINDEN, Holger BACHMANN, *Fritz Lang's Metropolis: Cinematic Visions of Technology and Fear*, Cademen House, New York 2000 (Studies in German Literature Linguistics and Culture); Aurélien FERENCZI, *Fritz Lang*, in «Cahiers du Cinema», Le Monde, Paris 2007.

colmerà tutte le misure, ci stupirà come il più meraviglioso libro d'immagini che sia mai stato composto»². Tuttavia, anche se gli scenari futuribili sembrano meno invecchiati rispetto alla sceneggiatura, in realtà plot narrativo e immagini risultano di fatto coerenti, e del pari recano l'eco di una cultura avanguardistica mitteleuropea complessa e sfaccettata, che principalmente riflette la biografia e l'esperienza di Fritz Lang (1890-1976) sotto molti aspetti, soprattutto per quanto concerne quelli visivi e spaziali. I numerosi lavori critici e storiografici, basati su diverse fonti, concordano nell'attribuire allo stesso Lang la generale impostazione dello spazio futuribile in cui si svolge il dramma, ancorché si sia avvalso della collaborazione di competenti scenografi quali Karl Vollbrecht e soprattutto Otto Hunte ed Erich Kettelhut; concordano altresì nel non ritenere significativo nella creazione delle immaginarie location il ruolo della moglie Thea von Harbou, impegnata invece soprattutto nel tradurre in sceneggiatura la trama ideata. Anche nel caso di *Metropolis*, non erano soltanto Hunte e Kettelhut³ a elaborare disegni per le strutture architettoniche sotto la guida dal regista, ma a volte – secondo la testimonianza dello stesso Kettelhut – lo stesso Lang elaborava graficamente progetti.

A buon diritto, *Metropolis* si colloca al centro di quel filone visionario europeo di ricerca sul tema della metropoli e dell'urbanistica del futuro, al quale appartengono sia alcune ricerche pittoriche d'avanguardia (soprattutto di ambito rispettivamente espressionista e futurista) concentrate sul tema dei nuovi paesaggi urbani, sia lavori progettuali o metaprogettuali come vagheggiati da Sant'Elia o da Bruno Taut, senza dividerne la tensione positivamente utopica. Di queste ultime esperienze, *Metropolis* coglie non soltanto alcune suggestioni formali, di cui si avverte un'indiscutibile eco, ma anche la tendenza a farsi *u-cronie* prima ancora che *u-topie*, rovesciandone però il segno: mentre le ricerche fanta-architettoniche dell'avanguardia tendevano a prefigurare un inedito spazio futuro come premessa e riflesso di una nuova condizione sociale promossa e auspicata prima ancora che pronosticata⁴, il film di Lang lo prefigura come conseguenza di un temuto avvenire più regressivo che progressivo. Ben al di là del viaggio a New York dell'ottobre 1924, la cui influenza, con una certa dose di semplicismo, è stata sopravvalutata dalla critica⁵, è possibile rintracciare una serie di specifiche influenze culturali, che si intrecciano con la biografia di Lang, in larga misura pertinenti al mondo dell'architettura e dell'arte, ma non soltanto.

² Luis BUÑUEL, *Metropolis*, in «La Gazeta Literaria», 9, 1 maggio 1927, trad. it. in Agustín Sánchez Vidal (a cura di), *Scritti letterari e cinematografici*, Marsilio, Venezia 1984.

³ Werner SUDENDORF (a cura di), *Erich Kettelhut. Der Schatten des Architekten*, Belleville, München 2009.

⁴ Fabio MANGONE, *Projets et métaprojets urbanistiques et architecturaux*, in Vita Fortunati, Raymond Trousson (a cura di), *Histoire transnationale de l'utopie littéraire et de l'utopisme*, Champion, Paris 2008.

⁵ BERTETTO, *Fritz Lang*, cit., p. 20.

Vienna, e poi Monaco

Le importanti ma ancora frammentarie notizie biografiche sulla formazione e sulla prima giovinezza, sugli anni dunque trascorsi tra la natia Vienna e la elettiva Berlino, lasciano trasparire la profonda e diretta cognizione della cultura architettonica e artistica mitteleuropea del suo tempo posseduta dal regista. Figlio di un architetto comunale, Friedrich Christian Anton Lang in una prima fase asseconda la volontà del padre, avviandosi nel 1907 agli studi di architettura alla *Technische Hochschule* di Vienna. «Mio padre voleva che anch'io diventassi architetto. Io però avevo sentito troppo spesso le sue lamentele sugli svantaggi della professione per provare un grande entusiasmo per la carriera di *Stadtbaumeister*, che mi avrebbe costretto a passare tutta la vita a Vienna. Avevo altri progetti, ma per il quieto vivere accettai di seguire le lezioni di ingegneria al Politecnico. Nonostante tutti i miei buoni propositi resistetti però solo un semestre: in realtà volevo fare il pittore»⁶. Prosegue quindi gli studi all'Accademia di Arti Grafiche, intenzionato a dedicarsi alla pittura, in un clima dominato dalle figure di Gustav Klimt, e in un ambiente artistico rispetto al quale non è azzardato ritenere che possa essere entrato in contatto anche con il poco più grande Oskar Kokoschka (1886-1980) oltre che il coetaneo Egon Schiele (1891-1918). In ogni caso, significativamente, nelle sue note autobiografiche⁷ ricorderà come principali oggetti della sua ammirazione Klimt (al quale si ispira profondamente per le scenografie dei *Nibelunghi*) e Schiele, del cui stile tenta di appropriarsi in un noto *Autoritratto* di questi anni. La formazione accademica viennese deve averlo messo non solo in contatto con importanti fermenti contemporanei, ma anche con una complessiva e raffinata cultura storico-artistica, che riemergerà nella pellicola in alcune citazioni esplicite, dalla *Torre di Babele* di Pieter Bruegel il Vecchio al portale antropomorfo e fagocitante del Palazzo Zuccari a Roma.

Dal 1911 Lang prosegue gli studi a Monaco, dove si iscrive alla *Staatliche Kunstgewerbeschule*, per seguire i corsi del pittore simbolista Franz von Stuck, il cui magistero sollecitava gli allievi a nutrire l'immaginazione ben oltre il mero realismo. Non è improprio sottolineare l'importanza di questo momento formativo, allorché nel complessivo svolgersi di *Metropolis* si avverte un simbolismo mistico di una grandezza primordiale denso di riferimenti alla coeva cultura artistica, allineandosi a un certo tipo di rimandi esoterici: basti pensare al tema della 'strega', ossessivamente ricorrente nella cultura del simbolismo pittorico allorché trasforma «la creatura evanescente del mito in una comune donna moderna lasciva fino alla depravazione, priva di intelletto e di discernimento ma dotata di quella intelligenza *terrestrich* [...] che ne fa una scaltra strega [...] che conduce l'uomo alla morte»⁸:

⁶ Lotte Henriette EISNER, *Fritz Lang*, Mazzotta, Milano 1978, p. 9.

⁷ Ivi, p. 11.

⁸ Francesco PARISI, *Sistemi simbolici e universi poetici. Arte e occultismo tra Simbolismo e avanguardie storiche*, in Id. (a cura di), *Arte e magia. Il fascino dell'esoterismo in Europa*, Catalogo della

un ruolo incarnato nel film dalla Maria-robot il cui destino, non per caso, è di essere legata a un palo e bruciata.

Più in generale, questa è una fase cruciale di letture, di contatti, di maturazione: notoriamente in questa fase Lang legge molto, indiscriminatamente, letteratura colta e romanzi popolari, alternando fascinosi libri d'avventure fantastiche, come quelli rispettivamente di Karl May e di Jules Verne, a riflessioni filosofiche come i saggi di Schopenhauer, Kierkegaard, Nietzsche. Non sono affatto recisi i contatti con la cultura viennese, come dimostra la influente lettura del *Golem* di Gustav Meyrink, edito nel 1914. Non è peregrino peraltro assumere che Lang, direttamente o forse anche per il tramite del padre, abbia avuto cognizione di quel poderoso studio teorico di Otto Wagner, elaborato in relazione all'invito a partecipare al congresso internazionale di New York sul disegno urbano del 1910, ovvero *Die Groszstadt*, pubblicato nel 1911; molteplici echi di questo *seminal book* possono essere rintracciati nei fotogrammi di *Metropolis*, e basti pensare alla previsione di migliaia di macchine che sfrecceranno nelle strade della città futura.

È innegabile dunque quanto sia cogente la formazione in questi contesti e quanto determinanti siano le influenze degli ambienti culturali rispettivamente viennese e monacense nei primi decenni del secolo, anche e soprattutto in rapporto delle nuove teorizzazioni in ambito psicologico e psicanalitico nelle loro interferenze con l'arte⁹. Grazie anche a una continua contaminazione tra i vari settori della cultura umanistica, artistica, scientifica, questo fenomeno vede soprattutto in Vienna e in Monaco i principali centri di elaborazione teorica: in questo ambito si individua lo spazio architettonico e urbano come imprescindibile proiezione dell'interiorità umana. Rimandando all'ormai classico studio di Eric Kandel a proposito del significativo intreccio tra arte e scienza nella Vienna dei primi decenni del Novecento, e soprattutto del rapporto tra la scoperta dell'inconscio e la psicanalisi, da un lato, e la pittura modernista, dall'altro, nell'ambito di un complessivo 'scambio di intuizioni'¹⁰, e di una sorta di complessa circolarità tra le teorie di Freud, gli scritti di Schnitzler e i dipinti di Klimt, Schiele e Kokoschka. D'altronde, secondo le tarde note autobiografiche di Kokoschka (che con un anno di anticipo rispetto a Lang pure aveva lasciato Vienna attratto dai moderni percorsi della pittura tedesca, trasferendosi tuttavia a Berlino invece che a Monaco), «l'Espressionismo era un contemporaneo e un rivale della psicoanalisi sviluppata da Freud»¹¹. Se a Vienna si pone al centro dell'arte il tema della psicologia, è a Monaco dove svolge il suo

mostra (Palazzo Roverella, Rovigo, 29 settembre 2018-27 gennaio 2019), Silvana Editoriale, Milano 2018, p. 18.

⁹ Fabio MANGONE, *Lo spazio visionario di Metropolis: linguaggi formali dell'avanguardia e immagini mentali*, in «Crios. Critica degli ordinamenti spaziali», 15, gennaio-giugno 2018, pp. 143-159.

¹⁰ Eric R. KANDEL, *The age of Insight*, Random House, New York 2012, trad. it. in *L'età dell'inconscio. Arte, mente e cervello dalla Grande Vienna ai nostri giorni*, Raffaello Cortina editore, Milano 2016, p. 12.

¹¹ Oskar KOKOSCHKA, *My Life*, Macmillan, New York 1971, p. 66.

magistero Theodor Lipps che si affrontano nell'ambito del nuovo concetto di *Einführung* i temi della percezione, costruendo teorie sistematiche in merito al rapporto tra immagine e spettatore. Di fatto, è abbastanza evidente che la trama di *Metropolis*, toccando seppure con ingenuità le tematiche dell'eros, della morte, dell'inconscio, della dissociazione, del rapporto padre/figlio e così via, è pregna di contenuti che per un verso recano l'eco delle intuizioni di Freud e più in generale della cultura viennese dei primi decenni del Novecento, mentre d'altronde la ricerca di un rapporto empatico con lo spettatore mostra una consapevole assimilazione del principio dell'*Einführung*. Lo stesso Lang d'altronde nel 1925 puntualizzava in un'intervista: «forse con *Metropolis* [...] riuscirò a provare che il cinema ha la possibilità di esteriorizzare i processi mentali, rielaborando psichicamente gli avvenimenti. È uno spazio filmico nuovo tutto a esplorare. I problemi che si presentano qui sollevano interrogazioni che ci portano nel dominio della psicanalisi»¹².

Questo retroterra non emerge soltanto nel plot narrativo, ma anche nella creazione, e si sarebbe tentati di dire nella progettazione, di quell'ineffabile spazio urbano che ha fatto assurgere *Metropolis* a pietra miliare nel dibattito architettonico e nella riflessione, visionaria se non utopica, sul destino della città. È evidente che la questione tocca un argomento più ampio, anche nello specifico ambito dell'architettura: l'influenza delle teorie psicoanalitiche, della fascinazione della scoperta dell'inconscio e delle sue simbologie, che all'insegna di una sincretica ricerca di una dimensione spirituale non è mai disgiunta – come è stato dimostrato per il più generale contesto modernista¹³ – da una certa disinvoltata recezione di un universo di rimandi esoterici e simbolistici volti ad arricchire di contenuti spirituali l'architettura stessa, combattendo ogni riduzione materialista e meccanicista. Si tratta di un tema che va al di là ed oltre, in termini tematici e cronologici, di quello pur complesso e articolato del rapporto tra le teorie della percezione e dell'empatia e l'architettura dell'Art Nouveau nella loro ampiezza¹⁴, e chiama insistentemente in causa il clima culturale della Berlino in cui Lang trasferisce la sua residenza al termine del conflitto e già dal 1919.

Berlino e Babilonia

È proprio nell'ambito dell'espressionismo tedesco, e a Berlino in specie, che si sviluppa un nuovo approccio più diretto e immediato volto a tradurre in spazio architettonico gli archetipi freudiani. Un notevole contributo interpretativo in questo senso è giunto a suo tempo da un importante testo di Wolfgang Pehnt (1994) dedicato alla genealogia delle forme espressioniste¹⁵. Lo storico si sofferma partico-

¹² Cit. in BERTETTO, *Fritz Lang*, cit., p. 33.

¹³ Fabio MANGONE, *Simbolismo ed esoterismo nell'architettura del "moderno" tra XIX e XX secolo*, in *Arte e magia*, cit., pp. 77-90.

¹⁴ Fabio MANGONE, Andrea MAGLIO, *Inside and outside: the influence of the contemporary space and the perception theory on Art Nouveau*, in «EdA. Esempi d'Architettura», IV, 22, 2017, pp. 37-44.

¹⁵ Wolfgang PEHNT, *Per una genealogia delle forme espressioniste*, in Marco De Michelis et al. (a

larmente sui temi archetipici, ben distinti ma tra loro connessi, della caverna e dell'edificio in altezza, torre o grattacielo, che ricorrono insistentemente nell'architettura dell'espressionismo tedesco, in qualche misura anticipati da certa architettura a cavallo tra fine Ottocento e primo Novecento (quali gli smisurati monumenti della Germania del secondo Reich o certa architettura Art Nouveau), ma caricati di plurimi significati dalla moderna cultura mitteleuropea, ivi compresi quelli archetipici offerti dalla psicanalisi, e dagli studi di Freud prima e di Jung dopo, nonché gli spunti suggestivi proposti dalla topografia del superuomo di Nietzsche. Sono spunti per così dire spaziali che vengono ampiamente sviluppati nell'espressionismo tedesco, non soltanto in certa letteratura (ad esempio nei lavori dello scrittore Josef Ponten¹⁶), ma anche e soprattutto nelle più emblematiche architetture dell'espressionismo tedesco, dal Grosses Schauspielhaus di Poelzig, una ideale cavità naturale costruita a Berlino nel 1919, alla Torre-osservatorio Einstein di Mendelsohn dove l'elevazione falliforme si combina con il compresso seminterrato a mo' di antro, per non dire di tante elaborazioni utopiche di Taut, dove questi riferimenti assumono scala urbana. Il richiamo agli archetipi del maschile e del femminile vengono talora anche teorizzati, come dimostra ad esempio il nuovo manifesto sulla *Architettura degli interni* firmato da Hermann Finsterlin nel 1921, dove si auspica che la casa moderna si configuri come un «gigantesco e fossile grembo materno»¹⁷.

L'ipotesi di un rapporto diretto tra il regista e questi architetti d'avanguardia trova consistenza in qualche solido indizio: sappiamo che nel 1924, grazie alla mediazione di Mendelsohn¹⁸, Finsterlin entra in contatto con Lang, a sua volta interessato ai suoi progetti e metaprogetti pubblicati sulla rivista olandese «Wendingen»¹⁹; sappiamo altresì che Finsterlin lascia a Thea von Harbou alcuni suoi disegni, poi andati perduti²⁰. In realtà le affinità più strette si riscontrano tra le scene del film e i disegni di Hans Poelzig, schizzi preliminari o studi per progetti non eseguiti. Anche se non si ha prova che Lang, o i suoi scenografi, siano entrati in diretto contatto con Poelzig, stabilmente a Berlino dal 1920, il riferimento ai suoi lavori sembra troppo esteso e diretto per dover essere considerato casuale: lo stadio di Metropolis (fig. 3) cita con immediata evidenza il progetto coevo per il palazzo dello Sport a Berlino, rimasto su carta; i pilastri tortili del giardino eterno (fig. 4), come quelli del Club Yoshiwara, nello spazio filmico, sembrano una diretta emanazione

cura di), *Espressionismo e Nuova Oggettività. La nuova architettura europea degli anni Venti*, Electa, Milano 1994, pp. 12-48.

¹⁶ Josef PONTEN, *Der Babylonische Turm. Geschichte der Sprachverwirrung einer Familie*, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1918; ID. *Architektur, die nicht gebaut wurde*, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1925.

¹⁷ Hermann FINSTERLIN, *Innenarchitektur*, in «Frühlicht», I, 2, 1921, trad. it. in «1920-1922 Frühlicht», Mazzotta, Milano 1974.

¹⁸ Wolfgang PEHNT, *Architecture expressioniste*, Hazan, Paris 1998, p. 260.

¹⁹ Hermann FINSTERLIN, *Vormenspiel in der Architektur*, in «Wendingen», VI, 3, 1924.

²⁰ PEHNT, *Architecture expressioniste*, cit., p. 338.

degli studi per i pilastri del foyer e del ridotto del Grosse Schauspielhaus; le catacombe, con le pareti ondulate costellate di vani arcuati su doppio ordine, sembrano configurare un piccolo frammento di una delle tante ipotesi per il non realizzato Festspielhaus di Salisburgo; così come i fondali con grattacieli disegnati da Kettelhut per il lungometraggio trovano immediato e diretto riscontro, come è stato notato²¹, nel coevo e non realizzato progetto di concorso per la Fiera di Amburgo (fig. 7). Più in generale, è evidente che Lang partecipa di quello che è stato riconosciuto come un interesse specifico della cultura espressionista per il cinema, nella possibilità di tradurre in immagini visive situazioni psichiche²². Della cultura dell'espressionismo architettonico, d'altronde, riprende quell'ambiguità nell'avvicinarsi alla metropoli, avvertendo l'irresistibile fascino della grande dimensione, ma al tempo stesso provando paura²³. La ideale città futura raccontata da Lang è tutta giocata spazialmente sulla contrapposizione spaziale tra la città eretta, e le sue viscere, tra i grattacieli falliformi e gli antri cupi²⁴, tra la sua manifestazione esteriore e la sua interiorità. L'elevato dei grattacieli è il dominio degli uomini, mentre le viscere sono dominate dalla figura femminile di Maria. L'universo metropolitano si gioca tutto sulla distribuzione lungo un asse verticale, che sincreticamente e ambigualmente assomma plurimi livelli di significazione, tra cui quello psicanalitico. La città eretta, realizzata dalle classi al potere ed emblema della volontà di potenza, riecheggia immagini di modernità proprie dell'architettura visionaria degli anni Dieci e dei primi anni Venti, contrapposta invece allo spazio ipogeo abitato dalle masse. D'altronde, in una circolarità di rimandi tra lo spazio virtuale del film e quello fisico delle nuove sale cinematografiche, rimandi tutti interni alla cultura espressionista berlinese di questi anni, il tema della caverna con le sue valenze psicanalitiche ricorre con una certa evidenza: basti pensare al Titania-Palast a Berlino-Steglitz (1926-27), opera degli architetti Schöffler, Schlönbach & Jacobi, oppure al notissimo Universum di Eric Mendelsohn, a proposito del quale lo stesso autore non faceva mistero della natura cavernosa dello spazio interno, caricato non solo di allusioni freudiane ma anche di ideali rimandi esoterici: «Fauci spaventosamente spalancate, tetto di tartaruga, volta protettrice del tetto inclinato»²⁵, dimostrando lo straordinario intreccio, proprio della cultura del modernismo architettonico e dell'avanguardia tedesca, tra la cultura simbolista e quella psicanalitica²⁶. Tra i più ossessivi rimandi simbolici presenti nella cultura berlinese, non solo architettonica ma anche artistica e letteraria di questi anni, vi è quello alla mitica città di Babilonia, nei cui confronti il *milieu* intellettuale cittadino, partendo da un accresciuto e rinnovato interesse archeologico, tra anni Dieci e anni Venti rag-

²¹ Marco BIRAGHI, *Architettura, Ars Magna 1869-1936*, Arsénale editrice, Venezia 1992, p. 74.

²² PEHNT, *Architecture espressioniste*, cit., p. 266.

²³ Ivi, p. 24.

²⁴ MANGONE, *Lo spazio visionario*, cit.

²⁵ Cit. in PEHNT, *Per una genealogia*, cit., p. 23.

²⁶ MANGONE, *Simbolismo ed esoterismo*, cit.

giunge un'acme di attenzione che si traduce in una quasi ossessiva fascinazione, come un documentato e recente studio dimostra con ampiezza di argomentazioni²⁷. Il tema della metropoli sviluppata in altezza (fig. 5) si intreccia consapevolmente con la rievocazione della mitica città antica, come mostra emblematicamente in termini letterari *Der Babylonische Turm* (1918) di Ponten; in termini architettonici, tuttavia, il richiamo è tanto alla mole spiraliforme della mitica torre, quanto, soprattutto allorché si considerano delle nuove alte costruzioni metropolitane, allo ziggurat, accogliendolo come un modello per la contemporaneità, come dimostra emblematicamente il progetto (1920) di Otto Kohtz per il Reichszentralbürohaus nella Königsplatz di Berlino (figg. 8-10), che ha tra i contemporanei un notevole risalto anche per il suo carattere visionario.

Entrambi i soggetti sono in qualche misura presenti nelle ricerche dell'espressionismo tedesco e berlinese in specie, e bisogna considerare che il tema delle masse geometriche digradanti verso l'alto a mo' di ziggurat è tra quelli plastici più ricorrenti nell'architettura espressionista, sin dal Padiglione del Deutscher Werkstahlverband all'Esposizione (1913) di Lipsia di Bruno Taut. Ma anche in questo caso, bisogna soffermarsi particolarmente su Hans Poelzig, tra tutti i colleghi espressionisti e tra tutti i berlinesi quello più ossessionato dal mito di Babilonia trasfigurato in plurimi rimandi, e non per caso altresì quello più vicino al mondo del cinema, tanto come scenografo di *Golem* (un film che per tanti aspetti costituisce un imprescindibile antecedente di *Metropolis*), tanto come progettista di sale cinematografiche a Berlino, una delle quali, inaugurata poco dopo l'uscita del film di Lang, è battezzata appunto Babylon. Nei suoi lavori il mito di Babilonia si fa materia fertile per prefigurare parti della città tedesca contemporanea. L'evocazione della torre di Babele come opera incompiuta che ricorda le rovine del Colosseo, secondo l'interpretazione data da Bruegel, ricorre in emblematici studi e progetti per Dresda (terza versione della Caserma dei Vigili del Fuoco), per Salisburgo (plurime grandiose ipotesi per il Festspielhaus), e più tardi con immediata evidenza letteraria per Berlino (cittadella della Fiera). Non di meno lo Ziggurat come riferimento iconografico per l'edificio alto è richiamato in studi rimasti su carta di questa fase: per il Municipio di Dresda, come quelli già ricordati per la Fiera di Amburgo e per il palazzo dello Sport di Berlino. Vi è poi un terzo tema, non meno affascinante, ed è quello dei giardini pensili di Babilonia, che Poelzig declina in più occasioni progettuali, a partire dalla Casa dell'amicizia a Istanbul nel 1916 fino all'Hotel a Dresda del 1921 (fig. 6), e infine più tardi persino nel Monumento commemorativo del Reich a Bad Berka.

In uno stringente rapporto tra plot narrativo e scene, *Metropolis* riecheggia in pieno questa ossessione per il mito di Babilonia. Ne troviamo trasposizioni ideali nel plot narrativo, allorché la sfida al cielo portata avanti dall'uomo con le sue costruzioni

²⁷ Andrea POLASCHEGG, Michael WEICHENHAN, *Berlin-Babylon. Eine deutsche Faszination 1890-1930*, Wagenbach, Berlino 2017.

alte ha come correlato un allagamento che riecheggia il diluvio, ma anche richiami specifici, ad esempio nel segmento oggi perduto del film, in cui il monaco Desiderius nella cattedrale fa una predica sull'Apocalisse e su Babilonia, madre di tutti i peccati²⁸. Con la mediazione dell'architettura espressionista berlinese, il film rimanda a Babilonia anche nello spazio scenico: nei grattacieli conclusi a mo' di moderno ziggurat (fig. 1), nella spiraliforme torre di Babele (fig. 2) richiamata sull'esempio del dipinto di Brugel, negli irreali eterni giardini pensili dove abita Freder Fredersen. Ma il mito di Babilonia si carica di significati tutto affatto nuovi. *Metropolis* è luogo dell'alienazione in senso marxista: perché, come si ricorda proprio a proposito di Babilonia, l'esecuzione materiale non è consapevole delle tensioni ideali del progetto. Come recita una delle didascalie, le mani che costruirono la Torre di Babele nulla sapevano del sogno del cervello che l'aveva concepita e sembra di poter cogliere un'eco del pensiero di un altro esponente della cultura austriaca di quegli anni, Adolf Loos, allorché (se pure con riferimento soprattutto all'artigianato artistico) stigmatizza la perdita della gioia del lavoro in figure e ruoli della esecuzione materiale estromessi dalle problematiche dell'ideazione e della creazione. Tornando a *Metropolis* sembra per certi versi di poter rintracciare una qualche influenza di quel marxismo filtrato dalla psicanalisi concepito in alcuni recenti manifesti teorici dell'espressionismo, come quelli a firma di Finsterlin, nei quali, pur senza pretese di una vera e propria dottrina, si intuisce la feconda possibilità di mettere in relazione i temi dell'inconscio con quelli della politica. In tale direzione, nella nuova Babilonia emerge una nuova dimensione problematica che tocca temi del tutto nuovi, ma ancora in un indefinito misticismo ai confini dell'utopia religiosa la sfida dell'uomo al cielo è punita con la catastrofe.

²⁸ BERTETTO, *Fritz Lang*, cit., p. 17.



Fig. 1. Fritz Lang, *Metropolis*, 1927.



Fig. 2. Fritz Lang, *Metropolis*, 1927.

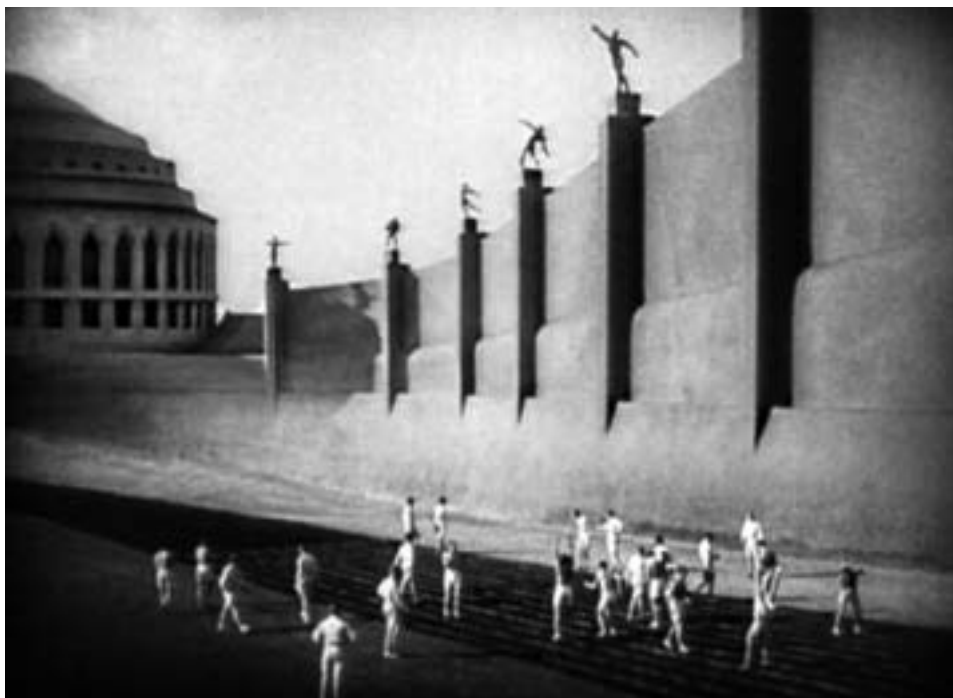


Fig. 3. Fritz Lang, *Metropolis*, 1927.



Fig. 4. Fritz Lang, *Metropolis*, 1927.

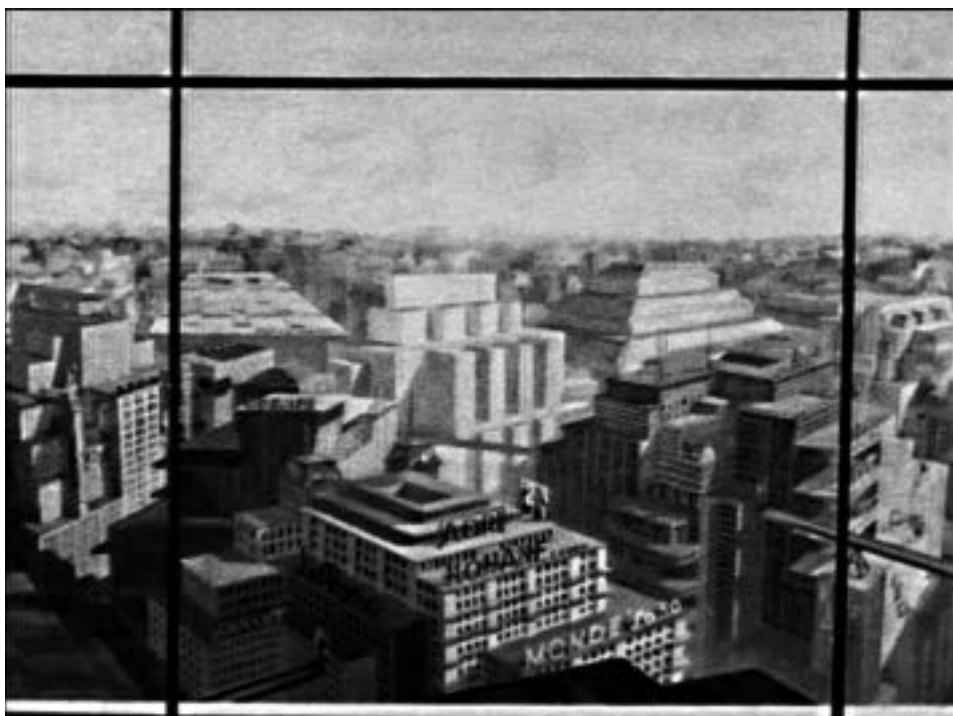


Fig. 5. Fritz Lang, *Metropolis*, 1927.

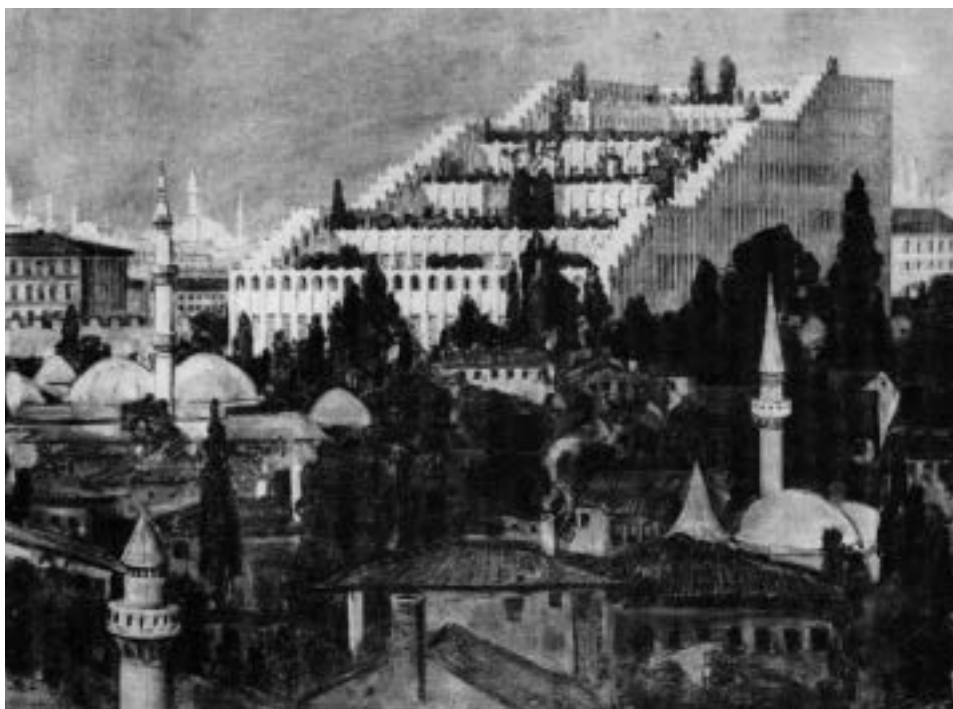


Fig. 6. Hans Poelzig, progetto per la Casa dell'amicizia a Istanbul, 1916.



Fig. 7. Hans Poelzig, progetto per la Fiera di Amburgo, 1925.



Fig. 8. Hans Kohtz, progetto per la Reichszentralbürohaus nella Königsplatz di Berlino, 1920.



Fig. 9. Otto Kohtz, progetto per la Reichszentralbürohaus nella Königsplatz di Berlino, 1920.



Fig. 10. Otto Kohtz, progetto per la Reichszentralbürohaus nella Königsplatz di Berlino, 1920.

“MANHATTA” *VERSUS* HOLLYWOOD.
LA RAPPRESENTAZIONE DI NEW YORK
NEL NON-FICTION FILM AMERICANO TRA AVANGUARDIA
E REALISMO DOCUMENTARIO (1921-1944)

Giovanni Menna

Università Federico II di Napoli

Abstract

Il paper si prefigge di analizzare le origini della rappresentazione della città contemporanea attraverso il cinema, un fenomeno che ha avuto un impatto estremamente rilevante nella costruzione dell’immaginario urbano contemporaneo. Sebbene la ripresa di brani di città sia nata con il cinema stesso, e *travelogues* e *reportages* si siano ben presto diffusi ovunque, le coordinate temporali al cui interno si situerà il canone di quello che viene dalla storiografia del cinema identificato come il *non fiction* film urbano d’autore, ovvero il genere *city symphonies*, vanno situate tra Parigi, Berlino e Mosca tra il 1926 al 1929, anni nei quali escono tre film: *Rien que les heures* di Alberto Cavalcanti (1926); *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt* (1927) di Walter Ruttmann; *L’uomo con la macchina da presa* di Dziga Vertov e del fratello Mikhail Kaufman (1929). Nessuno di questi film ha alcunché a che fare con New York, eppure proprio nella metropoli americana in realtà era già nato un tipo di cinema che nelle intenzioni precede quei capolavori europei. Questo paper si sofferma così su due importanti cortometraggi girati a New York negli anni Venti, diretti da tre protagonisti della cultura americana del Novecento nell’ambito della fotografia, della pittura e del cinema: il fotografo Paul Strand e il pittore e fotografo Charles Sheeler, che lavorarono assieme per *Manhatta* (1920-21), e Robert Flaherty, uno dei ‘padri’ del cinema documentario, che girò *Twenty-four Dollars Island* (1925-27). I due film hanno operato una radicale revisione del modo convenzionale di rappresentare la città, hanno inaugurato il genere dei *city films*, hanno fornito materiali importanti per la costruzione dell’immaginario urbano e, più in generale, si configurano come un progetto culturale di assoluta rilevanza: volgere uno sguardo finalmente critico alla metropoli industrializzata provando a verificare la possibilità di una ‘relazione complicata’, quella tra arte e industria, e nello specifico tra *avanguardia* e *cinema*, ponendo al centro la questione della città contemporanea, della rappresentazione della sua forma e dei suoi problemi.

Parole chiave: Cinema; Paesaggio urbano; Storia e immagine delle città; New York

“Manhatta” versus Hollywood. New York in the non-fiction film between Avant-garde Cinema and Documentary Realism

The paper aims to analyze the origins of the representation of the contemporary city through art cinema, a phenomenon of the early twentieth century that had an extremely significant impact on the construction of the modern urban imagination. Although the shooting of the city was born with the cinema itself, and this kind of movies soon spread everywhere in the form of travelogues or reportages, the temporal coordinates within which will be located the canon of what is identified by the historiography about the non-fiction cinema film as ‘city symphonies’, should be located between Paris, Berlin and Moscow between 1926 and 1929, years in which were shot: Rien que les heures (A. Cavalcanti 1926); Berlin. Die Sinfonie der Großstadt (W. Ruttmann, 1927); and The man with the chamber (D. Vertov and his brother M. Kaufman, 1929). None of these films is about New York, but in reality, it was in this American metropolis that was born a kind of cinema that, in its intentions, precedes those European masterpieces. This paper focuses on two short films shot in New York in the 1920s, directed by three of the leading exponents of early 20th century american art in the fields of photography, painting and cinema: the painter and photographer Charles Sheeler and the photographer Paul Strand, directors of Manhatta (1920-21) and Robert Flaherty, one of the ‘fathers’ of documentary cinema, who was the author of Twenty-four Dollars Island (1925-27). These two films have carried out a radical revision of the conventional way of representing the city and inaugurated the cinematographic genre of city films, producing important materials for the construction of the urban imagination. For all these reasons they should be considered as part of a great and ambitious cultural project with a very important aim: start to outlook in a finally critical way the industrialized metropolis trying to establish a ‘complicated relationship’, that between art and industry, and specifically between avant-garde art and cinema, placing at the center the question of the contemporary city, the representation of its shape and, then, of its problems.

Keywords: Cinema; Urban landscape; History and image of cities; New York

«City of the world (for all races are here)/City of tall facades of marble and iron/ Proud and passionate city»: i versi di Whitman dedicati a New York si dissolvono e sullo schermo compare un piccolo rimorchiatore che solca le acque dell’Hudson con sullo sfondo la città di ‘marmo e acciaio’. Il natante si sposta da sinistra a destra mentre la camera si muove anch’essa, ma con andatura diversa e, soprattutto, in senso contrario, come a evocare la non coincidenza tra il flusso reale delle cose della/nella città e quello delle immagini riprese da *ogni* filmmaker, da sempre alla ricerca di un’altra direzione, e di un altro orizzonte. Gli anni Venti sono appena iniziati e questi sono i primi secondi di *Manhatta*, un film di circa dieci minuti che

aprirà un filone di opere che, tra le due sponde dell’Atlantico, contribuirà non poco a costruire anche attraverso il cinema il cosiddetto ‘immaginario urbano’ del XX secolo. Un tema questo che, se affrontato da una prospettiva storiografica che voglia indagare *quando* e *come* si sia formato lo sguardo sulla città contemporanea, e quindi su quali siano stati gli attori della costruzione di quella immagine – e infine su come abbiano essi agito e interagito – si rivela ampio, complesso e di estrema rilevanza non foss’altro perché tale immaginario ha anch’esso contribuito a definire il perimetro culturale all’interno del quale hanno preso forma intenzioni o scelte per il possibile governo delle trasformazioni urbane. Un’azione documentaria e critica dello storico della città si impone in altre parole come necessaria anche su questo versante, peraltro sempre particolarmente insidioso da un punto di vista teorico e metodologico, e da affrontare con cautela per il rischio sempre incombente di far coincidere la storia delle cose e degli uomini con quella del loro racconto, come accade ogni volta che si scambia un fatto per una sua rappresentazione.

Nella formazione dell’immaginario urbano contemporaneo molto ha inciso non solo la produzione *main stream* di Hollywood, ma anche il cinema indipendente americano, la cui storia è meno nota ma, a parere di chi scrive, avvincente almeno quanto le gloriose epopee dei grandi studios, con coraggiosi *outsiders*, appassionati *amateurs* e molti *beautiful losers*. All’interno di questa storia ce ne è poi un’altra, quella appunto dei *film sulla città* girati a New York tra le due guerre e che hanno come oggetto specifico una metropoli che non è quella ricostruita artificialmente nei teatri di posa hollywoodiani, ma quella *reale*. Come in un gioco di scatole cinesi questa storia si situa al punto di incrocio di altre due: quella del *cinema d’avanguardia* e quella del *documentario*¹. Due mondi che potrebbero ap-

¹ La letteratura sul cinema d’avanguardia americano è ampia e in questa sede si rimanda ad alcuni titoli tra i più significativi: Lewis JACOBS, *Experimental Film in America (Part I)*, in «Hollywood Quarterly», III, 2, 1947-48, pp. 111-124 (poi nella raccolta curata da Eric SMOODIN e Ann MARTIN, *Hollywood Quarterly: Film Culture in Postwar America, 1945-1957*, California U.P., Berkeley-Los Angeles-London 2002); Shelton RENAN, *An Introduction to the American Underground Film*, Dutton, New York 1967; David CURTIS, *Experimental Cinema*, Universe Book, New York 1971; Marilyn SINGER, *A History of the American Avant-Garde*, American Federation of the Arts, New York 1976; Janet BERGSTROM, Constance PENLEY, *The Avant-Garde: Histories and Theories*, in «Screen», 19, 3, autunno 1978, pp. 288-299; P. Adams SITNEY, *Visionary Film: The American Avant-Garde 1943-1978*, Oxford U.P., New York 1979; Peter LEHMAN, *The Avant-Garde: Power, Change, and the Power of Change*, in Patricia Mellencamp, Philip Rosen (a cura di), *Cinema Histories, Cinema Practices*, American Film Institute, Los Angeles 1980; Jan-Christopher HORAK, *L’avanguardia cinematografica americana 1921-1945*, in Paolo Bertetto (a cura di), *Il grande occhio della notte: cinema d’avanguardia americano 1920-1990*, Museo Nazionale del Cinema, Torino 1992; Bart TESTA, *Back and Forth: Early Cinema and the Avant-Garde*, Art Gallery of Ontario, Toronto 1992; Scott MACDONALD, *Avant-Garde Film: Motion Studies*, Cambridge U.P., Cambridge 1993; Jan-Christopher HORAK (a cura di), *Lovers of Cinema. The First American Film Avant-Garde 1919-1945*, Wisconsin U.P., Madison 1995. Sui *city film*: William URICCHIO, *Ruttman’s “Berlin” and the City Film to 1930*, tesi di dottorato, New York University 1982 e, tra i titoli più recenti: Laura MARCUS, ‘A Hymn to Movement’: *The “City Symphony” of the 1920s and 1930s*, in «Modernist Cultures», 5, 1, aprile 2010, pp. 30-46; Eva HIELSCHER, Steven JACOBS, Anthony KINIK, *The City Symphony Phenomenon. Cinema, Art, and Urban Modernity Between the Wars*, Routledge, New York 2018.

parire assai distanti, l'uno determinato a decostruire plurisecolari modi di rappresentazione, l'altro risolutamente determinato a puntare l'obiettivo sull'evidenza delle cose stesse, nella convinzione che l'occhio della camera altro dovere non abbia che rilevare/rivelare la realtà dei fatti nella loro oggettività. Le ragioni per le quali questi due mondi si sono alimentati a vicenda e hanno trovato un terreno comune nei *city films* girati a New York e su New York sono molteplici: dalla comune battaglia per un cinema alternativo all'industria del divertimento alla condivisione dei modi di produzione – talvolta anche istituzionali – e di ricezione, fino alla biografia di taluni protagonisti che si muovono dall'uno all'altro campo soprattutto quando il riverberarsi delle violente tensioni sociali innescate dalla crisi del '29 ha spinto autori interessati alla ricerca formale a travasare la propria sensibilità nel documentario sociale. Sullo sfondo agisce una comune insoddisfazione nei confronti del presente, tanto dei suoi assetti sociali e politici che delle espressioni culturali, e quindi una forte proiezione nel futuro alla ricerca di modi di azione e rappresentazione alternativi per un *better world* da conquistare con l'arma considerata la più affilata: la tecnologia applicata all'arte, ovvero il cinema.

Lo snodo dal quale sono poi dipartite le molte strade e i molti modi di filmare la metropoli – così importanti per la storia del *non fiction film*, dentro e fuori gli States – è costituito dai due film oggetto di questo scritto. Entrambi sono stati prodotti e dedicati a New York, essi sono stati diretti da tre protagonisti della cultura americana del Novecento nell'ambito della fotografia, della pittura e del cinema: Paul Strand e Charles Sheeler, che lavorano assieme per *Manhatta* (1920-21) e Robert Flaherty, uno dei 'padri' del documentario, che gira *Twenty-Four Dollars Island* (1925-27).

Negli States il cinema *avant-garde* non nasce da una costola dell'industria, ma al di fuori di essa, in un ambito non professionale, nel variegato mondo di amatori – pittori, fotografi, ballerini, illustratori, direttori di teatro, critici – tutti estremamente aggiornati e sensibili ai nuovi linguaggi che da tempo in Europa esprimono precise istanze di rinnovamento culturale². E non può che nascere a New York, dove più vivaci sono i circoli intellettuali e dove è continua la frequentazione anche 'diretta' tra artisti europei e americani. Questo carattere autenticamente amatoriale, che ha poi scontato il prezzo della sua non-professionalità sul piano della distribuzione, è però un fattore che rende originale quella produzione, soprattutto perché questi giovani autori non essendo obbligati a piacere al grande pubblico, e quindi liberi dai vincoli dell'industria dell'intrattenimento, possono mettere in campo un entusiasmo non mortificabile dalla mancata affermazione commerciale e liberare così energie creative e 'sperimentali' con assoluta libertà. I luoghi della

² Tom GUNNING, *The Cinema of Attraction[s]: Early Cinema, Its Spectator and the Avant-Garde*, in «Wide Angle», 8, 3-4, pp. 63-70; Patricia ZIMMERMAN, *The Amateur, The Avant-Garde and Ideologies of Art*, in «Journl of Film and Video», 38, 3-4, 1986, pp. 63-85; Jan-Christopher HORAK, *The First American Film Avant-Garde*, in Id. (a cura di), *Lovers of Cinema*, cit., pp. 14-66.

circolazione di queste prime pellicole sono del resto le gallerie d'arte, i circoli intellettuali e, in un secondo momento, i cineclub, tutti spazi che, oltre a svolgere un ruolo importante nella divulgazione delle esperienze d'oltreoceano, rappresentano per questi pionieri delle stazioni di scambio di conoscenze tecniche e anche l'occasione per la messa a punto di prese di posizione critiche e teoriche. È in questo contesto che prende forma il progetto di *Manhatta*, che nasce dall'incontro tra due esponenti di spicco della scena newyorkese, Paul Strand (New York 1890 - Orgeval 1976) e Charles Sheeler (Filadelfia 1883 - Dobbs Ferry 1965)³, entrambi *protégé* da Alfred Stieglitz⁴, «the individual most responsible for the introduction of modern art to America»⁵.

Allievo di Lewis Hine – che lo influenzerà forse più di Stieglitz – Paul Strand giunge a una sua personale presa di posizione artistica intorno al 1915, quando inizia a smarcarsi dal *pittorialismo* del suo mentore, e inizia a misurare le possibilità espressive del mezzo fotografico in rapporto alle tendenze artistiche sviluppatesi a partire dall'eredità cézanniana dopo il 1905⁶. Le foto 'astratte' che scatta nel cottage di famiglia nel Connecticut sono tra le prime composizioni di questo tipo in assoluto – non solo negli States – e sono datate estate 1916. Si tratta tuttavia solo di una tappa nella parabola di un autore che già nel 1920 è accreditato come uno dei più importanti tra i fotografi newyorkesi, assai più di Alvin Langdon Curn e Karl Struss, non foss'altro perché la sua *straight photography* apre, di fatto, la fotografia americana moderna.

Formatosi come pittore nella natia Filadelfia, Charles Sheeler accumula esperienze preziose nei suoi viaggi in Europa ed è testimone nel 1909 della deflagrazione del cubismo a Parigi, dove ha occasione di acquistare una cinepresa, la Debie Interview Type 35mm. Rientrato in patria si stabilisce nella sua fattoria-atelier di Dolestown, a una quarantina di chilometri da Filadelfia, dove lavora con il pittore (e fotografo) Morton Livingston Schamberg e, da autodidatta, gira anche due filmati (perduti), riprendendo nel primo Schamberg e nel secondo la futura moglie Katherine Baird Shaffer. Sebbene sia molto probabile che le sei tele presentate da Sheeler all'Armory Show del 1913⁷ siano state viste da Strand, il contesto tuttavia

³ Martin FRIEDMAN, *Charles Sheeler*, Watson-Guption, New York 1975; Carol TROYEN, Erica E. HIRSHLER, *Charles Sheeler: Paintings and Drawings*, Little, Brown & Co., Boston 1987; Karen LUCIC, *Charles Sheeler and the Cult of the Machine*, Harvard U.P., Cambridge 1991; Charles BROCK, *Charles Sheeler: Across Media*, National Gallery of Art-California U.P., Berkeley-Washington D.C. 2006. Sui primi anni di Strand cfr.: Naomi ROSENBLUM, *Paul Strand: the Early Years 1910-1932*, tesi di dottorato, New York City University, 1978, poi in Maren Stange (a cura di), *Paul Strand: Essays on his Life and Work*, Aperture, New York 1991 dove è anche William ALEXANDER, *Paul Strand as Filmmaker, 1933-1942*, pp. 148-160.

⁴ Lauren KROIZ, *Creative Composites Modernism, Race, and the Stieglitz Circle*, Berkeley U.P.-The Phillips Collection, Washington D.C. 2012.

⁵ Francis M. NAUMANN, *New York Dada, 1915-23*, Abrams, New York 1994, p. 12.

⁶ Calvin TOMKINS, *Paul Strand: Sixty Years of Photograph*, Aperture, New York 1976.

⁷ Milton W. BROWN, *The Story of the Armory Show*, Abbeville Press, New York 1988, p. 90. L'International Exhibition of Modern Art, organizzata dalla Association of American Painters and Sculptors

nel quale i due si incrociano di certo è quello dei concorsi fotografici: se nel 1916 Strand vince con *Wall Street*, una delle sue foto più celebri, il primo premio alla 12th Annual Exhibition of Photography, l'anno successivo sarà Sheeler ad aggiudicarsi primo e quarto posto nella stessa competizione. Un legame più stretto tra i due sarà possibile solo dopo la morte di Schamberg e il trasferimento di Sheeler a New York (agosto 1919), ma è il comune interesse per il cinema a far scattare l'idea di girare un film insieme e, data la passione condivisa per l'*urban landscape*, quella di riprendere la New York ipermoderna sarà una scelta obbligata.

«A Neglected Masterpiece»

Manhatta viene concepito nel 1919, girato dall'inizio dell'anno successivo (almeno fino a settembre) e poi montato a ottobre⁸ per essere proiettato per la prima volta a un ristretto pubblico di amici artisti alla fine di quell'anno⁹. Il film è da attribuire a entrambi gli autori, anche se i timori di Stieglitz di una attribuzione al solo Sheeler si rivelerebbero alla fine fondati, se è vero che il film così sarà presentato tanto a Parigi che a Londra¹⁰. Il titolo riprende la denominazione originaria dell'isola nella lingua dei suoi primi abitanti e viene scelto – nonostante perduri ancora qualche dubbio a riguardo – con un preciso riferimento a 'Mannahatta', una poesia che Whitman aveva inserito in *Leaves of Grass*, quasi ad attestare che i due filmmakers stessero anch'essi «cercando qualcosa di *specifico e perfetto*» (come recita il primo verso di quel canto), per tradurre in immagini il fascino e la potenza della metropoli. Ma il titolo con il quale il film sarà presentato al Rialto Theatre di Broadway il 24 luglio 1921 – dove sarà proiettato per una sola settimana – non è né *Mannahatta* né *Manhatta* né *Manhattan* ma: *New York, The Magnificent*. Dopo essere stato presentato come *Les Fumées de New York* a Parigi nel '22, acquisirà

presso l'armeria del 69° Reggimento sulla Lexington Av. tra la 25ma e la 26ma strada, è considerata l'evento che segna l'inizio della parabola del Moderno negli Stati Uniti.

⁸ Questa cronologia è quella riportata in HIELSCHER, JACOBS, KINIK, *The City Symphony Phenomenon*, cit..

⁹ Su *Manhatta*: Lewis JACOBS, *Experimental Film in America (Part I)*, cit.; Scott HAMMON, *Sheeler and Strand's "Manhatta": A Neglected Masterpiece*, in «Afterimage», 6, gennaio 1979, pp. 6-7; Jan-Christopher HORAK, *Modernist Perspectives and Romantic Desire: Manhatta*, in «Afterimage», 15, 4, novembre 1987, pp. 9-15, poi in Maren Stange (a cura di), *Paul Strand*, cit., pp. 55-71; Juan SUAREZ, *City Space, Technology, Popular Culture: The Modernism of Paul Strand and Charles Sheeler's Manhatta*, in «Journal of American Studies», 36, n. 1, aprile 2002, pp. 85-106; Naomi ROSENBLUM, *Strand and Sheeler's Manhatta*, in «History of Photography», 18, n. 3, autunno 1994, p. 291; BROCK, *Charles Sheeler*, cit., pp. 42-52; Katen HAAS, *Sheeler and Film*, in «Antiques», 162, n. 5, novembre 2002, pp. 122-129; Theodore E. STEBBINS Jr., Norman KEYES, *Charles Sheeler: The Photographs*, Museum of Fine Arts, Boston 1987, pp. 17-21; Antonia RIGAUD, *Manhatta de Charles Sheeler et Paul Strand: du panorama au kaléidoscope*, in «E-rea», 2015, <http://journals.openedition.org/erea/4599> (consultato il 3.10.2018); Mark B. POHLAD, 'Charles Sheeler: Across Media': At the Art Institute of Chicago, in «Technology and Culture», 48, n. 2, 2007, pp. 370-376; HIELSCHER, JACOBS, KINIK, *The City Symphony Phenomenon*, cit..

¹⁰ Lettera di Stieglitz a Strand del 21 settembre 1921, in «Stieglitz Archive», Center for Creative Photography, Tucson. Il documento è citato da Jan-Christopher HORAK, *Paul Strand and Charles Sheeler's Manhatta*, in Id. (a cura di), *Lovers of Cinema*, cit., p. 285.

finalmente la titolazione originaria solo dopo il passaggio londinese alla London Film Society del 1927. *Manhatta* nella sua *première* del 1921 viene inserito nel programma di serate multimediali di intrattenimento come ‘scenic’¹¹, davanti a un pubblico eterogeneo che non è certo quello di colti cinefili e che infatti non riesce a coglierne la natura di ‘film di avanguardia’. Come del resto faranno gli stessi critici, con l’unica eccezione di Robert Allerton Parker che, mesi dopo, lo definirà esplicitamente come un ‘film sperimentale’¹² che andava distinto nettamente sia dal cinema commerciale sia dal pittorialismo *soft focus* della scuola di Stieglitz, ed essere strettamente associato invece alla *straight photography*. In ogni caso, pur beneficiando fino al 1945 di proiezioni pubbliche più di ogni altro film d’avanguardia americano (e forse anche europeo), *Manhatta* non riuscirà a inserirsi nei circuiti per il grande pubblico e finirà poi per scomparire¹³: l’idea che l’industria del cinema potesse accogliere le proposte di cineamatori sperimentali si rivelerà ottimistica ma ingenua, né, da parte loro, i due autori saranno in grado di intercettare la rete dei distributori, in un mondo che gli è estraneo e non conoscono affatto.

Il film ha tuttavia scontato a lungo anche una ingiustificata sottovalutazione sul piano critico e storiografico, probabilmente accentuata dalla breve durata, soprattutto se lo si confronta con l’attenzione che hanno ricevuto altre pellicole dello stesso genere¹⁴. Un atteggiamento che per certi aspetti perdura ancora¹⁵. Nonostante sia stato riconosciuto già nel 1921 come «a turning point in the development of the art of the camera» tale da rendere la cinepresa «truly an instrument of great art»¹⁶, in molti autorevoli manuali di storia del documentario – e anche del cinema – è a malapena citato. È invece un film *seminale* per la cinematografia americana, e per molte ragioni. Innanzitutto vanta il primato di costituire a tutti gli effetti, pur nella sua brevità, il *primo* vero film del cinema indipendente ameri-

¹¹ Cfr. Bruce POSENER, *On Manhatta*, conversazione di Posener a Belgrado (dicembre 2013), poi trascritta per «Unseen Cinema», 2014, pp. 50-54. Sugli “scenic” cfr. Jennifer Lynn PETERSON, *Education in the Field of Dreams: Travelogues and Early Nonfiction Film*, Duke U.P., Durham-London 2013. Questo il programma completo delle serate: «Overture: Selezione dalla *Manon*. Current Events: *Rialto Magazine* (cinogiornale); Ballet: *Danse Orientale*, a cura di L. Powell; Scenic: *New York the Magnificent*; Vocal: *Cesare Galletti singing Celeste Aida*; Feature: *The Mystery Road Comedy: The Fall Guy*; Organ: *Marche Pontificale*». Cfr. HORAK, *Modernist Perspectives*, cit., p. 59.

¹² Robert ALLERTON PARKER, *The Art of the Camera: an Experimental “Movie”*, in «Arts and Decoration», 15, 6, ottobre 1921, p. 369.

¹³ Il film fu a lungo considerato perduto. Una copia fu ritrovata nel 1949 nell’archivio del British Film Institute, inviata al MoMA e quindi restaurata nel 2005 e di nuovo nel 2009, grazie al lavoro di Bruce Posener. Cfr. *A new look at old New York. Film-restoration specialist Bruce Posener to present two lost artifacts of New York film-making*, «The Guardian», 23 gennaio 2009 (l’altro film “dimenticato” cui si riferisce il titolo è *N.Y., N.Y.* di Francis Thompson).

¹⁴ Il primo tentativo di riconsiderazione critica è stato operato da HAMMON, *Sheeler and Strand’s “Manhatta”*, cit., a quasi sessant’anni dall’uscita del film.

¹⁵ Cfr. per esempio Mary N. WOODS, *Beyond the Architect’s Eye: Photographs and the American Built Environment*, Pennsylvania U.P., Philadelphia 2009. Per l’autrice *Manhatta* rappresenterebbe «the fulfillment» di una precedente tradizione iconografica e «not the beginning» (p. 30).

¹⁶ PARKER, *The Art of the Camera*, cit., p. 369.

cano, precedendo anche *Nanook of the North*, il capolavoro del 1922 che apre la filmografia di Flaherty che in tutte le storie del cinema viene indicato come il punto di avvio del *non fiction film* in America. In secondo luogo è il *primo documentario* d'autore sulla città e fissa il canone della *city symphony*, precedendo di anni *Berlin - Die Sinfonie der Großstadt*, l'opera di Walter Ruttmann del 1927 che è di norma indicata tanto nella storiografia che nella manualistica divulgativa come il paradigma. Il film documenta alcuni momenti della vita quotidiana di New York in una giornata tipo a partire dall'arrivo all'alba a Staten Island delle migliaia di colletti bianchi diretti nei loro uffici in centro, e mette in sequenza alcune vedute della città alternate a didascalie con versi di Whitman, con riprese di strade viste da grattacieli (e viceversa), edifici in costruzione, serbatoi, depositi, ponti, rimorchiatori, treni, banchine. Il vero obiettivo del film è assai più ambizioso di quello che può apparire oggi: liberare la rappresentazione della città dalle 'vedute' convenzionali per restituire il senso generale della vita urbana come poteva essere vissuta in una metropoli ipermoderna e dai caratteri così specifici come New York. Un film per nulla semplice, tanto più che non poteva contare su alcun precedente significativo, dal momento che ciò che si ricerca non è certo la semplice riproduzione didascalica di spazi, luoghi ed edifici, ma una 'composizione' di immagini in grado di restituire le relazioni complesse che l'ambiente artificiale stabilisce con gli uomini ci vivono.

Sebbene *Manhatta* appartenga alla categoria dei *non fiction film*, esso poggia su un latente quanto razionale impianto 'narrativo', funzionale a una restituzione significativa ed essenziale così cara a Strand, il quale a proposito della relazione tra artista e opera aveva scritto: «if he works in a graphic medium he must find a way to simplify the expression and eliminate everything that is irrelevant to it. Every part of his picture, whether a painting, etching, or a photograph, must be meaningful, related to every other part»¹⁷. La ripresa della vita della città nell'arco di una giornata, 'dall'alba al tramonto' – che fissa essa stessa un paradigma costantemente ripreso nei successivi film documentari sulla città – è stata così articolata in quattro blocchi di durata sostanzialmente uguali sequenziati in modo 'circolare' poiché l'ultima sezione ritorna sul tema della prima, e il filo del racconto si riannoda lì dove aveva iniziato a dipanarsi. Altre scelte contribuiscono al sostegno della trama sottesa alle immagini: dall'inversione del punto di vista rispetto a un oggetto, come accade significativamente in un sottile gioco di specchi oggetto/soggetto tra il primo e l'ultimo fotogramma – l'uno l'inverso dell'altro, Manhattan vista da Staten Island e *vice versa* – all'utilizzo non banale delle scritte, che non illustrano 'didascalicamente' la sezione che segue come ci si aspetterebbe, ma valgono come contrappunti che ritmano il flusso delle immagini¹⁸.

¹⁷ Cfr. Paul STRAND, *The Art Motive in Photography*, in «The British Journal of Photography», 70, 1923, p. 614.

¹⁸ A conferma di una scelta quanto mai accurata i testi non sono tutti tratti da *Manhatta*, ma anche da altre poesie di Whitman presenti nell'edizione di *Leaves of Grass* del 1891-92: *Crossing Brook-*

La New York di *Manhatta* non è più quella dei *travelogues* e dei *reportages*, ma la città industriale e del lavoro meccanizzato, e lo scopo è mostrarne «its power and beauty and movement». Un dinamismo ricercato attraverso il rifiuto della continuità di flusso della ripresa e un sofisticato intrecciarsi di tre livelli di movimento: quello *all'interno* di ogni inquadratura; quello determinato dai contrasti formali tra un'inquadratura e un'altra; e quello di un intenzionale e preciso calcolo della durata delle singole inquadrature, tutte molto brevi e mai superiori a dodici secondi (con due sole eccezioni). Riprese frontali si alternano a prospettive dall'alto o dal basso fortemente accelerate, che deformano o rendono assai disagiata la lettura delle relazioni spaziali *reali* tra le cose, esigendo dallo spettatore attenzione e consapevolezza nel ricostruire il soggetto della rappresentazione. A tal proposito va ricordato che la ricerca di Strand e Sheeler va certamente messa in rapporto con l'avanguardia europea, ma la precede se si considera che solo negli anni successivi tanto la fotografia che il cinema svilupperanno analoghe composizioni spaziali 'astratte' di volumi, superfici e linee. I primi esperimenti non-oggettivi di Richter o di Eggeling sui 'frammenti di attualità' per citare Vertov sono posteriori a *Manhatta*, mentre film come *Ballet Mechanique* di Leger e Murphy sono di là da venire. Il fatto che l'oggetto del film sia la città delle geometrie cubiste per eccellenza¹⁹, peraltro, non deve indurre a considerarlo come un'esercitazione modernista o un gioco formalista poiché nelle intenzioni degli autori esse sono funzionali a raccontare proprio *quella* città. Come puntualizza Strand nel comunicato stampa di presentazione del film, quelle geometrie hanno infatti un solo scopo: «register through conscious selection and space-filling, those elements which are expressive of the spirit of New York»²⁰. Non c'è un'adesione 'ideologica' a questo o quel codice visivo e del resto tradizionali vedute frontali – come quella del fotogramma di apertura con i *credits* – convivono insieme a tagli e prospettive che sembrano debitori sia della *straight photography*, sia di alcune foto di Stieglitz pubblicate su 'Camera Work', sia ancora del lavoro di Sheeler e, infine, del cinema espressionista – sebbene andrebbe ricordato che il più volte citato *Das Cabinet des Dr. Caligari* è presentato al Capitol Theatre di New York solo il 3 aprile 1921²¹, quando *Manhatta* è stato già montato. È un aspetto questo che va chiarito, soprattutto se si rinuncia (come andrebbe fatto) a valutare il film 'isolando' questo o quel fotogramma: i possibili riferimenti alla pittura delle avanguardie sono in realtà indicatori di una *mentalità* 'di artista' che punta a costruire uno *specifico filmico* origi-

lyn Ferry; Song of the Broad-Axe; Song of the Exposition; A Broadway Pageant; City of Ships; Sparkles from the Wheel; Chants Democratic.

¹⁹ Per Picabia New York era «la seule ville cubiste au monde». L'aggettivo "cubista" riferito all'architettura di New York all'inizio degli anni Venti circola largamente anche al di fuori degli ambienti artistici. Cfr. *Cubist architecture in New York*, in «Vanity Fair», 15, gennaio 1921, p. 72.

²⁰ La copia del testo custodita al MoMA Film Department è quella consegnata nel 1978 da Naomi Rosenblum.

²¹ Anton KAES, «The Cabinet of Dr. Caligari»: *Expressionism and Cinema. Masterpieces of Modernist Cinema*, Indiana U.P., Bloomington 2006, p. 41.

nale, che mette a frutto le esperienze scaturite nelle altre arti senza cercare di traslarne meccanicamente i segni. E infatti è più vero il contrario, e cioè che il film influirà su esperienze condotte in altri ambiti e a tal proposito non è irrilevante sottolineare il fatto che, sebbene alcuni fotogrammi appaiano delle riprese da fotografie degli anni Dieci, altri saranno la base per successive fotografie di Strand, come *The Court* (1924), o per alcuni disegni o dipinti di Sheeler, anche molto noti come *Church Street El* (1920), per non parlare dell'intera produzione dei Precisionisti. Ma è proprio questo straordinario contributo alla formazione dell'immaginario urbano che spiega la fortuna delle *city symphonies*.

Insieme alla *straight photography* e al *precisionismo* sheeleriano, *Manhatta* segna certamente uno scarto rispetto al *pittorialismo* che di fatto aveva rimosso l'impatto spesso violento dell'industrializzazione dal racconto del reale (persino quando la semplice evocazione di un qualsiasi contesto metropolitano l'avrebbe richiesto) fino al punto di 'oscurare' il mezzo stesso della rappresentazione, ovvero la vera natura essenzialmente 'tecnica' della fotografia, che proprio in quanto tale avrebbe potuto e dovuto essere usata in modo quanto più *straight* possibile. Horak ha, tuttavia, dimostrato in maniera convincente quanto il film fosse 'mitigato' da un approccio poetico, a causa della sopravvivenza di pulsioni 'romantiche' whitmaniane. L'idea della città come creazione umana nella quale la tecnica appare come una gigantesca forza che fa agire mezzi e uomini che non sembrano avere alcun controllo su di essa, è il prodotto di una concezione nella quale la tecnologia è idealmente *in sintonia* con l'ambiente, e non disumanizza, perché è essa stessa 'naturale' e consentirà all'uomo di essere, di nuovo, in armonia con l'universo. I grattacieli sono rocce che erompono dal suolo come montagne, le strade sono *canyons*, i canali sono fiumi: non è un caso che il film si chiuda con una ripresa aerea che riprende Manhattan immersa nella prepotente bellezza degli elementi naturali: acqua, nuvole, raggi del sole.

Sebbene queste premesse filosofiche siano forse giudicate con troppa severità come «arcaiche e antimoderniste», non c'è dubbio che in questa visione «both modernist and strangely romantic, even innocent», la metropoli della *deregulation* sia così sublimata nella ricomposizione artificio-natura e nel nuovo ordine, dove architettura, urbanizzazione e tecnologia si riconciliano in una dimensione a un tempo arcaica e ipermoderna. I conflitti, l'alienazione e le differenze di classe sono così tenuti ancora fuori dal discorso sulla città e dalla sua rappresentazione per effetto non di una ingenuità di fondo, ma di una precisa scelta culturale che va contestualizzata perché agli inizi del 1920 anche in Europa si è appena iniziato a prendere coscienza di quanto la metropoli e la sua architettura sia *forma e ragione* del processo di divisione del lavoro, e la raffigurazione del suo fascino perverso e violento avviene ancora al livello espressionista o formalista. In tal senso *Manhatta* è davvero un'*opera prima*, che come tutti i punti di inizio si porta dentro le sopravvivenze e le incertezze che sempre accompagnano una rottura e ciò nonostante ebbe il potere di aprire a un nuovo modo di raccontare la metropoli, ponendosi come un riferimento ineludibile per i film sulle città degli anni a seguire.

Il mondo per 24 dollari

Nella filmografia di Robert Flaherty *Twenty-four Dollar Island* occupa un posto speciale poiché è la sua unica *city-symphony*. Il film viene promosso dal Pictorials Club of America in occasione del 300° anniversario della vendita dell'isola di 'Manhatta' ed è girato a partire dalla prima metà del 1925. Prodotto dalla francese Pathé, che a inizio secolo dominava i mercati anche negli USA, sarà proiettato al Roxy Theatre di Broadway come accompagnamento scenico del balletto *Sidewalks of New York*, il che determinò il taglio di una delle due bobine – perduta per sempre – da parte di John D. Permain, il manager di quello spettacolo²². Il film si apre con una sequenza di stampe storiche che illustrano l'acquisto da parte dei mercanti olandesi dell'isola, barattata con beni per un controvalore di 24 dollari, e si chiude con una mappa della Nieuwe Amsterdam di mille abitanti del 1656 sulla quale viene sovrimpressa un'immagine aerea della metropoli nel 1926, quando di abitanti ne ha otto milioni. Questo ricorso ai 'documenti' è importante perché rimuove immediatamente dal racconto delle origini l'aura del mito fondativo, per fare della città 'un oggetto storico'. Di qui parte il 'racconto' di Flaherty, fatto di riprese in gran parte in campo lungo che restituiscono l'immagine di una città impegnata a trasformare sé stessa con un'insistita evocazione dei luoghi e dei mezzi attraverso cui si produce il flusso ininterrotto di questa mutazione permanente: porti, banchine, cantieri edili, e i canali con i rimorchiatori e i battelli sull'Hudson o l'East River.

Il sottotitolo è *A Camera Impression of New York*, ma non vi è nulla di 'impressionista'. Ogni ipotesi di restituzione lirica della metropoli è di fatto esclusa, ma le immagini riescono nondimeno a sedurre soprattutto per la qualità compositiva di molte inquadrature, costruite spesso mettendo sapientemente in equilibrio elementi che tagliano in diagonale lo schermo con, sullo sfondo, la città di pietra. L'inserzione di linee oblique, l'uso di teleobiettivi, le riprese a volo di uccello sono anche qui funzionali alla rappresentazione del dinamismo come nelle tele degli espressionisti di Dresda, dei cubisti parigini o dei futuristi italiani che, allo stesso scopo, avevano adoperato linee e piani inclinati per indurre sollecitazioni psicologiche legate al movimento e per associazione quindi alla città. Non esiste quasi alcuna inquadratura nella quale la ripresa di un oggetto fisso, come una architettura, non sia contraddetta dal passaggio di un battello, dal movimento di una gru, dall'incedere di un bulldozer, dalle spire dei fumi di ciminiera o, in assenza di essi, da un movimento della macchina da presa. La pellicola pare accelerare o decelerare seguendo il ritmo stesso della città. E che gli elementi prescelti per raccontare la città non siano le attrazioni turistiche, gli scorci pittoreschi o le sedi istituzionali, ma siano legati al mondo industriale o all'architettura anonima della città è a sua

²² La moglie di Strand ricorda di aver visto il film già nell'agosto del 1925 in un cinema con aria condizionata. Sul "taglio" del film cfr. Herman G. WEINBERG, *Film index series*, n. 6 - Robert Flaherty, British Film Institute, London 1946.

volta funzionale all'immagine di energia e potenza della metropoli industriale di produzione e di scambio in continua evoluzione, e ne decreta e celebra la supremazia e i trionfi, pagati a un prezzo altissimo dalla Natura e dagli suoi abitanti. «New York, symbol of impressive industry, finance, power, where men are dwarfed by the immensity of that which they have conceived-machines, skyscrapers-mountains of steel and stone». La ripresa del reale si fa critica, durissima, perché il tema in discussione – per quanto sorprendente possa apparire – è infatti lo stesso di *Nanook at the North* e di *Moana* (in lavorazione nello stesso periodo), e anche di *Grass* di Cooper e Schoedsacks: è l'industrializzazione dell'acciaio e della pietra, i suoi effetti sugli uomini e sul suolo. Quei film 'esotici' «permettevano di dare implicitamente un'ultima vista a ciò che i *filmmakers* consideravano fosse andato perduto per effetto della diffusione delle tecnologie moderne e meccanizzate incentrate sulle principali città del mondo»²³ e che trovano appunto nelle architetture dei grattacieli la loro più efficace rappresentazione. Nella città più densamente abitata del mondo filmata da Flaherty gli uomini quasi non ci sono, a meno degli operai edili che si spaccano la schiena e costruiscono l'architettura della città, esibita poi in tutta la sua potenza – di qui l'uso frequente di campi lunghi e riprese dall'alto – soprattutto nella seconda parte, nella quale la densità e l'accumulo sono quasi ossessivamente evocati dai 'grattacieli-montagna di acciaio e pietra' che non lasciano spazio, che non danno letteralmente più respiro, grazie in particolare all'uso del teleobiettivo, da cui Flaherty è stregato. «Gli effetti ottenuti con le lenti a focale lunga mi hanno affascinato. Ricordo di aver girato dal tetto del Telephone Building dal Jersey shore con una lente da 8 inches e di essere riuscito, persino da quella distanza, a ottenere un effetto stereoscopico che sembrava magico. Era come riuscire ad alzare il velo, rivelando una vita che era appena visibile a occhio nudo»²⁴.

Affinità, divergenze, eredità

«*Manhatta* is in fact central to film modernism's project of deconstructing Renaissance perspective in favor of multiple, reflexive points of view»²⁵. Il film, come poi quello di Flaherty, opera nelle arti visive una radicale revisione dei modi tradizionali di rappresentazione 'classica' dello spazio urbano e dei suoi elementi che tiene conto gli *ismi* d'oltreoceano. Come è stato dimostrato le rappresentazioni della produzione precedente – si pensi alla Manhattan dei film prodotti a inizio secolo da Thomas Alva Edison – «non solo si rifacevano alle regole della prospettiva sta-

²³ Scott MACDONALD, *The City as the Country. New York Symphony from Rudy Burckhardt to Spike Lee*, in «Film Quarterly», 51, 2, inverno 1997-98, pp. 2-20.

²⁴ Cfr. Lewis JACOBS, *Experimental Film in America (Part I)*, in «Hollywood Quarterly», III, 2, 1947-48. Il saggio è stato ripubblicato nella raccolta: Eric SMOODIN, Ann MARTIN (a cura di), *Hollywood Quarterly: Film Culture in Postwar America, 1945-1957*, California U.P. Oakland 2002.

²⁵ Juan A. SUÁREZ, *City Space, Technology, Popular Culture: The Modernism of Paul Strand and Charles Sheeler's 'Manhatta'*, in «Journal of American Studies», 36, 1, 2002, pp. 85-106.

bilite nel Rinascimento, ma [...] davano loro un'applicazione concreta. La pratica rappresentativa e la realtà da riprodurre erano l'una adatta all'altra»²⁶. I due film si configurano così come un progetto culturale di assoluta rilevanza: volgere uno sguardo finalmente critico alla metropoli industrializzata provando a stabilire una *relazione complicata*, quella tra arte e industria, e nello specifico tra *avanguardia* e *cinema*, ponendo al centro la questione della città contemporanea²⁷. Il fatto che tale progetto – quanto mai impegnativo in assenza di strumenti teorici e critici affilati, visto che le analisi di Benjamin e Kracauer sono di là da venire – sia sostanzialmente fallito per l'irriducibilità dell'una all'altra dal momento che al *box office* i film non ci sono nemmeno arrivati, non sminuisce la portata di un'esperienza che, nel contribuire a dissolvere alcuni equivoci, a fronte della mancata introduzione nel circuito commerciale ha proposto scelte registiche che sono poi divenute parte del bagaglio formale anche della produzione *mainstream*, indipendentemente dal contributo dei cineasti tedeschi arrivati in Usa. La tipologia dei *city symphonies* aperta da questi due film – che variamente declinata nei decenni successivi giungerà attraverso opere come *N.Y., N.Y.* di Thompson (1957) fino al secondo millennio con i *Qatsy* di Geoffrey Reggio – non ha mancato di influire sulla cinematografia di *fiction*, e basterebbe qui evocare i nomi di Murnau o Chaplin, o la memorabile scena iniziale di *The Crowd* di Vidor, per restare solo agli anni Venti. È questo un altro merito di questi film che «hanno infranto l'ordine tradizionale della immagine della città, tracciando i confini di un nuovo vocabolario formale»²⁸: offrire attraverso il cinema materiali per la costruzione di un'immaginario della metropoli con un'azione persino più incisiva delle decostruzioni di Parigi di un Delaunay, delle deformazioni degli espressionisti o dei rimontaggi dei *collages* di un Citroen. Ma quel che più conta è che essi hanno provato a stringere ancora di più la relazione tra le *due avanguardie*, quella europea e quella newyorkese e anche a *rovesciare* i 'rapporti di forza', poiché piuttosto che di *influenza* si dovrebbe più opportunamente parlare di *traslazione* dei principi modernisti europei in funzione di una loro rielaborazione critica, originale e, soprattutto, 'americana'. La scelta della stessa poesia di Whitman va messa in relazione con l'uso che se ne faceva in alcuni circoli newyorkesi che provavano a reagire al complesso di inferiorità nei confronti dell'Europa. Un nome su tutti: William Carlos Williams, che era in rapporti con Sheeler e faceva parte della cerchia sia di Stieglitz che degli Arensberg²⁹, il quale *dall'interno* dell'avanguardia aveva elevato Whitman a fon-

²⁶ Cfr. William URICCHIO, *Il patrimonio rappresentativo dei documentari*, in «Bianco e Nero. Rivista quadrimestrale del centro sperimentale di cinematografia», IV, II semestre, 1988, p. 63. Il saggio dello storico americano a parere di chi scrive costituisce ancora oggi il maggior contributo di analisi critica sulla produzione documentaristica fino ai primi anni Venti.

²⁷ Francesco DAL CO, *Cinema città avanguardia 1919-1939*, in «Bianco e Nero. Rivista quadrimestrale del centro sperimentale di cinematografia», 35, settembre-dicembre, 1974, pp. 294-320.

²⁸ William URICCHIO, *American Experimental City Films*, in Horak (a cura di), *Lovers of the Cinema*, cit., p. 293.

²⁹ Walter Arensberg fu tra i soci fondatori della Society of Independent Artists, che annoverava tra

datore di una cultura artistica specificamente e autenticamente *moderna e americana*, con intenti simili a quelli che, a Chicago, avevano orientato Sullivan prima e Wright poi nella loro personale ricerca di un linguaggio architettonico ‘americano’ in grado di esprimere i tempi moderni e dare forma alla città contemporanea senza fare ricorso agli ormai del tutto inservibili storicismi europei.

A differenza di *Manhatta*, che sostanzialmente «tenta una simbiosi visiva di città e campagna, di uomo e natura, Flaherty, il *romantic chronicler* delle ‘culture primitive’ presenta la civiltà urbana come completamente trionfante e distruttiva sulla natura. [...] L’ambiente naturale, quindi, è stato sostituito da un ambiente primordiale, ma costruito artificialmente»³⁰ per i milioni di uomini che però nel film come si è detto quasi *non ci sono*. Flaherty si rifiuta di ‘immergere’ la camera tra la folla nelle strade e, per fugare ogni equivoco, afferma con durezza che il suo «non è un film di esseri umani, ma sui grattacieli che, *ridimensionando completamente l’umanità*, questi hanno eretto»³¹.

Proprio da questo punto Strand e poi tanti altri ripartiranno negli anni successivi, poiché ormai non sarà possibile una critica della metropoli che prescinda dal considerarla forma suprema dell’accumulo del capitale. La città è un *processo*, nel quale a dominare sono le dinamiche economiche e i conflitti di classe, soprattutto dopo la improvvisa deflagrazione del crollo di Wall Street, che mette a nudo l’estrema vulnerabilità del capitalismo finanziario dei ruggenti anni Venti con ricadute pesantissime sulle fasce più fragili della *middle class* e sulla classe lavoratrice. Il velo è ormai caduto e a rendere manifesta la natura di questa violenza sono gli effetti della Depressione, che infatti Hollywood si affretta, con poche eccezioni, a rimuovere dallo schermo con il ‘cinema di evasione’: dalla città/vita reale si deve ‘evadere’ e nessuna *love story* e nessuna commedia sarà mai possibile ambientarla nelle baroccapoli che si allestiscono ovunque, ormai persino in Central Park. A New York al contrario in molti iniziano, in modi diversi, a inoculare nella rappresentazione della metropoli il veleno di una critica apertamente *politica*, e i grattacieli sono ora i simboli di pietra dell’ingiustizia sociale: si pensi alla caustica satira di Robert Florey che utilizza proprio *skylines* metropolitani miniaturizzati e la grottesca disumanità dell’*urban environment* come metafora del cinema/industria che stritola l’attore/individuo, o al lavoro di Jay Leyda, che riprende finalmente le strade dei perdenti e degli sfruttati, filmando il Bronx con un’opera di grande valenza poetica, e ancora a Irwing Browning, Herman Weinberg, Rudy Burckhardt, Lewis Jacob. Come ha scritto Barsam «per questi filmmakers non era abbastanza

gli altri Duchamp, Man Ray, Gleizes. Sui rapporti tra Stieglitz e Williams: Bram DIJKSTRA, *Cubism, Stieglitz, and the Early Poetry of William Carlos Williams*, Princeton University Press 1978.

³⁰ Jan-Christopher HORAK, *The First American Film Avant-Garde*, in Id. (a cura di), *Lovers of Cinema*, cit., p. 32.

³¹ La citazione è ripresa sia da Jacobs che da Leyda. Cfr. Lewis JACOBS, *Experimental Film*, cit.; Jay LEYDA, *Robert Flaherty*, Henschelverlag, Berlin 1964, pp. 210-211.

giustaporre semplicisticamente il povero e il ricco, l'edificio per uffici e la fabbrica: essi volevano capire *perché* c'erano i poveri e i ricchi, e *perché* la città poteva essere sia brutta che bella»³².

Altri giovani autori formati nei cine d'*essai*, infatti, elaborano in parallelo la *straight photography* in direzione del documentario sociale. Nel 1930 nasce la *Workers Film and Photo League*, che è anche un laboratorio di idee e di *cross-over* tra teatro, fotografia, fiction, politica, dove si proiettano i capolavori sovietici e si stampano 'Experimental Cinema' o 'Filmfront', importante per la divulgazione di testi teorici e l'elaborazione di un nuovo *revolutionary cinematic way*. In piena Depressione essi producono i cinegiornali 'Workers Newsreel', lavorano per i sindacati, riprendono proteste, manifestazioni e scioperi nelle *Hoovervilles* – e anche i dimostranti uccisi dalla polizia del Ford Massacre del 1932 – ma non rinunciano a mettersi responsabilmente al servizio dell'amministrazione Roosevelt e dell'agenzia coordinata da Roy Stryker a sostegno delle politiche sociali contro disoccupazione e indigenza. A questo gruppo – dal quale non senza traumi nasceranno poi il Nykino (1935-37) e il Frontier Film Group (1936-42) – Strand è molto vicino, anche nei momenti difficili della repressione e poi della guerra. Dopo aver lavorato in Messico a *Redes* (1933-36) e a *The Plow That Broke the Plains* di Pare Lorentz, Strand dirige con Leo Hurwitz (poi vittima del maccartismo) *Native Land*, un lungometraggio dalla gestazione travagliata (1937-42), enfatico e monumentale, che celebra l'America. Ma non è un film nazionalistico, è un film politico coraggioso, durissimo, che riprende le condizioni della classe operaia americana e le sistematiche violazioni dei diritti civili fino alla violenza squadrista delle pattuglie paramilitari antipicchetto delle *corporations* e quella razzista del Ku Klux Klan protetta dall'FBI di Hoover. Attraverso un'originale eterogeneità di soluzioni narrative e formali, il film mette dunque a nudo l'inammissibile contraddizione di un grande paese che proprio mentre manda a morire nel mondo i propri figli per combattere i fascismi, non pare in grado di controllare al proprio interno la fascistizzazione di alcune sue istituzioni come pratica di controllo sociale. In piena emergenza democratica *Native Land* è allora un film patriottico, ma qui la *homeland* che si vuole difendere è la democrazia, ora che «the liberty is in danger», e i grattacieli sono immagine di una volontà collettiva di riscatto nel nome della giustizia sociale e dei diritti civili, perché le «loro fondamenta poggiano sulla roccia del Bill of Rights».

A metà degli anni Trenta la rappresentazione della città nel cinema indipendente newyorkese coincide ormai con quella dei suoi problemi, sulla scia di *Housing Problems* e del magistero di Grierson. Due dei massimi esponenti del *social documentary*, Pare Lorentz e Willard Van Dyke saranno così non a caso coinvolti in

³² Richard M. BARSAM, *Non-fiction Film. A Critical History*, Indiana University Press, Bloomington 1992 (1ª edizione 1973), p. 59.

The City, capolavoro dei *city film*: non una *city symphony*, ma un film promosso dall'American Institute of Planning per la World Fair di New York del 1939 e per il quale Lewis Mumford scrive i testi³³. *The City* è «one of the most impressive of the period»³⁴ ed è, come era stato *Die Stadt von morgen* di von Golbeck e Kotzer (1930), un film per divulgare e persuadere. La parabola del cinema sulla città come straordinaria risorsa per la prefigurazione del nuovo e a sostegno di prese di posizione che si inscrivono specificamente nel dibattito su modernità e pianificazione del territorio giunge così a tenere insieme *denuncia* e *progetto* in un'idea di cinema che qui, in una parola, è anche un'idea di urbanistica.

³³ *The City* fu scritto da Mumford su un soggetto di Lorentz e diretto da Ralph Steiner e Willard Van Dyke, ma nacque da un'idea di Catherine Krouse Bauer Wurster, un'urbanista impegnata nel *public housing* che conosceva perfettamente le ricerche più avanzate del razionalismo tedesco. Sul film e, più in generale sull'uso del cinema nella cultura urbanistica del Novecento cfr. Leonardo CIACCI, *Progetti di città sullo schermo. Il cinema degli urbanisti*, Marsilio, Venezia 2001. Sull'uso di Lewis Mumford del cinema: Leonardo CIACCI, *La "risposta democratica" americana al futuro della città. The City, New York 1939*, in Id., *Progetti di città*, cit., pp. 50-51; Bernardo SECCHI, *The City and the future (Lewis Mumford)*, in Leonardo Ciacchi (a cura di), *1963: Mumford On The City. 2006: cosa è cambiato nella città*, IUAV_Giornale dell'Università, 35, maggio 2006, con scritti di F. Mancuso, A. Cappelli con A. Libardo e A. Parolin, B. Dolcetta e B. Secchi.

³⁴ Erik BARNOW, *Documentary: A history of non-fiction film*, Oxford University Press New York 1993 (1ª ed. 1974), p. 122.



Fig. 1. Charles Sheeler, Paul Strand, *Manhatta*, 1920-21: didascalie di apertura tratte dall'omonima poesia di Walt Whitman.



Fig. 2. Charles Sheeler, Paul Strand, *Manhatta*, 1920-21.

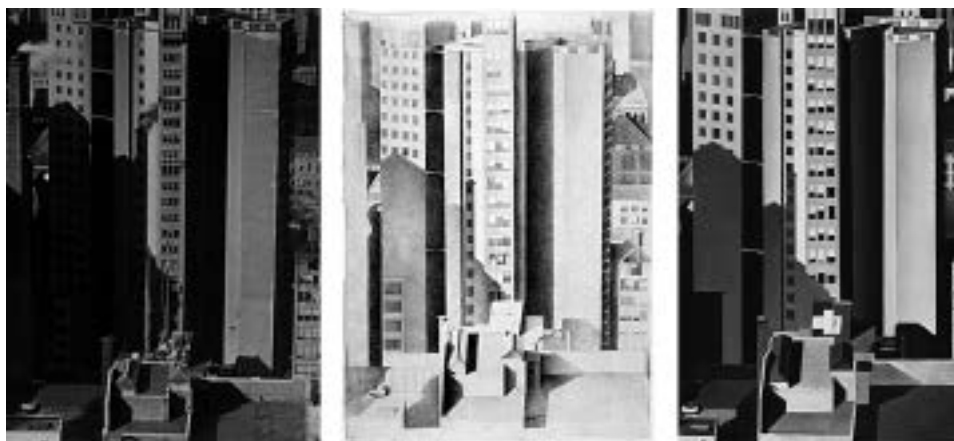


Fig. 3a. Tre opere di Charles Sheeler riferibili a inquadrature del film *Manhatta*: a sinistra *New York, Park Row Building*, 1920, stampa ai sali d'argento, The Lane Collection; al centro: *New York*, 1920, matita su pergamena giapponese, The Art Institute of Chicago, Friends of American Art Collection, ©The Art Institute of Chicago; a destra: *Skyscrapers*, 1922, olio su tela, The Phillips Collection, Washington, D.C.



Fig. 3b. Charles Sheeler, *Skyscrapers*, 1922 e a destra un fotogramma di *Manhatta*.



Fig. 4. Charles Sheeler, Paul Strand, *Manhatta*, 1920-21: fotogramma 0.



Fig. 5. Robert Flaherty, *Twenty-four Dollar Island*, 1925-27.



Fig. 6. Robert Flaherty, *Twenty-four Dollar Island*, 1925-27.



Fig. 7. Charles Sheeler, *Criss-Crossed Conveyors, River Rouge Plant*, Ford Motor Company, 1927.



Fig. 8. Robert Flaherty, *Twenty-four Dollar Island*, 1925-27.



Fig. 9. Charles Sheeler, Paul Strand, *Manhatta*, 1920-21.



Fig. 10. Robert Flaherty, *Twenty-four Dollar Island*, 1925-27.



Fig. 11. Charles Sheeler, Paul Strand, *Manhatta*, 1920-21: fotogramma finale.

“THE SOCIAL LIFE OF SMALL URBAN SPACES”: LE RIPRESE CINEMATOGRAFICHE COME STRUMENTI DI ANALISI NELLA RICERCA DI WILLIAM H. WHYTE

Chiara Baglione

Politecnico di Milano

Abstract

Insieme a un volume dallo stesso titolo, apparso nel 1980, il documentario del 1979 *The Social Life of Small Urban Spaces*, con il commento sonoro del suo autore, William H. Whyte, presentava una parte dei risultati del lavoro di ricerca svolto a partire dal 1970 da un gruppo da lui guidato, denominato ‘The Street Life Project’, sull’uso degli spazi pubblici di New York e sulle ragioni del loro successo o fallimento.

Avviata durante l’amministrazione di John Lindsay, sindaco di New York dal 1966 al 1973, in seguito alla collaborazione di Whyte con la City Planning Commission, la valutazione degli spazi di proprietà privata destinati ad uso pubblico, realizzati a partire dagli incentivi introdotti dalla revisione dello Zoning Code del 1961, venne condotta grazie a riprese in time-lapse delle piazze dall’alto, filmati a livello della strada dei movimenti e dei comportamenti delle persone che usavano quegli spazi, oltre che a interviste, questionari e osservazioni dirette.

L’articolo mette a fuoco il lavoro di Whyte, analizzando il documentario – basato sul montaggio di una selezione dell’enorme quantità di ‘girato’ prodotta dal gruppo nel corso degli anni – creato per illustrare i metodi utilizzati nella ricerca e per sintetizzare in modo chiaro e convincente gli esiti di uno studio dagli scopi eminentemente pratici.

Anche grazie all’efficacia della strategia comunicativa di Whyte, in grado di trasmettere la sua incrollabile fiducia nel potere degli spazi pubblici ben progettati, le sue proposte ebbero un notevole impatto sulla trasformazione e sulla creazione di piccole piazze e parchi a New York, per merito soprattutto della modifica dello Zoning Code adottata nel 1975, contribuendo anche alla promozione di interventi di ‘placemaking’ in altre città degli Stati Uniti e in altri Paesi.

Parole chiave: William H. Whyte; New York City; Street Life Project; POPS-Privately owned public spaces

‘The Social Life of Small Urban Spaces’: film shooting as a tool for analysis in William H. Whyte’s research

Together with a volume of the same title, published in 1980, the film The Social Life of Small Urban Spaces, commented by the voiceover of its author, William H. Whyte, presented some results of the research carried out, starting from the 1970, by the group called ‘The Street Life Project’, led by him, on the use of New York public spaces and the reasons of their success or failure.

The evaluation of these spaces was started during the administration of John Lindsay, Mayor of New York from 1966 to 1973, following the collaboration of Whyte with the City Planning Commission. The analysis of some of the privately owned public spaces, realized on the base of the incentives introduced by the 1961 New York City zoning resolution, was conducted thanks to time-lapse shooting of the plazas from above, the film shooting at street level of the movements and the behaviors of the people who used those spaces, as well as interviews, questionnaires and direct observations.

The article focuses on Whyte’s work, analyzing the documentary based on the montage of a selection of the great amount of film footage produced by the group over the years. The film was created in order to illustrate the research methods and to synthesize in a clear and convincing way the outcomes of a study with eminently practical purposes.

Whyte’s effective communication strategy resulted in the dissemination of his strong confidence in the power of well-designed public spaces. His proposals had a significant impact on the transformation and creation of small plazas and parks in New York, thanks, above all, to the amendments to the Zoning Code adopted in 1975. Whyte ideas contributed also to projects of ‘placemaking’ in other cities of the United States and in other countries.

Keywords: William H. Whyte; New York City; Street Life Project; Privately owned public spaces

La piazza del Seagram Building ripresa in time-lapse da una cinepresa posta sul tetto dell’edificio di fronte, il Racquet and Tennis Club. In un intervallo temporale che va dalle 10,30 fino alle 14,30, segnato da un orologio visibile nella parte bassa dell’inquadratura, l’ombra lascia il posto alla luce solare, mentre un numero sempre maggiore di persone si siede via via sul bordo, lungo Park Avenue, della piazza sopraelevata, prediligendo la parte al sole.

Sono i primi fotogrammi del documentario del 1979, *The Social Life of Small Urban Spaces*¹, commentato dalla voce fuori campo del suo autore, William H.

¹ Il documentario, della durata di 58 minuti, venne promosso dalla Municipal Art Society of New York e distribuito da Direct Cinema Limited. La fotografia è di Whyte e di Marylin Russel, una dei membri del gruppo ‘The Street Life Project’, la musica è del Bainbridge Brass Quintet. Nel novembre 1981

Whyte (1917-1999). Insieme a un volume dallo stesso titolo, apparso nel 1980, il film presentava una parte dei risultati del lavoro di ricerca svolto a partire dal 1970 da un gruppo, ‘The Street Life Project’, formato da una decina di persone e guidato da Whyte², sull’uso degli spazi pubblici di New York e sulle ragioni del loro successo o fallimento.

Whyte definì la sequenza della piazza del Seagram ripresa dall’alto come «the most satisfying film I ever seen»³, poiché sembrava confermare l’ipotesi del sole come fattore determinante del movimento delle persone sulla piazza. In realtà la correlazione venne smentita nel corso della ricerca. Proponendo questa sequenza in apertura del documentario, l’autore metteva comunque in evidenza, fin dall’inizio, il carattere ‘scientifico’ dello studio e la sua pretesa di oggettività, ribaditi anche nel corso del film, nel quale apparivano fugacemente sia alcuni ricercatori impegnati nel ‘lavoro sul campo’, sia mappe e diagrammi utilizzati per tracciare i movimenti e i comportamenti delle persone negli spazi pubblici oggetto di osservazione.

D’altra parte, la scelta della sequenza iniziale – riproposta anche in chiusura del film – è significativa per altri aspetti, poiché la piazza del Seagram Building si può considerare come la protagonista del documentario di Whyte: vi appare infatti più volte in vedute dall’alto, o come ‘palcoscenico’ dei movimenti delle persone che l’attraversano, che toccano l’acqua, conversano in piedi agli angoli di strada (Whyte usa il termine ‘shmoozing’), oppure si siedono sugli scalini o sui bordi per consumare uno spuntino, prendere il sole, leggere, guardare il passeggio, chiacchierare, scambiarsi effusioni amorose.

Nel commento sonoro della sequenza iniziale, Whyte affermava semplicemente che la piazza del Seagram era stata scelta agli inizi dello studio perché era uno degli spazi pubblici più popolari a Manhattan. Tuttavia, nel libro sottolineava come proprio la piazza progettata da Mies van der Rohe avesse ispirato la modifica apportata allo Zoning Code di New York nel 1961, che prevedeva un incentivo in termini di superficie edificabile per i costruttori che avessero realizzato spazi aperti di proprietà privata ad uso pubblico, il cosiddetto *plaza bonus* i cui effetti la ricerca di Whyte si proponeva di valutare.

venne messo in onda dalla rete televisiva PBS, nella serie *Nova*, con il titolo *City Spaces, Human Places*.

² Nei titoli di coda del documentario sono citati i membri del gruppo: Ellen Ascher, Margaret Bemiss, Elizabeth Dietel, Ann Herendeen, Fred Kent, Nancy Linday, Beverly Peyser e Marilyn Russell. A loro si aggiunsero, per progetti speciali, Elle Iseman e Ann S. Roberts.

³ William H. WHYTE, *The Social Life of Small Urban Spaces*, Project for Public Spaces, New York 2001 (1980¹), p. 40. Un filmato di 12 minuti in time-lapse, dal titolo *A Day in the Life of the North Front Ledge at Seagram*, venne proiettato nel corso di un evento teatrale sulla piazza del Seagram nel settembre del 1972 e poi presentato su uno schermo televisivo nella mostra *The Seagram Plaza: Its Design and Use*, tenutasi da novembre 1977 a marzo 1978 alla Seagram Gallery e curata da Phyllis Lambert e Ludwig Glaeser. Cfr. Robert A.M. STERN, Thomas MELLINS, David FISHMAN, *New York 1960*, Köln 1997 (1995¹), p. 348; Phyllis LAMBERT, *Building Seagram*, Yale University Press, New Haven-London 2013, p. 180.

Secondo Whyte, il successo della piazza del Seagram era dovuto alla «superba relazione con la strada», che la trasformava in una sorta di ‘teatro’, alla possibilità di sedersi lungo tutto il suo perimetro, all’offerta di situazioni diverse per sostare (in ‘prima linea’ lungo Park Avenue, o sul fondo, sotto gli alberi), alle attività che vi si svolgevano (installazioni artistiche, eventi, presenza di venditori di cibo), alla tolleranza nei confronti dei pedoni che utilizzavano lo spazio⁴.

Ma Whyte sottolineava anche come un uso di questo tipo non fosse stato in realtà previsto da Mies van der Rohe⁵. L’osservazione è interessante, soprattutto se messa in relazione al fatto che Whyte non prendeva in esame il ruolo giocato da architetti e developer nel rendere più o meno attraenti gli spazi progettati⁶ ed evitava di formulare un giudizio estetico e formale, innanzitutto perché questo aspetto non poteva essere valutato in termini oggettivi e quantitativi. Pur riconoscendo efficacia alla semplicità del linguaggio adottato da Mies, e pur dedicando notevole attenzione ai dettagli degli spazi analizzati, Whyte non affrontava questioni di ‘stile’ architettonico o di ‘intenzionalità progettuale’, per quanto il suo libro si rivolgesse primariamente agli architetti⁷.

L’uomo dell’osservazione

Non è facile, d’altra parte, classificare Whyte: non era un urbanista, un architetto, un sociologo e nemmeno un antropologo, ma si occupò di temi rilevanti per queste discipline come «enlightened amateur», «practical humanist»⁸, «astute observer»⁹ e «urban expert» autodidatta¹⁰.

Laureato in inglese a Princeton nel 1939, aveva iniziato a lavorare nella redazione

⁴ Cfr. WHYTE, *The Social Life*, cit., *passim*. Si veda anche la conversazione di Whyte con Phyllis Lambert, citata in LAMBERT, *Building Seagram*, cit., pp. 191-192.

⁵ In un’intervista, apparsa nel 1972, Philip Johnson ricordava come la decisione di lasciare uno spazio molto stretto tra le vasche e i bordi in marmo della piazza avesse lo scopo di dissuadere le persone dal sedersi sui bordi e come Mies fosse rimasto sorpreso dal fatto che le persone vi si sedessero in ogni caso. Cfr. WHYTE, *The Social Life*, cit., pp. 29, 121.

⁶ Per una discussione del ruolo dei developer nel fallimento di spazi pubblici di proprietà privata cfr. Gregory C. SMITHSIMON, *Dispersing the Crowd: Bonus Plazas and the Creation of Public Spaces*, in «Urban Affairs Review», XLIII, 3, gennaio 2008, pp. 325-351, ripubblicato in Anthony M. Orum, Zachary P. Neal (a cura di), *Common Ground? Readings and Reflections on Public Space*, Routledge, New York-London 2010, pp. 118-128.

⁷ Cfr. Eugenie L. BIRCH, *The Observation Man*, in «Planning», marzo 1986, p. 8. Whyte definì *The Social Life* un ‘prebook’ rivolto ad architetti e pianificatori, e ritornò su questi temi in un volume più ampio e strutturato, anche per quanto riguardava i riferimenti bibliografici, apparso nel 1988. Cfr. William H. WHYTE, *City: Rediscovering the Center*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2009 (1988¹), p. 387.

⁸ Eugenie L. BIRCH, *Whyte on Whyte. A Walk in the City*, in Rutherford H. Platt (a cura di), *The Humane Metropolis. People and Nature in the 21st-Century City*, Lincoln Institute of Land Policy, Cambridge (Mass.) 2006, pp. 25-26.

⁹ Albert LAFARGE, *Introduction*, in Id. (a cura di), *The Essential William H. Whyte*, Fordham University Press, New York 2000, p. XIII.

¹⁰ Rutherford H. PLATT, *Introduction. Humanizing the Exploding Metropolis*, in Id. (a cura di), *The Humane Metropolis*, cit., p. 4.

della rivista «Fortune» nel 1946, scrivendo una serie di articoli che avevano costituito la base per la pubblicazione, nel 1956, del volume *The Organization Man*¹¹, il controverso bestseller dedicato alla discussione dell'etica sociale coltivata dalle grandi corporation americane. Già dall'analisi degli stili di vita degli abitanti di 'Suburbia', proposta in quel testo, emergeva l'interesse dell'autore per l'influenza dei luoghi sui comportamenti dei singoli e sullo strutturarsi delle relazioni sociali. Tale interesse si era esplicitato ulteriormente nel volume da lui curato, pubblicato nel 1958, *The Exploding Metropolis*, «a book by people who like cities», come fu definito dallo stesso Whyte¹², in cui erano raccolti articoli, già apparsi su «Fortune», sugli aspetti problematici dell'*urban sprawl* e dei piani di *urban renewal*. Va ricordato che nel libro compariva anche il testo di Jane Jacobs *Downtown is for people* dal quale ebbe origine il suo celebre volume del 1961 *The Death and Life of Great American Cities*¹³. Gli intrecci tra le posizioni di Whyte e quelle della Jacobs sono molteplici, non solo perché fu Whyte ad affidare alla Jacobs l'articolo per «Fortune» vincendo la sua iniziale ritrosia¹⁴, ma anche perché entrambi, non specialisti e non accademici, basarono gran parte delle loro ricerche sull'osservazione diretta della realtà quotidiana e dei comportamenti degli abitanti nelle strade della città. Dopo il successo editoriale di *The Organization Man*, nel 1959 Whyte aveva lasciato la redazione di «Fortune» per occuparsi, anche grazie al mecenatismo di Laurance S. Rockefeller, della questione della difesa del paesaggio e degli spazi aperti nell'America rurale minacciati dalla estensione incontrollata dei *suburbs*¹⁵.

«Concentration is the genius of the city»

Successivamente Whyte avviò la sua ricerca sugli spazi pubblici di Manhattan, quando la città era governata da John V. Lindsay, politico repubblicano liberale,

¹¹ William H. WHYTE, *The Organization Man*, Simon & Schuster, New York 1956 (ed. it. *L'uomo dell'organizzazione*, Einaudi, Torino 1960).

¹² ID., *Introduction*, in The Editors of Fortune (a cura di), *The Exploding Metropolis*, Doubleday & Co., New York 1958, p. 7. Oltre che effettivo curatore del volume, Whyte è autore di due contributi: *Are Cities Un-American?* (pp. 23-38) e *Urban Sprawl* (pp. 133-156). Nello stesso libro vanno segnalati anche il testo di Grady Clay, real-estate editor del «Courier-Journal» di Louisville, *What Makes a Good Square Good?* (pp. 166-172) e i disegni del 'townscape' americano di Gordon Cullen. Sul volume cfr. PLATT, *Introduction*, cit., pp. 1-4.

¹³ Jane JACOBS, *The Death and Life of Great American Cities*, Random House, New York 1961. Cfr. Carlo OLMO, *Prefazione*, in Jane Jacobs, *Vita e morte delle grandi città. Saggio sulle metropoli americane*, Einaudi, Torino 2012, pp. 3-23; Peter L. LAURENCE, *The Death and Life of Urban Design: Jane Jacobs, the Rockefeller Foundation, and the New Research in Urbanism, 1955-1965*, in «Journal of Urban Design», XI, 2, giugno 2006, pp. 145-172.

¹⁴ Sulla vicenda e sui rapporti personali tra Whyte e la Jacobs cfr. Robert KANIGEL, *Eyes on the Street. The Life of Jane Jacobs*, Alfred A. Knopf, New York 2016, pp. 156-163.

¹⁵ Whyte fu consulente della Outdoor Recreation Resources Review Commission, presieduta da Laurance S. Rockefeller, partecipò alla Task Force on the Preservation of Natural Beauty del presidente Lyndon B. Johnson, e operò come *trustee* della American Conservation Association fondata dallo stesso Rockefeller. Tra gli scritti di Whyte su questi temi si segnala William H. WHYTE, *The Last Landscape*, Doubleday & Co., New York 1968.

eletto sindaco nel 1965, il quale, fortemente interessato alla forma fisica della metropoli, aveva posto l'urbanistica al centro della sua piattaforma politica. Il «democratic urbanism» dell'amministrazione di Lindsay affrontava i problemi della 'città in crisi' proponendo nuovi valori – pedonalizzazione, primato della strada, compresenza di funzioni diverse negli edifici, conservazione dei tessuti urbani storici, partecipazione delle comunità locali nei processi di pianificazione – anche grazie alla riorganizzazione degli uffici urbanistici¹⁶, in particolare con la creazione dell'Urban Design Group, che si proponeva di armonizzare interessi pubblici e privati utilizzando lo Zoning Code come uno strumento creativo per produrre incentivi allo scopo di ottenere specifici risultati¹⁷.

Il clima generale era quello della riscoperta della città, della rivalutazione della vita urbana, in opposizione al fenomeno della fuga verso i *suburbs* caratteristico dell'America degli anni Cinquanta, in un'ottica di valorizzazione della concentrazione e della densità nel cuore della metropoli e di una lettura in positivo della *pedestrian congestion*, sostenuta con convinzione anche da Whyte¹⁸.

«Concentration is the genius of the city, its reason for being, the source of its vitality and its excitement – si legge nel volume introduttivo del *Plan for New York City* del 1969 –. We believe the center should be strengthened, not weakened, and we are not afraid of the bogey of high density»¹⁹, parole che rispecchiano il pensiero di Whyte.

Egli venne infatti coinvolto come consulente della City Planning Commission, diretta dal 1966 al 1973 dall'avvocato Donald H. Elliott, nella revisione editoriale di una prima stesura del controverso *Plan for New York City*²⁰, un masterplan complessivo della città, per altro poco convenzionale, che nessuna amministrazione precedente aveva mai affrontato²¹.

Allo scopo di rendere 'comunicativo' il piano, in modo che potesse essere più convincente per il newyorkese medio, gli autori avevano fatto ricorso a una forma di presentazione inedita per questo tipo di documento: nella pubblicazione in sei volumi di grande formato (uno per ciascun distretto amministrativo oltre a un testo

¹⁶ Cfr. Hilary BALLON, *The Physical City*, in *America's Mayor. John Lindsay and the Reinvention of New York*, a cura di Sam Roberts, Catalogo della mostra (Museum of the City of New York, 5 maggio-3 ottobre 2010), Museum of the City of New York, Columbia University Press, New York 2010, pp. 132-147. Cfr. inoltre Paul GOLDBERGER, *A Design-Conscious Mayor: the Physical City*, in Joseph P. Viteritti (a cura di), *Summer in the City: John Lindsay, New York, and the American Dream*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 2014, pp. 138-160; Antonio Pietro LATINI, *Battery Park City, New York. Principi e tecniche di Urban Design attraverso la storia di un modello*, Officina Edizioni, Roma 2001, pp. 26-42.

¹⁷ BALLON, *The Physical City*, cit., pp. 134-138.

¹⁸ Cfr. WHYTE, *City*, cit., pp. 4-7.

¹⁹ New York City Planning Commission, *Plan for New York City, 1969: A Proposal*, MIT Press, Cambridge, MA 1969, vol. I (*Critical Issues*), p. 5.

²⁰ Cfr. BIRCH, *Whyte on Whyte*, cit. pp. 27-28.

²¹ Sul piano cfr. BALLON, *The Physical City*, cit., pp. 144-146; GOLDBERGER, *A Design-Conscious Mayor*, cit. pp. 156-158; STERN, MELLINS, FISHMAN, *New York 1960*, cit., pp. 132-133.

introduttivo), si giustapponevano, infatti, illustrazioni d'epoca, riprese di scene di vita urbana dei fotografi dell'agenzia Magnum, vedute aeree della città e planimetrie schematiche. Il montaggio di immagini, in forma di veri e propri 'saggi fotografici', implicava una lettura 'cinematografica' del piano, basata sull'alternanza tra uno sguardo 'astratto', dall'alto, sul tessuto urbano, e scatti ravvicinati e di dettaglio che avevano come protagonisti gli abitanti della metropoli²².

La collaborazione di Whyte con la City Planning Commission si estese al di là del lavoro di editing del testo del piano²³. In particolare, egli propose a Elliott, in relazione all'ampio uso dell'*incentive zoning* previsto dalla commissione, la creazione di un gruppo di valutazione degli spazi di proprietà privata destinati ad uso pubblico realizzati a partire dagli incentivi introdotti dalla revisione dello Zoning Code del 1961²⁴, che, per ogni piede quadrato di superficie pubblica a livello della strada, concedeva dieci piedi quadrati di superficie commerciale aggiuntiva all'edificio. Il successo della norma aveva prodotto un numero eccessivo di spazi, come aveva notato Peter Blake, stigmatizzando – nel 1965, quando gli effetti della legislazione urbanistica erano ormai chiari – il fiorire caotico di «piazze, piazzette, piazzettas» sulla Sixth Avenue²⁵.

L'attenzione di Whyte si concentrò piuttosto nella individuazione delle ragioni del sottoutilizzo di molti di quegli spazi, in previsione di una correzione della norma. Il gruppo di valutazione, che nell'idea originaria avrebbe dovuto dipendere direttamente dal chairman della Planning Commission, non fu costituito, ma Whyte diede avvio a 'The Street Life Project' – grazie a una borsa concessa dalla National Geographic Society, e ai finanziamenti della Rockefeller Brothers Foundation e di altre istituzioni – sfruttando anche l'esperienza di ricerca sul campo svolta con gli studenti nel periodo di insegnamento presso l'Hunter College di New York, tra il 1970 e il 1971, in qualità di Distinguished Professor di sociologia urbana.

The Street Life Project

L'approccio di Whyte, non diverso da quello adottato in *The Organization Man*, restò comunque empirico e non-accademico, come evidenziato anche dal tono colloquiale e giornalistico del suo discorso²⁶. Pur facendo riferimento agli studi dell'antropologo

²² Per una analisi dettagliata degli aspetti 'visivi' del piano di New York cfr. McLain CLUTTER, *Imaginary Apparatus: New York City and Its Mediated Representation*, Park Books, Zürich 2015, pp. 56-82. Cfr. inoltre ID., *Imaginary Apparatus: Film Production and Urban Planning in New York City, 1966-1975*, in «Grey Room», 35, 2009, pp. 71-75.

²³ Cfr. l'intervista a Donald Elliott citata in CLUTTER, *Imaginary Apparatus: Film Production*, cit., p. 88. Whyte è definito «copywriter» e «conceptual driver» del primo volume del piano dal titolo *Critical Issues in Miriam FITZPATRICK, Bridging Theories, William H. Whyte and the Sorcery of Cities*, in «Architecture and Culture», IV, 3, novembre 2016, p. 391.

²⁴ WHYTE, *City*, cit., pp. 3, 234.

²⁵ Peter BLAKE, *Slaughter on Sixth Avenue*, in «Architectural Forum», giugno 1965, pp. 13-19.

²⁶ Si vedano le osservazioni di Luciano Gallino nell'introduzione a WHYTE, *L'uomo dell'organizzazione*, cit., pp. IX-X.

e padre della prossemica Edward T. Hall, dello psicologo dell'ambiente Robert Sommer²⁷ e del sociologo Erving Goffman sul comportamento degli individui negli spazi pubblici²⁸, nel presentare i risultati del suo lavoro Whyte non si soffermava, infatti, sulla discussione delle basi teoriche del metodo di ricerca utilizzato²⁹.

Attribuiva più importanza agli aspetti tecnici del suo lavoro, tanto da illustrarli in una dettagliata appendice alla fine del volume *The Social Life of Small Urban Spaces*³⁰. Di tali aspetti va tenuto conto per comprendere sia il carattere pionieristico dello studio³¹, sia le peculiarità del documentario, risultato del montaggio di una selezione dell'enorme quantità di 'girato' prodotta dal gruppo nel corso degli anni. Oltre a registrare riprese in time-lapse, con cineprese super-8 posizionate ad altezza del secondo o terzo piano di edifici limitrofi alla piazza o all'incrocio oggetto di studio, il gruppo filmava a livello della strada, con cineprese da 16mm, i movimenti, i comportamenti e le espressioni facciali delle persone, a cui si aggiungevano anche scatti fotografici con fotocamere da 35mm. Whyte descriveva inoltre nel volume gli accorgimenti usati dai ricercatori per non essere notati, in modo da non condizionare i soggetti osservati, pur rimanendo a una distanza che variava tra 1,5 e 2,5 metri³².

«Time-lapse does not save time; it stores it», affermava Whyte illustrando i metodi per rendere più veloce e fruttuoso il tedioso lavoro di analisi dei filmati, che consentivano di studiare con più calma i comportamenti e di riconoscere *pattern* nei movimenti non apprezzabili tramite l'osservazione diretta. Questa, registrata in tabelle e mappe, e accompagnata da interviste e questionari, rimaneva comunque indispensabile per preparare la valutazione dei filmati, che a loro volta potevano essere la base per ulteriori osservazioni dirette³³.

²⁷ Edward T. HALL, *The Hidden Dimension*, Doubleday & Co., New York 1966; Robert SOMMER, *Personal Space: The Behavioral Basis of Design*, Prentice Hall, Englewood Cliffs (NJ) 1969. Sui riferimenti teorici di Whyte cfr. FITZPATRICK, *Bridging Theories*, cit., pp. 381-393.

²⁸ Erving GOFFMAN, *Behavior in Public Places. Notes on the Social Organization of Gatherings* Free Press, New York 1963 e ID., *Relations in Public: Microstudies of the Public Order*, Basic Books, New York 1971.

²⁹ Non si evince, ad esempio, dal testo di Whyte se gli studi, da lui citati nel libro del 1980, sul comportamento dei pedoni e sulla vita in strade e piazze, come quelli condotti da Jan Gehl in Danimarca dalla seconda metà degli anni Sessanta, gli fossero noti prima dell'avvio del suo progetto. Cfr. WHYTE, *The Social Life*, cit., pp. 121-122; Jan GEHL, *Mennesker til fods*, in «Arkitekten», 20, 1968. L'articolo di Gehl con un sommario in inglese è conservato in b. 15, f. 246, William Whyte Papers, Rockefeller Archive Center. Whyte cita inoltre studi sviluppati da altri ricercatori americani parallelamente ai suoi: Boris PUSHKAREV, Jeffrey M. ZUPAN, *Urban space for pedestrians: a report of the Regional Plan Association*, MIT Press, Cambridge, MA 1975; Roberto G. BRAMBILLA (a cura di), *More Streets for People*, Italian Art and Landscape Foundation, New York [1974].

³⁰ WHYTE, *The Social Life*, cit., pp. 102-111.

³¹ Whyte cita l'esperienza parallela di uso delle riprese in time-lapse descritta in William M. MICHELSON (a cura di), *Behavioral research methods in environmental design*, Dowden, Hutchinson & Ross, Stroudsburg (PA) 1975.

³² WHYTE, *The Social Life*, cit., p. 108; ID., *City*, cit., p. 350.

³³ ID., *The Social Life*, cit., pp. 109-110. Sul lavoro sul campo cfr. Miriam FITZPATRICK, *Fieldwork in public space assessment. William Holly Whyte and the Street Life Project, 1971-75*, in Suzanne Ewing

Lo studio venne condotto tra il 1970 e il 1973 su diciotto spazi ad uso pubblico³⁴, la maggior parte situati in Midtown Manhattan, anche se, già sei mesi dopo l'avvio della ricerca, il lavoro sul campo aveva prodotto risultati utili per scrivere le raccomandazioni necessarie alla modifica della norma urbanistica, che solo a seguito di un lungo lavoro di comunicazione e confronto con diversi gruppi di interesse venne adottata nel 1975 dal New York City Board of Estimate³⁵.

Whyte presentò gli esiti del progetto nel documentario organizzandoli in ‘capitoli’ analoghi a quelli del libro, anche se proposti in ordine diverso: ‘spazi per sedersi’, ‘strada’, ‘indesiderabili’, ‘sole’, ‘cibo’, ‘acqua’, ‘alberi’ e ‘triangolazione’, intesa come presenza di elementi di attrazione, quali performers, musicisti, personaggi caratteristici, opere d'arte in grado di stimolare lo scambio di commenti tra passanti estranei tra loro.

I risultati di osservazioni in altri luoghi di New York e in altre città degli Stati Uniti – quali Chicago, Denver, Portland, Detroit, Seattle, Cincinnati, Minneapolis, Boston, Los Angeles, Riverside in California – condotte in occasione di consulenze richieste a Whyte, trovavano spazio nel libro, così come i filmati registrati negli spazi pubblici di quelle città arricchivano la casistica nel documentario, rafforzando l'evidenza delle argomentazioni dell'autore. Inoltre va segnalata la trattazione di altri temi, quali l'uso degli spazi pubblici indoor e la critica alle megastutture e ai muri ciechi lungo le strade.

Oltre alla popolarità della piazza del Seagram, nel film e nel volume si rilevava quella dei ‘pocket parks’, come Paley Park, al quale erano dedicate numerose sequenze, o Greenacre Park. È interessante sottolineare, inoltre, che le piazze alla base di grattacieli di notevole qualità architettonica, come la Lever House di Gordon Bunshaft (SOM) o il CBS progettato da Eero Saarinen, risultavano poco attrattive. Fattori determinanti di successo furono riconosciuti da Whyte nell'ampia offerta di posti a sedere confortevoli, che lasciavano possibilità di scelta, nella presenza di acqua, alberi e venditori di cibo, oltre al buon rapporto tra piazza e strada, poiché le persone erano attratte dalla presenza di altre persone e la principale attività della gente era quella di guardare altra gente.

Street People

Già durante la prima fase della ricerca i filmati, in versione silenziosa, vennero usati da Whyte per presentazioni, accompagnate dal suo commento dal vivo, in numerosi incontri con amministratori, progettisti, associazioni di quartiere, com-

et al., *Architecture and Field/Work*, Routledge, London-New York 2011, pp. 72-80. Parte della documentazione relativa al lavoro del gruppo e una serie di filmati sono conservati in William Whyte Papers, Rockefeller Archive Center.

³⁴ 77 Water Street, Greenacre Park, Time-Life, Exxon, Paley Park, GM Headquarters, Seagram Plaza, J.C. Penney, 345 Park Avenue, Exxon Minipark, Burlington, 277 Park Avenue, 630 5th Avenue, CBS, Pan Am, ITT, Lever House e 280 Park Avenue.

³⁵ WHYTE, *The Social Life*, cit., p. 15.

mercianti, developer e operatori di *real estate*³⁶, allo scopo di convincerli della scientificità delle sue osservazioni e della bontà delle sue proposte.

Il montaggio in un documentario più organico e strutturato fu l'approdo naturale di questa attività di comunicazione. Se il risultato finale venne influenzato da questa genesi, oltre che dalle caratteristiche del materiale visivo, occorre tenere anche conto del fatto che Whyte, per quanto ottimo comunicatore, non era un documentarista professionista e non si avvaleva di collaboratori specializzati in questo campo. Utile può essere, a questo proposito, il confronto con un film realizzato nel 1964, che affrontava temi analoghi a quelli proposti da Whyte, quali l'uso sociale degli spazi pubblici di New York e le caratteristiche che ne assicuravano il successo. Si tratta di *How to live in a city*, scritto e diretto da George C. Stoney, celebre documentarista e pioniere della televisione ad accesso pubblico. Parte di una serie che si può interpretare come una trasposizione cinematografica delle idee di Jane Jacobs, il documentario, con la presenza in video di Eugene Raskin, musicista folk e docente di architettura alla Columbia, sviluppava un racconto dallo spiccato carattere didattico³⁷.

Whyte scelse invece di non apparire in video, ma di accompagnare le immagini solo con un commento sonoro, in un tono colloquiale, che sembrava voler riproporre l'atmosfera delle presentazioni dal vivo tenute in scantinati di chiese e sale di ritrovo.

L'alternanza di riprese dall'alto, alcune in time-lapse, e di inquadrature ravvicinate delle persone a livello della strada, se da un lato rispecchiava i metodi della ricerca, basata sull'analisi di dati quantitativi combinata alla valutazione qualitativa dei comportamenti degli individui e dei gruppi, dall'altro, conferiva anche al documentario un preciso tono narrativo³⁸.

L'interesse di Whyte per i dettagli, è rivelato, tra l'altro, dal modo in cui egli propone piazza San Marco a Venezia come modello. Vero e proprio *topos* nella cultura degli architetti e degli urbanisti americani³⁹, la piazza veneziana era apparsa anche in due vedute aeree in apertura di *The City: Heaven and Hell*, primo di una serie di documentari, intitolata *Mumford On The City*, scritta e prodotta da Jan Mac Neill nel 1963 e basata sul libro di Lewis Mumford *The City in History. Its Origins, Its Transformation, and Its Prospects*⁴⁰. Nel film *The Social Life of Small Urban*

³⁶ WHYTE, *The Social Life*, cit., p. 15.

³⁷ Il documentario, insieme a *How to look at a City*, e ad altri sei film, faceva parte della serie *Metropolis: Creator or Destroyer?* prodotta nel 1964 per la National Education Television.

³⁸ Cfr. Laure BRAYER, *Filmer l'ambiance urbaine: Les dispositifs vidéographiques à l'œuvre chez William H. Whyte dans 'La vie sociale des petits espaces urbains'*, in «Ambiances. Revue internationale sur l'environnement sensible, l'architecture et l'espace urbain», 2013, pp. 1-12, in <https://journals.openedition.org/ambiances/335> [04-11-2018].

³⁹ Cfr. Chiara BAGLIONE, *La lezione di Piazza San Marco nell'opera di Eliel e Eero Saarinen*, in Maria Bonaiti, Cecilia Rostagni (a cura di), *Venezia e il moderno. Un laboratorio per il Novecento*, Quodlibet, Macerata 2016, pp. 87-101.

⁴⁰ Nei documentari, prodotti dal National Film Board of Canada, appariva Mumford come narratore. Cfr. Leonardo CIACCI, *Mumford on the city. Why translate a book into a film*, in «Planum Magazine», in <http://www.planum.net/mumford-on-the-city-why-translate-a-book-into-a-film> [04-11-2018].

Spaces le riprese dall’alto della piazza veneziana si alternano invece a immagini di dettaglio delle molteplici possibilità di seduta – i gradini dei portici e della Piazzetta dei Leoncini, i sedili sul perimetro della basilica – realizzate consapevolmente, secondo Whyte, dai progettisti del passato⁴¹.

Non solo i dettagli degli spazi, ma anche i movimenti, i comportamenti e i piccoli gesti delle persone che li usano sono proposti all’attenzione dello spettatore con uno sguardo ravvicinato e con tocchi di humor.

L’autore decise di non ricorrere a personaggi interpretati da attori come artificio narrativo per tenere vivo l’interesse dello spettatore, come accadeva in *How to Look at a City*, un altro documentario della serie diretta da Stoney. I ‘personaggi’ di Whyte nascevano dall’osservazione della realtà, tipi umani che occupano la scena per pochi istanti, e che, grazie al montaggio e ai commenti ironici della voce fuori campo, rendono più vivace il racconto: gli ‘osservatori di ragazze’, gli ‘swingers’ di 77 Water Street, il custode dell’Exxon Building, le persone che usano l’acqua delle fontane in modi poco convenzionali, o quelle che spostano di pochi centimetri le sedie mobili (per altro predilette da Whyte proprio perché garantivano una possibilità di scelta) in una ‘coreografia’ apparentemente priva di senso.

Il film è pervaso dall’ottimismo di Whyte, dalla sua fiducia nelle persone, dalla sua volontà di trasmettere un’immagine positiva della metropoli. In *The Social Life of Small Urban Spaces* non vi è traccia dei problemi che attanagliavano la città dopo il parziale fallimento delle politiche di Lindasy e la crisi fiscale del 1975, e nemmeno dell’immagine decadente e violenta della ‘gritty’ New York, a cui devono gran parte del loro fascino film girati per le vie della città negli anni Sessanta e Settanta, come *Midnight Cowboys*, *The French Connection*, *Taxi Driver* o *Serpico*. Anche le sequenze della strada in East Harlem – sporca e disordinata, ma piena di attività e di giochi – che compaiono all’inizio e alla fine del documentario⁴², trasmettono un’immagine di positiva vitalità in sintonia con la realtà descritta nel libro di Jane Jacobs.

Hanno una connotazione negativa solo le riprese che mostrano la desolazione di spazi ad uso pubblico vuoti o sottoutilizzati, quasi una risposta alla denuncia dei mali dovuti alla congestione della città, protagonista di una narrazione ben consolidata, già a partire dal classico documentario *The City*, promosso nel 1939 dall’American Institute of Planners, con la regia di Ralph Steiner e Willard Van Dyke e con il commento di Lewis Mumford⁴³. «Fifth Avenue through a telephoto lens:

⁴¹ Piazza San Marco non è proposta come modello nel libro *The Social Life*. Whyte cita invece (p. 122) «the functional pleasures of Italian streets» descritti in Bernard RUDOLFSKY, *Streets for People*, Doubleday & Co., New York 1964.

⁴² Le ricerche di Whyte iniziarono dall’osservazione di alcuni parchi, campi giochi e vuoti urbani di New York, utilizzati come aree ricreative. Cfr. WHYTE, *The Social Life*, cit., p. 10.

⁴³ Cfr. Leonardo CIACCI, *Progetti di città sullo schermo. Il cinema degli urbanisti*, Marsilio, Venezia 2001, pp. 54-58; David B. CLARKE, *The Cinematic City*, Routledge, London-New York 1997, pp. 69-70.

– scriveva Whyte nel 1988 – eight blocks of people, tense and unsmiling, squeezed into one; on the soundtrack, jackhammers, sirens, and a snatch of discordant Gershwin. This was the image of city of documentaries. Was there hope? Yes, a bright hope, says the narrator. A little child is shown running up a grassy hill in a new town. Back in the city, crews with hard hats and wrecking balls are shown demolishing old buildings. They are the good guys. As children look on, up go high, white towers, like Le Corbusier's radiant city. And they came to pass, these utopias, and with the best of intentions»⁴⁴.

È interessante mettere a confronto, infine, il film *The Social Life of Small Urban Spaces* anche con *What Is the City but the People?*, il documentario creato nel 1969, per volontà del sindaco Lindsay e di Donald H. Elliott – che tra l'altro vi compare come uno dei protagonisti – allo scopo di presentare al pubblico il piano di New York e l'attività della Planning Commission. Anche Whyte aveva partecipato a quel documentario, non solo come voce narrante, ma anche ripreso in Prospect Park e seduto davanti a un isolato di *brownstones* a Brooklyn, impegnato a illustrare il recente fenomeno del ritorno di giovani coppie del ceto medio dai *suburbs* alla città.

Il film, con la regia di John Peer Nugent e di Gordon Hyatt – autore, nei primi anni Sessanta, di alcuni documentari su New York prodotti dalla CBS – si apriva con vedute aeree di New York alternate, con un ritmo sincopato e molto rapido, a immagini che presentavano la cruda e violenta realtà della vita sulle strade della metropoli, con una tecnica di montaggio considerata all'epoca d'avanguardia. Il film era caratterizzato, dunque, da una combinazione registri narrativi diversi e, almeno nell'introduzione, dalla volontà di suscitare la partecipazione emotiva dello spettatore, assenti nel più uniforme e piano racconto di Whyte basato sull'*understatement*⁴⁵.

Anche grazie all'efficacia della sua strategia comunicativa, gli studi e le proposte di Whyte ebbero un notevole impatto, innanzitutto grazie agli effetti della modifica dello Zoning Code, adottata nel 1975 (e nel 1977 per quanto riguardava le piazze circondate da edifici residenziali), che prescriveva con precisione, nella realizzazione di spazi pubblici di proprietà privata, quantità e tipologia delle sedute, numero di alberi, presenza di negozi, caratteristiche legate all'accessibilità, oltre a raccomandare la creazione di chioschi, caffè all'aperto e altre *amenities*⁴⁶.

La consulenza di Whyte venne richiesta a New York e in molte altre città degli

⁴⁴ WHYTE, *City*, cit., p. 4.

⁴⁵ Per un'analisi dettagliata del documentario (DVD allegato al volume) cfr. CLUTTER, *Imaginary Apparatus: New York City*, cit., pp. 83-116.

⁴⁶ Cfr. *Appendix B: Digest of Open-Space Zoning Provisions New York City*, in WHYTE, *Social Life*, cit., pp. 112-119. Whyte descrive brevemente le nuove regole anche nel documentario. Cfr. inoltre ID., *City*, cit., pp. 229-255. Per una valutazione dell'impatto delle norme del 1975 cfr. Jerold S. KAYDEN, *Privately Owned Public Space: The New York City Experience*, John Wiley & Sons, New York 2000, pp. 16-18, 51-55.

Stati Uniti, cosicché l'applicazione delle sue idee portò alla realizzazione di interventi di successo, come, per citare solo il più celebre, la rivitalizzazione, negli anni Ottanta, di Brayant Park, trasformato da luogo isolato, deserto, insicuro e territorio di spaccio, come appariva nel documentario, in uno degli spazi verdi più amati e frequentati da newyorkesi e turisti nel cuore di Manhattan⁴⁷.

Va notato, infine, come sulla lezione di Whyte e sui suoi metodi di osservazione si basino le azioni di 'placemaking' promosse ancora oggi negli Stati Uniti e in molti altri paesi, in particolare dall'organizzazione 'Project for Public Spaces'⁴⁸, impegnata, dal 1975, a diffondere l'incrollabile fiducia di Whyte nel potere degli spazi pubblici ben progettati.

⁴⁷ Cfr. A. TATE, *Great City Parks*, London-New York 2003 (2001¹), pp. 25-31.

⁴⁸ Per una panoramica della vasta attività dell'organizzazione senza fini di lucro 'Project for Public Spaces' fondata da Fred Kent (che aveva lavorato dal 1972 in 'The Street Life Project') si rimanda al sito www.pps.org [10-03-2019] nel quale sono illustrati numerosi esempi di 'placemaking', e sono affrontati anche temi quali la gentrificazione, la governance degli spazi pubblici e la questione dei rapporti pubblico-privato. All'iniziativa del 'Project for Public Spaces' si deve il volume di Kathleen MADDEN, *How to turn a place around: a handbook for creating successful public spaces*, Project for Public Spaces, New York 2018 (20001), una guida che propone strategie, sviluppate a partire dalle idee di Whyte, per la trasformazione degli spazi pubblici, con particolare attenzione alla partecipazione dei cittadini e delle comunità locali. Un altro esempio di manualistica recente basata su metodi di osservazione analoghi a quelli utilizzati da Whyte è Jan GEHL, Birgitte SVARRE, *How to Study Public Life*, Island Press, Washington 2013, che offre anche una sintesi aggiornata della storia dei 'public life studies' in cui si inseriscono le ricerche di Whyte. Per una raccolta di punti di vista diversi riguardo all'eredità di Whyte e all'attualità della sua lezione cfr. PLATT (a cura di), *The Humane Metropolis*, cit. Sulle questioni relative all'uso degli spazi pubblici, nelle loro differenti accezioni, che si possono associare ai temi affrontati da Whyte, la letteratura è vastissima, si cita qui solo ORUM, Zachary (a cura di), *Common Ground?*, cit.



Fig. 1. William H. Whyte (dal documentario di Ted White, *The Humane Metropolis*).

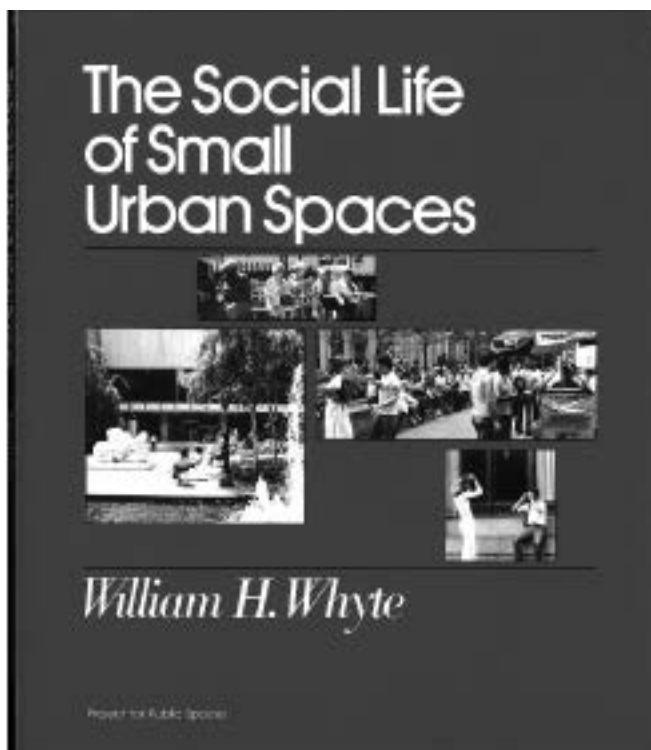


Fig. 2. Copertina del volume di William H. Whyte, *The Social Life of Small of Urban Spaces*.

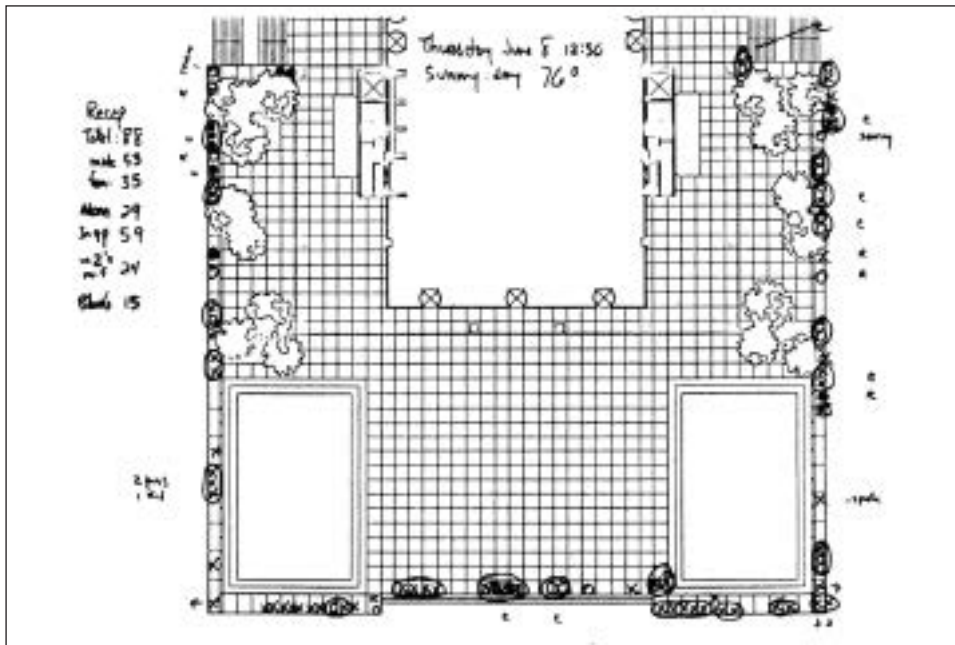


Fig. 3. Pianta della piazza del Seagram Building a New York, con la registrazione, ad opera di un membro di ‘The Street Life Project’, delle persone sedute (da W. H. Whyte, *The Social Life of Small Urban Spaces*, cit., p. 23).



Fig. 4. Veduta aerea della piazza del Seagram Building. In primo piano la telecamera per le riprese in time-lapse posizionata sulla facciata del Racquet and Tennis Club.



Fig. 5. Una telecamera per le riprese di uno spazio pubblico di New York (fotogramma del documentario *The Social Life of Small of Urban Spaces*).



Fig. 6. Telecamere per le riprese di uno spazio pubblico di New York (fotogramma del documentario *The Social Life of Small of Urban Spaces*).

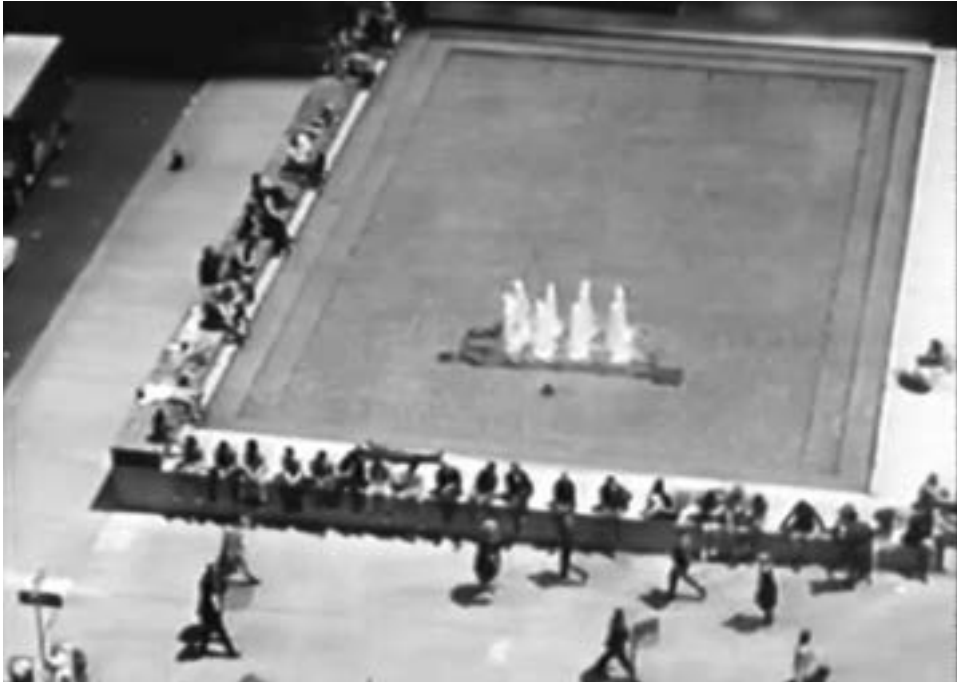


Fig. 7. Veduta aerea della piazza del Seagram Building con le persone sedute lungo i bordi (fotogramma del documentario *The Social Life of Small of Urban Spaces*).



Fig. 8. ‘Girls watchers’ lungo il bordo della piazza del Seagram Building (fotogramma del documentario *The Social Life of Small of Urban Spaces*).



Fig. 9. Ragazze sedute lungo il bordo della piazza del Seagram Building (fotogramma del documentario *The Social Life of Small of Urban Spaces*).



Fig. 10. Bambini che giocano in una strada di East Harlem (fotogramma del documentario *The Social Life of Small of Urban Spaces*).



Fig. 11. Paley Park a New York (foto: Sampo Sikiö/Flickr).

“FORMES DU LANGAGE”: POETICHE DI SPAZIO NEI FILMATI DI LUIGI MORETTI

Gemma Belli

Università Federico II di Napoli

Abstract

Tra i vari architetti italiani che, a cavallo degli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento, sperimentano il mezzo cinematografico, figura anche Luigi Moretti (1906-1973). Se è abbastanza noto il suo documentario d'arte *Michelangelo*, insignito nel 1964 del Premio Speciale della Giuria alla VI Mostra Internazionale del Film d'Arte alla Biennale di Venezia, è invece pressoché misconosciuto il filmato *Formes du langage*, molto interessante per cogliere nel rapporto con l'architettura e la città il valore attribuito al mezzo cinematografico. Rifacendosi agli studi sul montaggio del cineasta sovietico Sergej Ejzenštejn e all'analisi delle immagini filmiche condotta dal filosofo francese Gilles Deleuze, *Formes du langage* può essere letto come un tentativo dell'architetto romano di sperimentare in cinematografia un processo costruttivo analogo a quello architettonico. Piuttosto che utilizzare il film per documentare o propagandare un proprio progetto, similmente a quanto andava sperimentando in campo fotografico, Moretti cerca di realizzare una realtà visuale autonoma fondata su una sequenza di immagini evocatrici di sensazioni, e condensatrici di tempo e memoria.

Parole chiave: Luigi Moretti; Immagini in movimento; Memoria

“Formes du langage”: poetics of space in Luigi Moretti's films

At the turn of the Fifties and Sixties of the Twentieth century, among the Italian architects who experimented with the cinematographic medium, there is also Luigi Moretti (1906-1973). His art documentary Michelangelo (who was awarded the Special Jury Prize in 1964 at the 6th International Art Film Festival at the Venice Biennale) is well known. While the film Formes du langage is almost unknown, although it's interesting to capture, in its relationship with architecture and the city, the value attributed to the cinematographic medium. Referring to the studies on the assembly of the Soviet filmmaker Sergei Ejzenštejn and to the analysis of film images by the French philosopher Gilles Deleuze, Formes du langage can be read as an attempt by the Roman architect to experiment in cinematography a constructive process similar to the architectural one. Rather than using the film to document or

propagate his own project, and similarly to what he was experimenting in the photographic field, Moretti tries to create an autonomous visual reality based on a sequence of images evoking feelings, and condensers of time and memory.

Keywords: *Luigi Moretti; Moving images; Memory*

«Ciò che l'arte crea non è un secondo mondo a fianco di un altro che esisterebbe comunque senza di essa, ma attraverso la coscienza artistica essa produce il mondo per la prima volta»¹.

Taccuini privati o *reportage* amatoriali, personali diari visivi o strumenti di documentazione, registrazione di fatti o esito di libera invenzione narrativa, mezzi per l'interpretazione critica e la decifrazione di architetture e città², dispositivi progettuali, apparati didattici e propagandistici, o meccanismi «per sostituire *vecchi valori* con *altre ipotesi*»³: qualunque sia stato il valore assegnatovi, gli architetti hanno da sempre guardato ai film con interesse.

Dopo l'attenzione manifestata dalle avanguardie storiche, anche in Italia tra la fine degli anni Quaranta e il principio dei Sessanta, numerosi intellettuali, diversamente legati al mondo dell'arte e dell'architettura, esperiscono il cinema, non solo su un piano teorico⁴, ma pure attraverso una serie di esercizi registici. Del resto, il film, in quanto mezzo commerciale per eccellenza, ed «eterno compagno dell'intrattenimento di massa»⁵, offre loro una chiave per comunicare con un pubblico più ampio. Tra gli architetti, anche il romano Luigi Moretti (1906-1973) subisce il fascino del *medium* cinematografico. La sua complessa formazione e i suoi interessi multiformi lo inducono, da un lato, a utilizzare filmati altrui come strumenti conoscitivi e analitici ai fini progettuali; ma, dall'altro, lo spingono a impegnarsi direttamente in esperienze autoriali⁶. Ed esito di suoi personali atti creativi sono le pellicole *Michelangelo* e *Formes du langage*.

¹ Konrad FIEDLER, *Sulla valutazione delle opere d'arte figurativa* (1876), in *Scritti sull'arte figurativa*, a cura di Andrea Pinotti, Fabrizio Scrivano, Aesthetica, Palermo 2006.

² Cfr. Leonardo CIACCI, *Progetti di città sullo schermo*, Marsilio, Venezia 2001.

³ Vincenzo TRIONE, *Il cinema degli architetti: dialoghi mancati*, in Id. (a cura di), *Il cinema degli architetti*, Johan & Levi Editore, Monza 2014, pp. 9-26, qui p. 13.

⁴ In quegli anni, interessanti riflessioni su un piano teorico sono offerte, tra gli altri, da: Giulio Carlo ARGAN, *Cinematografo e critica d'arte*, in «Bianco e nero», 8-9, 1950; Sergio BETTINI, *Cinema e architettura*, in «Lumen», 6, 1956, pp. 177-179; Ludovico QUARONI, *Contributo*, in *Lo spazio visivo della città "urbanistica e cinematografo"*, Cappelli, Bologna 1969, p. 81.

⁵ Theodor Wiesengrund ADORNO, *Parva aesthetica. Saggi 1958-1967*, Feltrinelli, Milano 1979 (ed. or. Suhrkamp, 1967); ed. it. a cura di Roberto Masiero, Mimesis, Milano 2011, p. 128.

⁶ Le pellicole rinvenute nello studio dell'architetto romano sono oggi conservate a Roma presso il fondo Moretti dell'Archivio Centrale dello Stato e presso l'Archivio privato Tommaso Magnifico. Nel

Ambedue prodotti dal gruppo editoriale «Spazio»⁷, i mediometraggi sono fortemente voluti dall'architetto, che nel primo caso è anche autore. Ma pure non figurando apertamente come regista, Moretti riesce a dirigere lucidamente il lavoro in base ai suoi obiettivi, come del resto fa con le foto di architettura⁸. Inoltre, egli approda all'esperienza cinematografica, dopo essersi anche cimentato nella scenografia teatrale, con l'allestimento realizzato per *Nessuno salì a bordo* (fig. 2), opera di Mario Federici in due parti e cinque quadri, messa in scena al teatro Quirino di Roma nel maggio del 1949, come atto conclusivo della trilogia del reduce⁹.

La regia di entrambi i filmati è affidata a Charles Conrad (1912-1994), artista belga che l'architetto romano conosce nel 1950¹⁰, quando quegli giunge in Italia per rilevare alcune iscrizioni lapidarie di epoca romana, e studiare i rapporti armonici esistenti tra i caratteri grafici e le forme. Così, sin dal 1951, «Spazio» ospita brevi note sulla sua attività di scultore, pittore, incisore, rinomato creatore vetraio¹¹, definendolo «uno degli spiriti più vividi e attenti che operino in Belgio: disegnatore validissimo, preciso nel fermare il suo mondo fantastico, studioso sottile e passionato [...] tipografo per una sorta di vocazione riassuntiva presso l'arte più pura»¹². E per la rivista di Moretti il belga realizza la nota copertina del numero 7, con ca-

primo sono documentate copie dei seguenti corto e mediometraggi: *Touching...*, autore Claire Falkenstein, regia di Claire Falkenstein, 1949 (durata: 8' ca.); *Bramante e l'architettura*, regia di Mino Loy, 1954 (durata: 8'40''); *Fantasia del Borromini*, regia di Antonio Petrucci, 1955 (durata: 10'); *La lumière des tenebres*, autori Charles Conrad e Charles Abel, regia di Charles Conrad e Charles Abel, s.d. (durata: 15' ca.); *Orchestica. La danza come modo di essere*, autore Jia Ruskaja, regia di Jia Ruskaja, s.d. (durata: 28' ca.); *Le chiese rupestri di Matera*, 1967 (durata: 2' ca.). A questi si aggiungono i due filmati: *Formes du langage*, regia di Charles Conrad con la collaborazione artistica di Germaine Levy, s.d. (durata 10'50''); *Michelangelo*, autore Luigi Moretti, regia di Charles Conrad, 1964 (durata: 50'). Presso l'Archivio privato Tommaso Magnifico sono, inoltre, conservate 59 pizze relative al film *Michelangelo*, tra cui un documentario di circa 20' sulla scultura, rendendo evidente come il materiale girato fosse ben più ponderoso della pellicola finale.

⁷ La rivista «Spazio» e il gruppo editoriale omonimo sono fondati da Luigi Moretti nel 1950, con l'obiettivo di trattare trasversalmente tutte le discipline artistiche, e tessere un dialogo tra cultura artistica e arti figurative.

⁸ Luigi Moretti si confronta con il mezzo fotografico già con le sue prime opere, come i villini di Ostia, realizzati tra il 1932 e il 1937. Circa il suo rapporto con la fotografia, si vedano in particolare: Angelo MAGGI, *Moretti, i fotografi e la visione dell'architettura*, in Bruno Reichlin, Letizia Tedeschi (a cura di), *Luigi Moretti, Luigi Moretti. Razionalismo e trasgressività tra barocco e informale*, Electa, Milano 2010, pp. 229-237; Eleonora CARRANO, *Moretti fotografo*, in Corrado Bozzoni, Daniela Fonti, Alessandra Muntoni (a cura di), *Luigi Moretti. Architetto del Novecento*, Gangemi, Roma 2011, pp. 211-218.

⁹ L'opera affrontava il tema del difficile impatto dei reduci con un mondo e una società che questi non comprendevano e da cui non potevano essere compresi. La scenografia progettata da Moretti prevedeva quinte rigorosamente spoglie e astratte, dove, come unici segni figurativi, apparivano una scogliera di intonazione barocca e una scultura del Cristo, opera di Pietro De Laurentis.

¹⁰ L'episodio è raccontato dallo stesso Moretti nel testo di presentazione della mostra di Conrad, tenutasi presso la libreria «Il Salto» di Milano dal 15 al 29 maggio 1952; due anni dopo, è pubblicato *Charles Conrad*, catalogo della mostra, Galleria di Spazio, Roma 1954.

¹¹ Cfr. *Charles Conrad, ad vocem* in Giuseppe CAPPA, *Le génie verrier de l'Europe. Témoignages de l'Historicisme à la Modernité (1840-1998)*, Éditions Mardaga, Bruxelles 1998, pp. 38-40.

¹² *Charles Conrad*, in «Spazio», 6, dicembre 1951-aprile 1952, p. 102.

ratteri chiari su fondo nero (fig. 1), all'interno del quale pubblica anche l'articolo *Considérations sur l'esthétique spatiale virtuelle*¹³.

Molto è stato scritto sul documentario d'arte *Michelangelo*¹⁴, realizzato in occasione delle celebrazioni per i quattrocento anni dalla morte dell'artista simbolo del Rinascimento italiano, e in contemporanea con il Convegno internazionale di studi michelangioleschi, insignito del Premio Speciale della Giuria alla VI Mostra Internazionale del Film d'Arte alla Biennale di Venezia nel 1964¹⁵ (fig. 3). Partendo da un approccio di critica estetica fondato sulla psicologia della forma, il filmato segue una traccia biografica, con l'obiettivo di promuovere la giusta «lettura figurativa delle opere»¹⁶ del genio toscano, il cui studio rappresenta un filo ininterrotto nell'attività morettiana, dai primi scritti giovanili alle più compiute riflessioni degli anni della maturità¹⁷. Sottolineando il dramma della solitudine dell'artista di fronte al suo tempo – tema molto caro a Moretti – si succedono immagini di architetture e sculture, commentate dalla voce di Carlo D'Angelo: dal David alla Pietà Vaticana, dal Mosè alla Pietà Rondanini, dalla Biblioteca Laurenziana alla Cappella Medicea, da San Pietro in Vaticano ai Palazzi Capitolini, da Porta Pia alle fortificazioni fiorentine. Ma *Michelangelo* non è solo il frutto di una «necessità testimoniale»¹⁸. È, parimenti, l'avvertito omaggio di Moretti all'uomo – egli dice al «SEMIDIO» – che ha aperto al mondo moderno, generando i tempi del barocco. Pertanto, è possibile leggersi quegli aspetti dell'opera michelangiolesca che il progettista del Novecento assume come invarianti della sua poetica progettuale: il peso in alto, le ombre nettamente definite, la 'trasfigurazione' delle strutture come operazione consapevole di esaltazione e intensificazione dei materiali della realtà attraverso la forma, l'impiego delle strutture ideali con una tensione emotiva diversa da quelle costruttive reali. È forse anche un 'critofilm', nel senso codificato da Ludovico Ragghianti di un dispositivo volto alla «penetrazione, [...] [e alla] ri-

¹³ Charles CONRAD, *Considérations sur l'esthétique spatiale virtuelle*, in «Spazio», 7, dicembre 1952-gennaio 1953, pp. 21-27. L'articolo si sofferma sui rapporti armonici che regolano le forme grafiche delle iscrizioni lapidarie di epoca romana.

¹⁴ Cfr. in particolare tra i vari: Gabriele ANACLERIO, *Luigi Moretti*, in Trione, *Il cinema degli architetti*, cit., pp. 143-145; Rolando BELLINI, 1964. *Moretti e Ragghianti per Michelangelo: una sfida filmica*, in Reichlin, Tedeschi (a cura di), *Luigi Moretti*, cit.; Luisa MONTEVECCHI, *Il film-documentario su Michelangelo*, in Bozzoni, Fonti, Muntoni, *Luigi Moretti*, cit.; nonché la scheda in Gemma BELLÌ, *Luigi Moretti. Il progetto dello spazio sacro*, Alinea, Firenze 2003, p. 173.

¹⁵ La giuria era presieduta da Giulio Carlo Argan, e composta da Paul Haesaerts, James Fitzsimmons, Giorgio Ponti e Paolo Rizzi.

¹⁶ L. MORETTI, *Spazio presenta il film Michelangelo*, albergo Hilton, 14 luglio 1964, dattiloscritto [archivio Magnifico, 082-093].

¹⁷ Per le citate celebrazioni in occasione dei quattrocento anni dalla scomparsa di Michelangelo, Moretti elabora su invito lo studio *Le strutture ideali nell'architettura di Michelangelo e dei barocchi*, presentato all'Accademia di San Luca, Roma 21 giugno 1964, poi pubblicato con lo stesso titolo in «Spazio», estratti, febbraio 1965, e successivamente in *Atti del Convegno di Studi Michelangioleschi*, Firenze-Roma 1964, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1966, pp. 444-454.

¹⁸ È questa l'interpretazione fornita in: TRIONE, *Il cinema degli architetti*, cit., p. 20.

costruzione del processo proprio dell'opera d'arte»¹⁹, nel quale le riprese fondono, in un discorso unitario, arte, architettura e relative interpretazioni²⁰. Le musiche originali di Guy Barbier, cui si aggiunge una selezione molto colta di pezzi antichi di Perotin-le-Grand e cinque-sei-settecenteschi di Giovanni Pierluigi da Palestrina, Franchino Gaffurio, Santino Garsi da Parma, Girolamo Fantini, Johann Hermann Schein, Marc-Antoine Charpentier e di Johann Ernst Altenbu, sono adoperate soprattutto per enfatizzare alcune cesure nelle sequenze. Così il comune denominatore risultante dal confronto tra suoni e immagini diviene il concetto di 'frammento' (figg. 4-5): «la narratività ontologicamente discontinua del racconto filmico [...] assume dunque a modalità di lettura dell'universo estetico e poetico michelangiolesco, a sua volta inserito in una concezione del mondo e dell'arte in continuo divenire, moltiplicata nelle sue infinite possibilità prospettiche»²¹. *Michelangelo* si configura, così, come uno «studio/sequenza»²² costruito attorno a un'opera monumentale della quale non è possibile evocare una struttura conclusa. Molto meno noto e citato, ma sicuramente interessante per cogliere nel rapporto con l'architettura e la città il valore attribuito al mezzo cinematografico, è *Formes du langage*. Pur non databile con precisione, scaturendo anch'esso dalla collaborazione con Charles Conrad, il film può essere fatto risalire agli anni a cavallo tra i Cinquanta e i Sessanta. Accompagnato dal commento in lingua francese di Marcel Bertan, un rigoroso bianco e nero²³, volto a sottrarre l'architettura al portato della quotidianità²⁴, caratterizza le riprese del Piazzale dell'Impero al Foro Italico²⁵, che Moretti aveva progettato a partire dal 1933-34²⁶, dopo essere subentrato a Enrico Del Debbio (fig. 6).

¹⁹ Carlo Ludovico RAGGHianti, *Film d'arte, film sull'arte, critofilm d'arte*, 1950, in *Arti della visione*, 1952, Einaudi, Torino 1975, pp. 225-240.

²⁰ Cfr. Giovanna RUSSO KRAUSS, *Dal «critofilm» all'«ambiente»: il cinema di Carlo Ludovico Ragghianti e Roberto Pane come strumento di lettura e tutela dell'architettura e del paesaggio*, in Annunziata Berrino, Alfredo Buccaro (a cura di), *Delli aspetti de paesi. Vecchi e nuovi media per l'immagine del paesaggio*, vol. I, *Costruzione, descrizione, identità storica*, CIRICE, Napoli 2016, pp. 739-748.

²¹ ANACLERIO, *Luigi Moretti*, cit., pp. 144-145.

²² BELLINI, 1964. *Moretti e Ragghianti per Michelangelo*, cit., p. 220.

²³ Il bianco e nero restituisce il piano bidimensionale del micromontaggio dell'inquadratura e l'ambiente plastico, tridimensionale del macromontaggio nell'ordine delle sequenze, laddove Ejzenštejn individua il micromontaggio nelle immagini bidimensionali, ovvero nelle riprese da un unico punto, e invece definisce macromontaggio la sequenza, ovvero la ripresa da più punti, nei quali intervengono parametri narrativi, poetici e musicali, che trasformano l'immagine in una esplicita articolazione del tempo.

²⁴ Stefano CATUCCI, *Visione e dispersione. La regia architettonica di Luigi Moretti*, in Bozzoni, Fonti, Muntoni, *Luigi Moretti*, cit., pp. 139-148.

²⁵ Cfr. Antonella GRECO, *Piazzale dell'Impero*, in Antonella Greco, Gaia Remiddi (a cura di), *Luigi Moretti. Guida alle opere romane*, Palombi Editori, Roma 2006, C27; inoltre si vedano anche: Salvatore SANTUCCIO (a cura di), *Luigi Moretti*, Zanichelli, Bologna 1986; Federico BUCCI, Marco MUZZAZANI, *Luigi Moretti. Opere e scritti*, Electa, Milano 2000; Cecilia ROSTAGNI, *Luigi Moretti 1907-1973*, Electa, Milano 2008; Bruno REICHLIN, *Figure della spazialità. "Strutture e sequenze di spazi" versus "lettura integrale dell'opera"*, in Reichlin, Tedeschi (a cura di), *Luigi Moretti*, cit., pp. 19-59; Sabrina DI GIROLAMO, *Il Foro Mussolini: la costruzione del viale dell'Impero*, in Bozzoni, Fonti, Muntoni, *Luigi Moretti*, cit., pp. 323-330.

²⁶ ROSTAGNI, *Luigi Moretti*, cit., p. 54.

Concepito per rappresentare il Regime e ospitarne le adunate, lo spazio era nato in funzione di due 'oggetti' preesistenti lungo la direttrice del ponte Duca d'Aosta: la marmorea Fontana della sfera di Mario Paniconi, Giulio Pediconi, Antonello Frisa, con i mosaici a tessere bianche e nere di Giulio Rosso (1933)²⁷, e l'Obelisco monumentale di Costantino Costantini (1928-1932)²⁸ (fig. 7).

Esteso su un'area di circa 7.000 metri quadrati e lungo 280 metri, l'invaso era stato scandito da undici coppie di blocchi marmorei di dimensioni identiche collocati ogni dieci passi, ai quali facevano da contrappunto le due arche lievemente differenti poste verso la fontana e dalla parte dell'obelisco (fig. 10). Apparentemente sospesi su basi più strette, i monoliti costituivano una sorta di osservatorio sul nastro figurato dei mosaici di Gino Severini, riproducenti atleti, figure mitologiche, simboli sacri alla storia di Roma e alla vita fascista²⁹. E la verticalità dell'obelisco veniva esaltata dal ritmo e dalla orizzontalità dei blocchi marmorei, nonché dalla forma trapezoidale e rialzata della spina centrale, la quale, restringendosi verso la stele, accentuava la direttrice prospettica³⁰.

Pur analizzando un proprio progetto con l'ausilio della cinepresa, il film non è né uno strumento documentario, né tantomeno un dispositivo propagandistico di quell'architettura, che tra l'altro negli anni Cinquanta veniva considerata retorica e inattuale. A differenza di quanto quello stesso periodo andavano facendo intellettuali come Roberto Pane o Ludovico Ragghianti³¹, che realizzano film con l'obiettivo principale di interpretare la complessa realtà urbana e paesaggistica per la quale intendevano sollecitare azioni di tutela, trasformando «lo spettatore passivo in cittadino consapevole, in sostenitore attivo di un progetto comune riconosciuto come proprio»³², oppure Giancarlo De Carlo, che utilizza le riprese cinematografiche come strumenti di denuncia, catalizzatori per nuovi processi progettuali, Morretti mette in scena il Piazzale dell'Impero perché l'architettura astratta e metafisica si presta perfettamente a sostanziare le sue personali riflessioni, puntualmente esposte dalla voce narrante di Bertan. La prima delle quali verte sul tema di unità

²⁷ La fontana è costituita da un'ampia vasca circolare e da una monumentale sfera, entrambe aventi diametro di 3 metri, per un peso complessivo di circa 42 tonnellate, ed è realizzata da un unico blocco marmoreo proveniente dalle cave di Carrara. I mosaici di Giulio Rosso che decorano il bacino anulare rappresentano soggetti marini.

²⁸ Simbolo della potenza del Regime, l'Obelisco, anche noto come Stele Mussolini, è ottenuto da un unico pezzo di marmo – il più grande mai estratto dalle Alpi Apuane – di Carrara, è poggiato su un'enorme base dello stesso materiale, raggiungendo un'altezza totale di quasi 40 metri e il peso di 770 tonnellate.

²⁹ I tasselli utilizzati, della dimensione di circa un centimetro, sono gli stessi in uso nell'antica Roma. Alcuni mosaici raffigurano la pianta dell'intero complesso del foro, altri ripetono ossessivamente la scritta «DUCE», oppure «DUCE a noi», altri ancora «Molti nemici molto onore».

³⁰ REICHLIN, *Figure della spazialità*, cit., p. 29.

³¹ Cfr. in merito Fabio MANGONE, *Roberto Pane*, in Trione, *Il cinema degli architetti*, cit., pp. 162-165; RUSSO KRAUSS, *Dal «critofilm» all'«ambiente»*, cit.; Andrea MAGLIO, *Dal cinema all'architettura: il paesaggio urbano e rurale nel cinema e nel documentario italiano del dopoguerra*, in Bertano, Buccaro (a cura di), *Delli aspetti de paesi*, cit., pp. 699-708.

³² CIACCI, *Progetti di città*, cit., p. 182.

e pluralità, e sulle possibili forme del linguaggio umano, rispondenti, da un lato, al desiderio dell'essere di sentirsi rappresentato, dall'altro, all'ambizione di prolungarsi al di là dei limiti materiali, affermando la propria eternità. L'unità, rappresentata dal singolo parallelepipedo (fig. 8), corrisponde al mezzo più semplice del linguaggio dell'uomo, che da essa si sente rappresentato. La pluralità, invece, coincide con la ripetizione di elementi identici (fig. 9): stabilendo un principio di relazione ripetuta che genera la sensazione dell'infinito, l'uomo cerca di creare una durata, un prolungamento che oltrepassi i limiti materiali; ed è per la volontà di aspirare all'eternità che reitera sigle, riproposte identiche. Ma, contemporaneamente, necessita della *differenza*. Moretti, infatti, sostiene che «il mondo delle forme si rivela a noi mediante le *differenze* che scattano tra forma e forma. Il che equivale a dire che ciascuna forma non è da noi appresa per qualcosa in sé della forma medesima, ma per quel complesso di avvertimenti, di differenze che la tagliano rispetto alle altre forme contigue; contigue s'intende nello spazio e nella memoria. Le differenze sono i bagliori ineluttabili inderogabili della realtà e delle forme; sono esse le forme. Chiara ne risulta la natura binaria di ogni conoscenza; ogni forma ne ha un'altra contrapposta e le ricerche e i quesiti intorno alla 'cosa in sé'; in un certo senso le *qualitates occultae* di Helmholtz non sono che la non avvertita presenza della forma contrapposta. Una forma elementare a sé stante, quindi priva di differenze è indistinguibile, quindi impensabile e inapprensibile, perciò nulla; la continua visione di un solo colore equivarrebbe alla cecità, come la audizione di un solo e costante tono di suono alla sordità»³³. Il mondo delle forme si rivela cioè attraverso le differenze esistenti, e ogni forma sarà scelta in virtù dell'insieme di segni che la distinguono dalle forme contigue nello spazio o nella memoria. Affermazioni, queste, che presagiscono un'affinità con quanto scriverà successivamente Gilles Deleuze³⁴: «l'indifferenza ha due aspetti: l'abisso, indifferenziato, il nero niente, l'animale indeterminato in cui tutto è dissolto; e insieme il bianco niente»³⁵, «ogni cosa ogni essere deve vedere la propria identità assorbita nella differenza, non essendo altro che una differenza tra le differenze»³⁶. Ma *Formes du langage* può anche essere letto come un esercizio di costruzione del film in analogia con il progetto di architettura. Moretti cerca, cioè, di inverare quella coincidenza tra esperienza cinematografica e progettuale, esistente secondo

³³ Luigi MORETTI, *Forma come struttura*, in «Spazio», estratti, giugno-luglio 1957. L'interesse di Moretti verso le teorie di Helmholtz risiede principalmente nell'importanza che questi attribuisce alle esperienze passate del soggetto nell'ambito processo percettivo.

³⁴ È ovvio che, essendo *Différence et répétition* pubblicato nel 1968, si tratti di consonanza di idee, e non di un riferimento consapevole. Tuttavia, è indubbio che alla fine degli anni Sessanta l'architetto romano sia affascinato dal pensiero del filosofo francese: lo testimoniano anche alcuni appunti suoi appunti manoscritti, da me esaminati presso l'ACS, dove compaiono riferimenti sia al *Différence* che a *La logique du sens*.

³⁵ Gilles DELEUZE, *Differenza e ripetizione*, Il Mulino, Bologna 1971 (ed. or. PUF, 1968); ed. Raffaello Cortina, Milano 1996, p. 43.

³⁶ Ivi, p. 79.

Ejzenštejn in virtù dell'analogia natura delle due pratiche, entrambe fondate su strategie di *deambulazione* e *assemblage*, e orientate ad attribuire un ordine sequenziale a situazioni diverse³⁷. Per il cineasta sovietico la peculiarità dell'architettura consiste proprio nell'offrirsi a una percezione di tipo sequenziale, nella quale il dinamismo delle forme discenda dalla composizione delle singole inquadrature: in essa, il suo artefice deve pertanto disseminare tracce che costringano l'osservatore a seguire l'ordine rigoroso della composizione. Ed è noto che nella poetica morettiana l'architettura deve inverare una sequenza, che è funzione non soltanto dello spazio ma anche del tempo, ed è afferrabile unicamente per visioni successive, «come un singolare dramma di pesi e di sostegni, di forze e di forme, di piani e di linee, che via via si sviluppi sino ad un epilogo culminato»³⁸, richiedendo tempi lunghi di lettura. Una posizione altresì riconducibile alla nota distinzione tra *strutture barocche* e *non barocche*³⁹, laddove le prime vengono consumate come sommatoria mnemonica dei sottoinsiemi già percepiti, visione globale mediata e intellettuale, opposta a quella diretta complessiva dell'opera: strutture, cioè, nelle quali si attua un apprendimento per temporalità successive.

Moretti, dunque, concepisce l'esercizio dell'architetto proprio come un lavoro di regia della percezione, costringendo lo sguardo a seguire le trame predisposte dalla composizione⁴⁰: «è mio desiderio – egli scrive – far vedere chiaro al sistema di visione altrui, pezzo per pezzo le cose, e poi disperderle lontano»⁴¹.

Come già in *Michelangelo*, le inquadrature sono generalmente rivolte dal basso verso l'alto, privilegiano punti di vista non frontali e tagli asimmetrici, esaltano le linee di fuga con effetti di luce quasi espressionisti. Indugiano sempre dapprima su particolari, ed eventualmente solo alla fine restituiscono l'insieme: primissimi piani, con i quali Moretti lavora in maniera del tutto analoga a quella con cui fotografa⁴², evocando le ricognizioni sulle forme astratte nella scultura barocca condotte sulle pagine di «Spazio». La costruzione sintattica procede con opzioni binarie e contrasti dialettici: bianco e nero, luce e oscurità, vicinanza e lontananza, pieno e vuoto, presenza e non presenza⁴³. Rafforzato dall'uso del sonoro, impiegato in maniera esibita e strutturante per ottenere talune rotture di sequenze, il montaggio dialettico realizza la transizione da un opposto all'altro attraverso il ricorso al

³⁷ Sergej Michajlovič EJZENŠTEJN, *Teoria generale del montaggio* (1937), a cura di Pietro Montani, Marsilio, Venezia 1985, p. 78.

³⁸ Luigi MORETTI, *Strutture e sequenze di spazi*, in «Spazio», 7, dicembre 1952-gennaio 1953, pp. 9-20, 107-108, qui p. 9.

³⁹ Cfr. Luigi MORETTI, *Annotazioni sul barocco*, in Luigi Moretti, Michel Tapié, *Le Baroque Généralisé. Manifeste du Baroque Ensembliste*, a cura del Centro Internazionale di Ricerche Estetiche, Ed. Dioscuro, Torino 1965. Anche se questa pubblicazione di Moretti è datata 1965, gli studi sul tema iniziano oltre dieci anni prima.

⁴⁰ CATUCCI, *Visione e dispersione*, cit.

⁴¹ Luigi MORETTI, Lettera ad Agnoldomenico Pica, 18 novembre 1969, in Fondo Moretti, ACS, B8.

⁴² Cfr. MAGGI, *Moretti, i fotografi*, cit.

⁴³ CATUCCI, *Visione e dispersione*, cit., p. 143.

patetico, caricando l'immagine di tensione emotiva, in sorta di processo di pareidolia.

Accogliendo un'estetica purovisibilista, ogni singola immagine – il fotogramma, come del resto lo scatto fotografico – non ha più alcuna funzione mimetica. In quanto prodotto intellettuale genera una propria realtà specifica, ovvero una struttura visuale autonoma che ha senso di per se stessa⁴⁴, frutto unicamente delle percezioni e del gesto dell'autore: una creazione indipendente, un fenomeno visivo autonomo. Il film non è più una 'falsificazione', ma piuttosto la presentazione diretta di immagini-movimento in sé – potremmo dire con Deleuze –, la costruzione di un percorso di sensazioni con intensità differente⁴⁵. L'immagine diventa l'insieme di ciò che appare: non agisce *su*, né reagisce *con* un'altra. Perdendo il proprio concatenamento con quella precedente o seguente, non possedendo più il suo prolungamento naturale nell'immagine successiva, si legherà direttamente con il passato del soggetto che ne fa esperienza, e con il correlato immaginifico che ogni presente si porta dietro e produce. Si perviene a una sorta di piano d'immanenza, un *in-sé*, il quale è al contempo l'insieme di tutte le immagini e la variazione universale che le anima. Passato e presente coincidono, l'immagine diventa una messa in questione del tempo, e potrà essere 'riconosciuta' – così come gli spazi dell'architettura – solo grazie alla memoria dei segni precedentemente visti e percepiti. È un'immagine-tempo: un tempo esperito e conosciuto, non più in maniera indiretta, ma bensì pura, diretta, nella sua essenza.

Nel tentativo di utilizzare il mezzo cinematografico per indagare le possibilità di inverare realtà visuali autonome, fondate su sequenze evocatrici di sensazioni e condensatrici di tempo e memoria, l'architetto ha trasformato le immagini della città in *altro* dalla città.

⁴⁴ CARRANO, *Moretti fotografo*, cit., p. 212.

⁴⁵ Per un'analisi dei mezzi filmici da parte del filoso francese si rimanda, ovviamente, a: GILLES DELEUZE, *L'immagine-movimento. Cinema 1*, Ubulibri, Milano 1984 (ed. or. Les Édition de Minuit, 1983) e ID., *L'immagine-tempo. Cinema 2*, Ubulibri, Milano 1989 (ed. or. Les Édition de Minuit, 1985).



Fig. 1. La copertina di «Spazio», 7, dicembre 1952-gennaio 1953, disegnata da Charles Conrad.

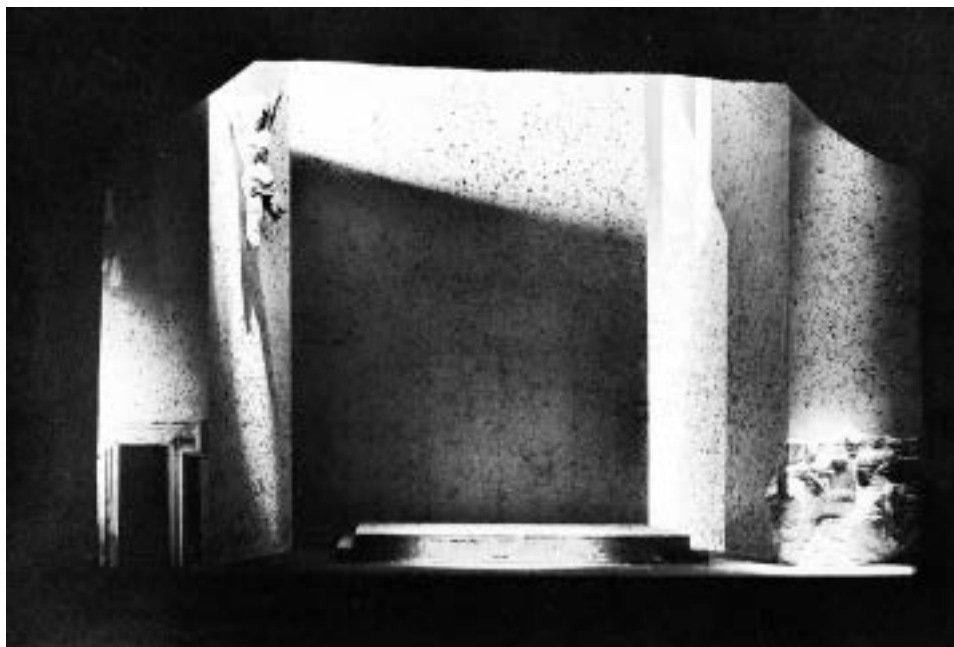


Fig. 2. La scenografia di *Nessuno salì a bordo*, 1949, con la scultura di Pietro De Laurentiis.



Fig. 3. La locandina dell'edizione italiana del film-documentario *Michelangelo*, 1964.



Fig. 4. Dettaglio della Pietà in San Pietro in Vaticano (1499) ripreso per la preparazione del film-documentario *Michelangelo*.



Fig. 5. Dettaglio del Mosé in San Pietro in Vincoli (1519-20) ripreso per la preparazione del film-documentario *Michelangelo*.



Fig. 6. Il piazzale dell'Impero al Foro italico, Roma: vista verso l'Obelisco monumentale.



Fig. 7. Il piazzale dell’Impero al Foro italico, Roma: la Fontana della sfera.



Fig. 8. Il piazzale dell’Impero al Foro italico, Roma: uno dei monoliti.



Fig. 9. Il piazzale dell'Impero al Foro italico, Roma: la ripetizione dei monoliti identici.



Fig. 10. Il piazzale dell'Impero al Foro italico a Roma: i mosaici e la ripetizione dei monoliti identici con l'interruzione del ritmo impressa da uno dei blocchi marmorei in corrispondenza dell'obelisco (a destra).

“RITRATTO DI CITTÀ”: UNA TRASPOSIZIONE CINEMATOGRAFICA DELL’ETÀ VITTORIANA

Daniela Cardone

Università Suor Orsola Benincasa di Napoli

Abstract

Leggere un’opera come *The age of Innocence* scritta da Edith Wharton nel 1920 e ambientata nella New York del 1870, significa esattamente entrare nel terreno minato della società americana di fine secolo dove i simboli convenzionali governavano ogni comportamento e ogni forma di passione.

Ad ogni ‘forma’ è attribuibile un valore segnico, cosicché immagini, atmosfere, architetture in contrapposizione tra interni ed esterni sono un unico quadro segnico di quest’epoca, le cui riproduzioni cinematografiche e le cui inquadrature nella regia di Martin Scorsese (1993) diventano pittura.

Una sequela di segni che possono essere letti come rappresentazione iconografica di una vita, o meglio di uno stile di vita.

Esiliata indipendente, sopravvissuta a un matrimonio disastroso Ellen Olenska rappresenta lo sconcertante spirito libero europeo che non trova più posto nella New York di fine secolo. Ella diviene cittadina di un’America in cui pregiudizi e codici comportamentali – che Scorsese rende ancora più evidenti nella seconda parte del film – non danno respiro al più alto principio di libertà. Principio valido come ‘segno’ politico e sociale, come strumento in grado di garantire i ‘diritti innati minimi’ e ‘il maggior grado di felicità e sicurezza’ (*Dichiarazione dei diritti*, 1776), non più appartenenti a quella New York statica e microscopica come un villaggio.

La trasposizione cinematografica de *The age of Innocence* (1993) ‘funziona’ in un gioco metaforico e metaforico dove i segni architettonici e gli spazi abitativi possono essere letti nella propria funzione simbolica che si espleta nelle scenografie architettoniche e ambientali, negli spazi e nei lustri ricostruiti dal capolavoro di Martin Scorsese.

Attraverso pittura e architettura nella scenografia del film, la città come un ritratto di se stessa può essere letta in una traslazione del linguaggio architettonico che rivela la costruzione realistica e immaginaria di New York e della sua evoluzione storico-sociale.

Parole chiave: Cinema; Città; Architettura; Età vittoriana

“Portrait of a City”: a film adaptation of the Victorian age

To read a work such as the Age of Innocence written by Edith Wharton in 1920 and set in the New York of 1870, means exactly entering the minefield of the American Society of the end of the century, where conventional symbols governed each behaviour and each form of passion.

Each ‘form’ is attributable to a sign value so that images, atmospheres, architectures in contrast between interiors and exteriors are just a sign of this period whose cinematographic reproductions directed by Martin Scorsese (1993), become painting. A succession of signs that could be read as an iconographic representation of a life, or rather of a lifestyle.

Survivor of a disastrous marriage, Ellen Olenska represents the discomfiting European free spirit that no longer finds its place in the New York at the end of the Century. Citizen of an America where prejudices and behavioral codes - that Scorsese makes even more evident in the second part of the film - do not allow to breathe to the highest principle of freedom. A valid principle as a political and social ‘sign’, able to guarantee ‘innate minimal rights’ and ‘the greatest degree of happiness and safety’ (Declaration of Rights, 1776), no longer belonging to the static and microscopic New York village.

The film adaptation of The Age of Innocence (1993) functions in a metaphoric and metamorphic game where the architectural signs and living spaces can be read in its symbolic function, carried out in the architectural scenographies and environment, in the spaces and in the lustres rebuilt by Martin Scorsese’s masterpiece.

Through painting and architecture in the scenography of the film, the city as a portrait could be read in a translation of the architectural language that reveals the realistic and imaginary construction of New York and its historical-social evolution.

Keywords: Cinema; City; Architecture; Victorian Age

Suggerire, evocare un oggetto senza sottrazione di mistero, senza oggettivazione assoluta, è il senso di ciò che nasce dalla soddisfazione di indovinare a poco a poco, è ciò che ‘ammalia la fantasia’. Era la strada indicata da Mallarmé per ‘depurare’ il linguaggio dalle incrostazioni e dal malessere del parlato quotidiano, per dare un senso più puro alle parole corrotte dalla ‘tribù’. Si trattava, dal punto di vista linguistico, di una scelta intrasigente, per cui ciò che possedeva una propria sacralità sarebbe rimasto sacro, rivestito di quel mistero che solo pochi avrebbero potuto valicare.

Entrare in un’opera come *The age of Innocence* scritta da Edith Wharton nel 1920 e ambientata nella New York del 1870, significa esattamente entrare nel terreno minato della società americana di fine secolo dove i simboli convenzionali governano ogni comportamento e ogni forma di passione. Il ‘simbolo’ è scelto dal poeta

del secolo come ‘forma’ di rappresentazione di quelle intuizioni particolari che per tali intuizioni – come scrisse Wilson – costituiscono una specie di travestimento. Nel 1866, sedotto dal *Rebours* di Huysmans, Mallarmé su *Parnaso contemporaneo* scriveva: «la carne è triste, e ho letto tutti i libri. Sento uccelli ebbri d’essere tra l’ignota schiuma e i cieli».

Gli uccelli ebbri di un’esistenza vergine e libera si muovono tra le due immensità, i cieli e il mare, così come è l’essere umano a vivere la propria ansia di libertà.

Siamo in una dimensione osmotica tra mondo oggettivo e mistificazione pura della verità e se in una poetica simbolista come quella di Mallarmé «le parole non valgono per il loro significato abituale o lessicale ma per quello che assumono nel contesto come generatrici di immagini»¹, l’immagine stessa non è quella rappresentata, non ne rappresenta cioè la realtà, ma la rivela per segni, in un’immagine ri-generata che è al di qua o al di là della coscienza.

Nel romanzo della Wharton è il giovane Newland Archer ad aprire la porta del palco dell’Opera nella ‘scena iniziale’. Si trattava, quell’inverno, della prima apparizione di Madame Nilson al Teatro dell’Opera e «quello che la stampa aveva già imparato a definire come un pubblico eccezionalmente brillante, si era accalcato per andarla a sentire, trasportato per le strade sdruciolevoli e coperte di neve in carrozze chiuse private, nello spazioso landò di famiglia, o nel modesto ma più pratico *Brown coupé*. Recarsi all’opera in *Brown coupé* era prestigioso quasi quanto arrivarci con la propria carrozza [...]. Una delle più sagaci intuizioni del grande proprietario di carrozze da nolo era stata quella di aver capito al volo che gli americani vogliono filarsela dai luoghi di divertimento ancora più alla svelta di quanto desiderino andarci»².

Dopo l’opera Newland Archer non era tornato al suo club, aveva camminato a piedi verso la casa dei Beaufort, continuando a girovagare nel salotto del *bouton d’or*, stanza in cui i Beaufort aveva avuto l’ardire di appendere l’*Amore vittorioso*, il discusso nudo di Bouguereau. Con questo dipinto si apre l’impero visivo della Wharton in cui «la luce delle candele che cadeva sulle roteanti gonne di tulle, sulle semplici ghirlande di fiori che ornavano la testa delle fanciulle, sulle sfavillanti aigrettes, sugli ornamenti delle coiffures delle giovani signore, sullo sfolgorio degli sparati inamidati e sul candore dei guanti glassati»³ innescano la ‘resa visibile’ di quell’*enigma della visibilità* che la Wharton rende, appunto, visibile in una genesi percettiva della realtà aristocratica americana di fine secolo.

Se Courbet attribuiva alla pittura il merito di essere una ‘cosa diversa’, ma altret-

¹ Giulio Carlo ARGAN, *L’arte moderna*, Sansoni, Firenze 1988, pp. 76-77.

² Edith WHARTON, *L’età dell’innocenza*, Newton Compton, Roma 1996, p. 3. Le edizioni consultate sono tradotte da Pietro Negri (Roma 1996) e da Sara Antonelli (Milano 2018). Le citazioni nel testo sono tratte dall’edizione curata da Negri.

³ Ivi, p. 17.

tanto concreta rispetto alla fotografia simbolista, la cui percezione aveva il pregio di un'opera scaturita dalle mani del pittore, è vero che l'effetto iconografico del gioco narrativo, diversamente da quanto accade nella pittura, ma anche nella scultura o nel cinema, è la risultante di una *mimesis* in cui le immagini visive non sono direttamente ricostruite dall'occhio ma mediate dal linguaggio, lo stesso linguaggio attraverso cui è la narrazione a farsi generatrice di immagini.

L'*ekphrasis* narrativa e iconografica diviene così strumento di ricerca per identificare e interpretare, riconoscere e leggere valori storici e sociali in uno o più segni iconici. Dall'immagine narrata si passa a quella pittorica (e viceversa) sino a quella architettonica nella cinematografia.

Ecco perché la trasposizione cinematografica de *The age of Innocence* (1993) funziona in un gioco metaforico e metamorfico dove, seguendo ancora le tracce di Mallarmé, le parole che nel testo sono generatrici di immagini, assumono una nuova valenza funzionale e significativa proprio in quanto generatrici di immagini, e l'immagine stessa è quella riprodotta cinematograficamente nelle scenografie architettoniche e ambientali, negli spazi e nei lustri ricostruiti dal capolavoro di Martin Scorsese. La trasposizione si rivela evidentemente attraverso un terreno segnico che non è più (solo) quello legato alle parole ma è giocato attraverso un sistema di 'segni iconici' e codici, che trasferiscono nel cinema ogni possibile articolazione di pittura, scultura e architettura, così come avviene negli spazi espositivi di un museo. Sotto questo aspetto è possibile far riferimento a una pittura 'in movimento' e a un'architettura 'in movimento'⁴ che, attraverso una trasposizione segnica, ci consentono di leggere modulazioni e alternanze di uno schema sociale e urbano come quello americano del XIX secolo e contestualmente della più tarda età Vittoriana, nello specifico di un film come *The Age of Innocence*⁵.

⁴ Noel Burch, polemizzando sul cinema hollywoodiano in *Praxis du cinema* (1969), elaborò una critica radicale alla nozione stessa di linguaggio cinematografico, da sostituire con la più coerente idea di rappresentazione, o meglio di 'modi di rappresentazione'. È giusto ricordare che nella storia del cinema la logica del sistema delle attrazioni mostrative (SAM) ha come proprio opposto speculare il sistema dell'integrazione narrativa (SIN), secondo la suddivisione sistemica, appunto, di Tom Gunning e André Gaudreault (1989). La contrapposizione rendeva chiaro il superamento di una narrazione funzionale e avvincente rispetto a quella dell'attrattiva spettacolare. Queste citazioni, per approdare alla più matura idea del film come arte figurativa, in cui scultura, architettura e pittura appunto, diventano oggetti di diversa valenza iconografica che sono, a loro volta, integrati nella e dalla costruzione narrativa, solo in parte assimilata dalle avanguardie cinematografiche. Nel 1915 Vachel Lindsay scrisse *The Art of the Moving Picture* (l'edizione italiana del 2008, *L'arte del film* è a cura di A. Costa), in cui l'arte cinematografica viene da lui considerata come 'visiva per eccellenza', ma soprattutto come punto di incontro e di superamento della struttura compositiva delle arti visive tradizionali e della dimensione temporale. La suddivisione settoriale di Lindsay: *Sculpture in Motion, Painting in Motion, Architecture in Motion*, è nel nostro discorso il sentiero diretto verso l'idea della rappresentazione cinematografica delle 'cose visibili' come produzione, causa ed effetto del 'situzionismo' e del 'cosismo' borghese trasposto nella città moderna del XIX secolo.

⁵ *L'età dell'innocenza* di Martin Scorsese esce nelle sale nel 1993. Nel 1994 vince un Oscar per i costumi e riceve quattro Nomination tra le quali una per la sceneggiatura, la scenografia e la colonna sonora di Elmer Bernstein. Nello stesso anno il film riceve una Nomination al David di Donatello ed è vincitore di un Golden Globe e del Nastro d'argento.

Se l’emergere del realismo corrisponde all’emergere della città moderna, sono le grandi città a velarsi di quel mistero chocante che non appartiene invece alle campagne o alle piccole città di Dickens: New York, Londra, Parigi attraggono poeti, *flâneurs*, amanti tra la folla, la cui immaginazione non riesce a riprendersi dallo sconcerto delle cose sconosciute.

La ‘città come ritratto’ del diciannovesimo secolo è essa stessa un ritratto, ‘guardato’ come un’opera d’arte⁶ che oggettivamente, nel suo disegno metaforico e connotativo, è capace di confondere l’osservatore con i lineamenti del proprio volto, i punti ‘fissi’ (singolari) che sono il segno di ogni frattura, di ogni momento inclusivo o esclusivo, di rimedio, di isolamento o di emarginazione umana.

Così come la telegrafista *Nella gabbia* di Henry James (1898) aveva una grata tra sé e il mondo, un ‘segno’ di confine tra l’interno e l’esterno, l’accesso privilegiato e il divieto d’accesso all’erba fitta e curata dei giardini inglesi. Uno schermo o il ‘diaframma trasparente’ di Zola, da cui osservare il mondo e attraverso il quale l’immagine del mondo era esclusa o inclusa.

È la rappresentazione del conflitto tra la raffinatezza ludica e teatrale europea, e in special modo dell’Inghilterra vittoriana, e la dimensione reale e ‘realista’, tra la legge della seduzione e la forma più segreta del mistero e la parte reale della vita, quella dei fatti, delle cose, nere e fumose, dei compiti affidati alla telegrafista che «consistevano nello star seduta lì assieme a due giovanotti – l’altro telegrafista e il secondo cassiere –, nel badare al trasmettitore sempre in funzione, nel distribuire francobolli e vaglia, pesar lettere, rompersi il capo a calcolare i resti, rispondere a domande stupide e, soprattutto, contare parole [...]». Il diaframma trasparente escludeva, o includeva (a seconda della parte dello stretto banco in cui toccava in sorte di stare), l’angolo più scuro di un negozio che, d’inverno, era infestato dal tanfo del gas sempre acceso e, in tutte le stagioni, da quello dei prosciutti, dei formaggi, del

⁶ Concepire la città come ‘opera d’arte’ implica tener fede a un’accezione anzitutto di carattere semiotico, attraverso cui non solo è possibile inserire la stessa analisi semiotica dell’architettura in uno spazio temporale, ma risulta indispensabile considerare l’architettura, in quanto uno tra i linguaggi, non come «un’opera in sé, conclusa in sé, ma come un segno stimolatore, a cui ognuno dà nel tempo infinite risposte [...]» (Giovanni Klaus KOENIG, *Architettura e comunicazione*, Libreria editrice fiorentina, Firenze 1974). Dunque lo sguardo rivolto alla città (all’architettura della città) è destinato a un’architettura, ovvero «una costruzione nello spazio, ma di scala enorme, un artefatto, che è possibile percepire soltanto nel corso di lunghi periodi di tempo», cosicché «il disegno urbano è un’arte temporale» che è anche il prodotto di ‘innumerevoli operatori’ che – diversamente per categoria sociale e per carattere – ne mutano profondamente la struttura (Kevin LYNCH, *L’immagine della città*, Marsilio, Padova 1964, p. 23.). La mutevolezza di tale manufatto non è di tipo accidentale. Una città – come ogni opera d’arte – è sottoposta a ogni percezione di gusto e a ogni giudizio estetico di sorta e ha un suo committente. Nella propria dimensione spazio temporale infatti ogni città riconosce se stessa nella valenza più o meno determinata di una ‘volontà estetica’ collettiva (Marco ROMANO, *La città come opera d’arte*, Einaudi, Torino 2008, pp. 44 e sgg.), per quanto possa essere convalidato in essa il senso di ‘bellezza’ voluto dall’intera cittadinanza, laddove il segno di *urbs* e *civitas* si riconosce e si percepisce nella sua forma intera, o nella sua frammentazione. Ciascuna città è dunque riconoscibile in funzione del suo ‘carattere visivo’, un’opera d’arte da ‘guardare’ e in cui siamo raccoglitori di indizi, come ha scritto Jerome Krase: «like tourists using our eyes to decipher the clues and the cues that loudly and quietly surround us», Jerome KRASE, *Seeing Cities Change, Local culture and class*, Taylor & Francis, New York 2014.

pesce essiccato, del sapone, della paraffina e di altri solidi e liquidi che ella finì per distinguere perfettamente dall'odore, pur rifiutando di conoscerli per nome»⁷. La contrapposizione tra lecito e illecito, percepibile e impercettibile è alla fine del XIX secolo un valore aggiunto e ciò che non può essere percepito analogamente alle forme naturali diviene qualcosa di trascendente, incomprensibile quanto fantastico, come una poesia di Mallarmé, l'*Unicorno* di Moreau o un *Sogno*, una *Speranza* una *Fantasia* di Chavannes. Ad ogni 'forma' è attribuibile un valore segnico un valore emozionale che fa da 'diaframma' tra amore e sregolatezza, compromesso e libertà, moralismo e autenticità. Immagini, atmosfere, architetture in contrapposizione tra interno ed esterno sono un unico quadro segnico di quest'epoca le cui riproduzioni cinematografiche e le cui inquadrature diventano pittura in una sequela di segni che possono essere letti come rappresentazione iconografica di una vita, o meglio di uno stile di vita. Un dipinto nel dipinto, un insieme di segni, dove ritroviamo indice e indicato di un complesso quadro che a sua volta dalla pittura si traspone al cinema e dal cinema si rende visibile al nostro sguardo, concedendo tutti quegli elementi che sono modificati da una realtà a livello tridimensionale, gli stessi che sono vincolati da una funzione o meglio che si *espletano in una qualche funzione legata alla vita associata*⁸, in questo caso nel 'microcosmo' newyorkese della Wharton.

2. È questa trasposizione segnica della città (o della 'scena' urbana), dall'immagine 'visibile' al film, la stessa che va dall'immagine visibile al dipinto, che ci consente di concepire anzitutto la città come un'opera d'arte.

La città come un ritratto di se stessa può essere letta attraverso il cinema in una traslazione del linguaggio architettonico che ritrova una corrispondenza inversiva di *urbs* e *civitas*, città e cittadinanza, nella costruzione realistica della città o nella sua ri-costruzione scenografica. In una complessa quanto contrastata analogia tra linguaggio e architettura⁹, il 'denotativo' del segno architettonico nella New York e

⁷ Henry JAMES, *Nella gabbia*, Il Saggiatore, Milano 1981, pp. 1-2.

⁸ Umberto ECO, *La struttura assente*, Bompiani, Milano 1968, p. 283.

⁹ In questa analogia «è possibile parlare anche di un 'condizionamento preliminare' del linguaggio nei confronti dell'architettura, e più in generale, di tutto l'universo semiotico», ha scritto Maria Luisa Scalvini in *L'architettura come semiotica connotativa*. Un'interpretazione che attribuisce al linguaggio architettonico una valenza derivante dal sistema dei segni, così come accade, ricordando Jakobson, nel generale sistema dei segni, dove «in confronto al linguaggio tutti gli altri sistemi di simboli sono concomitanti o derivati», giacché il linguaggio è lo strumento essenziale della comunicazione in quanto informazione». È il punto di partenza per poter comprendere l'accostamento della semiologia come scienza generale applicata anche al campo della pittura, delle arti e, in questo frangente, a quello architettonico dove si verifica un'ideologica difficoltà interpretativa scissa tra l'idea di un'architettura centrata su una sua 'specificità sociale' in linea con il 'Movimento moderno' (da Gropius a Persico) e quello che Gramsci definì come «lo speciale carattere obiettivo dell'architettura». Ragione concreta per cui il passaggio dall'arte a ciò che è al di fuori dell'arte (J. Mukarovsky, 1973), si risolve proprio nell'influenza che l'architettura ha «nel quadro vitale dell'uomo» e nel modo in cui «il sistema dell'architettura intrattenga con l'individuo un rapporto sostanziale simile a quello del sistema linguistico». Cfr. Roman Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, 1966, Antonio Gramsci,

nella Londra di fine secolo della Wharton e di Scorsese, potrebbe non esser solo il risultato di un’osservazione dedicata ad un’opera d’arte, di una scultura o di un’opera pittorica, ma il risultato di un’analisi che può raccogliere ciò che l’architettura nella sua funzione e nel suo significato¹⁰ denota rispetto ad ambienti, spazi, oggetti e ‘design’ di fine secolo in cui si rappresentano *competences* che sono implicate alla vita sociale: lo spirito libero europeo contro la ‘vecchia’, statica New York.

Nel film di Scorsese ogni interno ed esterno è fedelissimo alla narrazione della Wharton. Da un salotto all’altro, da un tè all’altro, da una prima dell’opera all’altra, ripetutamente, in un ‘rituale preciso ed inflessibile’ di segni e codici. Gli stessi codici, nel romanzo come nel film, sono il simbolo di una terra antica, la New York delle origini, quella in cui cercava ‘riparo’ la contessa Olenska e in cui tuttavia sarebbe stato impossibile sentirsi nuovamente a casa, dopo aver visto il mondo fuori: «mi sembra stupido – recita la contessa Olenska rivolta a Newland Archer – aver scoperto l’America solo per trasformarla nella copia di un altro paese [...]. Pensi che Cristoforo Colombo si sarebbe preso tutto quel disturbo solo per andare all’Opera con i Selfridge Merry?»; nella scena del film la contessa Olenska discute di moda con Newland Archer¹¹ e evidentemente la battuta risulta fondamentale (nel romanzo e nel film) per una identificazione spazio temporale e socio politica.

L’architettura nuova, 1971, e Jan Mukarovsky, *Il significato dell’estetica*, 1973: in Maria Luisa SCALVINI, *L’architettura come semiotica connotativa*, Bompiani, Milano 1975, pp. 20 e segg.

¹⁰ Se «ciò che l’architettura denota è una quantità di esistenza, un modo di vivere in un determinato luogo ed in un determinato tempo», è impossibile astrarre il segno architettonico da ogni valore iconico. In correlazione all’enunciato di Koenig, se «ciò che ci fa immediatamente distinguere una scuola da una casa, una chiesa da un garage, una caserma da un cimitero» è evidentemente un suo particolare ‘carattere’ che lo rende immediatamente riconoscibile non solo come ‘forma’, ma per il suo inquivocabile *significatum*. Ma poiché «essi non rappresentano né un oggetto, né una figura, ma denotano un modo di vita, il segno architettonico – scrive Koenig – è un segno prescrittore e la sua caratteristica risiede nella spazialità attraverso la quale la vita si transustanzia in forma. La iconicità dell’architettura sta quindi nel fatto che la forma esprime la funzione». In questo modo Koenig, partendo dalla distinzione di Morris fatta tra segno e veicolo segnico definiva «veicolo segnico ogni evento particolare (suono, movimento, fatto grafico...) che abbia per oggetto un segno», una differenza, quella tra segno e veicolo, fondamentale perché unico modo di inserire l’analisi semantica (architettonica) nella realtà spazio temporale. Il fenomeno è definito come «storia del comportamento del segno, dal momento in cui questo segno è nato fino a quello in cui entra, in funzione presso una o più persone». Dunque l’architettura ‘funziona’ e ‘significa’ proprio perché anche vincolata da quel carattere obiettivo riferito non solo alla produzione di un’opera d’arte che abbia una certa valenza estetica, ma anche estrinsecamente dedicata al ‘pubblico’ e alle sue funzioni. Nella complessa distinzione tra comunicazione e significazione (Roland BARTHES, *Elementi di semiologia*, in L. J. Prieto, *Lineamenti di semiologia. Messaggi e segnali*, Laterza, Bari 1971, pp. 9 e sgg.), la significazione è derivante dalla relazione esistente tra un indice e un indicato, allorquando tale relazione non sia naturale, ma istituita da una società, più esattamente definita come ‘semantizzazione dei comportamenti’ (R. Barthes) e infatti: «perché un comportamento si converta in segno è necessario che esso sia destinato a compiere una funzione». Funzione e segno definiscono allo stesso tempo quesgli spazi interni (significato) e esterno (significante), strade, piazze e giardini, la cui lettura, assume nella costruzione o ricostruzione cinematografica, una ‘sommatoria di segni’ che restituiscono allo sguardo denotazione di spazi effettivi e spazi fantastici, una spazialità, la stessa in cui la vita si transustanzia in forma, diremmo cinematografica. KOENIG, *Architettura e comunicazione*, cit., e Luis Jorge PRIETO, *Lineamenti di semiologia*, cit.

¹¹ Nella pellicola del 1993 interpretati da Michelle Pfeiffer e Daniel Day Lewis.

Ellen si interroga sulla tenuta del progetto politico della nazione americana e indossa il suo ventaglio di piume d'aquila: l'uccello simbolo degli Stati Uniti¹². La conversazione si tiene durante la cena a casa dei van der Luyden, al cui raffinato senso dell'ordine tribale Archer ha fatto appello per il 'rientro' in società della scandalosa Ellen Olenska. La città-paradiso nella quale trovarsi ed essere accolti se si possiedono i giusti requisiti. Scorsese dà alla scena tutta la solennità e lo sfarzo del caso. La rivincita dei van der Luyden (che quando volevano sapevano come impartire una lezione) è perfettamente resa iconograficamente negli ambienti domestici. È la casa, il salotto a raccogliere le 'tribù' newyorkesi e ad accogliere, con un disegno interno in cui indice e funzione architettonica si espletano nelle strutture, nei prospetti, nei giardini. Essi sono meravigliosamente assemblati in una scenografia maestosa¹³, su cui Scorsese traspone i 'segni' pittorici e ambientali del garantismo e del contro-garantismo americano derivante dal principio liberale del 'governo migliore'.

Divani con tappezzerie damascate, tende, tappeti persiani, armadi imponenti, cassettoni con pitture lucide, un'opulenza irriverente al colore, al trionfo floreale, alla luce non ancora artificiale dei lampadari prismatici e delle lampade inglesi: il governo del gusto sul governo delle vite.

Che ciò che si chiamava gusto dovesse essere solo un'altra parola del fatto – in questo *hortus conclusus* americano e vittoriano – costituiva un'esatta regola per le cose, del vivere in una società 'programmata' per produrre 'le cose', per vivere facendo 'le cose'.

'Le cose': intessute di spirito, un moto perpetuo di trasformazione, dalla materia allo spirito, nessun'altra cosa sarebbe stata mai più utile di ciò che era prodotto attraverso quello spirito e lo spirito del 'fatto'¹⁴.

¹² Esiliata indipendente, sopravvissuta a un matrimonio disastroso Ellen Olenska rappresenta lo sconfitto spirito libero europeo che non trova più posto nella New York di fine secolo.

¹³ La scenografia è di Dante Ferretti, con la consulenza storico artistica di Robin Standefer.

¹⁴ Sulle tavole dalle gambe affusolate dei van der Luyden non mancavano il servizio d'argento Giorgio II, in bella mostra, come pure le bellissime porcellane della Compagnia delle Indie orientali, ensemble e posate d'argento (fig. 1). Da Morris, a Jones, a Cooper, in America, contestualmente a fine secolo in Inghilterra la produzione artistica diveniva, alla pari di quella operaia, una questione spirituale e trascendente. Morris, fondatore della *Morris, Marshall, Faulkner & C.*, specializzata nell'arredamento e nella decorazione di mobili, stoffe, argenterie, vetrate... si rendeva conto che «nella situazione dell'epoca, la questione dell'arte doveva essere posta come una questione politica, a cui doveva corrispondere un'azione: non è molto importante che l'artista si faccia operaio, è invece importante che l'operaio diventi artista e che, ridando così un valore estetico al lavoro dequalificato dell'industria, faccia dell'opera quotidiana un lavoro d'arte». ARGAN, *L'arte moderna*, cit. p. 198.

¹⁵ Se si parte dal presupposto che l'architettura funziona e significa, senza dimenicare il suo valore oggettivo nell'ambito comunicativo, e se «la meccanica stessa della percezione – scrive Umberto Eco – può essere vista come un fatto di comunicazione», siamo in un «processo che si genera solo quando, in base ad apprendimento, ha conferito significato a determinati stimoli e non ad altri». L'architettura pone delle sfide alla semiologia perché, spiega ancora Eco, sulle tracce di Morris, gli oggetti dell'architettura apparentemente non comunicano ma funzionano, e poiché è lecito interpretare le funzioni anche sotto l'aspetto comunicativo, per cui sulla base di un preesistente modello (o concetto) che funzioni, il codice architettonico 'genera' un codice iconico, così come «il disegno o l'im-

Mai come in questo film, esemplare la rappresentazione di quegli elementi di architettura di design, e di progettazione urbanistica, che definiscono, o meglio conglobano, come ha scritto Umberto Eco, la vita associata comprendente la «progettazione vestimentaria, in quanto elemento di riconoscimento sociale e tramite di convivenza; la stessa progettazione culinaria non in quanto approntamento di oggetti validi alla sussistenza individuale, ma in quanto costruzione di contesti a funzione sociale e connotazione simbolica, come il menu, l’imbandigione eccetera»¹⁵.

3. Pensiamo in ambito semiotico, a una relazione metaforica e connotativa tra città e cittadinanza, in cui leggere i segni di evoluzione o frammentazione dei suoi elementi costitutivi come inclusione, diritti, doveri, appartenenza, laddove per cittadinanza appunto, si intende in senso più esteso, «la posizione di un soggetto di fronte ad un determinato Stato, rispetto al quale si è appunto cittadini o stranieri»¹⁶. Questo implica che urbanistica e diritto, urbanistica e cittadinanza e spazio sociale, traducano nei loro linguaggi i rispettivi ordini di razionalità e di ‘governo’, leggibili in una dimensione architettonica in cui «se i diritti e l’appartenenza costituiscono le strutture portanti della cittadinanza, la pietra angolare su cui esse poggiano non può essere che il soggetto: è il soggetto il protagonista di una partita che attraverso molteplici pedine (i diritti, i doveri, le regole di inclusione nella comunità) decide della sua stessa identità (politico-giuridica)»¹⁷. Non avrebbe avuto senso riprodurre dunque un’altra America in copia – come replicava madame Olenka – un’America che dopo aver pagato il caro prezzo della Civil War correva ferocemente, senza freni verso la trasformazione metropolitana di città come New York, Chicago...

Il contrappunto tra la prima parte del romanzo e la seconda, e chiaramente la prima e la seconda parte del film, è una discrasia tra la New York del prima e del dopo, la città dei *tableaux*, contrassegnata da etichette e codici sociali definiti in un territorio quasi perimetrabile, una città nella città tanto che: «le esistenze dei personaggi si svolgono in un quadrilatero ordinato ed esclusivo che va da Washington Square alla Twentythird Street – è come se gli abitanti potessero chiamarsi fuori dal tempo. I nomi e i cognomi sono sempre gli stessi, le ricche famiglie sono legate l’una all’altra da matrimoni multipli e successivi, le abitazioni sono pressoché tutte uguali, tutti si conoscono, tutti fanno le stesse cose, tutti sanno tutto di tutti»¹⁸.

magine lontana di una caverna, diventano già la comunicazione di una funzione possibile, e lo rimangono anche se la funzione non viene espletata né si desidera espletarla». ECO, *La struttura assente*, cit., pp. 172 e segg.

¹⁶ Pietro COSTA, *Civitas. Storia della cittadinanza in Europa*, Vol. I, Laterza, Roma-Bari 1999, pp. VII e segg.

¹⁷ Ivi, p. VIII.

¹⁸ Nella breve ricostruzione storico culturale di Sara Antonelli, nella postfazione all’ultima traduzione di *The age of Innocence*, Feltrinelli, Milano 2018, p. 350. Il passaggio sottolineato è quello dalla New York degli anni Settanta dell’Ottocento alla New York tra fine Ottocento e inizio Novecento, investita dagli sconvolgimenti sociali descritti dalla Wharton.

La ricostruzione storica della Wharton passa dalla New York più antica, abitata dalle distinte ricche famiglie discendenti dalla *Nieuwe Amsterdam* alla nuova York in cui avanzano l'aristocrazia imprenditoriale e bancaria (i Morgan, i Lehman, i Guggenheim). Una trasformazione 'spaziale' e 'aspaziale'¹⁹ dell'impianto urbano che a sua volta era tutta giocata da un'idea creativa e progettuale definiva per un verso il valore segnico più profondo, di una vita tesa alla libertà individuale, all'anticonformismo, all'affermazione del singolo, e che tuttavia, per carattere dell'epoca non sono più assimilabili, in termini metaforici, alla semplicità e alle intuizioni delle forme naturali.

Questo 'nuovo' spiritualismo da Moreau, a Chavannes, a Moreas in letteratura e Horta, Van de Velde, Gaudì in architettura, ad esempio, realizza 'forme d'arte' completamente diverse: in pittura, in letteratura, in architettura, «l'arte fenomenizza e rivela» (Argan). L'architettura – anche con i revivals americani che rintracciamo in Scorsese – è quella neoclassica alla ricerca dell'equilibrio perfetto tra arte e tecnica. Per certi versi, come si evince nel film, la cultura architettonica ottocentesca sembra abbandonare momentaneamente l'ambizione per le grandi opere e l'interesse per le grandi città, rivolta ad un settore apparentemente più modesto, quello dei manufatti e (mai come nel nostro caso): «al macrocosmo della grande metropoli ingegneresca viene contrapposto il microcosmo degli oggetti d'uso quotidiano»²⁰.

Le 'nuove' tendenze 'storicistiche' del neoclassicismo e del neogotico, le volumetrie, i vuoti, i giochi di luce e la rigorosità tecnica dei materiali usati nelle strutture architettoniche ispirate all'ingegneria, sono il risultato di «una ragione funzionale associata a ragioni di tipo rappresentativo, comunicativo e appunto, simbolico»²¹, partendo dalle quali diremmo che gli esterni dalle geometrie libere, le trasparenze, i giochi d'aria creati dai segmenti metallici, sono la rappresentazione di quella contrapposizione tra realtà e complessità, libertà e staticità ordinaria, che la Wharton prima e Scorsese poi, in forma iconografica e scenografica, rilasciano in una codificazione 'formale' nel romanzo e nel film.

Le grandi forme, le grandi coperture, le volte in ferro e in vetro erano, potremmo dire, custodi di molteplici sensi, una 'messa in piena' significante di valori e funzioni sociali e politici attraverso i quali si raggiunse «quella configurazione dinamica dello spazio» che corrispondeva alla sensibilità, al senso della vita della società moderna»²².

L'architettura neoclassica in *The age of Innocence* è ricreata da Scorsese esatta-

¹⁹ Nel modello organizzativo della città industriale ottocentesca – scrive Paolo Sica – «i processi di concentrazione e di centralizzazione, di interdipendenze e di segregazione rompono l'unità organica della città preindustriale, e conducono a una specializzazione funzionale delle parti, traduzione spaziale della divisione del lavoro, che ha il suo corrispettivo in una divisione sociale delle classi»: Paolo SICA, *Storia dell'urbanistica. L'Ottocento*, Laterza, Roma-Bari 1992, p. 50.

²⁰ Renato DE FUSCO, *Storia dell'architettura contemporanea*, Laterza, Roma-Bari 1985.

²¹ L'osservazione di Giulio Carlo Argan è riportata ivi, p. 79.

²² DE FUSCO, *Storia dell'architettura contemporanea*, cit., p. 24.

mente come una ‘pittura in movimento’ o ‘un’architettura in movimento’ una narrazione funzionale, coerente, avvincente che integra a sua volta l’immagine ma che è integrata dall’*ekphrasis* iconografica del narratore. In un’analisi inversiva è l’immagine in movimento, quella pittorica e quella architettonica, appunto, a integrare la narrazione, in un’ascesa predominante del valore e del segno iconografico.

La scena di apertura anticipa in voce narrante – con una serie di panoramiche tra i palchi dell’*Academy of Music* di New York – il progetto per la costruzione di un nuovo Teatro dell’Opera che i più tradizionalisti della classe patrizia rifiutano e che «per l’alto costo e per lo sfarzo avrebbe retto il confronto con quello delle grandi capitali europee [...]» ma i tradizionalisti erano molto affezionati all’*Academy*, perché il piccolo, intimo teatro disponeva di trenta palchi e benché scomoda e angusta, poteva tenere a ‘distanza’ la gente nuova «per la quale New York cominciava a provare timore ma anche una certa attrazione». Con un elegante gesto panoramico il ventaglio della contessa Olenska, con l’aiuto della mdp (macchina da presa), passa in dettaglio sulle volte dei palchi del teatro, rosso e oro le tappezzerie, le colonne lesenate ripetute a due ritmicamente per ogni palco, un’anafora decorativa indice di un’identità vitale con cui a quei tempi tutto si ripeteva ogni volta, uguale a sempre (fig. 2). È in questa ecolalia strutturale, che il segno architettonico rivela un’unica volontà estetica collettiva, quella della società newyorkese ottocentesca, di un mondo, «una sorta di mondo di geroglifici in cui ciò che si provava veramente non veniva mai detto o fatto, ma solo raffigurato da una serie di segni arbitrari»²³. Il dettaglio narrativo e cinematografico, non avanza alla pari sul valore estensivo di questa città. Siamo sempre in un microcosmo stilistico che situa l’azione filmica in un contesto, in termini metaforici, quasi perimetrale, talmente dettagliato da poter simulare un’esistenza e una serie di mode concluse, ridotta a una dimensione esclusivamente artistica, ridotta cioè esclusivamente a un’opera d’arte fatta di un assemblaggio di elementi iconografici messi a fuoco sino all’esasperazione. New York è la città più consacrata al tempo libero del cui sviluppo e della cui espansione, uscendo dai propri confini, Scorsese (regista architetto e pittore regista), ancora fedelissimo alla versione narrativa, ci mostrerà soltanto nella seconda parte. Se la storia della pittura nello stesso secolo, «si era preoccupata di rendere nuvole, piogge, tempeste e arcobaleni, foglie, vento e mari», qui anche il cinema «inventa una sistematizzazione di questi effetti eleggendo la luce e l’aria a oggetti pittorici»²⁴.

²³ Voce fuori campo.

²⁴ La trasposizione architettonica e pittorica dal romanzo al cinema, dalla realtà urbana e storica a quella della cinepresa, sembra il risultato di uno stato di empatizzazione cognitiva, emozionale con cui il film *à rebours* diviene un raccoglitore di indizi e prove prelevati da un testimone del tempo il cui sguardo a sorpresa non ha più dinanzi una città immobile, ma «un organismo in movimento, paragonato di volta in volta ad altri soggetti e in primis al corpo umano»: Guido ZUCCONI, *La città dell’Ottocento*, Laterza, Roma-Bari 2001, p. 15. Cosicché se esiste un legame tra cinema e pittura, e diremmo cinema e architettura, la resa degli effetti, pittorici e architettonici, è il risultato di un legame

I piani museografici che accompagnano verso la scena della sala da ballo aprono l'ingresso di una delle prime sontuose abitazioni protagoniste del film: casa Beaufort. «La residenza di Beaufort era una di quelle che i newyorkesi erano orgogliosi di mostrare agli stranieri, specie la notte del ballo annuale [...]. Per i tempi che correvano la casa era stata audacemente concepita con una sala da ballo, di modo che gli invitati, invece di pigiarsi in uno stretto corridoio per accedervi avanzavano solennemente per una fuga prospettica di salotti (il verde mare, quello rosso sangue e il *bouton d'or*), scorrendo da lontano i lampadari a corona a più candele che si riflettevano sul pavimento in parquet tirato a lucido e, al di là di tutto questo, la zona più appartata di una serra dove le camelie e la felce arborea incurvavano il loro prezioso fogliame su sedili di bambù neri e oro».

Dalla biblioteca decorata di cuoio spagnolo e arredata con mobili *Boulle* intarsiati di malachite, il percorso di Newland Archer è un *tour* in soggettiva con riprese intimiste, quasi confidenziali sui dipinti, gli arredi, i tendaggi, messi in 'bassorie-lievo' dalla mdp.

D'altro canto, la casa dei Beaufort era stata concepita in maniera audace perché, spiega la voce narrante nel film, per arrivare alla sala da ballo occorreva sfilare solennemente attraverso una 'teoria di salotti', lasciando percepire un'attenta architettura museografica investita nell'allestimento, nelle soluzioni espositive e negli spazi²⁵.

Casa Beaufort diviene inevitabilmente un laboratorio pittorico, uno spazio di riproduzione museografica contemporaneo: Bouguerau, Gerome, Tissot... (fig. 3) Scandaloso, ma non abbastanza da sollecitare discorsi inibitori nei saloni, *La primavera* di Bouguerau²⁶, il nudo sottile e delicato non era quello scaltro di Manet (*Olympia*). La mdp continua in sequenza in una composizione di immagini che

profondamente storico, come ha scritto Jaques Aumont. Ciò che per il pittore è una sfida, è per il regista una conquista: l'impalpabile, l'irrapresentabile, e lo sfuggente, che sono richiesti dalla pittura, sono materie labili e complesse, ma il cinema riesce a 'fissare' ciò che sfugge senza fatica: «è col metro del lavoro pittorico che si può misurare meglio il miracolo del cinematografo: alle centinaia di foglie faticosamente dipinte una per una da un Theodore Rousseau, esso sostituisce infatti l'apparizione immediata di tutte le foglie. E che per giunta si muovono...». *The age of Innocence* è di fatto, un quadro nel quadro, ma anche un quadro in movimento in una serie di quadri: «L'importante – ha detto Scorsese in un'intervista apparsa nel maggio '86 in *Liberation* – sarebbe fare dei film come se si fosse un pittore. Dipingere un film, sentire fisicamente il peso della pittura sulla tela. Non essere seccato da nessuno. Lasciar stare una tela incompiuta e incominciare un'altra. Fare autoritratti sempre più piccoli». La citazione è usata da Jacques AUMONT, *L'occhio interminabile. Cinema e pittura*, Marsilio, Venezia 1991, pp. 14-15, 170.

²⁵ Il film di Scorsese e la superba scenografia di Dante Ferretti ricordano una rappresentazione non combinata a caso, ma fedele all'idea di dipingere con il cinema un quadro di Pissarro, Monet o Renoir. Una «violenza cinematografica perpetrata nell'atto fotografico, una parvenza perpetrata nell'atto fotografico, una parvenza però, equivalente alla pennellata pittorica», scriveva Lindsay nel celebre approccio di congiunzione del cinema all'arte, superando l'idea di separatezza dell'arte dal 'museo' e anzi, cercando di portare il cinema nello spazio del museo come strumento di arricchimento delle possibilità stesse dell'arte. Pensare, cioè, al cinema in tutte le sue possibili articolazioni di pittura, scultura e architettura 'in movimento'. Antonio COSTA, introduzione a Vachel Lindsay, *L'arte del film*, Marsilio, Venezia 2008, pp. 7 e segg.

²⁶ Nel romanzo si tratta invece de *L'amore vittorioso* di Bouguerau (1886).

sovrappongono le figure dei personaggi ai merletti, agli ori e ai preziosi, al velluto rosso dei tendaggi, alle specchiere con le cornici in mogano intarsiate, alle stoffe damascate di poltrone e tavoli decorati con fogliami, viti e motivi floreali, ai dipinti stessi. La scenografia scorre sul *Duello dopo il ballo mascherato* di Gérôme²⁷, e ancora la donna ambiziosa, *A Woman of ambition*, di Tissot: il risultato è una serie di ‘altorilievi’ che non rappresentano, ma rivelano attraverso segni e oggetti un’osmosi irreversibile tra intima scoscienza e condizione, tra appartenenza e esclusione dalla ‘tribù’.

Nella scena a casa di madame Olenska, casa ‘straniera’ quanto colei che l’abitava, la rigenerazione di immagini si replica. L’abitazione e le stanze caratterizzate da un fascino che le rendevano diverse da qualsiasi altra, adornate con i ‘beni di naufragio’ di Ellen Olenska: i fragili tavolini in legno scuro, un bronzetto greco di delicata fattura sul caminetto e una lista di damasco rosso fissata sulla carta da parati scolorita, contro la quale erano appesi due dipinti in antiche cornici. Si trattava di dipinti italiani, tra cui *La signora all’aperto* di Fattori.

Un *hodgepodge* di stili, decorazioni e oggettistica di matrice europea, orientale e americana tra i quali è semplice quanto sorprendente rilevare il processo di significazione innescato da Scorsese.

Nella stessa abitazione si trova il dipinto di Fernand Khnopff, *Edipo e la sfinge* (1896), nessuna più di quest’opera è nel film una presa diretta sul dirupo in cui stanno precipitando i due protagonisti. Ambigua, ingegnosa, quanto crudele, il corpo della sfinge è leonino e il dipinto è tutta una provocazione al cedimento: una lacerante ambivalenza del tutto analoga allo scuotimento dell’inconscio umano, perché la sfinge nel dipinto decide di sottomettersi all’eroe che l’ha domata, accarezzando il ventre della sua presunta vittima (fig. 4).

4. Il gusto e gli stili dell’era vittoriana erano il risultato di una propria interpretazione e di una rinascita ‘eclettica’ di stili storici, mescolati con gli stili europei, neoclassici e le influenze provenienti dal Medio Oriente nelle architetture della città, nei mobili, negli accessori e nelle decorazioni degli interni. Con *L’età dell’innocenza* la Wharton in fondo aveva lanciato una sfida, un’aperta dichiarazione di guerra al ‘cattivo gusto’ vittoriano²⁸.

²⁷ La commistione di stili non era un caso nei saloni americani. Elementi orientali ed esotici si contrappongono alle opere degli impressionisti. L’Oriente è l’elemento ‘straniero’ all’epoca importato dalla Compagnia delle Indie, ma è soprattutto la via di fuga. La fusione dello stile classico con la contemporanea obiettività del Realismo, le esperienze di viaggi, facevano di Jean Léon Gérôme, ad esempio, un orientalista e un pittore etnografico che fu economicamente spronato a produrre opere per i saloni europei e americani.

²⁸ Nel 1897 Edith Wharton scrisse con l’architetto Ogden Codman *The decoration of Houses*, in cui gli autori denunciavano decorazioni e design di interni dello stile vittoriano, soprattutto le stanze decorate con pesanti tendaggi. Si contrapponevano al *victorian bric-à-brac* stanze semplici, principalmente disegni classici basati su simmetrie e proporzioni, sull’importanza dell’equilibrio (*good balance*) e del corretto uso degli spazi.

D'altro canto nei decenni successivi alla Civil War la trasformazione vissuta dai paesi americani era dovuta non soltanto alle divisioni e alle distruzioni interne ancora da stabilizzare e, all'inizio del secolo, l'ottimismo derivante dal progresso e dall'evoluzione dell'industria era accompagnato dall'esigenza di ricostruire la propria terra e dar vita a una nuova sicurezza e stabilità. Proprio nel 1876 l'America lacerata dai conflitti interni, celebrava la propria autonomia a Filadelfia, in occasione del centenario dell'indipendenza e dei festeggiamenti per la dichiarazione del 4 luglio (1776), con l'*Esposizione centennale* delle arti, della manifattura e dei prodotti del suolo e delle miniere. L'America era alla ricerca di un'originalità e di una unicità stilistica che potesse caratterizzare politicamente e socialmente il paese²⁹. Un'ossessione identitaria che tuttavia non poteva fare a meno di trarre origine dalla commistione dei generi e il risultato era ovviamente la diffusione di decorazioni interne e soprattutto di edifici, abitazioni e strutture architettoniche in cui coesistevano contemporaneamente diverse componenti stilistiche di differente collocazione storico-spaziale. Una serie di codici-stili derivanti da quell'*eclettismo storicistico* che contemplava anche differenti contestualizzazioni storiche e sociali³⁰.

Dal Teatro dell'Opera, alla grande casa dei Mingott, il confronto con l'architettura europea della seconda parte del film è evidentemente contrastivo e soprattutto una

²⁹ Il dibattito sull'originalità dello stile americano non poteva fare a meno di individuare nella produzione artistica e architettonica americana, la ricerca ossessiva di uno stile, così come chiaramente espletato nella funzionalità della vita sociale newyorchese della Wharton, che non era esclusivamente concernente l'immagine estetica dei saloni, ma che doveva inevitabilmente corrispondere alla determinazione di una propria identità geografica, politica e dunque anche sociale. In una serie di lavori dedicati al gusto fuori luogo scaturito dalle commistioni stilistiche oltre terra, Cynthia Falk ha scritto di quelle contaminazioni e di quei ritorni di gusto provenienti dalla storia e dalle regioni europee che avevano minacciato costantemente la possibilità di creare uno stile che fosse il tratto distintivo degli Stati Uniti: «Among many architects and interior designers working in the United States in the late Nineteenth Century, this reevaluation of the relative merits of European and American design led to a new desire to create buildings that were distinctly American. The decades immediately preceding and succeeding the Civil War – generally known as the Victorian period – were largely marked in American architecture by the emergence and reemergence of numerous historical revivals based on European styles and regional traditions [...]. The result was often a structure that was characterized by the simultaneous use of architectural elements and furnishing representing the fashions of several different times and places». Cfr. Cynthia G. FALK, *The intolerable Ugliness of New York: Architecture and society in Edith Wharton's The Age of Innocence*, in «American Studies», 2, 2001, pp. 19-43.

³⁰ Sono proprio queste componenti a dover in un certo senso affrancare la dizione di 'eclettismo storicistico' dalle sue connotazioni negative, come ha scritto Renato De Fusco: «con questa espressione si indica generalmente una fase della storia dell'architettura dell'800, in cui coesistono stili diversi e tutti facenti capo a differenti periodi storici precedenti; il neoclassico, il neogotico, il neorinascimento, il neobarocco, costituiscono altrettanti ritorni, ravvivamenti (*revivals*) rispettivamente dell'architettura del mondo antico, medievale, rinascimentale, senza parlare delle tendenze che si rifanno al gusto esotico». Si tratta tuttavia di una condensazione di stili in cui riconosciamo il significato di fondo storico eclettico dell'intera vicenda, «nell'accezione fenomenologica ed epocale dell'espressione e non in quella puramente formale e stilistica». DE FUSCO, *Storia dell'architettura contemporanea*, cit., p. 2.

messa in evidenza di codici architettonici che non simulano ma ostentano tutta l’energia vittoriana e la confluenza stilistica dell’epoca³¹.

L’edificio della signora Mingott, «di un indiscutibile color crema, era in una zona remota nei pressi del Central Park ed era già di per sé un documento storico, anche se naturalmente non era sacro quanto le vecchie dimore di certe altre vecchie famiglie ubicate in *University Place* e in fondo alla Quinta Strada.

Quelle appartenevano al più puro stile 1830, con una sgradevole armonia di tappeti inghirlandati di foglie di cavolo e rose, mensole di palissandro, caminetti con arco a tutto sesto e cappe di marmo nero e immense librerie invetriate di mogano; mentre la signora Mingott la quale aveva costruito la sua casa più tardi, aveva materialmente buttato fuori la massiccia mobilia della sua giovinezza e mischiato con i cimeli di famiglia dei Mingott la frivola tappezzeria del secondo impero»³², chi le faceva visita rimaneva sorpreso e affascinato dall’area esotica di questa sistemazione. Parati, arazzi, cassettoni, vetrate colorate e verso il piano superiore le pareti completamente ricoperte in legno.

Dagli interni la mdp passa ad un’inquadratura composita ed estesa dell’abitazione. La struttura architettonica è un dipinto e una fotografia allo stesso tempo, posta geometricamente al centro delle intersezioni viarie occupate di tanto in tanto da carrozze e calessi e imbiancate dalla neve ai margini (fig. 5).

L’immagine sostanziale è quella di una ‘porzione urbana’ ancora spoglia, difficile dire se Scorsese al momento delle riprese ‘credesse all’immagine’ o ‘credesse alla realtà’, ma è un’immagine che non si fa indietro dinanzi al reale e che ricostruisce gli esterni nella medesima fedeltà (Bazin, 1958-1962).

Il prospetto dell’abitazione è dettagliato e sono visibili, all’uscita di Archer con May, le colonne con foglie d’acanto sull’ingresso, il bugnato imponente con i fregi corinzi. Densa di elementi del *Renaissance Revival* e del *Romanique Revival*, l’abitazione era caratterizzata dalla stessa simmetria georgiana sulle facciate e in equi-

³¹ Asa Briggs ha definito l’Inghilterra e più in generale il periodo vittoriano come una civiltà propria, le cui parole chiave furono pensiero, lavoro e progresso. Ma la battaglia delle idee, o meglio il trionfo delle idee si scontrava con «le grandi occorrenze pratiche della vita», e l’impossibilità di conciliare verità opposte, scrive citando John Stuart Mill nel suo *Essay on liberty* (1859), giacché «la verità è a tal punto una questione di combinare e conciliare gli opposti che pochissimi possiedono una mente grande e imparziale quanto basta a operare tale accordo con accettabile precisione [...]». Sulla brillantezza dell’età vittoriana, Asa Briggs rileva con un sospiro di sollievo la confortante valutazione di Leslie Stephen che per quanto possa giungere lontano la smania del revival, nessuno vorrà mai far vivere (o rivivere) il XIX secolo, per quanto il compito dello storico vittoriano è quello tuttavia, di «proiettare un fascio di luce improvviso e rivelatore su oscuri recessi finora inesplorati. Egli dovrà remare a lungo su quel grande oceano di materiale e calarvi quà e là un secchiello per portare alla luce del giorno da quegli abissi, qualche campione tipico da esaminare con diligente curiosità». Lytton STRACHEY, *Eminent victorians* (1918), in Asa Briggs, *L’Inghilterra vittoriana, i personaggi e le città*, Editori Riuniti, Roma 1978, pp. 14-15.

³² E. WHARTON, *ivi*, p. 20.

distanza rispetto ai tracciati della strada³³: aperture ad arco, colonne di pietra, torrette, finestre ad arco multiple³⁴.

Nella stessa sessione filmica i due amanti si incontrano al Museo della Stazione. L'ambiente immenso è un agente di dispersione per le due figure, ma inevitabilmente tutta l'entità scenica è abbracciata dalle volte in ferro, dalle colonne in muratura e dai giochi di luce proveniente dai segmenti metallici: siamo in pieno sviluppo industriale e si fa architettura con i procedimenti dell'ingegneria³⁵. Le volte in ferro, ispirate al gotico, richiamano le volte ogive neoclassiche. La similitudine con l'interno dell'*Oxford University Museum* è d'obbligo per risalire all'eclettismo romanico che caratterizza la struttura architettonica nel film.

È nell'ultima parte del film che tutta l'ambientazione, i ritmi di vita, gli spostamenti, diventano marcatamente più equilibrati. Il matrimonio tra Newland Archer e May Mingott sembra placare la scena. Gli ambienti urbani in cui si svolgono gli ultimi incontri tra i due amanti sono in un certo senso ridimensionati. Scorsese usa i colori bianchi delle luci più calde, dei tramonti più accesi, attraverso il microcosmo delle cittadine americane.

A Blenker (Wisconsin) madame Oleska incontra Archer. Giardini, tendaggi, Costruzioni legno con patio e porticati in legno ombreggiati richiamano la *Letchworth Garden City*³⁶ inglese, in cui le abitazioni erano caratterizzate unicamente dagli

³³ Alla base dell'utilizzo dei *Revival* classici, come il *Greek Revival*, l'ideale (e dunque metaforica e di connotazione semantica) trasposizione dei principi democratici della giovane nazione, associati alla storia greca, culla della democrazia. Tra il 1835 e il 1840, Alexis de Tocqueville pubblicava per la prima volta a Parigi *La democrazia in America*. Gli interessi contraddittori e le opposizioni governative dovevano essere indirizzate e intradate con il medesimo equilibrio e con una distribuzione egualitaria dei poteri in una distribuzione traslata geometricamente sulla topografia del territorio americano. In un'acquatinta di J. Bennet (su dipinto di G. Cooke), si rappresentava la Washington del 1834: al centro, sopra l'Arsenale, il Campidoglio, a sinistra la Casa Bianca: «Negli stati Uniti – scriveva Toqueville – come in tutti i paesi in cui il popolo regna, chi governa in suo nome è la maggioranza, la quale si compone principalmente di cittadini tranquilli che, per amore o per interesse, desiderano sinceramente il bene del paese».

³⁴ Nell'economia architettonica dei *Revivals*, era prevedibile anche una fusione degli stessi *Revivals*, come il neoromanico, ridicibile, spiega ancora De Fusco, ad una fusione delle tendenze neoclassiche e neogotiche. Ma la fusione stessa e la commistione dei generi ha, secondo De Fusco, una sua originalità e unicità stilistica, ricordando Argan: «teorizzare un periodo storico significa trasporlo nell'ordine dei fatti a quello delle idee, costituirlo a modello», ARGAN, *L'arte moderna*, cit., p. 3, poi in DE FUSCO *Storia dell'architettura contemporanea*, cit., p. 26.

³⁵ È l'epoca del Crystal Palace a Londra, della Galleria Vittorio Emanuele II a Milano... L'eclettismo stilistico investe la costruzione architettonica unendo arte e tecnica nella misura in cui anche tutti gli elementi dei *Revivals* sono rigorosamente progettati, così come l'architettura neoclassica. Il problema era il risultato derivante dalla corrispondenza tra gli elementi classici inseriti nelle forme richieste dalla cultura tecnica dell'epoca. Da qui – spiega De Fusco – la definizione di 'neoclassicismo empirico' data da Benevolo. Cfr. Leonardo BENEVOLO, *Storia dell'architettura moderna*, 1973, p. 61, in DE FUSCO, *Storia dell'architettura contemporanea*, cit., p. 29.

³⁶ *Letchworth Garden City* venne fondata nel 1903, costruita mettendo in pratica le idee di Ebenezer Howard per la fondazione della città giardino. L'idea di Howard partiva dalla messa in discussione del contrasto creatosi tra la città industriale e la campagna. Si trattava di un'unità urbanistica autosufficiente in quanto l'attività industriale si svolgeva direttamente affiancata al terreno agricolo, in

elementi funzionali, aperture, tetti camini, che occupavano in maniera proporzionata parte della campagna circostante.

5. Il viaggio in Europa, il soggiorno a Parigi di Newland Archer, le stesse inquadrature sull’ultima abitazione dei Mingott, sullo studio arredato in stile *liberty* dal figlio Dallas (non a caso architetto), la casa della Trentanovesima strada o il comodo appartamento a Newport sono il tentativo di lasciare i luoghi dell’asservimento morale, i cui modelli della tribù avevano sopraffatto i protagonisti della Wharton. A Parigi Archer non si era fatto convincere ad andare in uno dei modernissimi *palaces*, alla finestra in una panoramica sulla *Place Vendôme*, ascoltava il figlio parlare del *Bristol*, un tempo la dimora favorita da re e imperatori, ora identificata come «una locanda fuori moda, dove si andava per le sue bizzarre scomodità e per il colore locale che vi persisteva»³⁷.

Parigi era vista da Archer semplicemente come l’ambiente in cui si svolgeva la vita di Ellen Olenska: «aveva evocato la radiosa esplosione della primavera nei viali di ippocastani, i fiori e le statue dei giardini pubblici, il profumo dei lillà emanato dai carrettini di fiori, lo scorrere maestoso del fiume sotto i grandi ponti e il mondo dell’arte, dello studio e del piacere che riempiva ogni arteria vigorosa di quella città fino a farla scoppiare»³⁸. Newland Archer è nelle scene conclusive *en flânant dans Paris*: «in modo caotico e caleidoscopico, la città – ha scritto Peter Brooks, ricordando il botanico del marciapiede caro a Baudelaire – dà vita a esperienze imprevedibili, a incontri bruschi, con il casuale e l’inquietante, l’esperienza che Walter Benjamin, le cui visioni della Parigi ottocentesca derivano da Baudelaire, ha descritto come choc [...]. L’amore urbano è per sua natura *interruptus*: la sua frustrazione e il suo piacere derivano proprio dal suo carattere istantaneo»³⁹. Chi osserva una città, chi ne percorre le vie secondo le ‘regole’ del *flâneur* scoprirà infatti, che lo spazio urbano è prima di tutto quello costituito dalle esperienze vissute. In un ciclo naturale di eventi e ricorsi egli assiste a un ‘ricambio organico della natura’ che parallelamente allo scorrere del tempo è collegato alla costruzione della città, alla sua evoluzione ‘organica’⁴⁰.

proporzione al numero degli abitanti residenti. Naturalmente nello scenario americano e ne *L’età dell’innocenza*, Blenker ha un ‘ruolo’ privilegiato. Le abitazioni e i giardini sono luoghi di svago e di riposo per le ‘tribù’ newyorkesi.

³⁷ WHARTON, *L’età dell’innocenza*, cit., p. 257.

³⁸ Ivi, p. 258.

³⁹ Peter BROOKS, *Lo sguardo realista*, Carocci, Roma 2005, pp. 151-152.

⁴⁰ Nel passaggio dallo spazio psicofisiologico (dell’*Erlebnis*) a quello geometrico della città, il *flâneur* vede se stesso e la città in una dimensione chocante, raccoglie l’immagine di ciascun segno che è il risultato del proprio stato psicologico e dei cambiamenti che nel frattempo la città ha vissuto nella propria ‘rivoluzione urbana’. Chi osserva una città secondo le regole del *flâneur* vive il ciclo naturale di eventi e ricorsi storici, un ‘ricambio organico’ della natura urbana che parallelamente allo scorrere del tempo è collegato alla costruzione della città stessa e alla sua evoluzione. La città, dal punto di vista storico (o meglio preistorico), «è la risultante e il simbolo di una ‘rivoluzione’ che diede inizio a un nuovo stadio economico nell’evoluzione della società – ha scritto Vere Gordon

La Parigi della Wharton e di Scorsese, ha nel panorama europeo, tra gli *Hard Times* di Dickens e l'*haussmannizzazione*⁴¹ una valenza 'indicativa', in termini semantici, oltre che straordinariamente scenografica e storica, per quanto riguarda la relazione tra l'Europa e gli Stati Uniti.

Se nella prima parte del film Parigi era stata meta di un viaggio di nozze durante il quale May Mingott si era fatta modellare le mani da Roché, siamo ora nella Parigi di Caillebotte, del *Boulevard Haussmann* (1880-81) (fig. 6).

Nel progetto di 'rigenerazione' di Haussmann, dalla realizzazione degli impianti idrici all'abbattimento dell'insalubrità, della fatiscenza e dello squallore delle parti più antiche della città «gli ambienti privati e gli ambienti pubblici, finora in varia misura legati e compenetrati, diventano contrapposti. Da un lato i palazzi, le case, i laboratori, gli uffici, i ritrovi, importanti in ragione del loro isolamento reciproco, dove si svolge la vita privata tutelata dalle leggi e dai costumi, e dove si può immaginar di penetrare solo per magia [...].

Dall'altro c'è la pubblica via, il marciapiedi dove ognuno si mescola con gli altri e non è più riconosciuto, e dove Baudelaire si sente solo fra milioni di suoi simili»⁴².

Le facciate degli edifici si regolarizzano e acquistano compensazione rispetto alle dissimmetrie e alle ridondanze precedenti. La residenza di madame Olenska, a un piano alto, ha persiane bianche e finestre a tutta altezza, balaustre in ferro, tende gialle. Non disturbato dal traffico cittadino Archer sembra essere inquadrato da Scorsese in un'alternanza di montaggi che transitano dalla piazzola alberata sottostante l'edificio e il passeggio di auto e figure su un *boulevard* principale⁴³. Il giardino – privilegio dei palazzi di una volta – era ora disponibile in forma ridotta, un piccolo spazio di pertinenza o alberato, come distanziometro dalle vie principali e dalle funzioni commerciali.

Un quinto piano, con le tende: «era un edificio moderno, senza particolari caratteristiche, ma con molte finestre e con l'ampia facciata color crema piacevolmente

Childe –. La parola 'rivoluzione' non deve ovviamente essere intesa come indicativa di un'improvvisa e violenta catastrofe; essa è usata per intendere il culmine di un cambiamento progressivo della struttura economica e dell'organizzazione sociale della comunità». Vere Gordon CHILDE, *The Urban Revolution*, in «Town Planning Review», 21, 1950, pp. 3-17, ed. it in Alessandro Bianchi, Mario Liverani, *La rivoluzione urbana*, Rubettino, Soveria Mannelli 2004, pp. 13-50, qui p. 13.

⁴¹ In seguito alla *Centennial Exposition* di Filadelfia, un nuovo entusiasmo pervadeva l'America, molti architetti e designers di interni lavoravano pensando a una rivalutazione del design europeo accostato al design americano, un accostamento che si basava sull'esigenza di ripristinare il legame con le regioni europee. Scrive la Falk: «Along with the revived sense of national enthusiasm signaled by fairs commemorating America's beginnings and extolling the virtues of the country's industrial development and geographic expansion came a desire among many Americans to reassess the relationship between Europe and United States», FALK, *The intolerable Ugliness of New York*, cit., p. 20.

⁴² Leonardo BENEVOLO, *La città nella storia d'Europa*, Laterza, Roma-Bari 1993, p. 178.

⁴³ Nascevano due modelli caratteristici della città post liberale, come spiega Benevolo: «la fabbricazione continua sui fronti stradali e la fabbricazione di singoli edifici isolati, in un loro lotto di pertinenza», ivi, p. 143.

disseminata di balconi. Su uno di quelli situati più in alto e sospeso al di sopra delle cime arrotondate degli ippocastani che ornavano la piazza, le tende erano ancora abbassate come se il sole si fosse dileguato da poco»⁴⁴ (fig. 7).

Archer rimase a lungo nell’oscurità che si infittiva, sull’andirivieni cittadino. La mdp chiude con uno scarto di sequenze sull’ambiente urbano: il taglio su strade – facciate – edifici è inevitabilmente un taglio con il passato.

L’ultima scena del film è la chiara esemplificazione di una dimensione urbana e di uno spazio, che solo in quelle circostanze può rendersi visibile così, a ‘occhio nudo’, riprendendo la definizione di Kevin Lynch. L’attimo di sosta che Newland Archer concede a se stesso sulla panchina dinanzi all’edificio è nel film magistralmente esteso, prolungato sino all’ennesimo valore temporale. L’effetto fotorealistico prodotto dalle facciate moderne degli edifici, ci riporta evidentemente al *Boulevard vu d’en haut*, di Gustave Caillebotte (1880) (fig. 6). Qui i codici architettonici (l’edificio, la piazza, l’aiuola...) sono semanticamente storicizzabili e ci aiutano senz’altro a identificare molti dei caratteri estetici con i quali attribuire all’immagine una certa epoca e un certo ‘stile’, ma la trasposizione semantica sulla scena cinematografica ci concede allo stesso tempo (e fuori tempo) la medesima sensazione creata dal pittore che invita lo spettatore a gustare l’immagine in cui il boulevard è condiviso con il soggetto rappresentato. L’occhio architettonico diviene così, ricordando Monet, strumento di percezione di sensazioni visibili e variabili rispetto alle condizioni ambientali e contestuali. Un esempio di trasposizione dal segno architettonico al risultato derivante dalla sua percezione estetica, in pittura e parallelamente nel cinema.

⁴⁴ WHARTON, *L’età dell’innocenza*, cit., p. 262.



Fig. 1. Martin Scorsese, *The Age of Innocence* (*L'età dell'innocenza*), 1993. A casa van der Luyden.



Fig. 2. Martin Scorsese, *The Age of Innocence* (*L'età dell'innocenza*), 1993. Teatro dell'Opera.



Fig. 3. Martin Scorsese, *The Age of Innocence* (*L'età dell'innocenza*), 1993. Casa Baufort.



Fig. 4. Martin Scorsese, *The Age of Innocence* (*L'età dell'innocenza*), 1993. La sfinge.



Fig. 5. Martin Scorsese, *The Age of Innocence* (*L'età dell'innocenza*), 1993. A casa Mingott.



Fig. 6. Gustave Caillebotte, *Boulevard vu d'en haut*, 1880.



Fig. 7. Martin Scorsese, *The Age of Innocence* (*L'età dell'innocenza*), 1993.



Fig. 8. Martin Scorsese, *The Age of Innocence* (*L'età dell'innocenza*), 1993.

A PROPOSITO DI NIZZA. LA CITTÀ E I SUOI ABITANTI NEGLI IMMAGINARI CINEMATOGRAFICI (1930-95)

Sergio Pace

Politecnico di Torino

Abstract

Se osservata al cinema, Nizza appare come una *mise en abîme* di sé stessa, set per interni ed esterni, sede di innumerevoli produzioni e proiezioni. Dopo i primi tentativi d'inizio secolo, è Jean Vigo che muta prospettiva con *À propos de Nice* (1930), contrapponendo le modeste case della città d'età moderna con gli edifici fastosi della *belle époque* e, soprattutto, mettendo in scena la *Promenade des Anglais* come un'ampia terrazza dove uomini e donne d'ogni provenienza paiono trovar pace al sole mediterraneo. A partire da questo modello, in particolare due sono le strade percorse dal cinema di secondo Novecento: da un lato, Nizza è la tana del lusso internazionale, in autori come Alfred Hitchcock o Peter Ustinov; dall'altro, meno spesso ma in maniera più intrigante, Nizza e, in particolare, la sua *Promenade* sono culla delle contraddizioni della civiltà contemporanea, tra ricchezza e povertà, benessere e malessere, individuo e massa, in autori come Agnès Varda, Jacques Demy o, più di recente, Raymond Depardon.

Parole chiave: Nizza/Nice; Jean Vigo; Agnès Varda; Jacques Demy

About Nice. The city and its inhabitants in moving images (1930-95)

*When at the cinema, Nice appears as a mise en abîme in itself, a set for interiors and exteriors, home to countless productions and film screenings. After the first attempts at the beginning of the century, it was Jean Vigo who changed perspective with *À propos de Nice* (1930), changed perspective, contrasting the modest houses of the modern city with the sumptuous buildings of the belle époque and, above all, staging the Promenade des Anglais, like a large terrace where men and women of all origins seemed to find peace in the Mediterranean sun. Starting from this model, in particular two are the paths followed by the cinema of the second half of the 20th century: on the one hand, Nice is the den of international luxury, for authors such as Alfred Hitchcock or Peter Ustinov; on the other, less frequently but in a more intriguing way, Nice and, especially, its Promenade, are the cradle of the contradictions of contemporary civilization, between wealth and poverty, well-being and*

discomfort, individual and mass, for authors such as Agnès Varda, Jacques Demy or, more recently, Raymond Depardon.

Keywords: *Nizza/Nice; Jean Vigo; Agnès Varda; Jacques Demy*

Attraverso un sorprendente gioco di specchi, *La nuit américaine* (*Effetto notte*) di François Truffaut è forse la miglior rappresentazione della città di Nizza al cinema: Ferrand, regista interpretato dallo stesso Truffaut, è impegnato nella realizzazione di un film sentimentale, girato negli *Studios de la Victorine*, al numero 16 dell'Avenue Édouard Grinda, quartiere di Saint-Augustin di Nizza, dove il medesimo *nuit américaine* è girato tra il 25 settembre e il 15 novembre 1972¹. Peraltro, proprio qui realtà e finzione si confondono, quasi in dissolvenza incrociata: gli *studios* sorgono sui terreni un tempo appartenuti a Victor Masséna, duca di Rivoli e principe di Essling, che vi fece costruire una bella villa di campagna, appunto *La Victorine*, talvolta utilizzata come set nei film posteriori al 1919, anno di vendita della proprietà a Louis Nalpas et Serge Sandberg, produttori cinematografici².

Così è Nizza, rispetto alla settima arte: film nel film, *mise en abîme* di se stessa, set cinematografico per interni ed esterni, sede di innumerevoli produzioni e proiezioni cinematografiche³. Se, soprattutto nel corso del secondo Novecento, molte mitografie in celluloide fioriscono in altri luoghi della Costa Azzurra – Cannes con il suo festival⁴, la *corniche* di Monaco con Cary Grant e Grace Kelly⁵, Saint-Tropez con Brigitte Bardot e il *jet set* internazionale⁶ – a Nizza rimane il primato d'aver ricoperto un ruolo della storia del cinema in modo completo, dalle prime idee produttive all'acclamazione del grande pubblico.

¹ Il film (1973) è prodotto da Les Film du Carrosse. L'espressione *nuit américaine* è definita come «l'effet qui consiste à tourner *de jour* une scène d'extérieur de telle façon que le spectateur ressent, à la projection, l'impression d'une scène de nuit», *sub vocem* in Jean-Loup PASSEK (a cura di), *Dictionnaire du cinéma*, Larousse, Paris 2001.

² Sulle vicende dei celebri studi nizzardici cfr. René PRÉDAL, *Le cinéma à Nice. Histoire de la Victorine en 50 films*, Productions de Monte-Carlo, Monaco 2006.

³ In attesa delle manifestazioni e pubblicazioni che, nel corso del 2019, celebreranno il centenario degli *Studios de la Victorine* e il cinema a Nizza, sul tema è opportuno tener presente soprattutto René PRÉDAL, *80 ans de cinéma. Nice et la 7^e art*, Serre, Nice 1980; e Claude RAYBAUD, *Ciné Azur. 60 ans de cinéma sur la Côte d'Azur*, Maison d'Édition Baie des Anges, Nice 2018. Più in generale, sul cinema prodotto e girato in Provenza e Costa Azzurra cfr. Georges GUARRACINO, *L'écran provençal. Histoire et géographie du cinéma en Provence et Côte d'Azur*, Equinoxe, Saint-Remy-de-Provence 2006.

⁴ Dopo un primo tentativo nel 1939, in diretta concorrenza con la Mostra del Cinema di Venezia nata l'anno precedente, il Festival di Cannes vede un nuovo folgorante inizio nel 1946.

⁵ Alfred Hitchcock, *To Catch a Thief* (*Caccia al ladro*), Paramount Picture, 1955.

⁶ Detonatore della fama di Saint-Tropez, minuscolo villaggio di pescatori, è il film di Roger Vadim, *Et Dieu ... créa la femme* (*Piace a troppi*), Cocinor, 1956, interpretato da una sconosciuta Brigitte Bardot che, sulla Route de Canabière, poco fuori dal villaggio, nel 1958 acquisterà la villa *La Mandrague*, dove abiterà negli anni a venire.

1. Ce n'est qu'un debut

Tra la fine degli anni Dieci e l'inizio degli anni Venti, la città non fa da sfondo ai primi film muti girati sulla costa, che all'inizio preferiscono l'*arrière-pays* per l'ambiente naturale aspro e incontaminato. Abel Gance, per primo, sceglie un luogo riconoscibile come la stazione ferroviaria di Saint-Roch per il proprio *La roue (La rosa sulle rotaie)*⁷. La città della villeggiatura, in questi anni già celebre nel mondo poiché frequentata da più di un secolo da un'*élite* facoltosa, pare ancora lontana: ad esempio, la faraonica produzione di *Mare nostrum*, diretto nel 1925 da Rex Ingram, irlandese trapiantato a Hollywood, sceglie di ricostruire in studio le scene marittime, girando qualche *extra* nella baia di Villefranche⁸. Assicurano maggior facilità realizzativa, e dunque costi minori, gli *Studios de la Victorine*, appunto, così come quelli più piccoli di Charles Pathé, lungo la Route de Turin (1910-30), o di Léon Gaumont a Carras (1913-30). Nel caso di imprese più ambiziose, ancora negli anni trenta è l'*arrière-pays* a fornire scenari che si prestano al mascheramento cinematografico: l'esempio più bizzarro è forse la stazione ferroviaria di Fayence, nell'Haut-Var, trasformata per *Les pirates du rail* di Christian-Jacque in un'incredibile stazione dello Yunnan, con tanto di tetti ricurvi e torre a pagoda – in verità, più debitrice nei confronti dell'omologa in Kew Gardens, disegnata da William Chambers nel 1761, che di altri edifici del Celeste Impero⁹. Ancora spettacolari travestimenti offre *Macao, l'enfer du jeu (Macao. L'inferno del gioco)* di Jean Delannoy, sulfurea vicenda interpretata da Eric von Stroheim e ambientata in un'esoticissima Macao (appunto), ricostruita tra Nizza e Villefranche¹⁰.

È un destino curioso, quello di Nizza al cinema. Almeno dalla fine del Settecento, la capitale della villeggiatura *belle époque* è stata protagonista indiscussa di centinaia di raffigurazioni, spesso ridotte a *cliché* tra pittura di paesaggio, fotografia e cartoline turistiche che ne hanno fatto la fortuna ovunque in Europa e, presto, nel mondo. All'inizio degli anni Venti del Novecento, superati i drammi della prima guerra mondiale, la città si conferma destinazione privilegiata per le vacanze di una società danarosa e spesso colta: così, in poco meno di un ventennio, diventa uno dei centri di produzione più significativi dell'industria cinematografica francese, e non solo¹¹. Quasi per assurdo, tuttavia, in quei primi film girati a Nizza, Nizza non appare mai, se non come luce, cielo e, talvolta, mare. La grande città internazionale, cresciuta fuori dal nucleo sabaudo del *vieux Nice* per affacciarsi sulla Promenade des Anglais ed espandersi lungo la costa, nei primi film compare di rado, quasi per caso, senza che nessun regista pensi di darle un ruolo da protago-

⁷ Abel Gance e Charles Pathé, 1923.

⁸ Metro-Goldwyn-Mayer, 1926.

⁹ Films Renault-Decker, 1938.

¹⁰ Demo Films e Fides Films, 1939.

¹¹ René PREDAL, *Les cinémas à Nice au temps du muet*, numero monografico della «Revue de la Cinémathèque de Nice», settembre 2009; e ID., *Les cinémas à Nice des années 30 à nos jours*, ivi, settembre 2010.

nista. Questo almeno fin quando, nel 1929-30, un giovanissimo regista ai margini del circuito commerciale, Jean Vigo, inventa uno sguardo del tutto inedito su questi luoghi.

2. À propos de Nice

Nel 1928, l'arrivo a Nizza del ventitreenne Jean Vigo è legato alle ragioni che hanno reso la città ormai celebre nel mondo: la sua salute malferma lo convince a trasferirsi in riviera alla ricerca di sole e aria buona, assieme all'altrettanto giovane e seminferma fidanzata Elisabeth Lozinska, detta Lydou, sposata nel 1929¹². In città, Vigo incontra il trentenne fotografo e documentarista russo Boris Kaufmann, che diverrà il direttore della fotografia di tutti e quattro i suoi film. Così, all'inizio del 1930, entrambi si mettono al lavoro per realizzare – in tempi assai ridotti – la prima delle opere firmate assieme: *À propos de Nice* (*A proposito di Nizza*)¹³. Fin dalla prima proiezione, al Théâtre du Vieux-Colombier di Parigi il 28 maggio 1930, il film appare un capolavoro rivoluzionario anche e, forse, soprattutto per l'immagine che restituisce della città costiera, grazie a un ritmo narrativo frenetico, assicurato anche da un montaggio debitore della più audace avanguardia¹⁴. In poco più di venti minuti, Vigo e Kaufmann costruiscono un'immagine inedita, un «punto di vista documentato» della città e dei suoi abitanti¹⁵. Le strade, le piazze, gli edifici della città o, meglio, delle due città – la città della villeggiatura con la spiaggia, da un lato, e il *vieux Nice* con il porto, dall'altro – sono raccontati come lo scenario di un conflitto sociale paradossale: tenute assieme dalle immagini grottesche del Carnevale, le raffigurazioni dell'alta borghesia a passeggio lungo la Promenade si incrociano e sovrappongono a quelle dei ragazzini nativi, impegnati a giocare alla morra nelle stradine strette del centro antico. Alle case della città d'età moderna, alle cui finestre i panni sono stesi al vento ad asciugare, si alternano gli edifici fastosi della *belle époque*: su tutti l'Hotel Negresco (Édouard-Jean Niermans, 1911-13) e il Palais des Fêtes, poi de la Méditerranée (Charles e Marcel Dalmas, 1920-29), dove una clientela internazionale trascorre lunghi periodi di ozio.

¹² Autore di pochi film, divenuti presto oggetto di culto per la critica e la storiografia del cinema di primo Novecento, tra cui il leggendario *L'Atalante* (Gaumont - Franco Film - Aubert, 1934), Jean Vigo è stato oggetto di numerosi studi: tra i più recenti e approfonditi, con riferimenti alla bibliografia precedente, cfr. Pierre LHERMINIER, *Jean Vigo. Un cinéma singulier*, Ramsay, Paris 2007; in italiano, cfr. Paolo HERITIER (a cura di), *Sulle tracce di Jean Vigo. Attualità di un visionario anarchico*, ETS, Pisa 2010; notevole è anche il lavoro portato avanti sull'opera paterna dalla figlia Luce VIGO, *Jean Vigo. Une vie engagée dans le cinéma*, Cahiers du Cinéma, Paris 2002.

¹³ Gaumont - Franco Film - Aubert, 1930.

¹⁴ Kaufmann, del resto, è il fratello minore di Dziga Vertov, autore di *Киноглаз* (*Kinoglaz / Cineocchio*), 1924, e *Человек с киноаппаратом* (*Chelovek s kinoapparatom / L'uomo con la macchina da presa*), 1929, film fondativi per il nuovo cinema sovietico.

¹⁵ «Un point de vue documenté»: cfr. Jean VIGO, *Vers un cinéma social*, in «Ciné-club», II, 5, febbraio 1949, p. [1]: con qualche variazione, si tratta del discorso pronunciato alla seconda proiezione parigina del film, il 14 giugno 1930; sullo stesso numero della rivista, pressoché monografico sull'opera del regista, cfr. anche l'intenso ricordo di Boris KAUFMANN, *Un génie lucide*, ivi, p. 5.

In questo scenario topografico e sociale quanto meno duplice, se non contraddittorio, pare prevalere tuttavia un elemento cruciale, che invade e rincuora lo sguardo dello spettatore: la natura. La Promenade, costellata di palme altissime e flessuose, non è altro che un'ampia terrazza sulla spiaggia, dove uomini e donne d'ogni provenienza paiono trovar pace al sole, dove le onde s'infrangono imperterrite.

Alla fine degli anni Venti, questa lunga passeggiata alberata, nata e cresciuta in maniera poco convenzionale nel primo Ottocento, è già entrata nel mito: arti figurative, musica e letteratura hanno già reso straordinari omaggi a questo luogo, costruendone una vera e propria mitologia¹⁶. Dopo i primi incerti tentativi degli anni precedenti, è il film di Jean Vigo e Boris Kaufmann a raccogliere l'eredità dei fotografi, soprattutto quelli ottocenteschi come Jean Gilletta¹⁷, per filtrarla attraverso le avanguardie del cinema sovietico e tedesco, contribuendo così alla costruzione di un canone visivo e narrativo che non soltanto si ritrova in ricerche figurative coeve, come quella di Raoul Dufy¹⁸, ma ricorre lungo tutto il Novecento e forse persino oltre, come nelle fotografie di Martin Parr¹⁹.

3. Hollywood in Riviera

Nel secondo dopoguerra, la fama di Nizza, e della Costa Azzurra in generale, come paradiso del *jet-set*, moltiplica le produzioni cinematografiche che hanno come sfondo la città. Da un primo spoglio sommario, tra il 1940 e il 2019 si contano ben 87 film girati, in tutto o in parte, in questi luoghi: da *Le Jeu de l'amour et du hasard* di Marivaux trasferito al mare in *Monsieur Hector (Cameriere per signora)* di Maurice Cammage²⁰, all'adattamento del manga *City Hunter* di Tsukasa Hōjō trasformato nel poliziesco *Nicky Larson et le parfum de Cupidon* di Philippe Lacheau (Fontenay-sous-Bois, 1980)²¹. Malgrado tale varietà di attori, registi e macchine da presa, un dato sembra costante: in molte di queste produzioni la città finisce per apparire fossilizzata nella propria immagine, quasi costretta a interpretare un ruolo tipizzato, così convenzionale, da essere divenuto asfittico quanto un pae-

¹⁶ Cfr. soprattutto Lisa AZORIN, Julie REYNES, Aymeric JEUDY (a cura di), *Promenade(s) des Anglais*, catalogo delle mostre (Nizza, località diverse: giugno - ottobre 2015), Liénart-Ville de Nice, Paris-Nice 2015; mi permetto altresì di rinviare al mio «*Quella strada senza eguali che costeggia la Baia degli Angeli*». *La colonia straniera e il nuovo Cammino degli Inglesi nella Nizza Marittima di primo Ottocento*, in Alireza Naser Eslami, Marco Folin (a cura di), *Porti, cantieri, minoranze. La città multietnica nel mondo mediterraneo*, Bruno Mondadori, Milano, in corso di pubblicazione.

¹⁷ Jean-Paul POTRON, *Jean Gilletta et la Côte d'Azur*, catalogo della mostra (Nizza, Musée Masséna: 17 novembre 2017 - 25 marzo 2018), Éditions Gilletta, Nice 2017.

¹⁸ Marie LAVANDIER, *Raoul Dufy à Nice: la Promenade comme motif*, in Azorin, Reynes, Jeudy (a cura di), *Promenade(s) des Anglais*, cit., pp. 225-235.

¹⁹ Nei giorni 8-11 luglio 2015 il Théâtre de la Photographie et de l'Image «Charles Nègre» di Nizza ha ospitato un eccezionale *pop-up show* del fotografo inglese, dove alcune fotografie, scattate da Parr sulla Promenade e sulla spiaggia nei giorni precedenti, sono sviluppate e stampate davanti ai visitatori del museo: cfr. <https://www.martinparr.com/2015/a-nice-pop-up-show/>.

²⁰ Stella Productions, 1940.

²¹ Les Films du 24 - Axel Films, 2018.

saggio da cartolina a buon mercato²². Persino affermare che la città sia al centro di immaginari cinematografici è per lo più inesatto: la città reale è davvero inesistente, laddove i luoghi riconoscibili sono pochissimi, sempre uguali nella banale ripetizione di un *cliché* inestinguibile; qualche scena si svolge al porto e/o nel *vieux Nice*, mentre altre volte, a far da contraltare moderno di quei luoghi senza tempo, l'azione si sposta all'aeroporto. Protagonista indiscussa e irrinunciabile, in ogni caso, rimane la Promenade des Anglais, ripresa in tutte le proprie angolazioni²³.

Quest'immaginario canonico della Costa Azzurra, e di Nizza in particolare, deve molto al film *To Catch a Thief* (*Caccia al ladro*) di Alfred Hitchcock²⁴: non soltanto l'intera vicenda si svolge tra Cannes e Monaco ma ha come protagonista Grace Kelly, sposata con principe Ranieri e quindi entrata nella gloria mondana proprio nel 1956. Alle prese con un *thriller* in forma di commedia, il regista britannico rende alcuni luoghi specifici quasi paradigmatici dell'azione e persino del carattere dei personaggi. Il film si apre con l'inquadratura di una vetrina dove due manifesti riproducono, in campo e controcampo, la consueta visuale della Promenade da e verso la collina del Castello: un attimo dopo, la scoperta del primo furto avviene proprio in una stanza dell'Hotel Ruhl, che affaccia sulla baia; un secondo furto è compiuto più a ovest, verso l'incrocio con Boulevard Gambetta; infine, la sequenza si conclude – grazie a un salto topografico di non lieve entità – con la facciata del Grand Hotel Hermitage, sulla collina di Cimiez, grande albergo emblematico della *belle époque* pur trasformato in residenze private dopo la seconda guerra mondiale. Grazie alle meraviglie del Vistavision in Technicolor, il *marché aux fleurs* di Nizza – in quegli anni spostato lungo il torrente Paillon, sul Boulevard Jean Jaurès – costituisce il set ideale per una caccia all'uomo terminata in farsa, tra impressionanti quantità di fiori coloratissimi che, in sé, paiono raccontare la consueta abbacinante natura della riviera. D'altro canto, una celebre lunga sequenza con Cary Grant e Grace Kelly in motoscafo lascia intravedere sullo sfondo la costa intera, tra il porto e l'inizio della Promenade²⁵.

È la codificazione di un modello: anche senza i geniali movimenti di macchina di Hitchcock, Nizza e la regione circostante saranno a lungo scenografie immutabili per film con maggiori o minori pretese, che intendono mettere in scena, da un lato, un paesaggio di abbagliante bellezza e, dall'altro, una società fuori dall'ordinario che in tale paesaggio pare aver trovato il proprio *habitat* naturale, riprodotto dal cinema ma anche dai rotocalchi e infine dalle televisioni di tutto il mondo²⁶.

²² Oltre ai testi di Predal e Raybaud, già citati, cfr. Marc LEMONIER, *Guide des lieux cultes du cinéma en France*, Horay, Paris 2005, pp. 321-326.

²³ Christian VIVIANI, *Luxe, aventure et poésie. La Promenade des Anglais au cinéma*, in Azorin, Reynes, Jeudy (a cura di), *Promenade(s) des Anglais*, cit., pp. 303-309.

²⁴ *Caccia al ladro*, Paramount Pictures, 1955.

²⁵ Jean-Pierre DUBOIS, *Hitchcock et la Côte d'Azur*, in «Ciné-Nice. Revue de la Cinémathèque de Nice», 1, primavera 2002, pp. 12-14.

²⁶ Cfr. René PREDAL, *L'image de Nice au cinéma*, in «Ciné-Nice. Revue de la Cinémathèque de Nice», 18, II trimestre 2008, pp. 71-77; sulle mitologie mediterranee che, in generale, il cinema costruisce

In questo senso, un caso può essere altrettanto emblematico. Dieci anni dopo il racconto della città messo in scena da Alfred Hitchcock, è Peter Ustinov a trasformare Nizza in un colossale set cinematografico: nel 1964-65 la realizzazione di *Lady L.*, grazie alla derivazione della sceneggiatura da un romanzo dell'autore nizzardo Romain Gary, ma anche grazie a un *cast* stellare²⁷ – di cui fanno parte Sophia Loren, Paul Newman e David Niven – diventa un evento mediatico eccezionale che coinvolge una parte rilevante della cittadinanza. Pur nel realismo della messa in scena – il film è girato davvero nelle strade cittadine, non ricostruite in studio – quella che si vede sullo schermo è la Nizza più convenzionale, immutata nei propri caratteri felicemente pittoreschi ormai più d'un secolo dopo l'annessione all'impero francese. La scena del concerto *en plein air*, nella cassa armonica del Jardin Albert I^{er}, può diventare così una grandiosa rappresentazione di un rito della *belle époque* altoborghese, che Nizza continua nonostante tutto a far sopravvivere negli immaginari popolari dell'occidente.

4. *Nouvelle vague méditerranée*

Le varianti in questo scenario immutabile sono poche, ma importanti. Tutto questo benessere, questa ricchezza smodata, quest'eleganza raffinata e talvolta un po' capricciosa diventa il volto più noto di Nizza e della Costa Azzurra, soprattutto tra gli anni Cinquanta e Settanta del Novecento. È tuttavia altrove che occorre cercare altre inquadrature, altri scenari che raccontino una città pluridimensionale, addirittura specchio delle contraddizioni sociali e culturali della tarda modernità: un processo che, del resto, si verifica con evidenza assoluta nell'ambito delle arti figurative, grazie alla straordinaria attività degli artisti riuniti nella cosiddetta *École de Nice*: da Arman a Ben, da Martial Raysse a Yves Klein, la nuova avanguardia riesce a restituire un'immagine di queste terre e dei suoi abitanti ben fuori dai luoghi comuni²⁸.

Dal canto loro, i fondatori dei *Cahiers du cinéma*, come André Bazin, e gli ani-

tra gli anni venti e cinquanta del Novecento cfr. Toufic EL-KOURY, *L'espace méditerranéen dans le cinéma hollywoodien classique*, in Alain Brenas (a cura di), *La ville méditerranéenne au cinéma*, Orizons, Paris 2015, pp. 131-146.

²⁷ Carlo Ponti e Metro-Goldwin-Meyer, 1965.

²⁸ Testimonianza essenziale per comprendere il ruolo svolto da questo gruppo di artisti nell'immediato dopoguerra, in questa «ville filiforme de l'Estérel à la frontière italienne», è il catalogo della mostra che ha inaugurato le attività del Centre Pompidou a Parigi, il cui titolo non a caso riprende il film di Jean Vigo: cfr. Ben VAUTRIER, Maurice ECHAPASSE (a cura di), *À propos de Nice*, catalogo della mostra (Parigi, Centre Georges Pompidou: 31 gennaio - 11 aprile 1977), Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, Paris 1977; la definizione di Nizza città filiforme, sopra citata, è in Jacques LEPAGE, *Créativité à Nice*, ivi p. 11. A settant'anni dalla fondazione del gruppo e quaranta dalla mostra parigina, un'esposizione a Nizza ha permesso di tracciare un nuovo bilancio di grande interesse, ancora una volta intitolato alla memoria di Jean Vigo: cfr. Hélène GUENIN (a cura di), *À propos de Nice 1947-1977*, catalogo della mostra (Nizza, Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporaine: 23 giugno - 22 ottobre 2017), Somogy-Mamac, Paris-Nice 2017.

matori della *nouvelle vague* – da Jean-Luc Godard a François Truffaut, da Jacques Rivette a Claude Chabrol – paiono distanti dai temi e dalle ambientazioni che Nizza e la sua regione possono suggerire. Con un'eccezione straordinaria, tuttavia: nel 1958, all'indomani di un documentario dedicato ai castelli della Loira²⁹, Agnès Varda è incaricata dall'Office National du Tourisme della realizzazione di un cortometraggio sulla Costa Azzurra: il risultato, dedicato proprio a Bazin, è intitolato *Du côté de la côte*, opera di straordinario valore con cui la fotografa e regista belga riprende, aggiorna e talvolta capovolge i principi dello sguardo con cui osservare quei luoghi, fondati da Vigo trent'anni prima³⁰.

L'opera, brevissima, è una «variazione sulla costa molto, molto graziosa»³¹ con una grande capacità di raccontare spazio e società, grazie a una freschezza di linguaggio che non soltanto nel montaggio sincopato, ma anche nella vividezza cromatica delle immagini trova la propria ragion d'essere. Il racconto di Nizza e delle altre cittadine costiere è reso attraverso il caratteristico «concatenamento d'immagini per associazione», che consente di passare attraverso metamorfosi da un tema all'altro, da un soggetto all'altro, da un luogo all'altro senza apparente soluzione di continuità, attraverso una sorta di «estetica delle corrispondenze»³². Il risultato è una specie di combinato disposto tra *guide bleu* e *petite planète*, tra luogo comune e fenomeno sociologico, come la stessa regista ha riconosciuto³³.

L'accento alle leggendarie guide turistiche dalla copertina blu, massime autorità per il turismo francofono nate nel 1916 su un'iniziativa editoriale partita nel 1841, è assai suggestivo. L'intelligenza con cui, nel 1955, Roland Barthes ha descritto proprio i caratteri di queste guide, quali vere e proprie mitologie contemporanee, restituisce infatti un dato importante: gli uomini e le donne, abitanti di quei luoghi meravigliosi e spesso incantati, sono sempre ridotti a stereotipi, rimanendo «un grazioso *décor* romanzesco, destinato a circondare l'essenziale del paese: la pro-

²⁹ *Ô saisons, ô châteaux*, Films de la Pléiade, 1957.

³⁰ *Du côté de la Côte*, Argos Film, 1958; sulla realizzazione del film cfr. Bernard BASTIDE, *Agnès Varda, entre la côte et la cocotte (d'Azur)*, in «Ciné-Nice. Revue de la Cinémathèque de Nice», 21, II trimestre 2009, pp. 71-79; e 23, I trimestre 2010, pp. 83-87.

³¹ «Très, très charmante variation sur la côte»: cfr. Jean-Luc GODARD, *Ignorés du jury: Demy, Resnais, Rozier et Agnès Varda dominant le Festival de Tours 1958*, in «Arts», 700, 10 dicembre 1958, poi in *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Cahier du Cinéma-Éditions de l'Étoile, Paris 1985, pp. 152-155, part. p. 155.

³² «Dans l'enchaînement des images par association, leur capacité de métamorphose se révèle. [Une] esthétique des correspondances»: cfr. Christa BLÜMINGER, *Marker, Varda - l'art des correspondances*, in Dominique Bluher, Philippe Pilard (a cura di), *Le Court métrage documentaire français de 1945 à 1968. Créations et créateurs*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2009, pp. 167-181, part. p. 175; in particolare, l'autrice affronta *Du côté de la côte* alle pp. 176-180.

³³ «Moyen métrage en couleurs, entre le documentaire sur la Côte d'Azur et l'essai sur le tourisme, entre le "guide bleu" et la "petite planète" [...] à la foi un lieu-dit et un phénomène sociologique»: cfr. Agnès VARDA, *La Côte d'Azur*, Les Éditions du Temps, Paris 1961, p. [5]; tale volumetto comprende la sceneggiatura del documentario, ampliata e ulteriormente illustrata: «disons qu'il est son cousin-album, et l'on retrouvera, comme dans le rééditions d'almanach, des renseignements complémentaires et de nouvelles matières à réflexions».

pria collezione di monumenti»³⁴. In questo senso la gloriosa collezione appare null'altro che una «mitologia borghese» che postula l'idea dell'arte come valore culturale fondamentale, mentre delle ricchezze dei luoghi non considera altro che la restituzione negli allestimenti museali di pochi esemplari eccezionali. Le immagini di Varda, raccolte proprio in quei luoghi dove questa mitologia borghese sembra sopravvivere da oltre un secolo, provano ad andare oltre, a leggere tra le righe e interpretare i fenomeni oltrepassando quel velo di ipocrisia che pare ormai quasi parte della natura stessa.

Così, i vari volti di Nizza non si sovrappongono, ma sono legati in continuità l'uno all'altro, fino a formare un ritratto multiplo fatto di immagini statiche o in movimento, suoni e canzoni, personaggi celebri e anonimi passanti che costituiscono l'anima di un luogo mitico, diventato meta di vacanze di massa: «il nostro soggetto è la folla. Sono i turisti, i curiosi, gli emigranti, gli appassionati, i passeggeri che scoprono un giorno questa Costa, e vi si riuniscono, per esaurire la propria stagione di libertà»³⁵. D'altronde, i cortometraggi di Varda, dagli anni Cinquanta, nel loro insieme, colpiscono per «la loro modernità e la loro capacità di anticipazione di una sperimentazione futura, (tra *media*, tra immagini), dall'uso della fotografia al cinema fino alle installazioni contemporanee»³⁶. Il racconto non predispone itinerari riconoscibili, lasciando ai luoghi della città e della costa il privilegio di rievocare, suggerire differenti stati d'animo, incarnati in pochi dettagli: i colori abbaglianti, la ricorrenza del toponimo *eden* come promessa di paradiso, i giardini arsi dal sole, l'esotismo della vegetazione così come dell'architettura quale promessa di un altrove a portata di mano. Un racconto che svela anche contraddizioni, ricomposte comunque nell'unità di luogo: quella folla variopinta scompare soltanto quando la cinepresa fissa prima l'immagine degli ombrelloni, ora aperti ora chiusi sulla spiaggia deserta, poi le tombe del cimitero silenzioso, infine le ville fastose ma abbandonate dai propri abitanti, fuori stagione. Come recitano i versi in conclusione, «Ieri era la festa del sole / Era la festa, era l'estate / L'estate vermiglia che s'è scolorita / Il sole della festa / S'è tolto il trucco / È triste e stupido / La fine della festa, la fine dell'estate»³⁷.

In Varda l'eredità di Vigo è ancora viva, ad esempio nel ruolo giocato dal carnevale per le strade della città come unico rimescolamento delle carte in gioco, mascheramento consapevole e beffardo di ogni possibile contraddizione; allo stesso

³⁴ «Un gracieux décor romanesque, destiné à circonvénir l'essentiel du pays: sa collection de monuments»: cfr. Roland BARTHES, *Le «Guide bleu»*, in *Mythologies*, Éditions du Seuil, Paris 1957; nuova edizione illustrata a cura di Jacqueline Guittard, 2010, pp. 144-145, part. p. 144.

³⁵ «Notre sujet, c'est la foule. Ce sont les touristes, les curieux, les émigrants, les amateurs, les passagers qui découvrent cette Côte pour épuiser leur temps de liberté»: cfr. VARDA, *La Côte d'Azur*, cit., p. [8].

³⁶ «On est frappé par leur modernité comme par leur capacité d'anticipation d'un essayisme à venir (entre média, entre images), de l'usage de la photographie au cinéma jusqu'aux installations d'aujourd'hui»: cfr. BLÜMINGER, *Marker, Varda - l'art des correspondences*, cit., p. 167.

³⁷ «Hier, c'était la fête du soleil / C'était la fête, c'était l'été / L'été vermeil qui s'est fané / Il s'est démaillé / C'est triste et bête / La fin de la fête, la fin de l'été»: cfr. VARDA, *La Côte d'Azur*, cit., p. [70].

modo, la spiaggia della Promenade rimane il luogo dove l'identità del luogo raggiunge il *climax*, anche se nulla, in fondo, potrebbe esistere senza la primaria fonte d'energia di queste terre: il sole, protagonista assoluto, anche in questo caso, quasi fosse l'unico generatore di senso.

Attraverso queste associazioni sempre sorprendenti, il cortometraggio riesce a raccontare Nizza, ma anche Mentone, Cannes o Saint-Tropez, andando ben oltre il compito di un documentario turistico. Grazie a Varda, e prim'ancora a Vigo, Nizza e la costa conquistano un ruolo da protagonista, non essendo più soltanto vuote scenografie. Proprio il contrasto tra una natura strabiliante e le umane debolezze, tra una realtà di sogno e sogni che, per molti, faticano a diventare realtà fa acquistare un'inattesa potenza allegorica a queste località di villeggiatura balneare che non riescono ad essere soltanto luoghi comuni.

Ben oltre i modesti tentativi, da parte della cinematografia d'intrattenimento, di sfruttare le bellezze naturali della Costa senza restituire nulla in cambio, sarà l'opera di un altro maestro francese a trasformare Nizza in un vero e proprio *topos* cinematografico. Nel 1962 Jacques Demy – diventato, nel frattempo, marito di Varda – realizza l'unico film riconducibile alla *nouvelle vague* ambientato, in massima parte, a Nizza: *La Baie des Anges* (*La grande peccatrice*)³⁸. Interpretato da una biondissima Jeanne Moreau con Claude Mann, è una storia appassionata che vede i due protagonisti salvarsi (forse) dal demone del gioco d'azzardo solo grazie alla reciproca passione amorosa, sullo sfondo di una Nizza fissata in pochi luoghi emblematici, in un bianco e nero che contrasta i toni e subito allontana tutti i più triti *clichés* mediterranei³⁹. La città, divisa tra le strade del *vieux Nice*, dove sopravvive il modesto Hotel des Mimosas, e la Promenade, dove trovano posto il *casino* ma anche le sedie al sole, è lo scenario ideale, secondo il regista, per una storia che mescola abiezione e innamoramento, poiché «la Costa Azzurra ha sempre rappresentato [...] una specie di perversione: c'è sempre questo misto di ricchezza e povertà, e così vi si può percepire il vizio»⁴⁰. Anche grazie al *budget* limitato, tutti gli esterni e la maggior parte degli interni sono autentici, fin dal magistrale *pull-back reveal* sulla Promenade des Anglais: mentre scorrono i titoli di testa, con il *leitmotiv* di Michel Legrand in sottofondo, la cinepresa si distanzia veloce dalla figura di Moreau in bianco, rivelando poco a poco l'intero paesaggio della baia, tra il Mediterraneo e le colline circostanti, semideserto, forse all'alba di un'inconsueta giornata umida e piovosa. A questa veduta longitudinale, da est a ovest, fa da contrappunto una veduta trasversale, da nord a sud, altrettanto emblematica: il film si chiude con i due protagonisti che, dal buio del *casino* nel Palais de la Méditerranée,

³⁸ Sud-Pacifique Film, 1963.

³⁹ Su *La Baie des anges* cfr. Jean-Pierre BERTHOMÉ, *Jacques Demy et les racines du rêve*, III ed. ampliata, L'Atalante, Nantes 2014, pp. 145-163.

⁴⁰ «La Côte d'Azur a toujours représenté pour moi une espèce de perversion: il y a toujours ce mélange de richesse et de pauvreté, on y sent le vice comme ça»: la testimonianza del regista è riportata ivi, p. 161.

née, escono abbracciati sulla Promenade, verso il sole. Nel cuore di questo scenario, malinconico e incantevole al tempo stesso, si trova il tempio del caso assoluto – la casa da gioco – dove si compiono ineffabili i destini umani. Come aveva prefigurato la visione lisergica di Vigo e suggerito l'allegoria sintetica di Varda, ne *La Baie des Anges* le strade e le piazze di Nizza, la Promenade, la baia intera diventano raffigurazioni tridimensionali di stati d'animo della contemporaneità: tutt'altro che luoghi comuni.

5. À propos de Nice

Sessantacinque anni dopo il capolavoro di Jean Vigo, su invito del produttore parigino François Margolin, sette registi di fama internazionale rendono omaggio al maestro, nonché a una delle opere sue più originali, mettendo assieme una serie di sette cortometraggi originali, intitolata *À propos de Nice. La suite*. In sequenza, senza alcun elemento di continuità che non sia Nizza medesima, scorrono i lavori di Abbas Kiarostami e Parviz Kimiavi (*Repérages*), Pavel Lounguine (*La Mer de toutes les Russies*), Catherine Breillat (*Aux Niçois qui mal y pensent*), Raymond Depardon (*La Prom*), Claire Denis (*Nice, very nice*), Costa-Gavras (*Les Kankabals*) e Raul Ruiz (*Promenade*)⁴¹.

Il risultato è assai diseguale. Incerti tra un omaggio alla città, un omaggio al maestro e un omaggio a se stessi, alcuni autori paiono trovarsi in quei luoghi senza un progetto condiviso: è il caso di Lounguine, impegnato a una minuziosa descrizione della comunità russofona in città, ma anche di Denis, che descrive un fugace episodio di omicidio su commissione, e di Ruiz, che costruisce una storia alquanto ermetica su un'evanescente Arielle Dombasle. Dal canto suo, Costa-Gavras, fedele al proprio repertorio, ne approfitta per descrivere non tanto la città quanto la temibile passione politica dei suoi cittadini per il Front National, all'epoca regno di Jean-Marie Le Pen, ritratto, senza aggiungere alcun commento, con i propri fedeli durante un comizio. Sulla medesima lunghezza d'onda, anche se con maggior sforzo di sceneggiatura e un guizzo di sfrontata ironia, è il cortometraggio di Breillat, dedicato alle conversazioni di tre anziani, seduti su una panchina della Promenade e intenti a ripetere luoghi comuni assai conservatori mentre attorno una folla di altri anziani passeggia noncurante o fa il bagno.

Più efficaci, almeno dal punto di vista dello sguardo su Nizza come città, sono i contributi di Kiarostami e Depardon. Il primo prova a ripercorrere, in modo letterale e sentimentale assieme, alcuni dei luoghi filmati da Vigo nel 1929 – dalla Promenade ai vicoli del *vieux Nice* – talvolta mettendoli a confronto tra loro in modo esplicito, soprattutto per rilevarne incongruenze e discontinuità, peraltro sottoli-

⁴¹ MargoFilm, 1995. Il film è stato proiettato assai di rado, in Francia e altrove, e non è stato riversato in DVD, ma per fortuna – come mi ha segnalato Massimiliano Savorra, che ringrazio – nella propria integrità è visibile al sito <https://vimeo.com/289695812>.

neate anche dalla divertente e divertita testimonianza di Luce Vigo, che appare verso il finale.

È forse però Depardon che consegna il più radicale dei ritratti cinematografici della città, attraverso un magistrale primo piano della sua interprete principale: la *Prom*, vale a dire ancora una volta la Promenade des Anglais, ormai divenuta quasi un iperuranio indipendente dalle cose del mondo. Fuori campo, una voce femminile racconta le traversie di un'emigrata libanese in città, testimone di guerre e soprusi d'ogni genere; la macchina da presa pare indifferente a tutto ciò, procedendo in un lunghissimo piano sequenza: dall'Hotel Negresco, lentamente lo sguardo ruota su se stesso in senso antiorario, inquadrando la strada e il mare sullo sfondo, per arrestarsi infine sulla facciata di Villa Masséna; la voce femminile continua a inannellare ricordi mentre, con uno stacco netto, la cinepresa si volta di altri 180°, ritornando a guardare il mare, stavolta filtrato dal traffico di pedoni e automobili; ancora uno stacco netto, spostandosi di qualche metro, e la rotazione antioraria riprende, fino a fissarsi sull'angolo di un edificio giallo; un'ultima rotazione, in senso contrario stavolta, conclude i pochi movimenti di macchina: la voce termina il proprio racconto e il rumore del traffico prevale per qualche minuto.

Così, a settantacinque anni dall'invenzione di Jean Vigo, pare possibile visualizzare Nizza solo attraverso una sineddoche, nominando cioè la parte – la Promenade, appunto – per il tutto: null'altro pare contare, null'altro pare esistere se non «quella strada senza eguali che costeggia la Baia degli Angeli»⁴². I rumori del mondo vi giungono attutiti e persino le differenze tra chi si trova a passare di là paiono affievolirsi, in una sorta di interno ovattato dove la pigrizia dello sguardo pare l'unica risposta possibile alla fissità del paesaggio marino, di fronte. I drammi rimangono distanti rispetto a un universo che sembra aver conquistato un proprio equilibrio, indifferente allo scorrere del tempo.

È una calma tesa, quella descritta da Depardon: in termini cinematografici, quasi una *suspence*, come se un evento inatteso potesse arrivare da un momento all'altro. Molti anni dopo, il 14 luglio 2016, su questo medesimo tratto di strada, il trentunenne Mohamed Lahouaiej Bouhlel si lancia con un autocarro sulla folla che festeggia l'anniversario della Bastiglia, facendo 86 morti e 302 feriti. Soltanto forse i video amatoriali convulsi, girati da chi assiste concitato alla strage e subito diffusi in televisione e rete, hanno sovvertito – in modo involontario, certo, ma feroce e tragico al tempo stesso – quest'ordine delle cose, costringendo purtroppo a guardare questi luoghi incantati anche con altri occhi. È una tempesta furiosa, che tutto sconvolge in un attimo, ma poi – molto prima del dolore – finisce per passare. Così, nell'arco di una stagione o poco più, cittadini e turisti possono tornare, una

⁴² «The Promenade des Anglais, that unequalled road which fringes the Bay of Angels for close on four miles»: cfr. John Douglas Errington LOVELAND, *The Romance of Nice*, Frederick A. Stokes, New York 1912, p. 171.

volta ancora e con maggior determinazione, a contemplare di nuovo l'immutabile, incantevole e soprattutto indispensabile paradiso terrestre: «L'Eden dov'è? Tutta la Costa ne ha nostalgia, tutta la Costa ne scrive il nome. L'Eden proibito fa levare grida, dalla nostalgia nasce il Carnevale»⁴³.

⁴³ «L'Eden, où est-il? Toute la Côte en a la nostalgie, toute la Côte écrit son nom. L'Eden interdit suscite des cris, de la nostalgie naît le Carnaval»: cfr. VARDA, *La Côte d'Azur*, cit., p. [55].



Fig. 1. Villa Masséna «La Victorine» a Saint Augustin, Nizza, ca. 1900.



Fig. 2. Jean Vigo, *À propos de Nice* (*A proposito di Nizza*), 1930.



Fig. 3. Jean Vigo, *À propos de Nice* (*A proposito di Nizza*), 1930.



Fig. 4. Alfred Hitchcock, *To Catch a Thief* (*Caccia al ladro*), 1955.



Fig. 5. Peter Ustinov, *Lady L*, 1965.



Fig. 6. Peter Ustinov, *Lady L*, 1965.



Fig. 7. Agnès Varda, *Du côté de la côte*, 1958.



Fig. 8. Jacques Demy, *La Baie des Anges* (*La grande peccatrice*), 1963.



Fig. 9. Jacques Demy, *La Baie des Anges* (*La grande peccatrice*), 1963.



Fig. 10. Raymond Depardon, *Promenade des Anglais*, 2012.

WIM WENDERS: IL CIELO SOPRA LA CITTÀ

Federica Angelucci

Università di Roma Tre

Abstract

È una città inquieta quella descritta da Wim Wenders, con spazi costituiti dal confronto serrato tra edifici e vuoti urbani. Una metropoli estranea all'individuo, rappresentata con fondali da archeologia industriale, inquadrature dal basso di telai portanti in ferro, luoghi attraversati da infrastrutture, svincoli autostradali e mezzi di trasporto rapidissimi.

È una città rigida e veloce quella di Wenders, in continua trasformazione, fatta di materiali resistenti, pesanti e freddi come il metallo, con muri in cemento senza soluzione di continuità che ricordano i luoghi cupi e un po' inquietanti delle periferie dei quadri metafisici.

Il tessuto urbano, ripreso con un'incessante ricerca volumetrica, riesce a fluidificarsi solo nei paesaggi all'aperto, negli spazi verdi, negli orizzonti, nelle vedute dall'alto che coinvolgono il cielo.

Il sodalizio tra cinema e città ha per Wenders un valore sociale, e la qualità urbana, elemento imprescindibile per il benessere della società, si risolve nella presenza di parti eterogenee, in forte contrasto tra loro, con un'attenzione singolare alla proporzione tra luoghi pubblici e privati, tra strade ed edifici, nella contrapposizione di spazi monumentali ad aree più modeste, o a luoghi vivaci come quelli di mercato.

La città, per Wenders, deve essere inconfondibile e la si deve ripensare come un insieme di spazi che tramandino il senso di appartenenza, la memoria, l'identità; deve possedere poche regole per permettere agli individui che la abitano di operare delle scelte di vita; necessita che sia attraversata, che ci si possa passeggiare a piedi per scorgere orizzonti ed essere sorpresi.

Il saggio, diviso in macro-tematiche, evidenzia quali caratteristiche una città 'per vivere' deve possedere. A conclusione delle prerogative rilevate nei diversi paragrafi anche attraverso le riflessioni care al regista, si propongono indicazioni e suggerimenti come chiavi interpretative utili ai progettisti per ripensare gli spazi della città del futuro.

Differentemente da ciò che Wenders auspica, si sottolinea come la pianificazione e il disegno della città siano essenziali per la qualità urbana; ma, così come fa il re-

gista, si ritiene che la città rimanga la vera protagonista delle storie degli uomini, il luogo d'elezione per abitare nonostante le sue forti contraddizioni.

Parole-chiave: Wim Wenders; Berlino; Città; Pianificazione urbanistica

Wim Wenders: the sky above the city

The city Wim Wenders describes is troubled, with spaces created by the close juxtaposition of buildings and empty areas. It is a metropolis foreign to the individual, a background of industrial archaeology, with low-level shots of iron support frameworks, places traversed by infrastructures, motorway slip-roads and rapid transport systems.

Wenders' city is rigid and fast, continually changing and made of hard, cold and heavy materials, like steel, with endless concrete walls recalling the dark and slightly unsettling margins of metaphysical paintings.

The urban fabric is filmed with unceasing attention to architecture, and achieves fluidity only in the open landscapes, green spaces, horizons, and the views from above which include the sky.

The partnership of cinema and city has a social value for Wenders. Always an opponent of planning, he hopes for the transformation of only parts of the urban complex, with an idea of chaos that transmits euphoria. The city must be unmistakable, and must be re-thought as a set of spaces giving a sense of belonging, memory and identity. It only needs a few rules, so that the individuals who live there can make choices about their lives; people need to move around it and explore it on foot so that they can catch sight of horizons and experience surprise.

Besides its essential playful side, the city must also contain hope and provide inspiration, so its scale must be suitable for people, and even more so for children. Urban aesthetics is based on heterogeneous components that contrast with each other, particularly on the proportions of public and private places, of streets and buildings, and the contrast between monumental and more modest areas or lively places like markets. For Wenders, the city is the real star of his stories about people; through his stories and his images, the German director teaches us that the city is still the place people choose to live, despite its great contradictions.

Keywords: Wim Wenders; Berlin; Contemporary urbanism; City; Town planning

«La città doveva inventare il cinema per non annoiarsi a morte»¹.

«Il mio sguardo può scorrere nella città, i miei occhi possono toccarla come fossero mani. Quello che vedo e quello che sono diventano una cosa sola»².

L'utopia positivista e il significato sociale della grande cinematografia urbana si palesano nel legame assoluto tra Wim Wenders³ e la città. Parlare di empatia tra il cineasta tedesco e la città è riduttivo: è una vocazione, un sodalizio e, più di ogni altra cosa, è una scelta civile⁴.

Wenders, da acuto osservatore dei centri urbani, esprime una sensibilità specifica nel cogliere gli aspetti caratterizzanti la metropoli contemporanea non solo occidentale, dove emergono prepotentemente la fragilità della sua struttura e l'incertezza del futuro. La città è la vera protagonista della storia⁵ ed è fortemente attesa in ogni inquadratura⁶ nonostante si sottragga alla rappresentazione, poiché in continuo movimento⁷.

Consapevole del ruolo determinante dell'organismo urbano nella qualità della vita degli individui, Wenders intreccia il suo cinema⁸ e la città contemporanea con lo stesso legame simbiotico che il teatro ebbe per il modello urbano delle *Places Ro-*

¹ «La settima arte è stata in grado più di ogni altra di catturare l'essenza, il clima e le tendenze del suo tempo, anche le speranze, le paure e i sogni, articolandoli in un linguaggio universalmente comprensibile. Ma è anche divertimento e il divertimento è l'esigenza urbana per eccellenza: la città doveva inventare il cinema per non annoiarsi a morte». Cfr. *The Urban Landscape*, in Wim WENDERS, *L'Atto di vedere*, Ubulibri, Milano 1992, p. 85. «Il cinema è indubbiamente stato per la gran parte di questo secolo la più potente "macchina" di produzione di immagini collettive. Nello stesso tempo il cinema è stato la fonte attraverso la quale il binomio immagine-città ha trovato la principale modalità di diffusione»: Leonardo CIACCI, *Progetti di città sullo schermo. Il cinema degli urbanisti*, Marsilio, Venezia 2001, pp. 137-138.

² *Lisbon Story*, Ger-Port, 1995, con Rüdiger Vogler, Patrick Bauchau, Ricardo Colares, Joel Ferreira, Sofia Beinard de Costa, Teresa Salgueiro, Madreus, Manoel de Oliveira. Per tutte le citazioni dei film, cfr. da qui in poi Paolo MEREGHETTI, *Il Mereghetti, Dizionario dei film 2008*, Baldini Castoldi Dalai, Milano 2007.

³ Ernst Wilhelm Wenders (Düsseldorf, 1945).

⁴ «Il cinema è una cultura urbana, nata sul finire del secolo scorso e cresciuta parallelamente all'espansione delle metropoli. Il cinema e le città sono cresciute e diventate adulte insieme e i film sono testimonianze dei grandi mutamenti che hanno trasformato le eleganti città di fine secolo nelle difficili e nevrotiche megalopoli odierne»: cfr. *The Urban Landscape*, in WENDERS, *L'Atto*, cit., p. 85.

⁵ «Per me le città sono come persone e noi sviluppiamo con loro rapporti in qualche modo simili a quelli umani. Sono convinto che si debba conoscerne i pregi e i difetti. [...] Le città hanno, sotto molti aspetti, un carattere particolare e, nei miei film, assumono veramente il ruolo di protagonista»: COLUSSO, *Wim Wenders, Paesaggi luoghi città*, Testo & Immagine, Torino 1998, p. 14.

⁶ «Mi rendo sempre più conto di come la percezione della città per me avvenga attraverso le immagini. Sempre alla fine scopro i luoghi nei film meglio che in qualunque altro posto»: ivi, p. 41.

⁷ «Descrivere le città è un'arte molto rara perché esse si sottraggono alla descrizione»: ivi, p. 40.

⁸ Già nel 1925, Mallet-Stevens scriveva: «L'architettura moderna è essenzialmente fotogenica: grandi piani, linee rette, sobrietà d'ornamenti, superfici uniformi, netta opposizione tra ombra e luce; si può sperare in uno sfondo migliore per le immagini in movimento, una migliore opposizione per mettere in risalto la vita? In un prossimo avvenire, l'architetto sarà il collaboratore indispensabile del regista. [...] Architetti e Cineasti impegnati in una domanda molto seria 'come dobbiamo vivere'?»: cfr. *Le cinéma et les arts: l'architecture*, pp. 28-29, in *L'architettura moderna ed il cinema*, Architettura in "Enciclopedia del Cinema" – Treccani: www.treccani.it/enciclopedia/architettura%28Enciclopedia-del-cinema%29. [08 ottobre 2018].

yales, la letteratura della *Comédie humaine* per il tessuto della Parigi haussmaniana, o la pittura futurista da Sironi a Crali⁹ per la città verticale novecentesca.

Le pellicole di Wenders sono le depositarie del valore memoriale delle trame e delle immagini che rappresenteranno in seguito un ritratto estremamente eloquente¹⁰ della percezione della città in un momento storico definito¹¹.

La metropoli di Wenders è in crisi, inquieta, estranea all'individuo¹², ma nonostante tutto vi permane il concetto che la città possa essere ancora un luogo per vivere o forse l'unico possibile¹³; il regista è persuaso che gli urbanisti contemporanei abbiano tradito la città non riuscendo più a ricreare al suo interno, come egli stesso dice, degli spazi 'di respiro', dei luoghi che rispondano alle esigenze dell'individuo ed auspica la totale assenza di pianificazione come rimedio ai danni procurati dalla progettazione¹⁴.

La città attraversata: fiumi, strade, infrastrutture

«La bellezza della grande città è nel condizionamento che impone, è proprio l'automobile e tutti gli altri mezzi di trasporto. Anche muoversi a piedi, camminare con entusiasmo, immergersi nella ressa, mette veramente a proprio agio nella città»¹⁵. Nelle immagini di Wenders la città è osservata come luogo perennemente attraversato dove i percorsi e più genericamente le infrastrutture divengono i protagonisti dello spazio, spesso ripresi da quel celebre cielo che tanto è interprete urbano nei suoi film. La rappresentazione, in particolare per Berlino, segue il criterio della progettazione settecentesca in cui «da una moltitudine di parti regolari risulti una certa idea di irregolarità e di caos che ben si adatta alle grandi città»¹⁶; ma al tempo stesso il tessuto urbano, composto da un'infinità di luoghi particolari tutti diversi

⁹ Cfr. ad esempio Mario Sironi, *Periferia*, 1922, e Tullio Crali, *Incuneandosi nell'abitato*, 1939.

¹⁰ «Esiste una differenza sostanziale nel modo in cui una città può essere rappresentata, modo con il quale in futuro si osserverà. La Berlino degli anni Venti del XX secolo era sempre rappresentata in un grande caos, con mezzi di trasporto che scorrono velocemente e tanti individui e altrettanti rumori». Cfr. anche i corti di Buster Keaton in cui i mezzi di trasporto sono spesso protagonisti della scena o fungono da spalla agli attori negli accadimenti della trama. Cfr. in particolare i fotogrammi iniziali di BUSTER KEATON, *The High Sign* [corto], 1921, con Buster Keaton. In generale per i film e la filmografia cfr. *Archivio della Biblioteca del Cinema Umberto Barbaro*, Roma.

¹¹ «Se qualcuno tra cinquecento anni vedrà *Vertigo* avrà la chiara nozione di come si guardava l'America nel 1958»: cfr. COLUSSO, *Wim*, cit., p. 41. Cfr. anche Alfred HITCHCOCK, *La donna che visse due volte* (*Vertigo*), 1958, con James Stewart, Kim Novak, Barbara Bel Geddes, Henry Johns, Tom Helmore, Ellen Corby, Lee Patrick.

¹² «Anche le nostre città sono diventate sempre più fredde, più inaccessibili; estranee e stranianti; anch'esse [come le immagini] ci offrono sempre più esperienze di seconda mano; anch'esse sono sempre più dominate da un'indole commerciale: cfr. COLUSSO, *Wim*, cit., p. 40.

¹³ Cfr. «Ho fallito in pieno. Me ne sono andato in campagna con grandi progetti. Tutto quello che ho trovato: alberi e ciuffi d'erba». *Lisbon Story*, cit.

¹⁴ Wim WENDERS, *Trovatemi una città per vivere*, intervista di Hans Kollhoff, in WENDERS, *L'Atto*, cit., pp. 94-108.

¹⁵ Cfr. *Cronache dalla città*, in COLUSSO, *Wim*, cit., p. 7.

¹⁶ Marc-Antoine LAUGIER, *Essai sur l'Architecture*, Duchesne, Paris 1753.

che vanno a costituirne l'insieme, è costantemente ripreso dall'alto con inquadrature a volo d'uccello che ricordano i quadri futuristi e l'attenzione spasmodica del Novecento per la città verticale e la velocità.

Questo ruolo primario delle strade e degli itinerari cittadini ci potrebbe ricondurre al legame del cineasta tedesco con la città ottocentesca, un *déjà-vu* urbano in cui la strada e le infrastrutture sono le vere protagoniste dello spazio e le piazze altrimenti declassate a pure confluenze di assi viari; ma Wenders sovverte lo spazio e il tempo della città negando la centralità complessiva dell'organismo, e soprattutto la visione progettuale unitaria. Riconoscendo alla città del XIX secolo una indiscussa coerenza formale, è evidente che proprio questa simbiosi della forma urbana con la società ottocentesca è il contrasto asincrono con il quale rapportarsi nella rappresentazione delle problematiche della città contemporanea. Non c'è concetto più lontano dalle figure ottocentesche del *carrefour* o della *grande croisée*, con la loro forza centripeta, di quanto non lo sia l'idea espressa emblematicamente da Wenders nel film *Alice nelle Città*¹⁷: «in questa città quando arrivi ad un incrocio è come se in un bosco arrivassi ad una radura [...]»¹⁸.

La città di Wenders è una città irrequieta, che ha perso gran parte della dimensione umana, dove è possibile focalizzare gli spazi solo episodicamente e frammentariamente.

Wenders è interessato a evidenziare i conflitti: all'alienazione della vita moderna rappresentata per mezzo delle strade a scorrimento veloce, alla denuncia della solitudine dell'individuo, e al sovvertimento del tempo naturale, contrappone i giardini urbani a esprimere simbolicamente la lotta dell'individuo alla città aliena. Questi minimi luoghi di resistenza simboleggiano la speranza che l'uomo ha di poter e voler continuare a condividere gli spazi con i propri simili.

Non stupisce nei film del cineasta tedesco la presenza costante di infrastrutture quali ponti, viadotti, svincoli autostradali¹⁹, di isole di cemento²⁰, di confluenze di strade a scorrimento veloce: riprese senza soluzione di continuità dai mezzi di trasporto ad esempio sotto e dentro la monorotaia a mezz'aria di Wuppertal²¹. Le immagini di queste strutture più o meno sospese, più o meno in disuso hanno la stessa forza evocatrice e lo stesso primitivo vigore del primo ponte in ferro a Coalbrookdale²². Le infrastrutture hanno dunque un ruolo primario nella definizione della città globale, vuoi che vadano a rappresentare il viaggio, vuoi che siano invece simboli temporali o decodificazione di luoghi. A questi elementi si contrappongono

¹⁷ *Alice nelle Città (Alice in den Städten)*, RFT, 1973, con Rüdiger Vogler, Yella Rottländer, Lisa Kreuzer.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Cfr. *Pina*, Ger-Fr-Gb, 2011, Philippine Bausch con i danzatori del Tanz Theater, 2009.

²⁰ Per un approccio letterario alle 'isole di cemento' cfr. James Graham BALLARD, *L'isola di cemento*, Feltrinelli, Milano 2013.

²¹ Cfr. *Pina*, cit.

²² Abraham DARBY, John WILKINSON, T.F. PRITCHARD, *Ponte sul Severn*, Coalbrookdale, 1775-1779.

spettacolari sequenze di esterni nel paesaggio: foreste, pendii montani, parchi. I contrasti si fanno serrati nel momento in cui Wenders associa le infrastrutture e la rudezza di piloni in ferro e cemento alla leggerezza e alla poesia della danza. In questo caso le isole di cemento divengono fondale al ballo, piazzole sterrate immerse nell'estraneità del traffico cittadino sostituiscono il palcoscenico (fig. 1); una scala mobile in perenne movimento, come gli ascensori della città verticale di Hilberseimer²³, diviene allo stesso tempo oggetto e soggetto coreografico²⁴.

Wenders ha ben presente le inquadrature delle strade che si fanno spazio attraverso le macerie della Berlino dell'immediato dopoguerra rappresentata da Rossellini²⁵; conosce di quelle scene l'energia dei mezzi di trasporto che la attraversano, in particolare il tram²⁶ (fig. 2), e che rappresentano il futuro, la ripresa della vita nonostante tutto.

Un posto a parte è invece dedicato alla presenza del fiume, che assume significati differenti a seconda della città che attraversa (fig. 3): è un rapporto fatto di distanze quello con lo Sprea, con i suoi muraglioni e argini, ne *Il Cielo sopra Berlino*²⁷; mentre il Tagò è l'unico testimone delle nostre vite in *Lisbon Story*²⁸, così come dice Teresa, la solista del gruppo musicale portoghese dei Madredeus che nel film interpreta se stessa²⁹.

Il fiume è dunque elemento di attraversamento della città come le strade, come gli acquedotti (fig. 4), costituendone una persistenza e una preesistenza, andando a rappresentare la natura, la storia, la memoria, il luogo per eccellenza dal quale osservare l'orizzonte³⁰.

Il paesaggio urbano: edifici, orizzonti e spazi verdi

«Tokyo, contrariamente a ciò che sostengono in molti, è a mio avviso una città aperta, che offre qualcosa, non ruba soltanto. Dietro ogni angolo di strada si può

²³ Cfr. Ludwig HILBERSEIMER, *Groszstadt Architektur*, 1927 (ed. it. *L'architettura della grande città*, Clean, Napoli 1981).

²⁴ Cfr. Pina, cit.

²⁵ Cfr. Roberto ROSSELLINI, *Germania, Anno Zero*, It-Ger, 1948, con Franz Grüger, Edmund Meschke, Barbara Hintz, Ingetraud Hintze.

²⁶ Circa la conoscenza della città attraverso i mezzi di trasporto Wenders scrive: «noi percepiamo la città più che in ogni altro modo, attraverso i mezzi di trasporto. Penso che il mezzo di trasporto più bello per conoscere la città sia il mezzo di superficie, il tram in particolare. È un'esperienza bellissima, un'esperienza profondamente sociale, quella di viaggiare su questi mezzi»: cfr. *Cronache dalla città*, in COLUSSO, Wim, cit., p. 7.

²⁷ *Il Cielo sopra Berlino*, (*Der Himmel über Berlin*), RFT-Fr, 1987, con Bruno Ganz, Otto Sander, Peter Falk, Solveig Dommartin. È singolare ma inappropriato che nella traduzione inglese *Wings of desire*, scompaia la "città" dal titolo.

²⁸ *Lisbon Story*, cit.

²⁹ Cfr. *Lisbon Story*, cit., in cui viene pronunciata la seguente frase: «il fiume è l'unico testimone delle nostre vite e non la città».

³⁰ «Anche dove c'è del vuoto nelle strade non è possibile vedere l'orizzonte se non ci si avvicina al fiume»: cfr. *Conferenza presso la Triennale di Milano* (da qui in poi abbreviata con *CTM*), 1994, in COLUSSO, Wim, cit., p. 16.

scoprire uno spazio verde, dalla giungla roboante si passa a zone calme, delicate, pacifiche. Dietro ogni grattacielo si nascondono viali alberati con file di case basse, giardini, uccelli, gatti, insomma pace»³¹.

Il 'paesaggio urbano'³² che Wenders desidera comunicare e che auspica per una città è uno scenario le cui caratteristiche possono essere riunite in due aspetti fondamentali. Il primo punto interessa i luoghi osservati come oggetti in continuo movimento, in perpetua rigenerazione e trasformazione.

La seconda prerogativa è la presenza di spazi eterogenei, molto amati dal regista che desidera una città composta da paesaggi variegati, muovendo pertanto una pesante critica agli urbanisti, in particolare ai progettisti della città divisa in zone con destinazioni d'uso omogenee; completamente in accordo con Wenders su questo punto, è bene ricordare che l'indiscussa crisi della progettazione urbana attuale è anche da accreditare all'applicazione del concetto di zonizzazione che, dal secondo dopoguerra in poi (ossia nelle città novecentesche post regimi totalitari³³), ha avuto tanto seguito. Ciò che è impossibile condividere con il cineasta è, invece, l'auspicio dell'assenza di ogni forma di progettazione per la città. Purtroppo Wenders ha dovuto misurare la sua idea di città con la crisi identitaria degli urbanisti attuali che ha condotto alla realizzazione di centri urbani estranei all'individuo. Wenders si allontana sia dalla pianificazione ottocentesca nella quale la città era pensata come un *unicum*³⁴ sia da quel linguaggio di città del XX secolo nel quale non esiste più un rapporto tra strada ed edificio. Il *modus operandi* che Wenders suggerisce è quello in cui si opera per parti³⁵ andando ad aggiungere al tessuto preesistente edifici e nuovi quartieri.

Per Wenders non si deve snaturare il tessuto storico dei paesaggi urbani andando a distruggere edifici emblematici o semplicemente quell'architettura minore che ne costituisce l'ossatura, ossia l'immagine che l'uomo ha edificato nel corso degli anni per il proprio spazio di vita³⁶, eliminandone conseguentemente la memoria. Gli edifici sono spesso i protagonisti delle sue immagini insieme alle strutture portanti, meglio ancora se l'architettura denuncia il suo scheletro come ac-

³¹ WENDERS, *L'Atto*, cit., p. 91.

³² «Diventato parte integrante e attiva del nostro ambiente, il cinema ci mostra il paesaggio urbano dalla prospettiva delle immagini», WENDERS, *L'Atto*, cit., p. 85; «Credo fermamente nella forza creativa dei paesaggi nell'ambito di una storia»: COLUSSO, *Wim*, cit., p. 55; «I paesaggi possono essere veramente personaggi e le persone che vi compaiono semplici comparse»: Wim WENDERS, *Una volta*, Socrates, Roma 1993, pp. 55-56.

³³ Cfr. Paolo HERITIER, *Società post-hitleriane?*, Giappichelli, Torino 2009.

³⁴ Basti pensare alla città di Parigi che scaturisce dalle sensibili trasformazioni pensate da Napoleone III e dal prefetto della Senna Georges Eugène Haussmann.

³⁵ «Oggi non si fondano più le città. Possiamo solo aggiungere delle cose, delle costruzioni, degli edifici, dei quartieri. Sicuramente la responsabilità rimane ancora ai singoli edifici che vengono costruiti. [...] Forse la cosa più importante che gli architetti e i registi hanno in comune è questo: il fatto che ogni storia parla di luoghi, di vita e di morte così come l'architettura»: CTM, cit., p. 19.

³⁶ «[...] Tokyo è formata da un sistema di isole. Ovviamente queste isole dovrebbero essere conservate, e invece stanno via via scomparendo»: WENDERS, *L'Atto*, cit., p. 91.

cade spesso nelle infrastrutture (fig. 6), negli edifici industriali o nel prediletto *Beaubourg*³⁷.

I paesaggi sono il risultato della sommatoria di luoghi riconoscibili ed è interessante trarre dal regista un importante insegnamento per gli urbanisti attuali: ritrovare quella puntuale attenzione per il disegno della città, per i rapporti tra gli elementi che la compongono, siano essi edifici, orizzonti, infrastrutture o spazi verdi³⁸. Wenders alterna ai paesaggi le claustrofobiche riprese all'interno delle rigide corti delle *Mietkasernen* berlinesi giocando sul significato di interno ed esterno.

Gli spazi verdi all'interno della città hanno per Wenders un significato ambivalente. Nel mirabile docufilm su Philippine Bausch³⁹ si alternano nella città contemporanea (che a sua volta si avvicina ad aree della città industriale dismessa) (fig. 5) parchi urbani come aree aperte (non delimitati da recinti fisici e apparentemente senza confini) ad aree di risulta alla confluenza di più strade dove le sterpaglie invadono il terreno. Si intervallano in contrasto a questi luoghi aree dall'immagine insolita come ad esempio parchi acquatici deserti nella stagione invernale.

Allo stesso tempo Wenders, oltre agli spazi della città, apprezza il deserto⁴⁰ ma è in città che l'orizzonte si apre schiudendo un varco tra gli edifici. È forse la presenza dell'orizzonte una delle caratteristiche che la città del futuro deve possedere per essere maggiormente apprezzata dai propri abitanti per cui la progettazione urbana dovrà prevedere dei fondali naturali tra la continuità degli edifici.

Luoghi pubblici e privati, vuoti urbani e spazi interstiziali

«La città è costruita, la città è intatta, quindi il vuoto fa parte dell'organizzazione generale»⁴¹.

Un'altra caratteristica indiscutibile dell'attenzione di Wenders per la città concerne il vincolo che inevitabilmente essa sia costituita da un insieme di elementi tra loro in forte contrasto e dalla presenza di luoghi pubblici e privati sapientemente dosati all'interno del tessuto. Il regista utilizza molte immagini nei suoi film per definire l'indispensabilità dei vuoti urbani e degli spazi interstiziali al suo interno. Uno dei concetti più interessanti che Wenders pone in evidenza e sul quale riflettere è quello

³⁷ Gianfranco FRANCHINI, Renzo PIANO, Richard ROGERS, Susanne 'Su' ROGERS, *Centre Georges-Pompidou*, Parigi, 1977, Committente: Georges Pompidou.

³⁸ Cfr. «Adoro i monoliti, i grattacieli, ma al contempo li trovo sopportabili e abitabili solo se inseriti in un equilibrio dinamico di spazi non pianificati. Forse è Tokyo la città che più assomiglia a questo mondo sperato»: WENDERS, *L'Atto*, cit., p. 91.

³⁹ Pina, cit.

⁴⁰ «Devo ammettere che oggi amo allo stesso modo anche le terre disabitate: il deserto. Si può sostenere che qualcosa accomuna questi due poli opposti, si può dire che i paesaggi urbani "confinano" con quelli desertici»; «conosco i deserti americani e australiani, dove ogni tanto ci si imbatte in qualche resto di civiltà: una casa, una strada in rovina, una linea ferroviaria dismessa, un distributore di benzina abbandonato o un motel. In un certo senso si tratta di esperienze opposte a quelle che si fanno in città quando si penetra in uno spazio aperto»: COLUSSO, *Wim*, cit., pp. 10-11.

⁴¹ COLUSSO, *Wim*, cit., p. 16

che attualmente gli abitanti non riconoscano la città anche perché non possono più compiere delle scelte⁴²; scelte all'apparenza banali come ad esempio quella di intraprendere un percorso piuttosto che un altro⁴³ per giungere a destinazione. Quindi l'assenza di scelta è vista come limitazione della libertà personale e negazione del desiderio di appartenenza. I vuoti urbani devono pertanto permanere all'interno del tessuto, per dirla come il regista, come 'spazi di respiro' della città, come luoghi di scelta dell'individuo. La presenza di spazi interstiziali tra elementi uguali o analoghi permette di passare attraverso la città, di transitarvi; sono luoghi indispensabili affinché le persone possano creare immagini, definire propri spazi di memoria, di benessere e diventino pretesto per agire e non sentirsi 'sopraffatti' dalla città.

È piuttosto nota la riflessione di Wenders circa la città di Brasilia nella quale critica aspramente la progettazione portata all'estremo di quella che è una città fondata ed in particolare una città pensata per zone con il medesimo utilizzo. Wenders, che passeggia con difficoltà nel sistema urbano concepito per le auto, scorge finalmente un luogo, uno spiazzo, un vuoto urbano sul quale spontaneamente le persone si radunano per farne un luogo di mercato e dove, all'interno di un tessuto interamente disegnato, gli individui possano trovare l'auspicato disordine⁴⁴; si torna dunque prepotentemente alle prescrizioni della progettazione delle città settecentesche con il loro concetto di caos⁴⁵ (tanto apprezzato da Wenders) presente nelle buone norme progettuali dettate da Marc-Antoine Laugier⁴⁶ già nel XVIII secolo.

Punti di vista, luce e materiali

Molteplici sono i punti di vista di cui si avvale Wenders per descrivere la città: alla proiezione frontale si avvicinano riflessi e immagini da mezzi di trasporto in movimento con un'alternanza di visioni complessive a dettagli. Si è detto più volte che il regista ami i contrasti e questi si evidenziano anche nell'alternanza di riprese a

⁴² «Ho ripreso dei sentieri creatisi in punti in cui la gente era solita passare, nessuno li aveva tracciati, era una scelta della gente passare di là. Nel film poi i bambini giocano in assenza di luoghi organizzati per il gioco, sono liberi. I vuoti che io difendo, gli spazi urbani che mi fanno vivere la città che amo sono questi. Se si riempiono questi vuoti non resterà spazio alla fantasia della gente, ai suoi bisogni. Oggi, in realtà, la pianificazione tende a costringere la città entro reti controllabili di movimento, la gente cammina dove deve camminare i bambini giocano nei luoghi dove devono giocare, non c'è più spazio per compiere delle scelte»: circa *Il Cielo sopra Berlino*, cfr. CTM, cit., p. 16.

⁴³ Cfr. «Quando ci si trova davanti un ostacolo, la linea più breve tra i due punti, può essere una linea curva»: Bertolt Brecht.

⁴⁴ «Nonostante abbiano sbagliato tutto, [i progettisti della città fondata di Brasilia, N.d.A.] su una piazza si ritrova la vita autentica in un grande spiazzo, originariamente destinato a giardino pubblico, c'era una specie di mercato delle pulci, invaso da gente che, diciamo così, aveva bisogno del disordine, nel bel mezzo di quella città così mortalmente ordinata. Questo luogo non programmato, impreveduto, era il più bello e l'unico a misura d'uomo»: cfr. CTM, cit., p. 16.

⁴⁵ Circa il caos e più ampiamente la città che non sopporta le regole, Wenders scrive che «La città si definisce per contrasti, vuole scoppiare, non sopporta le regole. Ciò che chiedo ad una città è di essere scosso da un luogo all'altro, da una sensazione all'altra»: cfr. COLUSSO, *Wim*, cit., p. 8.

⁴⁶ LAUGIER, *Essai*, cit.

scala urbana e a scala architettonica⁴⁷ poiché ogni edificio è parte di un più ampio e determinato tessuto⁴⁸. Wenders tratteggia spesso la città con pochi ma peculiari dettagli architettonici del passato come in *Palermo Shooting*. All'esterno del compresso tessuto urbano compaiono oggetti come fossero ostacoli, tralicci (fig. 7), distributori di benzina come vincoli da superare. Nelle inquadrature ricorre spesso l'elemento del vetro sul quale gli edifici e gli individui si rivelano. Alcuni elementi urbani sono sempre presenti nelle pellicole come scale, binari e tunnel metropolitani abbandonati.

Wenders ha una visione della città che riprende alcuni aspetti dell'urbanistica rinascimentale; questo lo si può osservare nel momento in cui all'interno di un fitto tessuto inquadra scorci di paesaggi a fondale del costruito. Sempre molto rinascimentale è la visione degli edifici coesi in fughe prospettiche che si leggono progressivamente al termine di un percorso.

Il regista sceglie sapientemente di rappresentare spesso la città in bianco e nero, il che implica un'attenzione spasmodica alla luce, esaltando le architetture con i contrasti che permettono di leggerne meglio i volumi. Wenders interpreta la città anche attraverso la scelta dei materiali: per Berlino, ad esempio, la camera si trattiene spesso su cemento e laterizi insieme ai murales sugli edifici che rappresentano il tema dell'inganno caro al regista; predilige inoltre gli elementi dell'archeologia industriale come il ferro e molti componenti solidi quali la pietra. Dei materiali si percepiscono le superfici, le ruvidità, la ruggine; compattezza e continuità sono espresse da pavimenti in opera senza fughe.

La città come palinsesto: il tempo e la memoria

«Ero e sono attratto da ciò che porta in sé i segni del tempo, da ciò che sento ormai in via di sparizione; amo quelle figure che saranno presto sepolte, le riconosco, mi appartengono prima ancora di sapere che veramente spariranno. Il solo fatto che qualcosa dovesse scomparire è sempre stato un buon motivo per posizionare la macchina da presa»⁴⁹.

⁴⁷ «Io amo le città ma a volte è necessario lasciarle, osservarle da lontano per capirne i pregi»: cfr. WENDERS, *L'Atto*, cit., p. 92. «Campino- È molto che ci stai lavorando? Mezzogiorno- Più o meno due anni. C.- Devi conoscerla piuttosto bene. M.- Quando lavori così intensamente sui dettagli perdi di vista il senso complessivo». Lo scambio di battute è riferito all'opera in affresco *Il Trionfo della Morte*, Anonimo, 1446, Palazzo Abbatellis, Palermo, ma è un'idea insita in Wenders anche per quanto concerne le città. Cfr. *Palermo Shooting*, Ger-It-Fr, 2008, con Campino (Andreas Frege, cantante dei Toten Hosen), Giovanna Mezzogiorno, Dennis Hopper, Inga Bush, Jana Pallaske, Lou Reed, Letizia Battaglia, Alessandro Dieli, Uso Samel.

⁴⁸ «Ricordo un episodio che mi era capitato a Tokyo mentre stavo osservando una piccola casa costruita dall'architetto Tadao Ando. Volevo fotografarla e ho cominciato a cercare la posizione giusta per riprenderla interamente: dalla strada, dai tetti, di fronte ecc. Dopo infinite prove, mi sono reso conto che era impossibile riprendere quell'edificio interamente, perché la sua immagine, il suo senso, erano dati proprio dal suo essere strettamente connesso a un tessuto di altri edifici tutti differenti. Ho realizzato allora che questo era anche il mio metodo»: cfr. COLUSSO, *Wim*, cit., p. 17.

⁴⁹ COLUSSO, *Wim*, cit., p. 42.

L'intero cinema di Wenders è legato indissolubilmente al concetto che per interpretare un luogo si debba conoscerlo, comprenderlo ed appartenere ad esso: per far questo occorre collegarsi alla memoria⁵⁰. Singolare è come spesso Wenders riesca a raccontare la città attraverso ciò che è scomparso e assente dunque ciò che Sabine Jaccoud definisce «l'eloquenza dell'assenza»⁵¹.

I concetti di tempo e memoria della città sono sviluppati ampiamente ne *Il Cielo sopra Berlino* ed anzi il film stesso è il pretesto per parlare della città attraverso questi due contenuti, anche tramite i continui rimandi ad un'epoca passata ma non troppo lontana cronologicamente come nelle scene del 'film nel film' con Peter Falk. Nell'interessantissimo saggio di Paolo Heritier, *Cinema, Architettura, Diritto*⁵², vi è un passaggio nel quale si pone l'attenzione all'oblio degli 'spazi vuoti'; uno di questi spazi, simbolo di memoria e assenza, è *Potsdamer Platz*, con le sue evidenti e repentine trasformazioni novecentesche⁵³. Si riconosce che la piazza risulta meno evocativa e rivelatrice oggi del vuoto precedente; in questo caso il luogo era così eloquente di un doloroso passato da meritare volontariamente l'oblio. Emblematico è il passaggio nella Berlino del personaggio Omer che non riconosce l'originaria *Potsdamer Platz* nello slargo invaso dalle rovine della guerra (fig. 8), è spaesato, non sa a chi rivolgersi ma poi ritrova la piazza nella sua memoria⁵⁴.

Per Wenders, da sempre, città e cinema sono inseparabili ed il regista applica ad entrambi gli stessi pensieri morali, le stesse convinzioni programmatiche. Sia il cinema che la città hanno immagini in perenne trasformazione. Wenders ammette che l'idea di storia venga falsata poiché nella città difficilmente un'epoca permane se non nella memoria. Ma allo stesso tempo afferma che quando in una città si progetta 'in stile', ossia edificando 'falsi storici', per rievocare un passato ormai trascorso, si compie una forzatura del presente; nei fatti si disegna privandosi dell'originalità ripetendo una mera matrice conosciuta, uno stereotipo. Quel che è peggio è l'interpretazione della città del passato che, vista con gli occhi attuali è sempre una inutile traduzione di qualcosa che non è più in esistenza⁵⁵.

⁵⁰ Cfr. Sabine JACCAUD, *Wim Wenders and Berlin*, in Malcolm Gee, Tim Kirk, Jill Stewart, *The City in Central Europe. Culture and Society from 1800 to the Present*, Aldershot, Ashgate 1999, pp. 239-253; Gül Kaçmaz ERK, *Architecture as Symbol: Space in Wim Wenders' Cinema*, in «Wolkenkuckucksheim», 9, 1, November 2004, pp. 1-18.

⁵¹ Cfr. JACCAUD, *Wim*, cit., p. 249.

⁵² Paolo HERITIER, *Cinema, architettura, diritto. Concezione narrativa e metafora estetica del fondamento*, in Bruno Montanari, Alessio Lo Giudice (a cura di), *Il potere delle immagini. Tecnologia, spazi urbani e luoghi politici*, G. Giappichelli Editore, Torino 2011, pp. 23-64; in particolare, cfr. le pp. 36-55.

⁵³ Da centro della città negli anni Venti, a luogo simbolo del limite politico delle due Germanie fino all'ultima trasformazione dopo la caduta del Muro che ha saturato lo spazio con edifici altamente rappresentativi.

⁵⁴ «I think that Omer would be even more confused now then was been; and that was only 14 years or so ago. At the time of *Wings of Desire* he was desperately trying to match his memories to the desert he found there, to this Patagonia in the middle of Berlin. Potsdamer Platz was nothing else for years». Cfr. Wim WENDERS, *A sense of place*, in Alessandra Casu, Ilene Steingut (dialogo con Wim Wenders, a cura di), *A sense of Place*, in «Arch+», 39, 2006, 180, p. 115.

⁵⁵ «In un film a carattere storico è sconsolante vedere la città sgombra, con le antenne smontate, ogni

Il valore della città per Wenders si riscontra anche nel concetto che la città sia storia pietrificata e debba continuamente fare i conti con il tempo andato che non potrà mai essere cancellato del tutto. Si pensi ad esempio al tema della topografia urbana o semplicemente a come sia difficile cancellare l'alveo di un fiume, anche se interrato, dalla lettura e dall'analisi di un territorio, oggetto che rimarrà dunque sempre leggibile. Quindi la città è di per sé memoria. La città per Wenders ha inoltre un valore di mediazione tra passato e futuro benché, a seconda delle circostanze storico-politiche, non sempre ci proietti facilmente verso l'avvenire, anzi spesso può ostacolare con le sue forme e i suoi modi di vita questo passaggio⁵⁶.

Wenders desidera fortemente mantenere viva la memoria della città e nella città. Il *genius loci* può ispirare storie che non permetteranno al luogo di scomparire e propone di ritrovare gli spazi della memoria e della consapevolezza all'interno della città⁵⁷. Uno tra i molteplici esempi di luogo della memoria, al quale Wenders dedica molta attenzione, è lo spazio di mercato che ci riporta ad uno dei problemi della città contemporanea, non solo occidentale. In questi termini è profondamente contrario all'abbattimento di edifici simbolici e fortemente vissuti: richiama l'attenzione al caso delle *Halles* a Parigi⁵⁸ dove con la loro distruzione i cittadini sono stati privati degli spazi della quotidianità e delle abitudini.

Ne *Il Cielo sopra Berlino* la città è vista con un certo distacco, è un luogo di quiete, di silenzio. La biblioteca è lo spazio dove sentirsi a casa, il luogo deputato all'*heimat*, dove il tempo è dilatato, dove ritrovarsi. Differente invece è la memoria della città in *Lisbon Story*⁵⁹, dove, insieme al fiume, tutto scorre.

cosa pulita. Non ho mai visto un film storico in cui una macchina sporca attraversasse la scena. È sempre tutto così incredibilmente lustrato; nel set di una strada di New York a cavallo del secolo anche il sudiciume risulta pulito. L'idea di storia su cui tutto si basa è completamente falsata. Provo la stessa impressione quando in una città si cerca di riesumare il passato con lo stesso gusto: mi sembra di assistere ad un film storico; eppure basterebbe considerare che, anche quando era presente, quel passato non era così agghindato, così tirato a lucido. In questo modo, invece di creare un legame col passato, si trasforma il passato in un cliché»: WENDERS, *L'Atto*, cit., pp. 106-107.

⁵⁶ «Le città svolgono una funzione mediatrice tra il passato e l'avvenire, per renderci più accessibile il futuro o per sbarrarci il passo»: COLUSSO, *Wim*, cit., pp. 11-12.

⁵⁷ «La città è un luogo in cui la storia è presente a livello fisico, in cui il presente viene inondato e appagato dal passato. Una città si delinea attraverso il suo latente valore memoriale», WENDERS, *L'Atto*, cit., p. 104; «Mi resi conto allora che sempre alla fine scopro i luoghi nelle storie meglio che in qualunque altro posto. Sono convinto che i posti hanno bisogno di una storia per sopravvivere»: CTM, cit., p. 77.

⁵⁸ «Quando a Parigi abbattono le *Halles*, seguiti quello spettacolo con rabbia e con dolore. Quando a Tokyo verrà abbattuto il *Golden Gai* per fare una costruzione più grande, piangerò di nuovo, perché la città ne uscirà impoverita»: WENDERS, *L'Atto*, cit., p. 91. Nel 1971 i padiglioni ottocenteschi di Victor Baltard vennero interamente smantellati. Attualmente, al loro posto vi è il progetto *Canoopée* (Patrick Berger e Jacques Anziutti), inaugurato nel 2016.

⁵⁹ *Lisbon Story*, cit., «Friedrich - III giorno dell'esperimento: La solitudine è indispensabile per quello che sto facendo. Chi, se non un solitario sarebbe pronto a perdere se stesso scivolando nella città. IV giorno dell'esperimento: In un film il tempo ha un valore particolare [...] quello che succede prima o dopo non conta nulla. Il tempo è come un'espressione nuova. Tutto conta, non ci sono estremi e ha la medesima importanza, quasi non seleziono più, che libertà! VI giorno dell'esperimento: Sono stufo di tornare a casa, la casa è una realtà che ostacola il mio rapporto con la città, crea un diaframma di

La città identitaria: monumentalismo e luoghi simbolici

«Berlino invece è ovunque inconfondibile, questo ha un valore incredibile per una città»⁶⁰. Nato in una delle nazioni europee maggiormente legate al concetto di suolo⁶¹ Wenders non solo non può ignorare il tema della città identitaria ma ne fa un baluardo delle sue pellicole. Ancora una volta Berlino ne è emblematica: la presenza stessa del Muro era un *landmark* a carattere ambivalente di identità e separazione al tempo stesso. Il Muro rappresentava un diaframma tra due città e nel vuoto urbano di *Potsdamer Platz* non era possibile identificare quale luogo significasse lo spazio interno e quale l'esterno come accadeva invece per le antiche murazioni cittadine. Lo sguardo di Wenders diviene qui pretesto per alcune considerazioni di carattere urbano su Berlino. Lo spazio altamente simbolico della *Potsdamer Platz* è il progetto urbanistico più impegnativo da affrontare all'indomani dell'unificazione delle due Germanie⁶²: trovare una sistemazione adeguata ed un modello politico esemplare al luogo più emblematico di Berlino. Gli occhi di tutte le nazioni europee e del mondo sono puntati su questo spazio. Si sceglie dunque di chiamare tra i migliori progettisti del momento e si realizza una piazza alla confluenza di cinque strade con edifici eminentemente rappresentativi progettati con un linguaggio contemporaneo, proiettato verso il futuro. Si può dire che già dal primo decennio del XXI secolo Berlino attraversa una fase di ripiegamento su se stessa evidenziata anche dalle scelte progettuali che la città si è decisa a compiere. Ci si riferisce al progetto della ricostruzione del *Berliner Schloss*, un progetto che vedrà la riproposizione di un edificio 'falsamente storico' tanto invisio a Wenders.

Tralasciando il chiaro riferimento di implicazione culturale alla realizzazione di un edificio che appartiene ad un passato più aulico, per i suoi abitanti, di Berlino, due sono le cose da evidenziare nella scelta di questa opera. Il castello viene riproposto su tre lati nelle forme antiche ma, si noti bene, utilizzando metodologie costruttive assolutamente contemporanee e d'avanguardia, ossia non di tipo tradizionale, per tre dei prospetti identici agli originari. Sul quarto lato si proietta la volontà di denunciare l'intervento moderno; quest'ultima scelta sarebbe coerente e comprensibile se non fosse che il progetto vincitore del Concorso⁶³ riveli un disegno fortemente legato non alla contemporaneità ma ad un linguaggio monumentalista in uno stile del tutto simile a quello usato durante l'ultimo regime totalitario e analogo agli interventi piacentiniani dell'E.U.R. a Roma. È evidente che Ber-

cui non ho più bisogno. Sento letteralmente pulsare il battito del mio cuore in queste inquadrature. Tutto è ripreso alle mie spalle. Queste immagini mostrano la città come è e non come vorrei che fosse. Insomma, queste sono nel primo dolce sonno dell'innocenza, pronte per essere scoperte dalle generazioni future con occhi diversi. [...] Philip - Ma muovi gli occhi attorno e fidati della tua vecchia manovella, è ancora capace di immagini in movimento, perché sprecare la tua vita in superflue immagini spazzatura quando a metterci il cuore puoi farne di indispensabili in magica celluloide?».

⁶⁰ Il paragone è con le città americane. Cfr. WENDERS, *L'Atto*, cit., p. 101; COLUSSO, *Wim*, cit., p. 12.

⁶¹ Il motto "Blut und Boden", ossia "sangue e suolo", utilizzato già durante il Romanticismo, descrive efficacemente il forte senso di attaccamento del popolo tedesco alla propria nazione.

⁶² Abbattimento del Muro di Berlino: 12 novembre 1989.

⁶³ Franco Stella, *Berliner Schloss*, 2008.

lino, città con grandi problemi di pianificazione urbanistica dall'uso delle *Mietkasernen* in poi, dopo essersi proiettata verso il futuro con i progetti successivi alla caduta del Muro rielabora un linguaggio del passato per colmare il periodo di crisi identitaria che sta attraversando; ma Berlino non è solo questo e ai simboli della città, come ad esempio le ali in pietra dell'angelo del Tiergarten, quindi ai territori della città monumentale, Wenders contrappone i luoghi della sconfitta come il Muro e ancora non-luoghi e infrastrutture.

Wenders ha una particolare sensibilità per i brani di città nei quali la presenza della storia abbia una grande forza, luoghi nei quali il sodalizio tra cinema e città abbia un valore sociale:

«Sono convinto che [...] quei 'muri tagliafuoco', le piazze desolate, i vecchi cortili, abbiano una forza memoriale molto maggiore delle facciate dipinte⁶⁴».

«Proprio quegli 'sconfortanti' muri laterali dei palazzi che non esistono altrove, erano per me il carattere, il segno della città. Erano come ferite e a me la città piace per le sue ferite che mi raccontano la sua storia meglio di qualsiasi libro⁶⁵».

Il regista crede fermamente che il cinema possa essere un elemento di riflessione per i cambiamenti urbani e che la comunicazione per immagini possa divenire un agente di trasformazione per la città⁶⁶.

Wenders nei suoi racconti cinematografici anticipa di decenni la situazione attuale che vede l'uomo abitare non più le città ma i territori⁶⁷. La città contemporanea è osservata dal regista nella cui lingua madre la parola *Heimat*⁶⁸ (intraducibile in italiano con un unico vocabolo) ha un significato quasi ancestrale in cui il territorio è anche casa, è il luogo dei ricordi dell'infanzia, degli affetti⁶⁹.

Wenders fa riflettere sui confini della *Geimenschaft*, la comunità intesa come consorzio umano basato su legami culturali profondi con quelli della *Gesellschaft*, la società fondata su accordi tra estranei formalizzati nelle leggi⁷⁰ dove evidenzia i contrasti tra la città Ottocentesca, quella che definisce la 'città elegante', la 'città ancora a misura d'uomo' e la città contemporanea che non ha solo perso l'attrattiva empatica ma cosa più grave la forma identitaria e di memoria storica per le generazioni future. Per Wenders il centro storico è ancora un luogo dove godere dello

⁶⁴ COLUSSO, *Wim*, cit., p. 64.

⁶⁵ Ivi, p. 61.

⁶⁶ Circa l'utilità del cinema per l'urbanistica, anche attraverso la filmografia prodotta dagli urbanisti stessi come «occasione 'istituzionale' [...] per comunicare, con un pubblico potenzialmente molto vasto, sulla base dei temi disciplinari [...] culturalmente e politicamente più significativi», cfr. Leonardo CIACCI, *Progetti*, cit., pp. 174-175.

⁶⁷ Massimo CACCIARI, *La città*, Pazzini, Villa Verrucchio 2009, p. 48; HERITIER, *Cinema*, cit., pp. 24-25.

⁶⁸ Cfr. Lo sceneggiato per la TV: Edgar REITZ, *Heimat – Eine Chronik in elf Teilen*, (*Heimat*), RFT 1984, con Marita Breuer, Gertrud Bredel, Michael Lesch, Dieter Schaad, Willy Burger, Gertrud Scherer, Gudrun Landgrebe, Jörg Richter.

⁶⁹ «Sarebbe qualcosa tornare a casa dopo un lungo giorno»: cfr. Bruno Ganz, l'angelo Daniel, *Il Cielo sopra Berlino*, cit.

⁷⁰ Ferdinand TÖNNIES, *Gemeinschaft und Gesellschaft, Abhandlung des Communismus und des Socialismus als empirischer Culturformen*, 1887. Cfr. anche *Gemeinschaft und Gesellschaft. Grundbegriffe der reinen Soziologie*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2005.

spazio, dove si possa avere l'illusione del ritorno all'infanzia e dove permangono edifici altamente simbolici. Tra essi è immancabile l'edificio della Stazione⁷¹ (fig. 9) con il significato ambivalente del passato che non ritorna ma anche dell'edificio simbolo del futuro. Questa deve essere la città per Wenders, memoria e futuro contemporaneamente.

Mentre l'urbanistica ottocentesca denunciava la possibilità di osservare ancora la città come un *unicum* lasciando in eredità i grandi edifici istituzionali, i teatri, la rete viaria, le scuole, gli ospedali, le stazioni e quindi una città fortemente identitaria, ci si chiede cosa lascerà la frammentaria città contemporanea alle generazioni future se non il modello, neppure originale, dei centri commerciali⁷².

Raccogliere l'insegnamento di Wenders: ripensare la città

Città e pianificazione

«Ripeto sempre lo stesso concetto: che in una città esiste una qualità degna di essere vissuta, che si può percepire nei termini del bello, che non dovremmo lasciarci sottrarre dalla pianificazione urbanistica. Ogni sorta di pianificazione urbana deve per definizione mirare all'omogeneità. [...]»⁷³.

Benché Wenders rivolga una critica feroce agli architetti ed in particolare agli urbanisti della città contemporanea è necessario evidenziare che il problema non sia da ricercarsi nella pianificazione urbana.

È presumibile supporre piuttosto che la velocità repentina e totalmente imprevedibile del cambiamento avvenuto nei nuovi modi di vita non abbia permesso agli urbanisti, ad oggi, di adeguarsi codificando un'opportuna progettazione di parti della città altamente rappresentative. Poiché la città non può più essere pensata come un *unicum* alcuni degli architetti protagonisti di questo momento, tra cui Massimiliano Fuksas, auspicano come soluzione a questa crisi evidente un tipo di progettazione territoriale oltre che urbana⁷⁴. In ogni caso, sia che si progetti per parti, sia che si ampli la visione al territorio la soluzione non può essere l'assenza di progettazione come auspicata da Wenders⁷⁵ ma esattamente la situazione oppo-

⁷¹ «Questa deve essere la stazione di cui mi hanno parlato, quella con il nome buffo. Non la stazione dove si fermano i treni ma la stazione dove si ferma la stazione»: Omer a *Potsdamer Platz, Il Cielo sopra Berlino*, cit.

⁷² Centri commerciali paragonati alle *Gated Communities* nei quali sentirsi sicuri. Cfr. HERITIER, *Cinema*, cit., p. 50; cfr. Matteo AGNOLETTI, Alessandro DEL PIANO, Marco GUERZONI (a cura di), *Superluoghi e città*, in *La civiltà dei superluoghi. Notizie dalla metropoli quotidiana*, Damiani, Bologna 2007, in particolare cfr. pp. 6-9; Giovanni FRANCESCHELLI, *Disquisizioni su due superluoghi, Dialogo con Massimiliano Fuksas*, in AGNOLETTI, *La Civiltà*, cit., pp. 124-133; Richard INGERSOLL, *Italian Beauty, Superluoghi come pretesto per un film*, ivi, p. 22-29.

⁷³ Ivi., p. 104.

⁷⁴ «Io sento la città come una condizione di esistenza, e questo deriva dalla mia esperienza dell'America dove le città hanno assunto una estensione enorme»: COLUSSO, *Wim*, cit., p. 6.

⁷⁵ «La qualità della vita di una città, a mio avviso, è anche direttamente proporzionale all'assenza di pianificazione», WENDERS, *L'Atto*, cit., p. 100; «C'è dunque nell'idea di Wenders della città uno stretto rapporto tra una pianificazione errata e l'agire dell'uomo», HERITIER, *Cinema*, cit., p. 43.

sta, ossia bisognerebbe ritrovare quel legame profondo tra le componenti stesse della città, quei rapporti tra strade ed edifici e tra città e territorio, in un solo concetto occuparsi nuovamente del suo disegno⁷⁶; analogamente gli urbanisti non saranno una enclave culturale ma dovranno confrontarsi con gli abitanti per «creare una pubblica opinione sui problemi della città [...], la formazione di una coscienza consapevole dei bisogni e dei desideri»⁷⁷.

Interessante è evidenziare che, circa la negazione della pianificazione urbana, Wenders è, in qualche misura, costretto a contraddirsi quando parlando di Parigi, e più specificatamente della città haussmaniana, afferma che un sistema compatto, completo, paragonabile al tessuto storico della città, non faccia sentire alcuna mancanza al cittadino⁷⁸.

Attualmente si è rinunciato al lessico urbano a favore della quantificazione degli spazi anche a causa della distruzione dei modelli precedenti da parte di alcuni linguaggi novecenteschi⁷⁹. Probabilmente bisognerebbe ripartire dalla qualità urbana, dal ridisegno di aree dismesse e degradate e dalla rigenerazione dei luoghi con funzioni obsolete.

Il caso emblematico del progetto dell'*High Line* a New York⁸⁰ (ma si potrebbero fare molteplici esempi eclatanti)⁸¹, permette di comprendere quale possa essere la strada della progettazione urbana: una serie di interventi all'interno della città, una riqualificazione per parti, dove siano altissime la qualità e l'estetica e dove il progetto possa servire da volano per la rigenerazione di ampi spazi andando a migliorare inevitabilmente anche le aree limitrofe ad esso e tutto un sistema infra-

⁷⁶ Cfr. Ludovico QUARONI (capogruppo), [Massimo Boschetti, Adolfo De Carlo, Gabriella Esposito, Luciano Giovannini, Aldo Livadotti, Luciana Menozzi, Alberto Polizzi e Ted Musho], *Progetto per un quartiere residenziale CEP* (Coordinamento dell'Edilizia Popolare) a Venezia-Mestre, 1958. Questo progetto, che rappresentò a suo tempo un modo di procedere differente in confronto all'approccio degli urbanisti di allora, prevedeva che fosse l'architettura a definire il disegno del nuovo quartiere residenziale; non si operava per standard urbanistici ma per aree di interesse, evidenziando i rapporti tra nuovo organismo e territorio preesistente, tra edifici ed infrastrutture, con un dialogo aperto tra progetto e la pesante eredità del centro storico di Venezia. In altre parole, un disegno della nuova "città satellite" che è ideata solo dopo un profondo studio sociale ed ambientale e in cui il progetto è il frutto di un'attenta analisi culturale ed estetica.

⁷⁷ Ludovico QUARONI, *La TV e l'educazione urbanistica*, in Associazione Radio-teleabbonati, *Rai come pubblico servizio*, Biblioteca dello spettacolo, Roma 1963, pp. 195-199 e CIACCI, *Progetti*, cit., pp. 148-149.

⁷⁸ «A Parigi [...] mi trovavo bene, proprio come a Berlino. A Parigi è proprio la completezza della città che non fa sentire alcuna mancanza. Ogni strada è una fila perfetta di edifici [Cfr. *Rue de Rivoli*, Charles Percier e Pierre-François-Léonard Fontaine, primi anni del XIX secolo, N.d.A.], ci sono moltissime strade e palazzi del secolo scorso [XIX secolo, N.d.A.], anche più antichi. Si è immersi in un sistema urbano compiuto, compatto, in una superficie chiusa»: cfr. WENDERS, *L'Atto*, cit., pp. 104-105.

⁷⁹ Linguaggi in parte influenzati dai regimi totalitari che hanno condizionato le società post-moderne: cfr. HERITIER, *Cinema*, cit., p. 26.

⁸⁰ Diller Scofidio + Renfro & Field Operations, *High Line*, Chelsea, NYC, 2006-2015.

⁸¹ Cfr. Weiss-Manfredi, *Hunter's Point South Waterfront Park*, East River. Long Island City, Queens, NYC, 2013; per entrambi i progetti: Mayor Michael Bloomberg; o l'emblematico risanamento dell'area industriale di Cape Town con il progetto: Heatherwick Studio, *Zeitz Mocaa*, Cape Town, South Africa, 2017.

strutturale e territoriale, in altre parole operare delle scelte⁸², ossia occupare uno spazio con un progetto al quale giungere dopo un'attenta analisi storica del luogo e del territorio circostante.

Conclusioni

«C'è qualcosa in quella città, in quella frenesia, che dà ai suoi abitanti un'autentica qualità della vita»⁸³.

Dopo aver analizzato i molteplici temi sulla città affrontati così puntualmente da Wenders è bene concludere con l'insegnamento che se ne può trarre. Quali sono dunque le caratteristiche che una città 'per vivere'⁸⁴ deve possedere?

Pur nella consapevolezza della complessità del tema si potrebbe dire che il valore aggiunto della città consti proprio nella sua stratificazione, nella sovrapposizione di elementi fisici e di uso, nei continui rimandi alla sua storia; conseguentemente si è visto che una città progettata per zone con medesimo utilizzo è inadeguata ai modi di vita dell'uomo e questo avviene in primo luogo poiché non è considerata una città identitaria dai suoi stessi abitanti (fig. 10).

Wenders ci dice inoltre che all'interno della città si devono poter compiere delle scelte per instaurare tra il cittadino e la città quel senso di appartenenza indispensabile alla qualità della vita dell'individuo. Sarebbe dunque auspicabile che vi sia una giusta proporzione tra spazi pubblici e privati, tra architetture e vuoti urbani che vadano a costituire luoghi da raggiungere o da abbandonare, comunque spazi da attraversare arbitrariamente.

La cinematografia di Wenders fa emergere altri due aspetti indispensabili alla città. Una città vivibile sarà commisurata alle esigenze del cittadino, alla possibilità di godere dei luoghi passeggiando tra gli edifici, e ancora, la città esprimerà un forte carattere ludico affinché non manchi la godibilità dell'organismo urbano. Ci si chiede se siano proprio queste ultime le caratteristiche preminenti dei centri storici italiani, con gli spazi delle indipendenti città comunali medievali, ad attrarre ancora per la loro vivibilità, riconoscibilità e godibilità fin dai tempi del dibattito ottocentesco tra i fondatori della disciplina urbanistica⁸⁵.

La città deve inoltre saper evocare ed esplicitare il rapporto con la natura: questo

⁸² «Ogni edificio, come ogni film, ne esclude un altro, perché al posto di quell'edificio sarebbe potuto essere un altro edificio. Lo stesso vale per il cinema: quello che sia l'architetto che il regista compiono, quando fanno un progetto o un film, è di occupare uno spazio con la propria scelta. [...] Penso che, sia per quello che riguarda il cinema che per quello che riguarda l'architettura, questa operazione di conferire una scelta, riempire questo spazio con una scelta, non escluda la fantasia e la libertà degli altri»: cfr. COLUSSO, *Wim*, cit., p. 17.

⁸³ La città in questione è Tokyo. Cfr. *Cronache dalla città*, COLUSSO, *Wim*, cit., p. 7. Cfr. anche il film *TOKYO-GA*, RFT-USA, 1985, con Chishu Ryu, Yuharu Atsuta, Werner Herzog. WENDERS, *L'Atto*, cit., p. 100; COLUSSO, *Wim*, cit., p. 6.

⁸⁴ WENDERS, *Trovatemi una città per vivere. Intervista di Hans Kollhoff*, in Id., *L'atto*, cit., p. 94-108.

⁸⁵ Cfr. Camillo SITTE, *Der Stadtebau nach seinen Künstlerischen Grundsätzen*, Verlag von Carl Graeser, Wien 1889.

tema potrebbe essere affidato all'orizzonte da scorgersi tra la matericità degli edifici o più ampiamente nel tessuto urbano. Sarebbe piacevole intravedere con effetto a sorpresa l'orizzonte e contrapporre all'edificato sia il cielo che gli spazi verdi instaurando un legame diretto con il paesaggio; il tema dell'*Heimat* sarà trasmesso dalla memoria, dove per memoria non si intenda però l'uso e la riproposizione di elementi del passato; e ancora dovranno esserci edifici rappresentativi ai quali affidare l'identità urbana evitando di cadere in un linguaggio monumentalista (fig. 11). In accordo con Wenders, bisognerà più di ogni altra cosa porre attenzione alle necessità dell'infanzia per cui gli architetti avranno la responsabilità notevole di non creare solo edifici ma veri e propri luoghi che possano essere ricordati⁸⁶ dai cittadini del futuro. La città dovrà essere a misura di bambino affinché 'i piccoli individui possano divenire degli adulti migliori di noi' e più di ogni altra cosa siano in grado di amare la vita⁸⁷; a tale proposito più aspetti dovranno essere considerati: il tema della pace nella città (tema caro alle città medievali), della sicurezza (per cui la città dovrà essere interclassista⁸⁸ evitando ghetti al suo interno) e l'indispensabile aspetto ludico⁸⁹ da attuare giocando con spazi dal carattere ambivalente e con architetture inconsuete⁹⁰.

La città dovrà dunque proporre quella casualità offerta dalla mescolanza di molteplici scenari ottenibile dalla giustapposizione di elementi diversi e dove l'indispensabile bellezza si otterrà dalla sua particolare fruizione⁹¹.

⁸⁶ «La città ed i paesaggi andranno a forgiare il loro mondo di immagini e desideri», dove con 'loro' si intende il mondo dei bambini: COLUSSO, *Wim*, cit., p. 18.

⁸⁷ «Quando le ideologie si discostano dalle leggi eterne della morale e dalla pietà cristiana, che sono alla base della vita degli uomini, finiscono per diventare criminale follia. Persino la prudenza dell'infanzia ne viene contaminata e trascinata da un orrendo delitto ad un altro non meno grave, nel quale, con la ingenuità propria dell'innocenza, crede di trovare una liberazione della colpa. Bisogna insegnare ai bambini tedeschi a riamare la vita». Cfr. cartello introduttivo della pellicola, ROSSELLINI, *Germania, Anno Zero*, cit.

⁸⁸ «Pensate a Tokyo. Non esiste catastrofe urbanistica paragonabile a quella di Tokyo. [...]. Tutto è caos puro. [...] Non ci sono i quartieri ricchi e i quartieri poveri. I poveri vivono sempre in qualche modo tutt'intorno e i ricchi stanno sempre nel mezzo»: cfr. WENDERS, *L'Atto*, cit., p. 102.

⁸⁹ «A New York, ci sono alcuni esempi veramente incredibili di come possano convivere epoche diverse. Palazzi e grattacieli recenti hanno un carattere ludico, cosa estremamente piacevole. In tutta Houston mi sembra che regni una giocosa fantasia; non c'è alcuna intenzione di pianificare la città per intero, capita piuttosto che qualcuno decida di costruire una casa verde interamente in vetro. Da noi sono cose che non accadono. [...] Ogni edificio è un Haiku, una breve poesia che ha tra l'altro l'obiettivo di distinguersi da ciò che lo circonda. [...] L'architettura deve pur rimanere legata ai sogni»: *Quaderns*, 176, settembre 1987, in WENDERS, *L'Atto*, p. 108.

⁹⁰ «Il mondo ha bisogno dell'ottimismo che può venire dalla buona architettura»: Francesca ESPOSITO, *MVRDV- L'Utopia realista*, in «D Casa», Mensile, supplemento de «La Repubblica», novembre 2018, 2, pp. 66-70.

⁹¹ «Credo esista una bellezza particolare della città, una bellezza che non si può misurare con i canoni estetici obbiettivi, e che è rappresentabile forse solo con il tramite di una forma molto particolare di fruizione [...]; c'è un modo di arrangiarsi nella grande città, di convivere con la metropoli, di tuffarsi nel grande flusso, che dà euforia. In questo contesto, le misure di pianificazione sono deleterie, se non addirittura devastanti»: cfr. WENDERS, *L'Atto*, cit., p. 103.



Fig. 1. Wim Wenders, *Pina*, 2011, Philippine Bausch con i danzatori del Tanz Theater, 2009.



Fig. 2. Wim Wenders, *Lisbon Story*, 1995, con Rüdiger Vogler, Patrick Bauchau, Ricardo Colares, Joel Ferreira, Sofia Beinard de Costa, Teresa Salgueiro, Madreus, Manoel de Oliveira.



Fig. 3. Wim Wenders, *Pina*, 2011, Philippine Bausch con i danzatori del Tanz Theater, 2009.



Fig. 4. Wim Wenders, *Lisbon Story*, 1995, con Rüdiger Vogler, Patrick Bauchau, Ricardo Colares, Joel Ferreira, Sofia Beinard de Costa, Teresa Salgueiro, Madreus, Manoel de Oliveira.



Fig. 5. Wim Wenders, *Pina*, 2011, Philippine Bausch con i danzatori del Tanz Theater, 2009.



Fig. 6. Wim Wenders, *Paris, Texas*, 1984, con Harry Dean Stanton, Nastassia Kinski, Dean Stockwell, Aurore Clément.



Fig. 7. Wim Wenders, *Lo stato delle cose*, (*Der Stand der Dinge*), 1982, con Patrick Bauchau, Allen Goorwitz, Viva Auder, Isabelle Weingarten, Samuel Fuller, Paul Getty III, Roger Corman, Robert Kramer.



Fig. 8. Wim Wenders, *Il Cielo sopra Berlino*, (*Der Himmel über Berlin*), 1987, con Bruno Ganz, Otto Sander, Peter Falk, Solveig Dommartin.



Fig. 9. Wim Wenders, *Lisbon Story*, 1995, con Rüdiger Vogler, Patrick Bauchau, Ricardo Colares, Joel Ferreira, Sofia Beinard de Costa, Teresa Salgueiro, Madreus, Manoel de Oliveira.



Fig. 10. Wim Wenders, *Lisbon Story*, 1995, con Rüdiger Vogler, Patrick Bauchau, Ricardo Colares, Joel Ferreira, Sofia Beinard de Costa, Teresa Salgueiro, Madreus, Manoel de Oliveira.



Fig. 11. Wim Wenders, *Palermo Shooting*, 2008, con Campino (Andreas Frege, cantante dei Toten Hosen), Giovanna Mezzogiorno, Dennis Hopper, Inga Bush, Jana Pallaske, Lou Reed, Letizia Battaglia, Alessandro Dieli, Uso Samel.

“BARCELLONA, FATTI BELLA!”, IL CINEMA COME ARMA DI RISCATTO URBANISTICO

Alessandro Scarnato

Universitat Politècnica de Catalunya

Abstract

A cavallo tra gli anni Ottanta e Novanta del secolo scorso, Barcellona torna al centro del dibattito urbanistico internazionale dopo decenni di decadenza sotto il peso di un'aggressiva speculazione edilizia. Parallelamente ai lavori inerenti all'organizzazione dei giochi olimpici del 1992, la capitale catalana sottopone il suo intero territorio a un intenso programma di rinnovamento infrastrutturale che ne modificherà drasticamente l'immagine e le dinamiche di vita. Un simile sforzo operativo implica anche un altrettanto intenso ripensamento dell'immagine della città, e di come questa viene prodotta e recepita sia all'esterno che all'interno dei propri limiti. Il cinema assume così un ruolo determinante nella costruzione di una identità urbana emancipata rispetto a un passato mortificante, orgogliosamente assertiva e disposta a offrirsi all'esterno come la manifestazione esperibile di una scena urbana progettata e costruita secondo i canoni della contemporaneità. L'attività filmica barcellonese si intensifica grazie a un consapevole programma istituzionale di supporto e facilitazione alle riprese, dando così compimento alla ricorrente propopea della città apprezzabile in discorsi e dichiarazioni di amministratori e urbanisti che hanno reso possibile la metamorfosi della Barcellona di fine Novecento.

Parole chiave: Barcellona; Cinema; Recupero; Identità

“Barcelona, make yourself up!”, cinema as a tool of urban redemption

At the turn between the 80s and 90s of last century, Barcelona returns to the center of the international urban debate after decades of decadence under aggressive boosterish speculation. Parallel to the works due to the organization of the 1992 Olympic Games, the entire territory of the Catalan capital undergoes an intense program of infrastructural renewal that will drastically change its image and dynamics of life. A similar operational effort also implies an equally intense rethinking of the image of the city and how it is produced and received both outside and within its limits. Cinema thus plays a decisive role in the construction of an emancipated urban identity with respect to a mortifying past. It is a proudly assertive identity, willing to present itself to the outside as the feasible manifestation

of an urban scene designed and constructed according to the canons of contemporaneity. The filmic activity in Barcelona is intensified thanks to conscious institutional programs that support and facilitate the filming, thus fulfilling the recurrent city's prosopopoeial appreciable in speeches and declarations by those administrators and planners that made possible the metamorphosis of Barcelona at the end of the twentieth century.

Keywords: *Barcelona; Cinema; Renewal; Identity*

Introduzione

Nei suoi studi sulla formazione della nuova identità urbana di Johannesburg¹, Parker attribuisce un ruolo attivo alla cinematografia locale, cui riconosce la capacità di influire sugli stereotipi culturali sia mediante la loro riproposizione anche in chiave caricaturista, che attraverso una loro messa in discussione anticonformista promossa dagli stessi agenti territoriali. È una lettura del fatto filmico che insinua l'esistenza di una potenzialità sociale intrinseca alla cinematografia, insita nel livello interpretativo (tanto nella scrittura come nella messa in scena) e che può partecipare effettivamente nella costruzione di un discorso culturale egemonico, tanto istituzionale come informale, complementare all'evidente disponibilità tecnica del cinema a essere impiegato come strumento propagandistico da parte del potere. Le grandi dittature del secolo scorso ricorsero ampiamente alla macchina da presa come, del resto, ha sempre fatto la democratica America, per quanto le impostazioni tecniche e narrative delle produzioni dell'Army Signal Corp² fossero ben diverse dalle calibrate scenografie filmate da Leni Riefenstahl³. Allo stesso tempo, il cinema è anche stato efficace come attrezzo tecnico ed espressivo nella cruda rappresentazione della realtà, anche oltre lo specifico settore del cinema documentario. La feconda stagione del Neorealismo italiano (ma anche la *Nouvelle Vague* francese o, in anni più recenti, il lavoro del gruppo di cineasti danesi del *Dogma*) dimostra come la creatività narrativa può innestarsi felicemente su una rigorosa attinenza alla realtà del mondo. In quest'ottica, il cinema di fantascienza (e, per analogia, il cinema storico) è inteso come il principale depositario degli aneliti dell'immaginazione, sia nella sua versione utopica, sia nella sua più cupa visione distopica⁴. È senz'altro utile ricordare qui l'ironica descrizione di una futura e in-

¹ Alexandra PARKER, *Urban film and everyday practice. Bridging divisions in Johannesburg*, Palgrave Macmillan, London-New York-Shanghai 2016.

² Fondato nel 1863, il corpo militare di segnalazione dell'esercito americano, Army Signal Corp si è sempre occupato di promuovere, produrre e distribuire ogni tipo di materiale audiovisivo inerente alle attività dell'esercito, tanto in tempo di pace come di guerra, con l'obiettivo di fomentare solidarietà e consenso intorno alla struttura militare e alle sue campagne.

³ Leni Riefenstahl (1902-2003), atleta, regista e fotografa, fu la principale autrice di film propagandistici del regime nazista nella Germania del Terzo Reich, con titoli come *Il trionfo della volontà* (1934) o *Olympia* (1936).

⁴ Per fantascienza utopica ci si riferisce a produzioni in cui i mondi futuri, o paralleli, presentano un

quietante scenografia urbana che il Superstudio presentò nel 1971⁵, nitida anticipazione della piovigginosa città rappresentata in *Blade Runner*⁶. Non di meno, ed è quanto suggerisce Parker, il cinema è agente partecipe della costruzione identitaria, non solo come sintomo e diagnosi, ma anche per effetto della fruizione stessa dell'opera filmica, in quanto specchio di una realtà filtrata attraverso personaggi e scene.

È il caso di quanto accade in Spagna, dove la cinematografia ha sovente ottemperato a questa funzione di materializzazione visuale di concetti culturali, sociali e politici, di là dalla consueta missione narrativo-rappresentativa dell'arte filmica, sin dai tempi di quel *Lazarillo de Tormes*⁷ che vinse l'Orso d'Oro alla mostra berlinese e che inscenò alla perfezione una Vecchia Castiglia colta, dall'intatto patrimonio e di gente rude ma accogliente. Un film rispondente alla doppia finalità di addolcire all'estero l'immagine del regime franchista⁸, e di promuovere il turismo tanto interno come internazionale. Potremmo affermare che un tratto distintivo della cinematografia spagnola risiede dunque in un persistente sforzo di armonizzazione tra realtà e immaginazione. Dicendo questo, intendiamo riferirci al fatto che, in Spagna, la produzione successiva alla conclusione della Guerra Civile ha tendenzialmente privilegiato copioni dal chiaro sapore pedagogico, ancor più che propagandistico. Un fenomeno perpetuato dal regime mediante una politica di finanziamenti che, sul finire degli anni Sessanta, permetteva la realizzazione di ben centocinquanta produzioni nazionali per anno⁹. Riesce facile comprendere come, in un simile quadro, il rappresentare la realtà secondo schemi prestabiliti divenne rapidamente un requisito imprescindibile per superare il visto della censura e accedere ai finanziamenti. L'emergere, soprattutto come effetto degli echi sessantottini provenienti dalla vicina Francia, di un nuovo linguaggio operato dai raggruppamenti del *Nuevo Cine Español*, basato a Madrid, e della *Escola de Barcelona* non implicò l'apparizione di film di forte rottura visuale e narrativa, quanto, piuttosto, una

carattere prevalentemente migliorativo o comunque alternativo al mondo reale. Il termine, comunemente usato nell'ambito della critica letteraria e cinematografica, è ispirato alla celebre opera di Tommaso Moro, *Utopia* (1516). Il cinema distopico, al contrario, rappresenta realtà future o parallele il cui carattere è inquietante, satirico o direttamente pessimista. Il termine è attribuito a John Stuart Mill, che l'avrebbe coniato in forma estemporanea in occasione di un dibattito parlamentare nel 1868. *The Time Machine* (1895), di H. G. Wells, è considerato il primo romanzo distopico.

⁵ Gian Piero FRASSINELLI, *Twelve cautionary tales for Christmas: premonitions of the mystical rebirth of urbanism*, in «Architectural Design», 12, 1971.

⁶ Ridley Scott, *Blade Runner*, 1982.

⁷ César Ardaín, *El Lazarillo de Tormes*, 1959.

⁸ Non è di soverchio ricordare che Francisco Franco era un grande appassionato di cinema. In gioventù partecipò come attore in piccoli film amatoriali e fu sceneggiatore di alcune produzioni propagandistiche degli anni Trenta e Quaranta come *Raza* (1942), di José Luis Sáenz de Herédia. Poca sorpresa desta, quindi, il fatto che al dittatore sia dedicata una voce nella popolare pagina web di cinema dell'Internet Movie Data Base, imdb.com. Per approfondimenti, rimandiamo a Esteve RIAMBAU, *El cine español durante el Franquismo*, El Sastre de los Libros, Oviedo 2017.

⁹ Esteve RIAMBAU, Casimiro TORREIRO, *Temps era temps. El cinema de l'Escola de Barcelona i el seu entorn*. Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Barcelona 1993, p. 25.

nuova declinazione di stilemi comunicativi già praticati dal cinema generalista degli anni precedenti. A essere riproposto era soprattutto il ruolo pedagogico e illustrativo del film, anche se il messaggio andava in ben altre direzioni rispetto al conformismo folklorizzante, e un po' 'baciapile', delle consegne del regime. Se i film che vantavano il beneplacito istituzionale volevano innanzitutto educare il pubblico a una *hispanidad* cui ogni cittadino doveva aspirare come massimo sforzo patrio, le produzioni più innovative e anticonformiste ricalcavano il medesimo schema ma in senso opposto, mostrando modelli esistenziali alternativi o illustrando la realtà secondo letture critiche non esenti da apriorismi. Sarà solo verso la fine degli anni Settanta, morto Franco e avviato il processo di aggiornamento istituzionale noto come *Transición*¹⁰, che la cinematografia spagnola entrerà in una florida stagione creativa da cui emergeranno nomi come Bigas Luna, Pedro Almodóvar o Fernando Trueba. Per quanto quella generazione di registi, sceneggiatori e attori, e le successive, abbiano proiettato il cinema iberico sulla scena internazionale, raccogliendo diversi premi e ottenendo significativi riscontri di critica e pubblico in un'articolata produzione che tocca tutti i generi, il film spagnolo ha sovente tradito un'aspirazione armonizzatrice tra realtà oggettiva e realtà soggettiva (desiderata o no) presente sin dal dopoguerra e che, nel caso di Barcellona, presenta risvolti non alieni alle politiche di recupero urbanistico.

Una città perduta

Conclusa la lunga fase della dittatura nel 1978¹¹, la capitale catalana si apriva finalmente a un programma di modernizzazione sociale, politica e culturale che andò in parallelo all'evoluzione urbanistica. Il 19 luglio 1976 era approvato il piano regolatore metropolitano (a sua volta evoluzione del piano territoriale del 1959) incentrato sull'azione pubblica e sulla dotazione infrastrutturale. A tradurre il piano in studi particolareggiati, erano i PERI¹², strumenti a metà strada tra l'urbanistica di dettaglio e il progetto architettonico di massima. Di tutto il programma municipale, i PERI chiamati a sciogliere i nodi più ingarbugliati erano quelli dedicati al centro storico (la *Ciutat Vella*, in catalano), varati tra il 1981 e il 1983 ed entrati in vigore tra il 1987 e il 1989. Barcellona vecchia era il settore più degradato della città, quello in cui il decadimento fisico era visto come specchio fedele di un altrettanto irrimediabile decadimento morale.

¹⁰ Si considera generalmente che il periodo storico noto come *Transición española* abbia avuto inizio con la morte di Franco, il 20 novembre 1975. Al contrario, non esiste un consenso unanime su quando sarebbe terminata. Per alcuni storici, la *Transición* si conclude con le prime elezioni democratiche del 15 giugno 1977, per altri, con l'adozione della Costituzione del 1978, mentre per altri ancora, con il fallito colpo di Stato del 23 febbraio 1981. Per approfondimenti, rimandiamo a Alfonso BOTTI, Carmelo ADAGIO, *Storia della Spagna democratica. Da Franco a Zapatero*, Bruno Mondadori, Milano 2006.

¹¹ Franco morì nel 1975 ma la Costituzione che ripristinava la monarchia parlamentare pluripartitica entrò in vigore nel 1978.

¹² *Pla Especial de Reforma Interior*, in catalano: piano speciale di riforma interiore.

Dopo oltre un secolo e mezzo di abbandono successivo al trasferimento della borghesia nei nuovi quartieri dell'Eixample progettato da Cerdà, la Ciutat Vella era irrimediabilmente scivolata in una dimensione di arretratezza talmente generalizzata da sfociare nella sineddoche per cui l'appellativo dispregiativo di Barrio Chino¹³ era esteso all'intera area corrispondente all'antica città *intra-mœnia*, nonostante il termine indicasse in origine solamente il rione portuario, con le sue prostitute, i suoi *meublés*¹⁴ e i suoi bar dove si serviva assenzio a qualsiasi ora. Era un territorio simbolo di una Barcellona *bohémienne* di scrittori e avventurieri, sincera e genuina proprio perché emarginata, disperata, una città perduta che esercitava un sicuro richiamo per i pochi turisti sulle tracce di Picasso o Hemingway e per alcuni barcellonesi in cerca di emozioni forti nella zona portuale. Gli abitanti però convivevano a fatica con spacciatori, tossicodipendenti e prostituzione di strada cui, nei primi anni Ottanta, si sarebbe aggiunto il flagello dell'AIDS. Le diagnosi statistiche municipali fotografavano freddamente problemi contabilizzabili¹⁵, come la percentuale di alloggi senza acqua corrente, ma altri disagi meno direttamente misurabili incidevano sulla qualità di vita come la sensazione di insicurezza, le tensioni sociali e il senso di precarietà dato dall'incertezza relativa ai paventati (ma mai confermati, da oltre un secolo) piani di recupero. Nonostante tutto, esisteva una visibile e concreta presenza monumentale: nel mezzo della decaduta Barcellona vecchia, soffocata da problemi di ogni genere, si ergeva il Barrio Gótico¹⁶, isola di rappresentanza e turismo integrata con i luoghi del potere amministrativo. Intorno a quell'isola si estendeva il compatto *mare magnum* di case, testimonianze e complessi architettonici di rilievo in situazioni precarie: le Drassanes¹⁷ erano in stato di semi-abbandono con le navate scoperte; il complesso della Casa della Caritat era vuoto e inutilizzato; la magnifica struttura in ferro dei mercati generali, al Born, era dismessa dal 1971. Nel rione del Raval, alcuni antichi stabilimenti industriali erano occupati abusivamente per usi residenziali, di piccolo commercio, produzione al minuto o altre attività anche ai limiti, se non fuori, della legalità. La combinazione di aree dismesse, degrado diffuso, drammatici fatti di cronaca e il fatto che i principali monumenti fossero concentrati in aree specifiche, aveva per decenni alimentato un sentire comune poco incline a riconoscere un qualche valore ai quartieri antichi. Una riprova del senso di generalizzato disprezzo per il centro antico da parte della Barcellona di quegli anni si può cogliere in indicatori come le opere di letteratura e cinema.

¹³ Sull'origine del nome, vedi: Paco VILLAR, *Historia y leyenda del Barrio Chino (1900-1992)*, *Crónica y documentos de los bajos fondos de Barcelona*, Edicions La Campana, Barcelona 1994.

¹⁴ *Mueblé*: bar con camere con letti o divani, nel retro, dove si consuma il rapporto tra clienti del locale e prostitute.

¹⁵ Jordi BORJA *et al.*, *La Gran Barcelona*, CAU, Publicaciones del COA y ATC, Madrid 1972.

¹⁶ Il Barrio Gótico è un rione del centro barcellonese in cui, tra il 1927 e il 1929, fu creato un *pastiche* di edifici medievali e moderni, alcuni pesantemente restaurati, altri spostati rispetto alla localizzazione originaria, altri ancora completamente moderni ma dall'aspetto in stile storicista.

¹⁷ Le darsene reali, risalenti al XII secolo, sono considerate il massimo edificio del gotico civile dell'Europa meridionale.

In libri e film, Barcellona era unanimemente denotata come un bassofondo fino all'intera decade dei Settanta. Autori come Manuel Vázquez Montalbán¹⁸ o Terenci Moix¹⁹ descrivevano una realtà intrigante ma emarginata, parallelamente ai registi che dai tempi di Francesc Rovira-Beleta fino a Ventura Pons dipingevano, nel complesso, un affresco di storie disperate ai margini della 'Gran Barcelona' borghese insediata nell'Eixample. Molti sono i film girati in città, soprattutto nel rione storico del Raval. Ne citiamo alcuni, mettendo in risalto come l'argomento sia comunemente legato a situazioni conflittuali o di marginalità. Di Julio Salvador, *Apartado de correos 1001* (1950) e *Sin la sonrisa de Dios* (1950). Di Francesc Rovira-Beleta, *Los atracadores* (1962); *Hay un camino a la derecha* (1952) e l'opera più rappresentativa tanto dell'autore come della realtà di quei luoghi durante la seconda fase del franchismo: *Los Tarantos* (1963). Segnaliamo anche *La calle sin sol* (1948) di Rafael Gil, *Brigada Criminal* (1950) di Ignacio F. Iquino, *Distrito Quinto* (1958) di Julio Coll, *A tiro limpio* (1963) di Francisco Pérez Dolz, *Noche de vino tinto* (1966) di José María Nunes, *Fata Morgana* (1971) con cui Vicente Aranda diede inizio alla cosiddetta *Escola de Directors de Barcelona* e poi *La ciutat cremada* (1976) di Antoni Ribas. Subito dopo la morte di Franco, gli intenti esplicitamente moralizzatori o antropologici lasciarono posto a ritratti sociali disincantati come in *L'orgia* (1978) di Francesc Bellmunt, *Ocaña, retrato intermitente* (1978) di Ventura Pons o *Bilbao* (1978) di Bigas Luna. Si trattava comunque, come detto all'inizio, di una pedagogia inversa, per cui il pubblico (quasi sempre identificato con la borghesia dell'Eixample) era invitato a osservare Ciutat Vella non più necessariamente come minaccioso scenario di punizione per chi non si attiene ai dettami del regime ma, al contrario, come dimostrazione che un altro ordine morale è possibile e ha pari dignità per il fatto stesso di esistere. Un atteggiamento già insinuato in *Tuset Street*, di Jordi Grau e Lluís Marquina (1968), in cui i protagonisti, ricchi e annoiati frequentatori del Carrer Tuset, la strada più *à la page* di Barcellona, affermano che la vera vita si trova in Robador, all'epoca (e tuttora) il vicolo di Ciutat Vella con la maggiore concentrazione di prostituzione e droga. In tutti questi film, è raro che i monumenti o le panoramiche della città facciano capolino, mentre la miseria del derelitto tessuto urbano è presentata come riflesso fisico del malessere sociale. L'umanità protagonista di queste narrazioni è in qualche modo parte di quella classe operaia di militanza politica radicale costantemente vista come un pericolo dalla borghesia che aveva costruito il Barrio Gótico anche, tra le altre cose, come negazione di una fenomenologia urbana non pianificata, portatrice di malattie ma soprattutto ricettacolo di una *rauxa*²⁰ rivoluzionaria tipicamente barcellonese e da tenere scrupolosamente sotto controllo.

¹⁸ Manuel Vázquez Montalbán (1939-2003), scrittore e giornalista, premio Planeta e premio nazionale *Letras Españolas*, fu autore della fortunata serie di romanzi polizieschi del detective Pepe Carvalho.

¹⁹ Terenci Moix, pseudonimo di Ramon Moix i Meseguer (1942-2003), romanziere in catalano e in spagnolo fu uno dei più importanti nomi della letteratura spagnola durante la *Transición*.

²⁰ In catalano la *rauxa* (impulsività) è contrapposta al *seny* (senno).

Barcelona-Plató

Nella storiografia urbanistica barcellonese, suole indicarsi il 1992 come l'anno spartiacque, in concomitanza con la celebrazione dei giochi della XXV Olimpiade moderna e con l'inizio di quell'esposizione mediatica che ha innescato la grande popolarità turistica della capitale catalana. Tuttavia, il momento cruciale nella metamorfosi della città si estende a tutto un decennio, vale a dire, dal 1986 (assegnazione dei giochi olimpici e approvazione dei primi PERI) al 1996 (congresso dell'Unione Internazionale degli Architetti e annuncio del piano di sviluppo urbanistico del Forum Universale delle Culture). Sono due estremi temporali che coincidono con altrettanti spartiacque nell'attività cinematografica barcellonese: nel 1987 *Filmax*, la maggiore casa di distribuzione spagnola, decide di avviare una linea di produzione locale e, nel 1996, il Comune di Barcellona costituisce l'ente *Barcelona-Plató*, con la missione di coadiuvare qualsiasi produzione cinematografica o televisiva interessata a girare in città. Come possiamo vedere, in parallelo all'accelerazione dell'ambizioso programma di rinnovamento urbano voluto dal sindaco Pasqual Maragall, si assiste a una consapevole scommessa sulle potenzialità del cinema come strumento di supporto del recupero ambientale investito nella missione di capovolgere il messaggio trasmesso dalla cinematografia tradizionale di una Barcellona perduta e dove perdersi. Il monito franchista era stato, in effetti, molto efficace nel delineare l'immagine di una città portuale misteriosa, decadente, in cui le poche vestigia monumentali non bastavano a riscattare le colpe di un territorio ribelle. Anche le produzioni straniere si facevano eco di un simile messaggio e la quasi totalità delle opere internazionali girate a Barcellona fino a poco prima dell'Olimpiade riflette un'atmosfera torbida: è il caso del capolavoro di Michelangelo Antonioni, *Professione: reporter* (1975); del cupo *Morti sospette*, di Jacques Deray (1978); dei bizzarri bassifondi rappresentati da Sammo Hung in *Il mistero del conte Lobos* (1984). La ricostruzione fisica della città, programmaticamente illustrata da Oriol Bohigas nel libro *La ricostruzione di Barcellona* del 1986, raggiungeva il suo culmine con le grandi opere olimpiche e, soprattutto, con le imponenti demolizioni portate a termine a Ciutat Vella tra il 1992 e il 1997, ma sarebbe stata considerata incompleta e perfino incerta nel raggiungimento dei suoi risultati se non si fosse prodotto un sincrono cambiamento nell'atteggiamento del barcellonese medio nei confronti della sua stessa città. Negli anni Ottanta, Maragall aveva rivolto un appello²¹ a cittadini e artisti per venire a vivere nel centro storico, sfidando lo stigma sociale verso un territorio che le ruspe si apprestavano ad attaccare. Quindici anni dopo, era il naturale sviluppo degli eventi a promuovere gli acquisti di case antiche e le riabilitazioni private: l'avvio, nel 1985, della campagna di aiuti al restauro di facciate nota come *Barcelona posa't guapa* (Barcellona, fatti bella!) aveva dimostrato che anche le case più decrepite potevano migliorare

²¹ Pasqual MARAGALL, *Refent Barcelona*, Planeta, Barcelona 1986, p. 27.

radicalmente la propria immagine. Contemporaneamente, accadeva che la grande trasformazione urbanistica della città cominciava ad attirare molti stranieri (turisti o nuovi proprietari) sedotti proprio da quei caratteri che a molti barcellonesi erano sempre stati presentati come deplorabili: l'antichità delle case, la dimensione pedonale, l'atmosfera rionale, i panni stesi per strada, perfino la densità demografica. La seduzione esercitata dalla Barcellona vecchia su questo tipo di acquirenti e piccoli imprenditori ebbe ricadute progettuali apprezzabili soprattutto nel recupero di interni commerciali e residenziali con la riscoperta di caratteri decorativi e materici tipici di un'architettura tradizionale che i barcellonesi autentici, al contrario, non consideravano degna di alcun valore, tantomeno economico. Potremmo definirla una 'seduzione di conquista' perché nelle dinamiche appena descritte l'ambito urbano esercita inizialmente una forte attrazione sui nuovi arrivi, generalmente propensi a investire risorse (tempo, denaro, iniziative) con un'evidente attenzione alle caratteristiche dell'area. Col tempo, s'innescano processi differenziali nella vita e nella lettura del tessuto urbano che avviano una progressiva *gentrification* interpretabile come conquista di posizioni strategiche (proprietà immobiliari pregiate, esercizi commerciali di rilievo, perfino coinvolgimento in processi decisionali) il cui duplice effetto è, da un lato, di accentuare caratteristiche ambientali scelte e, dall'altro, alterare la vivibilità quotidiana rendendola complicata per i residenti tradizionali o dotati di minori risorse. Tutto questo, mentre il successo di Barcellona come destinazione turistica era legato alla produzione architettonica di nuovi *landmark* e spazi pubblici, promossi da campagne pubblicitarie istituzionali e da un'attenzione continua dei media per le realizzazioni cittadine. La forza dell'architettura come traino della grande popolarità di cui godeva la città era un fatto assodato, anche se si stava producendo un curioso equivoco. La cultura locale riteneva che l'innegabile magnetismo acquisito da Barcellona risiedesse nel rinnovamento urbanistico innescato dall'Olimpiade e nell'entusiastica adozione di una disinibita architettura moderna²². In molte produzioni cinematografiche dalla seconda metà degli anni Novanta in poi, notiamo un'insistente ricorso a formule visive perfino un po' forzate in cui la capitale catalana è raffigurata alla stregua di una metropoli americana, con poche ambientazioni nei quartieri storici, presentati in una dialettica oppositiva alla modernità emancipatrice delle nuove architetture barcellonesi e filmati quasi esclusivamente nelle pellicole di ambientazione storica. È quanto si può vedere nel giallo *El complot dels anells* (1988) di Francesc Ballmunt, ne *El perquè de tot plegat* (1995) di Ventura Pons tratto dall'omonimo libro di Quim Monzó, in *Antártida* (1995) di Manuel Hueriga, nel film d'esordio di Jaume Balagueró, *Los sin nombre* (1999) o in *A la ciutat* di Cesc Gay (2003).

²² Llàtzer MOIX, *La gestión y la ciudad logística*, in Jordi Fernando, Josep Maria Montaner (a cura di), *Barcelona 1979-2004, del desarrollo a la ciudad de calidad*, Catalogo della mostra (Barcelona, Ajuntament-COAC-CAATEEB-CETIB, 21 febbraio-4 aprile 1999), Ajuntament de Barcelona, Barcelona 1999, pp. 19-23.

Negli stessi anni, la combinazione tra la grande popolarità della capitale catalana e i primi effetti tangibili della cosiddetta globalizzazione faceva sì che da tutta Europa sempre più gente veniva a vivere o abitare per un periodo a Barcellona – e specialmente a Ciutat Vella – per godere un’atmosfera alternativa, dove condurre liberamente qualsiasi esperienza creativa. A questi nuovi residenti non dispiaceva una certa aria canaglia condita da una moderata rischiosità. Molti artisti ancora vivevano nel centro storico barcellonese, mentre nel 1996 si era, per la prima volta, superato il numero di venti film girati in città anche grazie a Barcelona Platò, che nel 2001 sarebbe diventata Barcelona-Catalunya Film Commission in partecipazione con il governo regionale. L’antropologo Manuel Delgado fu tra i primi a cogliere lo scarto esistente tra le produzioni in qualche modo legate all’immaginario locale e quelle di autori non barcellonesi o comunque ai margini del circuito ufficiale. Nel suo *Elogi del vianant*, un caustico libello pubblicato nel 2005 contro la politica urbanistica municipale, notava argutamente che nella maggior parte delle produzioni cinematografiche e letterarie che si interessavano alla città proprio sull’onda del successo del celebrato modello Barcellona, era «ignorata o disprezzata tutta la politica urbanistica ufficiale dell’ultimo quarto di secolo»²³. E stigmatizzava l’incapacità di Oriol Bohigas e di molti suoi sodali di non comprendere che una questione complessa e delicata come il rapporto tra identità e tessuto urbano non può essere liquidata con facili ironie sull’esistenza di un «romanticismo agonizzante per la tubercolosi e le *putas de barrio*»²⁴. La vera natura del problema, secondo Delgado, stava nel fatto che l’urbanistica dei venticinque anni precedenti aveva cercato di modellare la città trasformandola in una città ideale, cioè utopica, in cui il dispotismo illustrato omogeneizzava le tensioni interne per compattare il corpo sociale all’interno di un’asettica città-Stato. Era con questi fini che, secondo Delgado, il *maragallismo* era ricorso continuamente al monumentalismo, alle icone simboliche, all’architettura e alla cultura come ‘religione di Stato’²⁵, quasi sulla falsariga della pedagogia cinematografica franchista di altri tempi.

Visioni dall’esterno

E, in effetti, se l’Olimpiade e le grandi trasformazioni urbanistiche avevano reso Barcellona più ‘bella’, tanto da attirare visitatori, nuovi residenti e cineasti, i film girati fuori dal discorso egemonico municipale di una città riscattata da una decadenza tanto spirituale come materiale, si sviluppavano attorno a un asse logico indifferente, se non in diretto contrasto rispetto a quell’immagine. In film come *Barcelona*, di Whit Stillman, *La tavola fiamminga*, di Jim McBride, entrambi del 1994 o il pluripremiato *Todo sobre mi madre* (1999) di Pedro Almodóvar, la modernità

²³ Manuel DELGADO *Elogi del vianant, Del “model Barcelona” a la Barcelona real*, Edicions de 1984, Barcelona 2005, p. 56.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ivi*, p. 61.

è un elemento, ma mai il principale, tra i tanti di quelli che compongono lo scenario urbano in cui si muovono i protagonisti. Nel fortunato docu-film del 2001 intitolato *En construcció*, il regista José Luís Guerín rappresentava la costruzione di un blocco residenziale a fianco della chiesa romanica di Sant Pau del Camp. Nel descrivere con candida crudezza la metamorfosi fisica di Ciutat Vella, Guerín mostrava i resti dei primissimi abitanti della città apparsi con la necropoli paleocristiana scoperta nel sito insieme ai nuovi arrivati, immigrati stranieri o da altri quartieri, (rappresentando così gli strati di archeologia sociale del distretto, per usare la definizione di Vázquez Montalbán²⁶) e negava, al contempo, qualsiasi fascino modernizzatore all'azione urbanistica municipale.

A complicare le cose arrivò il boom turistico a partire dai primi anni del corrente secolo. Barcellona non era mai stata, storicamente, una città abituata al turismo di piacere e solo negli ultimi anni la cultura locale aveva riscoperto il Modernismo e la figura di Gaudí. Còcola Gant, nel suo saggio sul Barri Gòtic²⁷, ha mostrato come il *pastiche* di antichità romana e medievale assemblato agli albori del XX secolo era stato concepito per invogliare i forestieri a visitare la capitale catalana apprezzandone una storia millenaria. Raggrumando tutti i monumenti in un centro nevralgico sarebbe aumentato il magnetismo turistico di una città tutt'altro che innamorata della propria realtà materica. Entrati nel nuovo millennio, con l'incomparabile spinta ricevuta dai giochi olimpici e dalle nuove architetture del modello Barcellona, il numero di visitatori era andato aumentando oltre ogni previsione provocando un movimento che Palou i Rubio descrive come un passaggio da un'iniziale euforia turistica (di crescita inarrestabile) a successiva 'turismofobia' (da saturazione)²⁸. Barcellona, che non arrivava al mezzo milione di presenze annue negli anni Sessanta, nel 1990 aveva avuto 1.732.902 turisti. Nel 2000 le presenze erano diventate 3.141.162 (7.777.580 pernottamenti), nel 2005 erano ormai 5.656.848 (10.931.639 pernottamenti) e avrebbero raggiunto, nel 2007, la cifra di 7.108.393 (13.620.347 pernottamenti)²⁹. Quest'ondata di utenti provvisori della città ebbe un impatto notevole sulle strutture sociali e commerciali di Ciutat Vella, vero centro gravitazionale del turismo, alimentando letture alternative alla vacuità dell'immagine di città *glamourosa* che andava per la maggiore nelle campagne di comunicazione municipale e in molta letteratura di settore³⁰. Secondo le geografe

²⁶ Alessandro SCARNATO, *La costruzione politica e architettonica del centro storico di Barcellona. 1979-2011*, Tesi di dottorato, relatore Antonio Pizza De Nanno, Universitat Politècnica de Catalunya, Departament de Teoria i Història de l'Arquitectura, a.a. 2012-2013.

²⁷ Agustín COCOLA GANT, *El Barrio Gótico de Barcelona, Planificación del Pasado e Imagen de Marca*, El Madroño, Madrid 2010.

²⁸ Saida PALOU I RUBIO, *Barcelona, destinació turística. Un segle d'imatges i promoció pública*, Edicions Vitel·la, Belcaire d'Empordà 2012, p. 429.

²⁹ Ivi. p. 441. Vedi anche Antonio Pizza, *Barcelona 'critica'*. *Gli scenari dell'attualità*, in «Area», 90, febbraio 2007, pp. 4-13.

³⁰ Ancora nel 2006, l'ex *Dean* della Harvard Graduate School of Design, Peter Rowe, aveva pubblicato un indulgente testo intitolato *Building Barcelona, A Second Renaixença* edito dall'agenzia Barcelona Regional, a partecipazione municipale.

Degen e García «la creazione della nuova Barcellona di mattoni e cemento è stata accompagnata dalla promozione del Concetto Barcellona: un seducente cocktail di architettura, immaginazione, tradizione, stile, ambiente notturno e colori primari»³¹. Era questa, la versione ufficiale della città, difficile da mettere in discussione a causa della facile presa su di un pubblico internazionale il cui potenziale in termini di spesa era enorme, virtualmente infinito. Nei confronti di questo variegato target che va dallo studente in cerca di esperienze al nuovo ricco (a volte immensamente ricco) di provenienza mediorientale o esteuropèa, il principale *appeal* della Ciutat Comtal stava nella leggiadria con cui il design intride ogni angolo, ogni aspetto della città. Una formula talmente efficace da essere proposta come un mantra di sicuro effetto per attirare visitatori da tutto il mondo, come si poteva leggere (un esempio tra i tanti) nella rivista della Delta Airlines sul finire del 2012: «è qualcosa di cui non si è pienamente coscienti, ma a Barcellona design e creatività si respirano nell'aria!»³². In questa situazione apparve inevitabile che il regista Woody Allen incontrasse immediatamente aiuto e finanziamenti quando, quasi per scherzo, affermò che avrebbe volentieri girato un film a Barcellona. La battuta, detta nel dicembre 2005 dopo un concerto che il cineasta tenne al Palau de la Música, mandò in fibrillazione molti ambienti barcellonesi che si fecero in quattro per assicurarsi che un film venisse effettivamente girato. Alla fine del 2007, vide la luce *Vicky Cristina Barcelona*, un'opera che provocò reazioni controverse: di là dai meriti del film, la sola presenza del nome della città nel titolo permise al lungometraggio di essere il maggior successo commerciale mai ottenuto dal regista nordamericano fino ad allora, mentre nella capitale catalana si espressero giudizi talmente duri da sfociare nella contraddizione per cui molti barcellonesi stroncarono il lavoro pur rifiutandosi di vederlo. Un'acredine alimentata da un certo caricaturismo avvertito in diverse produzioni straniere di quegli ultimi anni, come *Gaudí afternoon: Frankie e Ben, una coppia a sorpresa* di Susan Seidelman (2001) o *L'appartamento spagnolo* di Cédric Klapisch (2002), la cui principale 'colpa' stava proprio nell'aver rotto la corrispondenza tra la Barcellona che si era voluto costruire dopo il Franchismo e la città che, al contrario, si stava conformando proprio in seguito agli acclamati risultati di quello sforzo. E chissà che tale sentimento, esplicitato da numerosi commentatori locali in stampa, radio e televisione, non abbia favorito una sorta di mimetizzazione della città in tante produzioni dei primi anni di questo secolo. In *The Machinist - L'uomo senza sonno* di Brad Anderson (2004), Barcellona è trasfigurata come città industriale del New England nordamericano, mentre in *Profumo: storia di un assassino*, di Tom Tykwer (2006), la rigenerata Ciutat Vella è trasformata nella Parigi del XVIII secolo e perfino il cata-

³¹ Mònica DEGEN, Marisol GARCÍA, *Modelar una «nueva Barcelona»: el diseño de la vida pública*, in Mònica Degen, Marisol García (a cura di), *La metaciudad: Barcelona, Transformación de una metrópolis*, Anthropos, Rubí 2008, pp. 83-96.

³² *Boundless Barcelona*, in «Sky Delta», settembre 2012, p. 68.

lano Jaume Balagueró decide di rinchiodere i suoi protagonisti in un terrificante interno nell'horror-movie *Rec* (2007), rinunciando dunque a giocare la facile carta della riconoscibilità di una città dall'immagine ormai globale. Negli ultimi anni sono poi aumentate le produzioni improntate a una messa in discussione critica della celebrata città post-olimpica, talvolta secondo gli stilemi di una narrativa minimalista, come nel duro *Biutiful*, di Alejandro González Iñárritu (2010) o mediante l'adozione di un'impostazione distopica come in *Gli ultimi giorni*, di David e Àlex Pastor (2013). La Barcellona che emerge da questi film ha ben poco a che vedere con la capitale internazionale del design e del turismo promossa per tanti anni dal governo municipale ma non si può parlare di un atteggiamento di antitesi. Si tratta, piuttosto, di una disillusione provocata dalla constatazione che gli scenari della realtà seguono sempre un copione autonomo, nonostante l'entusiasmo barcellonese per la modernità avesse indotto a pensare che fosse possibile pianificare efficacemente e democraticamente lo sviluppo di una società parallelamente al suo territorio.

Conclusioni

Nella descrizione psicanalitica del processo di costruzione dell'identità, proposta da Anna Freud, l'adolescente cresciuto, una volta giunto il momento di assestare i contorni del proprio Io, si confronta con l'interpretazione data dall'*altro* di quelli che sono i propri tratti distintivi. La crisi d'identità si verifica quando l'approvazione esterna si basa su caratteristiche diverse da quelle su cui si è puntato per la costruzione dell'Io, ancor più se a riscuotere consenso sono connotazioni interpretate inizialmente come insignificanti o negative. A Barcellona, la vocazione alla contemporaneità che aveva vertebrato l'azione municipale dei primi trent'anni di democrazia, ha provocato un sensibile impaccio nel confronto con memoria e identità, ritenendolo un nostalgico attaccamento al passato, al punto da non riuscire a interpretare operativamente le ricadute concrete di un successo planetario forse non cercato prioritariamente ma accolto volentieri una volta presentatosi. Certamente la scarsa dimestichezza con il fenomeno turistico ha giocato la sua parte nell'aver lasciato la città in balia della rapida banalizzazione in cui incorrono le mete del *global tour*. Barcellona ha vissuto una crisi d'identità dovuta alla difficoltà di assumere gli inconvenienti del suo stesso successo: divenire una 'città del desiderio', ha obbligato a chiedersi cosa, effettivamente, attiri tanti stranieri. Come notato da Delgado, e come detto a proposito della 'seduzione di conquista', l'attenzione forestiera ha in buona parte ignorato i precetti estetici dell'ufficialità locale (spontaneamente o su indicazione di un *tour operator*), ritenendola infinitamente più interessante una stradina medievale larga due metri rispetto a un repertorio di dettagli urbani piuttosto abituali in giro per il mondo. Il successo turistico ha, in questo caso, funzionato da terapia di shock, riportando alla ribalta la complessa questione di un'identità urbana intorno alla quale il cinema ha agito da jolly. Negli

anni immediatamente a ridosso dell'Olimpiade, il ruolo dell'arte filmica è stato prevalentemente pedagogico, nel mostrare modelli di vita da evitare o da adottare nello sforzo comune di sincronizzazione della cultura urbana con una modernità incipiente, finalmente disponibile dopo di decenni di una dittatura ottusa. L'arrivo di nuovi sguardi dall'esterno, quegli stessi sguardi cercati come specchio di verifica della trasformazione fisica e sociale della città, ha restituito immagini impreviste, vuoi perché le si riteneva ormai rimosse (come la Barcellona oscura di Iñárritu, dei Porter o di Balagueró), vuoi perché non se ne prendeva in considerazione il potenziale (come la Barcellona vecchia di Allen o di Kléish). La capitale catalana è divisa tra l'immagine di sé che era andata costruendosi nei decenni democratici e una realtà in cui i nuovi valori culturali ed economici sfuggono ai suoi abitanti tradizionali, stridendo, in alcuni casi fino a cozzarvi, con il modello filosofico di sé stessa che la città ha articolato in tutta una tradizione intellettuale di riflessioni e dibattito. Questa crisi d'identità che ha investito e tuttora investe una Barcellona ormai stabilmente entrata nel novero delle grandi metropoli di respiro globale, non ha ancora concluso il suo percorso fisiologico ed è probabile che il ruolo giocato dal cinema sia sempre meno indicativo rispetto alla nuova realtà delle serie televisive in rete e del flusso narrativo dei *social network*, che si profilano come formidabili catalizzatori dell'immaginario collettivo e le cui modalità ed effetti sono ancora da conoscere in profondità, così come le effettive, possibili, interconnessioni con le politiche urbanistiche.

PRIMA DELLE “MANI SULLA CITTÀ”. *LA SFIDA* DI FRANCESCO ROSI E I PRODROMI DI UNA DISFATTA

Andrea Maglio

Università Federico II di Napoli

Abstract

Il cinema di Francesco Rosi è ricordato soprattutto per i temi politici e per l’impegno civile profuso, ma altrettanto importante è invece l’aspetto formale. Come per il suo maestro Visconti, la precisione visiva è funzionale al racconto e l’immagine della città, anche attraverso le *location* scelte, assume un ruolo decisivo. *La sfida* (1958) dimostra questa attenzione, restituendoci il quadro di una realtà urbana – nello specifico quella di Napoli – in una fase estremamente critica, caratterizzata da profondi e talvolta drammatici cambiamenti. Vicino al mondo dell’architettura, Rosi sviluppa una metodologia in cui il ‘progetto’ delle inquadrature, anche attraverso il disegno, è attento e studiato con precisione. I luoghi ripresi divengono così anch’essi protagonisti delle vicende e riflettono i diversi passaggi emotivi della storia.

Parole chiave: Francesco Rosi; *La sfida*; Cinema e città; Napoli

Before the “hands over the city”. Francesco Rosi’s *The Challenge* and the prelude of a failure

Francesco Rosi’s movies are known above all for the political engagement and for the generous, civil commitment, even though also the formal aspect is relevant in his artistic production. As for his master Visconti, formal elegance is always functional to the story and the image of the city, even through the locations, plays a decisive role. The Challenge (La sfida, 1958), demonstrates this attention, giving us back the picture of an urban reality – specifically that of Naples – during an extremely critical phase, which was characterized by profound and sometimes dramatic changes. Close to the world of architecture, Rosi develops a methodology in which the ‘project’ of the shots, even through his drawings, is accurate and studied with precision. In this way, the shooted places become protagonists of the events and reflect the different emotional passages of the story.

Keywords: Francesco Rosi; *The Challenge*; Film and the city; Naples

L'esordio di una carriera eccezionale

Il nome di Francesco Rosi (1922-2015) è inevitabilmente legato alla sua pellicola più nota, *Le mani sulla città*, uscita nelle sale nel 1963 e divenuta il simbolo della denuncia della fase più aggressiva e devastante della speculazione edilizia nel nostro Paese. Guardando alla sua intera produzione, si può cogliere da un lato la capacità di indagare ambiti storico-sociali affatto diversi tra loro e dall'altro la costante insistenza su temi che sarebbe riduttivo definire 'd'interesse sociale' e che rimandano, in maniera asciutta e 'oggettiva', a vicende di sopraffazione, sfruttamento e violenza¹. Altrettanto interessante, e certamente meno indagata, è l'ambientazione, non solo per quanto attiene alla collocazione temporale e geografica delle vicende narrate, ma anche per le *location* utilizzate, che da un lato testimoniano una conoscenza precisa e attenta della città e del territorio, e dall'altro rispecchiano in maniera sorprendente lo svolgimento dell'intreccio narrativo, spesso contribuendo a definire uno specifico stato emotivo. Prima de *Le mani sulla città*, questo rigore nella ricerca di scenari perfettamente in grado di rispecchiare il *mood* della vicenda narrata si ritrova nel primo lungometraggio di Rosi, ossia *La sfida*, apparso nel 1958 e oggetto delle presenti note.

Prima di riuscire a dirigere una pellicola, Francesco Rosi aveva studiato Giurisprudenza e poi durante la Resistenza aveva trascorso quasi un anno a Firenze, dove aveva frequentato il critico e storico dell'arte Carlo Ludovico Ragghianti. In seguito egli aveva anche lavorato come illustratore di libri per ragazzi, mostrando quindi un'attitudine creativa e una padronanza di diversi mezzi espressivi; durante una collaborazione con una delle radio legate all'armata americana con base a Napoli, Rosi aveva conosciuto lo scrittore Raffaele La Capria e nello stesso periodo anche lo scrittore e regista Giuseppe Patroni Griffi e il giornalista Antonio Ghirelli, mentre a Giorgio Napolitano lo legava un rapporto nato sui banchi di scuola². Questi incontri segnano un *milieu* culturale ben preciso, legato al PCI e foriero di amicizie di lunghissima durata. Ventiseienne, Rosi diviene aiuto regista di Luchino Visconti per *La terra trema*, uscito nel 1948, una collaborazione che senz'altro influisce sia sullo stile cinematografico che sull'inclinazione verso una forma schietta e asciutta di 'impegno' e di immersione nella realtà sociale³. Rosi lavora ancora con

¹ Vastissima è ovviamente la bibliografia su Rosi, di cui vanno ricordati, tra gli altri studi: Michel CIMENT, *Le dossier Rosi*, Stock, Paris 1976, nuova ed. Ramsay, Paris 1987 [ed. it. *Dossier Rosi*, a cura di Lorenzo Codelli, Il Castoro, Milano 2008]; «CinemaCittà», I, 1-4, gennaio 2005, monografico su "Francesco Rosi. Le mani sulla città 1963-2003", a cura di Enrico Costa; Enrico COSTA, *Con Francesco Rosi a lezione di urbanistica*, Città del Sole, Reggio Calabria 2012; di recente il ricordo, successivo alla morte del regista, di Andrea PANE, *Francesco Rosi e Le mani sulla città 50 anni dopo*, in «Ananke», 75, maggio 2015, pp. 75-84.

² Giorgio NAPOLITANO, *Messaggio in occasione della cerimonia commemorativa di Francesco Rosi*, in Alessandro Castagnaro (a cura di), *Da Le mani sulla città alla Napoli contemporanea. In ricordo di Francesco Rosi*, ArtstudioPaparo, Napoli 2015, p. 25; Massimo ROSI, *Mio fratello Francesco*, ivi, pp. 29-35, qui pp. 29-30.

³ Lo stesso Rosi ammetterà che anche nella trama de *La sfida* si avverte un'eco di *La terra trema*: Francesco ROSI, *Io lo chiamo cinematografo. Conversazione con Giuseppe Tornatore*, Mondadori, Milano

Visconti – come aiuto alla regia, insieme a Franco Zeffirelli – per *Senso* (1954), un lavoro che fornisce l'occasione per entrare in contatto con la casa di produzione Lux, che in seguito finanzia *La sfida*⁴. Anche la collaborazione alla scrittura di due film testimonia tale propensione e rappresenta l'occasione per lavorare con figure di primissimo piano del panorama cinematografico dei decenni successivi: si tratta della sceneggiatura per *Bellissima* (1951), redatta con Luchino Visconti e Suso Cecchi D'Amico, la più prolifica e brillante 'penna' del cinema italiano del dopoguerra, e del soggetto di *Processo alla città* (1952), scritto con Ettore Giannini proprio su iniziativa di Rosi e poi diretto da Luigi Zampa⁵. *Processo alla città* anticipa proprio il cinema 'civile' di Francesco Rosi, e in particolare i suoi primi film, mentre Suso Cecchi D'Amico sarà la sceneggiatrice de *La sfida*, oltre che dei due successivi film, *I magliari* (1959) e *Salvatore Giuliano* (1962).

Nella formazione di Rosi v'è quindi la tradizione neorealista che segna il cinema italiano di quegli anni. Anche ne *La sfida* alcuni attori sono presi 'dalla strada' o, se non altro, non sono professionisti: un caso emblematico è quello di Pasquale Cennamo, che già aveva ricoperto un piccolo ruolo per De Sica ne *L'oro di Napoli* e che adesso interpreta il boss Salvatore Aiello, questa volta non doppiato, a differenza del caso precedente. Soprannominato 'o mussuto' per l'aria imbronciata, «non era affatto un criminale, ma si muoveva con un'aria da guappo» e commette errori di pronuncia che un attore professionista non commetterebbe, ma che restituiscono un senso di autenticità al personaggio⁶. Senza dubbio la volontà e la capacità di lavorare con attori non professionisti deriva dalla lezione di Visconti, ben più rilevante di quanto possa apparire. Oltre che alla tradizione neorealista italiana e ai film d'indagine sociale come *Processo alla città*, il lavoro di Rosi sembra ispirarsi anche a certa cinematografia americana della fine degli anni Quaranta: se da un lato il ritmo, le sequenze narrative e la fotografia ricordano le *crime stories* dell'epoca, proprio vicende legate al controllo del commercio ortofrutticolo sono l'oggetto di alcune pellicole come *Juke girl* (1942) e *Thieves' highway* (1949), dove tuttavia la storia d'amore si conclude col necessario *happy ending*. Inoltre, Rosi apprezza molto il film *On the waterfront* (*Fronte del porto*), diretto nel 1954 da Elia Kazan e con Marlon Brando, le cui assonanze con il suo film spingono la stampa addirittura a soprannominare la pellicola italiana *Fronte dell'orto*⁷ e i distributori a

[2012] 2014, p. 94. In più sedi Rosi ha confermato il proprio debito nei confronti di Visconti: si veda anche la videointervista di Carlo Lizzani a Rosi, inclusa come extra nel dvd de *La sfida* di CG home video.

⁴ Sulla storia della casa di produzione, cfr. Alberto FARASSINO, *Lux Film*, Il Castoro, Milano 2000.

⁵ Alberto PEZZOTTA, *Ridere civilmente. Il cinema di Luigi Zampa*, Edizioni della Cineteca, Bologna 2012, p. 245. Con Ettore Giannini, autore e regista napoletano, Rosi aveva già collaborato in precedenza per la trasposizione teatrale de *Il voto*, di Salvatore Di Giacomo (ROSI, *Mio fratello*, cit., p. 30); Giannini aveva anche ottenuto un notevole successo con l'opera teatrale *Carosello napoletano*, che diventerà un film nel 1954 vincendo il Prix International al Festival di Cannes dello stesso anno.

⁶ ROSI, *Io lo chiamo cinematografo*, cit., p. 96.

⁷ Ivi, p. 105. Ammirando l'opera di Kazan, Rosi si compiace di questa definizione, come dell'apprezzamento dello stesso Kazan per il suo film (ivi, p. 106).

parafrasare il film, sulla locandina, come *Il fronte della violenza*. La rappresentazione di scenari urbani anonimi e sgraziati, come di frammenti urbani in grado di costituire vere e proprie micro-città, come il mercato ortofrutticolo, segnano questi film, in particolare quello del '49. Diversamente, la pellicola di Rosi trova nella realtà urbana napoletana ambientazioni ideali per ogni segmento della vicenda narrata, all'interno di una complessiva contrapposizione tra città e campagna⁸: la metropoli partenopea, ex capitale di un vasto regno, da sempre attrattore per gli abitanti delle zone rurali, si 'nutre' dello sfruttamento del lavoro agricolo svolto da contadini in balia delle diverse bande criminali che si contendono il mercato.

Realtà e finzione: la suggestione della cronaca

Come si diceva, *Processo alla città* costituisce per molti versi un precedente – di ambientazione napoletana – del primo film di Rosi: egli stesso racconta che l'idea per il soggetto del film di Zampa nasce da vecchi libri sul processo Cuocolo trovati da Rosi su una bancarella. Il medesimo nesso con eventi reali della cronaca sta alla base del soggetto de *La sfida*. Nel primo caso un'inchiesta su un delitto all'interno della criminalità organizzata svela retroscena imprevisti che coinvolgono anche la borghesia napoletana, mentre nel secondo caso i conflitti emergono tutti all'interno della classe popolare protagonista della vicenda. Inizialmente, per la sua prima regia, Rosi pensa a un film sulla mafia siciliana ma, a causa del rifiuto da parte della casa di produzione Lux, egli decide di ambientare la storia a Napoli, forse ritenuta a torto meno 'pericolosa' agli occhi dei produttori⁹. Il film di ambientazione siciliana si sarebbe concentrato su un personaggio femminile, un'idea poi tramontata. Tuttavia, nel 1955, ossia proprio negli anni dell'ideazione del film, un episodio di cronaca discusso su tutti i giornali riguarda una figura femminile della camorra napoletana: si tratta della vicenda del camorrista napoletano Pasquale Simonetti, detto 'Pascalone e' Nola', sposato con Assunta Maresca, detta 'Pupetta', e ucciso per regolamenti di conti interni all'ambiente criminale. Molti anni prima di divenire una figura *leader* della camorra in concorrenza con il boss Raffaele Cutolo, Pupetta Maresca assurge agli 'onori' delle cronache proprio per aver vendicato il marito e aver ucciso il mandante dell'assassinio: nota anche per la sua bellezza e vincitrice di un concorso locale, la Maresca compie l'omicidio quando è al sesto mese di gravidanza e da allora diviene a tutti gli effetti riferimento di una precisa fazione criminale¹⁰. Si tratta evidentemente di un personag-

⁸ Andrea PANE, *Paesaggi urbani e rurali nel cinema di Francesco Rosi*, in *Delli aspetti de Paesi. Vecchi e nuovi media per l'immagine del paesaggio*, Tomo I, 'Costruzione, descrizione, identità storica', a cura di Annunziata Berrino, Alfredo Buccaro, Cirice, Napoli 2016, pp. 709-718.

⁹ ROSI, *Io lo chiamo cinematografo*, cit., pp. 91-92.

¹⁰ Giuseppe COSTA, *Una donna, la Camorra e Napoli. Raccontati dal cinema e dalla stampa*, Tesi di laurea, relatore Gioacchino Balducci, State University of New York at Stony Brook, 2006, ProQuest Dissertation Publishing. Nel lavoro si pone l'attenzione anche sulla lettura degli eventi compiuta dal film di Francesco Rosi.

gio *noir*, ma dai tratti tipicamente cinematografici, tanto da divenire in seguito lei stessa attrice nel film *Delitto a Posillipo* (1967). Da più parti viene sottolineata la filiazione del suo primo film da quell'episodio di cronaca, da Rosi sempre negata sostenendo piuttosto che nel film «c'era quel mondo, non quella storia»¹¹. Peraltro, la Maresca farà causa ad autori e produttori del film, ritenendosi danneggiata, e la difesa potrà facilmente argomentare che la protagonista femminile nella pellicola non rispecchia la figura reale della 'prima donna di camorra'¹². Infatti, sebbene nelle locandine compaia in primo piano la figura della Schiaffino, il personaggio di Assunta resta invece sullo sfondo della storia, senza entrare realmente nello svolgimento della vicenda criminale su cui si basa il film.

Protagonista della storia è invece il criminale Vito Polara, interpretato da José Suarez, attore spagnolo ben noto al pubblico italiano, già protagonista di *Calle Mayor* (1956), di Juan Antonio Bardem, e che sarà protagonista nel 1959 anche de *Il magistrato*, diretto da Luigi Zampa. Il personaggio di Polara rappresenta un delinquente di basso rango, dedito al contrabbando di sigarette, che vuole compiere un salto di qualità inserendosi nel commercio dell'ortofrutta, controllato già da altre bande e gestito dal boss Salvatore Aiello. Dopo essere riuscito a farsi includere nel *business*, Polara si contrappone nuovamente ad Aiello, violando le regole strettamente gerarchiche dell'organizzazione, ragione per cui sarà ucciso dallo stesso Aiello. Il motivo per cui Polara entra in conflitto con il boss, oltre ad un carattere impulsivo e ed ingenuo, è il bisogno di liquidità per saldare i conti del sontuoso matrimonio e dell'appartamento lussuoso che dovevano segnare il suo salto di qualità nel mondo criminale e la sua ascesa sociale. Polara è infatti innamorato della bellissima Assunta, che abita nel suo stesso stabile popolare, interpretata dalla genovese Rosanna Schiaffino, doppiata da Vittoria Martello. Il personaggio di Assunta, ragazza minorenne incapace di percepire i rischi connessi alla storia d'amore a cui si abbandona totalmente, è effettivamente molto diverso dalla figura di Puppeta Maresca e, nella scena finale del film, si limita a correre verso il marito nel tentativo di aiutarlo, pur non sapendo molto delle sua attività criminali e senza pensare minimamente a vendicarlo.

Regia, architettura, disegno

Il passaggio da un'ambientazione siciliana a quella napoletana costituisce un inaspettato vantaggio per Rosi, contento di lavorare nella realtà dove è nato e cresciuto. Tuttavia, nel momento di scegliere i luoghi per le riprese, il regista e i suoi collaboratori si rendono conto del fatto che quella realtà è ben lontana dalle am-

¹¹ ROSI, *Io lo chiamo cinematografico*, cit. p. 93.

¹² Mattia LIMONCELLI, Giuseppe GUIDA, Alberto CORTINA, *In difesa del film La sfida di Franco Rosi regista, del sig. Franco Cristaldo [sic] presidente della Vides S.p.A. e della signora Susanna Cecchi D'Amico sceneggiatrice*, Museo Nazionale del Cinema, Archivio storico, Fondo Francesco Rosi [ROS1008].

bientazioni immaginate con la sceneggiatura: «una volta giunto a Napoli per i sopralluoghi – ricorda Rosi – ebbi uno choc. Mi resi conto che quello che avevamo scritto era letterario. [...] Quel materiale scritto a Roma ubbidiva a regole che non erano quelle della realtà, del mondo dei mercati generali, delle strade lì intorno, della speculazione dei capi camorra sulle campagne, che erano la fonte dell’ingranaggio speculativo»¹³. Egli decide quindi di compiere lunghi sopralluoghi a Napoli, in compagnia di Suso Cecchi D’Amico, per ridefinire le ambientazioni e alcuni caratteri dei personaggi, pur lasciando intatta la storia. Con la Cecchi D’Amico, Rosi si ferma anche a lungo ad osservare la gente, per esempio ai mercati generali, per comprenderne la gestualità, le espressioni verbali e gli sguardi. In realtà, prima ancora di scrivere la sceneggiatura, il regista aveva già effettuato dei sopralluoghi a Napoli e nell’entroterra – come a San Valentino Torio –, accompagnato dal fratello Massimo¹⁴, futuro docente alla Facoltà di Architettura ma all’epoca ancora studente e laureatosi poi nel 1960 con Roberto Pane¹⁵. L’attitudine a delineare i movimenti di alcune scene con schizzi spesso molto schematici va rapportata anche a questo stretto legame, pure sul piano lavorativo, con il fratello, che collabora già a *La sfida* e a cui in seguito sarà demandata l’organizzazione della celebre scena del crollo del palazzo ne *Le mani sulla città*, attentamente disegnata, pianificata e infine realizzata all’insaputa di pubblico e attori nella migliore tradizione veristico-neorealista. Già durante le riprese di *La terra trema*, Visconti aveva incaricato Rosi di disegnare tutte le sequenze, raccogliendole in un quaderno apposito, e ancora una volta la collaborazione con il grande regista milanese segna il futuro metodo di lavoro di Rosi¹⁶. Analizzando il copione de *La sfida* si può infatti osservare come compaiano schizzi e disegni del regista, aggiunti a mano sul dattiloscritto, che assumono il valore di veri e propri frammenti di *storyboard*, soprattutto nelle sequenze che prevedono un’azione rapida, dove si richiede una grande precisione nelle riprese. Piuttosto che apportare correzioni scritte, in alcuni casi Rosi sostituisce con disegni rapidi e sintetici il testo redatto con Cecchi D’Amico e Provenzaletti¹⁷. Sebbene abbia un’idea chiarissima degli ambienti – interni ed esterni – dove girare, per il passaggio alle riprese Rosi si avvale anche del contributo di uno scenografo come Franco Mancini, laureatosi in Architettura alla Facoltà di Napoli, all’epoca assistente all’Accademia di Belle Arti partenopea e con alle spalle un’esperienza di sce-

¹³ ROSI, *Io lo chiamo cinematografo*, cit., p. 93.

¹⁴ Ivi, p. 97.

¹⁵ PANE, *Napoli, Francesco Rosi e Le mani sulla città*, cit. Cfr. anche Gabriella MUSTO, scheda su Massimo Rosi, in Benedetto Gravagnuolo, Fabio Mangone, Renata Picone, Sergio Villari (a cura di), *La Facoltà di Architettura dell’Ateneo fridericiano di Napoli 1928-2008*, Clean, Napoli 2008, pp. 414-415.

¹⁶ Lino MICCHICHÉ (a cura di), *La terra trema di Luchino Visconti. Analisi di un capolavoro*, Associazione Philip Morris Progetto Cinema - Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale, Torino-Roma 1994. ROSI, *Io lo chiamo cinematografo*, cit., pp. 48-49.

¹⁷ Nicola STEFANI, *Tracce di storyboarding: La sfida di Francesco Rosi*, in «L’avventura. International Journal of Italian Film and Media Landscapes», 2, 2016, pp. 213-230.

nografo per Eduardo De Filippo. Tramite il fratello Massimo, il regista entra anche in contatto con docenti della Facoltà, tra cui proprio Roberto Pane, del cui lavoro è evidentemente ben informato¹⁸. Altri notevoli professionisti sono coinvolti nella lavorazione, tra cui in particolare, quale direttore della fotografia, Gianni Di Venanzo, che aveva già lavorato con Lizzani, Fellini, Maselli, Pietrangeli e tanti altri, e che poi legherà il proprio nome al cinema di Antonioni¹⁹.

Lo studio del territorio urbano e rurale: le location

La sfida si distingue da tutti i film oleografici di ambientazione napoletana degli anni Cinquanta non solo per la storia di marca criminale, ma anche per la rappresentazione dei luoghi cruda e realistica, priva di affettazione. «Sebbene si tolga ogni parvenza di pittoresco alla criminalità rappresentata, nondimeno si riscontra, assieme a un uso sapientemente scenografico delle architetture, anche la presenza di elementi riconducibili a una iconografia napoletana consolidata»²⁰: una messa in scena teatrale dietro cui si nasconde il mondo del malaffare. Come si diceva, uno degli elementi più evidenti del film è la contrapposizione tra città e campagna, sottolineata dalle ambientazioni e dalla scelta degli attori secondari. Le scene nelle campagne sono girate in diverse località, in grado di rispecchiare lo specifico *mood* narrativo, una bucolica tranquillità in realtà carica di tensione: a Palma Campania, nell'entroterra vesuviano, presso Nola, si trova la masseria dove vengono filmate le contrattazioni con i contadini²¹; successivamente, l'azione si sposta a San Valentino Torio, nell'agro nocerino-sarnese, a poca distanza da Palma, e qui il personaggio di Gennaro, 'scagnozzo' di Vito Polara, afferma esplicitamente che «la campagna non è per noi»! La contrapposizione socio-culturale tra Napoli e il suo entroterra si rispecchia negli elementi fisico-architettonici: la vecchia masseria circondata dai campi e aperta verso l'esterno contrasta con il caseggiato popolare di Sant'Antonio Abate a Napoli, con tipologia a corte e chiuso verso l'esterno. A San Valentino Torio si trova anche la chiesa di San Giacomo Apostolo, da cui parte la processione con l'antica statua lignea della Madonna della Consolazione che, se da un lato spezza l'incalzante ritmo degli eventi, dall'altro rimanda al contraddittorio ma saldo rapporto con le espressioni esteriori di religiosità della popolazione, nonché da parte di grandi e piccoli boss²². Il passaggio continuo da città a campagna

¹⁸ PANE, *Napoli, Francesco Rosi e Le mani sulla città*, cit., p. 79.

¹⁹ Gianni VITALE (a cura di), *Luci ed ombre: Gianni Di Venanzo, un grande fotografo del cinema italiano*, Artestampa, Caselle di Selvazzano 1982; Dimitri BOSI, *Esterno giorno. Vita e cinema di Gianni Di Venanzo operatore*, Centro sperimentale di cinematografia, Roma 1997.

²⁰ Paolino NAPPI, *Napoli dopo l'anno zero. Camorristi, guappi e contrabbandieri tra stereotipo e inchiesta*, in «Cinema e Storia», 1, 2016, monografico a cura di Elena Dagrada sul tema 'Anni Cinquanta. Il decennio più lungo del secolo breve', pp. 111-124.

²¹ Per l'individuazione delle location, cfr. <https://www.youtube.com/watch?v=Lw7UB3f9DVM> (sito consultato il 30/09/2018).

²² La statua utilizzata per le riprese corrisponde a quella conservata nella chiesa della Consolazione, anch'essa del XVIII secolo.

è quindi un elemento focale del film, poiché lo spunto narrativo nasce proprio dagli affari legati alla vendita dei prodotti della terra.

Anche a Napoli l'esigenza di veridicità dei luoghi comporta scelte attente e meditate, tanto che si potrebbe affermare che le *location* divengono a tutti gli effetti protagoniste: l'azione comincia presso Porta Capuana, la cui immagine monumentale apre il film, dove arriva il carico di merce e da dove Raffaele, l'altro 'scajnozzo', parte per dirigersi a casa di Vito Polara, a via Sant'Antonio Abate. In tal modo 'l'unità di luogo' aristotelica è assicurata. L'azione si sposta quindi di poco, nell'ex lanificio borbonico, accanto a Porta Capuana, dove viene scaricato il carico del camion, e che si vedrà anche in seguito quando Polara vi si recherà, passando per l'edicola di San Gennaro, e dove avverrà l'incontro con Assunta, quasi investita dal camion. L'edificio dove vivono i due protagonisti Vito e Assunta è nel borgo di Sant'Antonio Abate: come ricorda Rosi, «dopo vari sopralluoghi avevo trovato un posto ideale. [...] Trovai un cortile con terrazze a vari livelli, scalette, e un appartamento che si apriva su una balconata affacciata sul cortile. Sembrava disegnata per il teatro. Bellissima. C'era tutto, la finestra, il balcone, le scale, la portineria. Tutto vero, pareva costruito apposta per noi»²³. Nonostante il rifiuto della produzione, dovuto al timore di ricatti e possibili ostacoli posti da parte degli abitanti, la fermezza di Rosi permette di girare nell'edificio. La tipologia a corte con terrazze e ballatoi, abitati da una vera e propria comunità, consente effettivamente di ricreare scene di vita tipicamente napoletane e affatto teatrali, come il litigio tra le donne – madri dei due innamorati – e l'assalto giocoso dei bambini all'automobile di Vito, ripreso dall'alto come se lo osservasse qualcuno affacciato da uno dei ballatoi. Tuttavia, contravvenendo in questo caso alla regola della contiguità e veridicità dei luoghi, la serie di terrazze su cui avviene l'inseguimento 'amoroso' di Vito e Assunta non è girato al borgo Sant'Antonio Abate, ma sull'edificio ad angolo tra via Santa Teresa agli Scalzi e salita San Raffaele, accanto alla chiesa di Santa Maria della Verità, di cui si distinguono il campanile e la copertura a falde²⁴. Il motivo sta evidentemente nella necessità di disporre di una sequenza di spazi aperti, separati dalla rumorosa folla del cortile, dove possa svolgersi una delle scene più significative e memorabili del film – oltre che quella più amata dallo stesso Rosi –, giocata su un bianco e nero elegante ed evocativo, dove il candore dei panni stesi e dei volumi architettonici imbiancati a calce ricrea un'atmosfera mediterranea. La nettezza visiva della sequenza sulle terrazze segna forse il passaggio da una dimensione iper-verista a una più metafisica, una dimensione che caratterizzerà in alcune parti anche opere successive, come nel 1976 *Cadaveri eccellenti*²⁵.

La seconda parte del film si svolge prevalentemente al di fuori dei quartieri popo-

²³ ROSI, *Io lo chiamo cinematografo*, cit., p. 99.

²⁴ PANE, *Paesaggi urbani e rurali nel cinema di Francesco Rosi*, cit., pp. 711-712. Cfr. anche <https://www.davinotti.com/index.php?forum=50012415>, sito consultato il 30/09/2018.

²⁵ CIMENT, *Le dossier Rosi*, cit., pp. 168-169, cit. da Mary Patricia WOOD, *Francesco Rosi: An Auteur?*, Tesi di dottorato, relatore Ana Laura Lepschy, University College London, 1994.

lari del centro, anche per rappresentare l'ascesa – fittizia e fugace – del criminale Polara. Il nuovo *status*, oltre ad un'automobile costosa, prevede l'acquisto di una casa moderna e spaziosa, con vista sul mare: la palazzina di via Plauto a Posillipo, appena terminata, presenta una *facies* pseudo-razionalista, con volumi cubici, terrazze aggettanti e *pilotis* lecorbusiani²⁶; l'appartamento scelto da Polara è addirittura troppo grande e lussuoso agli occhi della madre, mentre il venditore non appare per nulla convinto della 'serietà' dell'acquirente. Sin dalla sceneggiatura è ben chiaro il contrasto che deve emergere tra il nuovo appartamento in collina e la casa popolare nel centro: «al cortile del grande casamento popolare abitato da Vito e dalla sua famiglia fa ora riscontro la facciata a ferro di cavallo di una palazzina modernissima, aperta sul golfo di Napoli»²⁷. Sebbene la nuova casa rappresenti in maniera concreta l'immagine del potere, criminale e non, la scelta del regista e degli sceneggiatori non implica un giudizio morale o una condanna dell'architettura 'moderna': Rosi assume un atteggiamento neutrale riguardo agli aspetti qualitativi dell'edificio, preoccupato *in primis* che sia realizzato in maniera legale. La stessa disposizione mentale caratterizza anche *Le mani sulla città* (1963) dove, come ha osservato Pasquale Belfiore, «nessun personaggio del film ha mai criticato le nuove costruzioni in quanto tali o ha difeso a oltranza l'edilizia fatiscente priva di qualità storica»²⁸. In sostanza, nonostante la stretta collaborazione con il fratello Massimo, il regista sembra non voler entrare nel merito della differenza tra un moderno di qualità e manufatti puramente speculativi, ritenendola probabilmente una questione troppo specificamente disciplinare. D'altronde, ne *Le mani sulla città* proprio il grattacielo del Jolly Hotel, che ospita gli uffici del riprovevole costruttore Nottola, è realizzato su progetto di un architetto di talento come Stefania Filo Speciale, ma viene considerato l'emblema della speculazione edilizia a Napoli. Tuttavia, se in questo caso Nottola è l'unico ad avere una progettualità, per quanto fondata su malaffare e priva di alcun senso etico, questa associazione tra criminalità e cambiamento è già presente ne *La sfida*, dove la conquista del potere da parte di Polara deve corrispondere ad una modifica dell'ambiente fisico in cui vive, espresso attraverso l'architettura moderna. Evidentemente, Rosi evita di sovrapporre l'etica al rinnovamento estetico²⁹, considerando quest'ultimo uno stru-

²⁶ Circa l'espansione post-bellica sulla collina di Posillipo, cfr. Cherubino GAMBARDELLA, *Posillipo moderna*, Clean, Napoli 1999; Chiara INGROSSO, *Condomini napoletani. La "città privata" tra ricostruzione e boom economico*, LetteraVentidue, Siracusa 2017. Per uno sguardo più generale sulla ricostruzione napoletana cfr. Pasquale BELFIORE, Benedetto GRAVAGNUOLO, *Napoli. Architettura e urbanistica del Novecento*, Laterza, Roma-Bari 1994; Alessandro CASTAGNARO, *Napoli nel Novecento: il noto e l'inedito*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1998.

²⁷ Suso CECCHI D'AMICO, Enzo PROVENZALE, Francesco ROSI, *La sfida. Sceneggiatura di lavorazione*, 1957, Museo Nazionale del Cinema, Archivio storico, Fondo Francesco Rosi [ROSI0004], p. 155. La facciata dell'edificio scelto non sarà poi a ferro di cavallo.

²⁸ Pasquale BELFIORE, *Rimettere mani e testa sulla città*, in Alessandro Castagnaro (a cura di), *Da Le mani sulla città alla Napoli contemporanea*, cit., pp. 38-49, qui p. 43.

²⁹ Ivi, p. 44. Come rileva Belfiore, non necessariamente la speculazione e l'aggressione al territorio si lega all'abusivismo, come in molte parti d'Italia è avvenuto e come testimonia il caso emblematico di Rapallo.

mento neutro a disposizione delle classi emergenti. Peraltro, la modernità delle palazzine a via Plauto de *La sfida* è tutt'altro da quella degli aberranti condomini multipiano al Vomero de *Le mani sulla città*: la neutralità del giudizio estetico è analoga, ma nel primo caso non si guarda all'illegalità degli edifici, presumibilmente costruiti con ogni permesso, quanto al tipo di comportamento immorale che permette di acquistarli e quindi al valore simbolico che acquisiscono.

Il contrasto tra la città antica e quella moderna riecheggia anche nell'evento del matrimonio, ambientato nel centro antico di Napoli, e precisamente alla chiesa di Donnaregina Nuova, dopo il quale l'azione si sposta nella città 'nuova'. La successiva cerimonia è funestata dai problemi di Vito, che si ritrova contro tutta l'organizzazione criminale. Protagonista diviene un altro edificio moderno in cui l'ambiente sociale e i tratti architettonici simboleggiano ancora un determinato ambiente sociale: lo Sferisterio, nel quartiere Fuorigrotta, in cui durante un incontro di pelota, lasciata la moglie da sola alla cerimonia, Vito ha uno scontro con gli altri boss e si rende conto di essere estromesso da quel giro d'affari. Costruito negli anni Quaranta su progetto di Franco Tortorelli e oggi in rovina, sebbene posto sotto tutela dalla Soprintendenza, nel film l'edificio di Fuorigrotta rappresenta il ritrovo dei membri del sistema criminale. Non a caso, la scena inizialmente doveva essere girata all'ippodromo, in un altro luogo di scommesse e di frequentazioni non sempre raccomandabili. Devastato nel 1987 da un incendio doloso dovuto al racket della camorra³⁰, lo Sferisterio è oggi un simbolo di degrado, abbandono e paralisi amministrativa. L'ambientazione di Rosi non poteva essere più realistica e tristemente profetica. Il film riesce in qualche modo a definire una geografia criminale che si articola su diversi brani di città, come avverrà anche in *Le mani sulla città*, fino a connotare determinati elementi urbani in maniera inequivocabile³¹.

Il film e il suo tempo: cultura urbanistica e istanze sociali

Per comprendere pienamente questo punto di vista non si può ragionare già nell'ottica delle 'mani sulla città' e le scelte alla base del film vanno inserite nel preciso momento storico. Dall'altro lato, anche se apparentemente *La sfida* si concentra su storie e avvenimenti meno significativi e di rilevanza più circoscritta, tali vicende delineano esattamente l'*humus* alla base anche del film del 1963. L'aggressione alle colline e il 'sacco' edilizio napoletano sono cominciati all'inizio del decennio, e segnatamente con la prima amministrazione Lauro del 1952. Quando Rosi ha la possibilità di dirigere la sua prima opera, le manifestazioni di tale de-

³⁰ Ermanno CORSI, *Brucia lo Sferisterio. Una vendetta della camorra*, in «La Repubblica», 2 gennaio 1987.

³¹ Un interessante parallelo in tal senso è tracciato da Henry KEAZOR, *Charting the Criminal: Maps as Devices of Orientation and Control in Fritz Lang's M (1931) and Francesco Rosi's Le mani sulla città (1963)*, in François Penz, Richard Koeck (a cura di), *Cinematic urban geographies*, Palgrave Macmillan US, New York 2017, pp. 65-78.

grado sono ormai già evidenti. Il 9 marzo 1958 al cinema Filangieri di Napoli ha luogo un celebre convegno sui temi dell'edilizia e dell'urbanistica napoletane, a cui prendono parte Roberto Pane, Francesco Compagna, Arnaldo Venditti, Giulio De Luca, Renato De Fusco, Maria Luisa Scavini e molti altri, e di cui in breve tempo saranno pubblicati gli atti³²; dopo sei mesi, il 6 settembre dello stesso anno, esce nella sale *La sfida*. La coincidenza rimanda al clima di quegli anni e testimonia il coraggio di affrontare temi di stringente attualità, laddove il potere evocativo e comunicativo della forma cinematografica è enorme, ben più potente di quello del convegno. Come ha ricordato l'amico Raffaele La Capria, ritornando al lavoro comune al soggetto e alla sceneggiatura de *Le mani sulla città*, lui e Rosi erano stati convinti che denunciare il malaffare e la speculazione attraverso il cinema aiutasse a combattere, se non ad eliminare, tali problemi: «il cinema ci pareva l'arma più efficace per raggiungere questo scopo ed è da questa convinzione fortemente radicata – come tante illusioni che allora nutrivamo – che sono nati i film più impegnati di Francesco Rosi»³³. La Capria parla di 'illusione', sottintendendo evidentemente il fallimento di quella battaglia. Eppure, l'impatto sull'immaginario collettivo e sulla formazione di una coscienza civile, anche a distanza di decenni, si mantiene ancora intatto. A tal riguardo Rosi ha una posizione leggermente diversa da La Capria, sostenendo che non si tratta di semplice cinema d'inchiesta e di denuncia, affermando che «si parla sempre di cinema di denuncia, ma denunciare è una cosa seria, occorrono prove. Denunciare e basta non serve a niente. Io analizzo la situazione, cerco di capirla e di farla capire. Come non mi stancherò mai di ripetere, a me basta che gli spettatori capiscano che spesso la verità non ha molto a che vedere con la realtà»³⁴.

Questa sottile contrapposizione tra realtà e verità rimanda esattamente al nodo della modernità e della speculazione e spiega forse anche l'apparente neutralità del regista di fronte al problema della qualità architettonica. Quella dell'illegalità è una 'realtà' intorno a cui si sono costruite diverse 'verità': nel caso de *Le mani sulla città*, è stata spesso richiamata la complessa e incredibile vicenda dei piani regolatori per Napoli, senza che si riuscisse mai a porre in atto una strategia di pianificazione definitiva e compiuta. Come è stato osservato, senza una regolamentazione che coinvolga anche processi dal basso, *bottom-up*, si ricadrà sempre in quello che Rosi paventa, ossia il modello di governo della 'straordinarietà'³⁵. In ogni caso, *La sfida* rappresenta anche in

³² Roberto PANE (a cura di), *Documento su Napoli: edilizia ed urbanistica*, Edizioni Di Comunità, Milano 1958.

³³ Raffaele LA CAPRIA, *Un'amicizia di ottant'anni*, in Alessandro Castagnaro (a cura di), *Da Le mani sulla città alla Napoli contemporanea*, cit., pp. 27-28, qui p. 27.

³⁴ ROSI, *Io lo chiamo cinematografo*, cit., pp. 103-104.

³⁵ Giulia Maria LABRIOLA, *Architettura e potere. Le mani sulla città*, in Daniela Cardone (a cura di), *Cinema città architettura*, Università degli Studi Suor Orsola Benincasa, Napoli 2016, pp. 140-154; cfr. anche Paolo BERDINI, Daniele NALBONE, *Le mani sulla città. Da Veltroni ad Alemanno storia di una capitale in vendita*, Alegre, Roma 2011.

tal senso il passo precedente alle 'mani sulla città', nel momento di rapida espansione del potere criminale della camorra, a suo agio nella città 'nuova' senza che di questa siano ancora svelati i meccanismi perversi che la realizzano.

Non a caso l'opera di Rosi è invisa al sistema di potere laurino al suo apogeo prima de *Le mani sulla città* e già durante la lavorazione de *La sfida*. Per volontà del sindaco Achille Lauro, Rosi non ottiene infatti il permesso di girare a Napoli la seconda scena ambientata al mercato³⁶. Si tratta della scena finale del film, in cui si concentra l'effetto drammaturgico, sottolineato dall'efficace partitura musicale di Roman Vlad: preoccupata per la vita del marito, Assunta cerca di raggiungerlo e si reca al ponte della Maddalena, punto di passaggio obbligato per chi proviene dall'agro nocerino-sarnese e debba recarsi al mercato ortofrutticolo. Qui Vito verrà infine ucciso da Aiello sotto gli occhi terrorizzati della moglie. Mentre la prima scena girata al mercato è effettivamente realizzata a Napoli, nella struttura oggi chiusa di via Aulizio, al margine dell'attuale Centro direzionale, tutta la scena finale, con la sparatoria e la morte del protagonista, è invece realizzata al mercato ortofrutticolo di Roma.

Conclusioni

Insieme a *Processo alla città*, *La sfida* rappresenta il punto di connessione tra il neorealismo e il cinema d'indagine politica degli anni Settanta, grazie all'ambientazione in parte rurale e alla caratterizzazione dei personaggi popolari, ma anche con una vicenda che adombra una penetrazione degli ambienti criminali all'interno della società borghese. Lo stesso Rosi, a distanza di decenni, considera la sua prima opera «come un colpo di coda del neorealismo», ma «in chiave più popolare»³⁷. Non si può non concordare con il critico Valerio Caprara quando sottolinea che il film rappresenta una «dissoluzione della lezione neorealista in senso stretto»³⁸, sebbene non manchino molti dei caratteri di quella decisiva stagione del cinema italiano. Una delle apparenti contraddizioni stilistiche starebbe nella ricerca estetica che si accompagna all'esigenza di veridicità. Eppure, anche la scena formalmente più elegante e ricercata, quella in cui Suarez e la Schiaffino si rincorrono sulle terrazze, non pregiudica affatto la struttura narrativa in quanto rende, da un altro punto di vista, l'atteggiamento predatorio di Vito Polara. In Rosi la capacità di indagare aspetti del reale senza perdere un'eleganza formale perseguita con coerenza deriva senza'altro anche – come detto – dal lavoro con Luchino Visconti. Questo tratto della sua produzione rimane costante attraverso gli anni, tanto che Raffaele La Capria afferma che ricerca estetica e indagine sociale non possono essere dis-

³⁶ ROSI, *Io lo chiamo cinematografo*, cit., p. 102.

³⁷ Ivi, p. 106.

³⁸ Valerio CAPRARA, *Una lettura artistica cinematografica*, in Alessandro Castagnaro (a cura di), *Da Le mani sulla città alla Napoli contemporanea*, cit., pp. 74-83, qui p. 74.

giunte, ricordando anche che Moravia aveva paragonato i film di Rosi, caratterizzati da ‘intrepidezza espressiva’, alle opere di Goya e di Picasso³⁹.

Le accuse di eccessiva, pittoresca veracità non colgono come il senso profondo della vicenda sia reso proprio attraverso i dettagli. La complementarità tra ricerca estetica e indagine sociale è strettamente connessa a quella tra realtà e finzione, essendo possibile rendere sul piano estetico solamente una narrazione che, pur realistica, è comunque pura invenzione letteraria. Ancora Caprara argomenta a tal proposito: «Rosi non si limita a mettere in scena un’aspra disamina dei mali della metropoli, bensì esplora, con la limpida misura dello stile, il rapporto tra i piani della realtà e quelli della finzione, arrivando, così, a scavalcare i livelli di rappresentazione degli e/o artigiani che l’hanno preceduto: è in questo modo che il film riesce ad arrivare ad un dispositivo, per così dire, di testa e di cuore, in grado di fluidificare costantemente l’osmosi tra l’azione thrilling e lo sfondo veristico su cui si svolge»⁴⁰. Il critico napoletano definisce *La sfida* «proto-thriller della napoletanità infetta, intreccio virtuosistico di sociologia criminale ed epica noir»⁴¹, e senza dubbio le opere di Rosi, e prima fra tutte *La sfida*, precorrono molto cinema di ambientazione criminale di oggi, da *Romanzo criminale*, ammirato dallo stesso regista, fino a *Gomorra*, di cui anche l’omonima serie riprende diversi temi delineati sessanta anni prima. Della pellicola di Garrone, Rosi ritiene che sia un «bellissimo film, ma avrebbe dovuto interessarsi un po’ di più al contesto, al potere che ha creato questa popolazione di corrotti»⁴², rivendicando quel lavoro d’indagine ossessiva sul campo compiuto proprio per la creazione de *La sfida*.

La sfida è certamente un’opera “seminale”, in grado di mostrare la propria attualità nonostante la grande differenza con la situazione attuale e quindi di fornire spunti e suggestioni al cinema e alle serie di oggi. D’altro canto è un documento di grande interesse per leggere le trasformazioni di una grande città italiana – che, come nel caso de *Le mani sulla città*, è Napoli, ma potrebbe essere una qualsiasi altra città – prima della disfatta irreparabile causata dalla speculazione e dal caos urbanistico ed edilizio. La credibilità e il valore universale assunto dalla storia sono possibili paradossalmente grazie alla precisione “scientifica” con cui questa è calata in una realtà specifica. Tale valore è ottenuto grazie all’approccio di Rosi, fatto di disegni e “progetti” delle scene, precise scelte degli attori e delle *location*, sopralluoghi e conoscenza diretta degli ambienti sociali indagati. La scelta delle *location*, in particolare, è di estrema importanza, non solo per l’esigenza di fedeltà alla realtà narrata, ma anche perché questi divengono quasi protagonisti del film e assumono di volta in volta caratteristiche diverse, rispecchiando l’atmosfera di

³⁹ LA CAPRIA, *Un’amicizia di ottant’anni*, cit., p. 28.

⁴⁰ CAPRARA, *Una lettura artistica cinematografica*, cit. p. 74.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Curzio MALTESE, *L’Italia in presa diretta. Intervista a Francesco Rosi*, «Micromega», 6, 2012, reperibile online su <http://temi.repubblica.it/micromega-online/1%E2%80%99italia-in-presa-diretta-intervista-a-francesco-rosi/>.

ogni segmento della narrazione. Il metodo viscontiano, puntualizzato e adattato, diviene funzionale alla rappresentazione di realtà che destino la formazione di un'etica civile collettiva. L'attenzione ai luoghi, quindi, non rimane confinata ad aspetti socio-antropologici ma diviene ossatura portante dell'intero film e perno centrale della sua "forma". Quest'ultima accompagna sempre, necessariamente, l'impegno civile, come lo stesso Rosi confessa a Giuseppe Tornatore: «ciò che non amo è che la definizione di politica rischia di escludere tutto il resto. E questo non va, perché c'è anche la forma che conta, e nel mio cinema è decisiva»⁴³.

⁴³ ROSI, *Io lo chiamo cinematografo*, cit., p. 39.



Fig. 1. Locandina originale del film *La sfida*, 1958.



Fig. 2. La masseria a Palma della Campania: la campagna che ‘nutre’ la città (fotogramma del film, come le seguenti immagini).



Fig. 3. La chiesa di San Giacomo Maggiore a San Valentino Torio nella scena della processione: 'la campagna non è per noi'.



Fig. 4. L'ex Lanificio borbonico a Napoli.



Fig. 5. L'edificio di Borgo Sant'Antonio a Napoli, dove vivono le famiglie di Vito e Assunta: la scena del litigio tra le madri.



Fig. 6. L'edificio di Borgo Sant'Antonio: il confronto tra Vito e la madre di Assunta.



Fig. 7. Le coperture dell'edificio tra via Santa Teresa agli Scalzi e salita San Raffaele a Napoli: l'inseguimento amoroso sui tetti.



Fig. 8. Le coperture dell'edificio tra via Santa Teresa agli Scalzi e salita San Raffaele.



Fig. 9. L'edificio all'incrocio tra via Nevio e via Plauto a Posillipo: la nuova casa.



Fig. 10. L'edificio all'incrocio tra via Nevio e via Plauto a Posillipo: l'incontro con l'agente immobiliare.



Fig. 11. La chiesa di Donnaregina Nuova a Napoli nella scena del matrimonio.



Fig. 12. Il Ponte della Maddalena a Napoli: Assunta attende l'arrivo di Vito presagendo la tragedia.

MAGGIO 1938: LA CITTÀ PARALLELA DI UNA GIORNATA PARTICOLARE

Antonella Greco

Università La Sapienza di Roma

Abstract

In *Una giornata particolare*, un film di Ettore Scola del 1977, protagonisti Sofia Loren e Marcello Mastroianni, si svolgono due piani distinti di narrazione. Uno visibile: l'incontro, il 6 maggio del 1938, tra due persone solitarie e diversissime tra di loro che si trovano ad agire in uno scenario veramente 'particolare', l'enorme edificio 'moderno' di Mario De Renzi in viale XXI Aprile, dove è facile riscoprire ascendenze costruttiviste nei grandi corpi scala vetrati, coniugati alla tradizione romana degli isolati popolari. Una casa famosa, portata ad esempio, in una visita guidata nel 1935, ai partecipanti al Convegno Internazionale di Architettura organizzato a Roma dal Sindacato fascista architetti. L'altro piano di narrazione, invisibile ma percepito nei resoconti della radio, nei rumori dell'affollarsi mattutino e del ritorno serale sulle scale del falansterio, è quello della grande adunata della Roma fascista per la visita di Hitler. A questo secondo piano, invisibile ma presente, è dedicata la ricostruzione degli addobbi temporanei della città che delineano una 'città di Hitler' sovrapposta alla III Roma di Mussolini, attraverso una serie di bozzetti pressoché inediti, realizzati da Alfredo Furiga, uno scenografo del Teatro dell'Opera che già si era distinto tra le due guerre, ridisegnando in un famoso volume l'epopea dell'Obelisco Mussolini al Foro Italico.

Parole chiave: Incontro sentimentale; Roma Fascista; Visita di Hitler

May 1938: The Parallel City of a A Special Day

In A special day, a 1977 film by Ettore Scola, starring Sofia Loren and Marcello Mastroianni, there are two distinct narrative plans. The first one we can see it: on May 6th 1938 an encounter between two different and solitary people who find themselves acting in a truly peculiar environment, a huge modern building by Mario De Renzi in Viale XXI Aprile in Rome. A popular building that can also be seen as connected with Soviet constructivist architecture for the huge glass walls of the stairs. A very famous one where participants to the International Architecture Congress organized by the Italian fascist architects union were brought for a special guided tour in 1935. The second narrative plan is not seen but we feel it and

we hear it from the reports of the radio all day and from the noises of people who crowd the stairs of the phalanstery as they leave in the morning and return home at night: this is the day of the great fascist gathering for the visit by Adolf Hitler in Rome.

This second narrative plan, invisible but present, is dedicated to the reconstruction of the city's temporary decorations that outline a 'Hitler city' superimposed on Mussolini's III Rome, through a series of almost unpublished sketches by Alfredo Furiga, a set designer of the Opera House which had already distinguished itself between the two world wars, redesigning the epic of the Obelisk Mussolini to the Foro Italico.

Keywords: *Sentimental encounter; Fascist Rome; Hitler's visit*

Un incontro

Nel 1977 esce il film *Una giornata particolare* del regista Ettore Scola, supportato dalla sceneggiatura di Maurizio Costanzo, Ruggero Maccari e dallo stesso Scola e prodotto da Carlo Ponti. I protagonisti sono celeberrimi: Sofia Loren e Marcello Mastroianni, una coppia ampiamente collaudata del cinema. Il film sarà candidato nel 1978 agli Oscar per il miglior attore e per il miglior film in lingua straniera. Vincerà invece tre nastri d'argento (migliore attrice; migliore sceneggiatura, migliore musica).

Conosciamo la vicenda. Antonietta, madre di molti figli e moglie di Emanuele, prototipo del marito fascista grosso, violento, lascivo e volgare, rimane da sola in un appartamento di un caseggiato popolare in una ventosa giornata romana di maggio 1938, diversa da tutte le altre.

È venerdì 6, Santa Giustina; il sole è sorto alle 5, il tramonto sarà alle 19 e 13. Dalla mattina, è prevista una colossale adunata del partito fascista – uomini, donne, ragazzi, bambini – per la sfilata in via dell'Impero che onora la visita di Adolf Hitler a Roma. Contrappuntata dal vociare della radio, dai piani superiori fino al cortile, ruscella dai corpi vetrati delle scale una fiumana di gente di tutte le età. In uno sbattere di tacchi, tra lo scompiglio di mantelline, divise della milizia, fez e camicie nere, il palazzo rapidamente si svuota. Antonietta rimane sola. L'appartamento è minuscolo, letti sfatti in camera da pranzo, letti sfatti ovunque. In cucina i resti della colazione dei familiari, le tazze da lavare. Finalmente Antonietta ha un minuto per sé. Si siede e versa i residui delle tazze del caffè latte dei familiari nella propria. È la sua colazione; ripone un pezzo di pane avanzato nella apposita scatola di latta, si guarda intorno. È bella, stanca, sfiorita: i capelli raccolti e disordinati, si stringe in una vestaglietta stinta, a fiori, che cela a mala pena la camicia da notte. Ha le calze rotte, le pantofole di pezza, bucate. C'è un unico bagno, dove probabilmente si laverà dopo aver messo in ordine la casa. Si è alzata molto prima degli altri perché ha preparato il caffè al marito, ha messo in ordine le divise, lu-

cidato gli stivali, rimediato il pompon del fez all'ultimo figlio. Ingenuamente, ma così sappiamo da subito che sa leggere, ritaglia gli articoli di giornale che riguardano il duce e li incolla su un album. La cucina è piccola, si affaccia, come il resto della casa, sul colossale vuoto del cortile, su cui aggettano i volumi vetrati e semicilindrici delle tante scale dell'edificio. Vagamente, Antonietta ricorda una serie di personaggi della letteratura novecentesca. Rassegnata, delusa, ma non ancora devastata dalla sconfitta, è appena poco più felice della maestra Ida, protagonista de *La Storia* di Elsa Morante. Tutto ciò che la circonda: mobili, soprammobili, quadri, zuppiere, figurine, album, parla di un'Italietta fascista, come lei ingenua e fiduciosa, il cui pessimo gusto, svelato da ogni parola, si innesta sul pessimo gusto umbertino di un'Italia piccolo borghese. È una predestinata. Sulle persone come lei sta per abbattersi cataclisma della guerra.

Più evoluta, la figlia ha i capelli ricci delle attrici dell'epoca, è proterva, sicura di sé, si mette arditamente il rossetto. Il quadro storico sociale è perfetto. Unica smagliatura nella sua piattezza, è la presenza poetica e inusitata di un merlo indiano che, fuggendo, si tramuta nel messaggero tra i due protagonisti della storia. Un intruso nello squallore domestico di Antonietta (dove l'ha trovato?) che vola dalla finestra, costringendola a cercarlo da Gabriele, il secondo attore della storia, che annovera anche, tra i suoi protagonisti, l'edificio, la parata, la città.

Gabriele ha una raffinata faccia da intellettuale, telefona, salutando qualcuno, sembra sul punto di traslocare; anche lui è rassegnato, depresso, stanco di combattere. In tutto il film perderà a volte la sua maschera triste, abbandonandosi a lampi di follia dando sfogo a una rabbia repressa. Si intuisce un lavoro saltuario, non alla sua altezza. Scrive indirizzi sulle buste delle lettere, in bella calligrafia. La casa è un esempio di gusto novecentesco. Quadri, libri, un disegno di architettura razionalista. Anche qui una smagliatura nel profilo di intellettuale caduto in disgrazia: a terra, sul pavimento, ci sono le orme dei passi della rumba. Quasi ferocemente, Gabriele costringerà Antonietta a ballare, goffamente, seguendole. Sono personaggi diversi. Vanno da una casa all'altra, come oscillano da una cultura all'altra: Antonietta da Gabriele per riprendersi il merlo indiano, lui da Antonietta per un caffè con qualche lampo di feroce ironia per l'ingenua adesione politica della donna (il premio per le famiglie numerose, l'album del duce) per i suoi patetici gusti letterari.

Due naufraghi in un enorme caseggiato dai vasti cortili, completamente vuoto. Antonietta si è messa le scarpe, si è ravviata i capelli. L'arrivo della capofabbricato baffuta, maligna e delatrice, pone fine a questo ritrovarsi l'uno nella casa dell'altra. Ma sarà in un non-luogo, tra i panni stesi della terrazza condominiale che si scioglierà ciò che si è letto in filigrana per tutto il film. Antonietta, curiosa, che ha tentato di capire perché in tutto il fabbricato Gabriele sia l'unico uomo rimasto, e senza divisa, Gabriele che si sente attratto ma anche braccato da una situazione che non si sarebbe mai aspettato. Dopo una violenta scenata da parte della donna, umiliata dal rifiuto (le urla: 'io sono frocio'!) imprevedibilmente tra i due si rea-

lizza un rapporto amoroso. Col declinare della giornata e col ritorno degli abitanti del palazzo, lei si metterà a leggere il libro che le ha regalato in cucina, tenendo d'occhio la finestra di Gabriele dall'altra parte del cortile. Lui accoglierà in silenzio i poliziotti che lo portano al confino.

Le Case Federici, città futura nella Roma moderna

Testimone muto e protagonista assoluto di questa giornata veramente 'particolare' è un falansterio, l'enorme edificio di edilizia convenzionata costruito nella nuova zona di Piazza Bologna, architetto Mario De Renzi, tra il 1931 e il 1937 in viale XXI aprile: i cosiddetti Palazzi Federici, dal cognome del costruttore, Elia. Non un singolo palazzo, ma una vera e propria città verticale, a misura di un grande isolato urbano, con i volumi dei fabbricati ad altezza diversa, cortili, scale, dislivelli, terrazze alla quota delle entrate per superarli. Città, futurista o piuttosto costruttivista nei cilindri di vetro dei corpi scala. Complesso, moderno e fino a quel momento inusuale a Roma, il palazzo ospitava 442 appartamenti, settanta negozi, un cinema per 1600 spettatori e una sala da ballo¹. Una costruzione esemplare nella crescita della Roma mussoliniana. Ai suoi confini, dall'altra parte del viale, si estendeva ai bordi della Nomentana una zona di aggraziate ville inizio secolo; di fronte, invece, ciò che rimaneva (scrive Guglielmo Ceroni²) dei magnifici pini di Villa Massimo, in quel momento Accademia Tedesca, diretta sino al 1938 dal letterato Herbert Gericke.

(Al centro di un piccolo gruppo di intellettuali tedeschi antinazisti, Gericke frequentava l'archeologo Curtius, allora direttore dell'Istituto Germanico, con lo storico dell'arte Krautheimer della Biblioteca Hertziana, e alcuni giovani architetti in fuga dalla Germania di Hitler, Wolfgang Frankl e Konrad Wachsmann, come raccontava Frankl in un'antica intervista³ oltre a pochi altri architetti romani).

In questi stessi anni il Governatorato promuove convenzioni con gli imprenditori privati⁴. Il quartiere di piazza Bologna, edificata dalla fine degli anni Venti, ospiterà anche il prezioso edificio postale di Mario Ridolfi e Mario Fagiolo: uno dei più riusciti tra quelli che si erano costruiti in via Marmorata, a San Giovanni, nel quartiere delle Vittorie.

¹ Cfr. Maria Paola PAGLIAI, in Gaia Remiddi, Antonella Greco, Antonella Bonavita, Paola Ferri, *Il moderno attraverso Roma. Guida a 200 architetture*, Palombi, Roma 2000 *ad nomen*. Per Mario De Renzi, in generale, cfr. Maria Luisa NERI, *Mario De Renzi l'architettura come mestiere*, Gangemi, Roma 1992 e, di chi scrive, il saggio introduttivo a Alfredo CARLOMAGNO, Giuseppe SAPONARO, *Mario De Renzi*, Clear, Roma 1999; e Renato NICOLINI, *Un romanzo d'architettura del 1934 a Roma. I diari e il trattato di Redenzio R.A.M.I.*, a cura di Valerio Palmieri, Libria, Melfi 2018.

² Guglielmo CERONI, *Roma nei suoi quartieri e nel suo suburbio*, Roma 1942, p. 111.

³ A cura di chi scrive la ricostruzione del contesto tedesco antinazista a Roma tra le due guerre, in «Controspazio», 6, novembre-dicembre 1989, pp. 45-51; e Antonella GRECO, *Conversazione con W. Frankl*, in Francesco Cellini, Claudio D'Amato, *Le architetture di Ridolfi e Frankl*, Electa, Milano 2005, p. 253.

⁴ A questo proposito, ancora validissimo, Vanna FRATICELLI, *Roma 1914-1929. La città e gli architetti tra la guerra e il fascismo*, Officina, Roma 1982.

Nel 1935, propiziato dal Sindacato fascista, la prestigiosa sede dell'Accademia di San Luca a Palazzo Carpegna aveva ospitato, dal 22 al 28 settembre, il XIII Congresso Internazionale degli architetti⁵. L'adesione degli architetti stranieri era stata massiccia. Numerosissimi anche gli architetti della nuova Italia: da quelli onusti di cariche pubbliche, Piacentini, Alberto Calza Bini, Brizzi, Giovannoni, sino ai giovani e moderni Piccinato, Samonà, Rogers, Levi Montalcini. Bruno Zevi, anch'egli tra i partecipanti, è definito 'studente architetto'; partecipava al convegno anche Mario De Renzi. Tutti, in appositi torpedoni, il 24 settembre alle 15 avevano lasciato Palazzo Carpegna per una visita alla Città Universitaria, appena inaugurata «percorrendo Piazza Barberini, Viale Regina Elena [...] via XX Settembre, via Nomentana, soffermandosi a viale XXI aprile per visitare alcuni blocchi di edifici di abitazioni a molti piani testé costruiti, che hanno attirato la loro particolare attenzione⁶». I congressisti avrebbero mostrato particolare interesse anche per il nuovo edificio postale di Piazza Bologna.

Già famoso allo stadio di progetto – Piacentini lo pubblica su «Architettura» nel 1932 – esposto in quell'anno alla Mostra dell'arredamento e dell'architettura moderni, il complesso di De Renzi rimane un *unicum* nell'edilizia romana, pur abituata ai grandi blocchi di case popolari, mediante i quali si tentava di risolvere il problema delle abitazioni.

La città degli addobbi

Adolf Hitler arriva in treno a Roma, da Berlino, alle 20 e 30 della sera di martedì, 3 maggio. Non alla Stazione Termini, da cui ripartirà per Napoli la sera dopo, ma nella stazione Ostiense, tra le mura, la Piramide e i margini della città. Il soggiorno romano durerà fino alla mattina del 9 maggio, intervallato dalle visite a Napoli e, dopo la partenza da Roma, a Firenze.

Una sequenza di foto aeree in un unico calepino conservato all'Archivio Luce, registra, un mese prima, quasi esattamente il percorso che il convoglio di Hitler compirà dalla stazione Ostiense a piazza Venezia. Passata la Piramide, dal viale Africa (attuale Aventino) costeggiando il Circo Massimo all'altezza di Porta Capena, le carrozze reali percorreranno via dei Trionfi (attuale via San Gregorio) raggiungendo il Colosseo e poi, per via dell'Impero, piazza Venezia e da lì il Quirinale, dove il capo di stato tedesco pernoverà. Unica tra le notti che Hitler non avrà trascorso nel vagone letto di un treno tedesco.

La Stazione Ostiense, firmata dall'architetto Roberto Narducci⁷, assistente di Angiolo Mazzoni al Ministero delle Comunicazioni, alla data della famosa ripresa aerea, 4 aprile 1938, è ancora incompleta, quasi allo stadio di rustico. Sappiamo dai

⁵ S. N. F. A., *XIII Congresso Internazionale Architetti. Roma 22-28 settembre 1935, XIII. Atti Ufficiali*, Roma 1935.

⁶ Ivi, p. 764.

⁷ Roberto Narducci (1887-1979), architetto e ingegnere romano, è autore di numerosi palazzi delle poste e stazioni nel periodo tra le due guerre. Fino al 1944 lavorerà con Angiolo Mazzoni.

Film Luce⁸ che Hitler arriverà in una stazione moderna, di chiaro e solenne linguaggio razionalista. Ignoriamo però se fosse informato che quella stazione era poco più che una scenografia, ultimata in materiale autarchico di intonaco, legno e paglia pressata che fingeva di essere travertino.

Tuttavia, dalle foto di quel volo di aprile era già ben visibile il disegno della terza Roma, la magniloquente città mussoliniana dei monumenti ufficiali, già delineata nel 1930 in un quadro dell'aeropittore futurista Alfredo Gauro Ambrosi⁹. Un tracciato ideale che aveva il suo centro in piazza Venezia, i suoi riferimenti nei Fori e nel Colosseo e, costeggiato l'arco di Costantino, nella Passeggiata archeologica e nell'obelisco di Axum, ricordo della vittoria coloniale e della fondazione dell'Impero¹⁰. Superati i nuovi forni tagliati nelle mura e attraversato il futuro quartiere dell'Esposizione Universale, il tracciato si sarebbe inoltrato sino al mare "di Enea", la culla della Civiltà, la matrice di Roma di cui l'impero fascista era la continuazione ideale. (L'attributo della Esposizione Universale, sarebbe stato, appunto, le *Olimpiadi della Civiltà* e «Civiltà» la sua rivista ufficiale).

Si chiamava via Imperiale. In quello scorcio di primavera del '38 ne sono stati ultimati solo alcuni tratti: la già citata via dell'Impero, il cui fondale è il Colosseo, la via dei Trionfi che abbraccia l'Arco di Costantino, quello, appena inaugurato, dalla Passeggiata archeologica alle mura, l'arrivo nella pineta di Castelfusano. Il volo fotografa anche la zona della Piramide, lì dove è situato l'ancora desolato cantiere della stazione. Abbandonata per molti motivi, non ultimo quello economico, l'idea della costruzione del Palazzo Littorio in piazza Raudusculana, ai margini dell'Aventino, le foto evidenziano il Circo Massimo biancheggiante per le architetture razionaliste della Mostra delle Colonie Estive, curata da Libera e De Renzi per l'Opera Nazionale Balilla, che saranno in seguito riadattate – ancora da Mario De Renzi – alla mostra autarchica del Minerale Italiano nel novembre di quello stesso anno¹¹.

L'arrivo di Hitler in notturna, la sera del 3 maggio, prevede perciò la visione di una irreale città imperiale, spettacolare e cinematografica, in cui le rovine di un'antica gloria si fondono in continuità con la gloria attuale della Roma fascista. Ecco

⁸ Gli spezzoni dei Film Luce sono stati riuniti ne *Il viaggio del Führer in Italia*, Produzione Istituto Luce, regia Leonardo Tiberi, 2014.

⁹ Alfredo Gauro Ambrosi (1901-1945), pittore e scenografo romano, morto a Verona nella Repubblica di Salò. Il quadro, con la testa di Mussolini sovrapposta alla pianta di Roma, con un tracciato che parte dal mento fino all'altezza della testa (il mare) è noto come *Aeroritratto di Mussolini aviatore*, 1930, ed è stato pubblicato in quegli anni dalla rivista nazista "Signal" (1940-1945).

¹⁰ L'obelisco è ricomposto e innalzato a Porta Capena, davanti al Circo Massimo, nell'ottobre del 1937. Ho volutamente tralasciato in questa sede la sterminata bibliografia sull'E42 che va da Enrico GUIDONI, Simonetta LUX, Maurizio CALVESI, *E42. Utopia e scenario del regime*, Marsilio, Venezia 1987, a Vieri QUILICI, *Eur: una moderna città di fondazione*, De Luca, Roma 2015. Sul disegno della terza Roma in generale Giorgio CIUCCI, *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922-1944*, Einaudi, Torino 2002.

¹¹ L'O.N.B., ente presieduto dal potentissimo gerarca carrarese Renato Ricci, era stato chiuso nel 1937 probabilmente per rivalità da parte del Duce: cfr. Sandro SETTA, *Renato Ricci dallo squadristo alla Repubblica sociale italiana*, Il Mulino, Bologna 1986, ancora il testo più valido sull'argomento; si devono all'Opera Nazionale Balilla alcuni degli esiti architettonici più interessanti del periodo tra le due guerre a Roma e in tutta Italia.

perché, per gli addobbi di questa città totalmente inventata, ci si rivolge a uno scenografo e scenotecnico di fama, il lombardo Alfredo Furiga¹², a lungo collaboratore di Pietro Aschieri nel Teatro Reale dell'Opera e rinomato pittore.

Una rara pubblicazione dei venti bozzetti di Furiga per gli addobbi di Roma, uscita tre giorni prima della visita del dittatore tedesco, ci illustra la genesi di quella città progettata per Hitler, illusoriamente buia e illuminata da torce fiammeggianti, drammatizzata dalla presenza di labari colossali e dai continui intrecci di bandiere con la croce uncinata. Lo scenografo del duce gioca con la maestosità delle rovine illuminate da mille fuochi che fendono la notte. Il percorso in carrozza di Hitler, dall'Ostiense al Quirinale, traccia una città ideale, teatralmente formata dagli sfondi dalle rovine della Roma Imperiale.

Il buio fittissimo illuminato da innumerevoli falò, i propilei con il fascio o la croce uncinata come porta di ogni viale, le torce sui torrioni di Porta San Paolo, le fontane luminose di piazza Raudusculana, l'enorme fascio di Porta Capena, i fuochi che si espandono dai fornic di tutto il Colosseo, i treppiedi fumiganti e i labari di via dell'Impero, sono una risposta scenografica allo stadio di Norimberga, e alle adunate colossali dei nazisti tra i fondali delle architetture di Speer. Lì la citazione di una città classicista, qui la matrice della cultura classica. A Roma, scriverà l'archeologo Ranuccio Bianchi Bandinelli¹³, quasi costretto a fare da interprete e da guida tra quelli che chiamava Mario (Mussolini) e Silla (Hitler), i grandi viali e gli addobbi di compensato e cartapesta che imitavano marmo e bronzo e 'abbellivano' le arterie del percorso, avevano il compito di tenere la folla a distanza. Più di Mussolini, annoiato profondamente dalle opere d'arte, il cancelliere tedesco, da artista mancato, dimostra il suo interesse per i quadri e gli straordinari pezzi archeologici della città. «Non si piacevano», scrive ancora Bianchi Bandinelli e tutta la visita del Führer è contrappuntata da una continua sfida da parte dell'alleato italiano, che culmina nella visita allo splendido altare dell'Ara Pacis, ricomposto nella teca di Vittorio Ballio Morpurgo e, subito dopo, alla mostra dedicata al bimillenario di Augusto.

Augusto, il progenitore del nuovo impero fascista, protettore della pace e delle arti come Mussolini pretendeva di essere; la facciata austera e classicista di Quaroni e Montuori del Palazzo delle Esposizioni ha sostituito quella della Mostra della Rivoluzione, di Libera e De Renzi, spettacolare nel linguaggio originale dell'avan-

¹² Alfredo Furiga (1903-1972), pittore e scenografo di Olginasio, presso Varese. Fu scenografo e scenotecnico del Teatro dell'Opera in collaborazione con Pietro Aschieri fino al 1943. È ricordato, oltre che per i suoi allestimenti internazionali, per un volume di incisioni sull'epico trasporto a Roma del monolite del Foro Italico, l'obelisco Mussolini, 1934, oltre che per l'addobbo della città in occasione della visita di Hitler a Roma. Dopo una prima militanza futurista e l'adesione al fascismo, Furiga segue Umberto II in Portogallo, dove diventa lo scenografo ufficiale del teatro San Carlos di Lisbona; il libro che ne raccoglie i venti bozzetti per l'addobbo di Roma la sera del 3 maggio, edito dall'Istituto Romano di Arti Grafiche di Tumminelli e C., uscirà il 30 aprile del 1938.

¹³ Ranuccio BIANCHI BANDINELLI, *Hitler e Mussolini. 1938. Il viaggio del Führer in Italia*, e/o, Roma 1995.

guardia. Tuttavia la croce uncinata, nera su fondo rosso, emerge ovunque, nelle strutture dei fasci come nei gonfaloncini che fronteggiano i colossali treppiedi fiammeggianti di via dell'Impero, e in quelli ripetuti in file verticali che mascherano l'ottusa bruttezza dell'ingresso d'onore della stazione Termini. E, per quanto gli operatori del Film Luce si adoperino per descrivere la città, di notte e nelle adunate dei giorni successivi, non riusciranno mai a raggiungere la temibile forza espressiva dei film di Leni Riefenstahl¹⁴ le sue maestose inquadrature, i tagli modernisti del montaggio. Andrà meglio per le adunate al campo Dux di Centocelle, e per le riprese della finta battaglia navale nel mare di Napoli. La parata nel viale dell'Impero di cui avvertiamo nel film in sottofondo il frastuono, la mattina del 6 maggio, innescherà il confronto tra le modeste risorse militari del fascismo (le cui truppe devono sottostare all'uso del grottesco passo dell'oca, tradotto in baldanzoso passo romano) con quelle dell'armamento teutonico. Scriveva Ciano nei suoi diari, quanto la macchina bellica italiana fosse ancora indietro rispetto a quella del detestato alleato tedesco. E quanto nessuno desiderasse la guerra. Rincarava Bottai, nel luglio del 1938 «la Germania nazista sembra essere divenuta la terra di paragone della nostra fede¹⁵». Così il solenne apparato per la visita di Hitler si estende come un lugubre mantello sulla terza Roma di Mussolini, rappresentazione plastica dell'asservimento italiano all'alleato nazista.

Nei bozzetti disegnati da Furiga per l'arrivo dell'alleato tedesco, quello definito *Nuovo Viale* di fronte alla stazione Ostiense, che si congiunge al viale Africa passando per la Piramide di Gaio Cestio, è generosamente addobbato, ma ancora senza nome. Gliene sarà dato ben presto uno: in una mappa militare americana del 1944, quest'ultimo è indicato come *viale Adolf Hitler*. Così il solenne apparato per la visita di Hitler si estende come un lugubre mantello sulla terza Roma di Mussolini, rappresentazione plastica dell'asservimento italiano all'alleato nazista.

¹⁴ Leni Riefenstahl (1902-2003), regista tedesca, è la famosa autrice de *Il trionfo della volontà*, 1935, il film del maestoso raduno del partito nazista a Norimberga del 1934 e di *Olympia*, film del 1936 girato alle Olimpiadi di Berlino che Luis Buñuel dirà di aver rimontato a New York al MOMA, assieme a Charlie Chaplin. Vedi Luis BUÑUEL, *Dei miei sospiri estremi*, SE, Milano 1982.

¹⁵ Galeazzo CIANO, *Diario 1937-1943*, Cappelli, Bologna 1948; Giuseppe BOTTAI, *Diario 1935-1944*, Rizzoli, Milano 1982, p. 124.



Fig. 1. Alfredo Furiga, il percorso di Hitler dalla Stazione Ostiense al Quirinale la sera del 3 maggio e dal Quirinale alla Stazione la sera del 4.



Fig. 2. Alfredo Furiga, la Stazione Ostiense, bozzetto dell'addobbo per l'arrivo di Hitler a Roma.

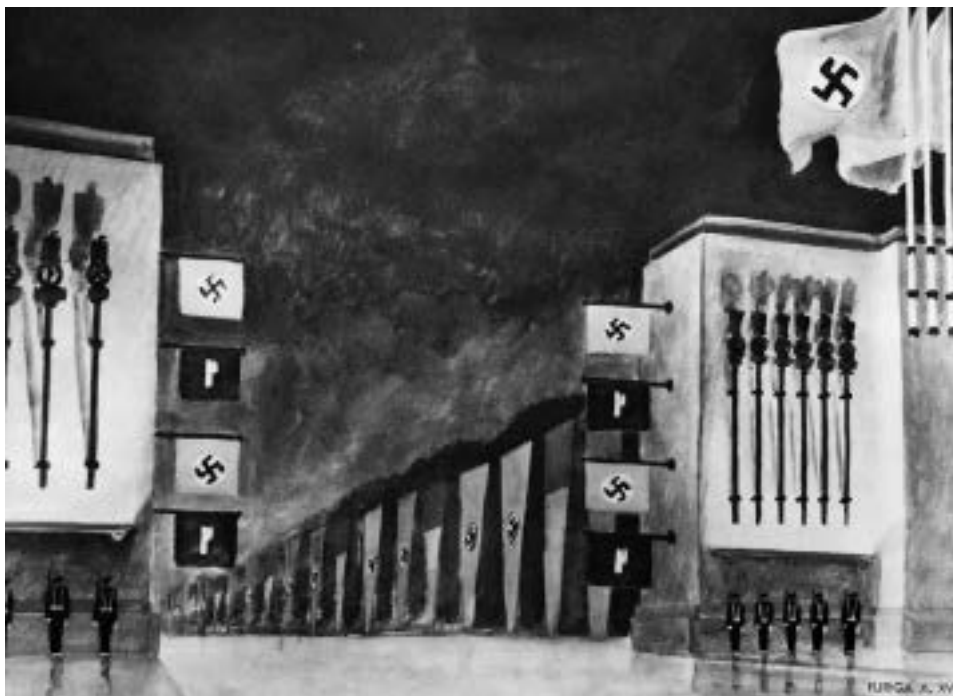


Fig. 3. Alfredo Furiga, il nuovo viale, bozzetto dell'addobbo per l'arrivo di Hitler a Roma.



Fig. 4. Alfredo Furiga, piazzale della Piramide, bozzetto dell'addobbo per l'arrivo di Hitler a Roma.



Fig. 5. Alfredo Furiga, il viale Africa, bozzetto dell'addobbo per l'arrivo di Hitler a Roma.



Fig. 6. Alfredo Furiga, la piazza Raudusculana, bozzetto dell'addobbo per l'arrivo di Hitler a Roma.



Fig. 7. Alfredo Furiga, la piazza del Circo Massimo, bozzetto dell'addobbo per l'arrivo di Hitler a Roma.



Fig. 8. ALFREDO FURIGA, il viale dei Trionfi, bozzetto dell'addobbo per l'arrivo di Hitler a Roma.



Fig. 9. Alfredo Furiga, il Colosseo, bozzetto dell'addobbo per l'arrivo di Hitler a Roma.



Fig. 10. Alfredo Furiga, la via dell'Impero, bozzetto dell'addobbo per l'arrivo di Hitler a Roma.



Fig. 11. Alfredo Furiga, il Colosseo da via dell'Impero, bozzetto dell'addobbo per l'arrivo di Hitler a Roma.



Fig. 12. Alfredo Furiga, via dell'Impero con il fondale del Colosseo, bozzetto dell'addobbo per l'arrivo di Hitler a Roma.



Fig. 13. Alfredo Furiga, Palazzo Venezia, bozzetto dell'addobbo per l'arrivo di Hitler a Roma.



Fig. 14. Alfredo Furiga, Palazzo del Quirinale, bozzetto dell'addobbo per l'arrivo di Hitler a Roma.



Fig. 15. Alfredo Furiga, la via Nazionale, bozzetto dell'addobbo per l'arrivo di Hitler a Roma.



Fig. 16. Alfredo Furiga, la piazza dell'Esedra, bozzetto dell'addobbo per l'arrivo di Hitler a Roma.



Fig. 17. Alfredo Furiga, la stazione Termini.



Fig. 18. La stazione Ostiense in una foto aerea del 4 aprile 1938 (Archivio Luce).



Fig. 19. La zona della Piramide e della Stazione Ostiense in una foto aerea del 4 aprile 1938 (Archivio Luce).



Fig. 20. La zona del Circo Massimo, occupata dai padiglioni della Mostra delle Colonie Estive in una foto aerea del 4 aprile 1938 (Archivio Luce).

METAFISICA POPOLARE: IL QUARTIERE DON BOSCO E LA PERIFERIA MERIDIONALE ROMANA TRA PAESAGGIO E ARTIFICIO

Marco Falsetti

Università La Sapienza di Roma

Abstract

Il quartiere Don Bosco, nella periferia meridionale di Roma, rappresenta uno tra gli esempi più emblematici del dopoguerra romano, anche in ragione del suo travagliato sviluppo urbano. Elaborato a partire dal piano regolatore del 1931 e completato a metà degli anni Cinquanta in piena epoca di speculazione edilizia, il Don Bosco si caratterizza per l'impianto organico fortemente gerarchizzato, che lo differenzia da altre esperienze coeve, contrapponendolo ai vicini 'tre tuscolani' di Muratori, Libera e De Renzi, latori di una scrittura urbana per parti. I monumentali intensivi di Gaetano Rapisardi che, unitamente alla basilica di San Giovanni Bosco, definiscono la piazza, uno spazio senza precedenti tra i quartieri di edilizia pubblica in Italia, ma anche gli interessanti progetti minori che costellano il quartiere, così come la cornice scenica del grande asse viario – aperto e chiuso dai due fondali tematici – costituiscono l'immagine peculiare di questo frammento poco indagato della periferia di Roma, a metà tra la visione piacentiniana e le scenografie di Cinecittà.

Parole chiave: Quartiere Don Bosco; Roma; Metafisica; Forma urbana

Popular Metaphysics: the Don Bosco district and the southern Roman suburbs between landscape and artifice

Marked by majestic perspectives, visually related to other Roman avenues, and semantically connected to the Mausoleum of Alexander Severus, the Don Bosco quarter, in Rome, features the lithic nature of a wing and the obsessive repetition of its housing blocks. It was mainly designed by Gaetano Rapisardi in the early Fifties, by further developing the 1931 Plan of Rome, and can be considered as the only discontinuity in the national panorama of low-cost housing quarters, more related to foreign contexts than other Italian coeval experiences. Although almost completely neglected by the Italian architectural debate, the Don Bosco quarter portrays a sophisticated spatial organism, due to the monumental dimension of its blocks and the perspectival majesty of Viale San Giovanni Bosco, one of the big-

gest urban axis in Italy. All those elements tipify a unique morphological area, enclosed by a couple of poles: the Mausoleum and Cinecittà.

Keywords: *Don Bosco district; Rome; Metaphysics; Urban form*

Nel film *Il tetto*, ultimo lungometraggio neorealista realizzato da Vittorio De Sica, una coppia di giovani sposi, interpretata da Giorgio Listuzzi e Gabriella Pallotta, si trasferisce a Roma in cerca di un lavoro e di una casa dove formare una nuova famiglia. Il viaggio sulla corriera fissa su celluloide il paesaggio dell'Italia del boom economico, ancora fortemente legato alla dimensione rurale ma, soprattutto, documenta le trasformazioni urbane della periferia romana, che brulica di gru e di cantieri. In una dimensione sospesa, nella quale le maestose evidenze archeologiche fanno da contrappunto paesistico agli scheletri degli edifici in costruzione, appare d'improvviso la basilica di San Giovanni Bosco – ancora avvolta dalle impalcature – che segnala ai due protagonisti l'ingresso nella capitale e nelle problematiche della vita adulta.

La grande chiesa di San Giovanni Bosco, che biancheggia nel panorama altrimenti brullo della campagna romana, costituisce un *leitmotiv* della filmografia neorealista¹, nonché l'elemento più emblematico della periferia capitolina del dopoguerra, dal quale prende il nome l'omonimo quartiere.

Il Don Bosco, oggi in gran parte ricadente all'interno del Quartiere XXIV, sorge nell'area compresa tra Cinecittà e il parco di Torre Fiscale, e si identifica con quello che, fino al 1961, era denominato suburbio Tuscolano. Quest'ultimo era stato inizialmente previsto nel PRG di Roma del 1931 ma la sua realizzazione fu interrotta dagli eventi bellici e ripresa solo intorno agli anni Cinquanta, a seguito del massiccio afflusso di lavoratori provenienti dal sud e dal centro Italia. Lo sviluppo dell'area nel dopoguerra, difforme rispetto ai progetti iniziali sia in termini di edificato che di cubatura, seguirà poi due indirizzi diversi: da una parte i quartieri INA-Casa, costruiti secondo modelli teorici modernisti, dall'altra il Don Bosco, realizzato sotto l'egida di enti o istituti previdenziali, riprendendo gli indirizzi prebellici. In tal senso il secondo si configura quale «unico 'pezzo' di periferia romana che ci faccia capire, in concreto, l'idea di città che aveva nutrito Piacentini quando aveva varato il Piano della Capitale»², un modello concepito sulla base di un tessuto policentrico formato da più microcittà autonome – a metà tra il quartiere e la città di fondazione –, destinate a divenire i vettori e i motori di tutti gli sviluppi successivi.

¹ Si ricordano, solo per citarne alcuni, *Bravissimo* di Luigi Filippo D'Amico (1955), *Arrangiatevi* di Mauro Bolognini (1959), *La dolce vita* di Federico Fellini (1960), *l'Audace colpo dei soliti ignoti* di Nanni Loy (1960).

² Francesco TENTORI, *L'architettura urbana in Italia*, in «Rassegna di architettura e urbanistica», 58-59-60, gennaio-dicembre 1984, pp. 27-40.

Nella sua forma attuale, il Don Bosco rappresenta un frammento di città indubbiamente complesso, anche per via del peculiare connubio tra preesistenze storiche ed edilizia intensiva. Il quartiere è stato infatti completato solo in parte secondo le intenzioni iniziali, spesse volte in regime di speculazione edilizia, la qual cosa ne ha condizionato le volumetrie ma non la forma urbana, che è rimasta sostanzialmente inalterata (in gran parte per via della morfologia del territorio). A livello architettonico, lo sviluppo dell'area ha risentito delle profonde manomissioni al progetto originario, che tuttavia non hanno modificato il modello insediativo e le valenze semantiche ad esso associate, a cavallo tra il monumentalismo novecentesco, la fascinazione metafisica e la finzione scenica. Anche per via di tali caratteristiche si può dire che il Don Bosco «appartiene alla dimensione del 'non finito' di molti progetti romani»³, e la sua origine va ricercata in quel Piano di Roma del 1931 che prevedeva l'impostazione del Tuscolano intorno ad un tridente centrale, circondato da una piazza porticata formata da intensivi. La via Tuscolana doveva essere, a riguardo, l'asse centrale della composizione, dal quale dovevano poi partire due diverse diramazioni, una diretta verso la Casilina, e l'altra destinata a ricongiungersi con l'Appia Nuova dopo aver dato vita ad un secondo tridente. Il Tuscolano era dunque pensato come episodio unitario e articolato secondo il modello di costruzione della città sittiana; era inoltre previsto che un grande asse monumentale, coronato da due fondali prospettici – composti da edifici governativi – costituisse il tema civico di un'area altrimenti destinata a edilizia intensiva. Il quartiere doveva infatti rappresentare il riferimento tipologico per l'intera periferia meridionale, la più popolare; in un momento successivo, a seguito del travagliato iter normativo dell'area⁴, il disegno originario venne sostituito da due distinti piani particolareggiati, redatti a distanza di sette anni l'uno dall'altro e separati dalla via Tuscolana. Uno dei due piani, il P.P. 94 – corrispondente pressappoco all'attuale quartiere Don Bosco – venne organizzato lungo un nuovo *boulevard*, parallelo alla consolare, e definito all'interno del sistema morfologico-infrastrutturale circoscritto dal fosso della Marrana, dalla via Tuscolana e dall'aeroporto di Centocelle. L'asse interno, odierno viale San Giovanni Bosco, dalle eccezionali dimensioni di 1,8 km per una sezione stradale di 50 metri – che ne fa a tutti gli effetti una strada trionfale, analoga dimensionalmente ai *boulevards* parigini – è delimitato dalle due piazze tematizzate, oltre a quella centrale, una 'pausa necessa-

³ Alfredo PASSERI, *Il complesso del Don Bosco a Roma*, in «Dossier di urbanistica e cultura del territorio», 10, aprile-giugno 1990, pp. 58-81.

⁴ Il piano del 1931 fissava i criteri 'di massima', specialmente per le zone di ampliamento, lasciando ai piani particolareggiati la facoltà di stabilire o determinare i tracciati secondari e le caratteristiche delle opere. La redazione dei piani particolareggiati era resa obbligatoria da una clausola nel momento in cui l'Amministrazione deliberava di fabbricare le zone corrispondenti. Tale clausola fu tuttavia abolita nella redazione definitiva mentre furono in qualche modo introiettate nei vari piani le 250 varianti ai 167 piani particolareggiati con il risultato di un totale snaturamento del piano originario.

ria' viste le dimensioni complessive del quartiere, dalla quale diparte una maglia di tracciati a scala minore.

Tra le caratteristiche che maggiormente strutturano l'area si segnala la diffusa presenza di grandi e isolate emergenze archeologiche – essendo la zona in epoca romana a carattere periurbano – e, in tal senso, uno degli elementi che più la contraddistingue è il rapporto, in parte dicotomico e in parte simbiotico, tra l'antico e il moderno. Se il profilo rettilineo dei grandi acquedotti affianca il lato meridionale del quartiere – stabilendone in qualche misura il naturale confine geografico – il Monte del Grano, posto alla fine del grande boulevard di viale San Giovanni Bosco, costituisce uno dei due poli monumentali che delimitano l'area. A dispetto dell'attuale profilo, dimesso e a stento visibile dalla strada, il Monte del Grano rappresenta il terzo edificio a tumulo, per dimensioni, di Roma dopo la Mole Adriana e il Mausoleo di Augusto. L'identificazione del complesso con la sepoltura di Alessandro Severo e di sua madre Giulia Mamaea, si deve al rinvenimento, nel 1582, di un sarcofago attico a *kline* del III secolo d.C. raffigurante due membri della famiglia imperiale. Per via delle eccezionali dimensioni e particolarità morfologiche, il mausoleo ha rappresentato a lungo uno dei *landmark* iconografici della campagna romana, e non a caso è stato incluso da Piranesi ne *Le antichità romane* (sebbene al pari di altri modelli, la sua ipotesi ricostruttiva sia da considerare più un capriccio che una rappresentazione dell'esistente).

L'atmosfera di straniamento metafisico, che pervade il fronte settentrionale del quartiere, continua se ci si aggira tra i resti dell'aeroporto di Centocelle (oggi in parte compresi nell'omonimo Parco archeologico), un tempo sede del primo e più importante aeroporto italiano, inaugurato il 15 aprile 1909 con una serie di dimostrazioni del Flyer di Wilbur Wright⁵, e dismesso al termine del secondo conflitto mondiale. Nei pressi dell'aeroporto sorge inoltre il Forte Casilino, un esempio interessante dell'architettura militare moderna della capitale, che il sistema dei forti in gran parte esemplifica. La maggior parte di essi – costruiti in tempi rapidi dopo l'unificazione d'Italia – risulta oggi abbandonata, non avendo mai svolto quell'opera di difesa della città per la quale era stata realizzata⁶.

Al termine di viale San Giovanni Bosco, l'omonima piazza – progettata insieme alla basilica e agli edifici circostanti da Gaetano Rapisardi⁷ – corona il lungo viale con un grande spazio urbano nel quale echeggiano suggestioni dechirichiane. La vicinanza con i linguaggi architettonici d'anteguerra è valsa all'intervento e al suo

⁵ Nel corso della sua permanenza a Roma, Wright formò il primo pilota italiano, l'ufficiale della Regia Marina Mario Calderara, inaugurando in tal modo la prima scuola di volo italiana. Calderara divenne infatti l'istruttore della prima squadriglia nazionale.

⁶ Il sistema annoverava originariamente quindici forti di tipo 'prussiano' e quattro batterie a pianta esagonale e fu dismesso negli anni Venti del Novecento in virtù dell'eccessiva vicinanza con il tessuto urbano. In anni recenti si è ipotizzata a più riprese una loro riconversione che non ha tuttavia prodotto alcun esito progettuale.

⁷ Per quanto riguarda l'opera di Rapisardi si veda Maurizio UNALI, *Gaetano Rapisardi*, in «Dossier di Urbanistica e Cultura del territorio», 10, aprile-giugno 1990.

progettista l'unanime condanna da parte della critica architettonica 'impegnata' che, nelle pubblicazioni dell'epoca, quasi mai vi fa riferimento nonostante si tratti di una delle più importanti realizzazioni del dopoguerra romano.

Gli edifici di Rapisardi, impostati su una tripla scansione orizzontale, che sovrintende all'ordine gigante del portico, si caratterizzano per l'aspetto monumentale, e definiscono un valido esempio di come l' 'azione corale' di un sistema urbano (insieme che cioè agisce attraverso il concerto tra le sue parti) possa organizzare un grande spazio a vocazione territoriale. Il tipo di registro linguistico agisce quindi rispondendo ad una duplice istanza iconologico-funzionale: da una parte la residenza monumentalizzata incornicia la chiesa in una composizione che allude alla città ideale, dall'altro, la rinuncia alla diversità di carattere di ciascun edificio è strumentale alla comprensione – e valorizzazione – della scena urbana, un *unicum* in Italia (se si eccettua la proposta di Vagnetti per la piazza grande a Livorno) nell'architettura moderna. Per il tipo di ragionamento tipo-morfologico implicato, l'intervento appartiene semmai a quel filone di piazze unitarie che affonda le proprie radici nelle *bastides* francesi e nelle prime *plazas mayores* spagnole, grandi spazi urbani che organizzano e disciplinano, attraverso un complesso architettonico, il sistema dei percorsi territoriali. Nel clima di quegli anni, fortemente ostile a Rapisardi e al progetto del Don Bosco, Munari scrive: «il troppo è di forma, di architettura: l'ordine gigante del porticato, la facciata continua a dimensione paesistica, il marmo bianco [...]. Le precise leggi di sviluppo di Roma moderna non possono tollerare la presenza di un semplice porticato di piazza emulo di quello del Bernini. Tra i pilastri giganti non sostano pellegrini, ma acquirenti e commercianti del quartiere legati alla routine quotidiana; sulla copertura del portico non si vedono le statue o il cielo di Roma, ma le cellule abitative di un multipiano residenziale 'popolare'»⁸.

L'accostamento, da parte di Munari, al porticato del Bernini rileva – seppur in termini dispregiativi⁹ – l'aspetto più interessante dell'iniziativa operata dei salesiani, ovvero la costruzione di un grande *landmark* moderno che potesse catalizzare l'attenzione verso una periferia, viceversa dimenticata. L'intervento di Rapisardi, pur ponendosi nell'alveo di un pensiero novecentesco, suggerisce la creazione di un nuovo sistema di relazioni, nel quale la monumentalizzazione degli intensivi stabilisce la sua natura di 'santuario laico' che incornicia un tema religioso quale è la

⁸ Mario MUNARI, *Tuscolano-Città*, in Marcello Petrignani, Mario Curti, Marcello Matteini, Mario Munari, Salvatore Polito, Gabriella Villetti (a cura di), *Cronaca del Tuscolano*, Facoltà di Architettura di Roma. Istituto di Fondamenti dell'architettura, Roma 1974, pp. 51-52.

⁹ *Ibid.* «L'architettura del Rapisardi è scelta in verità per la sua capacità di offrire solo un'immagine riflessa di un lontano centro cittadino al quale, in realtà, non ci si vuole più integrare ma contrapporre. Più tardi, i Salesiani, non paghi di cercare il controllo delle anime con il possesso dell'unico segno monumentale riconoscibile, tentano la gestione delle cose materiali con la partecipazione diretta alla gestione della città [...]. È il San Pietro degli immigrati, dei baraccati, dei pendolari, dei temporanei, dei fluttuanti, nel quale dovrebbero riconoscersi non solo il ristretto ambito del quartiere, quanto gran parte della nuova Roma».

basilica. L'impianto della piazza, con la posizione centrale della chiesa, e le due ali simmetriche, rivela inoltre le profonde differenze con i modelli di città di fondazione elaborati nel periodo fascista. In tali modelli la residenza non ha quasi mai un ruolo strutturante la forma urbana, se si eccettua forse, a scala minore, l'esempio di Cortoghiana, progettata da Muratori e il Quarticciolo di Nicolini. La piazza di Rapisardi trova invece alcuni peculiari paralleli con realizzazioni distanti geograficamente ma filologicamente simili quali il Barrio Civico a Santiago del Cile, la Marszałkowska Dzielnica Mieszkaniowa (MDM) a Varsavia, e la Praça do Areeiro a Lisbona, grandi insiemi urbani conformati da cortine edilizie unitarie.

La basilica di San Giovanni Bosco, costruita tra il 1952 e il 1964 a seguito di un concorso indetto dalla Pontificia Commissione il 15 Maggio 1951, e vinto da Rapisardi, costituisce il fulcro tematico di tutto il quartiere nonché la seconda cupola più grande di Roma dopo San Pietro. Alto 73 metri, l'edificio presenta tre navate separate da pilastri con transetto, ed unisce i caratteri della pianta centrale con elementi tipici dell'impianto basilicale. La facciata, suddivisa da lesene in sette campate ha il portale centrale sormontato da un grande altorilievo realizzato da Arturo Dazzi raffigurante l'apoteosi di San Giovanni Bosco, mentre i due portali laterali (archi a tutto sesto secati da architravi) ospitano statue di Ercole Drei.

La sproporzione tra il complesso piazza-basilica e il paesaggio circostante, dominato dalla sua mole, denota la sostanziale controtendenza rispetto a interventi tipologicamente analoghi degli anni Cinquanta, nei quali prevale una immagine autonoma, regolata da rapporti di geometria più che di gerarchia. In questi ultimi (anche laddove il progetto è opera di una stessa mano come nel Tuscolano-III di Libera) il complesso di edifici articola liberamente lo spazio interstiziale contravvenendo alle logiche novecentesche di costruzione organica dello spazio pubblico. Il regime di speculazione edilizia, all'interno del quale è stata edificata una parte consistente del quartiere, rappresenta uno dei motivi per cui questo è stato a lungo ostracizzato dalla storiografia architettonica. Molti tra i fabbricati intensivi del Don Bosco, costruiti per volontà di enti assicurativi, assistenziali o previdenziali, compongono – se osservati planimetricamente – un curioso campionario di forme geometriche, un repertorio variegato di edifici 'a pettine', 'a ferro di cavallo', e 'a stella', sebbene Curti obietti come si tratti «di appartamenti simili tra loro nella distribuzione degli ambienti, e che i perimetri esterni, ancorché vari, nascono da un'operazione di semplice giustapposizione»¹⁰.

Nel tratto compreso tra piazza San Giovanni Bosco e piazza dei Consoli sorgono diversi complessi degni di interesse, che sembrano rivelare la mano di architetti famosi nonostante i progetti siano a firma di anonimi tecnici. Tale peculiare circostanza deriva dal fatto che molti interventi, realizzati in regime speculativo, si sono

¹⁰ Mario CURTI, *Il 'Don Bosco': un modello dell'edilizia speculative romana*, in Marcello Petrucci, Mario Curti, Marcello Matteini, Mario Munari, Salvatore Polito, Gabriella Villetti (a cura di), *Cronaca del Tuscolano*, cit. pp. 57-64.

avvalsi della collaborazione di celebri studi professionali, chiamati ad ‘ingentilirne’ le forme, e gli architetti coinvolti non hanno mai voluto rivendicare la ‘paternità’ progettuale per non essere stigmatizzati dalla critica politicamente ‘schierata’ di quegli anni, invero molto attiva. Tra le poche eccezioni figura Pio Montesi, autore di una pregevole palazzina situata sul lato destro di Piazza dei Consoli, e Antonio Morroni, già collaboratore di Nervi, autore di due lotti di edifici situati nel primo tratto di viale San Giovanni Bosco.

Negli stessi anni in cui viene edificato il Don Bosco, si costruiscono, sotto l’egida dell’INA Casa di Foschini, i tre ‘Tuscolani’ (I, II, III)¹¹, ad opera di architetti come Muratori, Libera e De Renzi. Rispetto al Don Bosco, i quartieri INA-Casa rappresentano una diversa visione della stessa periferia, differente nel linguaggio ma non nel principio insediativo: si tratta, anche in questo caso, di un modello autosufficiente sebbene, contrariamente al primo, risulti concluso nella sua forma ‘chiusa’, che non dà spazio a possibili sviluppi ulteriori. I quartieri INA-Casa del Tuscolano, definiti da Pasolini «altari della gloria popolare»¹² in una sua poesia emblematica del 1962 (scritta mentre girava gli esterni del film *Mamma Roma*), costituiscono in realtà una serie di piccole città, ognuna delle quali articolata secondo una logica indipendente.

La vicinanza del quartiere con Cinecittà è un altro degli aspetti che fanno del Tuscolano un esempio paradigmatico della Roma del dopoguerra, sia per via delle grandi produzioni che in esso hanno avuto luogo (*Ben Hur*, *Quo vadis?*, *Vacanze romane*, *La pantera rosa*, *Cleopatra*), sia perché, in molti casi, il quartiere stesso è divenuto soggetto cinematografico¹³. La periferia degli enormi intensivi e delle grandi realizzazioni di quegli anni convive spesso infatti con le borgate abusive e gli insediamenti dei ‘baraccati’, un tema di cui parlano diversi film di Pasolini, come *Accattone* (1961), *Mamma Roma* (1962) e *Uccellacci e uccellini* (1966), nei quali viene mostrata una situazione che in realtà si è protratta fin quasi agli anni Ottanta. Gli edifici e la chiesa di Rapisardi fanno poi da sfondo alle vicende di alcuni dei protagonisti di *L’audace colpo dei soliti ignoti* e di *Straziami ma di baci saziami*, talvolta in ‘veste’ di altri brani di città. È il caso, ad esempio, di *La Dolce vita*, dove i palazzi su piazza San Giovanni Bosco (non a caso definita da Insolera «forse la presenza più ‘metafisica’ di tutta Roma»¹⁴) fanno le veci dell’EUR, una

¹¹ Il Tuscolano I (1950-51) è opera di Pietro Barucci, Massimo Castellazzi, Claudio Dall’Olio, Fabio Dinelli, Orseolo Fasolo, Giuseppe Fioroni, Alberto Gatti, Amos Mainardi, Franco Minissi, Roberto Nicolini, Giuseppe Nicolosi, Luigi Orestano, Mario Paniconi, Giulio Pediconi, Renato Venturi. Il Tuscolano II (1950-60) di Mario De Renzi e Saverio Muratori, mentre il Tuscolano III (1950-54) è opera di Adalberto Libera.

¹² «Sono altari/queste quinte dell’Ina-Casa/in fuga nella Luce Bullicante/la Cecafumo. Altari della gloria/popolare...».

¹³ Per una ricostruzione delle principali vicende della storia recente del quartiere, si rimanda al testo di Sandro IAZZETTI, *I Quartieri Don Bosco e Appio Claudio a Roma – Storia e memorie tra Cecafumo e Cinecittà*, Youcanprint, Lecce 2015.

¹⁴ Italo INSOLERA, *Roma moderna. Un secolo di storia urbanistica*, Einaudi, Torino 1962, pp. 196-197.

scelta suggerita da una certa affinità stilistica, ma anche dall'aspetto monumentale, che li rende più simili a ministeri che a case popolari. Anche il vicino Tuscolano II è spesso protagonista del cinema di quegli anni: nell'edificio di Muratori (il cosiddetto 'Boomerang') si svolge la drammatica scena finale del film *Mamma Roma*, con Anna Magnani che corre disperata attraverso il portico dopo aver visto infrangersi l'illusione di una vita diversa, simboleggiata dalle forme linde e moderne dei complessi INA-Casa. Due temi, il miraggio e l'artificio, associati di frequente al quartiere, dove a volte può accadere che l'uno tracimi nell'altro. Ce ne fornisce un esempio emblematico una fotografia dei primi anni Cinquanta, che mostra una biga trainata da cavalli al galoppo sullo sfondo della cupola della basilica, che riluce al sole romano. Si tratta di un'immagine scattata durante la lavorazione del film *Ben Hur*, nei teatri della vicina Cinecittà, ma che ci è utile a ricordare come, a volte, il sogno può dissolversi nella realtà, e viceversa.

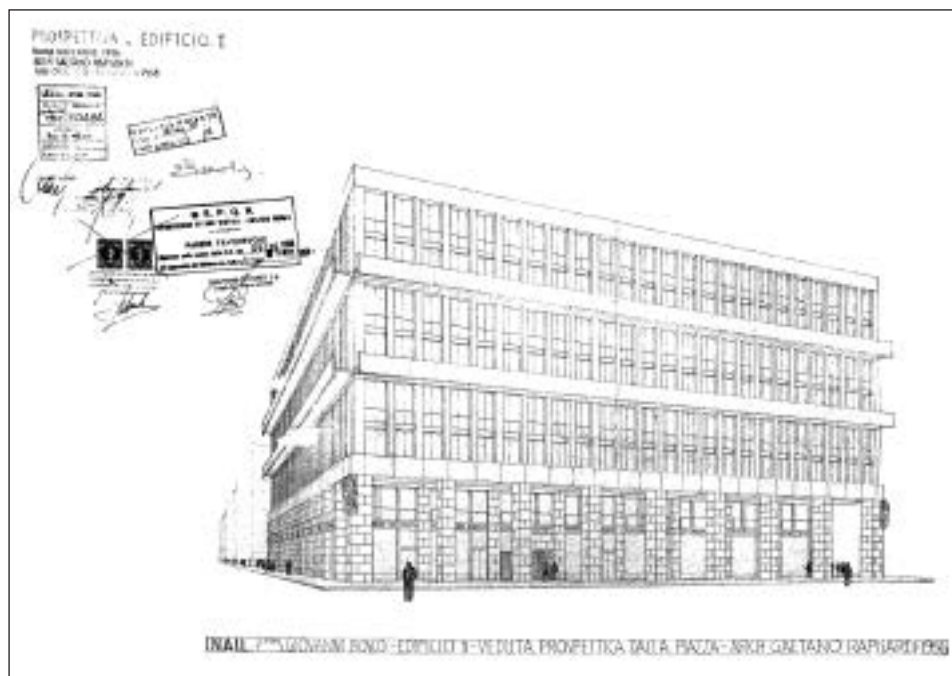


Fig. 1. Prospettiva di uno degli edifici intensivi su piazza San Giovanni Bosco (Archivio progetti Roma).



Fig. 2. Prospetto di uno degli edifici intensivi di Gaetano Rapisardi (foto dell'autore, 2017).



Fig. 3. Dino Risi, *Straziami ma di baci saziami*, 1968.



Fig. 4. Il 'Boomerang' di Saverio Muratori (foto di Giusi Ciotoli, 2017).



Fig. 5. L'attore Charlton Heston durante le riprese di *Ben Hur*, 1959, sullo sfondo della basilica di San Giovanni Bosco (fonte, <http://elrevisionista.blogspot.com/2009/08/>).

RICERCHE

SULLE TRACCE DELL'URBANISTICA FARNESIANA AD ALES (ORISTANO), NUOVO VESCOVADO DEL PRIMO CINQUECENTO

Marco Cadinu

Università di Cagliari

Abstract

La circostanza di una fondazione urbana nuova, costituita dall'ampliamento o quasi dal raddoppio di un centro urbano esistente, emerge con chiarezza dall'osservazione della cartografia storica e della struttura catastale dell'abitato di Ales, in provincia di Oristano. In questo studio l'analisi storico-urbanistica ha indirizzato la successiva ricerca sul piano storico e documentario, fino a far emergere con chiarezza la effettiva differenza strutturale di due settori urbani e delinearne sia le matrici formali che gli ambiti di appartenenza culturale.

A fronte di un nucleo urbano *originario*, i cui caratteri sono riferibili ad alcuni ambiti medievali regionali, la porzione urbana nuova appare improntata sui caratteri essenziali delle azioni urbanistiche denominate di tipo *farnesiano*. Esse sono oggetto di ricerca da anni: rilevate in ambito romano, estesamente rispetto allo Stato pontificio e alle aree di influenza della potente famiglia romana dei Farnese, in particolare nel XVI secolo, non sono state ancora studiate in aree esterne ai loro possedimenti. In questo studio emergono le connessioni storiche e politiche tra la famiglia sarda dei Carroç e il papato romano, le linee di progettazione di una strada nuova, con nuovi lotti ai lati e con un edificio disposto sul fondale prospettico, i riferimenti adottati per il rinnovamento dell'architettura e dell'urbanistica della sede del loro nuovo vescovado di Ales.

Parole chiave: Urbanistica farnesiana; Ales; Fondale prospettico; Strada con fondale; Violante Carroç

On the Trail of Farnesian Urbanism in Ales (Oristano), a New Bishopric of the Early Sixteenth Century

The circumstance of a new urban foundation, constituted by the extension or almost the doubling of an existing urban center, clearly emerges from the observation of the historical cartography and the cadastral zoning of the town of Ales, in the province of Oristano. In this study, the historical urban planning analysis led to a subsequent research on historical and documentary evidence, bringing out the details of the actual structural difference of two urban sectors and delineating their formal matrices and their areas of cultural belonging.

Compared with the original urban nucleus, whose features are related to regional medieval contexts, the new urban area appears to be based on the essential features of the urban actions known as the Farnesian type. They have been studied for many years: found in Rome, extensively present in the Papal State and in the areas of influence of the powerful Farnese Roman family, particularly in the sixteenth century, they have not been found in areas outside their estates, until now. This study brings to light the historical and political connections between the Carroç Sardinian family and the Roman papacy, the design lines of a new street, with new lots on the sides and with a building on the perspective backdrop, and also the references adopted for the renovation of the architecture and urbanism of the headquarters of their new bishopric in Ales.

Keywords: *Farnesian Urbanism; Ales; Perspective Backdrop; Street with Backdrop; Violante Carroç*

L'urbanistica farnesiana

La progettazione di strade nuove e di lottizzazioni coordinate con un rilevante episodio architettonico posto quale quinta di fondale, benché sperimentato in precedenza e in particolare lungo il medioevo europeo, si rinnova con l'ascesa della figura di Alessandro Farnese (1468-1549), papa dal 1534 con il nome di Paolo III. Figura altissima, anche sotto il profilo culturale, in precedenza, dal 20 maggio 1527, legato pontificio presso l'Imperatore Carlo V, già rappresentante del papa al Concilio Lateranense nel 1512, fu committente del Giudizio Universale di Michelangelo così come della sua Piazza del Campidoglio; fu ritratto da Tiziano, approvò la fondazione dell'ordine dei Gesuiti nel 1540, convocò il Concilio di Trento nel 1545. Un personaggio la cui opera urbanistica – come ha chiarito Enrico Guidoni – ha inizio ben presto, nel 1495, con l'acquisto delle prime case che saranno poi il nucleo della imponente residenza romana della sua famiglia; con simile enfasi, con l'acquisizione nel 1504 di Caprarola, consolida un feudo che sarà scenario della magnifica strada-palazzo progettata Antonio da Sangallo il Giovane. In queste e in altre iniziative di architettura e urbanistica lo schema progettuale si basa sulla sequenza strada-piazza-palazzo-giardino, disposti in formidabile allineamento¹.

L'affermazione progressiva dei Farnese si gioca molto sul piano mediatico offerto dalle loro imprese edilizie e urbanistiche. Il concetto fondante alla base dei ragionamenti urbanistici in questione riguarda la continua sperimentazione, sul piano compositivo, del rapporto tra la singola architettura e la strada in un processo che,

¹ Sulle iniziative urbanistiche di Alessandro Farnese, da cardinale e quindi come papa Paolo III, si rimanda a Enrico GUIDONI, *Roma e l'urbanistica farnesiana*, in Id., *La città dal Medioevo al Rinascimento*, Laterza, Roma-Bari 1981, pp. 232 e segg. e alle indicazioni bibliografiche qui oltre citate. Recenti confronti vi sono stati nella *Giornata di studio sull'urbanistica farnesiana*, a cura di Federica Angelucci e Giada Lepri, Roma Sapienza, 25 ottobre 2017.

dalle precedenti realizzazioni militari e religiose, si riporta sulle residenze palaziali². La strada si riconosce quale componente scenografica essenziale del progetto dell'architettura, tesa a esaltarne le forme sul piano percettivo ma ancora di più ad enfatizzare la potenza e l'influenza politica della famiglia, rendendola assoluta protagonista del contesto sociale³. Questo genere di progettazioni si estende su ampia parte del tessuto urbano (come nel caso del palazzo-piazza-strada Farnese di Roma, conclusa dall'imponente prospetto di Antonio da Sangallo il Giovane), o addirittura sull'intero abitato (come nel caso di Caprarola, divenuto da luogo fortificato la splendida residenza conclusa dal Vignola al termine della grande via rettilinea)⁴. Una sperimentazione avanzata in precedenza con la realizzazione della via Alessandrina nel Borgo vaticano da parte di Alessandro VII alla fine del Quattrocento, estesa nel pontificato di Paolo III a Roma e nelle aree di influenza diretta della famiglia Farnese, nel Lazio, a Parma, a Perugia. Ne deriva la definizione di un *modus operandi* alla base della cultura della moderna assialità urbanistica cinquecentesca, gestita da capisaldi di tracciamento concretizzati in elementi monumentali ed eminenti, tesi alla magnificazione delle architetture di fondale poste al termine delle ampie vie rettilinee⁵.

Nei molti centri minori sotto la loro influenza, attraverso acquisizioni, espropri o sventramenti, il volto urbanistico complessivo cambia radicalmente: «Si tratta pre-

² Sono numerosi i precedenti esempi di grandi coordinamenti tra le strade e l'architettura, fin dal medioevo. In ambito settentrionale si può indicare il caso di Spira quale prototipo del coordinamento tra la *Marktstrasse*, amplissimo viale processionale e mercantile lungo 660 metri e la Cattedrale posta in posizione di fondale. La chiesa, sede delle sepolture imperiali dal 1039, è il luogo dove si convocano le *diète* degli anni Venti del Cinquecento quando Alessandro Farnese è legato pontificio presso l'Imperatore Carlo V. Sulla questione medievale vedi in Erwin Anton GUTKIND, *Urban Development in Central Europe. International History of City Development*, vol. 1, The Free Press of Glencoe, New York 1964, pp. 275-277, circa Speyer, e pp. 330-336 in merito a Augsburg, ulteriore esempio fondante.

³ Sulla famiglia e sull'architettura come sua rappresentazione e luogo di feste vedi Martine BOITEUX, *Le palais Farnèse: la représentation et l'identité*, in «MEFRIM. Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée», 122, 2, 2010, pp. 81-108.

⁴ Sui singoli casi, non oggetto di questa trattazione, si rimanda alle bibliografie specifiche; segnalo in particolare Gianfranco SPAGNESI (a cura di), *Antonio da Sangallo il Giovane: la vita e l'opera*, Atti del XXII Congresso di Storia dell'Architettura, Roma 19-21 febbraio 1986, Centro Studi per la Storia dell'Architettura, Roma 1986; Roberto MARTA, *Antonio da Sangallo il Giovane: architetto, urbanista, archeologo, ingegnere*, Kappa, Roma 2007. Sul caso di Caprarola, già oggetto di studio in chiave urbanistica da parte di Gustavo GIOVANNONI, *Saggi sull'architettura del Rinascimento*, Treves, Milano 1931, II edizione 1935, pp. 237-260, cfr. anche Anna Maria AFFANNI, Paolo PORTOGHESI (a cura di), *Studi su Jacopo Barozzi da Vignola*, Atti del Convegno internazionale di studi, Gangemi, Roma 2007, passim. Ulteriori riferimenti all'urbanistica farnesiana a Parma sono in Roberto VENTURELLI, *La corte farnesiana di Parma (1560-1570): programmazione artistica e identità culturale*, Bulzoni, Roma 1999, pp. 10-17.

⁵ Enrico GUIDONI, Giulia PETRUCCI, *Urbanistica per i Giubilei. Roma, Via Alessandrina. Una strada tra due fondali nell'Italia delle Corti (1492-1499)*, Kappa, Roma 1997; Enrico GUIDONI, *Il piano di Sisto V: significato e conseguenza di un progetto innovativo*, in Id., *L'urbanistica di Roma tra miti e progetti*, Laterza, Roma-Bari 1990, pp. 131-175. Un quadro generale è in Enrico GUIDONI, Angela MARINO, *Storia dell'Urbanistica. Il Cinquecento*, Laterza, Roma-Bari 1991; tra i numerosi casi urbanistici del periodo si pone la grande opera genovese della *Strada Nuova* o 'Maggiore', utile termine di confronto, se pure dai differenti principi, cfr. Ennio POLEGGI, *Strada Nuova: una lottizzazione del Cinquecento a Genova*, Sagep, Genova 1968.

valentemente di espansioni all'esterno del nucleo più antico, a strade rettilinee, ma nei centri più importanti (Castro, Valentano, Capodimonte, Ronciglione, Caprarola) ci troviamo di fronte a ristrutturazioni e ampliamenti che conferiscono caratteri urbani a centri agricoli, inserendoli in un contesto economico e politico del tutto nuovo [...]»⁶. Una condizione cui tende Ales nella sua evoluzione cinque-seicentesca.

Il fondale divergente, i giardini

La quinta architettonica posta in posizione di fondale divergente, ossia inclinata rispetto alla ortogonalità della tradizione medievale, rivela la ricerca di un ulteriore effetto dinamico; tra le realizzazioni più tarde l'apertura della via di San Francesco a Ripa, a Trastevere, collegante la chiesa con Santa Maria in Trastevere, si propone come progetto di «strada con fondale a quinte divergenti», eseguito nel 1611 e condotto negli anni mediante successive edificazioni ed interventi dei locali *magistri viarum*, che segnano nel tempo le imperfezioni e le irregolarità dello schema iniziale⁷. Una circostanza che può aiutare a chiarire la natura delle irregolarità del caso Ales che, seppur analogo sul piano progettuale si può considerare, come vedremo, precedente. La sua concezione originale risente della singolare preminenza compositiva dell'episcopio sulla chiesa cattedrale, riflesso forse dell'originale ideazione di ambiente feudale. Nella conformazione generale del complesso episcopale di Ales, elevato rispetto all'urbano, avrebbe potuto trovare posto, alle spalle del palazzo, un'ampia area destinata a giardini, elemento di completamento della serie farnesiana, di frequente composta come unitaria sequenza strada-piazza-palazzo-giardino, allineati su di un asse progettuale unico. Alle spalle della cattedrale e dell'episcopio di Ales sono presenti tali ambiti privati, poi oggetto di una ulteriore espansione urbanistica, in ambiti irrigui, presso la *funtana manna* e le grandi case a corte a sud della chiesa, lungo il vico San Pietro. A nord di tale ambito, in contatto con la linea dei pozzi su rilevata, il toponimo *vico Pramandara* può indicare l'esistenza di un canale o una linea di acquedotto predisposto al tempo della fondazione: *prama* o *parma*, quindi *palma*, con il significato di acquedotto, è un idronimo documentato nelle indagini sulle architetture dedicate all'acqua, in ambiti medievali italiani e europei⁸. Un ulteriore campo tecnico e di riflessione critica che

⁶ Enrico GUIDONI, *Roma e l'urbanistica farnesiana*, cit., p. 248. Condizioni di mutamento e trasformazione dei piccoli centri dell'alto Lazio, come Raco o Oriolo, si verificano in un clima di pratiche urbanistiche ormai consolidate; sul tema Giada LEPRI, *Fondazioni cinquecentesche nell'alto Lazio, tra sviluppo e utopia*, in A. Casamento (a cura di), *Atlante delle città fondate in Italia dal tardomedioevo al Novecento. Italia centro-meridionale e insulare*, Kappa, Roma 2013, pp. 113-126. Un ulteriore studio sul periodo è in Laura GAVAZZI, *Frascati nel XV secolo e la ricostruzione ad opera di Paolo III*, in *Centri di fondazione e insediamenti urbani nel Lazio (XIII-XX secolo): da Amatrice a Colferro*, «Storia dell'Urbanistica», Terza Serie, 9, 2017, pp. 65-82.

⁷ Giulia PETRUCCI, *Una strada del Seicento a Roma. La Via di San Francesco a Ripa*, Kappa, Roma 1995.

⁸ cfr. Marco CADINU, *Architetture dell'acqua in Sardegna*, Lapis Locus, Steinhäuser Verlag, Wuppertal 2015, pp. 56 e segg., https://www.academia.edu/33836668/Architetture_dellAcqua_in_Sardegna_Water-related_Architecture_in_Sardinia.

indica itinerari di indagine storica e archivistica sul caso di Ales, sperimentazione realizzata e distante dal centro di irradiazione culturale progettuale di riferimento, quella Roma papale e farnesiana dove si elaboravano e fondavano i principi di tante realizzazioni cinquecentesche e dei moderni principi urbanistici.

L'abitato originario di Ales

Il settore dell'abitato di Ales che qui considero come originario emerge in modo esplicito nella lettura del contesto grazie alla sua compatta forma urbana e alle sue caratteristiche planimetriche e catastali omogenee, totalmente differenti dalla parte nuova collocata a valle, a sud est. Esso ha infatti una struttura urbanistica comune a molti villaggi della Sardegna medievale: organizzato per vicinati, si colloca tra due compluvi, indicati come rii nella cartografia catastale; la rete stradale è priva di ogni tratto rettilineo e alterna alcune vie di collegamento territoriale, in particolare la via Morgongiori e la via Santa Maria, ad una rete di collegamenti secondari e di vicoli ciechi. Santa Maria, l'unica chiesa in catasto, sorge decisamente all'esterno dell'abitato e lo domina dall'alto. La tipologia edilizia è quella della casa a corte, comune nella Sardegna meridionale; circa 240 unità al 1920, in parte frutto di frazionamenti di case più grandi, sono presenti nella parte qui considerata, posta a nord-ovest dell'odierno abitato⁹. In tali caratteri dell'edilizia abitativa e della forma urbana si possono riconoscere i tratti di quell'urbanistica medievale in Sardegna indicata come giudicale, che interpreta nei secoli XI-XII l'organizzazione sociale, gli orizzonti normativi e del costruire della vicina *koinè* mediterranea e di influenza islamica, con la quale sono attivi reciproci contatti commerciali e culturali. Un genere di organizzazione dello spazio abitato basato sulla gestione dell'acqua e sulle aggregazioni sociali e dei vicinati che si conserva nella Sardegna centro meridionale anche dopo che la regione si confronta con le normative urbanistiche provenienti dalle città comunali italiane, in particolare dall'area toscana e ligure. Nell'ambito urbano qui considerato Ales evidenzia un centro storico a carattere prevalentemente residenziale, legato alle economie agropastorali locali, privo – almeno in una ipotizzabile sua fase medievale – di luoghi urbani o di architetture di particolare valenza pubblica¹⁰.

⁹ Secondo Vittorio Angius, che scriveva alla metà del XIX secolo, la chiesa di Santa Maria è la *antica parrocchiale*. «Vi sono da 280 case; le vie sono senza selciato o lastrico, polverose in estate, quanto fangose in inverno. Non vi è alcun palazzo rimarchevole, né pur l'episcopio, che è una casa a pian terreno di poca comodità, e indegna di alloggiare un personaggio di alto grado»: Vittorio ANGIUS, *Ales*, ad vocem, in G. Casalis, *Dizionario geografico-storico-statistico-commerciale degli Stati di S. M. il Re di Sardegna*, Torino 1833-56, riedito per la sezione Sardegna con il titolo *Città e villaggi della Sardegna dell'Ottocento*, a cura di Luciano Carta, Ilisso, Nuoro 2006, p. 67. Nonostante ciò la presenza sia della scuola *normale* sia della *scuola vescovile*, frequentate – secondo Angius – da circa 200 studenti alla metà del XIX secolo, ne facevano un luogo di notevole levatura in rapporto alle realtà rurali del tempo. Ulteriori undici allievi frequentavano al tempo il locale seminario tridentino. Angius riferisce di 1135 anime e di 290 famiglie al primo terzo del XIX secolo (914 abitanti nel 1688). Al suo tempo altre due chiese erano intitolate a San Sebastiano e al Santissimo Rosario, sede di confraternita, entrambe collocate in quella che nel presente studio è considerata la parte nuova dell'abitato.

¹⁰ Sulla definizione dell'urbanistica giudicale sarda rimando alle analisi avanzate in Marco CADINU,

Su questi caratteri Ales si forma, si perpetua nel tempo, si modifica coerentemente e conserva fino a tempi recenti la sua forma urbana¹¹. Le testimonianze sull'assetto storico dell'abitato, e sulla sua più complessiva modestia in fase ottocentesca, trasmettono l'immagine di un centro la cui fortuna, a fronte di una fase di importanti investimenti cinque-seicenteschi, oggetto di questo studio, appare limitata e destinata ad uno sviluppo solo in parte compiuto. La perdita di importanza nei secoli ha portato a considerare la forma urbanistica storica di Ales come quella di un qualsiasi centro rurale di collina. Essa è invece arricchita da fasi importantissime per la valutazione delle correnti culturali aperte tra la Sardegna, provincia dell'Impero di Spagna, e le gerarchie culturali ed ecclesiastiche romane¹².

Descrizione dell'ampliamento urbano cinquecentesco.

Architettura e urbanistica

La fase urbanistica nuova è ben differente e distinguibile dal primo nucleo urbano di Ales su descritto, sia nelle forme sia nei significati.

Il decreto col quale papa Giulio II dispone l'8 dicembre 1503 l'unificazione delle vicine diocesi di Usellus e Terralba per creare la nuova di Ales, costituisce la data *post quem* da considerare per datare il radicale rinnovamento dell'abitato. La lettura dei materiali catastali, topografici e storici evidenzia che il rinnovamento urbanistico di Ales non sembra avere avuto come obiettivo quello di rigenerare o modificare in particolare modo il nucleo esistente, quanto quello di ampliarlo e crearne uno nuovo, secondo moderni paradigmi urbanistici.

Urbanistica medievale in Sardegna, Bonsignori, Roma 2001, quindi aggiornate da ultimo in ID., *Urban planning in Sardinia during the late Middle Age*, in M. Hobart (a cura di), *A Companion to Sardinian History, 500-1500*, Brill Academic Publishers, Leiden-Boston 2017, pp. 497-551. La nascita di Sassari alla fine dell'XI secolo costituisce un momento di alta sintesi, guidata dal Giudice di Torres, tra le istanze culturali di matrice islamica e quelle di matrice imperiale, cfr. ID., *Aspetti internazionali dell'urbanistica giudiciale e dell'edilizia nella Sassari medievale*, in *Atti del Convegno I 700 anni degli Statuti di Sassari*, FrancoAngeli, Milano, in corso di edizione. Il primo quadro generale di riferimento sul tema nel meridione italiano è in Enrico GUIDONI, *La componente urbanistica islamica nella formazione delle città italiane*, in Francesco Gabrieli, Umberto Scerrato (a cura di), *Gli arabi in Italia. Cultura, contatti e tradizioni*, Scheiwiller, Milano 1979, pp. 575-579; ancora in ID., *La città europea. Formazione e significato dal IV all'XI secolo*, Electa Mondadori, Milano 1978.

¹¹ Il tombinamento delle vie d'acqua, il cambiamento dei modelli di approvvigionamento idrico (con la perdita di significato del vicinato di *Funtanedda*) quindi l'espansione storica nell'area occidentale delle aie e degli orti (in catasto le *Argiolas*, oltre il *Rio Canali*), insieme ad alcune modifiche viarie e alla demolizione di molte tipologie edilizie originarie, non cambiano nella sostanza la struttura dell'abitato e non ne impediscono la lettura; la recente adozione di un *Piano Particolareggiato di Recupero del Centro Storico* tutela le notevoli preesistenze edilizie, in vista di un futuro rinnovamento dell'interpretazione dei caratteri urbanistici originari delle due distinte parti centro storico (Piano redatto da G.A. Mura, A. Bellu, G. Zini, maggio 2016).

¹² La preliminare individuazione della questione farnesiana in Sardegna era stata delineata in Marco CADINU, *Originalità e derivazioni nella formazione urbanistica dei centri minori della Sardegna*, in Antonello Sanna, Gian Giacomo Ortu (a cura di), *I manuali del recupero dei centri storici della Sardegna, Atlante delle culture costruttive della Sardegna. Approfondimenti*, vol. 2, edizioni DEI, Roma 2009, pp. 101-146.

La prima fase di intervento prevede la costruzione della nuova Cattedrale – avviata nel 1508 – pianificata a notevole distanza dal limite dell'abitato originario, ad almeno 300 metri, misura superiore al diametro del primo nucleo urbano. In un secondo momento, tra la fine del secolo e lungo il Seicento, si concretizza la realizzazione di un vero e proprio raddoppio dell'assetto urbanistico.

Oltre il ponte sul *rio Ritzolu*, al limite del primo nucleo, il disegno urbano prevede la costruzione di un asse stradale rettilineo ed ampio, lungo circa 230 metri e largo oltre 8, orientato verso il palazzo dell'Episcopio e la Cattedrale. Il principio della strada nuova è marcato dalla chiesa di San Sebastiano, mentre alla sua chiusura a valle, in relazione con una nuova piazza, si dispone la chiesa del Rosario.

La costruzione della piazza prevede un ampio invaso su cui il complesso episcopale si eleva, in contatto col livello stradale tramite una scalinata in origine differente da quella odierna: una foto d'epoca testimonia una coppia di leoni che inquadra tra due ali murarie la porta della cattedrale, con soluzione simile a quella cagliaritano. Due soluzioni da assegnare quindi a Domenico Spotorno e databili alla fine del Seicento, fase in cui la cattedrale viene ricostruita e ampliata¹³. Il complesso episcopale si erge al centro di un'ampia piattaforma elevata, ancora oggi in parte separata da un muraglione dal piano stradale.

Il piano geometrico su cui giacciono i prospetti monumentali di cattedrale e episcopio definisce un fronte obliquo rispetto al lungo asse viario, inclinato rispetto a questo di 55 gradi: attraverso tale inclinazione la funzione di esaltazione prospettica della nuova sede episcopale segue i criteri compositivi delle *strade con fondale*, ossia di quegli assi viari definiti con precisione geometrica verso un edificio o una monumentalità urbana eminente, sperimentati nel pieno medioevo e riproposti in più fasi fino a trovare una coerente formulazione in quella che si distingue quale urbanistica farnesiana. Su medesimo piano ideale che costituisce il fondale inclinato della strada nuova si dispone il fianco destro della chiesa del Rosario; essa giace con il suo vicolo di pertinenza sulla medesima linea progettuale che si prolunga poi oltre nella partizione catastale, indirizzata verso un ampio lotto oggi di proprietà municipale. La dedica della cattedrale di Ales a San Pietro, quindi a San Pietro e San Paolo, sottolinea la stretta relazione dell'intervento con la cultura romana.

La scenografia urbana così costruita mira ad affermare localmente la potenza del gesto fondativo, dovuto alla famiglia Carroç, la cui contessa di Quirra, Violante, ne aveva disposto il finanziamento con notevoli rendite nel 1504¹⁴. Il progetto di ur-

¹³ Sulla cattedrale e la sua ricostruzione avviata nel 1686 vedi Salvatore NAITZA, *Architettura dal tardo '600 al classicismo purista*, Ilisso, Nuoro 1992, scheda 4, *Cattedrale di San Pietro. Ales*.

¹⁴ I marchesi di Quirra, maggiori feudatari della Sardegna, erano feudatari di Ales e nel borgo risiedeva la Curia Baronale. Il testamento di Violante è del 18 giugno del 1504, e vi si dispone l'utilizzo della rendita dell'8% di 5.000 lire prestate in precedenza alla città di Cagliari, oltre a 6.000 ducati, valore della *Encontrada de Urusey*, oggi Orosei, cfr. Costantino PIRAS, *Il testamento di Violante Carroç, contessa di Quirra*, in «Biblioteca Francescana Sarda», anno II, 1-2, Oristano 1988, pp. 19-53, in particolare a p. 30, nn. 50 e 51.

banistica e di architettura si pone quale azione calata con grande potenza politica in un contesto feudale in cui si concentrano, come vedremo, importanti interessi e figure rappresentanti il potere ecclesiastico regionale. Ma l'opera ha come secondo significato omaggiare la cultura urbanistica della città eterna, dalla quale proviene il modello urbano che informa il nuovo progetto, e dalla quale dovettero provenire di certo i visitatori papali che si sarebbero dovuti compiacere della presenza, nell'interno della Sardegna, di un così esplicito riflesso della cultura romana.

La lottizzazione e le case lungo la strada nuova. Forma catastale e ipotesi ricostruttive

Il disegno generale dell'intervento si può desumere dalle residuali ma chiare tracce catastali delle forme realizzate; una regolarità notevole permane nei segni della lottizzazione, nella forma e misura della piazza della cattedrale, così come nell'allineamento lungo la strada delle unità edilizie. Le irregolarità presenti sono – come spesso accade in questo genere di interventi – testimoni di un processo realizzativo piuttosto lungo, quindi probabilmente portato avanti in assenza dei progettisti e degli ideatori committenti.

In particolare, la tendenza lievemente curvilinea dei fronti edificati sull'asse viario principale (*Bia de Mesu* – via di mezzo – Corso Umberto al 1920, Corso Cattedrale oggi) indica una perdita dei punti esatti di tracciamento e la tendenza tardiva a correggere i fili fissi dell'edificio per inquadrare la cattedrale, piuttosto che l'episcopio, cui la linea progettuale con evidenza in origine era diretta.

L'amplificazione dell'effetto urbanistico è affidata alla lottizzazione lungo la strada. Dai materiali architettonici giunti ad oggi è possibile dedurre che lo schema edificatorio prevedesse già in origine lotti di grande dimensione, oltre 1.400 metri quadri di sedime ciascuno, destinati a case a corte dal prospetto elegante disposto sul filo stradale. Un arco di ingresso alla proprietà e finestrate, varianti del semplice muro cieco con portale, distingueva di certo quel panorama urbano dal modello della casa a corte locale e in uso ad Ales, secondo una tipologia cittadina; con altri corpi di fabbrica disposti sul lato interno, con un livello edificato oltre il terreno¹⁵. Lo schema planimetrico ricostruttivo dell'intervento progettuale studiato per la strada nuova permette di definire l'architettura dei grandi lotti, vero oggetto dell'operazione immobiliare e delle successive assegnazioni o vendite: la loro profondità, sostanzialmente costante, è rivelatrice di una norma sull'edificabilità e della originale disponibilità di un ampio lotto di terreno sul retro, in corrispondenza di ciascuna casa. Si definisce agevolmente il principale asse stradale, della larghezza di

¹⁵ La casa di città, di frequente a più livelli, viene imitata nei villaggi rurali edificati con case a corte: sulle nuove vie si edificano, al posto dei muri ciechi, corpi di fabbrica con orientamenti compositivi urbani, finestrati, simmetrici e dotati di conclusione architettonica superiore. La diffusione ottocentesca del modello presso la media borghesia rurale potrebbe aver avuto in Ales il primo ambito di sperimentazione.

circa 8 metri, sul quale sono disegnati – e in parte ben evidenti nella struttura catastrale otto-novecentesca – dodici grandi quadrati, sei su ciascun fronte, di lato medio di circa 37,5 metri. Alcuni di questi quadrati sono ancora occupati da grandi case a corte originarie, altri sono stati oggetto di frazionamenti e ricostruzioni successive; le sei case a meridione estendono le loro pertinenze fino al limite del rio, mentre quelle disposte in fila a settentrione attingono da pozzi. Essi sono sostanzialmente tutti allineati lungo la mediana del lotto, tanto da far intendere la presenza di una vena acquifera naturale o di una canalizzazione artificiale.

La tradizione dotta ottocentesca ricorda la crescita dell'abitato al tempo dell'impianto del vescovado nuovo, fatto che dovette attirare ad Ales tanti nuovi abitanti, membri di una borghesia vicina alle istituzioni ecclesiastiche e in parte funzionale al suo ciclo funzionale: Vittorio Angius, che scrive entro la metà del XIX secolo, ricorda che «verso il 1580 Ales era una solitudine, né altro eravi che la cattedrale, dove dai villaggi vicini si portavano i canonici e i beneficiati per officiarvi. Questo incomodo, che era insopportabile come nell'inverno, così nell'estate, fece che a poco a poco i canonici e beneficiati cominciassero a fabbricarvi delle abitazioni, e vi si trasferisse anche il vescovo. La gente di servizio che coi medesimi andò crescendo sino a quel numero, cui oggi è giunta la popolazione»¹⁶.

Chiaramente, come è noto, le case non si costruiscono 'poco a poco' tutte in fila, ma a seguito di una direttiva di piano, in particolare modo in un ambito dove si registra una forte impronta di regolarità fondiaria. È pertanto importante approfondire, anche per costruire gli ambiti di ulteriori sondaggi archivistici, le fasi precedenti e successive il 1580 e le possibili origini della concezione del sistema urbano nuovo, quindi i motivi della sua così lenta realizzazione.

Sulla committenza e sulla datazione

La ricostruzione della cattedrale di Ales dopo il grande incendio della fine del Cinquecento, e infine il suo più tardo completamento da parte di Domenico Spotorno e della sua cerchia, reduci dalla costruzione della Cattedrale di Cagliari nel 1674¹⁷, potrebbero essere solo eventi eseguiti su di un luogo progettato in precedenza; è lecito ipotizzare che, sul piano urbanistico come su quello architettonico, tutto sia stato esito di un piano unitario le cui linee preliminari dovettero essere delineate fin dalla istituzione del vescovado a seguito della citata bolla papale del 1503.

La stessa istituzione del nuovo vescovado ad Ales, quindi in terre feudali di Violante Carroç, è indice della premeditazione di quello che appare quale un ambizioso programma cui la potente feudataria doveva avere lavorato ben in precedenza. La

¹⁶ ANGIUS, *Dizionario*, cit. Secondo Angius «Il capitolo è composto da dodici canonici prebendati, di altri otto di gius-patronato, inoltre di dodici beneficiati con beneficio semplice». Si tratta di 32 figure che di certo, se la struttura capitolare ottocentesca rispetta quella di fondazione, costituivano un ottimo nucleo di candidati all'assegnazione o all'acquisto dei nuovi lotti della espansione urbana.

¹⁷ Vedi NAITZA, *Architettura*, cit.

sua azione lucida e determinata, che la spinge a definire in un testamento a pochi mesi dalla bolla papale sia le somme, sia i protagonisti, sia le forme della futura nuova cattedrale, mirano alla risoluzione in termini programmatori di impegni precisi che ella doveva aver preso con la curia romana: portare nella regione il nuovo segno della riorganizzazione delle diocesi attraverso la fondazione di un vescovado corredato dalle più aggiornate pratiche di rifondazione urbanistica.

Né la misura del tempo che fu necessario per la realizzazione del sogno di Violante Carroç, attuatosi ben oltre la sua morte nel 1511, né la non elevata caratura finale delle architetture e delle forme urbanistiche realizzate, possono diminuire il significato originario dell'operazione. Un gesto che, come avremo modo di vedere nelle prosecuzioni della presente ricerca, non resterà isolato ma costituirà un esempio di riferimento in ulteriori iniziative di riorganizzazione urbana.

Ad Ales tutto sembra procedere con lentezza, e anche la testimoniata ricostruzione della fondazione del seminario nel 1703 «quantunque tanto tempo fosse corso dai tridentini statuti»¹⁸ restituisce uno scorrere degli eventi piuttosto particolare.

I decreti tridentini si attuarono con progressione, in un tempo che si intreccia con le vicende del vescovado di Ales; nel sinodo del 1563 intervenne «Pietro Fraus vescovo di Usellis, che sedeva fra i padri tridentini», che diede disposizioni, poi date alle stampe, sulla sede vescovile di Ales (la sua, dove evidentemente tendeva a non risiedere). Con la sua caratura di partecipante al Concilio di Trento, Pietro Fraus impone vari obblighi a prelati e popolazione tra cui «la facoltà di recitarsi nella chiesa cattedrale il notturno uffizio al far del giorno, e non di notte come prima si accostumava, sia per una certa distanza di quella chiesa dalla villa di Ales, dove stanziava il clero, sia per l'inclemenza del clima, sia per l'insufficienza delle scarse rendite capitolari a sopperire al dispendio della cera»¹⁹.

Se ne dedurrebbe che a quella data la via di collegamento tra cattedrale e villaggio originario di Ales, dove era sistemato il clero, non era stata ancora oggetto di nuove edificazioni stabili; il suo tracciato potrebbe avere avuto al tempo ancora la forma precedente, leggibile a sud dell'asse stradale nuovo in una deformazione lineare poi riassorbita all'interno della lottizzazione.

Questa circostanza non implica la non esistenza di un piano già preordinato, né che tutti i terreni compresi nella fascia tra il villaggio originario e la nuova cattedrale non fossero stati già acquistati a poco prezzo nella primissima fase di impianto del vescovado, nel 1508; è d'altronde possibile che tutti i terreni, sedime

¹⁸ Pietro MARTINI, *Storia Ecclesiastica della Sardegna*, Stamperia Reale, Torino 1840, vol. 2, p. 448. Vi si riferisce in nota 2 della donazione dei terreni con relative case, confinanti con la proprietà della cattedrale; ivi la vicenda è descritta con riferimento alle «Constituciones del seminario de S. Pedro (Cagliari, 1703, in 8)» del primo cantore della cattedrale Diego Mannias.

¹⁹ Ivi, p. 267. Cfr. anche in http://it.cathopedia.org/wiki/Diocesi_di_Ales-Terralba, Cronotassi dei Vescovi (consultato il 5-12-2017), dove si riporta che ai due vescovi Sanna succedette Gerardo Dedoni (8 dicembre 1557 - 1562), quindi Pedro del Frago Garcés (6 novembre 1562-20 dicembre 1566, poi nominato vescovo di Alghero).

della cattedrale, dell'episcopio e della lottizzazione qui presentata, potessero essere stati al tempo già ricompresi nelle ampie proprietà feudali dei Carroç²⁰.

Alla famiglia è legato l'affidamento della diocesi: l'insediamento del nuovo e primo vescovo di Ales Giovanni Sanna risale al 18 gennaio 1507. Egli sedette nella cattedra dopo la morte dei due vescovi delle diocesi di Terralba e Usellus, sopresse per la creazione di quella nuova. La cattedra di Ales fu tenuta da Giovanni Sanna dal 1507 al 1517, anno in cui fu nominato arcivescovo di Sassari; quindi la sede fu vacante (1517-1521), e infine la cattedra andò a Andrea Sanna che la tenne dal 1521 al 1554, quando fu nominato arcivescovo di Oristano²¹.

La figura di Giovanni Sanna emerge per i collegamenti culturali e la sua particolare levatura: in contatto con i vertici romani fu indicato – probabilmente nel *Concilium Lateranense* (1512-1517) – quale capo del tribunale dell'inquisizione della Sardegna; egli resse la carica tra il 1512 e il 1543²² quando, dopo una pausa di tre anni in cui il tribunale fu presieduto dal vescovo di Alghero Vaguer, la carica tornò ancora ad un vescovo di Ales, Andrea Sanna, che la tenne quindi tra il 1546 e il 1554. Si tratta – a ben vedere – di oltre quarant'anni di grande influenza di Ales sulla regione, anni di importanti e pregnanti eventi storici. Una fase in cui la Sardegna vive alte tensioni politiche legate all'inquisizione, ospita Carlo V nel 1535 in partenza per la missione contro Tunisi²³. Anni in cui i vescovi-inquisitori di Ales entrano di certo in contatto molto stretto con il papato e verosimilmente con lo stesso Paolo III Farnese.

Ales si delinea quindi quale sede vescovile impegnativa, luogo di potere inquisitorio, trampolino per le successive cariche arcivescovili. Giovanni Sanna, alla morte di Violante Carroç e secondo le sue ultime volontà, è nel 1511 uno dei due esecutori testamentari (*marmessor*) del lungo atto in cui si dispongono tra l'altro le coordinate per la costruzione della cattedrale. Apprendiamo da questo atto, scritto del 1504, che la cattedrale, iniziata anni prima nel 1508, sarebbe dovuta sorgere al fianco di una preesistente chiesa dedicata a Santa Barbara e «cuberta de velta»; dotata di una cappella dedicata alla «invocassio de la incarnassio e un campanar en lo lloch dont parrà als dits meus marmessors; et tota dita obra sia de pedra picada, feta solenment»²⁴. Sono anni in cui in Sardegna si costruiscono le volte alla maniera tardogotica e la precisazione di una copertura a volta in pietra da ta-

²⁰ Il feudo era pervenuto alla famiglia nel 1414 quale dote, a seguito di matrimonio del nonno di Violante Carroç con una fanciulla della famiglia del Re di Castiglia, cfr. PIRAS, *Il testamento*, cit., p. 29, n. 44.

²¹ http://it.cathopedia.org/wiki/Diocesi_di_Ales-Terralba, Cronotassi dei Vescovi (5-10-2017). Ulteriori specifiche e precisazioni in PIRAS, *Il testamento*, cit., p. 24, n. 18.

²² Secondo Martini e le sue fonti, MARTINI, *Storia Ecclesiastica*, cit., p. 234, il prelato fu poi trasferito a Sassari.

²³ Un quadro sul periodo è in Raimondo TURTAS, *La chiesa durante il periodo spagnolo*, in Massimo Guidetti (a cura di), *Storia dei Sardi e della Sardegna*, Jaca Book, Milano 1989, vol. 3, pp. 263-270.

²⁴ PIRAS, *Il testamento*, cit., p. 31.

glio (*pedra picada*) lascia immaginare che la chiesa, poi perduta, fosse stata concepita in forme particolarmente significative per il panorama regionale²⁵.

Un ulteriore e importante indizio sull'assetto planimetrico dell'intero complesso religioso di Ales è dato dalla imposizione che la chiesa «se cresca fins à la porta de la casa de cort»: un chiaro indizio della preesistenza, insieme alla chiesa di Santa Barbara, di un nucleo residenziale rilevante, forse sede feudale esterna all'abitato originario di Ales. È attorno a questo luogo che si disegna il nuovo impianto vescovile, e forse si legge il testamento di Violante, nel 1511 firmato dal notaio davanti ai testimoni e agli esecutori «intus palatium reverendissimi domini Joannis Sanna Episcopi Terralbensi et Usellensis»²⁶. L'atto iniziale di un progetto premeditato e portato avanti lungo gli anni, destinato a seguire il senso della tendenza urbanistica romana del tempo.

²⁵ Un ottimo riferimento, anch'esso realizzato in posizione di fondale, potrebbe essere la chiesa di Santa Giulia di Padria, fabbrica del 1520 di committenza feudale e vescovile, particolarmente ricca di raffinate soluzioni nelle volte e in facciata. Sul caso e su altre architetture coeve, ad esempio la nuova Cattedrale di Iglesias, si rimanda al quadro tracciato di recente in Marco Rosario NOBILE, Federico Maria GIAMMUSSO, *Un'ipotesi per la cattedrale di Iglesias*, in Giuseppe Antista, Mirco Cannella (a cura di), *Ricostruire - 2, Architettura - Storia - Rappresentazione*, Caracol, Palermo 2015, pp. 7-20; Francesca SEGNI PULVIRENTI, Aldo SARI, *Architettura tardogotica e d'influsso rinascimentale*, Ilisso, Nuoro 1994; Marcello SCHIRRU, *I sistemi voltati nelle architetture religiose della Sardegna tra il Cinque ed il Seicento: tecniche costruttive e varianti estetiche*, in «Lexicon», 18, 2014, pp. 81-87.

²⁶ Un *palatium* che però potrebbe essere stato anche altrove, ad esempio presso le citate sedi di Uselus o di Terralba, in via di soppressione.

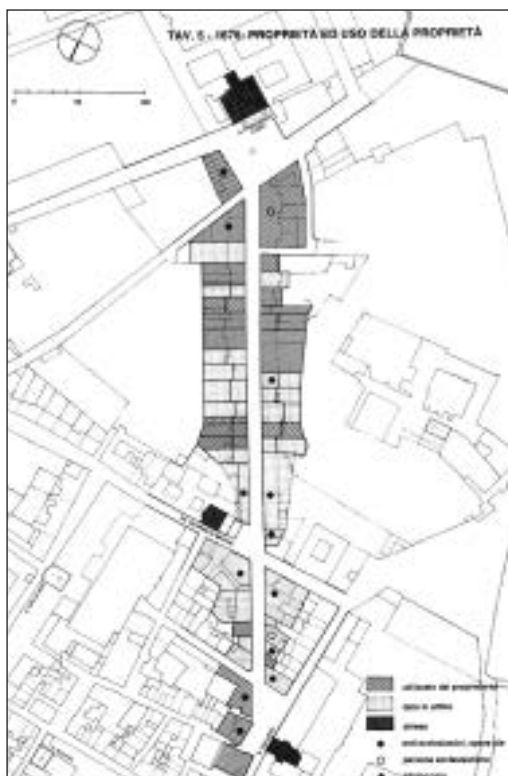


Fig. 2. L'apertura della via di San Francesco da Ripa e la sua lottizzazione, eseguita a Roma dal 1611 nelle proprietà ecclesiastiche inedificate, segna il nuovo sviluppo urbano tra Santa Maria in Trastevere e la sede francescana (da PETRUCCI, *Una strada del Seicento a Roma*, cit., 1995, p. 55).



Fig. 3. Elementi compositivi del raddoppio dell'abitato di Ales, delineato dopo il 1580 e nel Seicento, conseguenza della costruzione della cattedrale programmata nel 1511: asse di tracciamento della strada nuova (a-a) e la chiesa di San Sebastiano al capo dell'intervento (2), la linea del fondale divergente (b-b) su cui sono impostate le architetture vescovili (1 cattedrale, A-B-C), e la chiesa della Madonna del Rosario datata 1721 (3) la cui confraternita di Ales è fondata nel 1624. In evidenza l'allineamento dei pozzi delle proprietà a nord della strada, non in contatto col corso d'acqua a sud (rielaborazione su base U.T.E., cessato catasto, 1930 ca., Provincia di Cagliari, Ales, F. XIII All. A).



Fig. 4. Analisi della porzione catastale oggetto del raddoppio del centro preesistente. In evidenza i 12 lotti centrali di circa 1.400 metri quadri ciascuno, i punti fissi residui (quadrati neri) e la linea di costruzione del fondale, giacitura delle facciate di cattedrale e vescovado (b-b) (rielaborazione su base U.T.E., cessato catasto, 1930 ca., Provincia di Cagliari, Ales, F. XIII All. A).

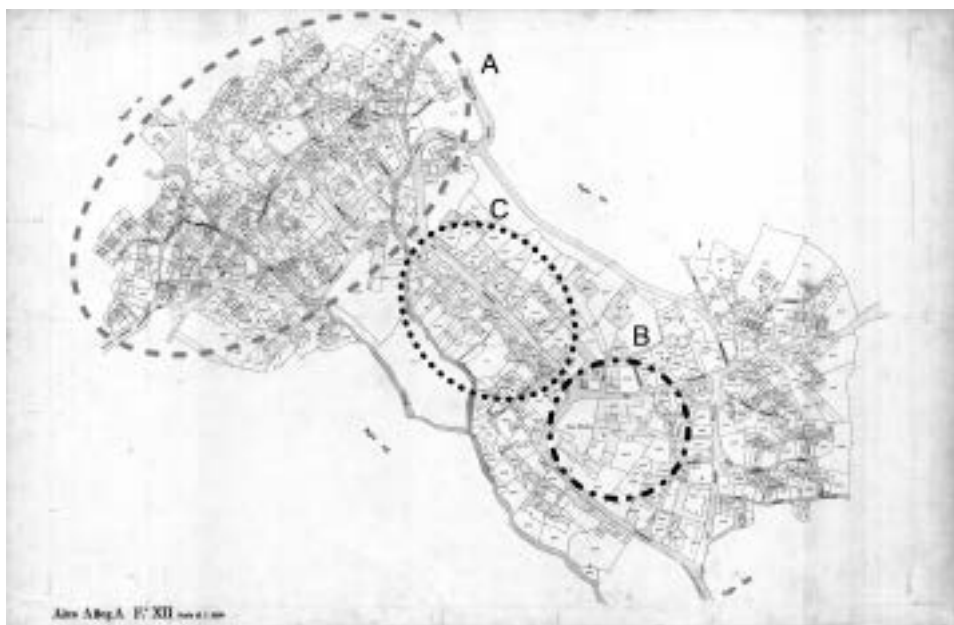


Fig. 5. Nella planimetria catastale del centro storico di Ales (Oristano) si leggono l'area di un originario nucleo medievale con l'unica chiesa dedicata a Santa Maria posta oltre il margine nord-ovest (entro il tratteggio in grigio, A), l'ambito della costruzione dal XVI secolo in poi di un nuovo polo vescovile nei pressi della corte feudale della famiglia Carroc (punto linea, B), la lottizzazione lungo la via nuova, orientata sul fondale prospettico del vescovado (puntinato, C) (rielaborazione su base U.T.E., cessato catasto, 1930 ca., Provincia di Cagliari, Ales, F. XIII All. A).



Fig. 6. Veduta aerea della strada nuova di Ales in cui si riconoscono ancora le corti affacciate lungo l'allineamento stradale diretto verso la sede vescovile e la piazza (rielaborazione da <http://www.sardegnaoportale.it/webgis2/sardegnafotoaeree/> - Ales).



Fig. 7. Unità edilizie a corte sulla via nuova, con corpi di fabbrica sia sul filo stradale che sulla parte retrostante, in parte frazionate nel tempo e con pertinenze sul retro. A destra la piazza della cattedrale (da <http://www.sardegnaoportale.it/webgis2/sardegnafotoaeree/> - Ales).



Fig. 8. Panorama di Ales, visto dal rilievo adiacente alla prima chiesa dedicata a Santa Maria (cartolina, 1934).



Fig. 9. La cattedrale di Ales prospetta su di un'ampia piazza sovrelevata sulle strade adiacenti. La scalinata di accesso al sagrato, sorvegliata dalle sculture di due leoni, ricalca la disposizione di quella della cattedrale di Cagliari.

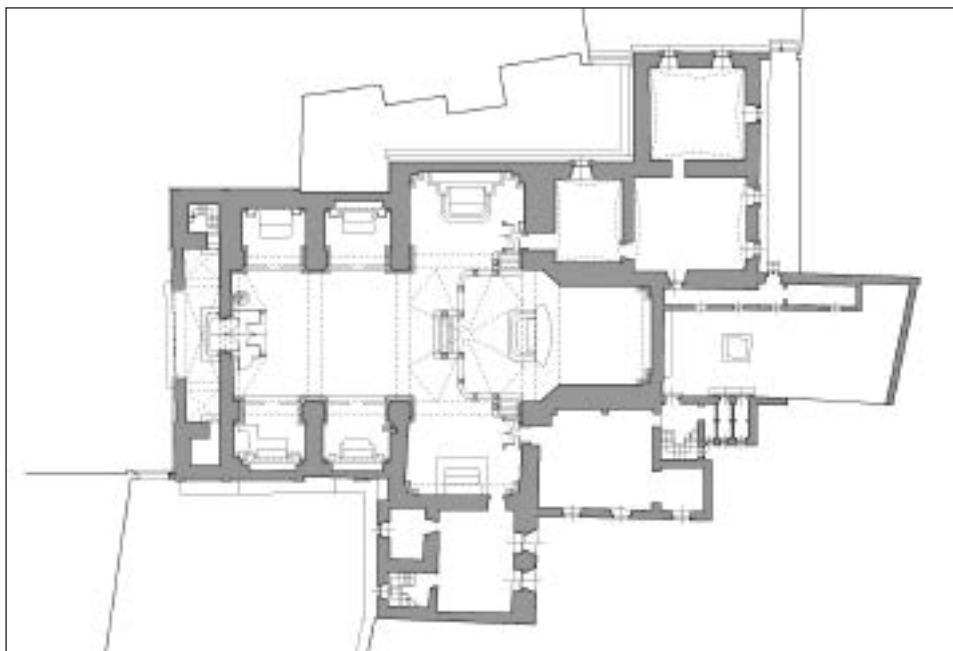


Fig. 10. Planimetria della cattedrale di Ales, ricostruita dopo il 1686 sotto la direzione del genovese Domenico Spotorno (da Naitza, *Architettura*, cit.).



Fig. 11. Il sagrato della cattedrale con la sistemazione originaria del raccordo tra la piazza pensile e la via nuova intorno al 1930, con la preparazione della processione per la festa di Sant'Isidoro (foto d'epoca, da <http://www.ales.sardinia.it/Tradizioni%20religiose.htm>).

LA RESISTENZA IN VALLE INFERNOTTO E NELLA BASSA VALLE PO IN PIEMONTE: TERRITORI E INSEDIAMENTI TRA STORIA E MEMORIA

Giulia Beltramo

Politecnico di Torino

Abstract

Il saggio qui sviluppato propone una riflessione da una ricerca in corso. L'area del Piemonte Occidentale, compresa nel caso specifico tra la bassa valle Po e la valle dell'Infernotto, risulta molto particolare sia per la varietà degli scenari paesaggistici che la caratterizzano sia per il valore del patrimonio intangibile legato al territorio. Essendo stati il paesaggio, le reti infrastrutturali e il costruito teatro dei principali avvenimenti verificatisi durante la Resistenza (1943-1945), ora risulta molto cospicua l'eredità culturale della comunità connessa a questo tema: diari di guerra, epistolari, carteggi, video interviste, cartoline e fotografie rappresentano il *corpus* centrale delle fonti a disposizione, le quali sono già state in alcuni casi messe in relazione con la storia politica e sociale del territorio. Tuttavia, alquanto inedito è l'ancoraggio tra le descrizioni rintracciabili nelle fonti e le testimonianze materiali descritte al loro interno, le quali oggi risultano, soprattutto a scala urbana, latenti e non riconoscibili concretamente all'interno del paesaggio.

In primo luogo, la ricerca è stata contestualizzata all'interno dall'attuale dibattito che, in ambito nazionale e internazionale, si rivolge da un lato alle problematiche connesse alla salvaguardia del paesaggio e del patrimonio intangibile, mentre dall'altro prende in considerazione le diverse strategie museali adatte a rendere fruibili i territori analoghi a quello considerato. In seguito, lo studio delle fonti, fulcro attorno a cui si è sviluppata tutta la ricerca, sebbene abbia inizialmente fatto riferimento ai diari partigiani pubblicati nel Dopoguerra, si è poi soffermato sulla trascrizione e sull'interpretazione delle video interviste inedite realizzate ai Partigiani e sui racconti dei protagonisti ancora in vita. Queste due differenti forme di testimonianze hanno reso possibile sia la conoscenza di alcuni particolari aneddoti che l'individuazione sul territorio dei luoghi fisici dove si è compiuta la *Lotta di Liberazione*. Infine, portata a termine questa fase di indagine, grazie al supporto della cartografia storica, è stato possibile mettere a sistema i beni considerati, tracciando una rete di collegamento che ricalcasse i percorsi storici utilizzati al tempo di Guerra. Quindi, sostenendo la teoria proposta nel 1974 da Andrea Emiliani, si è stabilito che la progettazione di un Museo Diffuso per il territorio della bassa valle Po e della valle Infernotto potesse rispondere in maniera adeguata alle esigenze della comunità.

Parole chiave: Seconda Guerra Mondiale; Resistenza; Valle Po; Valle Infernotto; Piemonte; Paesaggio; Territorio; Patrimonio intangibile; Percorsi storici; Memoria; Museo diffuso

The Resistance between Lower Po and Infernotto Valleys in Piedmont: Territories and Settlements between History and Memory

The essay proposes a reflection over a currently underway research.

Western Piedmont, included for the specific case-study between the lower Po and Infernotto valleys, seems to be very peculiar either for the variety of the landscape scenarios either for the intangible values linked to the territory. Since landscape, infrastructural networks and buildings were the theatre of the main events taking place during the so called 'Resistance' (1943-1945), now the cultural heritage of the community can be considered conspicuous: war diaries, epistolary, correspondences, video interviews, postcards and pictures represent the core of the available sources; part of them have been already related to that period politics and the history of the territory. However, the anchoring between the descriptions traceable in the sources and the material proofs is rather original, since they turn out to be, mainly at urban range, latent and not recognisable concretely within the landscape. As its first level, the research focused on the actual debate that, on a national and international scale, is addressed on one hand to the problems related to safeguard of the landscape and of intangible heritage, while on the other hand it considers the different museum strategies suitable to make the territories analogous to the one considered usable. At the second level, the analysis of the sources, which are the cornerstone of the development of the whole research, takes place. Although initially there was a reference to the Partisans' diaries published during the Post War Period, the analysis dwelled on the transcription and the interpretation of the unprecedented video interviews realized to the Partisans in parallel with the still alive protagonists stories. These two different forms of witnessing made possible the knowledge of some anecdotes and the identification on the territories where the Lotta di Liberazione took place. Lastly, once the study of the sources was carried out, it was possible to put into a system the assets considered, basing on historical cartography support, by sketching a network formed by the historical paths used during the War. Therefore, by supporting the theory proposed by Andrea Emiliani in 1974, it was decided that the projecting of a widespread Museum for the territory of the lower Po and Infernotto valleys could try answering properly to the needs of the community.

Keywords: Second War World; Lower Po Valley; Infernotto Valley; Piedmont; Landscape; Territory; Intangible Heritage; Historical Paths; Memory; Widespread Museum

Il caso studio e il dibattito sulla salvaguardia del paesaggio culturale e del patrimonio intangibile

L'area compresa tra la bassa valle Po e la valle Infernotto, sfondo di una ricerca di cui qui si discutono alcuni esiti, rappresenta una particolare sezione del Piemonte Occidentale, a cavallo tra i rilievi prealpini e la pianura Padana. Il Piano Paesaggistico Regionale – che rappresenta oggi un aggiornato strumento di governo a scala vasta in ragione del quale si stanno perfezionando gli adeguamenti dei piani a livello comunale – inquadra questo territorio entro l'ambito numero 48¹, individuando gli insediamenti di Barge² e Bagnolo Piemonte³ quali centri caratterizzanti, distribuiti in nuclei principali di fondovalle e in borgate aggregate a quote altimetriche più elevate. Come sottolineato dalla storiografia, gli insediamenti appena citati non solo in passato sono stati oggetto di contesa tra i Marchesi di Saluzzo e i Principi d'Acaja di Pinerolo, ma si sono distinti dai comuni limitrofi anche per la grande e diversificata produttività agrosilvopastorale, con sfruttamenti intensivi delle risorse territoriali. Alla particolarità geografica e morfologica del territorio è inoltre dovuta la diversificazione degli scenari paesaggistici, fra cui spiccano in particolare modo le cave per l'estrazione della pietra locale⁴, il suolo trattato a coltivi⁵ nonché i terrazzamenti storici, definiti da particolari muri contro-terra⁶. Oltre ai suggestivi caratteri geomorfologici e ai fenomeni dell'antropizzazione umana già

¹ Relazione del Piano Paesaggistico Regionale, adottato nel 2009 e approvato nel 2017, pp. 51-52.

² A inizio Ottocento appartiene alla provincia e diocesi di Saluzzo e fa parte della divisione di Cuneo. Dopo il dominio romano e longobardo l'insediamento passa prima al Marchesato di Torino, poi ai Conti di Savoia, tra i quali è Umberto III a decidere di cederlo al Marchese di Saluzzo Manfredi. Fino al 1536 il territorio risulta proprietà dei Savoia, ma poi viene conquistato da Francesco I e danneggiato dai francesi durante tre anni di guerra, al termine della quale il comune torna ai legittimi proprietari. Si veda Goffredo CASALIS, *Dizionario geografico storico – statistico – commerciale degli Stati di S. M. il Re di Sardegna [...]*, vol. 2, ad vocem *Barge*, Vercellotti Tipografi, Torino, 1834, pp. 146-154.

³ Nella prima metà del XIX secolo, l'insediamento di Bagnolo Piemonte appartiene alla diocesi di Saluzzo e alla divisione di Cuneo. Già sono strutturate le strade di collegamento ai comuni limitrofi (Cavour, Barge e Bibiana) e la presenza degli insediamenti di Villaro e Villaretto. Oggetto di contesa tra i Marchesi di Saluzzo e i Principi di Acaja di Pinerolo durante il XIII secolo, è solo il 7 settembre 1412 che il territorio, su donazione di Ludovico d'Acaja, diventa proprietà della Famiglia Malingri (ancora oggi in possesso del Castello di Bagnolo). Si veda Goffredo CASALIS, *Dizionario geografico storico – statistico – commerciale degli Stati di S. M. il Re di Sardegna [...]*, vol. 2, cit., ad vocem *Bagnolo*, pp. 17-20.

⁴ Soprattutto nelle aree montuose si notano «abbondanti cave di una sorta di pietra di cui si fa molto uso nella costruzione dei balconi e dei terrazzi. Nella parte di montagna che guarda a Bagnolo si trova in gran copia il gneis [...]» (in Goffredo CASALIS, *Dizionario geografico storico – statistico – commerciale degli Stati di S. M. il Re di Sardegna [...]*, vol. 2, cit., ad vocem *Barge*, p. 147). Solo a Montoso e Rucas, località a nord di Bagnolo, si contano 70 delle 473 cave attive registrate in Piemonte. Esse sono sfruttate principalmente per l'estrazione della pietra di Luserna, materiale di finitura “pregiato” segnalato all'interno del *Rapporto Cave. I numeri e gli impatti economici e ambientali delle attività estrattive nel territorio italiano. Le opportunità e le sfide nella direzione dell'economia circolare*, Legambiente, 2017 (https://www.legambiente.it/sites/default/files/docs/rapporto_cave_2017.pdf).

⁵ Nell'area sono presenti soprattutto frutteti (in particolare mele), vigneti e campi di cereali.

⁶ Costruiti a secco con la pietra locale, è possibile individuarli soprattutto nella zona del Monte Bracco, a sud-est dell'insediamento di Barge.

densissimi dal periodo medievale, un particolare patrimonio intangibile permea queste terre, rendendole irripetibili nella loro identità e potenzialità di vocazione culturale. Tali scenari territoriali, infatti, fecero da sfondo nonché da substrato all'importante fenomeno storico della Resistenza, in concomitanza con gli eventi bellici e sociopolitici della Seconda Guerra Mondiale⁷, che qui si dipanò con fatti e momenti di particolare intensità⁸. Portare in leggibilità e fruizione culturale quegli eventi, di cui si sta in parte perdendo oggi memoria, in connessione con il patrimonio costruito e infrastrutturale locale che ne fu contesto e condizione, è lo scopo della ricerca, a partire dalla constatazione di una fattibile possibilità di valorizzazione dovuta a una presa di coscienza e sollecitazione da parte degli enti locali su queste tematiche.

Sui fenomeni degli anni Quaranta risulta in particolar modo cospicua la presenza di fonti documentarie, iconografiche, orali e audiovisive, per molta parte ancora inedite, che segnalano nell'area di indagine episodi, movimenti, eventi di una microstoria⁹ tassello di una più ampia storia della Resistenza nel settore alpino occidentale¹⁰. Quasi sempre, essi chiamano in causa insediamenti, spazi urbani, tracciati e infrastrutture che ne furono teatro, e che proprio in ragione di questi processi furono inequivocabilmente segnati da ulteriore valore aggiunto, quello di 'memoria'. Si ritiene pertanto di interesse procedere nello studio, nell'organizzazione, nella gestione e condivisione delle fonti disponibili, per metterle in una prospettiva critica che contempli il recupero dei sentieri e delle reti di collegamento storiche coinvolti, oggi in parte latenti, il restauro dei beni architettonici, la messa in valore dei singoli manufatti (malghe, punti di ritrovo, di riunione e di avvistamento...) attraverso la loro segnalazione in percorsi di fruizione lenta e pedagogica del paesaggio di cui costituiscono elementi imprescindibili.

Fondante, nello studio, è quindi il rapporto tra uomini e architetture, tra 'storia e memoria'¹¹, tra gli eventi e il paesaggio, tra immateriale e materiale: come rap-

⁷ D'ora in poi Guerra.

⁸ Il Cuneese è infatti risultata l'area dove il movimento partigiano ha registrato, fin da subito, il maggior numero di consensi. Di conseguenza, la grande partecipazione dei civili ha fatto in modo che gli scontri contro le truppe nazi-fasciste risultassero molto cruenti: i cittadini vedevano la lotta armata «non come ribellismo anarchico, ma come scelta legalitaria in difesa tanto delle proprie case, quanto dello Stato» e «la popolazione non fu solo favorevole ai partigiani, ma li riconobbe ben presto come unici rappresentanti dell'autorità legittima». In Alessandro BARBERO, *Storia del Piemonte. Dalla preistoria alla globalizzazione*, Einaudi, Torino, 2008, pp. 470-471.

⁹ Cfr. Maria AIRAUDO (a cura di), *Montoso. 45 anni dopo, il prezzo della libertà e della pace*, Comune di Bagnolo Piemonte, Bagnolo Piemonte 1990; Anna Maria BRUZZONE, Rachele FARINA (a cura di), *La Resistenza taciuta. Dodici vite di partigiane piemontesi*, prefazione di Anna Bravo, Bollati Boringhieri, Torino 2003; Franco ALLOCHIS, *In nome della libertà. La guerra partigiana tra Cavour e la Valle dell'Infernotto*, Fusta Editore, Saluzzo 2015.

¹⁰ Cfr. Roberto BATTAGLIA, *Storia della Resistenza italiana*, Einaudi, Torino 1979; Norberto BOBBIO, Claudio PAVONE, *Sulla guerra civile: la Resistenza a due voci*, Bollati Boringhieri, Torino 2015; Giovanni DE LUNA, *La resistenza perfetta*, Feltrinelli, Milano 2016.

¹¹ Jacques LE GOFF, *Storia e memoria*, Einaudi, Torino 1982.

portarsi con queste diverse forme di patrimonio? In che modo si possono statuire strategie attive di vicendevole valorizzazione? Sono in effetti proprio questi gli interrogativi centrali all'interno di un dibattito nazionale e internazionale che, a partire dagli anni Settanta, si è sviluppato sui temi della salvaguardia del paesaggio culturale e del patrimonio immateriale. La *Carta di Cracovia*¹², la *Convenzione per la salvaguardia del patrimonio immateriale*¹³, la *Convenzione di Faro*¹⁴, la *Carta sugli itinerari culturali*¹⁵ e quella sui *Principi inerenti ai paesaggi rurali intesi come patrimonio*¹⁶ sono solo alcuni dei principali documenti che sottolineano come il territorio assuma un determinato significato culturale solo qualora gli uomini compiano, o abbiano compiuto, particolari azioni su di esso. Oltre a un'opera di tutela volta a proteggere gli aspetti materiali del paesaggio dalle problematiche in essere e in divenire, risulta ora fondamentale salvaguardare in maniera proattiva l'intero patrimonio nel suo complesso, attraverso l'avvio di azioni positive capaci di 'restituirlo' alle comunità locali, nonché di conservarlo e trasmetterlo al futuro. Una delle discipline maggiormente coinvolte in seno a questo dibattito è sicuramente la museologia, la quale ha seguito lo sviluppo dei concetti connessi al patrimonio culturale e ha, parallelamente, saputo aggiornare le proprie teorie alle esigenze e alle questioni sollevate. Negli stessi anni in cui si inizia a discutere del valore del folklore e dell'identità culturale delle singole comunità¹⁷, inizia infatti a diffondersi il movimento della *Nouvelle Muséologie*¹⁸, grazie al quale il museo tende a valicare il perimetro dell'edificio che lo accoglie, superando l'oggetto in sé per distribuirsi sul territorio e rivolgere le sue attenzioni al paesaggio, alle comunità, ai saperi e al saper fare. Molti sono gli esempi concreti di valorizzazione a cui sarebbe possibile fare riferimento per attestare come il territorio possa trasformarsi in risorsa culturale ed economica, tuttavia per analogia con il tema considerato si cita qui a titolo esemplificativo solo l'operato svolto in Trentino Alto Adige per il recupero dei sentieri della Grande Guerra¹⁹. In questo caso gli obiettivi principali consistevano nel salvaguardare il disegno originario dei percorsi e la memoria degli eventi che si erano compiuti sul territorio in passato, restituire valore alle matrici naturali del paesaggio e abbinare alla valorizzazione delle risorse ambientali e culturali la creazione

¹² Conferenza internazionale, *Carta di Cracovia*, Cracovia 2000.

¹³ UNESCO, *Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale*, Parigi 2003.

¹⁴ Consiglio d'Europa, *Convenzione quadro del consiglio d'Europa sul valore dell'eredità culturale per la società*, Faro 2005.

¹⁵ ICOMOS, *Charter on Cultural Routes*, Quebec 2005.

¹⁶ ICOMOS, *Principes concernant les paysages ruraux comme patrimoine*, New Delhi 2017.

¹⁷ Conferenza Generale UNESCO, *Convenzione per la protezione del patrimonio culturale e naturale*, 1972, XVII sessione.

¹⁸ Corrente fondata e teorizzata da Henry Rivière e Hugues de Varine all'inizio degli anni Settanta. Si veda Hugues DE VARINE, *L'écomusée* (1978), in André Desvallées, Marie-Odile de Bary, Françoise Wasserman (a cura di), *Vagues: une anthologie de la Nouvelle Muséologie*, vol. I, Éditions W-M.N.E.S., Savigny-le-Temple 1992, pp. 446-487.

¹⁹ Per tutte le informazioni riconducibili al progetto di valorizzazione del Trentino Alto Adige, si faccia riferimento a Claudio FABBRO, *Il sentiero della pace dall'origine dell'idea ad oggi*, in Id., *La Grande Guerra e il sentiero della pace*, cap. 7, Reverdito editore, Trento 2016, pp. 494-497.

di nuovi posti di lavoro²⁰. Tenendo sempre in considerazione la presenza di un patrimonio intangibile non trascurabile, riferito agli avvenimenti della Prima Guerra Mondiale, l'istituzione di un'opera di carattere museale è sembrata la soluzione più adeguata per la comunità. Così il ripristino dei sentieri e delle reti di comunicazione storiche si è incontrata con la progettazione di un museo all'aperto, formulato per un turismo intelligente e non aggressivo. Dunque, dallo studio della cartografia storica, dei diari dei militi e delle guide turistiche del primo dopoguerra, ha avuto origine il *Sentiero della pace*, il quale si inserisce specificamente tra i percorsi individuabili all'interno del progetto *Trentino Grande Guerra*. Essendo parte di un tratto escursionistico di rilevante memoria storica, esso non riporta alla luce solo il patrimonio intangibile legato a queste terre, ma valorizza anche i paesaggi, e con essi il costruito e i beni architettonici che insistono lungo il tracciato. Il progetto promosso dalla Provincia Autonoma di Trento suggerisce quindi una possibile direzione da intraprendere per salvaguardare l'identità e l'immagine del paesaggio culturale della bassa valle Po e della valle Infernotto, per i quali sono ormai evidenti la necessità e l'urgenza di un intervento.

La memoria della comunità e la valorizzazione del territorio e degli insediamenti

La notte tra il 9 e il 10 settembre 1943, Barbato²¹, Geymonat²² e altri individui diedero origine alla 'Prima Brigata Garibaldi del Piemonte Occidentale' si trovavano a Barge²³, al centro del territorio compreso tra la bassa valle Po e la valle dell'Infernotto: da tale momento e per tutta la durata dei 'venti mesi'²⁴ della Resistenza le vie dei centri storici, le piazze, le strade e i sentieri di montagna di queste valli furono animati da continue rappresaglie e fucilazioni. Gli isolati urbani così come le cascate e i *ciabòt*²⁵ vennero distrutti dal fuoco appiccato dai tedeschi, mentre i ponti e le strade furono fatti saltare per interrompere i collegamenti con le città: così il territorio fu ferito e alterato dalle battaglie e dagli scontri. Anche la popolazione risultò coinvolta, turbata e sopraffatta dalla Guerra: soprattutto in un'area come

²⁰ Data la crisi economica registrata nel 1986 e l'aumento della disoccupazione, l'ente della Provincia autonoma di Trento ha cercato di contrastare contemporaneamente, mediante un impulso positivo, due fra le maggiori problematiche socioeconomiche in atto.

²¹ Nicola Barbato era il nome di battaglia assunto da Pompeo Colajanni durante la Resistenza. Egli, per tutta la durata dei *venti mesi*, oltre che il fondatore, fu anche il comandante delle 'Brigate Garibaldi del Piemonte Occidentale'.

²² Si tratta del filosofo Ludovico Geymonat, commissario politico della Prima Brigata Garibaldi.

²³ Precisamente la prima riunione tra i comandanti si tenne all'interno del palazzo della famiglia Geymonat, che prospettava e ancora prospetta su uno degli assi viari principali dell'insediamento storico; poi quasi subito gli uomini si spostarono all'interno del *Ciabòt della Capoloira* sulle pendici del Monte Bracco. Per la topografia dei luoghi si veda lo stralcio dell'IGM riportato a compendio del testo.

²⁴ Giuseppe BARBERO, Davide RIBOTTA (a cura di), *Venti mesi. La guerra partigiana di liberazione tra l'Infernotto e la Val Luserna. Luoghi e memorie*, L'Artistica editrice, Savigliano 2011.

²⁵ Tipologia costruttiva tradizionale delle montagne alpine, realizzata completamente in pietra e legno, a uso polifunzionale (residenza, stalla, deposito) espressione di una economia agropastorale a carattere permanente o stagionale.

questa, definita dalle fonti bibliografiche ‘culla della Resistenza del Piemonte Occidentale’²⁶, anche solo la mancata denuncia degli uomini di Barbato da parte dei civili, faceva in modo che questi ultimi fossero ritenuti dai tedeschi colpevoli, poiché complici. Era assodato infatti che – senza fare distinzioni di alcun genere tra uomini e donne, anziani o bambini – tutti gli abitanti di Barge e Bagnolo conoscessero i partigiani, il loro operato e i loro spostamenti; nonostante ciò, furono pochissimi coloro che osarono tradire il movimento: il desiderio di libertà e pace, come ancora oggi ricorda Maria Airaudo²⁷, era infatti nettamente più forte della paura e della sofferenza.

Questo vasto coinvolgimento della popolazione nei fatti di bellici è sicuramente una delle principali ragioni a cui si deve la grande quantità di testimonianze a disposizione, grazie a cui, dopo un’ampia rilettura critica, sono stati individuati le architetture, i settori urbani e i tracciati viari teatro e memoria dei ‘venti mesi’ della Resistenza. In particolar modo, la ricerca ha posto le sue basi nella perlustrazione dei ‘diari partigiani’²⁸, compilati direttamente dai protagonisti della Guerra dopo la *Liberazione*: i loro appunti, le loro note e i loro ricordi hanno permesso la ricostruzione di una cronologia, attraverso cui è stato possibile cogliere gli spostamenti sul territorio e i punti nodali, materiali, del fenomeno storico. Per quanto riguarda invece le fonti iconografiche, sono risultate fondamentali le cartoline pubblicate nella prima metà del Novecento²⁹ per formulare un confronto tra il paesaggio al tempo di guerra e lo stato attuale, cogliendo così le trasformazioni urbane e infrastrutturali verificatesi dal dopoguerra a oggi.

In aggiunta, risulta di straordinaria ricchezza in funzione dello studio una raccolta di video interviste realizzate da Francesco Perrone tra il 2000 e il 2010, conservate presso l’Archivio storico della biblioteca comunale di Bagnolo Piemonte. Perrone, ormai pensionato, decise di unire la passione per il cinema all’interesse per la storia del suo territorio e, dopo aver frequentato i corsi della Scuola Holden a Torino per migliorare la propria tecnica di ripresa e montaggio, intraprese un lavoro di scavo e ricerca sul tema della Resistenza nel Piemonte occidentale. L’idea dell’Autore era infatti quella di dare luogo a un *corpus* filmico, che, attraverso la voce

²⁶ Giuseppe BARBERO, Davide RIBOTTA (a cura di), *Venti mesi*, cit., p. 14.

²⁷ Maria Airaudo, conosciuta con il soprannome di *Mary* durante la Guerra, fu una staffetta della centocinquantesima brigata Garibaldi. Durante la Resistenza fu protagonista di diversi episodi, che oggi ricorda ancora con estrema lucidità. Si ringrazia la signora Airaudo per le preziose testimonianze fornite in una intervista concessa a chi scrive il 17 ottobre 2018.

²⁸ Si vedano Don Antonio AGNESE, *La Resistenza a Barge*, Racconigi 2014; Maria AIRAUDO, *Montoso - 45 anni dopo. Il prezzo della Libertà e della pace*, Comune di Bagnolo Piemonte, ivi 1990; Felice Luigi BURDINO, *Diario Partigiano*, Alzani, Pinerolo 2005; Marisa DIENA, *Guerriglia e autogoverno*, Guanda, Parma 1970; Leletta d’ISOLA, *I quaderni nascosti. Cronache di una giovane partigiana*, SEI, Torino 2013; Vincenzo MODICA *Dalla Sicilia al Piemonte. Storia di un comandante partigiano*, FrancoAngeli, Milano 2002.

²⁹ Attualmente non sono parte di un fondo archivistico particolare, ma appartengono ad archivi privati. Per portare a termine questa ricerca è stata fondamentale la collaborazione di Davide Ribotta, il quale ha concesso la consultazione del materiale già da lui organizzato da lui per la pubblicazione del volume *Venti mesi*, citato in precedenza.

dei protagonisti della Resistenza, fosse in grado di testimoniare e descrivere accuratamente i ‘venti mesi’ della Lotta di Liberazione. Il progetto, intitolato *I filmati della memoria. Le interviste ai Protagonisti: spunti per un archivio di un Museo della Resistenza tra le Valli Varaita, Po, Bronda, Infernotto e Luserna*, si compone di più di venti DVD. L’opera di Perrone non si limita tuttavia solo a questa raccolta: nel 2011, con la collaborazione di Sergio Beccio, registrò *Storia di Vita Vissuta. I protagonisti della Resistenza a Montoso*, dove sono riportati sia i passaggi salienti di alcune interviste della raccolta sopracitata sia alcuni interventi inediti. Il grande vantaggio di poter ascoltare la voce e osservare le espressioni di coloro che hanno combattuto per la libertà risiede nella percezione dell’aspetto emotivo legato al ricordo di quegli anni, lato che è più difficile cogliere nella scrittura frammentata delle cronache e degli epistolari. Inoltre, la spontaneità con cui Perrone riuscì a condurre le interviste permise ai Partigiani di intraprendere *excursus* molto interessanti, da cui sono emersi dettagli fondamentali.

Nonostante la corposità del materiale a disposizione, poiché il patrimonio tangibile a cui fanno riferimento le fonti esaminate risulta ormai latente nella sua forma sia architettonica sia paesaggistica, sarebbe comunque risultato difficile ancorare con certezza a luoghi specifici le memorie degli eventi, se non fosse stato per il sostegno ricevuto dai pochi testimoni ancora in vita. In particolar modo, si è rivelato fondamentale l’aiuto di Maria Airaud, più sopra già richiamata, una delle più giovani staffette della Prima Brigata Garibaldi al tempo della Guerra. Nel 1943 aveva soli 19 anni, mentre nell’ottobre 2018 ne ha compiuti 94: con la stessa forza di allora, oggi continua a ricordare ogni dettaglio, ogni volto e luogo perché, come ripete instancabilmente, «la libertà e la pace che si sono conquistate sono troppo importanti e non bisogna mai smettere di difenderle. Non bisogna mai arrendersi». Così, grazie alla sua testimonianza e collaborazione, dopo aver compiuto insieme diversi sopralluoghi, è stato possibile sia stabilire la collocazione delle diverse basi partigiane e delle postazioni di vedetta sia definire i tracciati dei sentieri e dei collegamenti utilizzati dalle forze della Resistenza e dagli invasori negli spostamenti sul territorio.

La ricerca ha poi preso in esame differenti fonti e basi cartografiche: fra tutte si citano le carte redatte dall’Istituto Geografico Militare³⁰ nel 1930 e la Carta Tecnica Regionale³¹ del 2002. Se la CTR, unitamente a ortofotocarte, risulta lo strumento tecnico più aggiornato per codificare lo stato attuale del territorio, la cartografia IGM 1930 può rappresentare la fonte più prossima – per sezione cronologica – alla effettiva consistenza territoriale del secondo quarto del XX secolo, fonte a cui verosimilmente fecero riferimento anche i due fronti, partigiani e tedeschi, durante

³⁰ I fogli del 1930 prodotti dall’Istituto Geografico Militare (d’ora in poi IGM) a cui si fa riferimento sono: f. 67 II NE; f. 67 II NO; 67 II SE; f. 67 II SO.

³¹ In particolare, della Carta Tecnica Regionale (d’ora in poi CTR), si sono considerati i fogli: s190030, s190040, s190070, s190080, s191010, s191050.

la Guerra. L'occorrenza dei partigiani di non divulgare documentazioni cartacee comprensibili ai nemici ha comportato la totale assenza di riferimenti cartografici e di qualsiasi altro appunto documentario disegnato durante il periodo della Resistenza. Anche per questo motivo, ad eccezione delle vie e strade principali di allora, con tracciato ancora oggi riscontrabile e in uso, è stato molto difficile ritrovare i sentieri partigiani all'interno delle zone boscate, dove la mancanza di manutenzione ha ormai quasi completamente cancellato i residui storici. Dunque, lo studio e la sovrapposizione di cartografie differenti ha fornito la possibilità di individuare gli elementi e i percorsi storici sul territorio, rendendo possibile un confronto diretto tra due o più epoche: cogliere i punti in comune tra una carta tecnica prodotta nella prima metà del XX secolo e una attuale, significa infatti capire sia quali architetture siano sopravvissute alla prova del tempo sia, a livello più generale, cogliere le trasformazioni connesse allo sviluppo degli insediamenti³². Proprio questo ancoraggio tra le fonti storiche e i beni materiali rappresenta l'aspetto inedito del progetto: a partire dagli anni Cinquanta sono state realizzate moltissime opere letterarie inerenti al tema della Resistenza, ma le fonti orali e scritte non sono mai state trasposte concretamente e sinergicamente sulla maglia insediativa territoriale.

Il progetto di un museo diffuso per le terre della Resistenza

Condotta l'analisi territoriale facendo particolare riferimento all'IGM 1930 e alla CTR attuale³³ e circoscritti i luoghi e i percorsi da considerare nel progetto di valorizzazione, è emersa con chiarezza una delle principali caratteristiche del patrimonio esaminato: esso non si concentra in un'area specifica, ma si distribuisce

³² Oltre alla cartografia considerata in maniera approfondita dall'analisi (IGM 1930 e CTR 2002), per tracciare gli sviluppi degli insediamenti urbani esaminati in epoche antecedenti al periodo analizzato è possibile fare riferimento a un repertorio cartografico dove sono osservabili sia la struttura del territorio sia il contesto politico nelle diverse fasi storiche. In particolare, è interessante il XII foglio della *Carta generale de Stati di Sua Altezza Reale* del 1680, (Biblioteca Reale di Torino, *Incisioni*, n. 59 - 16), dove risulta evidente, nel XVII secolo, il dominio dei Marchesi di Saluzzo. Successivamente, per determinare l'organizzazione del territorio in epoca napoleonica, risulta fondamentale il *Piemonte diviso in sei dipartimenti* (Civica Raccolta Bertarelli di Milano, Carte Geografiche, Cart. 5-22) redatto nel 1799, dove la valle Po e la valle Infernotto appartengono al *Dipartimento della Stura*. Infine, al 1815 risale la rappresentazione degli *Stati del Re di Sardegna in terraferma* (Biblioteca Reale Torino, *Incisioni*, I - 28). Per un quadro generale della documentazione: Nadia PERINACI, *Le tre valli valdesi. Itinerario storico in età moderna e contemporanea*, tesi di laurea in Storia dell'urbanistica, Rel. Vera Comoli Mandracci, Correl. Vilma Fasoli, Politecnico di Torino, 1996; Maria Sandra POLETTI, *Cartografia storica. Contributi per lo studio del territorio piemontese, in Temi per il paesaggio*, L'artistica editrice, Savigliano 2004.

³³ Vera Comoli sottolinea più volte «la consapevolezza che la storia – e la storia critica del territorio in particolare – può diventare un determinante strumento anche per l'approccio consapevole al territorio, in grado di coglierne non soltanto i fenomeni, ma anche i processi in atto e le valenze per una trasformazione sostenibile»: Vera COMOLI, *La struttura storica del territorio regionale*, in Andrea Longhi (a cura di), *La storia del territorio per il progetto del paesaggio*, L'artistica editrice, Savigliano 2004, p. 13.

uniformemente su tutto lo spazio preso in esame. Per questa ragione è possibile parlare di 'patrimonio diffuso' e individuare all'interno della soluzione proposta da Andrea Emiliani nel 1974 una opportuna strategia di intervento per il territorio considerato. Egli, sottolineando la cospicua presenza di beni culturali in ogni polo urbano o insediamento della Nazione, ha definito l'Italia nel suo complesso come un vero e proprio *musée en plein air* nazionale, all'interno del quale è possibile discernere delle tematiche comuni di carattere artistico, architettonico, storico, economico, etnografico. Ovviamente, queste caratteristiche, già evidenti ad una scala macroscopica, sono ancora più palesi se si affina lo sguardo su un'area più limitata e definita: il territorio della bassa valle Po e della valle Infernotto in questo senso risulta un esempio calzante, perché permette di associare a una chiave di lettura storica e sociopolitica di rilievo una ricchezza patrimoniale non indifferente. Inoltre i 'musei diffusi' proposti da Emiliani non solo si differenziano dagli ecomusei di Riviére e de Varine per essere «un *unicum* del territorio italiano»³⁴, ma si distinguono anche per la capacità di attribuire un ruolo specifico all'interno dell'istituzione museale a ogni luogo individuato sul territorio. In questo modo, i manufatti architettonici, i sentieri di montagna, le fonti scritte e orali si coagulano intorno al tema della Resistenza e riescono a testimoniare i valori, con specifico riferimento alla storia dei venti mesi della lotta di liberazione e alla successiva pace e ricostruzione. Inoltre, al riconoscimento dei luoghi puntuali sulla cartografia, nonché dei panorami, dei punti di visuale e dei segmenti infrastrutturali, segue la necessità di sviluppare una rete percorribile sul territorio per rendere le 'tappe' del museo fruibili nella loro articolazione d'insieme. Questo comporta l'individuazione di un sistema di collegamento viario, che sia in grado di recuperare i tracciati storici, i quali nella maggior parte dei casi risultano latenti, ma in alcune occasioni ancora percepibili tra i castagneti delle valli. Si sviluppano così dei percorsi precisi, che condividono una tematica storica, antropologica e sociale di rilievo – che, nel caso considerato, è rappresentata dagli eventi della Resistenza, verificatisi tra il 10 settembre 1943 e il 25 aprile 1944 – ma che si differenziano per alcune valenze dei singoli elementi considerati³⁵. Per esempio, sul territorio della bassa valle Po e della valle Infernotto è possibile individuare tre tipologie di tracciati differenti: la prima è rappresentata dalle vie e dai vicoli presenti entro l'insediamento storico di Barge, dove la Resistenza ha avuto origine; la seconda dai sentieri di montagna,

³⁴ Luca BOLDIN, *Museo diffuso ed ecomuseo: analogie e differenze*, in Ilaria Testa (a cura di), *Presente e futuro dell'ecomuseo. Strumenti per la comunità: ecomusei e musei etnografici*, Ecomuseo del Lago d'Orta e Mottarone, 21-22 maggio 2004, Laboratorio Ecomusei, Torino 2006, pp. 35-40.

³⁵ Da un punto di vista conoscitivo, dopo aver approfondito le caratteristiche del sistema culturale a livello di macro-area per individuare gli elementi comuni presenti sul territorio, «all'interno dell'ambito più vasto così definito, urge individuare sezioni o micro-aree caratterizzate da specifiche logiche, interrelate a quelle di più ampio respiro, ma anche con caratteristiche autonome, identitarie». Chiara DEVOTI, *Carte tematiche e struttura del territorio*, in Michela Barosio, Marco Trisciunglio (a cura di), *I paesaggi culturali. Costruzione, promozione, gestione*, Egea, Milano 2012, p. 66, per evidenziare ulteriormente i segni particolari dell'area considerata.

presenti soprattutto nella zona di Gabiola (località a nord-ovest del concentrico di Barge) e utilizzati dai partigiani e dai civili per evitare la furia dei nemici; la terza coincide con il collegamento viario più intriso dai fatti dell'epoca, via delle Cave, la quale, già al tempo di Guerra, metteva in comunicazione due estremi del territorio comunale di Bagnolo Piemonte e rendeva possibile l'approvvigionamento di viveri delle basi montane del comando partigiano. I collegamenti viari di cui il progetto prevede il recupero e la valorizzazione si intersecano poi con architetture, infrastrutture e contesti differenti, tra cui emergono la stazione ferroviaria di Barge, il *Ciabòt della Capoloira* sul Monte Bracco e il *Sentiero della Pace* di Montoso. Più precisamente, la stazione ferroviaria, all'epoca capolinea della linea Bricherasio-Barge (dismessa nel 1984), oggi risulta alquanto degradata, poiché abbandonata, così come illeggibile è il tracciato ferroviario, in particolare in prossimità della stazione stessa, poiché obliterato da un edificio ad uso di complesso scolastico di recente edificazione. Considerando però che i fondatori della Prima Brigata Garibaldi raggiunsero Barge proprio in treno, transitando dalla stazione, una sua rifunzionalizzazione, che le assegni un ruolo di memoria e di paradigma nel complesso del Museo diffuso, diventa fondamentale: potrebbe infatti tornare ad essere luogo di arrivi e partenze, dove i visitatori possano entrare in contatto e approfondire, anche didatticamente e con supporti didascalici, il tema sviluppato nel percorso. Al *Ciabòt della Capoloira* di Barge, architettura vernacolare espressione dell'economia primaria agropastorale, che fu luogo di incontro e di riunione per le prime brigate del territorio, è stata rivolta una prima considerazione da parte dell'ente comunale, con la prefigurazione di un progetto di restauro e valorizzazione che, accedendo a fondi strutturali, oltre ad assicurarne la conservazione, vorrebbe convertirla in un «bivacco a bassa quota» per fruitori occasionali e visitatori del museo *en plein air* delle *Terre della Resistenza*³⁶. Infine, con il *Sentiero della Pace* di Montoso si abbandona la materialità degli edifici, per avvicinarsi alla scala del paesaggio culturale e al significato che questo deve avere assunto proprio durante la *Lotta di Liberazione*: la vetta che il tracciato (in parte sterrato, in parte lastricato in pietra) permette di raggiungere, utilizzata dai partigiani come postazione di vedetta, negli anni Cinquanta è stata scelta come luogo per l'edificazione di un memoriale in omaggio ai caduti della Seconda Guerra Mondiale, al quale successivamente è stato affiancato il *Faro dei Rododendri*. Sulla vetta, inoltre, era già presente una croce in pietra, ivi collocata nel 1930 per celebrare i caduti della Grande Guerra.

Proprio le ultime due iniziative a cui si è fatto riferimento sono un concreto esempio del legame tra il paesaggio e la collettività che lo abita, la quale vorrebbe riuscire a riappropriarsi – attraverso la ritrovata leggibilità e la messa in fruizione – di alcuni luoghi oggi completamente abbandonati. I beni puntuali, i segmenti e i

³⁶ La documentazione della fase preliminare e definitiva del progetto è disponibile presso l'Ufficio Tecnico del Comune di Barge.

tracciati vanno tuttavia ricondotti a sistema e a rete, e ciò può essere solo attraverso la costruzione di una conoscenza transdisciplinare³⁷. Questa rinnovata attenzione, espressione della comunità locale, permette di considerare il caso studio anche come esempio di significati più generali, richiamando le definizioni di ‘Eredità culturale’ e di ‘Comunità di eredità’ sviluppate all’interno della Convenzione di Faro del 2005³⁸.

³⁷ Cfr. Andrea UGOLINI, Francesco DELIZIA, *Strappati all’oblio. Strategie per la conservazione di un luogo di memoria del secondo Novecento: l’ex campo di Fossoli*, Altralinea Edizioni, Firenze 2017.

³⁸ Consiglio d’Europa, *Convenzione quadro del consiglio d’Europa sul valore dell’eredità culturale per la società*, Faro 2005.

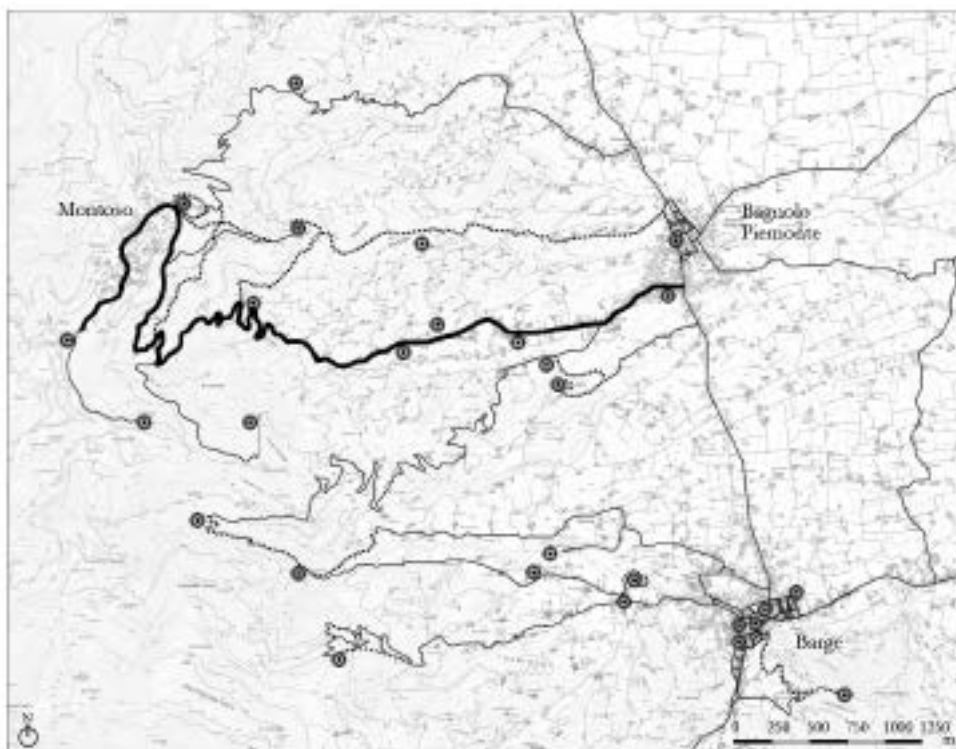


Fig. 1. La rete di sentieri e percorsi della Resistenza sulla CTR attuale. Si segnalano:

- collegamento fondamentale per la salvaguardia della memoria storica, in quanto teatro di numerosi scontri tra il 1943 e il 1945
- percorsi secondari, utilizzati principalmente dalle staffette per trasferire le informazioni durante la Resistenza
- sentieri sterrati percorsi dagli uomini del luogo per evitare i nemici
- luoghi rappresentativi per la memoria della Resistenza

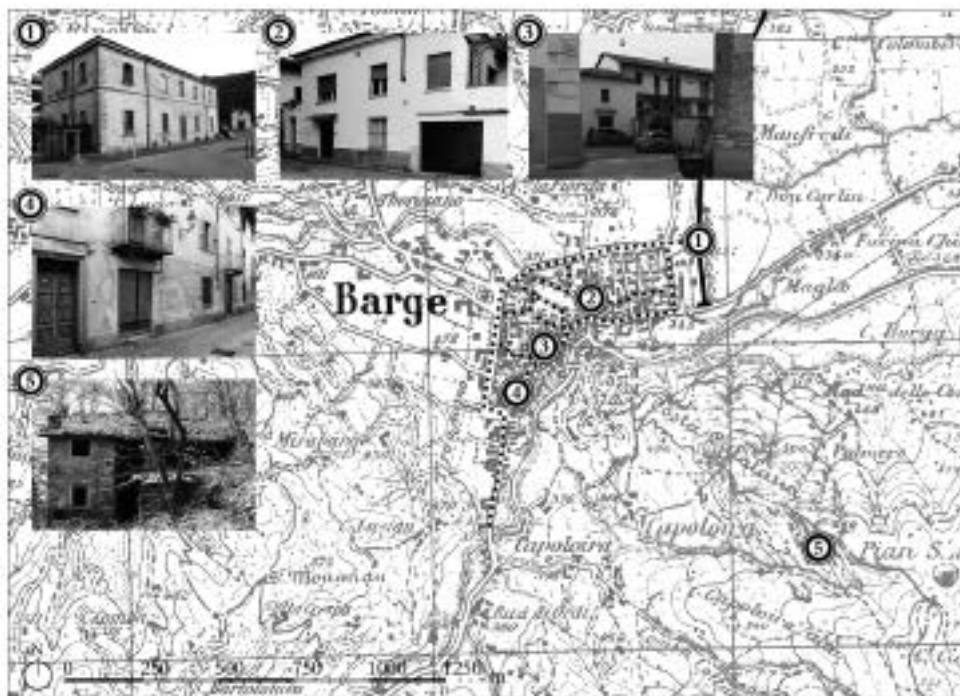


Fig. 2. Documento di analisi: stralcio I.G.M. 1930, f. 67 II SO. È rappresentato l'insediamento storico di Barge, all'interno del quale si individuano i luoghi in cui nacque la 'Prima Brigata Garibaldi del Piemonte Occidentale':

- ① stazione ferroviaria
- ② abitazione di Camilla, una delle principali figure femminili della Resistenza
- ③ casa parrocchiale
- ④ palazzo della famiglia Geymonat
- ⑤ *ciabòt* della Capolara
- tracciato storico ferroviario
- **** vicoli dell'insediamento storico urbano, teatro di alcuni eventi significativi per la Lotta di Liberazione



Fig. 3. Luogo di memoria: la stazione ferroviaria di Barge negli anni Venti (archivio fotografico Galliano).



Fig. 4. 1 luglio 1944: un edificio dell'insediamento storico di Barge dopo l'incendio appiccato dai tedeschi (archivio fotografico Galliano).

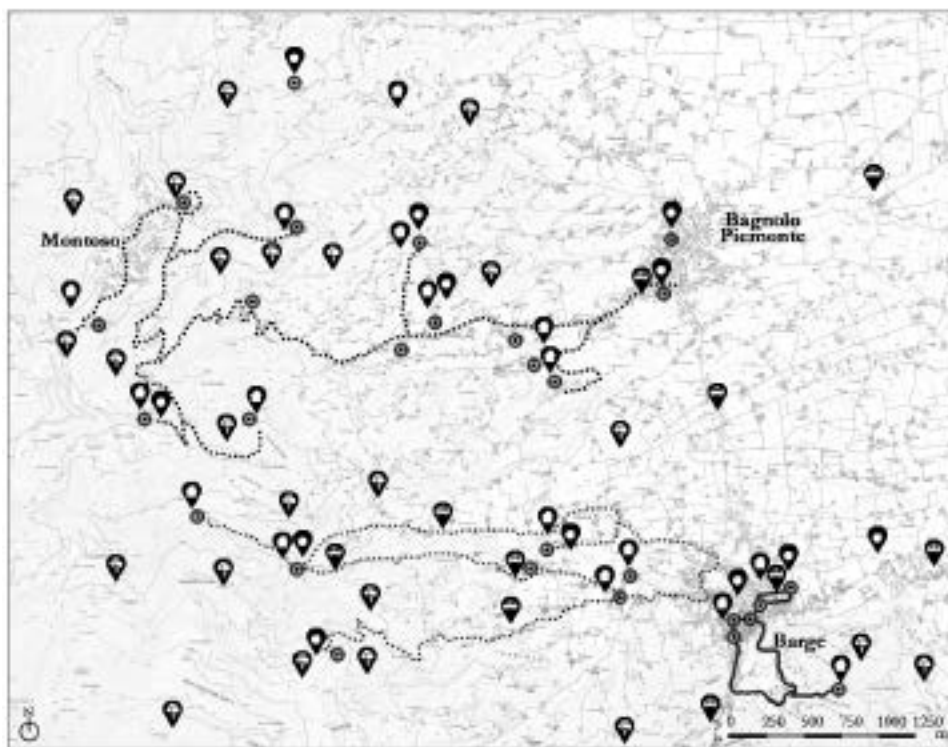


Fig. 5. La memoria del territorio (1943-1945) su CTR attuale. Si segnalano:

-  *ciabòt* e cascine utilizzati come luogo di rifugio durante la Guerra
-  posti di blocco sulla rete viaria principalmente presidiati dai nazi-fascisti
-  luoghi dei maggiori scontri armati tra il 1943 il 1945
-  boschi dove erano soliti rifugiarsi i partigiani e i civili
-  luoghi rappresentativi per la memoria della Resistenza
-  recupero dei vicoli dell'insediamento storico di Barge dove ebbe origine la Resistenza
-  riscoperta dei sentieri di Gabiola (località di Barge) dove si stabilirono alcune basi partigiane
-  messa in valore del percorso viario principale della Resistenza dove si verificarono numerosi scontri armati



Fig. 6. Scorcio del Monte Bracco al tempo di Guerra (archivio fotografico Giovanni Senestro). Si osservino i terrazzamenti e le coltivazioni di vite, oggi non più leggibili.

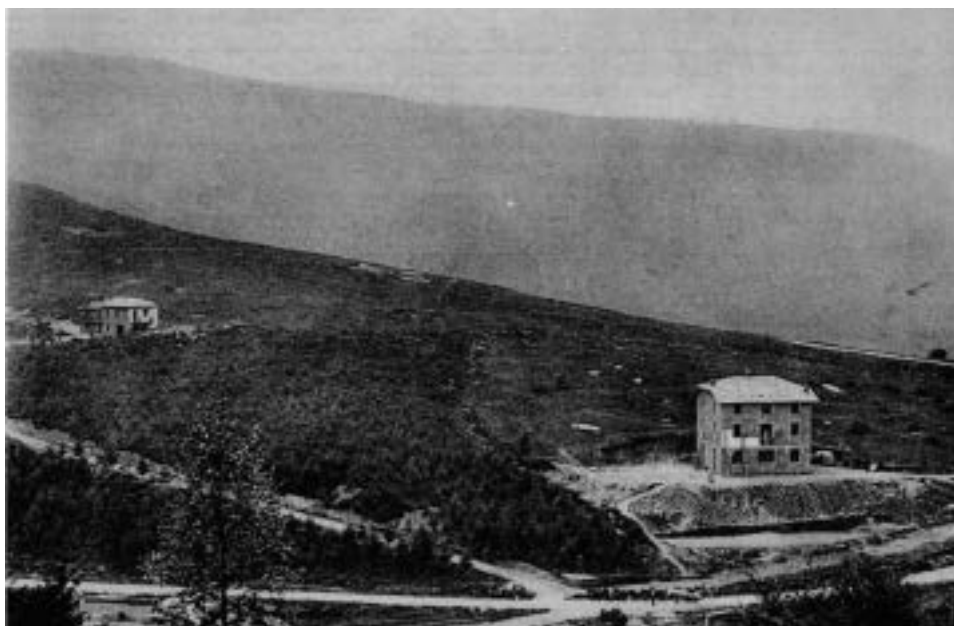


Fig. 7. Insediamento storico di Montoso in una cartolina degli anni Cinquanta (archivio Davide Ribotta). Si individua il tracciato storico di collegamento alle cave, attualmente ancora in uso.



Fig. 8. Luogo di memoria: il *ciabòt* della Capoloira a Barge oggi, teatro delle riunioni della 'Prima Brigata Garibaldi' nel settembre 1943.



Fig. 9. Luogo di memoria: il *ciabòt di Montoso* oggi. Durante la Guerra fu base del comando e sede di una delle prigioni partigiane.



Fig.10. Luogo di memoria: il 'Sentiero della Pace' di Montoso. Durante la Guerra fu percorso quotidianamente dai partigiani per raggiungere la postazione di vedetta in cima all'altura.

LA RISCOPERTA DELLA TRADIZIONE TERMALE IN EPOCA CONTEMPORANEA

Raffaella Russo Spena

Università Federico II di Napoli

Abstract

Ancorché la matrice ideologica della città termale sia senza dubbio di stampo settecentesco, lo sviluppo della sua struttura urbanistica e architettonica si ricollega all'impostazione della città dell'Ottocento. La cultura del viale alberato, del *boulevard* o della passeggiata amena si rispecchia nella continuità fra le terme e la città storica: i modelli del Settecento si ricompongono nelle integrazioni e nei completamenti ottocenteschi con l'abbattimento delle mura medievali – laddove esistenti – e la realizzazione di *promenades* all'esterno della città storica e nelle nuove costruzioni residenziali. Il termalismo riproponeva l'ideale romantico della natura come strumento di rigenerazione del corpo e della mente. L'innovazione nei procedimenti di cura era costituita dalla scoperta dei benefici influssi del clima marittimo, che alcuni medici britannici proponevano nella metà del XVIII secolo mediante immersioni in acqua marina. Le acque di mare, per la loro composizione chimica contenente bromo e iodio, erano considerate particolarmente efficaci per la cura di malattie polmonari e cardiocircolatorie, molto diffuse nel secolo XIX. La talassoterapia, l'idrologia e la climatologia divenivano nuovi strumenti per la cura del 'mal sottile' e delle patologie nervose, molto frequenti nelle classi aristocratiche europee. Attraverso una ricostruzione necessariamente sintetica della riscoperta del termalismo durante il XIX e XX secolo, il presente lavoro intende soffermarsi sull'influenza notevole che la concezione delle *villes d'eaux* europee ha avuto sull'urbanistica, soprattutto sotto il profilo ambientale e paesaggistico. A questo scopo si focalizza l'attenzione sui progetti di urbanizzazione dei Campi Flegrei, la zona a occidente di Napoli.

Parole chiave: Città termali; Turismo termo-balneare; Urbanistica delle *villes d'eaux*; Campi Flegrei

The rediscovery of the spa tradition in contemporary age

Although the ideological matrix of the spa town is undoubtedly of eighteenth-century shape, the development of its urban and architectural structure is linked to the nineteenth-century city setting. The culture of the tree-lined avenue, the boulevard

or the pleasant promenades is reflected in the continuity between the thermal baths and the historical city: the eighteenth-century models are recomposed in the additions and completions of the nineteenth century with the demolition of the medieval walls – where existing – and the realization of promenades outside the historic city and new residential buildings. Thermalism reiterated the romantic ideal of nature as an instrument for regeneration of body and mind. The innovation in the treatment procedures was the discovery of the beneficial effects of the maritime climate, which some British doctors proposed in the mid-eighteenth century by diving in sea water. Sea waters, due to their chemical composition containing bromine and iodine, were considered particularly effective for the treatment of pulmonary and cardio-circulatory diseases, very widespread in the nineteenth century. Thalassotherapy, hydrology, and climatology became new tools for the treatment of nervous pathologies, very frequent in the European aristocratic classes. Through a necessarily synthetic reconstruction of the rediscovery of thermalism during the nineteenth and twentieth centuries, the present work intends the notable influence that the conception of the European villes d'eaux has had on urban planning especially from an environmental and landscape point of view. For this purpose, his attention is focused on urbanization projects in the Campi Flegrei area at the western side of the city of Naples.

Keywords: *Thermal bath; Thermal tourism; Urban planning; Campi Flegrei*

Introduzione

Nell'ultimo venticinquennio del XIX secolo il fenomeno del termalismo attraversava in Italia, come in altri paesi europei, una stagione di intenso sviluppo. L'evoluzione di quel fenomeno seguiva le linee del turismo nel corso del primo Ottocento e spesso vi si sovrapponeva al punto da giustificare l'adozione del termine di *turismo termale*. In effetti il passaggio da una ristretta platea aristocratica al più ampio segmento della borghesia industriale, commerciale e professionale era accompagnato da una radicale trasformazione dei modi e dei luoghi in cui trascorrere il *leisure-time* ovvero l'*otium* latino. Di fatto gli stabilimenti termali avevano svolto una funzione sociale oltre che terapeutica già in epoca classica e pre-classica, ma fu soprattutto nella Roma imperiale che i bagni termali furono considerati luogo di intrattenimento oltre che di *otium*, di igiene e di benessere personale. Tuttavia è tra la fine del XIX secolo e i primi decenni del XX che questa specifica offerta si caratterizza e diventa anche un prodotto turistico in grado di attrarre un pubblico cosmopolita¹. La diffusione del termalismo e la 'scoperta' del mare e della montagna

¹ Sul tema si veda Fabio MANGONE, *Architettura e urbanistica. Città termali italiane ed europee tra fine Ottocento e primo Novecento*, in *Tourismus und Entwicklung in Alpenraum*, Studien, Innsbruck 2003.

come luoghi di terapia e di svago aggiungono nuovi capitoli ad una storia che rapidamente evolve verso ciò che attualmente viene definito turismo, anche se la scala geografica del fenomeno resta ancora confinata nei paesi mitteleuropei. Con l'Ottocento – e in particolare grazie alla modernizzazione dei trasporti ferroviari e dei sistemi di organizzazione turistica – il viaggio esce dai confini europei, sia quanto a destinazioni geografiche sia quanto a provenienza dei visitatori. Gli storici del turismo sono pressoché concordi nell'attribuire all'Inghilterra il ruolo pionieristico, con Thomas Cook che, nel 1841, organizzò il primo viaggio di gruppo 'tutto compreso', portando in treno 570 turisti da Leicester a Loughborough: nasceva allora la prima agenzia di viaggio. Negli anni immediatamente successivi, le agenzie di viaggio si diffondono in tutta Europa: la Bennet in Norvegia (1850), la Sängen in Germania (1863), la Lubin in Francia (1874), la Lissone in Olanda (1876)². In Italia la Thomas Cook nel 1860 apre succursali a Napoli e a Palermo; nel 1878 apre i suoi uffici a Firenze l'Agenzia Chiari, prima agenzia italiana, seguita da una serie di agenzie minori, con sedi nelle città 'turistiche' di Roma, Firenze, Venezia e nelle due maggiori città dei commerci, Milano e Torino. Con il Novecento, nonostante le gravi difficoltà provocate dai due conflitti mondiali, il turismo termale si espande in misura cospicua nel mondo occidentale ed estende i suoi orizzonti geografici anche grazie alla maggiore velocità dei mezzi di trasporto; il turismo termale si espande divenendo accessibile ad una platea sempre maggiore di utenti, provenienti da diverse classi sociali. Si trasforma in una risorsa economica per gli stati nazionali che ne promuovono lo sviluppo, organizzando servizi e favorendo investimenti di enti pubblici e privati. Mentre per lo stato liberale l'economia turistica è un indicatore sensibile della 'ricchezza della nazione', nei sistemi totalitari il turismo è utilizzato come strategia politica, come strumento di salute collettiva e di controllo delle masse. Al termine della Seconda Guerra Mondiale, durante gli anni Cinquanta del secolo scorso, il turismo termale è ancora praticato da una platea limitata di utenti, ma è nei progetti e nelle aspirazioni di tutti, alimentato da una cultura che punta a includere il tempo 'liberato' dal lavoro nello 'stato sociale', ovvero tra i consumi stabili, alla portata di larghi strati di popolazione. In questa prospettiva il turismo di massa non è soltanto il frutto di un mercato dominato da investimenti privati che punta alla massimizzazione del profitto, ma anche la naturale conseguenza di un'idea di sviluppo sociale che fa coincidere il *comfort* materiale di massa con la felicità collettiva.

Da pratica culturale assunta dalle *élites* come segno di distinzione sociale, ad oggetto di consumo di massa costruito attorno al desiderio della 'fuga temporanea', il turismo appartiene al mondo della rappresentazione prima ancora che a quello dell'esperienza, vive di sogni e di immagini che precedono e accompagnano il suo

² Fabio MANGONE, Gemma BELLÌ, Maria Grazia TAMPIERI (a cura di), *Architettura e paesaggi della villeggiatura in Italia tra Otto e Novecento*, FrancoAngeli, Milano 2015.

realizzarsi³. All'interno della *ville d'eaux* emerge il tema dell'edificio capace di riassumere in sé i caratteri e le funzioni della città termale risolto dai Royal Crescent di Bath progettati da John Wood Senior. Tracce di questo modello si ritrovano nei teatri sospesi su piloni e nelle piazze coperte come il Kursaal di Dieppe in Normandia (1857) o quello di Nizza in Provenza⁴ (1880), ma anche nei padiglioni e nei palazzi delle feste a Blankenberghe nella Fiandra occidentale e a Sheveningen in Olanda⁵. In questi padiglioni e nei giardini d'inverno, nelle gallerie e nelle cupole vetrate sospese su piloni e pontili di ogni spiaggia europea emerge il richiamo al Crystal Palace di Hyde Park della Great London Exhibition del 1851, la cui eco sarebbe stata raccolta dal progetto di Lamont Young per la nuova Bagnoli nei Campi Flegrei⁶.

1. Le origini del termalismo moderno

Il turismo termale nasce in Gran Bretagna alla fine del XVII secolo e conosce il suo massimo sviluppo tra la seconda metà del Settecento e i primi decenni dell'Ottocento. Dal romanzo utopico di Sarah Scott⁷ e dai racconti di Jane Austen⁸ emerge con chiara evidenza la circostanza che frequentare le stazioni termali inglesi in quel periodo significava affermare il raggiungimento dello *status* sociale di *landed gentry* e vederlo riconosciuto pubblicamente. La città termale per antonomasia durante quella stagione storica è Bath⁹ nel Somersetshire nella parte sud-occidentale dell'isola britannica. Famosa per i Royal Crescent¹⁰ e The Circus – progettati da John Wood, Senior e Junior, tra il 1754 e il 1774 come residenze stagionali per l'aristocrazia e la *landed gentry* britanniche – è la città in cui la stessa Austen visse con la famiglia dal 1800 al 1806. Gli antichi stabilimenti termali della Roma imperiale di *Aquae Sulis*, da cui deriva il nome della città, ne hanno forgiato la vocazione ad essere uno dei primi siti europei di idroterapia trasformandone nel corso

³ Luigi COCCIA, *Architettura e turismo*, FrancoAngeli, Milano 2012.

⁴ Lise GRENIER, *Villes d'eaux en France*, Hazan, Paris 1985.

⁵ Annunziata BERRINO, *Storia del turismo in Italia*, Il Mulino, Bologna 2011.

⁶ Salvatore Di LIELLO, *Memoria del Grand Tour e loisir. Il turismo nei Campi Flegrei tra Otto e Novecento*, in Fabio Mangone, Gemma Belli, Maria Grazia Tamperi (a cura di), *Architettura e paesaggi della villeggiatura*, cit., pp. 182-196.

⁷ Sarah SCOTT, *A Description of Millenium Hall, and the Country Adjacent*, J. Newbery, London 1764.

⁸ Jane AUSTEN, *Northanger Abbey and Persuasion*, vol.1, John Murray, London 1818.

⁹ Robert PIERCE, *The History and Memoirs of the Bath*, Henry Hammond, London 1713; John WOOD, *An Essay Towards a Description of the City of Bath*, W. Frederick, Bookseller, Bath 1742; Alexander Peter BUCHAN, *A Treatise on Sea Bathing: With Remarks on the Use of the Warm Bath*, Cadell and Davies, London 1810. Oltre a Bath anche Cheltenham nel Gloucestershire e Royal Tunbridge Wells nel Kent furono località termali molto apprezzate dall'aristocrazia britannica. Si veda Phillis HAMBRIS, *The English Spa. A social history, 1560-1815*, The Athlon Press, London 1990.

¹⁰ Le più importanti tipologie architettoniche che emersero in quel periodo furono il 'crescent' – un complesso edilizio a pianta semi-ellittica – l'*inhalatorium* (per l'inalazione di vapori) e la Kurhaus o Conversationhaus che era il centro dell'interazione sociale.

del tempo l'immagine urbanistica ed architettonica da luogo di cura a centro di divertimento, caratterizzato dalla costruzione di un parco termale, dalla proliferazione di teatri, caffè, giardini, viali alberati e grandi alberghi. Dopo i fasti della mondanità del Settecento e dell'Ottocento, Bath si è trasformata in città residenziale dell'alta borghesia inglese e, più recentemente, in *heritage resort* per il turismo di massa.

In effetti già durante il XVI secolo allorché, con la Riforma anglicana, Enrico VIII aveva vietato la frequentazione delle sorgenti di acque minerali che durante il medioevo erano considerate luoghi di culto cristiano, l'aristocrazia britannica aveva iniziato a frequentare le località termali continentali e soprattutto le sorgenti della città belga di Spa. Per ragioni ormai non più legate alla Riforma verso la fine del Settecento la moda delle vacanze alle terme si spostò nell'Europa continentale, soprattutto nella città belga – *la perle des Ardennes* nella provincia di Liegi – il cui nome ha radice nella lingua vallone *espa* traducibile in sorgente o fontana. Dal nome della cittadina belga deriva anche il termine che indica genericamente i centri di cura e benessere¹¹. Nel romanzo picaresco di William Makepeace Thackeray *The Luck of Barry Lyndon*¹² del 1844 – magistralmente rappresentato nel pluripremiato *Barry Lyndon* di Stanley Kubrick del 1975 – è proprio nella città di Spa¹³ che l'avventuriero irlandese, verso la fine del XVIII secolo, cerca di coronare la sua ambizione di essere ammesso nella ristretta ed esclusiva *élite* della aristocrazia britannica.

Altrettanto conosciute come stazioni termali erano le cittadine germaniche di Baden-Baden¹⁴, Bad Ems e Wiesbaden¹⁵ in competizione con le boeme Karlsbad e Marienbad¹⁶ e con le francesi Vichy¹⁷ e Plombières. Pressoché parallelamente alla diffusione del termalismo si sviluppava il turismo balneare nei mari freddi (1775-1780). Fu ancora l'aristocrazia inglese, al di là della scoperta medica delle proprietà terapeutiche dell'acqua per la cura di molte malattie, a sancire il successo del turismo balneo-termale. Il passaggio dal turismo termale a quello balneare avvenne a Scarborough nel North Yorkshire già dal secondo decennio del Settecento, ma la città balneare più famosa dell'Inghilterra, soprattutto nell'Ottocento, fu Brighton

¹¹ Non v'è accordo unanime sulle origini del termine Spa, che taluni suggeriscono essere l'acronimo del latino *Salus per aquam*.

¹² Originariamente pubblicato con il titolo *The Luck of Barry Lyndon: A Romance of the Last Century by Fitz-Boodles* sulla rivista «Fraser's Magazine».

¹³ In realtà il set fu allestito negli Italian Garden at Compton Acres a Dorset nell'Inghilterra meridionale.

¹⁴ Albert FROMHERZ, *Baden-Baden zur Franzosenzeit. Skizzen aus dem Badeleben vor fünfzig Jahren*, Peter Weber, Baden-Baden 1905.

¹⁵ David BLACKBOURN, Richard J. EVANS, *The German bourgeoisie. Essays on the social history of the German middle-class from the late eighteenth century to the early twentieth century*, Routledge, London-New York 1991.

¹⁶ Arnaldo CANTANI, *Sulle acque termali di Carlsbad*, Tipografia Vallardi, Milano 1863.

¹⁷ Cécile MORILLON, *L'architecture thermale à Vichy entre 1853 et 1914*, ANRT Université de Lille III, Lille 1998.

nell'East Sussex. Durante la reggenza ed il successivo regno di Giorgio IV, Brighton si trasformò in una località balneare in voga e continuò ad accrescere la sua forza attrattiva anche grazie alla presenza del sovrano che trascorreva soggiorni frequenti in una villa in stile neoclassico progettata nel 1786 da Henry Holland – maestro di John Soane – e trasformata da John Nash (tra il 1815 e il 1822) nella residenza del Royal Pavillion sulle linee esotiche di un impianto decisamente orientalista (figg. 1-2). Diversamente da suo padre, Guglielmo IV, che frequentava con assiduità la località balneare, la regina Vittoria non amava Brighton e soprattutto deplorava la mancanza della necessaria riservatezza che caratterizzava tanto il Royal Pavilion quanto la stessa cittadina. La costruzione della linea ferroviaria, nel 1841, aveva infatti reso Brighton comodamente accessibile ai londinesi, accrescendone la popolarità. Vittoria non apprezzava l'attenzione costante di cui era fatta oggetto in Brighton, asserendo che: «the people here are very indiscreet and troublesome, which makes the place quite a prison»¹⁸. Fu per questa ragione che, molto probabilmente, acquistò la tenuta di Osborne House ad East Cowes nell'isola di Wight, destinandola ad essere la residenza estiva della famiglia reale. Dopo l'ultimo soggiorno della regina a Brighton nel 1845, il Governo di Sua Maestà assunse la determinazione di alienare il sito reale dal patrimonio della Corona. Nel 1850 l'amministrazione municipale di Brighton e la parrocchia anglicana di Brighton chiesero di acquistare il Royal Pavilion al costo di 53,000 sterline¹⁹. Il ricavo conseguito dalla vendita fu utilizzato dalla corona per l'acquisto della tenuta della Osborne House, il cui Pavilion fu progettato da Thomas Cubitt in stile neo-rinascimentale, mentre il principe Alberto di Sassonia curava l'allestimento dei giardini e degli spazi terrazzati all'aperto. È peraltro ben nota la passione del principe consorte per le arti applicate che lo aveva indotto all'istituzione del Royal College of Art a South-Kensington sotto la direzione di Henry Cole e Owen Jones. Il termalismo riproponeva l'ideale romantico della natura come strumento di rigenerazione del corpo e della mente. L'innovazione nei procedimenti di cura era costituita dalla scoperta dei benefici influssi del clima marittimo, che alcuni medici britannici²⁰ proponevano alla metà del XVIII secolo mediante immersioni in acqua marina. Le acque di mare, per la loro composizione chimica contenente bromo e iodio, erano considerate particolarmente efficaci per la cura di malattie polmonari e cardiocircolatorie. La talassoterapia, l'idrologia e la climatologia divenivano nuovi strumenti per la cura del 'mal sottile' e delle patologie nervose, molto frequenti nelle classi aristocratiche europee.

¹⁸ Lettera della regina Vittoria alla zia, Duchessa di Gloucester, da *London topics of interest. Why Queen Victoria decided not to visit Brighton*, in «The New York Times», November 20, 1892.

¹⁹ Purchase of the Royal Pavilion and Grounds Act 1850.

²⁰ Alexander Peter BUCHAN, *A Treatise on Sea Bathing: With Remarks on the Use of the Warm Bath*, Cadell and Davies, London 1810; Augustus Bozzi GRANVILLE, *The spas of Germany*, Henry Colburn, London 1837; *The spas of England, and principal sea-bathing places*, Henry Colburn, London 1841.

Quantunque la matrice ideologica della città termale sia senza dubbio di stampo settecentesco, lo sviluppo della sua struttura urbanistica e architettonica si ricollega all'impostazione della città dell'Ottocento²¹. La cultura del viale alberato, del *boulevard* o della passeggiata amena si rispecchia nella continuità fra le terme e la città storica: i modelli del Settecento si ricompongono nelle integrazioni e nei completamenti ottocenteschi con l'abbattimento delle mura medievali – laddove esistenti – e la realizzazione di *promenade* all'esterno della città storica e nelle nuove costruzioni residenziali. Il mare di questo turismo balneare era un mare freddo e i bagni, secondo i dettami sanitari della scienza medica dell'epoca, avevano soltanto scopi terapeutici e dovevano durare pochi minuti. In qualche modo il turismo balneare rappresentava il prolungamento ideale del turismo termale: il modello di vacanza marina rappresentava la naturale evoluzione di quello termale. La struttura tipica delle stazioni termali era la *Kurhaus*, 'sala di trattamento' che svolgeva anche altre funzioni termali.

All'interno di questo quadro europeo l'Italia partecipa all'evoluzione di un turismo diversamente caratterizzato. A fianco ai pellegrinaggi religiosi e al *Grand Tour* si era sviluppato anche un turismo termale che, dopo la grande espansione dell'epoca romana, conobbe una nuova stagione di crescita fra il XIV e il XV secolo. Le terme medievali, concentrate in prevalenza intorno ai più importanti nuclei urbani dell'Europa continentale²², erano veri e propri centri di cura e non offrivano occasioni di svago e di evasione ai frequentatori – soprattutto durante il periodo della Controriforma – come avveniva nelle città termali inglesi. Dunque, anche se la pratica termale aveva goduto di un'ampia diffusione europea, in Italia si sviluppò con un secolo di ritardo rispetto alle località britanniche.

Bagni di Pisa²³ a San Giuliano Terme fu la prima località termale ad intuire l'importanza dello sviluppo turistico grazie alle iniziative promosse dal granduca di Toscana Francesco I di Lorena fra il 1742 e il 1766.

Ma il successo delle località termali italiane fu raggiunto durante la *Belle Époque*, che ha diffuso nell'immaginario comune uno straordinario patrimonio iconografico di architetture e sontuose decorazioni eclettiche²⁴. La più importante città termale fu senza dubbio Montecatini²⁵, seguita da Recoaro, San Pellegrino, le terme euganee e gli stabilimenti napoletani.

²¹ Rossana BOSSAGLIA, *Stile e struttura delle città termali*, Nuovo Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1985.

²² Augustus Bozzi GRANVILLE, *The spas of Germany*, cit.

²³ Antonio COCCHI, *Dei bagni di Pisa trattato di Antonio Cocchi mugellano*, Stamperia Imperiale, Firenze 1750; Mirella SCARDOZZI, *Un paese intorno alle terme. Da Bagni di Pisa a san Giuliano Terme, 1742-1935*, ETS, Pisa 2014.

²⁴ Francesco BARBAGALLO *Napoli Belle Époque*, Laterza, Roma-Bari 2015.

²⁵ Claudia MASSA, *I villini di Giulio Bernardini a Montecatini Terme*, in Emilia Daniele (a cura di) *Le dimore di Pistoia e della Valdinievole: l'arte dell'abitare tra ville e residenze urbane*, Alinea, Firenze 2004, pp. 25-75.

Il vento di novità che già dalla prima metà dell'Ottocento soffiava sulla Gran Bretagna raggiunse l'Italia con la rivoluzione industriale, sul volgere del XIX secolo. Il termalismo stava entrando nella sua età moderna, liberandosi dalla sola vocazione terapeutica per abbracciare il *loisir* europeo. L'Italia, ricca di acque benefiche e di tradizioni artistiche e culturali, si offriva ottimista alla società europea, costruendo le sue più affascinanti *villes d'eaux* in stile Liberty, trasformando le città termali in esclusivi centri di villeggiatura per aristocratici e borghesi. Nasceva il termalismo moderno, ma nasceva anche il turismo moderno, con esponenti dell'aristocrazia, della politica, dell'arte e dell'industria che frequentavano le terme alla moda, con la stessa assiduità stagionale con cui attualmente si frequentano le più note spiagge della penisola. Gioco, svago, divertimento e benessere divengono fruibili a bordo delle piscine termali, nei saloni dei Grand Hôtel, nei Casinò e lungo le viuzze suggestive degli antichi borghi costruiti nei pressi di sorgenti termali. Ancora oggi, per quelle stesse strade, si respira il fascino della *Belle Époque*, la leggerezza, il piacere e la gioia di vivere che hanno generato il mito e la leggenda delle più belle terme italiane²⁶.

A dare fama e notorietà alla stazione termale fu Giuseppe Verdi, che frequentò Montecatini dal 1875 fino al 1900. Tra la fine del XIX secolo e l'inizio del Novecento la città si trasformò da villaggio dei Bagni in una delle più eleganti *villes d'eaux* italiane. Il gusto e le atmosfere create dal Liberty sono la chiara testimonianza di un'affannosa ricerca di raffinatezza. Dal 1902 l'architetto Giulio Bernardini²⁷ fu impegnato nella realizzazione del parco e dei molti edifici dispersi tra la Torretta ed il Parco Regio, attraverso le Terme Fortuna e le Tamerici, fino al Tettuccio. Poi vennero subito dopo il Teatro-Kursaal e il Gambinus, gli alberghi di lusso, i caffè e il cinema Excelsior, che trasformarono Montecatini in una 'piccola Parigi', frequentata da personaggi in vista del mondo politico, artistico, ecclesiastico e finanziario. Al rito di 'passare le acque' partecipavano in quegli anni il re Vittorio Emanuele III e la regina Margherita, Arturo Toscanini, Giacomo Puccini, Guglielmo Marconi e Madame Curie.

Poco distante da Montecatini, proprio sul finire dell'Ottocento, un'altra fonte termale si presentava per la prima volta agli occhi del mondo. Si tratta della Grotta Giusti: uno spettacolo della natura unico, fatto di stalattiti e stalagmiti, corridoi, ambienti sotterranei e un laghetto d'acqua calda che pervade l'intero ambiente con i suoi vapori terapeutici. Scoperta casualmente nel 1849, a fine Ottocento accoglieva nel Regio Stabilimento e nell'Albergo Reale frequentatori provenienti da diverse nazioni, inclusi un entusiasta Giuseppe Garibaldi e Giuseppe Verdi che la definì 'l'ottava meraviglia del mondo'. L'ottocentesca villa Giusti sorta sulla grotta ter-

²⁶ Lucio FINO, *Napoli romantica: stampe, acquarelli, disegni, ricordi di viaggiatori stranieri (1820-1850)*, Grimaldi, Napoli 2002.

²⁷ Ivi, p. 51.

male e dove si riunivano gli ospiti più illustri, è attualmente un *resort* prestigioso ed esclusivo.

Chianciano fu la capitale indiscussa della mondanità fino dai primi anni del XX secolo. Frequentata dal bel mondo della cultura e dello spettacolo, della letteratura e della politica, questo borgo medievale e le sue preziose fonti ispirarono alcune delle opere più famose della creatività e della cultura italiana. Così fu nel 1905, quando Luigi Pirandello, a Chianciano con la famiglia, vi ambientò le sue novelle *Acqua amara* e *Pallino e Mimì*, e più tardi, ormai ben oltre le due guerre mondiali, quando nel 1962 Federico Fellini dedicò alla stazione termale l'omaggio poetico ed onirico del suo capolavoro biografico *8 e mezzo*, girato in un Parco dell'Acquasanta ricostruito a Cinecittà. Quella stessa atmosfera sospesa e indefinita, quel fascino onirico e senza tempo raccontato dal regista, si possono rivivere attraversando il grande parco di oltre sette ettari, fra aiuole fiorite ed alberi secolari, fino a raggiungere la grande sala della mesquita e il Salone Nervi, con il suo elegante soffitto del 1952.

Un caso particolare fu rappresentato da Salsomaggiore Terme²⁸, nella provincia di Parma, che da piccolo centro di produzione salina fu praticamente inventato come centro turistico negli anni Quaranta del XIX secolo. Grazie agli sviluppi scientifici apportati alla chimica da John Dalton e Joseph Louis Gay-Lussac si era scoperto che molte delle sorgenti della pianura padana sono salate e contengono iodio e bromo. Queste scoperte scientifiche furono alla base del successo di Salsomaggiore, il cui sottosuolo era ricco di acque salso-bromidiche chimicamente affini a quelle marine. Nel centro termale l'architetto piacentino Giulio Ulisse Arata²⁹ avrebbe progettato nel 1915 la nuova Chiesa di San Vitale dopo la demolizione della omonima basilica risalente al XVII secolo.

L'isola d'Ischia, già tappa del *Grand Tour*³⁰, fu una delle poche stazioni termali italiane ad assumere un carattere internazionale in quella stagione storica³¹. Prima ancora che da artisti affascinati dalla bellezza naturale dei luoghi, l'isola è conosciuta, visitata ed apprezzata per la presenza di acque termali curative, la cui fama raggiunge i confini europei già prima del XIX secolo. Nel 1738, il re Augusto III di Sassonia vi invia il principe ereditario Friedrich Christian nella speranza che la sua patologia invalidante alla colonna vertebrale potesse essere curata presso le sorgenti termali dell'isola partenopea³².

²⁸ Rossana BOSSAGLIA, Maurizia BONATTI BACCHINI, *Tra Liberty e Déco: Salsomaggiore*, Artegrafica Silva, Parma 1986.

²⁹ Fabio MANGONE, *Giulio Ulisse Arata: opera completa*, Electa, Milano 1993.

³⁰ Cesare DE SETA, *L'Italia nello specchio del Grand Tour*, Rizzoli, Milano 2014.

³¹ Il primo testo che tratta delle acque termali ischitane è: Giulio JASOLINO, *De rimedi naturali che sono nell'Isola di Pithecusa, oggi detta Ischia*, Giuseppe Cacchi, Napoli 1588.

³² Andrea MAGLIO, *La nascita del turismo a Ischia nell'Ottocento: il primato di Casamicciola dai primi alberghi al terremoto del 1883*, in Fabio Mangone, Gemma Belli, Maria Grazia Tampieri (a cura di) *Architettura e paesaggi della villeggiatura*, cit., pp. 256-275.

2. Il turismo termale nei Campi Flegrei

I Campi Flegrei³³, come ricordava Lamont Young nel 1875 descrivendo il suo progetto per la riqualificazione del sito, «richiamano ancora alla mente il fasto romano e le maggiori liriche dei poeti latini: il capo Miseno, gli Elisi, Baia, monte Nuovo, l'Averno, monte Barbaro, Pozzuoli, l'Olibano³⁴, i Camaldoli, i colli di Posillipo, ed oltre a questi la vicina Nisida, o isola verde, e nel sereno lontano le costiere di Castellammare e di Sorrento fino all'estrema punta della Campanella, più lungi ancora l'isola di Capri e quelle di Procida e di Ischia, dai cui vapori emergono sull'orizzonte le linee del temuto Epomeo»³⁵. Tuttavia, negli ultimi decenni dell'Ottocento, l'ampio territorio costiero delimitato ad occidente dalla collina di Posillipo, ad oriente dal promontorio di Capo Miseno e a settentrione dal Monte Nuovo, dal Monte Sant'Angelo e dalla collina dei Camaldoli era una zona sede di fenomeni geodinamici, paludosa e malarica³⁶, assai lontana dalle condizioni climatiche e dalle consolidate tradizioni turistiche delle costiere di Sorrento e di Amalfi poste ad oriente del golfo partenopeo³⁷. Il problema dell'aspetto sanitario legato alla coltivazione dei terreni dell'area flegrea fu posto dal canonico Francesco Alfonso Perrini, estensore della *Statistica Murattiana* del 1811 per la provincia di Terra di Lavoro che attribuiva all'insalubrità dei luoghi in cui si coltivava la canapa la causa principale delle malattie che minavano la salute degli abitanti. I 'fusari', i piccoli bacini alimentati dai Regi Lagni che attraversavano tutta la zona canapicola, erano spesso additati come forieri di gravi malattie in diversi luoghi. Le esalazioni provenienti dalla macerazione della canapa costituirono un problema annoso e molto dibattuto, ancorché non mancassero i sostenitori dell'innocuità delle acque dei laghi utilizzati per la sua macerazione, come Carlo Depérais³⁸, che tenacemente appoggiava la tesi del ripristino della macerazione nel lago di Agnano. La lavorazione della canapa era già stata oggetto di una disposizione di Alfonso I d'Aragona che, vietando la macerazione della canapa nella Valle del Sebeto, ne aveva trasferito l'attività nel lago di Agnano³⁹.

Come sito caratterizzato da intensa attività vulcanica, ma dotato di un litorale di straordinaria bellezza paesaggistica⁴⁰, i Campi Flegrei erano stati descritti, con le illustrazioni di Pietro Fabris, esattamente un secolo addietro da Sir William Ha-

³³ Salvatore DI LIELLO, *Il paesaggio dei Campi Flegrei. Realtà e metafora*, Electa-Napoli, Napoli 2005.

³⁴ Cosiddetto dal greco ὄλος βάρος (sterile).

³⁵ Lamont YOUNG, *Relazione sul Progetto di una ferrovia Metropolitana Campi Flegrei e Rione Venezia per la Città di Napoli. Progetti Lamont Young. II Edizione Illustrata sui progetti modificati*, Napoli 1888, pp. 95-96.

³⁶ Carmela RUSSO MAILLER, *La tradizione medievale dei Bagni Flegrei*, in «Puteoli» III, 1979, pp. 141-153.

³⁷ Rosario DI BONITO, Raffaele GIAMMINELLI, *Le terme dei Campi Flegrei. Topografia storica*, Jandi Sapi, Milano 1992.

³⁸ Carlo DEPÉRAIS, *Sulla macerazione delle canapi*, Tipografia del Fibreno, Napoli 1869.

³⁹ Andrea MASSARO (a cura di), *La Statistica Murattiana di Terra di Lavoro del Cav. Francesco Perrino*. Lulu.com - Centro Studi Historia Loci, Macerata Campania 2017.

⁴⁰ Amedeo MAIURI, *Itinerario Flegreo*, Bibliopolis, Napoli 1983.

milton⁴¹, ‘Extraordinary Envoy’ del Regno Unito a Napoli dal 1764 e ‘Plenipotentiary Minister’ fino al 1800, colto archeologo, geo-vulcanologo e ‘Fellow of the Royal Society’, in *Campi Phlegraei: Observations on the Volcanos of the Two Sicilies*⁴². Per circa un quarantennio il diplomatico britannico aveva rappresentato gli interessi del Regno Unito nella parte meridionale della penisola non disdegnando, nel contempo, di coltivare attentamente anche le sue relazioni sociali. Emma e William Hamilton furono gli anfitrioni della comunità britannica a Napoli e resero gli appartamenti al primo e secondo piano di palazzo Sessa – in via Cappella Vecchia – la sede di un cenacolo artistico e culturale: una sorta di infrastruttura britannica locale in grado di agevolare la formazione di una rete di rapporti nell’ambito di una influente comunità cosmopolita⁴³.

2.1 Le Terme di Agnano

L’idea di sfruttare il sito di Agnano con attrezzature idonee e conformi al termalismo moderno europeo inizia a farsi strada nei primi decenni dell’Ottocento, ancora prima che il prosciugamento del lago, completato dopo l’Unità d’Italia, portasse alla luce una moltitudine di sorgenti d’acqua calda sgorganti dal terreno. Già Giuseppe Maria Galanti nella sua guida *Napoli e contorni*⁴⁴ auspicava ‘l’esame e la restaurazione’ delle sorgenti di Agnano, lamentando la diffusa pratica di utilizzare le acque del lago per la macerazione del lino e della canapa. Galanti ricordava che in quel luogo erano state famose le Stufe dette di San Germano, dal vescovo di Capua, che grazie ad esse vi recuperò la salute. L’autore accenna ai punti salienti della storia del sito termale: dallo splendore delle origini con le imponenti terme romane; l’oscura continuità stabilita dal Medioevo; la modestia dell’impianto esistente che ‘umilia i moderni’ sollecitandoli a confrontarsi con gli antichi. Tuttavia i ‘moderni’ cui faceva cenno Galanti avrebbero incontrato, dopo circa un secolo, enormi difficoltà nel reperimento delle risorse finanziarie necessarie per rendere Agnano una località termale di livello europeo. Di fatto la storia del termalismo moderno di Agnano inizia alla fine del primo decennio successivo all’unità del Paese, allorché divengono priorità nazionali le politiche igieniste da applicare alla città di Napoli e alla bonifica ambientale dei suoi dintorni paludosi.

Il 28 settembre del 1870 fu infatti avviato il prosciugamento dell’antico lago di Agnano previsto da una legge del 3 maggio 1865, che assegnava all’imprenditore napoletano Domenico Martuscelli la concessione di realizzare il prosciugamento a proprie spese a fronte della proprietà dei terreni bonificati e dei suoli demaniali

⁴¹ Barbara DAWES, *La comunità inglese a Napoli nell’800 e le sue istituzioni*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1988.

⁴² William HAMILTON, Pietro FABRIS, *Campi Phlegraei: Observations on the Volcanos of the Two Sicilies, as They Have Been Communicated to the Royal Society of London*, London 1776.

⁴³ Daniela Luigia CAGLIOTI, *Associazionismo e sociabilità d’élite a Napoli nel XIX secolo*, Liguori, Napoli 1996.

⁴⁴ Giuseppe Maria GALANTI, *Napoli e contorni*, Presso Borel e co., Napoli 1838, pp. 274.

circostanti. Le acque del lago di Agnano prima dell'intervento di bonifica avevano un'estensione di circa 924.000 metri quadrati, una profondità compresa tra i 12 e i 15 metri con un livello di 20 metri sul livello del mare.

I lavori ebbero inizio nel 1865 con la costruzione di un canale emissario in galleria lungo 2 km che, attraverso il Monte Spina, convogliava le acque di scarico nel mare ad occidente di Bagnoli. In una prima fase la bonifica ebbe come finalità il risanamento igienico ed idraulico del territorio. Infatti alla costruzione del citato emissario seguì quella di una grossa vasca centrale al bacino nella quale attraverso una raggiera di canali colatori si provvide a far defluire le acque reflue del comprensorio. Nella parte più depressa invece fu attuata una bonifica per colmata. Per migliorare le condizioni ambientali nell'intero comprensorio già in gran parte risanato dalla bonifica ottocentesca furono successivamente realizzate canali e vasche di laminazione. L'opera di prosciugamento, completata nel febbraio del 1871, permise di recuperare 130 ettari di terreno e nello stesso tempo svelò centinaia di sorgenti termali disperse lungo il fondo del lago le cui acque, liberate dalla melma, sgorgavano e ribollivano dal suolo fangoso, provocando anche getti geotermici. La possibilità di realizzare uno stabilimento termale nella conca ormai bonificata aveva stimolato l'interesse degli imprenditori napoletani Ricciardi, Borrelli e Mannajuolo che, riuniti in consorzio, nel 1907 conferiscono l'incarico di eseguire studi di fattibilità e di proporre ipotesi progettuali all'architetto Giulio Ulisse Arata⁴⁵. Pertanto, il 16 febbraio 1909, ad esito degli studi di fattibilità del progetto, i tre imprenditori costituiscono la 'Società Terme di Agnano'⁴⁶.

Il progetto di Arata si muoveva lungo tre direttrici e prevedeva la costruzione di due stabilimenti termali dotati di aree da destinare a parco, un grande albergo sul versante del Monte Spina, ed un complesso residenziale di villini unifamiliari costruiti su lotti immersi nel verde della collina. Arata aveva previsto inoltre la realizzazione di un collegamento con la sottostante strada borbonica mediante un ascensore la cui via di corsa era scavata lungo il fianco della collina. In corrispondenza dell'incrocio con l'attuale via Beccadelli un ponte in muratura a tre arcate avrebbe collegato i due fianchi del Monte Spina. Rispetto alla planimetria generale fu realizzato soltanto uno dei due stabilimenti termali previsti da Arata, ma fu tuttavia attentamente riprodotta l'alternanza tra ambiente naturale e ambiente costruito che aveva fornito le linee guida del progetto, la realizzazione di un unico edificio caratterizzato da una volumetria conforme con le curvature naturali del sito, da un basso profilo orizzontale e da uno scalone di accesso che richiama le linee curve dell'architettura barocca napoletana (fig. 3). L'aspetto scenografico del complesso è esaltato dalla *promenade* tipica delle *villes d'eaux* europee incorniciata all'interno di un duplice filare alberato (fig. 4). Attraverso la doppia rampa di scale monumentale si accede ad una teoria di spazi architettonicamente significativi: i due

⁴⁵ Maria Luisa SCALVINI, Fabio MANGONE, *Arata a Napoli tra liberty e neoeclettismo*, Electa-Napoli, Napoli 1990.

⁴⁶ Archivio Storico delle Terme di Agnano, Comune di Napoli.

livelli sovrapposti del salone delle feste; la galleria dotata di illuminazione zenitale le cui pareti sono riccamente decorate; l'ampio atrio di pianta ottagonale con tamburo di copertura e l'esedra porticata. Non meno articolata e suggestiva risulta l'organizzazione del parco in cui le destinazioni funzionali delle cabine e dei corpi di ingresso ai vari reparti è sottolineata mediante un abile ricorso alla decorazione ricca di citazioni classiciste e di simbolismi mitologici riletti in chiave moderna in un *melange* di stilemi tipica del tardo eclettismo partenopeo e di elementi caratteristici del *liberty* e del floreale (fig. 5).

Il 1° luglio 1911, terminate le strutture principali, l'ancora incompleto stabilimento termale viene inaugurato ufficialmente e si ritiene ottimisticamente di poter proseguire nella realizzazione di ulteriori edifici all'interno del sito su progetto di diversi architetti come risulta dagli Archivi delle Terme di Agnano. Si trattava della realizzazione di *chalet* e *bungalow*, di un ulteriore edificio per l'imbottigliamento delle acque e di un salone per la mescita. L'ingente investimento economico e i gravi effetti sulla mobilità provocati dal primo conflitto mondiale provocarono la crisi finanziaria della società che fu messa in liquidazione e sostituita dalla 'Nuova Società per le Terme di Agnano' dotata di capitali forniti dalla Banca Commerciale Italiana.

La direzione delle terme fu allora affidata all'architetto toscano Giulio Bernardini che aveva già svolto lo stesso ruolo per le terme di Montecatini e ricoperto il ruolo di progettista delle terme di Salsomaggiore. Con la collaborazione di Ugo Giusti, Bernardini si dedicò alla ripresa di molte delle idee non realizzate del progetto originale di Arata proponendo ulteriori aggiornamenti. Tuttavia le trasformazioni più significative furono realizzate tra il 1925 e il 1926 basate su progetti degli ingegneri Michele Platania e Cesare Speranza; in particolare fu eseguito l'ampliamento dell'albergo del Monte Spina, che giunse a disporre di 47 stanze, e di un nuovo salone ristorante ad integrazione di quello esistente e dotato di una capacità ricettiva doppia rispetto al precedente. L'intervento fu realizzato attraverso un doppio corpo ad U addossato all'edificio esistente compromettendo così la simmetria geometrica dell'originale corpo di fabbrica. Fu altresì realizzata una stazione termo-igrometrica dotata di apparecchiature per il monitoraggio climatico i cui dati erano pubblicati con cadenza quotidiana a cura della direzione dello stabilimento termale.

Ancorché nuove iniziative e nuovi progetti di ampliamento fossero stati programmati nel corso degli anni Trenta i cambiamenti negli stili di vita della società europea decretavano la fine del turismo termale così come era stato concepito dalle aristocrazie del XIX secolo. I venti del secondo conflitto mondiale avrebbero provveduto a seppellire definitivamente ogni speranza di ripresa e di *revival*.

2.2 Le Terme di Bagnoli

La bellezza paesaggistica dei Campi Flegrei aveva, come detto, affascinato l'élite culturale britannica di cui faceva parte l'architetto Lamont Young che avrebbe in-

dirizzato gran parte della sua attività verso la valorizzazione in chiave turistica delle antiche terme di Bagnoli⁴⁷ e dell'intero comprensorio flegreo⁴⁸. L'architetto anglo-napoletano può senza dubbio essere annoverato tra le più affascinanti personalità delle utopie urbanistiche ottocentesche e come tali, quando non addirittura speculative, furono giudicate dall'*establishment* amministrativo di Napoli le sue idee di riorganizzazione e di ampliamento della città⁴⁹. La sua formazione alla professione di ingegnere-architetto, iniziata in Svizzera e completata in Inghilterra, ha senza dubbio influenzato il suo rapporto ambiguo con le istituzioni pubbliche napoletane e ha generato incomprensioni, dubbi e perplessità che non rendevano giustizia alla passione e alla sconfinata fiducia nell'inarrestabile progresso della tecnica e della tecnologia che riteneva potessero offrire un contributo determinante alla soluzione delle criticità che affliggevano la città. Le sue proposte di intervento sul tessuto urbanistico della città, forse fin troppo innovative in quella stagione storica ed in quel contesto amministrativo, si muovevano secondo tre grandi direttrici volte a consacrare Napoli nel novero delle grandi capitali europee: la costruzione di una rete di trasporto pubblico metropolitano, la creazione di un nuovo quartiere chiamato 'Venezia' e l'urbanizzazione turistica dei Campi Flegrei (fig. 6). «Quella parte dei miei progetti, a cui ho assegnato il nome di Campi Flegrei, appunto perché si svilupperà nella regione sorta dal mare per eruzione, sarà compresa nella vasta distesa di terra con pendio verso il mare, confinata, tra la punta postica della collina di Posillipo e la spiaggia, e tra il rettilineo che dal villaggio di Fuorigrotta conduce a Bagnoli ed il Campo delle Manovre»⁵⁰. Con lungimirante perspicacia Young aveva preconizzato la creazione dei nuovi quartieri che sarebbero sorti sulle zone collinari⁵¹.

Ma la maggiore innovazione apportata all'aggiornamento del suo piano originale era fondata sull'idea di creare due nuovi rioni della città per diminuire la congestione demografica dei quartieri storici: un quartiere di gusto pittoresco chiamato suggestivamente rione 'Venezia', da realizzare lungo il fronte costiero della collina di Posillipo, e un secondo quartiere residenziale e turistico tra Bagnoli e il borgo di Fuorigrotta nei Campi Flegrei, oltre la stessa collina, ad occidente della città. Questo nuovo piano fu pubblicato nel 1884 – l'anno in cui si manifestava l'ottava

⁴⁷ Si veda Vito CARDONE, *Bagnoli nei Campi Flegrei. La periferia anomala di Napoli*, CUEN, Napoli 1989.

⁴⁸ Sull'opera di Young, si veda Giancarlo ALISIO, *Lamont Young: utopia e realtà nell'urbanistica napoletana dell'Ottocento*, Officina, Roma 1978.

⁴⁹ Sebbene il tema sia già stato oggetto di studio con importanti contributi storico-critici, ritengo, tuttavia, in base alle ricerche svolte, che soprattutto i progetti di Lamont Young siano da riconsiderare rispetto all'interpretazione di Alisio che ne fa un'architettura tipicamente ottocentesca, e pertanto, utopica.

⁵⁰ Lamont YOUNG, *Memorandum per la ferrovia metropolitana di Napoli e progetti dipendenti dell'ing. Lamont Young*, Gennaro de Angelis e figlio, Napoli 1885.

⁵¹ Fabio MANGONE, Gemma BELLI, *Posillipo, Fuorigrotta e Bagnoli. Progetti urbanistici per la Napoli del mito: 1860-1935*, Grimaldi, Napoli 2011.

epidemia colerica⁵² dell'Ottocento – con il titolo *Bonifica del basso Napoli in relazione col progetto della ferrovia Metropolitana*⁵³, e considerava il decentramento della città come opzione strategica per l'attuazione di una adeguata politica di igiene urbana⁵⁴. La necessità di disporre di un sito per la discarica del materiale proveniente dagli scavi delle gallerie previste nel progetto della rete della metropolitana sotterranea condusse Young a proporre di utilizzare il materiale di risulta come riempimento della costiera di Posillipo in modo da realizzare un progetto di grande attrattiva turistica. L'architetto proponeva di realizzare una colmata interrotta da una rete di canali marini navigabili in modo da configurare isole artificiali mutuamente collegate da ponti. Tanto gli edifici quanto i giardini realizzati su queste isole, avrebbero «offerto al nuovo quartiere l'aspetto di una piccola Venezia»: una estensione costiera di 1.5 km della via Caracciolo appena completata e la creazione di un'ampia arteria stradale che dal borgo di Santa Lucia raggiungeva Mergellina attraversando gli antichi giardini reali dei Borbone (fig. 7).

Ai numerosi critici che consideravano la sua proposta di complessa realizzabilità, Young obiettava sostenendo la tesi che il suo progetto fosse basato su una solida ragione economica. Riteneva infatti che la creazione di una Venezia in scala ridotta nel contesto ambientale del golfo partenopeo avrebbe assegnato al mercato immobiliare di Napoli una posizione privilegiata a livello internazionale. Il 'quartiere Venezia' avrebbe occupato un'estensione di quattro milioni di metri quadrati, da destinare per una metà a strade e canali e l'altra metà a lotti edificabili. Questi ultimi, tuttavia, avrebbero dovuto disporre di ampie zone a verde, garantendo un rapporto adeguato tra spazi aperti e volumi costruiti. Per realizzare un sistema efficiente di infrastrutture di smaltimento fognario, Young prevedeva, inoltre, di tenere il livello del distretto alla quota di 2,50 metri sul livello del mare, in modo da disporre di profondità e di pendenze capaci di favorire il deflusso. L'arteria stradale principale, che costituiva il prolungamento di via Caracciolo, avrebbe attraversato una rete di canali mediante ponti. Il canale 'Partenope' di dimensioni maggiori, avrebbe costituito il bacino affluente di sette canali di minore ampiezza, convogliandone parzialmente le acque verso il mare. L'aspetto planimetrico complessivo sarebbe stato rappresentato da canali di minore ampiezza che si ramificavano da tre canali più ampi configurando una 'Y', in modo da richiamare il Canal Grande di Venezia. Inserito all'interno della rete di canali era prevista, infine, una galleria circolare parzialmente sommersa, che avrebbe collegato Posillipo con i Campi Flegrei, analoga alla cosiddetta Grotta di Seiano, realizzata dai romani in

⁵² Giancarlo ALISIO, *Napoli e il Risanamento. Recupero di una struttura urbana*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1980.

⁵³ Lamont YOUNG, *Bonifica del basso Napoli in relazione col progetto della ferrovia Metropolitana*, Angelo Trani, Napoli 1884.

⁵⁴ Pasquale ROSSI, *Imago Urbis. Antico e contemporaneo nel centro storico di Napoli*, Guida, Napoli 2011.

epoca imperiale. Il canale avrebbe avuto una lunghezza complessiva di circa due chilometri e, nelle previsioni di Young, si sarebbe rivelato come il principale collegamento tra le zone occidentale di Chiaia e il nuovo quartiere nei Campi Flegrei. Le illustrazioni del progetto di Young ne rivelano l'impronta tipicamente vittoriana sottolineata dalle forme neo-gotiche conferite ad edifici, ponti e torri.

L'architetto anglo-napoletano prospettava la trasformazione della zona in un sito turistico e in una stazione termo-balneare di impronta mitteleuropea tra il mare, allora ancora limpido di Coroglio e di Bagnoli, e la recentemente risanata conca paludosa di Agnano⁵⁵ presentando un progetto che rispondeva simultaneamente a molteplici necessità. La sistemazione di via Marina nella zona sud-orientale e le colmate di Santa Lucia e della Riviera di Chiaia nella zona meridionale della città avevano eliminato quasi del tutto le spiagge cittadine⁵⁶. Il nuovo quartiere dei Campi Flegrei ad occidente della collina di Posillipo da un lato avrebbe restituito il litorale marino alla borghesia agiata e dall'altro avrebbe offerto una prospettiva di sviluppo ad una città che da lungo tempo era alla ricerca di una dimensione economica congrua alla sua espansione demografica che superavano largamente le risorse abitative e territoriali disponibili⁵⁷. Il suo progetto immaginava la costruzione di un vasto stabilimento per la balneazione marina ripartito in tre corpi di fabbrica, nella cui costituzione strutturale cui si alternavano elementi costruttivi in muratura, in legno, in acciaio e in vetro pienamente conformi agli *standard* dell'architettura vittoriana (fig. 8). «Per conformarsi agli usi del paese», Young aveva previsto di tenere rigidamente distinti gli spazi destinati alle utenze femminili da quelli frequentati dagli utenti maschili. Tuttavia, «nella previsione che queste abitudini potessero modificarsi nel tempo, e vincendo i vecchi pregiudizi, uniformarsi a quelli di altre contrade, ho progettato di lasciare un canale di comunicazione tra le due spiagge»⁵⁸. Era garantita la possibilità di accedere direttamente dagli spogliatoi al mare ed erano previsti caffè e ristoranti sistemati all'interno di ampi giardini adeguatamente piantumati. Il progetto prevedeva inoltre la realizzazione di piscine, ad uso pubblico e privato, anch'esse basate sulla distinzione degli utenti per genere. Lungo una striscia litoranea di spiaggia avente l'estensione di diecimila metri quadrati «un armaggio in ferro sostenuto da colonne in ghisa permetterà, nella stagione estiva, l'uso di una tenda onde coprire la spiaggia descritta, ed una superfi-

⁵⁵ Proposta di legge del 15 febbraio 1865 presentata dal ministro d'Agricoltura, Industria e Commercio Torelli di concerto con il ministro delle Finanze Quintino Sella. In *Atti del parlamento italiano, sessione del 1863-64-65* Volume 1, Tipografia eredi Botta, 1890. Il 31 marzo 1865 fu assegnata la concessione a Domenico Martuscelli di eseguire le opere a proprie spese ottenendo in cambio la proprietà delle aree prosciugate e bonificate. La proposta divenne Legge il 3 maggio 1865.

⁵⁶ Giancarlo ALISIO, *Il lungomare*, Electa-Napoli, Napoli 1989.

⁵⁷ Alfredo BUCCARO, *Architettura e urbanistica di Lamont Young: ragioni e attualità di un'idea di città*, in Marco de Napoli (a cura di), *Napoli all'alba del Novecento tra utopia e architettura della modernità. Lamont Young, Adolfo e Gino Avena*, Rogiosi, Napoli 2017.

⁵⁸ Lamont YOUNG, *Memorandum per la ferrovia metropolitana di Napoli e progetti dipendenti dell'ing. Lamont Young*, cit., p. 25.

cie acquea di ugual misura»⁵⁹, evidentemente con lo scopo di proteggere quei bagnanti che non gradivano essere esposti alla radiazione solare. Nelle previsioni progettuali la stazione balneare avrebbe potuto accogliere circa ventimila utenti giornalieri. Non poteva naturalmente mancare un grande edificio alberghiero sormontato da un'ampia cupola in acciaio e vetro e affiancato da un giardino d'inverno che assumeva il modello tipologico e formale degli Hotel Termine che nella Gran Bretagna vittoriana erano costruiti nelle zone adiacenti alle stazioni ferroviarie. Separato da un giardino zoologico sarebbe sorto, accanto all'albergo, uno stabilimento termominerale alimentato dalle acque calde del sottosuolo, che avrebbe richiamato un notevole flusso turistico, come già avveniva nelle più famose località termali europee di cui si è detto. Anche questo stabilimento era suddiviso in due corpi di fabbrica distinti per utenze maschili e femminili e perfettamente simmetrici. Il fulcro simbolico dell'intero progetto sarebbe stato il Palazzo di Cristallo che, celebrando la concezione positivista di un inarrestabile progresso della scienza e della tecnologia, doveva indicare che Napoli appartenesse all'avanguardia delle grandi metropoli europee. Questo edificio la cui costruzione era localizzata presso un piccolo lago di Fuorigrotta, recava lo stesso nome del Crystal Palace della London Great Exhibition del 1851, ed avrebbe dovuto rappresentare una vetrina di esposizione delle arti, delle attività teatrali, musicali e delle mostre espositive della città. Concepito come edificio polifunzionale, avrebbe altresì svolto un ruolo educativo in modo che «coloro che non possono viaggiare o che non sono sufficientemente istruiti possano disporre di un tempio in cui la scienza sia in grado di parlare all'immaginazione in cui possano apprendere il qual modo si sia sviluppato lo spirito umano»⁶⁰. L'aspetto centrale del piano di Young era rappresentato dal suo convincimento che i problemi di degrado urbano – assai marcati nella Napoli degli anni Settanta dell'Ottocento – potessero essere affrontati e risolti ricorrendo ad una efficiente infrastruttura di trasporti. L'architetto riteneva che – come a Londra e Parigi – ci si dovesse orientare verso la realizzazione di linee sotterranee, poiché l'apertura di nuove arterie superficiali era resa difficile dalla configurazione plano-altimetrica della città dalla costa alle colline. Napoli si sviluppava su un'estensione superficiale pari a quella delle due capitali europee, ma aveva un numero di abitanti doppio rispetto ad esse talché infrastrutture a livello della superficie avrebbe generato congestione e problemi enormi alla regolarità dei flussi di trasporto. Rifiutava l'espansione urbana dispersa della città e il decentramento del suo centro storico quali soluzioni del problema urbanistico poiché comportavano complessi spostamenti e rilocalizzazioni degli abitanti su vasta scala. Propendeva invece per un'espansione graduale e programmata da localizzare lontano dal centro – una

⁵⁹ ID., *Relazione sul progetto di una ferrovia metropolitana Campi Flegrei e Rione Venezia per la città di Napoli*, cit., p. 34.

⁶⁰ Lamont YOUNG, *Memorandum per la ferrovia metropolitana di Napoli e progetti dipendenti dell'ing. Lamont Young*, cit., p. 25.

‘sub-urbanizzazione’ – servita dalle linee di trasporto metropolitano di superficie e in sotterraneo, che egli stesso avrebbe progettato e costruito.

Il progetto di Young rimase purtroppo sulla carta, ancorché iniziative termali dal carattere meno ambizioso fossero state realizzate nel 1861 dal medico di Bagnara Calabra Carmelo Patamia – collega di Salvatore Tommasi all’Università di Napoli nonché senatore del Regno – che, mentre dissodava il terreno per trapiantare tralci di vite scopriva una fonte d’acqua in prossimità di un antico palazzo romano. La consulenza archeologica offerta da Giuseppe Fiorelli⁶¹ consentiva di riconoscere una fabbrica di epoca romana che utilizzava una copiosa vena di acqua minerale, ovvero il *Balneum Balneoli*, detto il Bagnuolo in periodo aragonese, e poi trascurata fino a perdersi la memoria.

L’intraprendente dottor Patamia trasformava in rigogliosi giardini una parte dei terreni che circondano le terme, costruisce dei comodi quartieri per l’inverno e demolisce le mura che separano lo stabilimento dalla riva del mare. Lo stabilimento assume la denominazione di Nuova Terma ed è dotato di trenta eleganti cabine le cui pareti sono decorate con dipinti alla pompeiana e fornite di docce e vasche di marmo.

Altre fonti furono scoperte in seguito dando così avvio ad una breve ma intensa stagione di termalismo. Nel 1900 le Terme e Pensione del ‘Balneolo’ e il Bagno di Mare ‘L’Aurora’, anch’essi realizzati e gestiti da Patamia, partecipavano alla grande Esposizione d’Igiene che si svolse a Napoli in quello stesso anno. ‘Terme Cotroneo’, ‘Rocco-Tricarico’, ‘Manganella’, ‘La Sirena’, ‘Masullo’ sono soltanto alcuni nomi degli impianti termali che in poco meno di cinquanta metri facevano di piazza Bagnoli a Napoli l’epicentro del termalismo campano, da metà Ottocento fino a metà del secolo scorso. L’insediamento dei Cantieri Navali Armstrong e la improvvida svolta di politica industriale per il Mezzogiorno italiano imposta dai governi giolittiani, avrebbe in seguito vanificato il tentativo di Bagnoli di inserirsi come accreditata *ville d’eaux*.

3. Conclusioni

I Campi Flegrei e la Bagnoli pre-industriale, immaginata alla stregua di una *ville d’eaux* vittoriana da Lamont Young, rappresenta, il paradigma forse più abusato della concezione ottocentesca della città termale. L’architetto anglo-napoletano si fece portatore di una visione urbanistica fondata sull’idea che lo sviluppo ad occi-

⁶¹ «Il Cav. Patamia, nell’ampliare le fondamenta di una Terma costruita sotto la direzione dell’architetto Francesco Danise presso la spiaggia dei Bagnoli, ove una larga vena di acqua minerale scorrendo dai vicini colli scaturisce nel mare, si é incontrato negli avanzi di una terma più antica, edificata nel medesimo sito. È noto come la spiaggia fra il promontorio di Posillipo e Pozzuoli fosse altra volta per l’abbondanza delle acque salutari che vi scorrono, popolata di edificii balneari, quivi mantenuti sino al secolo XVII, e come poi questi venissero trascurati fino a perdersi di molti la memoria»: Giuseppe FIORELLI, lettera, in «L’Italia», 19 aprile 1865.

dente della Napoli aristocratica e borghese potesse oltrepassare il perimetro delle colline fino a raggiungere la piana dei Campi Flegrei – da Coroglio, Bagnoli e Fuorigrotta fino alla conca di Agnano – resa agevolmente e celermente accessibile dalla ferrovia metropolitana. Young aveva recepito la lezione impartita dall’Inghilterra vittoriana sui vantaggi offerti dalla creazione di aree suburbane a bassa densità abitativa facilmente accessibili grazie al trasporto sotterraneo per decongestionare il centro commerciale e finanziario di Londra. Una concezione della espansione metropolitana che sarebbe stata declinata successivamente nella *garden-city* di Ebenezer Howard. Nello stesso tempo, riconoscendo l’elevata qualità ambientale e paesaggistica della zona ad occidente di Posillipo, Young prospettava una versione mediterranea delle tipiche città termali e balneari inglesi, come Bath e Brighton, che offrivano ai londinesi opportunità terapeutiche e ricreative grazie ad un’efficiente infrastruttura ferroviaria.



Fig. 1. John Nash, Royal Pavilion, Brighton, 1827.



Fig. 2. John Nash, Royal Pavilion, Brighton, 1827.



Fig. 3. Giulio Ulisse Arata, Terme di Agnano, 1908.



Fig. 4. Giulio Ulisse Arata, Bagno Reale, Terme di Agnano, 1908.



Fig. 5. Giulio Ulisse Arata, Terme di Agnano, 1908.



Fig. 6. Lamont Young, progetto per la Ferrovie Metropolitane di Napoli, 1880.



Fig. 7. Lamont Young, progetto per il rione Venezia, 1889.

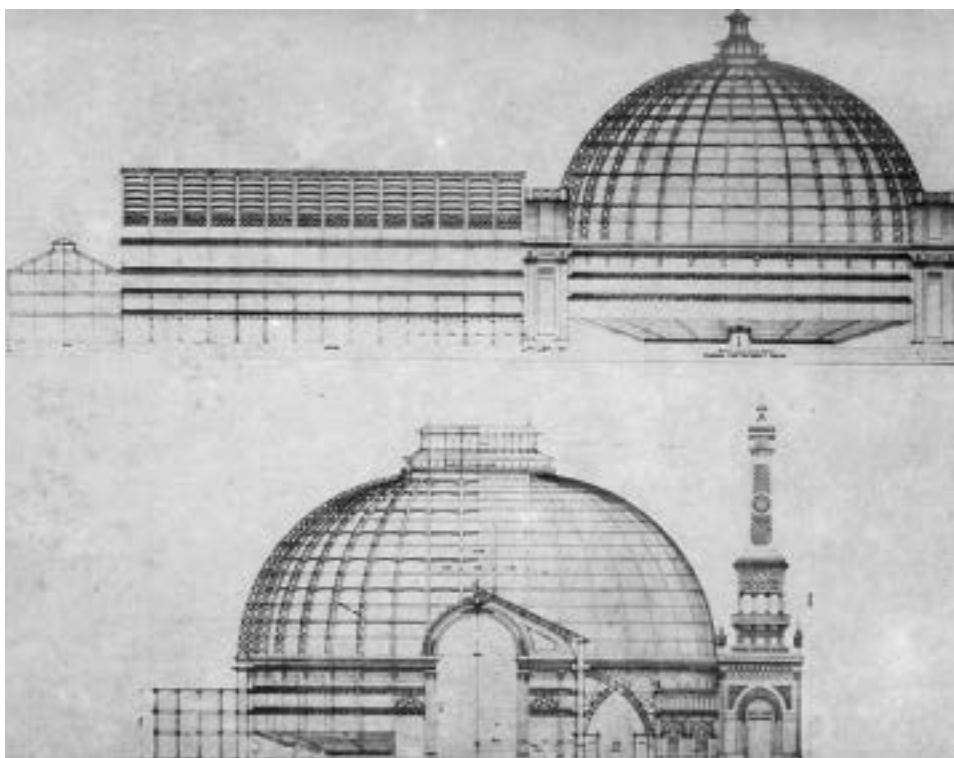


Fig. 8. Lamont Young, Palazzo di Cristallo, 1889.

BRUNO ZEVI E IL PENSIERO SULL'URBANISTICA. DA FERRARA PRIMA CITTÀ MODERNA ALLE VISIONI DELL'*URBATETTURA*

Maria Clara Ghia

Università La Sapienza di Roma

Abstract

Il saggio indaga le ricerche di Bruno Zevi sulla storia della città e il suo pensiero sull'urbanistica.

Punto di partenza è il libro del 1960 su Biagio Rossetti e Ferrara. L'analisi sull'Addizione Erculea apre a riflessioni eterogenee sull'organismo urbano: la poetica del non-finito, l'indagine sullo spazio fra gli oggetti architettonici protagonista del piano urbanistico – come lo spazio interno della casa è protagonista del progetto architettonico –, l'importanza della fruizione temporale, il tema della città come manifestazione di una società e di una politica, tutti motivi che Zevi inizia a formulare subito dopo la guerra e che non trascurerà fino alla fine della sua indagine su architettura e urbanistica.

Dalle prime pubblicazioni del secondo dopoguerra, la rivista «Metron» e la *Storia dell'architettura moderna* del 1950, centrale è l'utopia wrightiana di Broadacre City che si confronta in una ricerca onnivora con altri esperimenti. Dalla tradizione delle Garden Cities derivano le articolazioni organiche del piano per la *Greater London* di Patrick Abercrombie e l'avventura delle New Towns. Il tema del contenimento dello sviluppo urbano è ripreso da Lewis Mumford nella descrizione delle *Greenbelts*. Seguono, nelle successive edizioni della *Storia*, le teorie della pianificazione organica di Hermann e Erna Herrey e Costantin Pertzoff, lo scontro fra le città semoventi dell'Archigram Group e la scienza degli insediamenti umani di Costantino Doxiadis, l'esperimento della comunità Arcosanti di Paolo Soleri, le urbanizzazioni di Georgis Candilis, Alexis Josic e Shadrach Woods e gli interventi sulla periferia metropolitana dell'underground architettonico dei SITE.

Le ultime riflessioni sono quelle sull'*urbatettura* come reintegrazione fra edificio-città-territorio, già teorizzata nelle 'sette invarianti'. Zevi ritorna a ragionare sul *continuum* urbano delle città nel Medioevo e nel Rinascimento, sul non-finito, sull'intreccio tra edifici e percorsi e sull'integrazione del costruito nell'ambiente, chiudendo il cerchio dell'indagine aperta con Rossetti.

Parole chiave: Bruno Zevi; Biagio Rossetti; Non-finito; *Urbatettura*

Bruno Zevi and his thought on Urbanism.

From Ferrara as the first modern city to the visions on *urbatecture*

The essay investigates Bruno Zevi's research on the history of the city and his thought on urbanism.

Starting point is the 1960 book on Biagio Rossetti and Ferrara. The analysis of the Addizione Erculea opens to diverse reflections on the urban organism: the poetics of the 'unfinished', the investigation on the space between architectural objects as the protagonist of the urban plan – like the inner space of the house is the protagonist of the architectural project –, the effect of temporality in the fruition of spaces, all themes that Zevi begins to elaborate immediately after the war and does not leave aside until the end of his architectural and urban investigation.

From his first publications of the postwar period, the magazine «Metron» and the History of Modern Architecture of 1950, Broadacre City utopia is central, and it is compared with other experiments in Zevi's omnivorous research.

The organic articulations of the Greater London planning by Patrick Abercombie and the New Towns adventure are derived from the Garden Cities tradition. The theme of the urban development control is taken up by Lewis Mumford in the Greenbelts description. Then, in the following editions of the History, the theories of organic planning by Hermann e Erna Herrey and Costantin Pertzoff, the clash between the Archigram Group walking cities and the science of human settlements by Costantinos Doxiadis, the Arcosanti community experiment by Paolo Soleri, the urbanizations of Georgis Candilis, Alexis Josic and Shadrach Woods and the interventions on the metropolitan suburbia by the SITE architectural underground. Zevi's last reflections converge in the concept of urbatecture as a reintegration between building-city-territory, theorized in the 'seven invariants'. He returns thinking about the urban continuum of Middle Ages and Renaissance cities, the concept of 'unfinished', the intertwining of buildings and paths, the integration with the built environment, closing the circle of an investigation opened with his analysis of Rossetti's work.

Keywords: Bruno Zevi; Biagio Rossetti; *Unfinished*; Urbatecture

Vanno di moda gli occhi

Kim Rossi Stuart e Ines Sastre passeggiano in piazza del Municipio a Ferrara e poi di fronte alla Cattedrale: «è da un po' di tempo che mi sto chiedendo perché ho così tanto bisogno di sentire delle parole. Non si parla più», dice lei. «Vanno di moda gli occhi. I veri discorsi sono chiusi dentro». «Tirane fuori qualcuno». «Eccolo. Sono convinto che c'è una schiavitù che si può desiderare. Quando si è prigionieri di un incantesimo. Per esempio adesso: io sono lo schiavo di questo tuo silenzio». Costeggiando il Castello Estense i due corrono per mano verso corso Ercole d'Este (fig. 1).

Michelangelo Antonioni è nato a Ferrara, conosce bene il suo cielo plumbeo e i suoi incantesimi. In *Al di là delle nuvole* del 1995 al suo sguardo si affianca quello di Wim Wenders, altro regista sensibile allo spazio urbano come pochi altri.

Più avanti nel film, Rossi Stuart cammina lungo la sequenza degli angoli dell'Addizione Erculea di Biagio Rossetti, all'altezza del quadrivio con palazzo dei Diamanti, palazzo Turchi di Bagno e palazzo Prosperi Saccati. Uno zoom sulla parasta angolare di quest'ultimo e poi la telecamera raggiunge la finestra dove la Sastre affacciata lo guarda. Lui si volta e prosegue, la prospettiva si allarga come se la strada fosse interminabile.

A questo punto succede qualcosa di straordinario. L'occhio di Antonioni si sostituisce all'obiettivo della Canon di John Malkovich che inquadra il quadrivio dal balcone, e alla ripresa statica della fotografia si sostituisce la visione mobile della telecamera che inizia a girare fra gli angoli descrivendo proprio quel senso di continuità spaziale, di ininterrotta successione di incroci mai statici che seduce Bruno Zevi. La telecamera viene lasciata volteggiare, un ragazzo in bicicletta svolta in fretta dietro l'angolo di palazzo dei Diamanti, Malkovich ne sfiora il bugnato spigoloso.

La città era già stata set di *Ossessione* di Luchino Visconti nel 1943 e di *Cronaca di un amore* sempre di Antonioni del 1950. Nel 1962 Giorgio Bassani pubblica il romanzo che descrive corso Ercole d'Este come «ampio; diritto come una spada dal Castello alla Mura degli Angeli; fiancheggiato per quanto è lungo da brune moli di dimore gentilizie [...] sembra condurti davvero all'infinito»¹. La villa de *Il giardino dei Finzi Contini* è immaginaria, nel film di Vittorio De Sica l'ingresso è dal muretto di Parco Massari. Giovani tennisti in bicicletta, tutti vestiti di bianco, entrano dal cancello per raggiungere Micòl.

È l'ideale percorrere i viali in bicicletta, con una temporalità della visione che non è quella sfuggente dell'andare in macchina e neanche quella lenta del camminare. Una visione più concentrata sugli incroci, sui cambiamenti di rotta, sulle svolte. Sequenze, proiezioni in movimento, continuità spaziale, poetica dell'incrocio, temporalità della visione. Proprio con questo sguardo dinamico, del tutto cinematografico, Bruno Zevi osserva Ferrara, prima città moderna d'Europa secondo Jacob Burckhardt². Il saggio del 1960, *Biagio Rossetti architetto Ferrarese. Il primo urbanista moderno europeo*³ (fig. 2), serve a Zevi per affinare i dispositivi metodo-

¹ Giorgio BASSANI, *Il giardino dei Finzi Contini*, Einaudi, Milano 1962, p. 1.

² Jacob BURCKHARDT, *Die Cultur der Renaissance in Italien*, Basel 1860, trad. it. Domenico VALBUSA (a cura di), *La civiltà del Rinascimento in Italia*, Sansoni, Firenze 1876, pp. 45-60.

³ Bruno ZEVI, *Biagio Rossetti architetto Ferrarese. Il primo urbanista moderno europeo*, Einaudi, Torino 1960; *Saper vedere l'urbanistica. Ferrara di Biagio Rossetti, la prima città moderna europea*, Einaudi, Torino 1971; *Saper vedere la città. Ferrara di Biagio Rossetti, la prima città moderna europea*, Einaudi, Torino 1997. Su Ferrara Zevi scriverà anche *Ferrara non finita*, in Renzo RENZI (a cura di), *Ferrara. Il Po, la Cattedrale, la Corte dalle origini al 1598*, vol. I, Edizioni Alfa, Bologna 1969, pp. 9-13.

logici del suo 'saper vedere' l'urbanistica. Attraverso l'indagine sull'Addizione Erculea al nucleo medievale voluta da Ercole I d'Este e avviata nel 1484, il discorso di Zevi si apre a molteplici riflessioni sull'organismo urbano. Emerge per la prima volta la definizione della poetica del non-finito sulla quale continuerà a ragionare sempre (fig. 3).

Non sarà certo un caso se dal 1954 al 1963, grazie ai mezzi messi a disposizione da un produttore illuminato come Adriano Olivetti, Carlo Ludovico Ragghianti gira i *Critofilm*. Il documentario d'arte traduce un sapere fino ad allora riservato alle aule accademiche. Quella compiuta da Ragghianti è «un'esegesi critica visiva per certi versi intraducibile»⁴, che parte da una serie di riflessioni sulle dottrine della purovisibilità e da ragionamenti sul concetto di 'durata' come narrato in *Introduzione alla metafisica* di Henri Bergson: un tempo non composto da momenti in sequenza, separabili l'uno dall'altro, ma dispiegato come flusso ininterrotto, la cui rappresentazione è consentita proprio dal mezzo cinematografico⁵.

Ragghianti introduce modelli innovativi che mutano le abitudini percettive, privilegiando punti di vista inediti, inquadrature oblique, riprese di corpi architettonici nei loro dettagli e non nella loro interezza. Un linguaggio simile a quello dell'amico Bruno Zevi: «il valore di un edificio sta nella sequenza dei suoi quadri prospettici. Solo un mezzo dinamico, che ripercorra il cammino dell'osservatore, può dare il senso di questa sequenza [...]». Chi intende la natura dinamica della visione architettonica non potrà temere che gli interessi storici e quelli cinematografici possano divenire antitetici»⁶.

L'officina ferrarese e il tema dell'angolo

La mostra su Biagio Rossetti del 1956 è organizzata da Zevi nel ridotto del teatro comunale di Ferrara.

Le fotografie di Gianni Berengo Gardin, i plastici di Costantino Dardi e l'allestimento di Valeriano Pastor che sapientemente accosta una pluralità di nuovissimi mezzi di analisi, il percorso tortuoso della mostra con i ciottoli di fiume sul pavimento per ricordare gli antichi selciati stradali, la predilezione per le visioni diagonali, con i pannelli che mostrano zoomate su punti di vista inediti, non sono

⁴ Paola SCREMIN, *I Critofilm Olivetti di Carlo Ludovico Ragghianti*, in Eugenio Pacchioli, Elena Volpato (a cura di), *I Critofilm di Carlo Ludovico Ragghianti*, Associazione Archivio Storico Olivetti, 2001, p. 11.

⁵ Henri BERGSON, *Introduction à la Métaphysique*, 1903, trad. it. *Introduzione alla metafisica*, Zanichelli, Bologna 1954. La distinzione fra analisi e intuizione influenza la conoscenza della realtà, fino a portare alla coincidenza con la cosa conosciuta che fa del nostro essere un 'durare' tanto psicologico che metafisico. La realtà non è costituita da elementi disposti di fronte a noi nello spazio, ma da un'unità che tutti li contiene. L'apparato analitico è funzionale alla nascita di un'intuizione semplice che non si può formulare in concetti, ma verso la quale si può rivolgere il proprio sguardo avvolgente.

⁶ Bruno ZEVİ, *Architettura per il cinema e cinema per l'architettura*, in «Bianco e Nero», 8-9, 1950, pp. 60-63.

semplicemente invenzioni per una messa in scena originale. I temi cruciali del lavoro di Rossetti, come interpretato da Zevi, i temi dell'angolo e del non-finito, sono gli spunti creativi per presentare architettura e urbanistica a un pubblico che non la 'sa vedere' (fig. 4).

L'attenzione critica è condotta sull'opera di un urbanista e architetto «obliterato, durante quattro secoli e mezzo, perché democratico»⁷. Rossetti non è nominato da Giorgio Vasari né da Francesco Milizia. Neppure, in anni più recenti, da Lewis Mumford in *The culture of cities*⁸. Il motivo di questo oblio è per Zevi molto chiaro: «Con gli strumenti statici e categoriali della vecchia critica d'arte non si poteva intendere il capolavoro dell'Addizione e quindi la natura creativa del suo autore: sfuggivano la dimensione e il modo del fenomeno urbanistico. Senza un metodo di visione e di lettura dinamico, senza quella moderna esperienza spazio-temporale che ha sostanzialmente trasformato la critica architettonica, era possibile analizzare con acutezza i complessi edilizi di piazze e strade [...] ma non l'organismo di una intera città»⁹. Questa chiarezza di visione, e questa analisi che trascende gli 'strumenti statici' della vecchia critica, Zevi l'ha certamente acquisita durante il Convegno 'Sull'edilizia artistica ferrarese', coordinato da Roberto Pane con lo stesso Zevi e Corrado Beguinot. Il convegno si svolge nel 1958, è quindi successivo alla mostra e antecedente alla pubblicazione del libro su Rossetti del 1960. Renato Bonelli in quell'occasione insiste sull'opportunità di intervenire non più sul singolo edificio, ma sul suo ambiente circostante come insieme più ampio e complesso. Pane si oppone alla contraffazione come altra faccia del brutale inserimento del nuovo. Zevi porta avanti più insistentemente la necessità del passaggio da un approccio statico e passivo nei confronti delle preesistenze storiche ad un'azione dinamica e creativa¹⁰.

Infatti, laddove era stato studiato, il lavoro sull'Addizione era stato frainteso: Gustavo Giovannoni¹¹ scriveva nel 1943 di una regolarità delle linee edilizie che Zevi non riconosce affatto. La lettura secondo Zevi, e qui riconosciamo il debito all'intervento di Bonelli al Convegno, non può essere circoscritta semplicemente all'edificio, al suo rapporto con la strada o con il quartiere, ma dev'essere dettata da una esperienza dispiegata nello spazio e nel tempo. Non solo: essa deve estendersi alla struttura di tutto il territorio urbano e alle sue implicazioni sociali, tecniche, figurative.

⁷ Bruno ZEVI, *Zevi su Zevi*, Marsilio, Venezia 1993, p. 65.

⁸ Lewis MUMFORD, *The culture of cities*, Harcourt Brace Jovanovich, Orlando 1938.

⁹ ZEVI, *Biagio Rossetti*, cit., p. 13.

¹⁰ Il 'Convegno di Studi sull'edilizia artistica ferrarese' si svolge a casa Romei dal 26 al 28 settembre 1958. Gli interventi sono raccolti in R. BAZZONI, P. RAVENNA, *Ferrara, spazi, orizzonti. 1958: Convegno sull'edilizia artistica ferrarese*, Vicenza 1979. Naturalmente un oggetto di riflessione sui temi degli interventi moderni sull'antico è il rifacimento del Palazzo della Ragione (1954-1956) da parte di Marcello Piacentini, danneggiato dagli incendi appiccati dai fascisti per eliminare archivi compromettenti. Il progetto di Piacentini conserva della preesistente facciata solo alcuni pilastri in pietra e la forma a sesto acuto delle arcate.

¹¹ Gustavo GIOVANNONI, *L'urbanistica dall'antichità ad oggi*, Sansoni, Firenze 1943.

Rossetti inizia i suoi interventi sul nucleo medievale di Ferrara nel 1466 e termina il lavoro sull'Addizione nel 1516. Sono i primi edifici localizzati nella città esistente che innestano le traiettorie dell'evoluzione: non due città distinte ma due insieme in relazione, non un 'bel disegno' ma un processo evolutivo della forma urbana.

L'intervento su palazzo Schifanoia (1466-67), il campanile di San Giorgio (1475), la casa per la famiglia Rossetti (1490) sono gli elementi che si integrano fra le architetture della città esistente.

Poi l'Addizione. Zevi ne spiega il disegno in un video delle Teche Rai¹² rimarcando come nel piano non esista alcuna gerarchia fra le arterie principali e quelle residenziali. Ciò avrebbe prodotto una città reazionaria, simile a quelle realizzate con gli sventramenti delle città medievali. I due assi principali, la via degli Angeli e la via dei Prioni, hanno andamento diagonale e la piazza Ariostea non è disposta sulla loro intersezione ma spostata a est, decentrando l'intera organizzazione spaziale.

L'idea di Rossetti si appoggia non solo su istanze formali ma anche su questioni sociali e politiche. Riguardo al disegno dei due assi, Zevi scrive: «Bloccando con palazzi fastosi il loro incrocio e costruendo sulla trasversale a ponente la chiesa di San Benedetto e a levante la piazza, (Rossetti) stabilì un'equivalenza di valori che non permise più nei secoli il depauperamento delle zone adiacenti al corso principale. Con questo congegno [...] si negava ogni possibile gerarchia tra quartieri ricchi e poveri, e le strade minori venivano a partecipare della chiarezza e della nobiltà degli assi viari preminenti. Per l'interpretazione che il Rossetti dette al programma di Ercole, un sogno dittatoriale si trasformava in un organismo democratico e popolare, teso a respingere dalla sua struttura ogni differenziazione di classe»¹³.

Le quattro aree nelle quali l'Addizione è suddivisa dagli assi si configurano come ambienti urbani vari e dinamici. Ragionamento simile vale per il tracciato delle mura, dall'andamento spezzato per non costituire un limite invalicabile ma piuttosto aperto a incursioni nel paesaggio. Ogni strada, arrivando alle mura, non si conclude in una vista frontale, ma grazie all'obliquità dell'innesto apre a nuove prospettive spaziali.

Completamente negato il punto di vista centrale rinascimentale, il problema urbanistico è risolto nella terza dimensione. Le quinte stradali non sono chiuse, porzioni di spazio si aprono fra fabbricato e fabbricato, l'osservazione dei cortili interni ai palazzi è valorizzata, ogni percezione usuale è eliminata: «Quelle che possono essere giudicate delle assenze, delle incertezze, delle debolezze dell'architettura, diventano delle necessità dal punto di vista urbanistico»¹⁴.

¹² Ruggero Alcide DUGONI, *Bruno Zevi spiega l'Addizione Erculeia*, in *Saper Vedere l'Urbanistica, la poetica dell'angolo*, attualmente visibile alla Fondazione Bruno Zevi per la mostra *Biagio Rossetti secondo Bruno Zevi*, novembre 2018-febbraio 2019.

¹³ ZEVİ, *Biagio Rossetti*, cit., p. 147.

¹⁴ Andrea SCIASCIA, *L'identità di architettura e urbanistica*, in Antonietta Jolanda Lima (a cura di), *Bruno Zevi e la sua eresia necessaria*, Atti del Convegno (Palermo-Catania 23-24 maggio 2018), Dario Flaccovio Editore, Palermo 2018, p. 123.

La collocazione d'angolo del palazzo dei Diamanti è il simbolo della rinuncia ad accenti solenni. Unica concessione è il rivestimento in bugnato che ne rende più possente la massa volumetrica. Ogni edificio del quadrivio ha un differente peso architettonico e la varietà degli angoli ne è testimonianza.

La poetica del non-finito, l'indagine sullo spazio fra gli oggetti architettonici protagonista del piano urbanistico come lo spazio interno è protagonista del progetto architettonico, l'importanza della fruizione temporale, infine il tema dello spazio urbano come manifestazione parlante di una società e di una politica, ovvero ancora il non-finito perché completato dalla vita delle persone. Tutti temi che Zevi inizia a elaborare subito dopo la guerra e che non abbandonerà fino alla fine della sua indagine storica su architettura e urbanistica.

Urbanistica e critica operativa in «Metron» e nella *Storia dell'Architettura Moderna*

La mostra su Biagio Rossetti inaugura quando ancora la retorica del monumentalismo impera nell'indifferenza del pubblico. L'urbanistica ancora più dell'architettura è digiuna di esempi e premesse, lo sviluppo industriale è in grande ritardo e le istanze sociali trovano rari veicoli di espressione. Fra questi le riviste di architettura. In particolare, dei temi sociali si occupano «Comunità», diretta da Olivetti¹⁵, e «Metron», pubblicata da Zevi dal 1946 come primo strumento divulgativo subito dopo la guerra. Poi la *Storia dell'Architettura Moderna*¹⁶ del 1950, che sarà l'unica *Storia* in Italia per dieci anni¹⁷. La mostra su Rossetti è di sei anni successiva, seguono i volumi *Biagio Rossetti architetto ferrarese* del 1960, *Saper vedere l'urbanistica* del 1971 e *Saper vedere la città* del 1977.

La scintilla che Zevi rincorre è quella accesa nel 1942 da Giuseppe Pagano. In una lettera a Ragghianti, Pagano scrive: «La nostra polemica si è svolta e si svolge quasi esclusivamente proprio contro quelle false-autorità e contro quei falsi-tecnici e contro quei falsi-artisti. Favorevoli, per opportunismo politico e di interesse, agli 'sventramenti', essi hanno sempre combattuto in ogni occasione qualsiasi idea che non si adattasse al loro melanconico, reazionario e sfiduciato conformismo [...] quella passione che fa dell'urbanistica l'arte sociale per eccellenza e qualcosa che eccita tutte le più belle ambizioni: non soltanto il gioco di scenografie e di forme e di toni ma espressione architettonica dei problemi sociali e organizzativi della vita moderna, sintesi di una visione di civiltà che investe tutti i valori di una cultura»¹⁸.

¹⁵ Vedi Marcello FABBRI, Antonella GRECO et al., *L'architettura e l'urbanistica nelle pagine di Comunità*, in *L'immagine della comunità. L'immagine della comunità. Architettura e urbanistica in Italia nel dopoguerra*, Gangemi, Roma 1986.

¹⁶ D'ora in poi, nel testo, abbreviato in *Storia*.

¹⁷ Seguirà quella di Leonardo Benevolo pubblicata da Laterza nel 1960.

¹⁸ Lettera di Pagano a Ragghianti, Milano 20 luglio 1942, poi in Carlo Ludovico RAGGHianti, *Ricordo di Pagano*, in «Metron», 44, 1952, pp. 13-19.

Questa lettera è inoltrata da Ragghianti a Zevi nel settembre del 1950¹⁹, quando Paganò è ormai morto da cinque anni, in un momento cruciale per il rinnovamento della cultura urbanistica in Italia. «Pareva quasi [...]», scrive Giovanni Astengo, «che l'architettura e l'urbanistica razionalista avessero raggiunto altissimi livelli, che principi assoluti sicuri ed indiscutibili fossero stati acquisiti, che nulla vi fosse più da scoprire [...]. Occorrevano il travaglio della guerra, il rinnovamento politico, il dissesto economico, la crisi morale [...] a rompere l'incantesimo dell'astratta perfezione, a 'storicizzare' la cultura, a render consapevoli le nuove generazioni del valore storico degli antecedenti, a dare la giusta misura degli scopi, dei risultati e dei limiti del periodo razionalista. A questo rinnovamento ed approfondimento culturale ha contribuito in modo fondamentale ed in larga misura l'opera critica, l'attività e l'entusiasmo di Bruno Zevi»²⁰.

Nella *Storia* di Zevi, continua Astengo, è inequivocabile il nesso strettissimo fra architettura e urbanistica e il legame di quest'ultima con i temi sociali: «Lo spazio esterno urbanistico va giudicato con gli stessi metodi che si adottano per lo spazio interno degli edifici [...]. Alla sequenza dei punti di vista architettonici, la sequenza dei punti di vista urbanistici. Vi è identità fra le concezioni spaziali interne dell'architettura gotica, rinascimentale, barocca o moderna e le concezioni spaziali esterne dell'urbanistica di questi periodi»²¹. Identità nella metodologia critica e negli strumenti di analisi storica delle premesse ambientali, culturali, politiche. Per la prima volta nella storiografia moderna l'urbanistica non è confinata in un capitolo a sé, ma trattata contestualmente all'architettura.

Questa connessione è in atto dal primo capitolo: nella genesi del moderno, l'impulso sociale ha pari importanza rispetto al rinnovamento del gusto, alla rivoluzione tecnica e agli *ismi* astratto-figurativi. Esso è naturalmente connesso allo sconvolgimento causato dalla rivoluzione industriale e dall'urbanesimo: il 'cliente' numeroso, anonimo, dei pionieri dell'architettura moderna è la massa dei nuovi abitanti delle città, la folla brulicante che invade le zone circostanti le industrie, plasmando le metropoli.

Per la prima volta nella *Storia* di Zevi, perché dimenticati da Siegfried Giedion in *Space, Time and Architecture*, Ebenezer Howard e Raymond Unwin hanno un posto d'onore. Al movimento per le *Garden Cities* è riconosciuto un contributo sostanziale per la disciplina urbanistica con i due esempi efficienti di Lechtworth e Welwyn. A lungo sottovalutati nel periodo razionalista, la loro importanza storica si palesa in seguito soprattutto nell'urbanistica americana²² (figg. 8-9).

¹⁹ Carlo Ludovico RAGGHIANI, lettera a Bruno Zevi, Firenze, 15 settembre 1950. Fondazione Bruno Zevi, archivio, f. 03, c. 12, Roma.

²⁰ Giovanni ASTENGO, *Architettura e urbanistica nella "storia" di Bruno Zevi*, in «Urbanistica», 7, 1951, pp. 61-64.

²¹ Bruno ZEVÌ, *Storia dell'architettura moderna*, Einaudi, Milano 1950, p. 550.

²² Per la pianificazione in America: Bruno ZEVÌ, *I sette miti delle case popolari americane*, in «Metron», 3, 1945, pp. 55-72: un compendio del libro di Nathan Strass, Amministratore della United Sta-

In parallelo, o con qualche anno di anticipo, su «Metron» si trattano gli stessi temi. Il primo articolo nel primo numero porta la firma di Lewis Mumford ed è un'analisi del *Garden Cities of Tomorrow* di Howard. L'intento è la critica operativa sul presente: esiste una continuità tra le concezioni urbanistiche inglesi di fine Ottocento e le necessità di adeguamento delle città ai bisogni dell'uomo moderno²³. Luigi Piccinato, fondatore della rivista e incaricato della sezione urbanistica, indica la necessità di una 'coscienza della città' e inizia da Roma, per analizzare il ritardo rispetto alle altre capitali²⁴. Una fitta serie di articoli descrivono i metodi di intervento in Francia, Inghilterra, Stati Uniti, Finlandia, Svezia, Unione Sovietica, Palestina. Pianificazione organica vuol dire mettere in rapporto le questioni urbanistiche con le questioni politiche e sociali: partecipazione dei cittadini, informati attraverso un'adeguata divulgazione, e mobilitazione della classe al potere, per semplificare l'iter burocratico e reperire i finanziamenti. Nasce la proposta di creare un centro di pianificazione dipendente dall'UNESCO²⁵ nel quale per la prima volta siano impegnati i governi.

Zevi e Giuseppe Samonà insistono poi per istituire un Ministero dell'Urbanistica, con il compito di redigere il piano nazionale di Ricostruzione e di coordinare i piani regionali²⁶. Ragghianti, sottosegretario alle Belle Arti durante il governo Parri, promuove l'Ufficio Urbanistico del Ministero della Pubblica Istruzione, ma con il governo De Gasperi l'Ufficio è soppresso²⁷. Altri problemi arrivano con l'art. 109 della Costituzione del 1947 secondo il quale le Regioni possono dare disposizioni legislative autonome in campo urbanistico senza che sia previsto un organo che possa intervenire per dare unità d'azione su tutto il territorio nazionale: «Non si ricostruisce una sola casa, una sola industria, una sola strada senza aver prima approntato un piano generale di ricostruzione», minaccia Zevi su «L'Italia Libera»²⁸. Intanto la sinistra cattolica propone nel 1949 il piano Fanfani con l'attuazione da parte dell'ente autonomo INA-Casa²⁹. Interventi limitati che interessano la scala del quartiere e non servono a definire un quadro di pianificazione valido per l'intero paese.

tes Housing Authority. Dall'America si importa anche la teoria dell'unità di quartiere: Roberto CALANDRA, *La teoria americana della "Neighborhood unit"*, in «Metron», 6, 1946, pp. 58-68.

²³ LEWIS MUMFORD, *Una introduzione americana al "garden cities of tomorrow"*, in «Metron», 1, 1945, pp. 2-12.

²⁴ LUIGI PICCINATO, *Invito alla storia dell'urbanistica*, in «Metron», 33-34, 1949, pp. 7-12.

²⁵ red., *Per un centro di pianificazione urbanistica ed edilizia nella organizzazione delle nazioni unite*, in «Metron», 6, 1946, pp. 2-11; Sigfried GIEDION, *Verso il sesto congresso del C.I.A.M.*, in «Metron», 10, 1946, pp. 14-17.

²⁶ RED., *L'A.P.A.O. chiede un Ministero dell'Urbanistica nella costituzione dello Stato*, in «Metron», n. 12, 1946, pp. 74-76.

²⁷ ZEVI, *Zevi su Zevi*, cit., p. 51.

²⁸ BRUNO ZEVI, *Pianificazione strumento del socialismo moderno*, in «L'Italia Libera», 25, 30 gennaio 1947.

²⁹ GIUSEPPE SAMONÀ, *Il Piano Fanfani. In rapporto all'attività edilizia dei liberi professionisti*, in «Metron», 33-34, 1949, pp. 13-15; Carlo Ludovico RAGGHIANI, *Case per lavoratori*, in «seleARTE», 8, 1953, pp. 19-27.

Resta solo l'esempio del piano del Piemonte, realizzato nel 1947 da Giovanni Astengo, Mario Bianco, Nello Renacco, Aldo Rizzotti e grazie alla capacità organizzativa di Olivetti, come tentativo di compiere il passo dal quartiere all'intera città, al Comune, alla Regione³⁰. Potrebbe essere il punto di partenza per gli studi sui piani territoriali e se ne discute durante i Congressi di Urbanistica³¹ promossi dal 1952³² al 1968 dall'INU, del quale Olivetti è presidente fino al 1960 e Zevi membro dal 1947.

Nella *Storia*, intanto, altri esempi importanti provengono dal nord. La ricerca di continuità spaziale di Alvar Aalto trova rispondenza nel piano di Rovaniemi, così come l'architettura svedese trova consonanza con la pianificazione urbanistica di Stoccolma di Sven Markelius del 1952, capace di dare forma a una organica città lineare: alle estremità i nuclei satellite di Vällingby e Farsta, al centro l'aggregato storico (fig. 5). Zevi scrive che l'intento del lavoro di Markelius e di Erik Gunnar Asplund³³ è «umanizzare l'architettura imprimendovi il segno di una differenziata fenomenologia in nome del primo requisito richiesto alla casa e alla città: la sua *livableness*, la possibilità di viverci con grazia, con spirituale letizia»³⁴.

Il passaggio all'urbanistica è sempre immediato. Lo spazio della casa è sistematicamente legato allo spazio della città: «come è impossibile una casa organica in una città non umanamente pensata, così un'urbanistica che non derivi, che non cresca dall'architettura dei suoi spazi e dei suoi edifici è urbanistica meramente planimetrica, resta disegno a due dimensioni [...]: le manca la vita»³⁵. La pianta libera risponde all'istanza spaziale di rompere i cubi della casa tradizionale. In urbanistica, lo stesso principio implica l'eliminazione della strada-corridoio, del volume d'aria chiuso.

Il piano per la Greater London di Patrick Abercrombie e John Henry Forshaw del 1944 rielabora il magma del conglomerato urbano di Londra e va alla ricerca delle piccole comunità inghiottite dall'informe, articolando e differenziando il tessuto della città³⁶. Segue il New Towns Act del 1946, con il quale si inaugura l'avventura delle città satellite localizzate nell'anello esterno al Greenbelt. L'intento è ri-

³⁰ Vedi Marcello FABBRI, *Le ideologie degli urbanisti nel dopoguerra*, De Donato, Bari 1975, e *La Continuità progettuale*, in Carlo Olmo (a cura di), *Costruire la città dell'uomo*. Adriano Olivetti e l'urbanistica, Edizioni di Comunità, Torino 2001.

³¹ Bruno ZEVÌ, *Il convegno degli urbanisti a Palermo*, radio-conversazione del 19 ottobre 1953, Fondazione Bruno Zevi, archivio, f. 04, c. 15; ID., *Il IV Convegno Nazionale di Urbanistica*, discorso pronunciato nella seduta inaugurale, Municipio di Palermo, 6 novembre 1953, Fondazione Bruno Zevi, archivio, f. 04, c. 15; ID., *Rapporto sull'organizzazione del V Congresso Nazionale di Urbanistica*, Genova, 14-17 ottobre 1954, Fondazione Bruno Zevi, archivio, f. 04, c. 16; RED., *V Congresso Nazionale di Urbanistica*, in «Metron», 52, 1954, pp. 57-58.

³² Dello stesso anno, vedi Bruno ZEVÌ, *Un testo: utopia e impegno della cultura urbanistica*, in «Urbanistica», 9, 1952, pp. 83-85.

³³ Vedi anche Bruno ZEVÌ, *Erik Gunnar Asplund*, Il Balcone, Milano 1948.

³⁴ ZEVÌ, *Storia dell'architettura moderna*, cit., p. 313.

³⁵ Ivi, p. 325.

³⁶ Bruno ZEVÌ, *Un esempio di urbanistica organica: il piano regolatore per la ricostruzione di Londra*, in «Urbanistica», 3-6, maggio-dicembre 1944, pp. 3-14.

trovare una scala umana per la pianificazione urbanistica e articolare la 'super-città' nella pluralità delle sue comunità sociali (fig. 6).

Piena coscienza dell'ideale di continuità spaziale, architettonica e paesistica si avvera infine negli Stati Uniti. L'ultima parte della *Storia* di Zevi è interamente dedicata all'America, incentrata sul genio di Frank Lloyd Wright, sulla sua personale caratterizzazione dello spazio, sul suo procedere dall'interno all'esterno con la conquista centrifuga dell'ambiente. Zevi ripercorre il suo cammino creativo a partire dalla pianta della casa fino alla configurazione dell'orizzonte circostante, culminando nella visione di Broadacre City.

Più che sulle idee dell'urbanistica wrightiana, argomento senz'altro noto, è qui interessante soffermarsi sugli argomenti meno conosciuti che Zevi porta alla luce nella *Storia*. Il primo scatto risale al 1928, quando Clarence Stein e Henry Wright realizzano Radburn nella periferia di Manhattan come una Garden City di matrice inglese. Poi la figura di Oskar Stonorov che nel 1932 anima la prima National Labor Housing Conference, promuovendo la partecipazione dei sindacati operai nel programma per i nuovi quartieri e riconfigurando negli Stati Uniti quel nesso per Zevi inscindibile fra istanze sociali e pianificazione. Ma soprattutto il lavoro della Resettlement Administration con l'avvio della realizzazione delle Greenbelts intorno alle maggiori città. Lewis Mumford in *The culture of cities* descrive Greenbelt in Maryland, Greendale vicino Milwaukee e Greenhills presso Cincinnati³⁷. Le caratteristiche principali sono l'equilibrio fra fattori rurali e urbani, la limitazione dell'aggregato nell'indice demografico e nella possibilità di crescita e i moderni mezzi di comunicazione e trasporto.

Sempre come seguito delle ricerche di Howard e delle idee per il piano di Londra, si sviluppano in America gli studi di Hermann e Erna Herrey e Costantin Pertzoff, pubblicati anche su «seleArte» nel 1953³⁸, che disegnano la crescita organica dall'unità residenziale alla grande città. Ancora il procedimento è inverso, dall'urbanistica all'architettura, dal magma urbano alla sua prima componente genetica, ossia la dimensione residenziale.

«Il movimento organico degli anni quaranta infine postula l'istanza spaziale. Dichiaro, anche in urbanistica, che volumi e superfici non bastano perché i vuoti costituiscono gli elementi più qualificanti della città. Bisogna liberarsi delle lottizzazioni geometriche, dei tabù degli assi e delle simmetrie, delle manie prospettiche [...]. Al metodo di scomporre i problemi, risolvendoli per settori, succede una volontà di *continuum* e di reintegrazione ambientale»³⁹. Passaggio fondamentale questo, che sembra legare le origini del discorso sulla città moderna, rintracciate da Zevi nella Ferrara di Rossetti, la città dei vuoti e del non-finito, con una dimensione più ampia, quella paesaggistica, come conclusione delle sue riflessioni sull'urbanistica.

³⁷ MUMFORD, *The culture of cities*, cit., p. 452.

³⁸ Edoardo DETTI, *Urbanistica*, in «seleArte», 6, 1953, pp. 15-23.

³⁹ ZEVI, *Storia dell'architettura moderna*, cit., p. 374 (edizione del 1996).

Siamo ormai arrivati alle edizioni della *Storia* successive a quella del 1950⁴⁰. Con la pubblicazione di *Spazi dell'Architettura Moderna* nel 1973⁴¹ e della nuova *Storia* del 1975 Zevi inizia a trattare della 'terza età', degli itinerari fra gli anni Cinquanta e Settanta.

Sulla paesaggistica lavora Lawrence Halprin con il Sea Ranch a Gulala in California del 1965, assemblaggio di moduli connessi e specificamente elaborati per un luogo topologicamente modellato da uragani, foreste, distese di sabbia. Sull'ecologia lavora Paolo Soleri, allievo di Wright, con le visioni futuribili per Arcosanti in Arizona, parzialmente realizzata: macrostrutture in cui il *quantum* più complesso è sempre quello miniaturizzato, la singola cellula (fig. 7). E ancora Richard Buckminster Fuller con le gigantesche cupole geodesiche inventate tanto per climatizzare New York che per il villaggio hippy di Drop City nel Colorado.

Evidente, tanto nello scritto che nei ricchissimi apparati iconografici, lo scontro fra un'idea urbana che parte da considerazioni ambientali, come la 'scienza degli insediamenti umani' di Costantinos Doxiadis centrata sul problema dell'aumento della popolazione e sulla necessità di prevedere un *world-wide network* per le megalopoli del futuro⁴², e gli «edifici concepiti come carri armati che cozzano uno contro l'altro e stritolano natura e uomini»⁴³ del Gruppo Archigram (fig. 8). Oppure il contrasto fra le urbanizzazioni di Georgis Candilis, Alexis Josic e Shadrach Woods, aree attrezzate ancora strettamente connesse al paesaggio che lasciano libera la determinazione dell'ordito spaziale, della distribuzione funzionale, del mutamento e della crescita, e i 'grappoli in aria' di Arata Isozaki e Kiyonori Kikutake, città che galleggiano sulle metropoli degradate come i giganteschi grattacieli di *Blade Runner* (fig. 9).

Sintomatico che nella conclusione del testo della *Storia* di Zevi ricompaia un tema ben preciso, seppure considerato a una diversa scala di indagine, ossia per l'intera metropoli: «Il non-finito torna a costituire una metodologia in quanto, per estendere il discorso all'ambiente, occorre che ogni edificio sia 'incompiuto', e cioè richieda gli apporti, anche disomogenei e contraddittori, dell'intorno per completare la propria immagine»⁴⁴. Affascinano Zevi gli interventi sulla periferia metropolitana dell'underground architettonico dei SITE, irriverente 'orchestra rock a

⁴⁰ Le edizioni della *Storia dell'Architettura Moderna*, sempre pubblicate da Einaudi, si susseguono con piccole variazioni e aggiunte con cadenza regolare: dal 1950 al 1953, 1953, 1955, 1961, 1975, 1983, 1984, 1986, 1990, 1994, 1996, 2004. Altro testo fondamentale del 1973 è *Il linguaggio moderno dell'architettura - guida al codice anticlassico*, Einaudi, Milano 1973, per la codificazione di un linguaggio dell'«epoca adulta» del moderno. È necessaria infatti una *mediazione linguistica*, un filtraggio che consenta di parlare comunemente, di scrivere in prosa informativa, non solo in chiave poetica. Una lingua anticlassica e eretica, che sfugga a ogni cristallizzazione formale.

⁴¹ Bruno ZEVÌ, *Spazi dell'Architettura Moderna*, Einaudi, Torino 1973.

⁴² Costantinos DOXIADIS, *The emerging great lakes megalopolis*, proceedings of the IEEE, 56, 4, april 1968.

⁴³ ZEVÌ, *Storia dell'architettura moderna*, cit., p. 434 (edizione del 1996).

⁴⁴ Ivi, p. 456.

scala di città' secondo le parole di James Wines⁴⁵. Qui l'indeterminazione diventa chiave progettuale e allo stesso tempo manifestazione dell'insicurezza istituzionale. Zevi cita solo i loro primi progetti, non ad esempio il *Forest Building, Sculpture in the Environment* del 1978, oggi nella collezione del MoMA: la reinvenzione del big-box attraverso radicali invasioni nella natura, un intervento ironico, come sempre nel caso del gruppo, che trasforma nel suo significato il più banale tipo architettonico attraverso l'elemento 'selvaggio' circostante. Dagli anni Ottanta ad oggi Wines elabora una serie di acquerelli in cui esamina proprio il tema della fusione fra architettura, ambiente naturale e spazio pubblico. Gli edifici non sono oggetti isolati nel paesaggio, ma sono paesaggio essi stessi, architetture mutevoli, frammentarie, che sfidano le convenzioni formali della progettazione⁴⁶ (fig. 10).

Un finale sul non-finito. *Urbatettura*, paesaggistica e grado zero.

Questo coerente sviluppo del pensiero zeviano sull'urbanistica approda alla definizione dell'*urbatettura*. Zevi ritorna a ragionare sulle città nel Medioevo e nel Rinascimento, sull'intreccio tra edifici e percorsi, sugli angoli, chiudendo in un certo modo il cerchio dell'indagine aperta con Biagio Rossetti.

Primo a parlare di *urbatecture* è Jan Lubicz-Nycz⁴⁷, con le sue visioni di megastrutture polifunzionali integrate, strutture organiche con una pluralità di funzioni che gli valgono il secondo posto al concorso per il centro di Tel Aviv del 1963 (fig. 11).

Sono indagati esempi in prosa delle visioni wrightiane, come il piano per il centro di Ivry-sur-Seine di Jean Renaudie e Renée Gailhoustet⁴⁸, che esclude qualsiasi ortogonalità, aumenta la complessità del tessuto labirintico con continui salti di livello e arricchisce le interpenetrazioni fra spazi privati e pubblici, in particolare nei giardini che si infilano fra gli intervalli residenziali.

Il grado zero architettonico è la trasposizione della «scrittura indicativa, se si vuole amodale [...] uno stato neutro o inerte della forma», del linguaggio di Roland Barthes⁴⁹. Da qui la definizione delle 'sette invarianti' del codice moderno, i 'no' alle simmetrie e assonanze, ai programmi edilizi predefiniti, ai punti di vista privilegiati, allo spazio statico e non vissuto, il sì alla reintegrazione edificio-città-territorio.

Due occasioni concrete per mettere in pratica quanto teorizzato sono la partecipazione di Zevi al piano per l'Asse Attrezzato di Roma del 1970, con l'idea di una

⁴⁵ Questa definizione attribuita a Wines è citata in Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, cit., p. 457.

⁴⁶ Vedi James WINES, *Dessins d'architecture*, Catalogo della mostra a La Galerie Cour de Mai in cui i disegni di Wines sono esposti per la prima volta in Europa, Les Editions du Demi-Cercle, 1989.

⁴⁷ Con il termine *urbatecture* Jan Lubicz Nycz illustra appunto nella relazione di progetto i 'grattacieli a cucchiaino' che animavano la sua proposta per TelAviv nel concorso del 1963.

⁴⁸ Bruno ZEVI, *Il Manifesto di Modena. Paesaggistica e grado zero della scrittura architettonica*, Canal Stamperia Editrice, Venezia 1998, p. 11. Zevi nomina solo Renaudie come autore del progetto, una omissione molto comune che continua ad attestare la difficoltà che le donne dovevano superare, per vedere il loro lavoro riconosciuto alla stregua di quello dei loro colleghi.

⁴⁹ Roland BARTHES, *Il grado zero della scrittura*, Lerici editori, Milano 1960, p. 64.

capitale vertebrata da un Sistema Direzionale scorrevole e flessibile, culminante nei fulcri di Pietralata e Centocelle, raccordati all'EUR e ai quartieri che circondano il centro storico, e il piano particolareggiato per il Centro di Benevento dei primi anni Ottanta, con il dialogo fra gli edifici che viene prima delle singole architetture e l'impossibilità del confinamento della pianificazione ad un 'centro' così definito da burocrazie amministrative, per la necessità di connetterlo con le aree al contorno⁵⁰.

Al Convegno di Modena del 1997, tre anni prima della sua morte, Zevi parla della civiltà nuragica che esclude un *habitat* geometrizzato, chiuso in un assetto predefinito, con lo «splendore dell'irregolarità, della contaminazione, delle luci intercettate e riflesse in mille tagli arcani»⁵¹ e lega questa estetica, forzando il tiro come a lui consueto, al decostruttivismo⁵². La creatività è nel disturbato, nel dissonante, nell'incompleto. I sacchi di Alberto Burri, il terremoto informale di Ronchamp che con un urlo fracassa i principi razionalisti, la Endless house di Frederick Kiesler, poi Reima Pietilä, Jørn Utzon, Eero Saarinen, Giovanni Michelucci, Leonardo Ricci, Marcello D'Olivio, e il brutalismo inglese degli anni Sessanta e Settanta.

Vincoli predeterminati condannano gli edifici in trame antiumane. Il procedimento deve per Zevi avvenire al contrario, dallo spazio al suo espandersi nel paesaggio con totale libertà creativa, come il *dripping* di Jackson Pollock e le sue scolature possibili da diffondere all'infinito (fig. 12).

Una strategia per così dire 'smisurata': la visione organica per Zevi deve alla fine confrontarsi con l'esplosione demografica, le aree metropolitane assediate dalla congestione, deve proiettarsi in un futuro nel quale, ormai è chiaro, la questione ambientale è al centro.

La revisione anti-illuministica della Carta di Atene del 1933 è messa a punto con la Carta del Machu Picchu del 1977 che codifica un nuovo modello di *living city* per neutralizzare l'impatto dell'*habitat* sulla natura. I principi su cui si fonda la Carta sono: la città-regione nella visione urbatettonica; la polifunzionalità, ovvero la reintegrazione della distinzione in zone dove lavorare, abitare, ricrearsi e circolare; la comunicazione, per la sopravvivenza degli aggregati sparsi sul territorio; l'architettura, intesa stavolta come spazio sociale in cui vivere e non come «gioco sapiente dei volumi puri sotto la luce»⁵³. Sempre, il messaggio approda sul terreno politico e il convegno si chiude con una serie di richieste che è bene rileggere: la legge-quadro sull'architettura, la reinvenzione del Ministero dei Lavori Pubblici,

⁵⁰ Bruno Zevi, Sara Rossi, *Piano del centro storico di Benevento*, Gangemi, Roma 1989.

⁵¹ Zevi, *Il Manifesto di Modena*, cit., p. 20.

⁵² Il trionfale «abbiamo vinto!» pronunciato da Zevi durante la mostra sul Decostruttivismo al Moma di New York del 1988 è segno del suo ottimismo che, obliterando il post-modern, riconnette l'architettura di Frank Lloyd Wright alle realizzazioni di Frank Owen Gehry e testimonia la sua singolare e senz'altro non neutrale visione della storia dell'architettura del Novecento.

⁵³ Vedi Aldo Loris Rossi, *Zevi e l'itinerario 'verso l'architettura organica': l'urbatettura, la città territorio, eco-city*, in Antonietta Jolanda Lima (a cura di), *Bruno Zevi e la sua eresia necessaria*, cit., p. 99.

il ripensamento della funzione delle Soprintendenze, «monarchie assolute capaci di rovinare capolavori come il palazzo dei Diamanti a Ferrara»⁵⁴, la presa di coscienza dei temi ambientali da parte del Ministero dei Beni Culturali.

Nel 1983 Zevi scrive che la crisi energetica ha scardinato l'*International style*, ovvero il post-moderno delle scatole di acciaio e cristallo. Gli architetti capaci di pensare, di incarnare una 'ricerca paziente', sapranno cogliere l'occasione per rimeditare sul lessico architettonico ormai sclerotizzato⁵⁵.

L'oggetto architettonico che a Zevi interessa è sistema aperto, organismo interagente con le energie naturali. Una visione olistica della realtà territoriale prefigurata grazie al Rapporto interdisciplinare del *System Dinamic Group* dell'MIT diretto da Dennis Meadows sui limiti dello sviluppo rispetto alle risorse del pianeta, che evidenzia l'esaurimento del paradigma meccanicista-riduzionista. Aldo Loris Rossi, nel suo ultimo scritto, tratta proprio della concezione organica di Zevi che si estende verso la progettazione di *eco-cities*: «in una tale prospettiva sarà indispensabile partire dalla suddetta Carta del Machu Picchu, sempre più attuale, redatta da Bruno Zevi per l'UIA quaranta anni fa»⁵⁶.

Ciò che sorprende, innegabilmente, è la coerenza di un messaggio che omette senza timore ciò che non rientra nei suoi obiettivi, ma che segue una direzione di pensiero capace di tracciare, dall'inizio alla fine, un discorso coeso sulla città. Dal non-finito dell'officina ferrarese con i vuoti fra gli oggetti architettonici come cuore della progettazione urbanistica, al messaggio di Broadacre City con la forza centrifuga che esplode dallo spazio degli oggetti architettonici al paesaggio, infine alle problematiche della sostenibilità con l'interazione fra gli oggetti architettonici e le energie naturali. In occasione del Centenario dalla nascita di Bruno Zevi, questo messaggio vuole ancora farsi ascoltare. Ultimo non-finito anche la sua lezione, quasi ottantenne, al Convegno di Modena: «io sono felice perché so che, in ogni momento, sentendomi mancare, posso rivolgermi a voi dicendo: continua tu, tu, tu...»⁵⁷.

⁵⁴ Questo il motivo per cui Zevi rifiuta la cittadinanza onoraria, vedi ZEVI, *Zevi su Zevi*, cit., p. 213. Ci si domanda qui se Zevi non si voglia riferire piuttosto all'intervento piacentiniano su palazzo della Ragione, del quale si parla in nota in questo testo a p. 241.

⁵⁵ Bruno ZEVI, *Pretesti di critica architettonica*, Einaudi, Milano 1983.

⁵⁶ Aldo Loris ROSSI, *Zevi e l'itinerario 'verso l'architettura organica'*, cit., p. 101.

⁵⁷ ZEVI, *Il Manifesto di Modena*, cit., p. 48.



Fig. 1. Michelangelo Antonioni, Wim Wenders, *Al di là delle nuvole*, 1995.

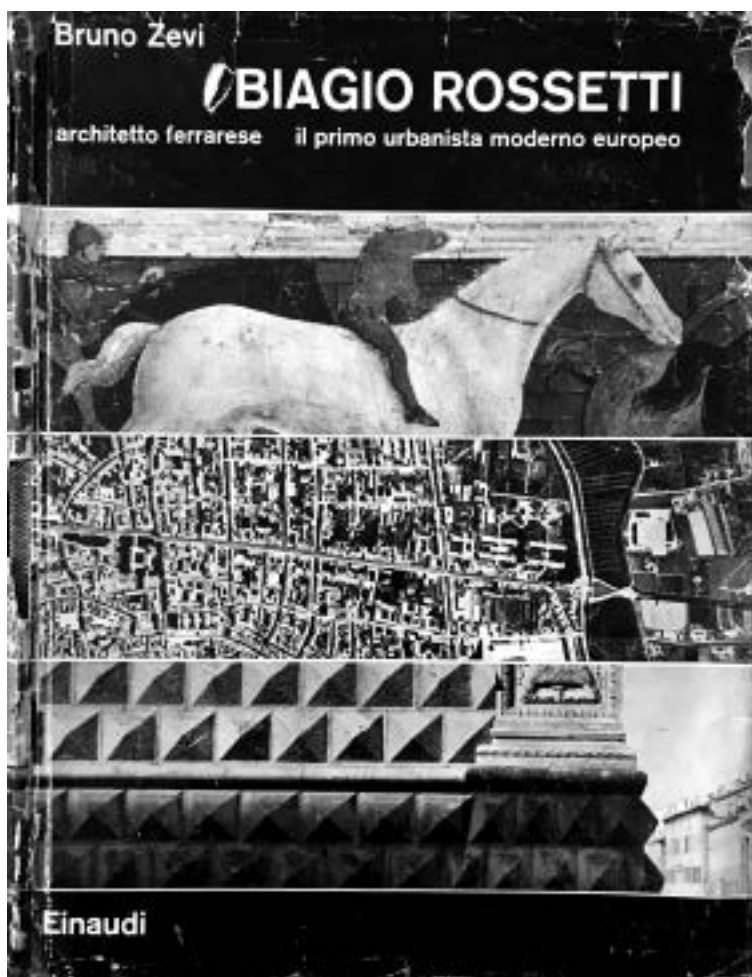


Fig. 2. La copertina di Bruno Zevi, *Biagio Rossetti architetto Ferrarese. Il primo urbanista moderno europeo*, Einaudi, Torino 1960.



Fig. 3. L'allestimento della mostra *Identità di Biagio Rossetti* (1956) nel Teatro Comunale di Ferrara: il pannello è esposto all'interno della mostra *Biagio Rossetti secondo Bruno Zevi*, Fondazione Bruno Zevi, novembre 2018 - febbraio 2019 (fotografia dell'autrice).

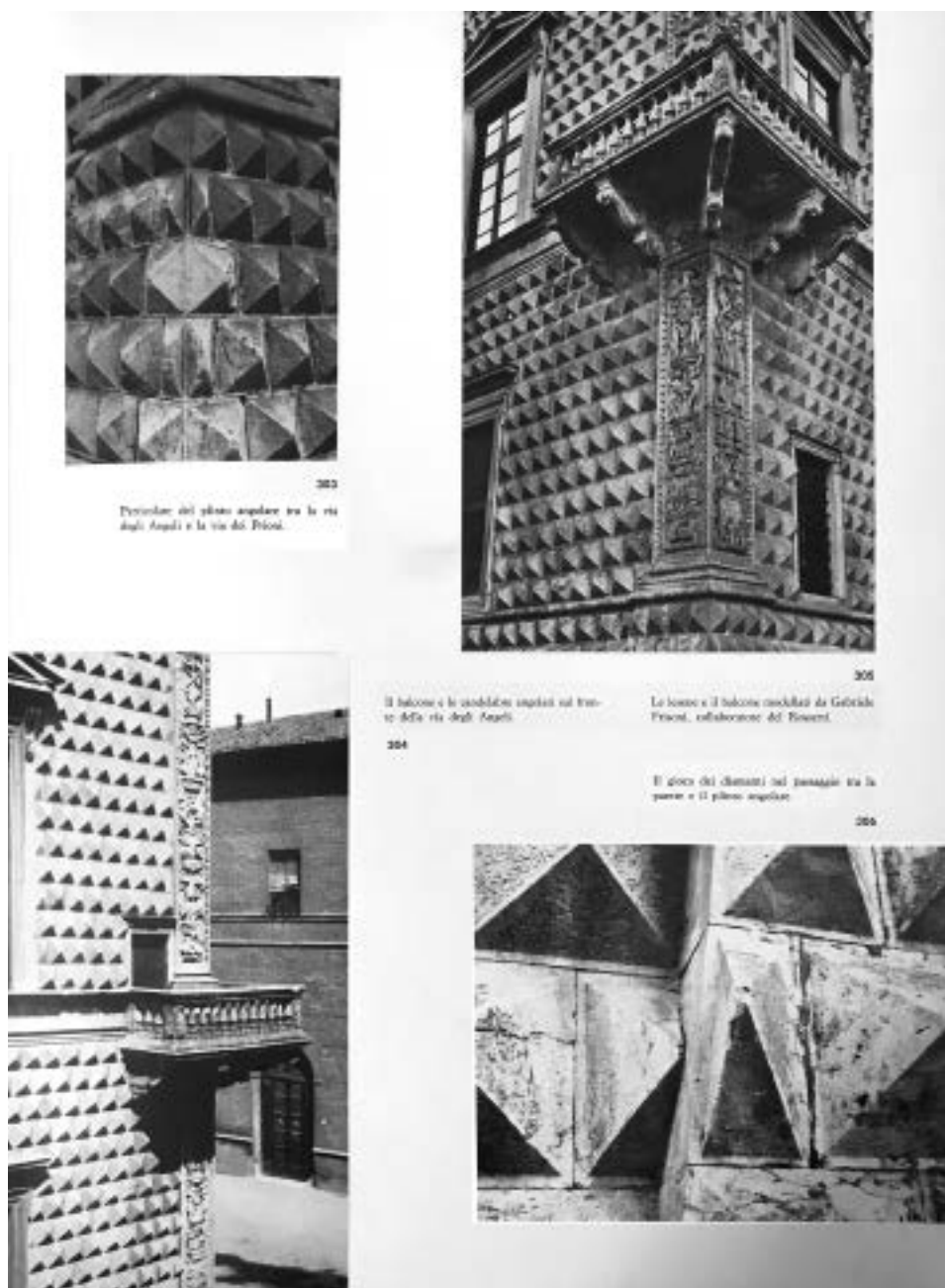


Fig. 4. Dettagli degli angoli di Palazzo dei Diamanti (da B. Zevi, *Biagio Rossetti architetto Ferrarese*, cit.).

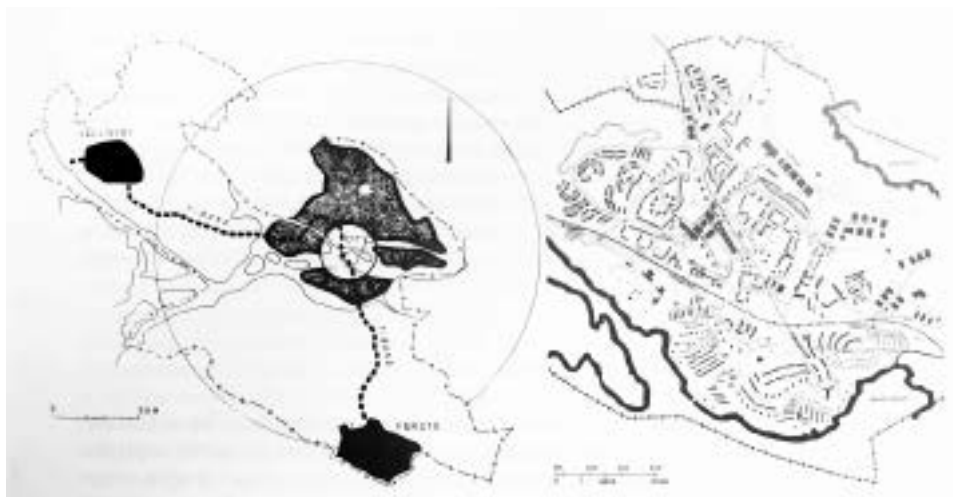


Fig. 5. Sven Markelius, piano per Stoccolma, 1952: a sinistra la città storica con i nuclei satellite di Vällingby e Farsta, a destra la planimetria di Farsta (da B. Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, cit.).

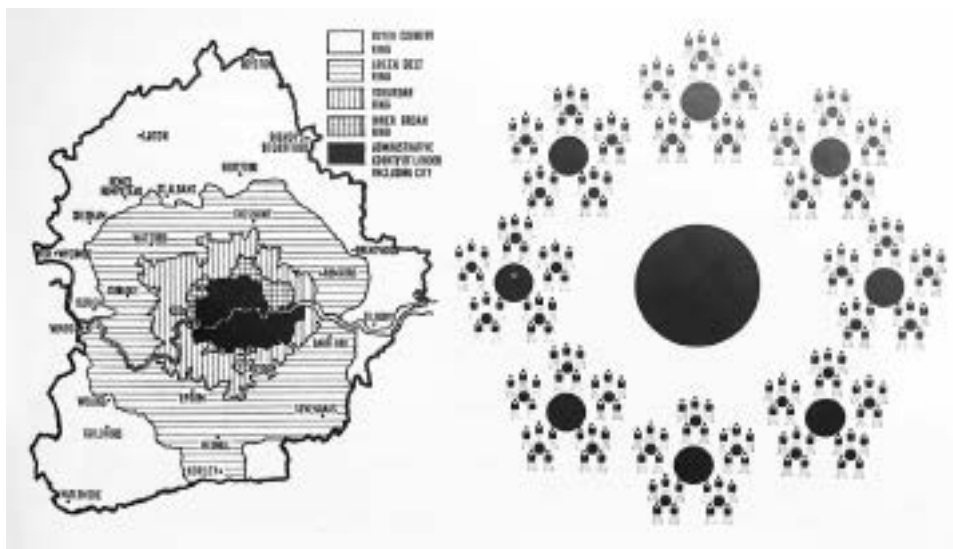


Fig. 6. Patrick Abercrombie, John Henry Forshaw, piano per la Greater London, 1944; a destra lo schema di una articolazione organica della città: ogni figura umana rappresenta 200 persone (da B. Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, cit.).

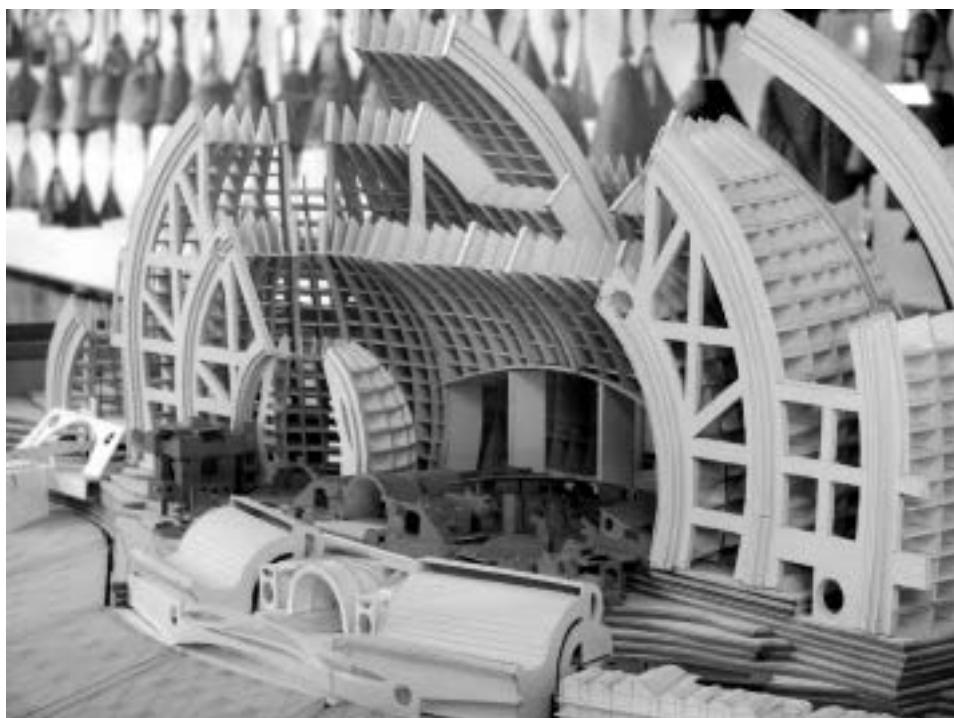


Fig. 7. Un dettaglio dei plastici di Paolo Soleri per Arcosanti (fotografia dell'autrice).



Fig. 8. Archigram, *A walking city*, 1964 (da B. Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, cit.).



Fig. 9. La megalopoli del film *Blade Runner 2049* di Dennis Villeneuve del 2017, che riprende la trama di *Blade Runner* di Ridley Scott del 1982.

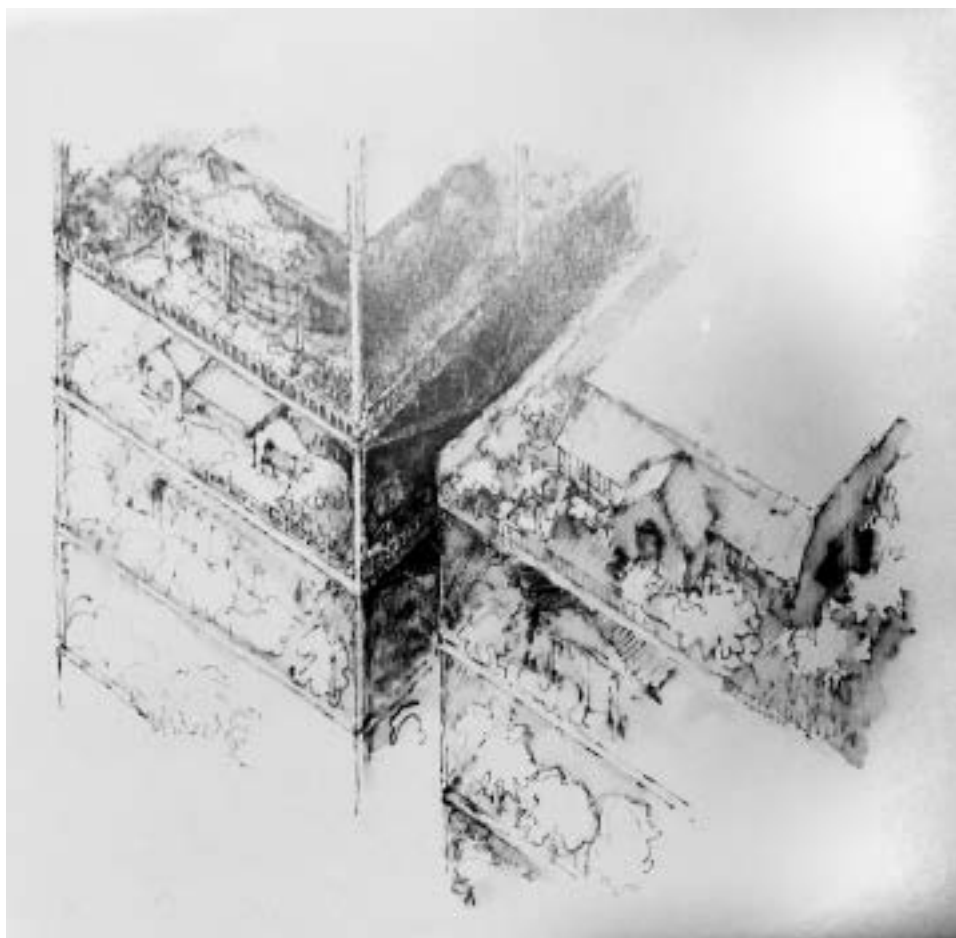


Fig. 10. Un acquerello di James Wines intitolato *Highrise of homes* (da J. Wines, *Dessins d'architecture*, cit.).



Fig. 11. Jan Lubicz-Nycz, progetto di concorso per il centro di Tel Aviv, 1963 (da B. Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, cit.).



Fig.12. Una parte della pagina della *Storia* di Zevi dedicata alla corrente informale, con Pollock, Fautrier, Hartung, Burri, Rauschenberg (da B. Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, cit.).

