ABITARE

Approcci interdisciplinari e nuove prospettive

a cura di

Luciano Boi, Andrea Cannas, Luca Vargiu

1 - La biblioteca di medea

UNICApress

2019

La biblioteca di Medea, 1

La biblioteca di Medea

Collana diretta da

Andrea Cannas (Università di Cagliari), Simone Casini (Università di Perugia), Tatiana Cossu (Università di Cagliari), Marco Giuman (Università di Cagliari), Gian Luca Grassigli (Università di Perugia), Rita Pamela Ladogana (Università di Cagliari), Claudia Ortu (Università di Cagliari), Luca Vargiu (Università di Cagliari), Annalisa Volpone (Università di Perugia)

Comitato scientifico internazionale:

Simonetta Angiolillo (Università di Cagliari), Romina Carboni (Università di Cagliari), Raffaele Cattedra (Università di Cagliari), Alessandro Celani (Università di Alberta), Guido Clemente (Università di Firenze), Fabio Colivicchi (Queen's University, Kingston, Ontario), Alessandra Coppola (Università di Padova), András Csillaghy (Università di Udine), Luciano Curreri (Université de Liège), Sylvia Diebner (Berlin), Gonaria Floris (Università di Cagliari), Maria Luisa Frongia (Università di Cagliari), Romy Golan (Cuny University, New York), Mika Kajava (University of Helsinki), Fulvia Lo Schiavo (CNR, Roma), Philippe Marinval (CNRS, Montpellier), Françoise Hélène Massa-Pairault (CNRS, Paris), Mauro Menichetti (Università di Salerno), Lucia Quaquarelli (Université Paris Nanterre), Thomas Schäfer (Eberhard Karls Universität Tübingen), Luigi Tassoni (Università di Pécs), Mario Tosti (Università di Perugia), Paolo Valera (Università di Cagliari), Peter van Dommelen (Brown University, Providence), Cosimo Zene (SOAS, University of London)

Abitare

Approcci interdisciplinari e nuove prospettive

A cura di
Luciano Boi, Andrea Cannas, Luca Vargiu

Cagliari
UNICApress
2019

© Autori dei rispettivi contributi, 2019
Licenza CC-BY-SA 4.0 (https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)
Foto di copertina: © Carlo Maccioni, 2019
Logo della rivista Medea © Giorgia Atzeni, 2015

Gli Autori dichiarano che detengono il diritto di utilizzo e di riproduzione di tutti i dati e le immagini, liberando la redazione della rivista "Medea. Rivista di Studi Interculturali", UNICApress e l'Università degli Studi di Cagliari da ogni responsabilità riguardo all'uso improprio dei suddetti dati ed immagini. Gli Autori sono comunque a disposizione per eventuali diritti di terzi che non è stato possibile identificare.
Si ringraziano tutte le persone che hanno collaborato per la realizzazione di questa pubblicazione.

La biblioteca di Medea è una collana della rivista internazionale di studi interculturali "Medea" (http://ojs.unica.it/index.php/medea/index), ISSN 2421-5821 Si avvale di un comitato scientifico internazionale e ogni contributo è sottoposto alla procedura di *double-blind peer review*.

Cagliari, UNICApress 2019 (http://unicapress.unica.it)
ISBN: 978-88-3312-009-6

Indice

Presentazione della Collana IX

Giovanni Battista Cocco
Introduzione. Abitare: dai 'paesaggi mentali' alle forme del presente XI

Luciano Boi
Spazi geometrici, spazi vissuti e forme architettoniche: tra fenomenologia, geometria ed eco-architettura 1

Luca Vargiu
Abitare la Terra, camminando 29

Rachele Piras, Marcello Tanca
Percezioni geografiche dell'abitare. Luoghi, spazi, territori 45

Roberto Ibba
Abitare la Sardegna rurale nella lunga età moderna 65

Sergio Contu
Le case rosse. Case cantoniere: biografia di un patrimonio culturale minore 83

Cristina Cardia
Pom Poko, *il lato oscuro dell'urbanizzazione giapponese negli anni del boom economico* 99

Mauro Pala
Ginster *di Siegfried Kracauer o della difficoltà dell'abitare* 115

Andrea Cannas
Dai diamanti non nasce niente, dal letame un gelsomino: il discorso sospeso di Utopia fra Via del campo *di De André e la Bersabea di Calvino* 149

Gli autori 169

Presentazione della Collana

L'esperienza positiva del primo quinquennio di attività della rivista di studi interculturali "Medea" e l'esigenza di proporre ampi approfondimenti intorno a tematiche specifiche ci hanno persuaso ad aprire questa Collana di numeri monografici, con i quali arricchiremo di anno in anno "La biblioteca di Medea". Coerentemente con il progetto culturale che ha dato vita alla rivista, la Collana accoglierà studi e ricerche prevalentemente interdisciplinari, aperti al confronto e con un taglio critico e innovativo. I percorsi seguiti e le analisi proposte saranno diversi e molteplici, intrecceranno micro e macrostorie, il reale e l'immaginario, il locale e il globale, navigando fra tempi e luoghi ora vicini e ora lontani, accostando e attraversando metodologie e prospettive teoriche. Indirizzo comune sarà l'attenzione al tema della emarginazione, della discriminazione, della subalternità, della costruzione dell'umano e del disumano, della differenza e dell'alterità.

Per questi motivi, nel segno della continuità, il Comitato scientifico internazionale della Collana è lo stesso al quale abbiamo affidato finora la nostra rivista. I volumi pubblicati in forma digitale saranno fruibili gratuitamente e sottoposti a valutazione secondo il metodo della revisione paritaria a 'doppio cieco', conformemente al processo di *peer review* e alle politiche dell'*open access* adottate dalla rivista.

Ci è sembrato bene inaugurare "La biblioteca di Medea" con uno studio a più voci sull'abitare, pratica fondamentale degli esseri umani e modalità universale dei viventi di stare al mondo, che supera la dicotomia fra il naturale e il culturale, pur distinguendoci e differenziandoci. Ringraziamo i curatori dell'opera per aver raccolto i saggi di autori con esperienze scientifiche, strumenti e prospettive differenti, che offrono un quadro articolato e variegato delle forme e delle modalità dell'abitare, del 'fare casa' e di 'appaesarsi' degli esseri umani.

La direzione della Collana

Introduzione

Abitare: dai 'paesaggi mentali' alle forme del presente

Giovanni Battista Cocco

La pluralità di sguardi, proposti durante la discussione sul tema *Abitare. Approcci interdisciplinari e nuove prospettive*, sembra dare ragione alla sopraggiunta necessità di nuovi percorsi di ricerca per arginare lo 'stato di crisi' in cui versano i paesaggi urbani e metropolitani nel presente. Nella modernità, infatti, essi sono stati governati dall''emergenza residenziale' – nella quale, con esiti diversi e a più riprese, si sono date risposte a modi di abitare che ponevano un'inconciliabile distanza tra architettura e 'spazio aperto', cogliendo solo la 'profondità' dell'istanza sociale, senza che a questa potesse seguire un'altrettanta problematicità degli esiti visibili nella 'superficie'; oggi, invece, appaiono attraversati da fenomeni di forti accelerazioni, che hanno come sfondo la contrapposizione tra il concetto di 'mondializzazione' e quello di 'identità'. Aspetti, questi ultimi due, che faticano a costruire un ragionevole equilibrio, una 'pacificazione' necessaria, attraverso cui poter mettere in atto 'racconti spaziali' in grado di rivelare lo spirito dei luoghi e delle comunità in essi insediate.

È noto che, nel descrivere lo spazio, l'architettura riconosce ordini formali, assegnando a quelli esistenti un senso rinnovato, reso più interessante da 'analogie' col passato, ma sempre legato ai modi con cui l'uomo abita la terra. Per Aldo Rossi tale azione si persegue attraverso la coppia razionalità/esaltazione, nella quale il primo elemento è riferibile alla conoscenza logica dell'ambiente costruito, attraverso l'apporto di differenti approcci disciplinari (la storia, la geografia, l'antropologia),

mentre il secondo è riconducibile al 'pensiero fertile', che, nell'ambito della 'razionalità' appena richiamata, consente l''esaltazione' dei significati di alcune parti essenziali – lette con un incedere induttivo, piuttosto che deduttivo – determinate nell'atto della costruzione del racconto come necessarie per esprimere verità e chiarezza. All'interno di un quadro di tale complessità, l'architettura non dovrebbe essere ossessionata dalla ricerca di 'forme rispondenti' alle funzioni necessarie per l'abitare, quanto, piuttosto, dovrebbe avanzare, nel suo farsi, soluzioni volte a coniugare la ricerca della forma con la profondità delle sue significazioni spaziali, senza tralasciare le vicende umane che l'opera è in grado di accogliere. Tale aspetto aiuta a riflettere sul rapporto esistente tra 'scopo' e 'finalità' dell'opera stessa. Secondo il pensiero di Immanuel Kant, infatti, «La bellezza è la forma della finalità di un oggetto, in quanto questa vi è percepita senza la rappresentazione di uno scopo» (Kant 1974: 81). Ciò sta a significare che la 'finalità' è un valore generale, trascritto nell'architettura come traccia indelebile, come permanenza del 'tipo', che persiste in essa anche dopo il suo abbandono; lo 'scopo', invece, è un aspetto particolare che dà risposta alle necessità funzionali e che concorre a costituire la 'finalità', nonostante non possa coincidere con essa.

Se questo è vero, allora è possibile dimostrare che il 'razionalismo esaltato' costituisce il giusto modo per tenere insieme la capacità ordinatrice dell'architettura con la volontà che essa possiede di esprimere una propria chiarezza formale – riconducibile al 'tipo' come determinazione creativa –, aderendo al proprio tempo e, contemporaneamente, prendendone le distanze (Agamben 2008: 9). Ciò presuppone la necessità di considerare la diversità di culture non più come statica rassegnazione di un patrimonio da congelare, bensì come 'differenza' capace di stimolare percorsi di natura proiettiva nella 'modificazione' dell'esistente, in accordo, peraltro, con il pensiero del filosofo François Jullien, il quale, nel formulare l'ipotesi sull'inesistenza di un''identità culturale', invita a superare i concetti di 'scarto' e di 'distanza' con i quali abbiamo sempre interpretato le diversità dei contesti (Jullien 2018).

Tuttavia, ci si potrebbe domandare quali siano le azioni da promuovere per sfuggire all'omologazione dei paesaggi, nella

consapevolezza che per dare risposta a tale questione è necessario interrogarsi sui modi con cui 'immaginazione' e 'progetto' agiscono nella costruzione delle forme del presente. Essi, infatti, costituiscono due momenti appartenenti a uno stesso 'movimento' (di natura proiettiva) fortemente condizionato dai sentimenti e dalle emozioni di chi, selezionando alcuni elementi del contesto – inteso come sistema complesso di reti dinamiche –, agisce come interprete dello stesso, proponendo (tra memorie e oblii) una nuova forma di narrazione possibile (anche simbolica). In questo senso, il progetto architettonico è espressione di un desiderio a partire dal quale si conferisce valore al patrimonio (all'eredità del passato, verso cui si matura un'etica della responsabilità) mediante un processo di ordinamento.

> Di che cosa è fatta […] la cosa architettonica? Di materie poste in ordine per una certa forma: la forma dell'abitare; essa è dunque la forma delle materie ordinate allo scopo dell'abitare. Tale ordine noi possiamo definire come la struttura dell'operazione progettuale: esso non consiste in nessuna delle operazioni separate attraverso le quali costruiamo l'opera, ma è capace di fornire di senso ciascuna di quelle operazioni, di darvi forma, che appunto, per noi, è la forma architettonica del nostro incontro col mondo (Gregotti 2008: 24).

Come è descritto in alcuni studi di neuroscienze, ciò che appare determinante in questo 'movimento' proiettivo è il soggetto che guarda le qualità intrinseche dei contesti, ovvero gli stati emotivi con i quali egli filtra il suo sguardo verso il paesaggio da lui abitato. D'altronde, Martin Heidegger scriveva che «l'abitare è il tratto fondamentale dell'essere in conformità del quale i mortali sono» (Heidegger 2014: 107); pensiero, questo, ripreso tra l'altro da Jean-Marc Besse quando scrive «Les humains (et peut-être quelques autres êtres vivants) existent en habitant l'espace, tout l'espace, du plus proche au plus lointain» (Besse 2013: 7). In altri termini, è nell'abitare i luoghi che i cervelli si plasmano e i corpi si formano come persone. È inoltre rilevante sottolineare che nel percorso di costruzione del progetto non esistono segnali pertinenti in assoluto, ma essi sono sempre relativi alle questioni che si devono affrontare, a partire

dalle quali si effettuano scelte (di segni, forme, spazi, sensi, relazioni). In quest'azione il progetto non costituisce l'esito di ciò che è oggetto di osservazione, ma è l'elemento che permette di inquadrare e di meglio percepire il problema posto, non risolvendolo in termini assoluti, ma disvelandolo. Quello che si intende sostenere è che i meccanismi con cui il nostro cervello opera, nella costruzione delle modificazioni dei paesaggi (dei nostri modi di abitare il mondo), sono governati dal combinato tra le esperienze del nostro vissuto e le capacità di lettura dei contesti, per i quali aspiriamo a un diverso ordine. Ciò è confermato anche dal rapporto tra 'utopia realizzabile' e progetto: infatti, mentre la prima matura da un insoddisfacimento collettivo (problema), dall'esistenza di un rimedio noto (pensiero) e dall'accordo di un consenso (desiderio), il secondo subentra sempre ad essa con la tecnica (costruzione) (Friedman 2003). Il che sta a intendere che l''utopia realizzabile' è progetto, così come il progetto è 'pensiero immaginativo' (proiezione utopica), confermando l'ipotesi di Heidegger secondo cui 'costruire e pensare' sono due momenti (movimenti) indispensabili per l'abitare solo quando l'uno è in grado di ascoltare l'altro.

Dunque, la qualità dell'architettura non è determinata né da un gioco formale, né da un gioco estetico, ma è conseguenza di un atto interpretativo, governato da uno straordinario equilibrio tra oggettività e soggettività, con la finalità di andare oltre lo 'scopo', con l'intento di dare espressione a qualcosa che sia custode della nostra memoria e, contemporaneamente, aspirazione ad abitare poeticamente.

La crisi dei paesaggi contemporanei, già richiamata da diversi architetti (cfr. Bocchi 2015 e Pallasmaa 2011), risiede nella loro tendenza a dare risposte di natura meramente estetizzante, accettando passivamente soluzioni da tutti condivise, costruite e mostrate coniugando elementi e linguaggi già noti, in coerenza con il pensiero junghiano sugli 'archetipi collettivi'. L'obiettivo è quello di rispondere alle aspettative, nonostante ciò avvenga in totale contrasto con il concetto di 'storia operante' di muratoriana memoria, senza alcuna possibilità di far progredire la disciplina architettonica, oltreché nell'incapacità di nutrirsi di una reale e rinnovata proiezione sul mondo.

In questo modo, anche il mestiere dell'architetto – con i suoi esiti – attraversa una fase di smarrimento, portandosi «fuori dalla sua storia», dentro le ossessioni della novità o della sperimentazione di linguaggi, che spesso, contraddistinti da caratteri di estraneità, si rivelano incapaci di produrre avanzamenti (Pezza 2012: 97).

> Il problema qui è che per la costruzione del nuovo mancano punti di vista, intenzioni e risorse, che offrano angolazioni diverse, plurali, sperimentali, che dislochino le proposte più convenzionali e accettate e che guardino ad altre discipline progettuali per ampliare gli orizzonti culturali dell'architettura (Bocchi 2015: 81).

Dunque, quanto esposto induce ad affermare che mancano le utopie, e con loro la capacità di pensare al progetto, di nutrire il desiderio di futuro per immaginare il presente. In tal senso, si renderebbe opportuno ripercorre la storia (del progetto) per ricordare, ad esempio, l'importanza che ebbero le avanguardie architettoniche sul finire degli anni Sessanta del Novecento, quando, a seguito dell'alluvione che si abbatté sulla città di Firenze nel 1966, un gruppo di giovani architetti prese atto della fine della *razionalità* e fondò Superstudio, con la finalità di rompere col determinismo del Moderno, per restituire alle persone, allo spazio e ai suoi oggetti la libertà perduta. L'utopia negativa promossa dal collettivo fiorentino è stato un modo per promuovere un atteggiamento critico nei confronti dell'esistente, teso a spiegare, attraverso una riduzione del disegno e della rappresentazione, le possibili 'derive' dell'abitare, cercando di portare al limite i concetti di densità e rarefazione, di pianificazione e auto-organizzazione. Ciò insegna che, nella ricerca di nuovi percorsi per arginare lo stato di crisi dei paesaggi dell'abitare, occorre agire «evitando lo scoglio dell'obbedienza a un desiderio di strutturazione senza poetica» (Boulez 1990: 173), per ritrovarci dentro il 'paese fertile' raffigurato da Klee; questo è possibile avanzando un atteggiamento governato da un''antinomia pedagogica' con cui tenere insieme oggettività e soggettività, forma e super-forma, autonomia ed eteronomia, individualità e socializzazione, stimolando il nostro desiderio di avventura, nella

consapevolezza che per parlare costruttivamente con gli altri bisogna essere prima di tutto se stessi.

In questo senso, gli scritti raccolti in questo volume sono espressione della volontà di un avanzamento critico che, fondato sull'intersezione di saperi, prende coscienza dell'indissolubile relazione tra percezione emotiva e spazio costruito.

Bibliografia

Agamben 2008 = Giorgio Agamben, *Che cos'è il contemporaneo*?, Nottetempo, Milano 2008.

Besse 2013 = Jean-Marc Besse, *Habiter. Un monde à mon image*, Flammarion, Paris 2013.

Bocchi 2015 = Renato Bocchi, *La materia del vuoto*, Universitalia, Roma 2015.

Boulez 1990 = Pierre Boulez, *Il paese fertile. Paul Klee e la musica*, Leonardo, Milano 1990 (prima or. 1989).

Friedman 2003 = Yona Friedman, *Utopie realizzabili*, a cura di Susanna Spero, Quodlibet, Macerata 2003 (prima ed. 1974).

Gregotti 2008 = Vittorio Gregotti, *Il territorio dell'architettura*, Feltrinelli, Milano 2008 (prima ed. 1966).

Heidegger 2014 = Martin Heidegger, *Saggi e discorsi*, a cura di Gianni Vattimo, Mursia, Milano 2014 (prima ed. 1954).

Jullien 2018 = François Jullien, *L'identità culturale non esiste, ma noi difendiamo le risorse di una cultura*, Guido Einaudi, Torino 2018 (prima ed. 2016).

Jung 1928 = Carl Gustav Jung, *Die Beziehungen zwischen dem Ich und dem Unbewussten*, Rascher Verlag, Zurich 1928, trad. it. *L'Io e l'Inconscio*, Boringhieri, Torino.

Kant 1974 = Immanuel Kant, *La critica del giudizio*, Laterza, Bari 1974.

Mallgrave 2015 = Harry Francis Mallgrave, *L'empatia degli spazi. Architettura e neuroscienze*, Raffaello Cortina, Milano 2015 (prima ed. 2013).

Monestiroli 2016 = Antonio Monestiroli, *Il mondo di Aldo Rossi*, Letteraventidue, Siracusa 2016 (prima ed. 2015).

Muratori 1960 = Saverio Muratori, *Studi per un'operante storia urbana di Venezia*, Istituto poligrafico dello Stato, Libreria dello Stato, Roma 1960.

Pallasmaa 2011 = Juhani Pallasmaa, *Lampi di pensiero*, a cura di Mauro Fratta e Matteo Zambelli, Pendragon, Bologna 2011.

Pezza 2012 = Valeria Pezza, *Scritti per l'architettura della città*, a cura di Camillo Orfeo, Franco Angeli, Milano 2012.

Spazi geometrici, spazi vissuti e forme architettoniche: tra fenomenologia, geometria ed eco-architettura

Luciano Boi

> «A dire il vero, l'architettura offre l'aspetto mobile di una geometria viva, e ciò non può ottenersi che a condizione di non seguire un rigore assoluto […]. L'architettura marca il passaggio della geometria dal piano intellettuale a quello sensibile»
>
> Élie Faure, *L'esprit des formes*

1. Modelli storici di incroci tra matematica, arte e architettura

Nel filo della storia, in diverse epoche e culture, da quella greca a quella gotica, da quella rinascimentale a quella barocca, la matematica, l'arte e l'architettura si sono incontrate in maniera feconda e hanno fatto convergere i loro metodi e pensieri per realizzare quella che, ad ogni tappa, ci appare oggi una svolta radicale nel modo di concepire e costruire gli spazi privati e quelli pubblici. Tra i modelli che storicamente hanno segnato maggiormente lo sviluppo del legame profondo tra matematica, arte e architettura se ne possono ricordare alcuni, a nostro parere tra i più significativi. Quello greco, in cui i rapporti tra matematica e arte già svolgono un ruolo importante. Il modello di Vitruvio all'epoca romana (I secolo a.C.), i cui fondamenti teorici sono consegnati nel trattato *De architectura* (scritto probabilmente tra il 29 e il 23 a.C.). Il modello della

CC BY SA

cattedrale gotica nel Medio Evo. Quello di Leon Battista Alberti e del suo *De architectura*, opera influenzata dal pensiero di Vitruvio, che assieme a Brunelleschi, Piero della Francesca, Michelangelo e Leonardo è stato uno degli artefici del pensiero rinascimentale. Il modello della costruzione architettonica e del restauro dell'architettura tardogotica, improntato a un certo razionalismo, ispirerà in parte il movimento modernista in architettura con Le Corbusier (1887-1965), Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969) e Walter Gropius (1883-1969).

Il movimento modernista, sviluppatosi negli anni Venti e Trenta del XX secolo, ha influenzato più o meno direttamente tutta l'architettura e l'urbanistica del secolo scorso. Tra i criteri basilari che il modernismo rivendicherà è necessario ricordare quelli dell'utilità e funzionalità dell'edificio, per cui anche i materiali impiegati e il sistema costruttivo devono essere subordinati a questa esigenza primaria. Un altro criterio importante riflette una visione strutturalista (e in un certo qual modo anche costruttivista e formalista) dell'edificio e dell'abitazione, il che significa dare preminenza alla struttura rispetto alla forma, cioè alle relazioni tra le componenti funzionali integrate in un sistema costruttivo rispetto alla forma concepita come espressione del legame profondo che esiste tra i bisogni individuali e collettivi e i caratteri paesaggistici, estetici e culturali del luogo. È un movimento che punta a oggettivare la funzione dell'abitare, svincolandola da qualsiasi dimensione estetica o nozione di bellezza che non sia riconducibile a un fondamento razionale e a un vantaggio funzionale controllabile. La persona con la sua sfera percettiva ed emotiva non trova posto in questo tipo di concezione dell'architettura. Questa visione è chiaramente riassunta nella definizione di Le Corbusier secondo cui «Una casa è una macchina per abitare».

Il principale contributo di Le Corbusier all'architettura moderna consiste nell'aver concepito la costruzione di abitazioni ed edifici come fatti per l'uomo e costruiti a misura d'uomo. Per unire il costruttivismo col funzionalismo si adoperò a trovare una sorta di *modulo*, che individuò nella ben nota *Sezione aurea*, capace di definire la 'scala di grandezza' ideale per fare in modo che il corpo umano, le sue proporzioni, azioni e percezioni, vi si potessero conformare. C'è da notare che la *sezione aurea*, così intesa, idealizza un'unica posizione del corpo, già di per sé idealizzato

conformemente a un modello astratto di proporzione aritmetica-geometrica, e istituisce una scala di grandezza standard che deve valere per tutti i corpi di tutti gli esseri umani, indipendentemente dal luogo in cui vivono, da come vivono, si muovono e stanno insieme, dalle loro pratiche culturali. Si trattava quindi di oggettivare, misurare, matematizzare il corpo umano, che viene quindi asservito al numero, all'ordine, precisamente a un numero invariabile e a un ordine statico. Si badi bene che, secondo questa concezione, solo *il* corpo umano come scala di grandezza standard deve essere preso in conto, e non *i* corpi umani, nella loro diversità e singolarità, con i loro specifici modi di essere, di agire, di vivere in un luogo. In sostanza, per Le Corbusier e gli altri architetti e urbanisti del modernismo l''utopia' era di costruire uno spazio *unicum* ispirato ad un solo modello razionale di geometria e a proporzioni del corpo umano ritenute valide universalmente. Cosicché la pluralità, diversità e singolarità degli esseri umani vengono bandite da questo modello di costruzione e di abitazione, eretto a sistema razionale totalizzante. Infatti, la produzione standardizzata (nel corso della sua lunga carriera egli realizzò 75 edifici in 12 nazioni, una cinquantina di progetti urbanistici e centinaia di progetti non realizzati), basata su un modulo replicabile all'infinito, è un concetto che domina l'intera produzione di Le Corbusier.

Agli antipodi di questa posizione puramente funzionalista e meccanicista sul ruolo dell'edificio si collocherà circa trent'anni più tardi la riflessione del filosofo della scienza francese Gaston Bachelard (contemporaneo di Le Corbusier), che nel libro *La poétique de l'espace* (apparso nel 1957) scrive:

> È di estrema evidenza, per uno studio fenomenologico dei valori di intimità dello spazio interiore, il fatto che la casa costituisca un essere privilegiato, a condizione, tuttavia, che essa venga considerata nella sua unità e insieme nella sua complessità, cercando di integrarne tutti i valori particolari in uno fondamentale (Bachelard 2011: 31).

Il grande poeta, scrittore e saggista Paul Valéry (1871-1976) non poteva non occuparsi di un tema così nevralgico per la conoscenza e

l'esistenza umana. Nel saggio *Eupalinos ou l'Architecte* (uscito nel 1921), Valéry concepisce l'architettura al contempo come l'espressione della materialità e dell'inventività matematica, o anche come l'espressione concreta di concetti e metodi matematici. Come commenta Fulvio Papi (2001: 52), «desiderio, intelligenza e ambiente costituiscono le polarità di cui la costruzione [architettonica] deve tener conto». Cosi – le parole sono di Marco Enrico Giacomelli (2003) – «il geometra (metaforico, eventualmente) assicura la razionalità a rapporti esatti e stabili; al contempo, il geometra (architetto) è in grado di trovare "l'esattezza nel rapporto che l'atto di costruire intrattiene con il gioco di forze che sono il luogo del costruire medesimo"»[1].

Troviamo qui uno dei pensieri prediletti di Valéry, che consiste nel cercare di armonizzare una certa esattezza, viva e non arida, della matematica con una dinamica delle forze della materia che si presta ad essere trasformata da uno spirito in movimento che dialoga con i tratti peculiari dell'ambiente naturale ed antropico. Anche lo scrittore (e ingegnere) austriaco Robert Musil esprimeva a suo modo la tensione tra esattezza matematica e approssimazione degli eventi umani, senza che in alcun momento sia possibile scegliere definitivamente l'una delle due polarità rinunciando per sempre all'altra. In fondo questi due aspetti della conoscenza e dell'umanità divengono complementari nel momento in cui si persegue il sogno di una matematica delle soluzioni singole. E, infatti, questo era il sogno di Musil che, detto con le parole di Ulrich, significava «parlare dei problemi matematici che non consentono una soluzione generale ma piuttosto soluzioni singole che, combinate, s'avvicinano alla soluzione generale» (Musil, *L'uomo senza qualità*, parte II, cap. 83). Tale appariva a Musil anche il problema della vita umana. E tale ci appare anche uno dei principali problemi con cui si trova oggi confrontata l'architettura: come tenere insieme, in una visione complementare ed armoniosa, la necessità di seguire una certa esattezza e coerenza nella definizione dei criteri architettonici e l'esigenza di rispettare una certa libertà e variabilità nelle forme, negli stili e nei colori. A questo stesso proposito va ricordata la profonda riflessione sviluppata dal grande storico dell'arte francese Élie

[1] La frase tra virgolette proviene dal volume di Papi (2001: 56).

Faure (1873-1937) nell'opera in quattro volumi *Histoire de l'art*, apparsa nel 1924, e nel lavoro successivo *L'esprit des formes*, pubblicato nel 1927. Egli scrive:

> L'architettura, che riguardo alle sue fonti ed apparenze è, tra le arti, la più vicina al simbolo geometrico, è il modo plastico più universale, il primo (c'è da supporre) che si sia presentato al poeta affinché costui ordinasse l'universo dal punto di vista delle sue emozioni (Faure 1927: 262).

Secondo Faure, nell'architettura la geometria è profondamente legata alla vita delle persone e risulta impossibile separare il suo aspetto razionale, ma pur sempre dinamico, dal quello sensibile:

> A dire il vero, l'architettura offre l'aspetto mobile di una geometria viva, e ciò non può ottenersi che a condizione di non seguire un rigore assoluto. […] L'architettura marca il passaggio della geometria dal piano intellettuale a quello sensibile (*ivi*: 266).

La critica radicale proposta da Heidegger in *Costruire, abitare, pensare*, in *Saggi e discorsi* (*Bauen Wohnen Denken*, in *Vorträge und Aufsätze*, 1936-1953), è rivolta ai fondamenti stessi del concetto di 'abitare', nel modo in cui è stato concepito dalla scienza e dalla cultura occidentali della modernità. In particolare, il filosofo tedesco sviluppa la critica all'idea che il *costruire* sia un momento che precede e sia quindi gerarchicamente fondante rispetto a quello dell'*abitare*, in cui riconosce un sintomo del dominio tecnico contemporaneo, e propone un ordine inverso. L'abitare originario, come modo di essere nel mondo dal quale derivano le altre prassi, «è stato obliato in favore di un concetto di edificazione assolutamente strumentale», come commenta Giacomelli (2003). Ma l'abitare riflette il modo secondo cui gli esseri umani istituiscono un legame fisiologico, antropologico e cosmico con la terra, ed è perciò il costruire che deriva dall'abitare e il secondo dà senso al primo, e non il contrario. «Quello che chiamiamo 'spazio edificabile' è uno spazio già segnato nel suo senso possibile dai luoghi che lo fanno essere così com'è» (Papi 2001: 71). L'ontologia dell'essere si fonda sul modo in cui noi

abitiamo una casa e viviamo un luogo, cosicché l'abitare è un momento, un processo essenziale dell'esistenza umana e della nostra relazione altrettanto essenziale che intratteniamo con il mondo della natura e della cultura. Da questo punto di vista, il costruire è una funzione antropologicamente complessa che deve corrispondere all'esigenza appena ricordata.

In questo atteggiamento, Heidegger era stato preceduto dal grande poeta boemo Rainer Maria Rilke (1875-1926), espresso in forma più lirica e con un'attenzione particolare rivolta a quello che si può chiamare la 'vita segreta delle cose' e al significato profondamente spirituale dello stare in una dimora, del vivere in un luogo; anche lui però a partire da una critica alla modernità occidentale dell'asservimento della natura e della cultura a un funzionalismo prevalentemente tecnico. Come è stato sottolineato da Daniela Liguori (2010), Rilke si era interessato (durante il suo soggiorno parigino) al peculiare rapporto che nella cultura giapponese esiste fra l'uomo e la natura. In particolare, egli mostrò un profondo interesse per l'artista giapponese Katsushiku Hokusai (1760-1849), che sembra abbia ispirato in parte le sue riflessioni sul paesaggio. Ciò che lo attrasse fu il fatto che «l'artista giapponese vive *nella* e *con* la natura, come nessun popolo ha mai fatto» (Muther 1893: 591, cit. in Liguori 2010: 21). In Giappone non vi era quindi (stiamo parlando della fine del Settecento e degli inizi dell'Ottocento)

> nessuna forma di dominio sulla natura, né si è sviluppato quel tipo di arte che in Occidente è stato definito realismo, poiché questo implica la presenza di un soggetto che ponendosi al di fuori della natura voglia darne una rappresentazione oggettiva, miri cioè alla «riproduzione fotografica», alla «piatta descrizione della realtà». L'arte giapponese mostra piuttosto «l'essenziale di ogni cosa» cogliendo con pochi e decisivi tratti il movimento della natura, il «ritmo dell'universo» (Liguori 2010: 21)[2].

[2] Le espressioni tra virgolette provengono da Muther 1893: 594, trad. della stessa Liguori.

Rilke mette in discussione il gesto oggettivante della natura da parte dell'uomo, cioè il fatto che la natura diventi oggetto da utilizzare e manipolare illimitatamente in funzione di bisogni e fini umani. Come scrive ancora Liguori (2010: 23),

> È questo gesto, con il quale il soggetto si pone «di fronte» al mondo e quindi, in un certo senso, *fuori e al di sopra* di esso, a determinare un misconoscimento del rapporto che lega l'uomo alla natura[3].

La studiosa cita in proposito il seguente passo di Rilke:

> L'uomo comune, che vive con gli altri uomini, e che conosce la natura solo per quel tanto che è collegato ai suoi interessi, di rado si accorge di questo strano e misterioso rapporto. Guarda piuttosto all'esteriorità delle cose che egli, con l'aiuto dei suoi simili, ha messo insieme col lavoro di secoli; ed è portato pertanto a credere che la terra, in quanto è possibile coltivare un campo, diradare un bosco, rendere navigabile un fiume, partecipa in qualche maniera a questo lavoro. Il suo occhio, fisso quasi esclusivamente sugli uomini, guarda alla natura senza soffermarvisi, come a qualcosa di sottinteso e di già esistente che va sfruttato il più possibile (R. M. Rilke, *Einleitung <zu Worpswede>*, 1903, p. 475, cit. in Liguori 2010: 24).

Si ha invece bisogno di uno sguardo che sia capace di cogliere l'eccedenza inoggettivabile della natura, l'invisibile movimento originario che le è proprio, e di darle forma nell'opera d'arte. Lo storico dell'arte francese Henri Focillon (1881-1943) ha sottolineato come nell'arte giapponese il paesaggio non sia mai rappresentato attraverso la prospettiva lineare. Come osserva ancora Liguori, commentando lo scritto di quest'ultimo su Hokusai,

> L'assenza della prospettiva lineare deriva, secondo Focillon, dal fatto che l'arte giapponese «non mira a riprodurre la terza dimensione dello spazio, ma solo a suggerirla», a differenza di quella europea, che

[3] L'espressione tra virgolette, come l'autrice chiarisce in nota (Liguori 2010: 23 nota 80), è un richiamo all'ottava delle *Duineser Elegien*.

> «risponde a esigenze realistiche, come provano la nostra concezione dello spazio e la nostra avidità di immagini «vere» (Liguori 2010: 21 nota 72)[4].

2. Il pensiero matematico e le concezioni e pratiche architettoniche

È difficile negare l'esistenza nei Greci antichi di un'*estetica matematica*. Il *linguaggio delle (buone) proporzioni* è quello nel quale fondamentalmente si inscrive la matematica greca, ed anche le arti, in particolare la musica e l'architettura. Il linguaggio delle proporzioni è fondato sul concetto di *rapporto*, tra quantità geometriche e/o aritmetiche commensurabili o anche non commensurabili, e non su quello di numero. Si può dire che la matematica e l'architettura dell'antica Grecia sono caratterizzate dalla ricerca e dalla realizzazione di un'armonia raffinata e dinamica. Nella teoria dell'armonia c'è sottesa l'idea che tutte le forme naturali, organiche e umane soddisfano il principio delle buone proporzioni. La più importante delle armonie è quella che pensavano esistesse tra il cosmo e il mondo in cui viviamo. I Pitagorici in particolare (intorno al IV secolo a.C.) pensavano che le velocità alle quali si spostano le sfere celesti, che possono essere misurate, mostrano dei rapporti proporzionali simili agli accordi musicali. Questa similitudine faceva loro pensare che i suoni prodotti dai pianeti potessero ugualmente obbedire a un sistema di rapporti proporzionali, il cui funzionamento sarebbe retto dalle stesse leggi sui cui riposano gli armonici musicali. Per i Pitagorici esisterebbe quindi un'analogia profonda tra le leggi che regolano i corpi celesti e quelle che sottendono l'organizzazione delle arti e in special modo della musica. Keplero è stato il primo astronomo moderno a teorizzare tale analogia, esplorando l'idea che i movimenti degli astri e le proprietà di certe strutture naturali siano retti dagli stessi principi scientifici ed estetici.

Il modello delle buone proporzioni o dell'armonia è al centro delle riflessioni che l'architetto e scrittore romano Vitruvio (80 a.C. circa - 15 a.C. circa) sviluppa nel suo trattato *De architectura*, dedicato all'imperatore

[4] Le frasi tra virgolette sono tratte da Focillon 2003: 34.

Augusto. L'idea di Vitruvio è che, così come il corpo umano ideale deve essere perfettamente proporzionato, lo stesso deve valere per gli edifici, la cui costruzione deve rispettare precisi rapporti di proporzionalità. La geometria elementare, e i diversi modi di inscrivere figure di base in altre figure di base, come il quadrato nel cerchio, fornirà lo strumento più rigoroso ed efficace per permettere di idealizzare il corpo umano e l'edificio, considerato all'epoca come un elemento organico della città. Il famoso *Uomo vitruviano* (disegno a matita di Leonardo da Vinci) è un esempio importante che mostra come la cosiddetta 'divina proporzione' (il riferimento è chiaramente alla *Sezione aurea* scoperta da Leonardo Fibonacci intorno agli inizi del 1200) sia il concetto geometrico più atto a rappresentare la relazione tra la struttura anatomica e la bellezza estetica del corpo umano. L'*Uomo vitruviano* vuole essere una rappresentazione delle proporzioni ideali del corpo umano, che dimostra come esso possa essere armoniosamente inscritto nelle due figure 'perfette' del cerchio (tutti i punti sulla circonferenza sono equidistanti dal centro) e del quadrato (tutti i suoi lati e angoli sono uguali).

L'architettura gotica (secoli XII-XIV) si esprime soprattutto attraverso le sue cattedrali, che vanno viste non solamente come opere architettoniche di rara bellezza, ma come simbolo di un poema cosmico di cui la cattedrale costituisce l'incarnazione e il mezzo di espressione. L'architettura gotica non si preoccupa di dare un punto di vista unico, né conosce la prospettiva lineare, che sarà introdotta più tardi dagli artisti e architetti del Quattrocento per sottolineare il ruolo centrale dell'uomo nella natura e nella società. Certi principi dell'architettura gotica del Medioevo, fortemente criticati durante il Rinascimento, saranno in parte riabilitati all'epoca moderna, in particolare l'idea che gli edifici di culto e gli altri spazi abitati debbano simbolizzare un legame tra creatività geometrica, sensibilità spirituale ed elevazione cosmica.

Leon Battista Alberti (1404-1472), nel suo *De pictura* del 1435, sviluppa le nozioni fondamentali di *proporzionalità* e di *ordine* per l'architettura. Figura poliedrica del Rinascimento, fu l'inventore della prospettiva lineare centrale, metodo che permette di far convergere i diversi punti di vista verso un unico punto centrale, ossia il punto all'infinito. Ispiratosi dal modello vitruviano, Alberti offre una nuova teorizzazione dei principi

fondamentali dell'architettura, ed elabora quello che si può chiamare un umanesimo *more geometrico*. Alberti ha avuto un ruolo importante nel prefigurare certi principi degli sviluppi dell'architettura all'epoca moderna. In particolare, si può schematicamente ricordare quello della separazione tra lo 'scheletro' e la 'pelle' degli edifici, cioè tra la struttura, che si comincia a concepire in modo a sé stante, e la loro superficie esterna, vista come un decoro che va aggiunto alla struttura senza tuttavia influenzarne la sua concezione e realizzazione. Questa nozione di struttura come principale criterio del funzionalismo architettonico diverrà l'idea dominante del modernismo in architettura. È un'idea che sottende chiaramente la separazione tra l'interno e l'esterno di un edificio, la quale annuncia un'altra separazione ancora più gravida di conseguenze, che è quella tra l'edificio come costruzione e il luogo dove esso sorge, o anche tra l'essere come 'oggetto' racchiuso in un volume limitato di spazio e l'essere-al-mondo, che suppone e suscita una relazione sensibile con lo spazio, un'appartenenza al luogo, insomma una relazione dinamica e vitale tra l'essere vivente e il mondo al quale appartiene.

Si può dire che l'epoca moderna in architettura comincia con l'architetto francese Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879), nel quale si può riconoscere il fautore di un certo razionalismo e funzionalismo architettonici. Egli sottolinea l'esigenza di una 'bellezza utile', nel senso che la vera bellezza dipende dalla perfetta adeguazione tra la forma e la funzione. Ispirandosi per certi versi al modello dell'architettura gotica, nei suoi *Entretiens sur l'architecture* (1863-1872) Viollet-le-Duc (1863: 451) ha affermato che una delle principali preoccupazioni dell'architettura deve essere «l'alleanza della forma con i bisogni e con i mezzi della costruzione», cosicché la forma non ha valore in sé ma unicamente in quanto serve a migliorare la funzionalità degli edifici. L'architettura deve assicurare una grande visibilità e chiarezza degli edifici, mostrare una struttura essenziale ed epurata da ogni elemento decorativo; una tale funzione di essenzialità costruttivista e visibilità tecnologica viene riposta in due materiali, nel cemento e nel vetro. Da questo punto di vista, l'architettura è molto più una scienza e tecnica della costruzione che un'arte della creazione. L'architetto tedesco Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969) fonda le sue ricerche e i suoi lavori in architettura su quello che ritiene essere il principio

fondamentale del funzionalismo: «ogni linea, ogni struttura e ogni elemento che compone un edificio deve rispondere a una precisa finalità». L'architetto americano Louis Sullivan (1895-1983), maestro di Frank Lloyd Wright (1867-1959), il padre del moderno funzionalismo, ha legato il suo nome al famoso principio *Form follows Function*, che si può leggere a un doppio livello, sia letteralmente come 'la forma deriva dalla funzione' o 'la funzione produce la forma', sia come: 'il costruire e l'edificio vengono prima dell'abitazione o dell'abitare'. Un tale principio sancisce in qualche modo un dualismo nel mondo della vita e dell'esistenza tra lo spazio abitato, sia esso una casa o una città, e l'ambiente o mondo vitale. E così si arriva alla (già citata) formula di Le Corbusier: «Una casa è una macchina per abitare» («Une maison est une machine à habiter»). Si può quindi affermare che il funzionalismo rappresenta l'aspetto più riduttivo del razionalismo architettonico.

Un elemento critico di un tale punto di vista va subito evidenziato. La costruzione, il costruire nel senso di edificare, non è (e non può essere) tutto nell'architettura e d'altronde non è neanche l'essenziale. I problemi epocali del degrado territoriale e della perdita enorme della biodiversità, della devastazione del patrimonio ambientale ed artistico, dell'inaudito sconvolgimento climatico ed energetico globale del nostro pianeta e dei suoi principali ecosistemi, dello sbriciolamento del tessuto produttivo e antropologico delle città e delle campagne, della necessità di nuovi equilibri e principi sociali e culturali, prima ancora che economici, hanno portato a un esaurimento degli ideali modernisti dell'architettura contemporanea improntati a una certa meccanizzazione, razionalizzazione e standardizzazione della forma architettonica e della funzione abitativa, di cui gli ultimi a rendersi conto (e a voler prendere in considerazione) sono proprio gli architetti e gli urbanisti. Non si può tuttavia continuare a credere nelle virtù redentrici della costruzione ed occupazione illimitata dello spazio o nella necessità d'industrializzare l'edilizia, perché ragioni al contempo ambientali, sociali, culturali ed etiche impongono un cambiamento radicale di rotta e di modello. Le nozioni riduttrici e dualiste di 'verità costruttiva', ereditata da Viollet-le-Duc, e di 'meccanica dell'edificio', codificata da Le Corbusier, devono lasciare il posto a una concezione in cui l'atto di abitare, l'appartenenza a un luogo e la

costruzione dell'identità individuale e collettiva attraverso la scoperta del proprio ambiente vitale fanno parte di una visione integrata del vivere e del pensare. Non è più il tempo della globalizzazione e standardizzazione, che hanno portato a un impoverimento delle forme di vita, ma piuttosto quello della presa in considerazione della grande diversità delle forme di abitare e vivere i luoghi, per valorizzarne le specificità ambientali, antropologiche ed artistiche all'interno di una nuova prospettiva capace di creare un profondo legame tra la ricchezza delle singolarità locali e il significato dei valori universali.

Alla luce di quanto appena detto, ha senso parlare di alcuni *imperativi* estetici ed etici, che ci sembrano inoltre ampiamente giustificati dalle brevi considerazioni che seguono. Recentemente si è cominciato a capire che una certa urbanizzazione diffusa e tentacolare, che dalla città si è diramata verso la campagna secondo il modello della città professionalizzata e della campagna decoro, stravolgendo così le peculiarità di entrambe e dando luogo a una sorta di magma indifferenziato e svuotato dei suoi tratti antropologici singolari e delle sue pratiche sapienziali, conduce a un punto di non ritorno per le campagne, le città e l'intero pianeta. A ciò si aggiunge che l'edilizia è una grande divoratrice di spazio, di materia e di energia. L'urbanizzazione indiscriminata, selvaggia e senza regole degli ultimi decenni è stata una delle principali cause della distruzione della diversità biologica e culturale. Un pianeta inquinato, ricoperto di sovraffollate e desolanti megalopoli costruite in fretta e male e in cui oggi si riversa la gran parte della popolazione mondiale, e dove la preservazione di una certa qualità della vita, in particolare il mantenimento o la creazione di un equilibrio tra ambienti naturali e umani, tra natura e cultura, che è stata l'ultima delle preoccupazioni dei fautori, progettisti e costruttori dei mostri urbani del XX secolo, sta portando a un grande stravolgimento degli equilibri eco-sistemici e socio-culturali.

3. Affinità e differenze tra spazi geometrici e spazi abitati

Una prima soluzione potrebbe essere quella di costruire meno e meglio, tenendo conto delle caratteristiche dell'ambiente, dei luoghi e delle

culture locali. La scelta di abitare in un luogo dovrebbe precedere l'atto di costruire (edificare), è il primo che giustifica e dà senso al secondo, e non il contrario. Conoscere concretamente lo spazio, cioè fenomenologicamente e corporeamente, comporta il coordinamento e l'integrazione di tutti i nostri sistemi sensoriali. Per esempio, la percezione tattile è importante per poter esplorare le caratteristiche fisiche ed anche le tessiture reali dello spazio in quanto mondo vissuto (*Lebenswelt*). Il *sentire* tramite la tattilità le forme degli oggetti, e specialmente la forma delle abitazioni, è essenziale affinché ci sia interazione dinamica reciproca tra il soggetto e il luogo, nel senso che si abita un luogo e contemporaneamente si è abitati da quest'ultimo. In termini più generali, possiamo dire che il pensare e costruire una forma geometrica o una forma architettonica equivale sempre a un'esperienza vissuta, in particolare a un'intuizione premonitrice dei movimenti e dei gesti che bisogna fare non solo per ottenere tale forma ma anche per essere in interazione con il corpo, la mente e l'ambiente vitale.

Tra i diversi modelli di spazi architettonici-geometrici che si sono succeduti nell'Occidente sin dalla Grecia antica, si possono menzionare i seguenti: (i) lo spazio come *rappresentazione*, caratteristico della geometria e filosofia greche, cioè come modello astratto di rappresentare il corpo e il mondo senza tuttavia che si faccia intervenire direttamente (concretamente) la loro azione e il loro cambiamento; (ii) lo spazio che designa il *ricettacolo vuoto a tre dimensioni* dove si dispongono gli oggetti secondo un certo ordine; (iii) lo spazio come *struttura (ossatura) interna* che supporta e ordina l'opera architettonica (ad esempio la cattedrale o un altro edificio religioso o pubblico); a sua volta la struttura è generata dal fatto di disporre gli elementi in modo che formino un *tutto* o anche in modo che la luce penetri nella struttura facendone risaltare gli aspetti più pregnanti (si pensi al ruolo della volta e dell'arco nello stile gotico o all'importanza della luce negli edifici barocchi); (iv) lo spazio abitato come *zoccolo ontologico* del dispiegamento dell'essere e della sua esistenza; da questo punto di vista l'abitare non è un'operazione meccanica e neanche solo demografica, ma una condizione essenziale della costituzione dell'identità individuale e collettiva; (v) lo spazio abitato come *substrato o stoffa di un processo* che dà luogo a nuove forme naturali e di vita; così concepita, la forma risulta da

un processo che si inscrive e affonda le sue radici nello spazio, che va visto come un luogo complesso e un fenomeno organico. Perché allora non pensare che lo spazio abitato possa nascere dalla fusione di una geometria dinamica e di un approccio fenomenologico della percezione?

Italo Calvino ha scritto:

> Un simbolo più complesso, che mi ha dato le maggiori possibilità di esprimere la tensione tra razionalità geometrica e groviglio delle esistenze umane è quello della città. Il mio libro in cui credo d'aver detto più cose resta *Le città invisibili*, perché ho potuto concentrare su un unico simbolo tutte le mie riflessioni, le mie esperienze, le mie congetture; e perché ho costruito una struttura sfaccettata in cui ogni breve testo sta vicino agli altri in una successione che non implica una consequanzialità o una gerarchia ma una rete entro la quale si possono tracciare molteplici percorsi e ricavare conclusioni plurime e ramificate (*Esattezza – Lezioni americane*, in Calvino 2001: 689-690).

La città come luogo di incontro, di incarnazione di una certa razionalità geometrica, dinamica e immaginativa, e di un tessuto di vite umane; la città come *ricamo* sul quale i suoi abitanti vivono e scrivono una storia di esperienze ed esistenze umane che si intrecciano in più modi e spontaneamente organizzano un dialogo a più voci e con un'assonante varietà di prospettive. Città come *trama* nel senso di apertura, di un orizzonte infinito e al contempo esperienziale e vissuto, nell'accezione propriamente leopardiana del termine, cioè di un'armonia fenomenologica e ontologica tra uomo e *Kosmos*, tra luogo e *ànthropos*, tra *bìos* e cultura. Citiamo a questo proposito l'osservazione interessante di Franco La Cecla:

> Walter Benjamin scriveva in *Esperienza e povertà*, nel 1933, che con Le Corbusier e l'architettura del vetro e del cemento la città ha perduto per sempre la sua "aura", che i luoghi vengono privati per sempre della possibilità di farne esperienza. Quello che case, piazze, strade significavano nella stratificazione di immaginazione e memoria collettiva, tutte le evocazioni sospese negli oggetti e nei muri, tutto quello che lui, berlinese, poteva ritrovare in un "angolo remoto" come l'Ibiza di allora, tutto ciò veniva condannato senza appello

> dall'architettura contemporanea. L'affermazione di Robert Byron su Le Corbusier come efficiente costruttore di pollai, ma non di architettura, è degli stessi anni, e anche il suo senso è per certi versi vicino alle parole di Benjamin. Per Byron infatti l'architettura aveva ancora a che fare con il profondo, con il sentir cantare le cose di Rilke, con la capacità di nutrire per muri e strade un senso di reciproca appartenenza (La Cecla 2010: 50).

L'architettura non può ispirarsi ai soli criteri dell'utilità strumentale e della precisione meccanica, ma deve incorporare nel suo seno un elemento di umanità, di libertà, di possibilità, insomma un'idea di vaghezza nel senso che la intende Leopardi per il linguaggio letterario, che ha a che fare con un modo diverso di concepire la vita delle forme e delle persone. Anche il linguaggio dell'architettura acquisterebbe in significato artistico e poetico se si lasciasse più contaminare da una certa vaghezza, imprecisione. Parafrasando Calvino (2001: 679), si può far notare che nella lingua italiana la parola 'vago' significa anche grazioso, attraente, e «porta con sé un'idea di movimento e mutevolezza» In alcuni passi dello *Zibaldone* (25-28 settembre 1821, 1789-1798), Leopardi fa l'elogio del 'vago', evidenziando innanzitutto che

> Le parole lontano, antico, e simili sono poeticissime e piacevoli, perchè destano idee vaste, e indefinite. […] Le parole *notte notturno* ec. le descrizioni della notte sono poeticissime, perchè la notte confondendo gli oggetti, l'animo non ne concepisce che un'immagine vaga, indistinta, incompleta, sì di essa, che quanto ella contiene.

La vaghezza e l'indeterminatezza di cui parla Leopardi ci mette in uno stato mentale e d'animo che apre a una sensibilità e percezione della realtà più ricche e complesse. Come osserva Calvino (2001: 680):

> È un'attenzione estremamente precisa e meticolosa che egli esige nella composizione d'ogni immagine, nella definizione minuziosa dei dettagli, nella scelta degli oggetti, nella scelta degli oggetti, dell'illuminazione, dell'atmosfera, per raggiungere la vaghezza desiderata.

Ad esempio il modo in cui la luce penetra nelle vie e nelle case, o illumina certi oggetti come un muro o un albero, il modo in cui essa cela i segreti dei luoghi, o crea un'atmosfera, sono tutte situazioni che permettono di cogliere la bellezza e il senso dell''indefinito' e dell''indeterminato'. Questa percezione sensibile e singolare è una condizione importante per poter vivere pienamente e con empatia una casa, una città, un luogo. Leggiamo ancora lo *Zibaldone* (1744-1745) di Leopardi:

> la luce del sole o della luna, veduta in luogo dov'essi non si vedano e non si scopra la sorgente della luce; un luogo solamente in parte illuminato da essa luce; il riflesso di detta luce, e i vari effetti materiali che ne derivano; il penetrare di detta luce in luoghi dov'ella divenga incerta e impedita, e non bene si distingua, come attraverso un canneto, in una selva, per li balconi socchiusi ec. ec.; la detta luce veduta in luogo oggetto ec. dov'ella non entri e non percota dirittamente, ma vi sia ribattuta e diffusa da qualche altro luogo od oggetto ec. dov'ella venga a battere; in un andito veduto al di dentro o al di fuori, e in una loggia parimente ec. quei luoghi dove la luce si confonde ec. ec. colle ombre, come sotto un portico, in una loggia elevata e pensile, fra le rupi e i burroni, in una valle, sui colli veduti dalla parte dell'ombra, in modo che ne sieno indorate le cime; il riflesso che produce p.e. un vetro colorato su quegli oggetti su cui si riflettono i raggi che passano per detto vetro; tutti quegli oggetti in somma che per diverse materiali e menome circostanze giungono alla nostra vista, udito ec. in modo incerto, mal distinto, imperfetto, incompleto, o fuor dell'ordinario ec.

In *Bauen, Wohnen, Denken* (*Vorträge und Aufsätze*), Heidegger critica l'idea che lo spazio matematico possa essere a fondamento dello spazio abitato. Lo spazio ridotto a numeri o a semplici rapporti di misura non può contenere in sé i luoghi. Gli spazi abitati si differenziano dagli spazi puramente matematici in quanto acquistano forma e significato grazie ai luoghi, che hanno al contempo un valore estetico, antropologico e simbolico, e gli edifici devono appartenere ai luoghi dal momento in cui aspirano ad essere un 'vero' basamento delle pratiche di vita. Appare così

necessario considerare i rapporti tra i luoghi e gli spazi; riflettere sulla relazione che unisce l'uomo allo spazio sui piani biologico, fenomenologico e cognitivo. Questi piani sono intrecciati tra di loro e pertanto l'uomo e lo spazio non sono più separabili; in altre parole, le abitazioni devono essere concepite come delle formazioni organiche, degli organismi viventi nel senso che solo se lo spazio è esperito dall'uomo, quest'ultimo ne è allora 'abitato. A questo proposito, Heidegger ha scritto che

> lo spazio non è qualcosa che sia di fronte all'uomo. Non è né un oggetto esterno [un dato oggettivo] né una esperienza interiore [soggettiva]. Non ci sono gli uomini e inoltre *spazio*; giacché se dico "un uomo" e intendo con questo termine quell'ente che è nel modo dell'uomo, e cioè che abita, con ciò indico già con il termine "un uomo" il soggiornare […] presso le cose (Heidegger 1976: 104).

Nelle *Duineser Elegien* (1912-1922) e in *Die Sonette an Orpheus* (1922) Rilke, a partire da una critica alla funzione puramente rappresentativa-denotativa del linguaggio, va alla ricerca di una lingua poetica che dia ragione dell'alterità delle cose, della loro irriducibilità. Come commenta Liguori (2010: 15),

> Si tratta di pensare un'*altra* posizione del soggetto: non "di fronte" alle cose, ma "intessuto" nella trama del mondo, inscritto in una rete di *infinite relazioni* e coinvolto nella processualità incessante della natura. L'immersione senza fusione che il soggetto così esperisce è anche accesso ad un *sentire altro* […]. A prendere corpo è una "poetica dei sensi" che sostituisce al primato della vista quello dell'udito. La parola poetica dovrà mostrare non la *cosa vista* ma la *cosa udita* e ad essere udito è il respiro della cosa. Respiro che è un *respirarsi reciproco*, di cui la parola poetica deve essere diagramma.

L'antropologo Tim Ingold ha ripreso questo tema per sottolineare che le case sono «organismi viventi». Come gli alberi (case abitate da volpi, civette, scoiatoli, formiche, scarabei e ben altre creature), esse «hanno storie di vita che consistono nell'aprirsi delle loro relazioni con gli elementi

umani e non umani del loro ambiente» (Ingold 2000: 187). In altre parole, si tratta di ridefinire la nozione stessa di 'abitare' una città, un luogo, uno spazio. Questo punto ha un significato scientifico e filosofico di prim'ordine ed è stato ben messo in luce dal geografo e filosofo francese Augustin Berque, che – sulla traccia delle riflessioni critiche sviluppate nell'ambito della fenomenologia da Husserl e Merleau-Ponty e in modo forse ancora più penetrante da Heidegger – recentemente ha scritto che l'architettura moderna sembra aver ripudiato il legame ontologico tra luogo ed essere, tra abitare ed esistere, in favore di una visione puramente tecnica dell'edificio. L'architettura smarrisce sempre di più le sue basi concrete, che sono state sostituite da una logica dell'astrazione, da uno *spazio universale*:

> Questo 'spazio universale' è la traduzione in architettura di uno dei principi fondamentali della fisica classica, lo spazio assoluto di Newton, omogeneo […], isotropo […] e infinito. Un tale spazio è esattamente il contrario dei milieux *concreti*, che sono necessariamente eterogenei e singolari (perché ognuno differisce concretamente dagli altri), anisotropi (poiché […] l'alto e il basso, la destra e sinistra, il davanti e il dietro non sono affatto equivalenti) e finiti (dal momento che in ogni luogo del pianeta esiste necessariamente un orizzonte) (Berque 2015: 6).

È difficile dire se il tipo di corrispondenza proposto da Berque tra lo spazio assoluto di Newton e lo 'spazio universale' dell'architettura moderna sia del tutto giustificato, viste le profonde differenze che esistono tra i due esempi rispetto al loro contesto scientifico, filosofico e culturale, nonché i significati diversi a cui i due concetti fanno riferimento nell'ambito, rispettivamente, della fisica classica e del modernismo architettonico. Quello che comunque è apparso chiaramente negli ultimi decenni è lo iato, a volte incolmabile, tra l'appiattimento formalista e funzionalista degli architetti e dei loro progetti e la complessità eco-fenomenologica ed antropologica degli spazi e dei luoghi dove la gente abita e vive, tra il discorso dell'architettura e il discorso della realtà, dove le motivazioni e gli obiettivi degli uni spesso hanno ben poco a che fare con

le necessità e ragioni esistenziali degli altri. Quello che è stato gravemente reciso è il nodo vitale tra gli spazi e le forme di vita, la relazione ontogenetica e simbolica tra i luoghi e gli esseri umani. La Cecla (2010: 51) osserva che

> Gli architetti rimangono chiusi nella loro vertigine, sanno che quello che fanno non avrà alcun risultato sul piano della realtà, e verrà rifiutato o trasformato in maniera radicale. È, nei primi anni, la posizione dello stesso Rem Koolhaas. Di fronte a questa evidenza la professione si chiude in se stessa, tratta i propri strumenti come puro esercizio formale. E ciò accade nel momento in cui tutta la città "moderna" è invece in crisi e avrebbe davvero bisogno di essere ripensata.

Gli spazi abitati devono ridivenire delle realtà multidimensionali e polisemiche. La crisi riguarda i fondamenti stessi dell'architettura contemporanea, e in particolare il fatto di aver appiattito il significato del vivere e dell'abitare nella struttura dell'abitazione, dell'edificio, dimenticando così il valore formatore e creativo della relazione con la natura, della conoscenza e memoria dei luoghi, del significato dei nostri mondi vitali, e di aver sacrificato l'autentica dimensione estetica ed artistica dell'abitare in favore di una supremazia tecnica e strumentale. Diciamolo senza mezzi termini, si ha il bisogno di un'*Ars architettonica nova*, per la quale l'abitazione ritorni ad essere la dimora dell'essere, un universo in cui la dimensione geometrica, artistica ed umana si armonizzano, un mondo in cui l'interno e l'esterno formano un tutt'uno diventando così la culla di un'esperienza singolare di vita. Il cambiamento non potrà venire dall'architettura stessa in quanto professione o disciplina, perché il suo linguaggio è in una crisi di concetti e di valori ed è pertanto incapace di capire il significato profondo dell'abitare come forma originale di vita e foriera di nuove esperienze esistenziali. L'uomo deve 'vivere da dentro' l'abitazione e capire la natura reale dell'intuizione poetica che lo porta a esplorarne il mondo. In questo modo potrà prendere completamente coscienza degli elementi di poesia e di scienza, di geometria ed immaginazione sensibile che un luogo abitato, uno spazio

vissuto dovrà incorporare progressivamente al fine di divenire la dimora di ogni essere umano, delle sue azioni ed emozioni, dei suoi pensieri e sogni.

4. Problemi e prospettive

Occorre ripensare la geometria, la fenomenologia e l'estetica degli spazi abitati. Si ha bisogno di un'architettura plurale, ecodinamica e umanista, profondamente legata sia alle caratteristiche naturali, morfologiche ed estetiche dei luoghi sia ai valori storici, culturali ed artistici degli individui e delle comunità che vi vivono. Per la concezione e la realizzazione degli spazi abitati, l'architettura deve cercare una sorgente importante di ispirazione nello studio della morfologia fisica e umana, nell'antropologia, nell'arte e nella geometria. Quest'ultima, in particolare, può realmente suggerire dei modelli di forme dinamiche e creative, alcune delle quali sono anche alla base di un certo ordine naturale nel mondo animale e vegetale. Diversi grandi artisti-architetti se ne sono profondamente ispirati allo scopo di conferire a luoghi ed edifici pubblici e privati una straordinaria varietà di forme e una pregnante sensibilità percettiva, entrambe essenziali alla realizzazione dell'identità individuale e collettiva. L'arte gotica aveva già sviluppato le virtù immaginative di certe forme e costruzioni geometriche, ancora prima che esse venissero formalmente introdotte nell'ambito della matematica, che fanno pensare alla geometria iperbolica e sferica e ad altre strutture geometriche del tutto insolite a quei tempi, e ciò non semplicemente al fine di ottenere dei decori accattivanti per l'occhio dell'osservatore o dell'uomo di fede, ma per creare una profonda armonia tra il rigoglioso movimento di certe forme geometriche e la percezione sensibile che si eleva verso la ricerca di un sublime vissuto, e non trascendente, capace perciò di suscitare nuove azioni, emozioni e creazioni umane. Si pensi anche a certi magnifici dipinti murali di Leonardo da Vinci, in particolare nella Sala delle Asse che affrescò nel Castello Sforzesco di Milano, nel 1498 circa. L'affresco è costituito da un fitto intreccio di motivi vegetali (radici, rami e fogliame); dal fusto dell'albero si diramano tutte le fronde verdeggianti che si

intrecciano secondo motivi geometrici, che coprono la volta della sala e le pareti circostanti.

La geometria degli spazi permette di generare una ricca varietà di forme e di motivi (iperboliche, sferiche e frattali, simmetrie e trasformazioni, superfici minime, tassellazioni periodiche, bolle di sapone, spirali, trecce, nodi …), che oltre ad avere buone proprietà di stabilità, ottimalità e flessibilità, rappresentano una sorgente di ispirazione per sviluppare digrammi astratti, che a loro volta possono essere perfezionati e arricchiti di certi contenuti artistici e architettonici, e in questo modo diventare modelli d'auto-organizzazione di svariati spazi concreti, come abitazioni, città, piazze, strade, cortili, pergolati, ecc. Si tratta quindi di ripensare la geometria e la fenomenologia degli spazi abitati. L'elaborazione di nuovi approcci geometrico-dinamici, fenomenologici ed artistici di questi spazi non potrà emergere che da una nuova sensibilità, da altri modi di percepire i luoghi e gli esseri viventi, da un'intuizione creatrice piuttosto che da una deduzione puramente formale, immaginando diagrammi concreti e mappe stratificate che integrino nella città elementi significativi di diversità e d'indeterminazione dei luoghi e di possibili modi di vita. Questa diagrammatica (una sorta di morfologia umana e naturale in movimento), concepita come forma concreta e nello stesso tempo come forma dell'immaginario (percezioni e intuizioni) che si reinventa continuamente dal 'di dentro' il luogo, la città, l'abitazione, la vita, le relazioni singolari e universali con i mondi vitali, costituisce una valida e necessaria alternativa alla programmazione di modelli che obbediscono a strutture e regole generali già fissate – nei quali spesso si introducono elementi arbitrari e alieni, in particolare si ammassano le persone negli alloggi nello stesso modo in cui si ammucchiano gli strumenti in una cassetta. La geometria, l'arte e l'architettura possono incontrarsi di nuovo a condizione di riscoprire le molteplici dimensioni del reale, la pluralità e le dinamiche della percezione, le profonde e gaie ragioni della complessità delle forme di vita, e se saranno capaci di dischiudere nuovi spazi di creatività, di libertà e di gioco. Da questo cambiamento paradigmatico può nascere un nuovo sguardo sul mondo, una profonda trasformazione nel modo di concepire le relazioni con la natura, i luoghi e gli esseri viventi. Il destino della nostra civiltà è legato

alla realizzazione di un tale cambiamento, alla nostra capacità di dare una risposta alle vere sfide globali, alla ormai invivibilità di moltissime città, all'esaurimento delle risorse e alla perdita sempre più veloce della diversità biologica e culturale, all'inquinamento e al surriscaldamento del pianeta.

Un punto epistemologico fondamentale di questo nuovo paradigma deve essere la concezione completamente diversa che dobbiamo affermare dell'ambiente, del suo ruolo e valore rispetto agli spazi abitati dagli organismi viventi e in particolare dall'uomo. Tale concezione ha un legame importate con l'approccio profondamente originale della questione della percezione e del mondo fisico ambiente sviluppato dallo psicologo James J. Gibson nel suo fondamentale lavoro *The Ecological Approach to Visual Perception* (1979; ed. it. Gibson 2007). Gibson osserva che il nostro mondo fisico ambiente non è mai omogeneo, ma necessariamente eterogeneo, vale a dire che non può essere indifferenziato, vuoto e senza forma, ma deve essere differenziato, pieno o avere una forma. Per capire meglio ciò che Gibson intende dire, prendiamo l'esempio che lui stesso considera, quello di *punto* nell'espressione *punto di osservazione*, che implica un osservatore che percepisce l'ambiente non dal di fuori ma 'dal di dentro', come parte di esso. Scrive Gibson:

> Intendo, invece di un punto geometrico nello spazio astratto, una posizione nello spazio ecologico, in un mezzo invece che in un vuoto. È un posto dove *può* stare un osservatore, e da cui si *potrebbe* compiere un atto di osservazione. Mentre lo spazio astratto è costituito da punti, quello ecologico è costituito da posti: localizzazioni o posizioni.
>
> Verrà fatta una netta distinzione tra l'assetto ambiente a un punto di osservazione non occupato, e l'assetto a un punto occupato da un osservatore, umano o meno. Quando la posizione viene occupata [da un osservatore], accade qualcosa di molto interessante all'assetto ambiente [cioè nell'organizzazione dello spazio ambiente]: esso viene a contenere [acquista] informazioni sul corpo dell'osservatore (Gibson 2007: 124).

Il punto nodale del ragionamento di Gibson è quello del significato dell'ambiente (*environment* inteso come 'mondo vitale', *milieu* o *Umwelt*) rispetto al processo della percezione di cui gli osservatori sono partecipi:

> Si è tentati di assumere che l'ambiente sia costituito da *oggetti* nello spazio, e che quindi l'assetto ambiente consista di *forme a contorno chiuso* in un campo altrimenti vuoto, o di "figure sullo sfondo". Ad ogni oggetto dello spazio corrisponderebbe una forma nell'assetto ottico [del campo visivo]. Ma questo assunto, lungi dall'essere soddisfacente, deve essere respinto. […] E in ogni caso, per porre il problema in termini radicali, l'ambiente non è costituito da oggetti. L'ambiente consiste della terra e del cielo, con oggetti [situati] *sulla* terra e *nel* cielo, montagne e nuvole, fuochi e tramonti, ciottoli e stelle. Non tutti questi sono oggetti distinti gli uni dagli altri, ed alcuni sono annidati gli uni negli altri, alcuni si muovono, altri sono animati. Ma l'ambiente [significativo per l'osservatore che percepisce *nel* mondo] è tutte queste svariate cose – posti, superfici, *layout*, movimenti, eventi, animali, genti e artefatti – che strutturano la luce ai punti di osservazione (Gibson 2007: 124-125).

Questo approccio dinamico e processuale della percezione è un elemento epistemologico importante che va integrato al discorso dell'architettura e dell'arte.

Il pensiero architettonico negli ultimi due secoli ha assunto un tenore e uno stile sempre più razionalisti, a scapito dei suoi valori artistici e poetici. Come ha giustamente affermato Alberto Pérez-Gómez (1983), la logica funzionalistica ha preso il sopravvento sulla dimensione metaforica del pensiero architettonico, così come la costruzione della forma architettonica è stata soppiantata dalla tecnologica. Il processo di progettazione si affida ormai completamente al computer e il suo risultato finale è del tutto determinato dal tipo di software che si utilizza; ma ciò comporta il rifiuto di sviluppare il progetto tramite disegni e modelli, di dare forma a un'idea pensando e meditando con schizzi tracciati a mano, vale a dire con immagini vive e in movimento o dettagli di spazi e materiali particolari. Le concezioni dominanti del significato, che è importante distinguere dalla struttura, come molto acutamente ha chiarito Merleau-

Ponty in alcune delle sue principali opere (diversamente da un certo strutturalismo formalista che invece ha teso a identificare le due nozioni), in una certa architettura, linguistica e filosofia occidentali hanno assai poco a che fare con ciò che le persone trovano *significativo* o *significante* nella propria vita, cioè nel senso delle forme, azioni e percezioni espressive che compiamo nel mondo fisico[5]. Proponiamo di ridefinire l'architettura come la ricerca di una forma intrinsecamente e intimamente spaziale e temporale generata intorno al baricentro eco-fenomenologico dell'uomo, non nella sua accezione economica e antropocentrica assoluta, ma in relazione con il valore cosmico e singolare della natura e dei suoi mondi vitali. Un tale senso dello spazio e del tempo non è quello del costruttore formalista e funzionalista, ma quello che si costituisce a partire da ciò che ci circonda in ogni luogo particolare, che costruiamo sempre intorno a noi stessi e che consideriamo essenziale al dispiegamento delle forme attive e sensibili del nostro corpo e alla formazione delle nostre capacità immaginative e cognitive.

[5] Su questo aspetto si vedano le interessanti riflessioni di Rudolf Arnheim (1981).

Bibliografia

Alberti 1980 = Leon Battista Alberti, *De Pictura*, a cura di Cecil Grayson, Laterza, Roma-Bari 1980.

Angioni 2011 = Giulio Angioni, *Fare, dire, sentire. L'identico e il diverso nelle culture*, Il Maestrale, Nuoro 2011.

Arnheim 1981 = Rudolf Arnheim, *La dinamica della forma architettonica*, Feltrinelli, Milano 1981.

Bachelard 2011 = Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, PUF, Paris 1957. Ed. it., *La poetica dello spazio*, Dedalo, Bari 2011.

Berque 2000 = Augustin Berque, *Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains*, Belin, Paris 2000.

Berque 2014 = Augustin Berque, *Poétique de la Terre. Histoire naturelle et histoire humaine: Essai de mésologie*, Belin, Paris 2014.

Berque 2015 = Augustin Berque, *Pouvons-nous dépasser l'espace foutoir (junkspace) de la basse modernité?*, conference, École supérieure d'art et de design d'Orléans, 07/01/2015, http://ecoumene.blogspot.com/2015/11/depasser-lespace-foutoir.html, online (ultimo accesso 22/11/2019).

Boi 2005 = Luciano Boi, *Symétries et formes en mathématiques et dans la nature. Esthétique, mystique et signification en science*, in Roberto Barbanti, Luciano Boi (a cura di), *Le dinamiche della bellezza. Pensieri e percorsi estetici, scientifici e filosofici*, Raffaelli Editore, Rimini 2005, pp. 337-392.

Boi 2010 = Luciano Boi, *Politica ambientale ed eco-dinamica*, "Sapere", 76, 5, 2010, pp. 68-74.

Boi 2011 = Luciano Boi, *Complessità, biodiversità ed ecodinamica: come tessere nuove relazioni tra natura e cultura*, in Roberto Barbanti, Luciano Boi, Mario Neve (a cura di), *Paesaggi della complessità. La trama delle cose e gli intrecci tra natura e cultura*, Mimesis, Milano 2011, pp. 187-261.

Boi 2012 = Luciano Boi, *Pensare l'impossibile. Dialogo infinito tra arte e scienza*, Springer-Verlag Italia, Milano 2012.

Boi 2014a = Luciano Boi, *Au bord de l'indicible: le réel multiple, la diversité des langages et notre relation au monde. Quelques réflexions au croisement de la science, l'art et la littérature*, "Plastir", 36, 2014, pp. 1-20.

Boi 2014b = Luciano Boi, *Les formes végétales: quelques réflexions scientifiques et philosophiques*, "Scripta Philosophiæ Naturalis", 6, 2014, pp. 35-56.

Boi 2015 = Luciano Boi, *Ripensare la relazione dell'uomo con la natura*, "Agricoltura, Istituzioni, Mercati", 2-3, 2015, pp. 13-56.

Boi 2018 = Luciano Boi, *Complessità, spazi vissuti e fenomenologia dei luoghi*, "Filosofia e Teologia", 38, 2, 2018, pp. 199-216.

Calvino 1972 = Italo Calvino, *Le città invisibili*, Einaudi, Torino 1972.

Calvino 2001 = Italo Calvino, *Saggi. 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, I Meridiani Mondadori, Milano 2001.

Choay 2000 = Françoise Choay, *La città. Utopie e realtà*, Einaudi, Torino 2000.

Choay 2006 = Françoise Choay, *Pour une anthropologie de l'espace*, Editions du Seuil, Paris 2006.

Faure 1924 = Élie Faure, *Histoire de l'art*, 4 vols., Crès, Paris 1924.

Faure 1927 = Élie Faure, *L'esprit des formes*, Crès, Paris 1927.

Focillon 2003 = Henri Focillon, *Hokusai*, Abscondita, Milano 2003.

Ghione, Catastini 2011 = Franco Ghione, Laura Catastini, *Matematica e Arte: Forme del pensiero artistico*, Springer-Verlag Italia, Milano 2011.

Giacomelli 2003 = Marco Enrico Giacomelli, recensione di Papi 2001, "SWIF recensioni", V, 8, 2003, s.n.p., https://www.yumpu.com/it/document/read/14985103/numero-8-anno-v-aprile-2003-swif-universita-degli-studi-di-bari, online (ultimo accesso 25/11/2019).

Gibson 2007 = James J. Gibson, *Un approccio ecologico alla percezione visiva*, Fabbri, Milano 2007.

Heidegger 1976 = Martin Heidegger, *Costruire, abitare, pensare*, in Id. *Saggi e discorsi*, a cura di Gianni Vattimo, Mursia, Milano 1976, pp. 96-108.

Hokusai 2007 = Katsushiku Hokusai, *Trentasei vedute del Monte Fuji*, a cura di Jocelyn Bouquillard, L'ippocampo, Milano 2007.

Husserl 2008= Edmund Husserl, *I problemi della fenomenologia. Lezioni sul concetto naturale di mondo (1910-1911)*, a cura di Vincenzo Costa, Quodlibet, Macerata 2008.

Ingold 2000 = Tim Ingold, *Building, Dwelling, Living: How Animals and People Make Themselves at Home in the World*, in Id., *The Perception of the Environment. Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*, Routledge, London-New York 2000, pp. 172-188.

Ingold 2004 = Tim Ingold, *Ecologia della cultura*, a cura di Cristina Grasseni e Francesco Ronzon, Meltemi, Roma 2004.

La Cecla 2010 = Franco La Cecla, *Contro l'architettura*, Bollati Boringhieri, Torino 2010.

Lakoff, Johnson 1999 = George Lakoff, Mark Johnson, *Philosophy in the Flesh. The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*, Basic Books, New York 1999.

Le Corbusier 1923 = Le Corbusier, *Vers une architecture*, Crès, Paris 1923.

Leopardi 1921 = Giacomo Leopardi, *Zibaldone di pensieri* (1817-1832), in *Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura*, Le Monnier, Firenze 1921.

Liguori 2010 = Daniela Liguori, *L'influenza del pensiero orientale in Rainer Maria Rilke*, Università degli Studi di Palermo, Dipartimento di Filosofia, Storia e Critica dei Saperi, Tesi di Dottorato di Ricerca in Estetica e Teoria delle Arti, 2010.

Mallgrave 2015 = Harry Francis Mallgrave, *L'empatia degli spazi. Architettura e neuroscienze*, Prefazione di Vittorio Gallese, Raffaello Cortina, Milano 2015.

Magnaghi 2010 = Alberto Magnaghi, *Il progetto locale: verso la coscienza di luogo*, Bollati Boringhieri, Torino 2010.

Merleau-Ponty 2003 = Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris 1946. Edizione italiana: *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano 2003.

Muther 1893 = R. Muther, *Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert*, Bd. 2, Hirth's Kunstverlag, München 1893.

Papi 2001 = Fulvio Papi, *Filosofia e architettura. Kant, Hegel, Valéry, Heidegger, Derrida*, Ibis, Como-Pavia 2001.

Paquot, Lussault, Younès 2007 = Thierry Paquot, Michel Lussault, Chris Younès (a cura di), *Habiter, le propre de l'humain*, Editions la Découverte, Paris 2007.

Pérez-Gómez 1983 = Alberto Pérez-Gómez, *Architecture and the Crisis of Modern Science*, MIT Press, Cambridge, Mass. 1983.

Rilke 1984 = Rainer Maria Rilke, *Elegie Duinesi* (1912-1922), in *Liriche e prose*, a cura di Vincenzo Errante, Sansoni, Firenze 1984.

Sabato 2000 = Ernesto Sabato, *La Resistencia*, Seix Barral, Buenos Aires 2000.

Settis 2010 = Salvatore Settis, *Paesaggio Costituzione cemento. La battaglia per l'ambiente contro il degrado civile*, Einaudi, Torino 2010.

Simondon 2006 = Gilbert Simondon, *Cours sur la perception (1964-1965)*, prefazione di Renaud Barbaras, Les Éditions de la Transparence, Chatou 2006.

Tafuri 1980 = Manfredo Tafuri, *La sfera e il labirinto: Avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70*, Einaudi, Torino 1980.

Valéry 2011 = Paul Valéry, *Eupalinos ou l'Architecte*, 1921, edizione italiana: *Eupalinos o l'architetto*, Mimesis, Milano-Udine 2011.

Viollet-le-Duc 1863 = Eugène Viollet-le-Duc, *Entretiens sur l'architecture*, Morel et Cie, Paris 1863.

Zanzotto 1951 = Andrea Zanzotto, *Dietro il paesaggio*, Mondadori, Milano 1951.

Abitare la Terra, camminando

Luca Vargiu[1]

Nel suo breve e arguto scritto dedicato alla filosofia del viaggio, George Santayana avanza l'idea che il movimento, «privilegio degli animali» e del genere umano, sia per essi anche «la chiave dell'intelligenza», tanto che, a suo avviso, «invece di dire che possedere le mani ha dato all'uomo la sua superiorità, sarebbe più penetrante dire che l'uomo e gli altri animali devono la loro intelligenza ai piedi» (Santayana 2013: 7 e 12). Di queste affermazioni sembra una conferma implicita e a distanza una fotografia di Kenneth Garrett riportata nel volumetto di Francesco Careri *Walkscapes*, dedicato al *Camminare come pratica estetica*, come recita il sottotitolo. La fotografia mostra le impronte dei passi, scoperte in Tanzania da Mary Leakey alla fine degli anni Settanta del secolo scorso, lasciate da un *Australopithecus afarensis* adulto e da un bambino della stessa specie – suo figlio? – che deambulavano in posizione eretta (Careri 2006: 17)[2]. Una scoperta di rilevante valore scientifico e insieme di grande impatto emotivo, giacché mostra, nello stesso tempo e intimamente legati, gli albori dell'umanità e gli albori del camminare, in un ominide abile ad arrampicarsi sugli alberi – come ha mostrato lo studio delle sue articolazioni e dei relativi innesti muscolari – ma già ugualmente capace di spostarsi in posizione eretta (Careri 2006: 17; Roche 1995: 40).

[1] Il presente contributo è un apporto ancora parziale e ricognitivo a un più ampio progetto sul camminare, il paesaggio e l'esperienza estetica. A esiti altrettanto parziali si è giunti in Vargiu 2019a, 2019b, 2019c e nelle comunicazioni presentate alle conferenze internazionali *Engaging the Contemporary 2018: Reconfiguring the Aesthetic* (La Valletta 2018), *A época do espazo. Estado e novas perspectivas* (Santiago de Compostela 2019) e *Paesaggi e territorio nella modernità artistico-letteraria* (Cagliari 2019).

[2] Immagini delle stesse campagne fotografiche sono reperibili nel sito *Kenneth Garrett Photography*, https://kennethgarrett.photoshelter.com/.

CC BY SA

L'immagine costituisce così quasi un contrappunto visivo alle parole dello stesso Careri secondo le quali il camminare è stato per l'umanità la prima «forma simbolica con cui trasformare il paesaggio»:

> È camminando che l'uomo ha cominciato a costruire il paesaggio naturale che lo circondava. […] Una volta soddisfatte le esigenze primarie il camminare si è trasformato in forma simbolica che ha permesso all'uomo di abitare il mondo. Modificando i significati dello spazio attraversato, il percorso è stato la prima azione estetica che ha penetrato i territori del caos costruendovi un nuovo ordine sul quale si è sviluppata l'architettura degli oggetti situati (Careri 2006: 3-4).

Si può cogliere in queste parole un'eco simmeliana, che non sembra presente all'autore. Già Simmel infatti, negli stessi anni di Santayana, aveva scritto che «gli uomini che per primi segnarono un cammino tra due luoghi portarono a termine una delle più grandi imprese dell'umanità»: soltanto l'«incidere visibilmente sulla terra il percorso» – azione *estetica* perché legata all'αἴσθησις, più precisamente al *vedere*[3] – avrebbe però reso questo collegamento oggettivo e quindi percorribile più e più volte, facendo sì che la «volontà di connessione» potesse divenire «configurazione delle cose» (Simmel 2011: 2)[4].

Questi pensieri e queste immagini possono essere sufficienti per avanzare la convinzione secondo cui ha senso parlare del camminare come modalità di abitare (esteticamente) la Terra: convinzione esplicita in Careri, come si è appena visto, nel momento in cui parla del camminare come «forma simbolica che ha permesso all'uomo di abitare il mondo», ma rintracciabile anche nelle parole simmeliane che focalizzano l'attenzione sulla «configurazione delle cose».

Per saggiare la pregnanza di tale senso, nelle pagine che seguono verranno indagati alcuni snodi decisivi della riflessione stessa sul

---

[3] Sul concetto di 'estetica' ed 'estetico' in Simmel cfr. Pinotti 2009: 120; Pinotti 2017: 22-23.

[4] Il saggio di Simmel è del 1909, mentre quello di Santayana, pubblicato postumo per volontà dell'autore, dovrebbe risalire agli anni tra il 1912 e il 1920. Cfr. Cory 1995: VIII; e Patella 2013: 40-41. Si sa che Santayana seguì le lezioni di Simmel a Berlino.

camminare, condotta nel Novecento secondo varie articolazioni in svariati ambiti, dalla psicologia alla filosofia alle pratiche artistiche. Tale riflessione si è servita di una terminologia coniata *ad hoc* allo scopo di circoscrivere in maniera adeguata i vari aspetti del fenomeno in questione, o meglio la relazione che volta per volta il camminare, nelle sue specificità, intrattiene con il percorso, gli spazi e i luoghi attraversati, il soggetto che cammina, la destinazione, e così via. Fra i termini che sono stati appositamente creati, mette conto menzionarne almeno quattro: 'odologia' (*odology*: John Brinckerhoff Jackson), 'spazio odologico' (*hodologischer Raum*: Kurt Lewin), il già menzionato '*walkscapes*' (Francesco Careri), e 'scienza della passeggiata' (*Spaziergangswissenschaft* o *Promenadologie* o *strollology*: Lucius e Annemarie Burckhardt).

1. Ai fini dell'indagine qui proposta, il concetto di odologia di John Brinckerhoff Jackson sarà oggetto soltanto di una menzione veloce. Nel momento in cui Jackson (1984: 21) introduce il termine, ricostruendone l'etimologia dal greco ὁδός, 'strada, via', è evidente il suo intento di battezzare in tal modo lo studio delle strade e dei cammini. In una delle sue ultime pubblicazioni egli propone la seguente definizione:

> L'odologia è la scienza o lo studio delle strade o dei viaggi e, per estensione, lo studio delle vie urbane e delle autostrade, dei sentieri e dei percorsi, come sono usati, dove conducono e come giungono all'esistenza (Jackson 1994: 191)[5].

L'indagine di Jackson si focalizza soprattutto sulle vie di comunicazione e sulle destinazioni. Tuttavia quello che si potrebbe definire lo specifico del camminare non viene preso in considerazione. Vie, strade, autostrade e sentieri possono essere infatti percorsi con qualsiasi mezzo di locomozione, senza che emerga il loro possibile rapporto peculiare con l'andare a piedi. Sono dunque assenti questioni così

[5] Sebbene Jackson scriva 'odology', esiste anche la versione 'hodology', che per esempio è stata usata nel titolo di un articolo pubblicato su "Landscape", la rivista fondata e diretta dallo stesso Jackson. Cfr. de Jonge 1967-1968.

formulabili: Che senso riveste il fatto di percorrere una strada a piedi anziché in automobile, in bicicletta o con un altro mezzo? Che senso ha la velocità o la lentezza con cui la si percorre? Come incide lo stato d'animo di chi cammina?

Coerentemente, Jackson si interessa in particolare del sistema autostradale contemporaneo nel territorio nordamericano e della sua organizzazione, nella convinzione che le strade non siano solo attraversamenti; piuttosto, esse generano nuove forme di spazi e, con esse, nuove forme di socialità e di modi di abitare. Per citare una sua famosa frase: «Le strade non conducono meramente ai luoghi, esse sono luoghi» (Jackson 1994: 190).

2. La nozione di spazio odologico elaborata da Kurt Lewin – in particolare nel saggio del 1936 sul concetto di direzione [*Richtungsbegriff*] in psicologia – sembra di primo acchito maggiormente attenta nel considerare lo specifico del camminare. Lewin sviluppa tale nozione all'interno di una teoria del comportamento umano che considera gli individui non in isolamento, ma in situazione nel loro ambiente. In quest'ottica lo spazio odologico, in quanto spazio vissuto, si configura come discreto e qualitativo e organizzato in «regioni», i cui significati e valori dipendono dai gradi di investimento psichico, in termini di «interpretazioni, emozioni, aspettative, desideri», come rileva Jean-Marc Besse (2004: 27). Esso si distingue pertanto dallo spazio 'euclideo', che è continuo, omogeneo, isotropo e misurabile. In questo senso si può dire, con Gilles A. Tiberghien (2006: X), che «l'odologia privilegia […] il camminare rispetto al cammino, il 'senso della geografia' piuttosto che il calcolo metrico». Tuttavia, a un esame più ravvicinato, emerge che neanche Lewin è interessato al camminare nella sua specificità, ma semmai al generico spostarsi da un luogo all'altro con l'ausilio di qualsiasi mezzo: ciò che egli comprende con il termine «locomozione» (Lewin 1934: 252 nota 1). Pertanto l'osservazione di Tiberghien andrebbe riformulata come segue: «l'odologia privilegia lo spostarsi rispetto al percorso, il 'senso della geografia' piuttosto che il calcolo metrico».

In ogni caso lo spazio – quale che sia il modo in cui è attraversato – è per Lewin sempre orientato percettivamente ed emotivamente: le

«regioni» in cui è organizzato risultano più o meno attrattive a seconda delle valenze e dei significati veicolati. In virtù di tali valenze e significati, il soggetto segue uno «spazio privilegiato» [*ausgezeichneter Raum*], scelto certamente in base all'obiettivo da conseguire, ma anche in relazione alla situazione specifica – che non è mai data una volta per tutte – e alle proprie condizioni psicofisiche. La fretta o la sua mancanza, la volontà o meno di incontrare qualcuno lungo strada, problemi legati alla salute, uno stato di stanchezza o di vigore fisico: tutto ciò incide su quello che Lewin (1934: 283-286) definisce «principio di scelta» [*Auswahlprinzip*]. Come si ricava da questi esempi, la preferenza per la via da percorrere avviene indipendentemente dal fatto che sia o no la più breve o la più diretta in un'ottica 'euclidea'. Gli «spazi privilegiati» percorsi dall'individuo mostrano così la sua concreta esperienza del mondo, della quale costituiscono il dispiegamento.

Con riferimento esplicito a Lewin, la nozione di spazio odologico viene impiegata successivamente da Jean-Paul Sartre, ma secondo una prospettiva diversa. Ne *L'Être et le Néant* del 1943 Sartre, approfondendo la sua nota tesi per la quale «l'uomo e il mondo *sono* degli esseri relativi e il principio del loro essere *è* la relazione» (Sartre 2014: 364), giunge a tematizzare l'io come essere che si dà originariamente nel mondo, temporalmente e spazialmente. In questo contesto Sartre ricorda che «lo spazio reale del mondo è lo spazio che Lewin chiama 'odologico'» e precisa, fino a parlarne in termini di «necessità ontologica», che «essere per la realtà umana è *essere-là*; cioè 'là sulla sedia', 'là, a quel tavolo', 'là, in cima a quella montagna, con quelle dimensioni, quell'orientamento ecc.'» (*ivi*: 364-365). Tale spazio si lega inoltre alla significatività che luoghi e cammini hanno acquisito per altre persone: in questo senso è lo spazio di incontro con l'Altro. In proposito è degno di nota il seguente richiamo alla *Recherche* di Proust:

> Un essere non è *situato* dal suo rapporto con i luoghi, dal suo grado di longitudine o di latitudine: si pone invece in uno spazio umano tra il 'côté de Guermantes' e il 'côté de chez Swann', ed è la presenza immediata di Swann, della duchessa di Guermantes che permette l'estensione dello spazio 'odologico' nel quale egli si pone (*ivi*: 334).

D'altro canto lo spazio odologico si pone in stretta relazione con la dimensione della corporeità. Il corpo, secondo Sartre, è primariamente «*vissuto* e non *conosciuto*»: si svela a me stesso a partire dalla mia relazione originaria con il mondo, «è *dato concretamente* e appieno come la disposizione stessa delle cose» (*ivi*: 382). In quanto 'io' o in quanto 'mio', il corpo non è dunque separato dal mondo, bensì, per tutto ciò che si è discusso fin qui, correlato o addirittura coincidente con esso. Come commenta Besse (2004: 29 e 30), lo spazio odologico appare allora come una «realtà intermedia, che non è né soggetto né oggetto nei termini del dualismo classico, e che è semplicemente il mondo reale o il mondo concreto», lo «spazio concreto dell'esistenza umana».

La nozione di spazio odologico è ripresa da Otto Friedrich Bollnow in *Mensch und Raum* del 1963, nel quadro di una tematizzazione dello «spazio esperito» [*erfahrter Raum*] come «forma generale del comportamento vivente dell'uomo» (Bollnow 2011: 10). Egli intende rivendicare al «problema della costituzione spaziale dell'esistenza umana […] un peso e una problematica sua propria accanto a quello della temporalità» (*ivi*: 3), in contrapposizione alla filosofia del XX secolo che, focalizzandosi appunto sul tempo, avrebbe relegato sullo sfondo tale problematica. In proposito lo stesso Bollnow (*ivi*: 1) richiama Bergson, Simmel, Heidegger, Sartre, Merleau-Ponty e Minkowski[6].

Per il filosofo tedesco lo spazio esperito si distingue dallo spazio matematico: mentre quest'ultimo è omogeneo, tale che nessun punto è distinto dagli altri e nessuna direzione è distinta dalle altre, lo spazio esperito ha un centro ben definito – quello in cui l'essere umano è situato – e un proprio sistema di assi, connesso con il corpo e con la sua stazione eretta. Nello spazio esperito aree e luoghi hanno differenze qualitative: tra un'area e l'altra vi possono essere transizioni graduali o forti demarcazioni,

[6] Come sottolinea Andrea Pinotti (2005: 8), forse la diagnosi di Bollnow è troppo pessimistica. Dopotutto Heidegger e Merleau-Ponty – per non fare che due nomi tra quelli menzionati dal filosofo tedesco – «avevano dedicato alla costituzione spaziale analisi fondamentali». Nel clima odierno dello *spatial turn*, non mancano ricerche volte a tracciare la genealogia della riflessione sullo spazio: ne è un esempio la vasta antologia curata da Stephan Günzel (2017), che comprende testi dal XVIII secolo a oggi.

tali da configurare lo spazio stesso come instabile. Da ciò consegue che si tratta di uno spazio che non è neutrale al valore: esso è legato agli esseri umani da relazioni vitali, dato che ogni luogo ha per gli individui la propria significatività (*ivi*: 1-11 e *passim*).

In quest'ottica lo spazio odologico è considerato «un aspetto speciale del concetto più generale di spazio esperito» (*ivi*: 163). Nell'affrontare la questione, Bollnow riprende sostanzialmente la posizione di Lewin, distanziandosi da Sartre. Egli ritiene che la trattazione di quest'ultimo sia un ampliamento indebito della concezione originaria, che ne confonde i caratteri e ne minimizza gli aspetti innovativi (*ivi*: 162-163). Nella sua ottica è invece più appropriato tenere separata l'idea originaria di Lewin, al fine di mettere in luce quegli elementi «che possono rendere visibile la grande ricchezza di questo concetto» (*ivi*: 163). Lo spazio odologico infatti, anche se rende «trasparente una determinata struttura interna dello spazio esperito, […] non può essere senz'altro equiparato a questo stesso» (*ivi*: 162). La visione sartriana è quindi da inserire per Bollnow all'interno di «un aspetto totalmente diverso della costruzione spaziale», che egli designa come «spazio dell'azione» [*Handlungsraum*] e definisce, almeno in prima approssimazione, come «lo spazio occupato dall'uomo quando è impegnato in un'attività carica di significato: lavorare, riposare, abitare nel senso più ampio del termine» (*ivi*: 164).

Per «rendere visibile la grande ricchezza» del concetto di spazio odologico, e con l'intento di fornire degli esempi che lo rendano meno astratto, Bollnow si riferisce a ciò che egli stesso chiama «la struttura odologica del paesaggio» (*ivi*: 160-162). In merito vengono riportati diversi esempi, relativi soprattutto ai confini e agli ostacoli che possono frapporsi lungo il cammino e che possono influire sull'accessibilità dei luoghi: catene montuose, l'oceano, i grandi fiumi che dividono le città in due, e così via. È da osservare che il basarsi sull'esemplificazione può essere considerato un tratto distintivo del metodo di Bollnow. In esso gli esempi non sono da vedersi come dati empirici esteriori; piuttosto, è solo attraverso la concreta analisi fenomenologica dello spazio esperito – e con esso di quello odologico – che è possibile giungere a conclusioni ontologiche sulla struttura della spazialità umana (Giammusso 2008: 113-114 nota 211).

3. In un'ottica per più versi affine a quella dei teorici dello spazio odologico – e finalmente con un focus esclusivo sul camminare – può essere considerata l'attenzione al corpo e allo spazio da parte dei cosiddetti *walking artists*, cioè di quegli artisti che pongono il camminare al centro delle loro pratiche, come Richard Long (n. 1945), Hamish Fulton (n. 1946) e Michael Höpfner (n. 1972). Si tratta di artisti spesso rubricati all'interno della *Land Art* anche contro le loro intenzioni. In questo senso Long è esplicito:

> Land art è un'espressione americana. Sta a significare dei bulldozer e dei grandi progetti. Mi sembra essere un movimento tipicamente americano; è la costruzione di opere su alcuni terreni comprati dagli artisti con il fine di fare un grande monumento permanente. Tutto ciò non mi interessa assolutamente (Long in Gintz 1986: 8)[7].

Altrettanto deciso è Fulton: è sufficiente in proposito richiamare la sua dichiarazione «This is not land art», scritta in varie pitture murali connesse con la scalata del monte Denali in Alaska (2004) e che è stata anche il titolo di un'esposizione tenutasi a Oslo nel 2005[8]. In merito alla questione, è vero che, come afferma Paolo D'Angelo (2010: 70 nota 1), quello di 'Land Art' è divenuto «un termine-ombrello che ricopre esperienze artistiche molto varie, dalla Earth Art americana fino alle tendenze dell'Art in Nature degli ultimi anni». Nondimeno è convincente seguire il suo intento di adottare l'espressione 'Outdoors Art' come «forse l'unico termine veramente capace di raccogliere sotto di sé, dando un'indicazione importante, *tutte* le tendenze recenti di arte nella natura» (*ivi*: 71).

Se Besse (2015: 270) si sofferma sul camminare come «momento fondamentale o fondativo» dell'esperienza corporea del paesaggio, Tiberghien (2006: X), allo stesso proposito, sottolinea come l'approccio artistico sia uno strumento utile per comprendere la «dimensione dell'esperienza sensibile e affettiva del camminare». In quest'ottica,

---

[7] Il passo è tradotto in Careri 2006: 109. Sulla questione cfr. *ivi*: 100 e 108-109; Tiberghien 2012: 32; Castro Flórez 2015: 130; e Tedeschi 2016: 202 nota 5.

[8] La presentazione è visibile sul sito della Galleri Riis, Oslo: http://www.galleririis.com/exhibitions/60/.

seguendo un'osservazione di Careri (2006: 112), si può affermare che nella pratica dei *walking artists* il corpo da un lato agisce come mero «strumento percettivo», come in Fulton e Höpfner, che non lasciano intenzionalmente alcun segno del loro passaggio[9]; dall'altro lato il corpo può essere anche uno «strumento di disegno», come in Long, il quale, al contrario, a partire dall'influente e decisiva *A Line Made by Walking* del 1967, lascia tracce del suo cammino, per quanto labili ed effimere – la simmeliana «configurazione delle cose», si potrebbe aggiungere. Tale intento configurativo è riscontrato anche da Höpfner (in Kravagna, Reder 2008), secondo cui in Long «il camminare assume il significato di una scultura». È un'affermazione che potrebbe essere messa a confronto con quella di un altro artista, Carl Andre, per il quale la scultura ideale è una strada, e a una strada assomigliano la maggior parte delle sue opere, perché obbligano a seguirle o a salirci o a girarci intorno (in Tuchman 1970: 57): di qui la vicinanza con Long, che lo stesso artista inglese ha provveduto però a smentire, indicando la «differenza fondamentale» tra i due nel fatto che, «mentre Andre fa degli oggetti su cui camminare», la propria arte consiste «nell'atto stesso del camminare» (Long in Gintz 1986: 7)[10].

Per quel che riguarda invece Höpfner, egli stesso precisa la diversa esperienza – appunto percettiva e non 'scultorea' – che intende compiere nei suoi percorsi a piedi: «Si tratta chiaramente di arrivare a uno stato diverso – alterato – di percezione: fare un viaggio [*trip*], come prendere droghe» (in Kravagna, Reder 2008). Anche Fulton, dal canto suo, tenta talvolta di forzare i propri limiti fisici, percettivi e mentali, per esempio camminando per giorni interi senza parlare o senza dormire. È una modalità non aliena neanche a Long, a sua volta impegnato in camminate continue per 24 ore o in marce su lunghe distanze: in esse però, a suo dire, l'esperienza si focalizza non sulla dimensione psichica, bensì nel sapere di potere «entrare in una zona fisica diversa» (Long in Furlong 2002: 131).

In ogni caso, non si tratta soltanto del fatto che il camminare in completa solitudine «esorcizza la malinconia» e mostra la conoscenza «del

---

[9] In questa prospettiva Fulton mostra i suoi debiti verso la pratica etica del *Leave No Trace*. Cfr. Fulton 1998: 28; e Fulton 2010: 41.

[10] Il passo è tradotto in Careri 2006: 89.

profondo piacere che si incontra quando si cambia aria, quando si vagabonda come i tartari zalmoensi o quando si gira su sé stessi come i dervisci», come osserva a proposito di Fulton Fernando Cástro Flórez (2015: 130-131), con reminiscenze da Bruce Chatwin[11]. Si tratta anche e in primo luogo di una vera e propria sfida con sé stessi e di un diverso modo di relazionarsi con i luoghi attraversati: semmai, come dichiara Long (in Furlong 2002: 131), è questa sfida che offre «un tipo di piacere». A ogni buon conto, fatte salve le differenze reciproche, tutti i *walking artists* concorderebbero con le seguenti affermazioni di Long: «Tutto il mio lavoro è fatto interamente con il mio corpo, è fatto del tempo del mio camminare, della misurazione dei miei passi» (in Coen 1994).

Oltre a ciò, il praticare un'attività gratuita e lenta come il camminare, fino al punto di farne «una forma d'arte a pieno diritto», come dichiara Fulton (2010: 39), può essere interpretato come presa di posizione politica nei confronti della società tecnocratica contemporanea, votata alla fretta, all'efficienza, alla razionalizzazione del lavoro e al rendimento massimo. Questa è l'interpretazione, fra gli altri, di Nicolas Bourriaud (2015: 10), per il quale il *walking artist* «deambula tra gli interstizi e i tempi morti del produttivismo».

4. In quest'ordine di idee è rintracciabile il filo rosso che unisce Long, Fulton e Höpfner all'attività di esplorazione urbana e periurbana del collettivo di artisti e architetti Stalker, di cui è membro e fondatore Careri. Tale gruppo concepisce infatti la pratica del camminare come «uno strumento estetico» che, in quanto tale, «per la sua intrinseca caratteristica di simultanea lettura e scrittura dello spazio», si dimostra fecondo ai fini conoscitivi, ma anche ai fini progettuali. Essi rivolgono l'attenzione soprattutto a quei territori che appaiono transitori, abbandonati, refrattari a qualsiasi forma di pianificazione: in tali contesti l'esplorazione condotta a piedi si rivela «in grado di descrivere e modificare quegli spazi

[11] Il riferimento, tanto a proposito del viaggiare come rimedio alla malinconia, quanto a proposito dei tartari, è al ricordo di Robert Burton contenuto in Chatwin 2012: 2943-2949. Di una «affinità di pensiero e di ambito culturale» tra Chatwin e gli artisti camminatori parla Francesco Tedeschi (2016: 214).

metropolitani che presentano spesso una natura che deve essere ancora compresa e *riempita di significati*, piuttosto che progettata e *riempita di cose*» (Careri 2006: 9). Una progettazione dunque, per come è condotta e per gli esiti che intende conseguire, non sottomessa al funzionalismo e alla razionalizzazione, ma aperta invece alla ricchezza di senso, potenzialmente inesauribile, dei territori esperiti e attraversati, anche laddove questi appaiono privi di identità e ai margini del mondo urbano (Tedeschi 2016: 201).

5. L'idea di una 'scienza della passeggiata' sviluppata nei decenni passati da Lucius e Annemarie Burckhardt è per più versi analoga nella pratica e negli intenti. A questo proposito, sebbene a tutta prima 'passeggiata' sembri un termine più specifico rispetto al semplice camminare, appare più convincente avanzare l'idea che i *Walkscapes* di Careri possano essere meglio definiti come 'strollscapes', dato che qui è in gioco non il semplice atto del camminare, ma piuttosto una pratica intenzionale. Le esplorazioni di gruppo compiute a piedi organizzate dai Burckhardt, similmente alle azioni di Careri e di Stalker, hanno un intento conoscitivo e didattico, perfino quando assumono l'aspetto di una performance artistica non priva di humour e di effetti di straniamento (Fuchs 2006: 324; L. Burckhardt in Wyss 2006: 311), che tradiscono un possibile riferimento all'eredità situazionista (Besse 2018: 104). Un caso paradigmatico è il viaggio a Tahiti di James Cook messo in scena, ovviamente a piedi, nei dintorni di Kassel – nel 1987 in occasione di documenta 8 – o alla Bovisa, nella periferia di Milano – nel 1988 durante la Triennale (Burckhardt 2017: 297-331). Le 'passeggiate scientifiche' [*Wissenschaftsspaziergänge*] dei Burckhardt sono dirette alla «elaborazione didattica delle conoscenze» (in Fuchs 2006: 323): esse danno vita a una riflessione che si sofferma su ciò che viene percepito durante il cammino, nella convinzione che «si vede ciò che si è imparato a vedere» (Burckhardt 2006c: 301). Nella loro ottica la *Promenadologie* – come anche la chiamano – è definita come quella «disciplina accessoria» che «si occupa delle sequenze per mezzo delle quali l'osservatore percepisce il suo mondo

circostante [*Umwelt*]»[12]; il suo oggetto di ricerca è individuato nell'«estetica dello spazio» (L. Burckhardt in Obrist 2006: 7; Burckhardt 2019: 197; L. Burckhardt in Fuchs 2006: 320). Il loro interesse risiede nel decostruire le formulazioni preconcette insite nella nostra esperienza del paesaggio, mostrando come tali formulazioni svolgano un ruolo nella nostra percezione (Burckhardt 2006b: 257-259). La scienza della passeggiata diviene pertanto il punto d'avvio per una comprensione dello spazio urbano ed extraurbano, così come per una progettazione consapevole.

In sintesi, è possibile sostenere che il *fil rouge* che unisce i *walking artists*, Stalker e i Burckhardt e i teorici dello spazio odologico è da ritrovarsi in buona sostanza nell'inesauribilità di senso del camminare. Come la critica d'arte Heike Eipeldauer (2015: 10) commenta a proposito di Höpfner, il camminare «innesca la riflessione su nuove forme di libertà individuale, ma anche sulla possibilità di ristabilire rapporti perduti tra soggetto e spazio circostante, tra luoghi, tempo e culture». Non è allora un caso che per Santayana (2013: 12) la migliore filosofia fosse quella peripatetica:

> Pensare camminando […] ci rende vigili e i pensieri, benché seguano un singolo sentiero attraverso il labirinto, considerano cose reali nel loro ordine reale. Siamo avidi di scoperte, inclini alle novità, sorridenti ad ogni piccola sorpresa, anche quando si tratta di un contrattempo.

[12] Trad. modificata.

Bibliografia

Besse 2004 = Jean-Marc Besse, *Quatre notes conjointes sur l'introduction de l'hodologie dans la pensée contemporaine*, "Les Carnets du Paysage", 11, 2004, pp. 26-33.

Besse 2015 = Jean-Marc Besse, *Le paysage, espace sensible, espace public*, "META: Research in Hermeneutics, Phenomenology, and Practical Philosophy", 2, 2, 2015, pp. 259-286.

Besse 2018 = Jean-Marc Besse, *La nécessité du paysage*, Parenthèses, Marseille 2018.

Bollnow 2011 = Otto Friedrich Bollnow, *Mensch und Raum* (*Schriften*, VI), Königshausen & Neumann, Würzburg 2011 (prima ed. 1963).

Bourriaud 2015 = Nicolas Bourriaud, *Forme di vita. L'arte moderna e l'invenzione del sé*, Postmedia, Milano 2015 (ed. or. 1999).

Burckhardt 2006a = Lucius Burckhardt, *Warum ist Landschaft schön? Die Spaziergangswissenschaft*, Martin Schmitz, Berlin 2006.

Burckhardt 2006b = Lucius Burckhardt, *Spaziergangswissenschaft*, in Burckhardt 2006a, pp. 257-300 (ed. or. 1995).

Burckhardt 2006c = Lucius Burckhardt, *Was entdecken Entdecker?*, in Burckhardt 2006a, pp. 301-305 (ed. or. 1987).

Burckhardt 2017 = Lucius Burckhardt, *Landschaftstheoretische Aquarelle und Spaziergangswissenschaft*, Martin Schmitz, Berlin 2017.

Burckhardt 2019 = Lucius Burckhardt, *Considerazioni promenadologiche sulla percezione dell'ambiente e i compiti della nostra generazione*, in Id., *Il falso è l'autentico. Politica, paesaggio, design, architettura, pianificazione, pedagogia*, Quodlibet, Macerata 2019, pp. 197-200 (ed. or. 1996).

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

Castro Flórez 2015 = Fernando Castro Flórez, *Mierda y catástrofe. Síndromes culturales del arte contemporáneo*, Fórcola, Madrid 2015.

Chatwin 2012 = Bruce Chatwin, *Le vie dei canti*, Adelphi ebook, Milano 2012 (ed. or. 1987).

Coen 1994 = Ester Coen, *Richard Long. Cerchio di fango* [intervista], "La Repubblica", 04.05.1994,

https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1994/05/04/richard-long-cerchio-di-fango.html, online (ultimo accesso 13/11/2019).

Cory 1995 = Daniel Cory, *Preface*, in George Santayana, *The Birth of Reason and Other Essays*, Columbia University Press, New York 1995, pp. VII-XI (prima ed. 1968).

D'Angelo 2010 = Paolo D'Angelo, *Filosofia del paesaggio*, Quodlibet, Macerata 2010.

de Jonge 1967-1968 = Derk de Jonge, *Applied Hodology*, "Landscape", 17, 2, 1967-1968, pp. 10-11.

Eipeldauer 2015 = Heike Eipeldauer, *Fuori dal sentiero battuto: camminare e fallire*, in Lorenzo Giusti (a cura di), *Hamish Fulton, Michael Höpfner: Canto di Strada* (pubblicato in occasione dell'esposizione, Nuoro 2015), Nero / MAN, Nuoro 2015, vol. 2, pp. 8-11.

Fuchs 2006: Thomas Fuchs, *Es geht um das Sehen und Erkennen* [intervista a Lucius Burckhardt], in Burckhardt 2006a, pp. 320-326: (ed. or. 1993).

Fulton 1998 = Hamish Fulton, *Foots Notes*, in Raimund Stecker (Hrsg.), *Hamish Fulton und Peter Hutchinson* (Ausstellungskatalog, Düsseldorf 1998), Verlag des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf 1998, pp. 27-29.

Fulton 2010 = Hamish Fulton, *Mountain Time Human Time*, Charta, Milan 2010.

Furlong 2002 = William Furlong, *Interviews – Richard Long*, in Mel Gooding (ed.), *Song of the Earth. European Artists and the Landscape*, Thames & Hudson, London 2002, pp. 124-145.

Giammusso 2008 = Salvatore Giammusso, *La forma aperta. L'ermeneutica della vita nell'opera di O. F. Bollnow*, Franco Angeli, Milano 2008.

Gintz 1986 = Claude Gintz, *Richard Long, la vision, le paysage, le temps*, "Art Press", 104, 1986, pp. 4-8.

Günzel 2017 = Stephan Günzel (Hrsg.), *Texte zur Theorie des Raums*, Reclam, Stuttgart 2017.

Jackson 1984 = John Brinckerhoff Jackson, *Discovering the Vernacular Landscape*, Yale University Press, New Haven-London 1984.

Jackson 1994 = John Brinckerhoff Jackson, *A Sense of Place, a Sense of Time*, Yale University Press, New Haven-London 1994.

Kravagna, Reder 2008 = Christian Kravagna, Christian Reder, *News from No-Man's Land* [intervista a Michael Höpfner], in Kunstraum Niederösterreich (Hrsg.), *Micahel Höpfner. Unsettled Conditions* (Ausstellungskatalog, Wien 2008), Kunstraum Niederösterreich, Wien 2008, https://www.galeriewinter.at/en/artists/michael-hoepfner/unsettled-condition-dt/, online (ultimo accesso 13/11/2019).

Lewin 1934 = Kurt Lewin, *Der Richtungsbegriff in der Psychologie. Der spezielle und allgemeine Hodologische Raum*, "Psychologische Forschung", 19, 1, 1934, pp. 249-299.

Obrist 2006 = Hans Ulrich Obrist, *Strollology als Nebenfach* [intervista a Annemarie e Lucius Burckhardt], in Burckhardt 2006a, pp. 5-11 (ed. or. 2000).

Patella 2013 = Giuseppe Patella, *Una filosofia in viaggio*, in Santayana 2013, pp. 23-59.

Pinotti 2005 = Andrea Pinotti, *Introduzione* a Erwin Straus, Henri Maldiney, *L'estetico e l'estetica. Un dialogo nello spazio della fenomenologia*, Mimesis, Milano 2005, pp. 7-33.

Pinotti 2009 = Andrea Pinotti, *Nascita della metropoli e storia della percezione: Georg Simmel*, in Matteo Vegetti (a cura di), *Filosofie della metropoli. Spazio, potere, architettura nel pensiero del Novecento*, Carocci, Roma 2009, pp. 119-152.

Pinotti 2017 = Andrea Pinotti, *Simmel filosofo della città*, saggio introduttivo a Georg Simmel, *Roma, Firenze, Venezia*, Meltemi, Milano 2017, pp. 7-30.

Roche 1995 = Hélène Roche, *Gli albori dell'avventura umana*, in Jean Guilaine (a cura di), *La preistoria da un continente all'altro*, Gremese-Larousse, Roma 1995, pp. 37-54 (ed. or. 1986).

Santayana 2013 = George Santayana, *Filosofia del viaggio*, a cura di Giuseppe Patella, Universitalia, Roma 2013 (ed. or. 1964, post.).

Sartre 2014 = Jean-Paul Sartre, *L'essere e il nulla*, Il Saggiatore, Milano 2014 (ed. or. 1943).

Simmel 2011 = Georg Simmel, *Ponte e porta*, in Id., *Ponte e porta. Saggi di estetica*, Archetipolibri, Bologna 2011, pp. 1-6 (ed. or. 1909).

Tedeschi 2016 = Francesco Tedeschi, *Il mondo ridisegnato. Arte e geografia nella contemporaneità*, Vita e Pensiero, Milano 2016.

Tiberghien 2006 = Gilles A. Tiberghien, *La città nomade*, Prefazione a Careri 2006, pp. VII-XIII.

Tiberghien 2012 = Gilles A. Tiberghien, *Land Art*, Carré, Paris 2012.

Tuchman 1970 = Phyllis Tuchman, *An Interview with Carl Andre*, "Artforum", 8, 6, 1970, pp. 55-61.

Vargiu 2019a = Luca Vargiu, *Il significato estetico del camminare*, "A4", 0001, 002, 2019, p. 2.

Vargiu 2019b = Luca Vargiu, *Walking through Landscapes?*, in Adriana Veríssimo Serrão, Moirika Reker (eds.), *Philosophy of Landscape. Think, Walk, Act*, Centre for Philosophy at the University of Lisbon, Lisbon 2019, pp. 205-219.

Vargiu 2019c = Luca Vargiu, *Notes for an Aesthetic Approach to Walking*, "Antae", 6, 2-3, 2019, pp. 146-158.

Wyss 2006 = Nikolaus Wyss, *Bergsteigen auf Sylt* [intervista a Lucius Burckhardt], in Burckhardt 2006a, pp. 306-319 (ed. or. 1989).

Sitografia

Galleri Riis, Oslo, http://www.galleririis.com/exhibitions/60/ (ultimo accesso 13/11/2019).

Kenneth Garrett Photography, https://kennethgarrett.photoshelter.com/ (ultimo accesso 13/11/2019).

Percezioni geografiche dell'abitare. Luoghi, spazi, territori[1]

Rachele Piras
Marcello Tanca

> «Il tratto fondamentale dell'uomo è questo aver cura (*Schonen*). Esso permea l'abitare in ogni suo aspetto. L'abitare ci appare in tutta la sua ampiezza quando pensiamo che nell'abitare risiede l'essere dell'uomo, inteso come il soggiornare dei mortali sulla terra. […] il tratto fondamentale dell'abitare è l'aver cura. I mortali abitano nel modo dell'aver cura della quadratura nella sua essenza»
>
> Martin Heidegger, *Costruire, abitare, pensare*

La geografia e l'abitare: osservazioni introduttive

Quello dell'abitare è un tema che ritorna sotto varie forme nel discorso geografico, assumendo specifiche valenze che riflettono di volta in volta la particolare prospettiva da cui lo guardiamo: modalità di

[1] Pur essendo il lavoro frutto di una stretta collaborazione fra i due autori, sia nella fase di ricerca sia in quella di scrittura, il primo paragrafo è da considerarsi opera di Marcello Tanca; i restanti paragrafi di Rachele Piras.

CC BY SA

insediamento, urbanizzazione, spostamenti e distribuzione della popolazione, tecniche di produzione e organizzazione degli spazi, inquinamento, *gentrification* e *sprawl*, politiche abitative e per l'ambiente, pratiche turistiche… In questi e in altri casi è praticamente impossibile non fare accenno al modo o, meglio, ai *modi* in cui l'abitare viene messo in atto. Si può dire senza timore di esagerare che questo tema percorre da sempre, come un fiume carsico, l'intero campo discorsivo della geografia e che, se anche non lo affrontiamo direttamente, in un modo o nell'altro stiamo facendo pur sempre riferimento ad esso.

Tuttavia, se volessimo ricondurre la polisemia del verbo 'abitare' – vero e proprio nucleo fondativo del lavoro del geografo – ai suoi termini essenziali, ci accorgeremmo che questo si declina in almeno due modi, ai quali corrispondono altrettante scale di analisi. La prima opera in termini diciamo pure planetari e coinvolge il particolare rapporto che l'umanità intrattiene con la propria casa, la Terra. In questa accezione l'abitare designa l'atto fondativo dell'esistenza umana – la sua intrinseca *condizione di possibilità* – definendone al tempo stesso la cifra ontologico-tellurica. *Homo sum* significa che siamo prima di tutto animali terrestri, e questa terrestricità modella nel profondo la radice esistenziale, originaria e inaggirabile, del nostro essere. Questa accezione cosmologico-globale – nel duplice significato di 1) planetaria e 2) riguardante l'umanità in quanto totalità terrestre – è un terreno particolarmente fecondo per sviluppare il dialogo tra geografia e filosofia. La terrestricità dell'abitare o, se si preferisce, la matrice abitativa della nostra terrestricità è esattamente ciò che Husserl in *La Terre ne se meut pas* chiama *l'archè originario* (Husserl 1989); attraversa le riflessioni consegnate da Heidegger nel saggio su *Costruire abitare pensare* (Heidegger 1976); ispira le considerazioni sul processo di alienazione del mondo ('il punto di Archimede') che Hannah Arendt sviluppa nella parte finale di *Vita activa* (Arendt 1964); assume il carattere di paradigma del 'savoir vivre', metafora della relazione con se stessi e più in generale della vita in Jean-Marc Besse (2013); ritorna infine nelle parole di Augustin Berque, secondo il quale:

> La Terra non è soltanto l'ambiente indispensabile per la nostra vita biologica, come lo è per tutte le specie viventi della biosfera. Essa è, in

> quanto ecumene, la condizione che ci permette di essere umani (Berque 1996: 12, trad. nostra).

Un autore imprescindibile, che sul tema dell'abitare ha scritto pagine dense e originali, è senza ombra di dubbio Éric Dardel. Il suo capolavoro, *L'Homme et la Terre. Nature de la réalité géographique*, pubblicato nel 1952, passò praticamente inosservato senza lasciare tracce nella cultura dell'epoca. Il suo messaggio non era inquadrabile in nessuna delle correnti, vecchie e nuove, della geografia; verrà riscoperto e valorizzato *a posteriori* soltanto negli anni '70 dai geografi anglosassoni e francesi più attenti ai risvolti poetici ed esistenziali dell'abitare. Cosa ha detto di così importante questo autore e perché è fondamentale far tesoro del suo insegnamento? Innanzitutto, Dardel richiama la nostra attenzione sulla *Urwurzel* (o radice primitiva) data dalla «relazione concreta [che] stringe l'uomo alla Terra» (Dardel 1986: 11). *Geograficità*, il termine che egli adopera per indicare questa relazione, è particolarmente significativo. Per Dardel l'uomo è *un essere intrinsecamente geografico*, nel senso etimologico del termine: la nostra esistenza e persino il nostro destino sono di fatto impensabili senza la relazione fondamentale che ci lega alla dimora terrestre. Quest'ultima assume connotazioni inaspettate e sorprendenti al punto tale che non si può non provare una sottile vertigine nello sfogliare il testo dardeliano (che fu tradotto in Italia da Clara Copeta negli anni '80); il lavoro di scavo compiuto nelle varie sezioni – che recano titoli suggestivi come *Spazio geometrico, spazi geografici*, *Esistenza e realtà geografica*, *Geografia "a vele spiegate"*, ecc. – permette all'autore di cogliere una grande varietà di implicazioni e significati in cui la Terra figura come spazio concreto al tempo stesso fisico e simbolico, base e supporto materiale, presupposto dell'agire e della storia, fonte della stabilità dell'esistenza, orizzonte di ogni progettualità, presenza e condizione della vita collettiva e sociale, e così via. Ma soprattutto le riflessioni che Dardel consegna alle pagine di *L'Homme et la Terre* contengono un richiamo – quasi un grido di allarme – sulla necessità e l'urgenza di recuperare la nostra essenza di abitanti, e quindi lo sguardo qualitativo, poetico ed emozionale che questa condizione porta con sé; abitare la Terra, 'reincantarla', significa fare di essa un continuo esperimento di risemantizzazione e reinvenzione

perenne, praticare l'immaginazione geografica sforzandosi di guardare alle cose con sempre rinnovato stupore, come se le vedessimo per la prima volta – scoprendo e riscoprendo ogni volta che, per dirla con Luigi Ghirri, non c'è 'niente di antico sotto il sole':

> Si tratta di ritornare proprio su questo primo stupore dell'uomo dinanzi alla Terra e sull'intento iniziale della riflessione geografica su questa "scoperta", interrogando la geografia nella prospettiva propria del geografo o più semplicemente dell'uomo interessato al mondo che lo circonda. […] Uno dei drammi del mondo contemporaneo è quello della Terra "denaturata", quello dell'uomo che può "vederla" soltanto attraverso le sue misure e i suoi calcoli, invece di decifrare la sua scrittura sobria e vivace (Dardel 1986: 11 e 84).

Accanto a questa prima modalità di lettura, la seconda scala di analisi ci mette a diretto contatto con quelle che i francesi chiamano *situations d'habiter,* vale a dire con le modalità particolari, concrete e ubicate, attraverso le quali i gruppi umani si insediano in luoghi specifici della Terra. Più che come presupposto trascendentale, radice archetipica della condizione umana che precede ogni storia e ogni geografia, l'abitare appare ora come risultato ed effetto di specifiche pratiche storico-geografiche. In altre parole, al centro dell'attenzione non c'è più il piano trascendentale, ontologico-esistenziale, ma le diverse *performance* insediative empirico-materiali soggette a continue variazioni e ridefinizioni. Notiamo e*n passant* che se la scala planetaria permetteva di connettere tra loro, in maniera agevole, discorso geografico e discorso filosofico, favorendo l'individuazione di un comune terreno di riflessione, la scala locale che ora privilegiamo mette a nudo le differenze che intercorrono tra di essi. Di fatto, mentre il filosofo ha tutto il diritto di lavorare sulle condizioni di possibilità dell'abitare senza localizzarne necessariamente le molteplici implicazioni materiali (territoriali, ambientali e paesaggistiche), il geografo – anche quando parte da una definizione 'trascendentale' – non può evitare di calarle in determinate coordinate spaziali e temporali, e quindi di prendere in considerazione le ricadute che esse hanno sulla vita delle persone (Tanca 2015). Le

considerazioni sul 'destino' e la geograficità dell'umanità cedono insomma il posto, ora, ad analisi particolareggiate di forme specifiche e localizzate.

Un autore che ha esplorato questa seconda accezione dell'abitare è Maurice Le Lannou, geografo francese di origine bretone. Allievo di Jules Sion (il quale si era formato a sua volta nientemeno che con Paul Vidal de la Blache, padre fondatore della *géographie humaine*), Le Lannou ha concluso la sua carriera accademica insegnando geografia del continente europeo al Collège de France, l'istituzione che annoverava tra i suoi docenti anche Michel Foucault e Roland Barthes. Ciò per cui ricordiamo in queste pagine Le Lannou – oltre che per essere l'autore del fondamentale *Pâtres et paysans de la Sardaigne*, pubblicato a Tours nel 1941 – è soprattutto per la seguente definizione:

> La geografia umana è la scienza dell'uomo-abitante. Abitare significa vivere su un frammento del pianeta traendone di che soddisfare i bisogni elementari dell'esistenza e, in misura variabile, un certo numero di bisogni acquisiti o di comodità superflue (Le Lannou 1949: 11; qui e di seguito trad. nostra).

Fare della geografia la scienza dell'uomo-abitante è un bel salto rispetto ad una tradizione come quella vidaliana che identificava il campo di studio del geografo in un oggetto tutto sommato statico come i 'luoghi'. Porta con sé un'attenzione del tutto particolare non più al luogo in sé (in quanto è abitato), ma all'atto – meglio: all'esercizio, nel senso di 'esercitare un'attività' – dell'abitare; mette al centro dell'analisi non più le condizioni di possibilità ontologico-trascendentali della terrestricità, ma l'attività di quei gruppi umani (sardi, bretoni, vietnamiti, resiani, ecc.) contraddistinti da una marcata identità culturale e uniti dall'«esercizio […] di un proprio dinamismo che anima una vita regionale differente dalla vita regionale del gruppo vicino» (*ivi*: 162); ci costringe in ultima analisi a 'fluidificare' l'abitare per fare di esso il risultato delle modalità quotidiane di produzione di senso «attraverso le quali gli uomini si sono assicurati la loro sussistenza, garantito la loro sicurezza, accresciuto la loro ricchezza, stabilito la loro potenza» (*ivi*: 173).

Le Lannou non è tuttavia l'unico autore, in geografia, che ha dato il massimo risalto alla varietà delle forme con cui gli uomini mettono in atto l'abitare (cfr. ad es. Lazzarotti 2006). Per quanto riguarda le diverse sfumature della relazione speciale che lega tra loro gli uomini e i luoghi, torna utile in questo caso la griglia di lettura proposta da Douglas Porteous – uno degli autori di punta della cosiddetta geografia umanistica – in un lavoro della metà degli anni '80 dedicato a *Literature and Humanist Geography* (Porteous 1985). Prima di procedere va precisato che, benché l'orizzonte teorico di riferimento di Porteous sia confinato, come si evince dal titolo del suo articolo, al campo della finzione letteraria, questo non vieta di estendere le sue considerazioni alle forme concrete con cui i gruppi umani abitano la Terra. Porteous opera nel seguente modo: individua due coppie concettuali di cui la prima, *home-away*, descrive due forme antinomiche di esperienza di luogo, l'una segnata dal radicamento e l'altra dall'estraneità; mentre la seconda, *insider-outsider*, individua due profili soggettivi antitetici, quello dell'attore 'interno' e dell'attore 'estraneo' al territorio. Dal loro incrocio ricava quattro 'tipi' di relazioni soggetto-luogo che possono essere schematizzate nel seguente modo:

(a) *home-insider*: è l'uomo-abitante di Le Lannou, l'attore geograficamente incardinato e perfettamente a proprio agio nel territorio di appartenenza. I luoghi gli appartengono tanto quanto egli appartiene a loro. L'atto di abitare ha in questo caso un valore attivo e una natura condivisa e simmetrica: gli abitanti da una parte e i luoghi abitati dall'altra si rispecchiano pacificamente l'uno nell'altro;

(b) *home-outsider*: è l'abitante che si sente sfasato, fuori posto, incapace di sintonizzarsi con il territorio di appartenenza, che subisce. Egli appartiene ai luoghi ma i luoghi non gli appartengono. Il suo abitare assume una connotazione *obliqua*, e risulta perennemente attraversato da una sensazione di inadeguatezza ed estraneità;

(c) *away-insider*: è colui che, mosso dall'*horreur du domicile* (Baudelaire), ha fatto della dislocazione e del nomadismo una condizione esistenziale: l'attore non abita 'un' territorio perché nessun territorio può metterne a tacere l'irrequietezza; dunque, li abita potenzialmente tutti. Questa condizione genera un paradosso: l'abitare in questo caso non implica permanenza e continuità (lo stare 'in' un luogo), ma ha una natura

odeporica: il soggetto può abitare soltanto muovendosi, attraversando tutti i luoghi proprio perché non è interessato ad abitarne soltanto uno;

(d) *away-outsider*: è l'esule, il soggetto sradicato, eternamente avulso dai territori che attraversa, colui che non può abitare nessun luogo perché nessun luogo – tranne uno: quello in cui *non può* stare – è quello dove vorrebbe veramente stare. Il suo abitare è errante, di segno negativo, e appare segnato dall'*allotopia*.

Seguendo le indicazioni di Porteous, l'abitare degli uomini si declinerebbe dunque in almeno quattro forme, a seconda che a prevalere siano pratiche condivise e simmetriche, oblique e stranianti, dislocate e odeporiche, sradicate e allotope.

Per una 'possibile' lettura territoriale del concetto di abitare

Ragionando in termini di percezioni geografiche dell'abitare, l'argomentare diviene tanto più ampio quanto complesso e le giustificazioni di tale complessità scaturiscono dal fatto che anche l'abitare, forse – inteso all'interno di una cornice strettamente geografica – potrebbe assurgere, come il paesaggio, a disporre di quella singolare *arguzia* (Farinelli 1991: 576) secondo cui la sua doppiezza viene raffigurata in termini di *cosa* e dell'*immagine della cosa*. Se la *cosificazione* è rappresentata dall'abitare in quanto pratica comune – ciò che accomuna tutti gli esseri umani è il fatto di mettere in atto una specifica performance abitativa – l'*immagine della cosa*, ossia l'impressione dell'abitare, viene intesa volutamente come pratica diversificatoria delle varie modalità con cui gli uomini abitano e, quindi, territorializzano (Turco 2010: 51). Se di geografia è necessario parlare, poiché di geografia il mondo odierno si nutre, allora appare chiaro ravvisare l'oggetto del nostro discorso all'interno di un'accezione ben precisa del termine, senza così dimenticare la permeabilità che il sapere geografico offre nella lettura dei fenomeni letti da svariate angolazioni (Bandini 2012: 20). Quanto verrà sviluppato in questa parte infatti – da intendersi possibilmente filtrato attraverso una lettura di natura applicativa – sarà una decodificazione o, meglio ancora, una contestualizzazione, in un'ottica puramente transcalare, del concetto

di abitare attraverso due livelli: il primo – forse un po' troppo azzardato, ma si auspica mai banale – abbraccia quella linea geografica che esamina il rapporto fra abitare e territorio come atto territorializzante (Turco 2010: 50), e la possibilità così di tradurre quei processi che Raffestin (1984) identifica con gli atti di Territorializzazione, Deterritorializzazione, Riterritorializzazione in altrettanti percorsi chiamati non a caso abitare, de-abitare, ri-abitare. Il secondo livello riprende in senso pratico quanto delucidato nella parte introduttiva del presente contributo, in relazione alla lettura di *Literature and Humanist Geography* di Douglas Porteous (1985) e alle classificazioni in esso contenute, mediante un raffronto con casi concreti che riguardano le forme contemporanee dell'abitare (Magnaghi 2010: 24). La modulazione degli esempi presentati sarà proposta attraverso una lettura ragionata e individuata dal vaglio di una serie di spunti di riflessione che, a partire da un contesto territoriale europeo, interessano in successione realtà fisiche orientate verso un restringimento di scala, arrivando all'analisi di un contesto specifico che riguarda il territorio della Sardegna (Banini 2013: 61).

Dalla teoria alla pratica

Partiamo dunque da alcuni presupposti teorici fondamentali: Alberto Magnaghi considera il concetto di territorio come «soggetto vivente che non si dà in natura: esso è esito di lunghi processi di strutturazione dello spazio fisico (che avviene secondo lunghe fasi di territorializzazione)» (Magnaghi 2000: 54-55); tale accezione identifica l'atto territorializzante come una produzione fisica che si sviluppa attraverso differenti modalità di produrre territorio che sono spesso generate da trasformazioni in continuo divenire. Ancora, il territorio si configura come

> risultato dell'azione storica dell'uomo, ma è anche una rete di rapporti, di complessità crescente, che attraversa i diversi sistemi di relazione (concreti e simbolici) specifici di ogni luogo. Il territorio è cioè unico per forma, carattere, storia, paesaggio (*ibidem*).

Declinata l'essenza intima dell'atto territorializzante e quindi di quello abitativo, esso si traduce in un'ottica strettamente storica mediante la pratica dell'abitare in quanto prima forma antropica di organizzazione dello spazio; allo stesso modo, si diversifica e si intensifica mediante i legami complessi generati dall'uomo e dalle sue trasformazioni (Bertoncin, Pase 2006: 7). Questa territorializzazione non è altro che quella che Turco identifica in un:

> processo di trasformazione della natura in un artefatto umano, marcato da una triplice caratterizzazione […] che contribuisce in modo decisivo all'evoluzione del gruppo umano da aggregato generico di soggetti in autentico corpo sociale, entrando nei sistemi che fondano la conoscenza, la percezione, la rappresentazione e la costruzione di una coscienza identitaria della collettività insediata. […] [È] un riflesso dell'azione sociale, nel senso che si produce nel seno di una dinamica collettiva da cui trae motivazioni, cadenze, forme. […] [È] una condizione dell'azione sociale, nel senso che consente di ottenere le risorse materiali e simboliche di cui la collettività insediata ha bisogno per vivere e per riprodursi (Turco 2010: 51).

La territorializzazione si configura dunque nella sua sostanza come atto puramente storico, sociale e altresì caratterizzato da una plurima conformazione collettiva in grado di assumere differenti aspetti dettati da pratiche di trasformazione territoriale che assumono il nome di deterritorializzazione e riterritorializzazione. Questo passaggio avviene poiché, come indica Raffestin:

> Questo stato è piuttosto un equilibrio instabile in quanto è sufficiente una variazione nell'informazione ricevuta perché esso cambi ovvero i rapporti all'interno del sistema si modifichino (Raffestin 1984: 78).

Con il primo processo, la deterritorializzazione, viene intesa la mancanza e, più nel dettaglio, la perdita identitaria e sensoriale dei luoghi e soprattutto di tutta la relativa componente materiale, o ancora, nello

specifico, l'abbandono del territorio, a cui corrisponde sostanzialmente una fase di criticità che Raffestin (*ibidem*) intende sostanzialmente come «cancellazione dei limiti o dei ritmi, dei cicli, delle fratture, degli intervalli» e quindi un «territorio perduto» (Deleuze, Guattari 1980: 634). Rispondono a questo sviluppo casi di dismissione di strutture, abbandono territoriale o spopolamento, per citare qualche caso.

Al secondo, la riterritorializzazione, vengono solitamente riferiti quei casi in cui un territorio prima de-abitato sia in grado di ridisegnarsi e di riconfigurarsi (Turco 2011: 115) in atti territoriali rigenerativi e pensati per la collettività, con una nuova veste e una nuova funzionalità (Munarin, Tosi 2010: 12): così si specificano possibilità di rigenerazione urbana o di riqualificazione di ambienti o spazi pubblici.

È doveroso evidenziare come i modelli celermente accennati non siano da considerarsi come parti integranti o vigenti di un atto ciclico ricorsivo, poiché non è scontato che a ciascuno di questi processi debba susseguire necessariamente un secondo. Essi pertanto sono da intendersi come *possibilità* di trasfigurazioni territoriali in cui possono sussistere o meno tutti e tre i momenti (abitare/de-abitare/ri-abitare) e che nel loro complesso generano dei mutamenti altamente complessi.

a) *Home-insider*. Abitare lo spazio pubblico

Abitare oggi il mondo contemporaneo appare una pratica tanto complessa quanto diversificata. Se inteso come pura forma di territorializzazione (Raffestin 1984: 32), esso può essere sostanzialmente compreso come atto vero e proprio di produzione del territorio in cui l'azione dell'uomo sullo spazio appare in tutta evidenza come forma organizzativa: l'abitare si identifica dunque con la *forma pratica della territorializzazione*. Se ci soffermiamo su quanto sviluppato nella parte iniziale del presente contributo, nello specifico attraverso la lettura della griglia di Porteous, si potrebbe ragionare intorno a una possibile quanto azzardata interpretazione delle categorie proposte con la scelta di alcuni casi concreti. Ecco quindi che l'*home-insider*, inteso come persona, soggetto, attore ecc., diviene spazio pubblico. Ma in che modo? Immaginando ad

esempio una prima riflessione sul senso di appartenenza, sulla lunga durata che un dato luogo detiene con la propria storia: si può quindi pensare che tale proprietà assurga a una condizione significativa di *topofilia* (Tuan 1974) e di legame assoluto, intimo e identitario, fra l'abitante e il proprio territorio, in questo caso fra cittadino, spazio urbano e memoria storica (Lando 1993). All'interno degli spazi urbani e periurbani, le 'pratiche di abitabilità'[2] risultano essere variegate; fra quelle più rilevanti vale la pena porre l'accento su quella tipologia di forma abitativa che interessa lo spazio pubblico e, più in particolare, sul modo in cui questo divenga atto territorializzato attraverso la pratica abitativa contemporanea. Ciò che risulta interessante – e questo appare chiaro quando ci si imbatte in uno studio sul territorio – è come, allo stato attuale, l'esigenza di produrre una forma abitativa *moderna* e conforme alla nuova adattabilità degli spazi contemporanei sia sempre più persistente e dilagante all'interno delle reti urbane (Poli 2001: 51).

Si valuta necessario ora menzionare un caso specifico di trasformazione urbana legata alla diversa modalità di pratica in un'ottica temporale: ciò si rivela utile per una riflessione sul cambiamento di *pratica* che intercorre tra le forme del passato e quelle odierne che interessano gli ambienti urbani. In alcuni casi la memoria storica tangibile diviene indelebile anche col susseguirsi di differenti pratiche rigenerative e, in tal senso, il *radicamento territoriale* di Porteous viene inteso come legame essenziale che intercorre fra spazio e storia. Quanto verrà proposto come esempio pratico rappresenta un caso di rigenerazione contemporanea utile per intraprendere una possibile, quanto si auspica lineare, lettura del rapporto che unisce, al valore storico, il significato, il significante e lo spazio urbano rinnovato.

Il *Dialogue Centre Przełomy* nella città di Stettino in Polonia ci permette di riflettere a fondo sulla nuova funzionalità degli spazi urbani contemporanei che, attraverso pratiche rigenerative ripensate per la

[2] Le forme di abitabilità sono intese in tal senso, come spiega Angelini, come «tutta quella serie molto complessa e interconnessa di pratiche e di forme di utilizzo, creazione e costruzione di un territorio ampio e diversificato da parte di una molteplicità di attori, di popolazioni diverse, di comunità di pratiche» (Angelini, D'Onofrio 2014: 163).

fruizione collettiva, divengono spazi ri-abitati ad uso dei cittadini. Allo stesso tempo piazza, museo e luogo di memoria, progettato dallo studio KWK Promes, Il Dialogue Centre risulta essere il secondo edificio premiato nella città di Stettino, nel giro di un anno, con un riconoscimento a livello internazionale: il progetto ha ottenuto il premio nella città di Berlino come World Building of the Year 2016, per aver ricreato in un unico spazio urbano la triplice essenza di museo, spazio pubblico e luogo della memoria. La particolarità di questo spazio urbano riqualificato – e quindi anche il motivo per cui è stato citato come esempio della condizione del rapporto fra soggetto e luogo come *home-insider* – appare assai evidente poiché in esso viene racchiusa una nuova funzionalità e strutturazione. La piazza infatti appare contemporaneamente un contenitore sociale multivariegato, una piazza rigenerata, un edificio ipogeico e allo stesso tempo luogo della memoria per eccellenza, poiché teatro dei bombardamenti durante la Seconda Guerra Mondiale, che eliminarono quasi del tutto il quartiere, creando un vuoto urbano che accolse i moti rivoluzionari degli anni '70, il movimento Solidarność (Bracchini 2016).

b) Abitare come atto temporaneo: *The Floating Piers*

Quanto brevemente esplicitato fino ad ora riguarda le pratiche di abitabilità contemporanea in maniera permanente. Spazi pubblici, piazze, edifici e quartieri possono essere riconvertiti e investiti da processi rigenerativi importanti, che possono talvolta modificare le pratiche di utilizzo e la stessa percezione abitativa di un luogo. Risulta differente quando il concetto di abitare – geograficamente inteso come processo di territorializzazione – non rientra nell'ambito della lunga durata ma nella temporaneità; con ciò si possono sostanzialmente intendere differenti modi e soprattutto modalità abitative diversificate e circoscritte nel tempo. Alla base di questa riflessione risulta evidente un discorso che pone in primo piano un concetto distinto di modalità e percezione abitativa dell'uso contemporaneo, sostanzialmente fondata come diverso tentativo di approccio territorializzante dei luoghi e intesa, come indicato nel primo paragrafo, attraverso la nozione di *away-insider*. Procediamo con ordine:

l'esempio offerto è quello relativo al contesto territoriale del Lago d'Iseo, che, attraverso l'installazione degli artisti Christo e Jeanne Claude, è stato abitato nella sua interezza per la prima volta.

L'opera creata, *The Floating Piers*, identifica un esempio di pratica contemporanea legata ad un'opera artistica, in questo caso un'installazione che ha permesso a turisti, viaggiatori e residenti di poter percorrere lungo una passerella il Lago d'Iseo. La suddetta opera, che ha interessato i territori di Sulzano, Montisola e l'Isola di San Paolo, ha catalizzato l'attenzione di milioni di visitatori nonché di tutti i media mondiali, e ha riflettuto così, attraverso un esperimento dettato da un progetto alquanto ambizioso, la percorribilità, che in questa sede traduciamo col termine di abitabilità, di un luogo prima non possibile[3]. Come evidenziato nella parte introduttiva, colui che, mosso dall'*horreur du domicile* (Baudelaire), fa della dislocazione e del nomadismo la propria condizione esistenziale, l'*away-insider*, si traduce attraverso questo esempio – possibilmente con un minimo di interpretazione – mediante una progettualità intesa come performance abitativa temporanea dei luoghi di natura, quindi odeporica, in quanto figlia di un disegno creativo progettuale provvisorio che non rimane permanente nel territorio.

[3] L'installazione, come evidenziato all'interno del sito istituzionale del Lago d'Iseo, è un'installazione *site-specific*, che presenta, nelle intenzioni del suo creatore e in quelle del direttore del progetto, Germano Celant, un rapporto imprescindibile e inedito con l'ambiente che l'ha accolta per due settimane. Il progetto si compone di una serie di pontili galleggianti in polietilene ad alta densità ancorati al fondale del lago, e rivestiti di tessuto arancione cangiante e increspato. Grazie a queste caratteristiche, la superficie dell'installazione coglie e riflette la luce nelle sue diverse declinazioni e nelle varianti di sfumature che dalla sensazione metafisica della luce zenitale passano poi alle atmosfere serotine, fino ad arrivare alla notte illuminata dalla luna e dalle luci artificiali. Anche il lago svolge un ruolo attivo entrando in contatto con le sensazioni percettive di chi percorre la strada arancione dai bordi inclinati, che sono stati pensati per immergersi dolcemente nell'acqua. Per approfondimenti, si rimanda al sito https://www.visitlakeiseo.info.

c) *Away-outsider*: Ri-abitare identitario e verso l'altrove

Come abbiamo avuto modo di osservare, l'*away-outsider* è colui che non si identifica in nessun luogo perché nessun luogo – tranne uno: quello in cui gli è inibita la permanenza – è quello dove vorrebbe veramente stare. Questo ci permette di arrivare alla terza analisi – con una certa dose di interpretazione, considerando questa categoria in maniera forse troppo fantasiosa o forse troppo azzardata. La riflessione potrebbe andare lungo due direzioni. La prima suggerisce di interpretare l'*away-outsider* in termini di *sradicamento*, e quindi di intendere nuovamente il luogo come soggetto in esame, in questo caso avviluppato da fenomeni complessi come lo sradicamento territoriale e l'abbandono dei luoghi, lo spopolamento quindi. Gli esempi potrebbero apparire molteplici e diversificati, per quanto forse troppo scontati: in questo caso il lettore rischierebbe di perdersi in un ragionamento intricato e a tratti farraginoso. Quindi, la seconda direzione possibile non proporrà una canonica riflessione sullo sradicamento inteso come abbandono o de-abitazione ma come tentativo – e sottolineiamo tentativo – di intendere questa categoria in termini di possibili strade percorribili per la riuscita di un'idea progettuale che nel territorio d'appartenenza non avrebbe visto la sua totale realizzazione.

La questione appare assai complessa poiché al suo interno si intersecano questioni alquanto spinose e dense di significato: il radicamento territoriale, l'abbandono dei territori, la perdita di funzione dei luoghi, per citare qualche esempio. Quanto proposto non vuole porsi come caso unico, né tantomeno giustificativo per spiegare il fenomeno dell'emigrazione, ma come possibilità – nel caso specifico qui proposto – riuscita e funzionante che ha visto due idee progettuali alquanto singolari accomunate dal tema dell'emigrazione: un museo in un piccolo paese della Sardegna e nove giovani sardi adottati dal capoluogo lombardo per lo sviluppo e la messa in atto di un'idea tanto innovativa quanto singolare.

L'esempio vede in primo piano il MEA, Il Museo dell'emigrazione fondato nel 2016 ad Asuni, comune della Sardegna, nato da un lungo processo di realizzazione e collaborazione partito nel 2002 dall'idea di un emigrato di Asuni di donare la propria casa al comune con l'intento, come si evince chiaramente in un comunicato stampa ufficiale, di:

> andare oltre la sterile prospettiva di un concetto di emigrazione limitato all'enfasi di sofferenze e nostalgie: fu individuato invece un punto di vista positivo, generatore di innovazione e di crescita in riferimento alle reti sociali a lunga distanza che l'emigrazione stessa permette di sviluppare[4].

Tale idea si tramuta nella volontà di realizzare un centro di documentazione e un museo dell'emigrazione in un paese colpito particolarmente dal fenomeno dello spopolamento, attraverso un'ottica propriamente innovativa e lontana dalle caratterizzazioni comuni riguardanti la tematica in questione: in primo luogo la diversità sta nel ragionare su quelle questioni che ruotano intorno al fenomeno e di porre in risalto la natura stessa intima, ragionata, della scelta dell'abbandono di un luogo e della scelta di un'altrove che non sarà mai casa, ma garante di una possibilità. L'intento della piccola realtà museale di Asuni è stato quindi quello di realizzare un percorso emozionale attraverso le tappe più rappresentative delle migrazioni storiche, ponendo in risalto le scelte personali e quelle della collettività. Un museo, quindi, realizzato

> utilizzando la stessa pasta con la quale si creano la coscienza gli uomini: parla di lavoro, di problemi reali, di tragedie, di passioni, di speranze, di figli, di malattie, di matrimoni, di partenze, di ritorni di successi e di sconfitte non solo collettive ma anche individuali. Racconta di persone che hanno scelto, con fatica, o con dubbi, o con speranza, di crearsi una esistenza tutta nuova in un luogo lontano dal proprio di riferimento[5].

L'*away-outsider* citato all'inizio del paragrafo viene contestualizzato, secondo un singolare accostamento, nell'iniziativa presentata all'interno del Museo MEA, ossia quella del progetto denominato 'Dimore', realizzato

---

[4] Comunicato stampa della mostra 'Dimore' (Asuni 2019), in "Artribune", 2019, https://www.artribune.com/mostre-evento-arte/dimore/.

[5] Articolo redazionale del 2016, già presente online nel sito dell'associazione "Su Disterru Onlus", ora reperibile all'indirizzo https://web.archive.org/web/20190218145537/http://www.sudisterru.org/wp/?p=819.

da un gruppo di talenti sardi che hanno in comune l'esperienza artistica da emigrati, compiuta a Milano (Abate 2019).

L'importanza di questa idea consiste nell'aver realizzato dei tragitti trasversali: il primo vede in primo piano l'accoglienza nella città di Milano, dove i giovani talenti sardi hanno potuto realizzare i loro sogni e le loro opere, il secondo è stato quello di poter organizzare l'esposizione collettiva proprio all'interno del Museo dell'emigrazione, denotando in questo modo un forte richiamo all'Isola natia e alle loro origini: un significato simbolico che allo stesso tempo permette a questa piccola realtà museale di avere una visibilità più ampia che va oltre i confini isolani. I nomi di questi *away-outsider* sono Silvia Argiolas, Irene Balia, Nicola Caredda, Roberto Fanari, Silvia Idili, Claudia Matta, Silvia Mei, Paolo Pibi e Giuliano Sale. Una posizione, la loro, che è stata intesa in termini di nomadismo artistico e che ha permesso di intraprendere questa nuova avventura e, insieme, di rendere omaggio alla loro terra che, nonostante la lontananza e l'impossibilità di poter portare avanti un progetto simile, è stata sempre presente nelle opere di ciascuno di loro.

Fig. 1 - Christo, *Floating Piers*, Lago d'Iseo, 2016 (foto di "Cosa2244", licenza CC-BY-SA-4.0, da commons.wikipedia.org).

Fig. 2 – Christo, *Floating Piers*, Lago d'Iseo, 2016 (Foto di "Cosa2244", licenza CC BY-SA 4.0, da commons.wikimedia.org).

Bibliografia

Abate 2019 = Francesco Abate, *Da Milano ad Asuni le dimore artistiche di nove talenti sardi*, "L'Unione Sarda", 13.02.2019, https://www.unionesarda.it/articolo/cultura/2019/02/13/da-milano-ad-asuni-le-dimore-artistiche-di-nove-talenti-sardi-8-835345.html, online (ultimo accesso 16/11/2019).

Angelini, D' Onofrio 2014 = Roberta Angelini, Rosalba D'Onofrio, *Comunicazione e partecipazione per il governo del territorio*, Franco Angeli, Milano 2014.

Arendt 1964 = Hannah Arendt, *Vita activa. La condizione umana*, Bompiani, Milano 1964.

Bandini 2012 = Gianfranco Bandini (a cura di), *Manuali, sussidi e didattica della Geografia. Una prospettiva storica,* Firenze University Press, Firenze 2012.

Banini 2013 = Tiziana Banini (a cura di), *Identità territoriali. Questioni, metodi, esperienze a confronto*, Franco Angeli, Milano 2013.

Berque 1996 = Augustin Berque, *Être humains sur la terre: Principes d'éthique de l'écoumène,* Gallimard, Paris 1996.

Bertoncin, Pase 2006 = Marina Bertoncin, Andrea Pase (a cura di), *Il territorio non è un asino. Voci di attori deboli*, Franco Angeli, Milano 2006.

Besse 2013 = Jean-Marc Besse, *Habiter. Un monde à mon image*, Flammarion, Paris 2013.

Bracchini 2016 = Diletta Bracchini, *Il nuovo Museo Nazionale di Stettino è il World Building of the Year*, "Teknoring", 15.12.2016, https://www.teknoring.com/news/progettazione/il-nuovo-museo-nazionale-di-stettino-e-il-world-building-of-the-year-2/, online (ultimo accesso 16/11/2019).

Dardel 1986 = Éric Dardel, *L'Uomo e la Terra. Natura della realtà geografica*, Unicopli, Milano 1986.

Deleuze, Guattari, 1996 = Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, trad. it. di A. De Lorenzis, Einaudi, Torino 1996.

Farinelli 1991 = Franco Farinelli, *L'arguzia del paesaggio*, "Casabella", 575-576, 1991, pp. 10-12.

Heidegger 1976 = Martin Heidegger, *Costruire abitare pensare*, in Id., *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano 1976, pp. 96-108.

Husserl 1989 = Edmund Husserl, *La terre ne se meut pas*, Les Editions de Minuit, Paris 1989.

Lazzarotti 2006 = Olivier Lazzarotti, *Habiter. La condition géographique*, Belin, Paris 2006.

Le Lannou 1949 = Maurice Le Lannou, *La géographie humaine*, Flammarion, Paris 1949.

Magnaghi 2000 = Alberto Magnaghi, *Il progetto locale*, Bollati Boringhieri, Torino 2000.

Munarin, Tosi 2008 = Stefano Munarin, Maria Chiara Tosi, *Lo spazio del Welfare in Europa*, "Urbanistica", 139, 2008, pp. 88-112.

Poli 2001 = Daniela Poli, *Attraversare le immagini del territorio. Un percorso fra geografia e pianificazione*, Edizioni all'Insegna del Giglio, Firenze 2001.

Porteous 1985 = J. Douglas Porteous, *Literature and Humanist Geography*, "Area", 17, 2, 1985, pp. 117-122.

Raffestin 1984 = Claude Raffestin, *Regione e Regionalizzazione*, Franco Angeli, Milano 1984.

Tanca 2015 = Marcello Tanca, *Paragone dei geografi moderni e postmoderni*, "Bollettino della Società Geografica Italiana", XIII, 8, 2015, pp. 639-642.

Turco 1989 = Angelo Turco, *Verso una teoria geografica della complessità*, Unicopli, Milano 1989.

Turco 2010 = Angelo Turco, *Configurazioni della Territorialità*, Franco Angeli, Milano 2010.

Tuan 1974 = Yi-Fu Tuan, *Topophilia: A Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values*, Prentice Hall, Englewood Cliffs, N. J. 1974.

Sitografia

https://commons.wikimedia.org (ultimo accesso 10/12/2019).

https://www.architetto.info (ultimo accesso 16/11/2019).

https://www.artribune.com/mostre-evento-arte/dimore/ (ultimo accesso 16/11/2019).

https://www.sardegnapress.it/wp-content/uploads/2019/02/Nicola-Caredda_Con-veglia-darmi.jpg (ultimo accesso 16/11/2019).
https://www.visitlakeiseo.info (ultimo accesso 16/11/2019).
https://web.archive.org/web/20171222142653/http://www.architetto.info/news/progettazione/il-nuovo-museo-nazionale-di-stettino-e-il-world-building-of-the-year-2/gallery/20/ (ultimo accesso 16/11/2019).
https://web.archive.org/web/20190218145537/http://www.sudisterru.org/wp/?p=819, online (ultimo accesso 16/11/2019).

Abitare la Sardegna rurale nella lunga età moderna

Roberto Ibba

Percorsi dell'abitare

L'abitare coinvolge l'essenza stessa dell'essere umano, che occupa e vive l'ambiente intorno a sé, percependo e misurando lo spazio attraverso il proprio corpo e i propri sensi[1].

La vita umana è un'esistenza che si svolge sempre nella spazialità perché avviene attraverso un corpo cosciente: «degli esseri umani si deve dire propriamente che abitano: non stanno nel mondo come le cose, perché la relazione con la spazialità è intrinseca alla loro esistenza» (Danani 2013: 19). L'essere umano è però un abitante «di passaggio», in quanto alla dimensione spaziale si somma, o si sovrappone, la dimensione temporale (*ivi*: 20). Abitare è una 'abitudine' «che riflette l'essere al mondo con la disposizione del territorio», un'attività che crea luoghi e relazioni «inserendosi nelle trame del tempo» (Venturi Ferriolo 2016: 15).

Heidegger connette in modo indissolubile l'abitare al costruire, distinguendo poi tra il 'prendere cura' (custodire, coltivare) e il 'produrre': l'essenza stessa dell'abitare è «aver cura della Quadratura, salvare la terra, accogliere il cielo, attendere i divini, condurre i mortali» (Heidegger 1991: 106). Custodire significa che ogni creazione umana si iscrive in un qualcosa di già accaduto o di già presente, e allo stesso modo si apre all'esperienza dell'alterità:

[1] In proposito si richiamano i concetti di 'corpo proprio', elaborato da Merleau-Ponty, e di 'luogo primordiale', teorizzato da Ricœur (Merleau-Ponty 1965; Ricœur 2003).

CC BY SA

> L'uomo abita, e non solo esiste o vive, in quanto e perché è egli stesso abitato, […] l'esperienza umana dell'abitare non può mai prescindere dal fatto che il soggetto stesso, l'abitante, è a sua volta abitato da ciò che lo investe, dall'inquietudine di un'eccedenza/alterità che egli in nessun modo è in grado di numerare, ordinare e porre sotto controllo (Petrosino 2016: 155).

L'abitare si colloca tra due grandi sfere che, secondo il pensiero moderno, avvolgono la Terra: la 'biosfera', che definisce lo strato degli organismi viventi, e la 'noosfera', il reticolo delle conoscenze, dei miti, dei linguaggi (Vitta 2008: 5). Da questo punto di vista si può parlare di 'domosfera', intesa come il mondo delle prassi, come sfera delle attività quotidiane, dei comportamenti comuni, delle funzioni elementari, delle relazioni sociali e interpersonali (*ivi*: 7).

Se «non è possibile una storia dell'abitare, ma solo una storia dei modi di abitare» (*ivi*: 4), è quindi importante indagare sulle forme attraverso cui l'essere umano si dispone nello spazio, creando luoghi, confini e attraversamenti. Esperienze, per forza di cose, derivanti dalla struttura sociale ed economica che i processi storici producono nella loro continua evoluzione.

Sistema fondiario e insediamento

Il disegno umano impresso sullo spazio ha diverse forme, più o meno evolute, secondo il grado di stabilità e di organizzazione di un gruppo. I gruppi sociali proiettano il proprio 'corpo umano' nello spazio che occupano: questa proiezione si sostanzia con lo scambio organico tra uomo e natura, che avviene soprattutto attraverso le pratiche agricole (Ortu 1999: 89).

Il 'sistema fondiario' è una forma evoluta di manifestazione del corpo umano nella natura: esso è campagna 'edificata' su cui si

concentrano le pretese di sfruttamento durevole del territorio da parte del gruppo umano che vi si è insediato[2].

L'analisi dell'abitare, in Sardegna e nel Mediterraneo, deve dunque orientarsi verso le strutture che determinano l'evoluzione del sistema fondiario. Tralasciando, in questa sede, le architetture nuragiche, che pure saranno archetipiche per molti edifici nei secoli a seguire, in una sintetica rassegna diacronica dei modi di abitare lo spazio rurale si può partire dal periodo romano, con le costruzioni della *domus* e della *villa* (urbana o rustica) intese sia come tipologie architettoniche (con la loro organizzazione dello spazio e le loro gerarchie interne ed esterne), sia come entità produttive tendenzialmente orientate al mercato.

Dopo il crollo dell'Impero Romano d'Occidente si verifica, così come in campo politico e istituzionale anche nel sistema insediativo, un decadimento delle antiche strutture. Lo spazio agrario torna ad essere 'senza uomini', con insediamenti sparsi e instabili, e il calo demografico provoca un parziale abbandono delle pratiche agricole, da cui deriva il conseguente accrescimento della selva e delle paludi. Le *domus* e le *ville* 'degradano' in *curtis*, sistemi aziendali in cui il fondo non è più gestito in modo diretto e le ambizioni mercantili, caratteristiche della villa romana, vengono abbandonate; contestualmente i vari insediamenti umani diffusi sul territorio tendono gradualmente a distaccarsi dal centro produttivo principale.

Sulla sponda meridionale del Mediterraneo soffia invece il vento della costruzione statuale musulmana e il succedersi delle dinastie dona vitalità sia alle città, sia alle campagne, che vivono una proficua stagione con la sperimentazione e l'applicazione di nuove tecniche agricole (Ashtor 1982).

Dopo l'anno Mille, anche il versante europeo del Mediterraneo è investito da una rinnovata vivacità; in particolare in Italia il protagonismo dei centri urbani favorisce la produzione normativa di statuti, accordi, patti che estendono l'influenza della città sulla campagna. Nel resto dell'Europa, ma l'Italia non ne è comunque esclusa, si configura giuridicamente l'ordinamento feudale, che diventa il fulcro dello Stato di

[2] Sul tema si vedano i saggi raccolti in Ortu 2014.

età moderna. Uno Stato moderno (Ortu 2001) che ha nella sua ossatura la costruzione storica del demanio, il cui uso è concesso, secondo varie modalità, a persone fisiche o giuridiche che esercitano la giurisdizione (alta o bassa) sulle comunità di villaggio, con le quali competono per i diritti di uso sul territorio.

Villaggio, spazio agrario e uso del territorio

Per quanto riguarda il caso sardo, dal XIII secolo il controllo e le modalità di utilizzo del territorio sono al centro di importanti mutamenti. Nel Medioevo, quando l'isola è frazionata nei quattro giudicati, è la struttura della *domus* a dominare lo spazio agrario sardo: una *curtis* giudicale a carattere signorile, spesso concessa a *majores* ed enti religiosi, che si avvale del lavoro servile. Successivamente l'eclissi di questo modello di signoria fondiaria, o la sua parziale mutazione in signoria territoriale (sotto il controllo delle potenti famiglie pisane e genovesi che si insinuano nelle dinastie giudicali), consente l'acquisizione di poteri organizzativi più ampi in capo alle comunità di villaggio (Ortu 2005: 233 e ss.).

Lo strumento delle 'carte di franchigia' permette l'affrancamento dal potere signorile di alcune comunità di servi, in cambio della corresponsione di tributi e di prestazioni lavorative. Quando le concessioni d'uso riguardano i territori spopolati si utilizzano le 'carte di popolamento', che spesso prevedono condizioni particolarmente favorevoli per i coloni che decidono di trasferirsi per costituire un nuovo insediamento.

Questo processo sardo si inserisce nel più vasto contesto europeo e mediterraneo dei primi secoli del secondo millennio. Infatti, l'affermarsi del feudalesimo e dell'incastellamento, necessari alla difesa dei territori, produce una commistione del diritto regio con il diritto 'consuetudinario' delle popolazioni locali (affermatosi nei secoli precedenti con la progressiva 'liquefazione' del diritto di tradizione latina), in particolare sulle norme che regolano l'utilizzo o la suddivisione degli spazi comunitari.

Sotto l'aspetto giuridico, il 'laboratorio sapienziale' dei glossatori del diritto romano, oltre alla produzione di studi sulla tradizione giuridica classica, permette la novazione dei principi normativi sul possesso. Riemerge quindi il concetto di *dominium*, a sua volta classificato in *utile*, che fa riferimento cioè alle mutevoli forme effettive di godimento dei beni, e *directum*, che identifica la titolarità del bene, solitamente in capo al signore del territorio, nella misura in cui è in grado di farla valere con la giurisdizione e con la regolamentazione degli usi fondiari (Grossi 2006: 237-253). Si va definendo in questo modo la teoria del 'dominio diviso', che sarà alla base del sistema economico feudale, come quadro organizzativo, concettuale e materiale, della pluralità di pretese che gravano sulla terra.

L'insieme di questi strumenti giuridici contribuisce alla creazione di un nuovo diritto agrario anche in Sardegna, consentendo un rapporto più stabile, concreto e continuativo tra le comunità e i fondi agrari. Nasce la piccola azienda contadina a conduzione familiare, inscritta e regolata nella macro-azienda 'villaggio'. I nuovi rapporti fondiari derivano dalla struttura giuridica e territoriale del *fundamentu*.

Il *fundamentu* comprende i diritti di uso, esercitati dalla comunità, sulla dotazione fondiaria necessaria alla sopravvivenza del villaggio (Ortu 1996: 40-42). È giuridicamente e fisicamente elastico: con la crescita demografica i confini del *fundamentu* ambiscono ad estendersi, viceversa sono costretti a contrarsi quando il villaggio è in crisi, una situazione che può portare anche all'estremo gesto dell'abbandono (Day 1987: 141-173). Il territorio di un villaggio scomparso può essere inglobato, a sua volta, dalle comunità confinanti, solitamente quelle in cui i superstiti trovano rifugio. I territori, eventualmente rimasti 'vuoti', possono essere soggetti a ripopolamento, un fenomeno che avviene anche in piena età moderna (Salice 2015).

La rappresentazione spaziale del villaggio sul *fundamentu* si manifesta nella distribuzione degli edifici e nella proiezione del 'corpo umano' sullo spazio agrario. Inizialmente gli insediamenti sembrano ricalcare la dinamica funzionale della *domus*: i campi sono suddivisi in due parti, alternativamente coltivate, mentre nelle aree più esterne si delimita il *saltus*. Nella fase primigenia delle comunità di villaggio, la

divisione delle terre da coltivare, tenuto conto del numero dei capifamiglia, avviene con una misurazione mediante 'fune' e i lotti, almeno inizialmente, sono assegnati a sorte (da questa procedura deriva il termine *terras de fune*) (Fois 1990: 69-70; Ortu 1996: 42-43).

Se tra XII e XIII secolo il sistema villaggio convive e si scontra con il sistema della signoria fondiaria e della signoria territoriale (una situazione che determina la differenza tra villaggi liberi e *indonnikkaus*, cioè soggetti a una signoria), dal XIV secolo il complesso di norme che regola la vita comunitaria, in particolare il principio del *fundamentu*, ha la sua definitiva affermazione a causa di elementi sia politici, sia demografici.

Sul piano istituzionale occorre tener conto di due fattori: da una parte la definizione giuridico-istituzionale del mondo rurale avviata dal giudice di Arborea Mariano IV, con il *Codice rurale*, e perfezionata da sua figlia Eleonora con la *Carta de Logu* (Birocchi, Mattone 2004), dall'altra la lenta introduzione del feudalesimo catalano-aragonese nell'isola, a partire dal 1323 (anno della prima spedizione di conquista) fino alla sua stabilizzazione nel XV secolo.

Con il *Codice Rurale* di Mariano IV, diffuso nella seconda metà del Trecento, l'organizzazione agraria del villaggio trova la sua normazione, con la conseguente produzione di effetti politici per le comunità, in cui nascono i primi timidi modelli rappresentativi. Siamo nel pieno della guerra tra il giudicato di Arborea (ultimo dei quattro giudicati sardi a piegarsi alle potenze 'continentali') e i sovrani catalano-aragonesi (titolari del Regno di Sardegna, in virtù dell'investitura fatta dal pontefice Bonifacio VIII nel 1297), quindi in una fase instabile dal punto di vista sia politico, sia economico. Dal proemio del codice emerge la necessità di governare l'emergenza del pascolo brado e indiscriminato che sta prendendo il sopravvento sulla 'campagna organizzata'. Il tentativo di Mariano è quello di 'costruire i luoghi' dell'attività agricola, mettendo al centro dell'organizzazione territoriale la struttura del villaggio, affidandone il controllo alle diverse magistrature locali.

La consacrazione del villaggio come perno del sistema fondiario si ha con la *Carta de Logu* di Eleonora, pubblicata attorno al 1392, che

peraltro incorpora il codice del padre Mariano[3]. La ridefinizione degli usi fondiari e il rafforzamento del protagonismo da parte delle comunità di villaggio sono l'effetto di un profondo mutamento demografico nelle campagne sarde, che vede il consolidamento degli insediamenti più forti e la scomparsa di quelli più deboli[4].

La *Carta de Logu* di Arborea resta in vigore anche dopo la definitiva conquista catalano-aragonese, e sarà estesa a tutta l'isola come legge fondamentale delle campagne sarde, in quanto funzionale sia al controllo del territorio, sia alla politica annonaria e fiscale.

Il sistema fondiario sardo si stabilizza quindi su questo modello, che ha nel villaggio il suo elemento centrale, in cui la rotazione dei campi coltivati regola il rapporto sempre complesso tra l'agricoltura e la pastorizia. La maglia pastorale si diffonde con *furriadroxius*, *medaus*, *cussorjas* sui *saltus* lasciati liberi dalle coltivazioni. Il geografo francese Le Lannou interpreta questa netta separazione degli spazi come un tentativo di protezione dei terreni seminati dal pascolo, contestualmente la stessa attività di pascolo risulta costretta a transumanze brevi, senza che si possa trovare rimedio alla scarsità di territori adatti all'allevamento (Le Lannou 2006: 179-180). Tuttavia le tensioni tra contadini e pastori continueranno a manifestarsi, con tutta la loro carica di violenza, fino all'epoca contemporanea, pur con diversa intensità nel tempo e nello spazio.

Anche le città iniziano, molto lentamente, ad esercitare il loro ruolo attrattivo, seppure in una condizione ancora debole e discontinua (Day 1987: 193-244).

Con l'avvento sistema feudale, esteso a tutta l'isola in seguito alla definitiva affermazione istituzionale del Regno di Sardegna, la comunità di villaggio ha il suo pieno riconoscimento giuridico e può contrattare con il barone, a cui è soggetta dal rapporto vassallatico, i diritti di uso sullo spazio agrario. Stabilito che il demanio è dello Stato, e quindi della Corona, le concessioni feudali affidano il dominio diretto

---

[3] Per un quadro sull'evoluzione giuridica della *Carta de logu* arborense cfr. Ortu 2017a: 185-200.

[4] Un inventario dei villaggi scomparsi in Day 1973.

(giurisdizionale) al feudatario, mentre il dominio utile è in capo alla comunità di villaggio.

L'uso delle risorse non può però travalicare il principio del *fundamentu*, infatti l'accesso ai fondi per la semina, il pascolo, il legnatico, la raccolta, le attività di caccia e pesca, è sempre e comunque legato alla necessaria sopravvivenza delle famiglie. La famiglia, all'interno del villaggio e del feudo, racchiude in sé diversi concetti e funzioni: è entità riproduttiva, ha la funzione economico-produttiva e assume il nuovo profilo fiscale di 'fuoco' (Ortu 1996: 53-67).

L'azienda agricola familiare è, dunque, direttamente connessa alla comunità di villaggio in un rapporto altamente compenetrante, ed è indirettamente subordinata al feudo, in quanto la comunità stessa è sottoposta alla giustizia amministrata dal barone. Le famiglie-aziende corrispondono i diritti feudali, la cui ripartizione è conteggiata sulla base della contrattazione tra i feudatari e le comunità, le quali spesso si autogovernano per la suddivisione interna delle quote, attraverso una gerarchia di classe corrispondente alle capacità produttive.

Le regole d'utilizzo comunitario dello spazio agrario sardo trovano la loro completa definizione in età moderna: la *bidatzone* (la parte destinata alla semina) viene separata dal *paberile* (la frazione lasciata a maggese) attraverso la *frontera*, ovvero una siepe o dei pali che segnano il confine. All'interno della *bidatzone* sono ritagliati alcuni spazi funzionali al pascolo degli animali da lavoro (*pradu siddu, pradu de s'egua, segada de sa jua)*[5]. Pur mantenendo l'alternanza dei campi, le comunità abbandonano progressivamente la riassegnazione periodica a sorte dei lotti, favorendo il possesso continuativo e trasmissibile, tuttavia non perfetto, da parte delle famiglie-aziende. La dotazione aziendale, compresi gli orti e le vigne, non eccede tuttavia la dimensione di pochi starelli[6], continuamente frazionati e riaccorpati, in virtù del sistema successorio sardo che

[5] Per un quadro dell'agricoltura sarda in età moderna si veda anche Loddo Canepa 1965: 270-313.

[6] Lo starello è una misura di superficie che in epoca moderna varia, secondo i territori: nel capo di Cagliari equivale a circa 0,40 ettari. Indica anche una misura di capacità per aridi che nel cagliaritano equivale a circa 0,50 litri.

garantisce a tutti i figli, maschi e femmine, una porzione patrimoniale dei testatori. La tendenza neolocale del matrimonio sardo, soprattutto nelle campagne, fa sì che quel poco di eredità apportata dai due coniugi permetta la formazione di una nuova famiglia-azienda (Ortu 2017b: 20-24).

Bisogna attendere le riforme sabaude (XVIII-XIX secolo) e l'introduzione della proprietà perfetta per registrare uno sviluppo dell'agricoltura sarda maggiormente orientato al mercato (Birocchi 1982).

La casa del pastore

L'attività pastorale si svolge principalmente nei terreni del *saltus* e del *paberile*. *Saltus* è un termine polisemico che risale alla terminologia giuridica romana, in cui indica una pertinenza fondiaria della *domus* o di un villaggio, utilizzata prevalentemente per il pascolo, ma in cui sono permesse anche altre attività come il legnatico, la coltivazione di qualche legume o cereale, la caccia. Il *saltus* è un'unità fondiaria complessa i cui confini sono in parte naturali e in parte artificiali, costruiti in un lungo processo storico e consuetudinario, anche se sottoposti sempre all'autorità del potere territoriale (giudici, *donnos*, baroni).

L'attività di pascolo si pratica anche nelle zone *de monte*, in montagna, dove le coltivazioni sono sporadiche e occasionali, praticate solamente grazie alla tecnica del *narbone* (debbio). Nel *fundamentu* del villaggio esistono poi il *paberile*, la parte dei campi lasciata a riposo dove gli animali possono pascolare (riequilibrando la fertilità del terreno), e su *pradu* (o *pardu*), il prato tendenzialmente stabile destinato al bestiame da lavoro (Ortu 2014: 160-167). Ma gli sconfinamenti sono frequenti e spesso il bestiame invade i terreni coltivati, provocando danni al raccolto e scatenando le furiose, e spesso sanguinose, liti fra contadini e pastori (Ortu 1996: 104-110).

La struttura necessaria all'attività del pastore sardo è il *cuile*, inteso sia come manufatto, sia come diritto d'uso, costituito da un edificio semplice (una costruzione circolare in pietra, coperta da un tetto di frasche) con qualche recinto per il ricovero e la separazione razionale del

bestiame. Dal punto di vista giuridico, il *cuile* estende il suo possesso su un'area più o meno vasta, di natura normalmente demaniale, su cui vanta un diritto di pascolo. Questo diritto può derivare dall'ademprivio, l'insieme dei diritti collettivi in capo alla comunità, o dalla concessione del titolare della giurisdizione (Corona o barone), o ancora da una presa di possesso più o meno abusiva. In linea di principio nessun diritto di pascolo può pregiudicare i diritti ademprivili e trasformarsi nel diritto di uso esclusivo di un *saltus*.

Il *cuile* ha una tenuta molto forte e duratura nella toponomastica, e contribuisce alla costruzione del paesaggio pastorale sardo attraverso i percorsi ripetuti periodicamente dagli animali (transumanze, *filadas*), oppure attraverso la pratica atavica, e oggi irresponsabile, del debbio. Talvolta un fondo di pertinenza del *cuile* può essere stabilmente coltivato: si crea in questo modo una *orzalia* che può far evolvere il *cuile* in fattoria (Ortu 2014: 160-162).

In epoca spagnola (XVI-XVII secolo), alcune *prammatiche* ordinano, ai titolari di giurisdizione sui *saltus,* la suddivisione dello spazio pastorale in distretti (*partidos*) creando le cosiddette cussorgie. La cussorgia è un'area pastorale a responsabilità collettiva, all'interno della quale i pastori rispondono solidalmente dei danni provocati e sono responsabili dell'attività dei loro servi, che non possono spostarsi con le greggi oltre il distretto loro assegnato. La confusione tra la cussorgia, intesa come distretto giurisdizionale, e i precedenti diritti di pascolo provoca la tendenza a gestire privatisticamente le aree pabulari e a prevaricare i precedenti diritti ademprivili collettivi: nelle zone ad insediamento più rado, queste strutture disegnano e determinano nuovi 'habitat' (*ivi*: 163).

Una parte del territorio sin dal primo Settecento subisce la confinazione in *tanche*, terreni destinati al pascolo, chiusi da muretti a secco o siepi, che fino all'introduzione della proprietà perfetta possono essere soggetti all'abbattimento, qualora ricadenti nell'ambito della *bidatzone*.

In alcune zone settentrionali dell'isola, il sistema delle *tancas* ha permesso un equilibrio tra pastorizia e agricoltura, riunendo sotto la medesima organizzazione aziendale, lo *stazzo*, frazioni e terreni diversi, adatti ad entrambe le attività. Occorre sottolineare che queste zone sono

state le più refrattarie alla transumanza, permettendo lo sviluppo di un ceto di allevatori-agricoltori che ha prodotto una ricchezza più stabile e duratura (Ortu 2017b: 178-183).

La casa contadina

In epoca moderna l'unità abitativa monocellurale è l'elemento base per ospitare la famiglia contadina all'interno dei villaggi sardi (Baldacci 1952). È inoltre il presupposto per eventuali future espansioni, infatti altri vani possono essere affiancati o sovrapposti, secondo l'andamento delle nascite o l'incremento della capacità produttiva.

Un secondo elemento tipico dell'abitazione contadina è la corte chiusa da un recinto. Spesso le corti sono due: una anteriore, più grande, *sa pratza manna*, e una posteriore, *sa pratzixedda*. La *piazza* è l'ambiente vocato alle attività produttive domestiche, come la coltivazione di un piccolo orto per le essenze, necessarie all'alimentazione, o l'allevamento di piccoli animali da cortile. La corte rappresenta uno spazio fondamentale che *ruralizza* il centro abitato, il cui muro di cinta disegna i vicoli e gli slarghi che influenzano la socialità e i rapporti di vicinato (Sanna 1996: 164). La comunicazione con l'esterno passa attraverso il portale d'ingresso, simbolo impattante dello *status* familiare e modellatore dello spazio pubblico (Cadinu 1996).

Il terzo elemento presente nella casa contadina, soprattutto nelle pianure campidanesi, è il loggiato, *su stabi*, che funge da raccordo e da filtro tra i due ambienti precedenti. È l'anticamera della casa, ma è soprattutto il luogo della socialità e dell'ospitalità. Nel loggiato si svolgono molte attività domestiche e trovano posto i prodotti da conservare al riparo dalle intemperie o i piccoli attrezzi da lavoro.

L'ultimo elemento tipico della casa campidanese è quello che nei catasti ottocenteschi viene individuato come 'pendenti', dal catalano *pendentil*, un ambiente spesso staccato dal corpo principale che può avere svariate funzioni: ricovero della legna, della paglia, del carbone, degli animali domestici e da lavoro, oppure può ospitare il forno e la cucina (Ortu 2009).

Le forme essenziali della casa contadina hanno una loro rappresentazione grafica nelle mappe catastali di metà Ottocento, che raffigurano una fitta schiera di piccoli lotti, con la casa edificata al centro, allineati lungo il reticolo di strette vie e di ingressi (*intradas*).

La casa del bracciante, *su giournaderi*, è solitamente composta da uno o due vani e si sviluppa in lunghezza; l'abitazione del medio proprietario è invece dotata di diverse stanze (*domus*) e di spazi funzionali più ampi. Essa si sviluppa su un volume maggiore, sia in altezza, sia in larghezza, e la divisione degli ambienti dedicati al lavoro e al riposo è più netta. La casa dei *prinzipales*, i grandi proprietari, si estende su una superficie molto vasta, talvolta su un intero isolato, ed è organizzata in più edifici: stalle, magazzini, *lollas*, ricoveri per attrezzi, forni, cucine, loggiati, locali per i servi interni alla casa, rigorosamente separati dalle zone di soggiorno della famiglia padronale (Sanna 2009).

Nel XVIII secolo, la stratificazione socio-economica delle comunità rurali si riflette sull'estensione delle dimore dei notabili locali, che vanno ad occupare superfici sempre più ampie. Si assiste quindi ad un innalzamento dei corpi di fabbrica e al sacrificio della corte posteriore. Quando gli spazi interni non sono più sufficienti, le grandi famiglie contadine si spostano verso il limite del villaggio, edificando imponenti *dominari* che si pongono in una proiezione fisica e ideale con gli orti, le vigne e i seminativi.

Agli inizi dell'Ottocento, la diffusione delle costruzioni a *palattu*, ispirate ai palazzotti cittadini, riporta l'interesse edificatorio verso il centro del villaggio. Questa tipologia si innesta molto spesso sui nuclei originari, sopraelevando i nuovi ambienti su quelli esistenti e, talvolta, avanzando la costruzione verso il limite della strada.

Lo spostamento dell'ingresso può essere anche un effetto del mutamento professionale della famiglia: le case degli artigiani e dei piccoli commercianti richiedono, infatti, un'uscita immediata sui luoghi pubblici. Gli spazi per le piccole coltivazioni si riducono, spesse volte, alla sola corte retrostante e gli edifici mutano la loro funzionalità con l'introduzione dei locali per la bottega (Dore 1996).

L'insieme di queste tendenze modifica il paesaggio rurale nella sua componente più urbana: le trame dei primi insediamenti permangono

nelle aree dove resistono le case monocellulari, mentre le costruzioni dei maggiorenti dei villaggi squarciano questa maglia insediativa e disegnano nuovi isolati, nuovi percorsi e nuove gerarchie.

Nuovi stili costruttivi in una prospettiva 'nazionale'

L'ascesa economica e politica della rete aristocratico-borghese sarda, composta dalle famiglie emergenti dei territori rurali, ha la sua manifestazione visiva nei caratteri architettonici delle dimore signorili.

Tra il XVIII e il XIX secolo, in seguito al radicamento politico e culturale della monarchia sabauda, si assiste in tutta la Sardegna ad una ridefinizione dei canoni estetici dell'edilizia pubblica e religiosa, con inevitabili influenze anche sulle costruzioni private.

Le tendenze stilistiche piemontesi si diffondono nelle campagne sarde nei primi anni dell'Ottocento, introdotte dai gruppi familiari proprietari di grossi patrimoni fondiari che intrattengono rapporti politici e professionali in ambito cittadino[7].

Un nuovo fermento culturale e l'ambizione di distinzione sociale da parte delle élites urbane e rurali favoriscono il reclutamento di architetti e tecnici piemontesi, ma anche sardi, per la costruzione di palazzi, ville e dimore private. Anche le maestranze, quasi esclusivamente locali, sono permeate da questo mutato gusto stilistico.

Il coinvolgimento diretto è però impedito dalle disposizioni governative, che vietano la partecipazione dei tecnici dell'amministrazione sabauda a progetti di natura privata. Ma i notabili sardi aggirano l'ostacolo attraverso l'uso di prestanome o, ancora una volta, trasformando in interesse generale una volontà individuale. La riprogettazione di luoghi pubblici (strade, piazze, etc.) diventa strumentale per garantire nuove aperture prospettiche alle costruzioni private.

---

[7] Sull'evoluzione architettonica delle élites sarde tra XVIII e XIX secolo cfr. Schirru 2017; Serra 1997.

Nelle aree a vocazione cerealicola del Monreale e della Marmilla ne sono esempi significativi i palazzi Orrù e Diana a Sardara e San Gavino Monreale, ancora Diana e Cancedda a Simala, Messina, poi Coni e Salis, a Masullas, Paderi a Mogoro e Villanovafranca, Serpi a Lunamatrona.

La realizzazione di queste nuove architetture ha un duplice effetto: l'aristocrazia rurale e la borghesia, in via di consolidamento sociale, soddisfano in questo modo il bisogno di rappresentare e celebrare lo *status* raggiunto, gettando le basi per il loro inserimento politico ed economico nei circuiti delle élites prima cittadine, poi nazionali; in secondo luogo, sulla scia di un sentimento non ancora pienamente espresso, ma anticipatore di una primitiva 'coscienza nazionale', i tipi e i canoni estetici iberici vengono sostituiti da quelli più affini alla dinastia sabauda, a cui la nobiltà e la borghesia ottocentesche promettono fedeltà. Una fedeltà che nell'applicazione pratica si fa stile e progetto.

Bibliografia

Angioni, Sanna 1996 = Giulio Angioni, Antonello Sanna, *L'architettura popolare in Italia. Sardegna,* Laterza, Roma-Bari 1996.

Ashtor 1982 = Eliyahu Ashtor, *Storia economica e sociale del Medio Oriente nel Medioevo*, Einaudi, Torino 1982.

Baldacci 1952 = Osvaldo Baldacci, *La casa rurale in Sardegna*, Centro di studi per la geografia etnologica, Firenze 1952.

Birocchi 1982 = Italo Birocchi, *Per la storia della proprietà perfetta in Sardegna,* Giuffrè, Milano 1982.

Birocchi, Mattone 2004 = Italo Birocchi, Antonello Mattone (a cura di), *La Carta de Logu d'Arborea nella storia del diritto medievale e moderno*, Laterza, Roma-Bari 2004.

Cadinu 1996 = Antonello Cadinu, *Il portale. Formazione e trasformazione dello spazio urbano, tra la strada e la corte*, in Angioni, Sanna 1996, pp. 98-101.

Danani 2013 = Carla Danani, *Abitanti, di passaggio. Riflessioni filosofiche sull'abitare umano*, Aracne, Roma 2013.

Day 1973 = John Day, *Villaggi abbandonati in Sardegna dal Trecento al Settecento: inventario*, CNRS, Parigi 1973.

Day 1987 = John Day, *Uomini e terre nella Sardegna coloniale*, Celid, Torino 1987.

Dore 1996 = Gianni Dore, *I luoghi della produzione artigianale*, in Angioni, Sanna 1996, pp. 142-152.

Fois 1990 = Barbara Fois, *Territorio e paesaggio agrario nella Sardegna medievale*, ETS, Pisa 1990.

Grossi 2006 = Paolo Grossi, *L'ordine giuridico medievale*, Laterza, Roma-Bari 2006.

Heidegger 1991 = Martin Heidegger, *Saggi e discorsi*, a cura di Gianni Vattimo, Mursia, Milano 1991 (ed. or. Pfullingen 1954).

Le Lannou 2006 = Maurice Le Lannou, *Pastori e contadini in Sardegna*, Edizioni della Torre, Cagliari 2006 (ed. or. Tours 1941).

Loddo Canepa 1965 = Francesco Loddo Canepa, *Rapporti tra feudatari e vassalli in Sardegna*, in *Fra il passato e l'avvenire: saggi storici*

sull'agricoltura sarda in onore di Antonio Segni, Cedam, Padova 1965, pp. 274-313.

Merleau-Ponty 1965 = Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, Il Saggiatore, Milano 1965 (ed. or. Paris 1945).

Ortu 1996 = Gian Giacomo Ortu, *Villaggio e poteri signorili in Sardegna*, Laterza, Roma-Bari 1996.

Ortu 1999 = Gian Giacomo Ortu, *Il luogo, la memoria, l'identità. Saggi sulle nuove pratiche storiografiche*, Cuec, Cagliari 1999.

Ortu 2001 = Gian Giacomo Ortu, *Lo Stato Moderno*, Laterza, Roma-Bari 2001.

Ortu 2005 = Gian Giacomo Ortu, *La Sardegna dei Giudici*, Il Maestrale, Nuoro 2005.

Ortu 2009 = Gian Giacomo Ortu, *La storia dell'insediamento in Sardegna*, in Ortu, Sanna 2009, s.n.p., http://www.sardegnaterritorio.it/documenti/6_83_20080605120651.zip , online (ultimo accesso 16/11/2019).

Ortu 2014 = Gian Giacomo Ortu, *Ager et Urbs. Trame di luogo nella Sardegna medievale e moderna*, Cuec, Cagliari 2014.

Ortu 2017a = Gian Giacomo Ortu, *La Sardegna tra Arborea e Aragona*, Il Maestrale, Nuoro 2017.

Ortu 2017b = Gian Giacomo Ortu, *Le campagne sarde tra XI e XX secolo*, Cuec, Cagliari 2017.

Ortu, Sanna 2009 = Gian Giacomo Ortu, Antonello Sanna (a cura di), *Atlante delle culture costruttive della Sardegna,* DEI, Roma 2009.

Petrosino 2016 = Silvano Petrosino, *Sul senso filosofico dell'abitare*, in Carla Danani (a cura di), *I luoghi e gli altri*, Aracne, Roma 2016, pp. 147-160.

Ricœur 2003 = Paul Ricœur, *La memoria, la storia, l'oblio*, Raffaello Cortina, Milano 2003.

Salice 2015 = Giacomo Salice, *Colonizzazione sabauda e diaspora greca*, Sette Città, Viterbo 2015.

Sanna 1996 = Antonello Sanna, *Il recinto, la corte, la cellula abitativa*, in Angioni, Sanna 1996, pp. 161-188.

Sanna 2009 = Antonello Sanna, *Le tipologie dell'architettura popolare,* in Ortu, Sanna 2009, s.n.p.,

http://www.sardegnaterritorio.it/documenti/6_83_20080605121152.zip , online (ultimo accesso 16/11/2019).

Schirru 2017 = Marcello Schirru, *Le residenze signorili nella Sardegna moderna (XVI-XVIII secolo). Cagliari*, Carlo Delfino, Sassari 2017.

Serra 1997 = Sergio Serra, *Ville e palazzi della nobiltà in Sardegna*, AM&D, Cagliari 1997.

Venturi Ferriolo 2016 = Massimo Venturi Ferriolo, *Paesaggi in movimento. Per un'estetica della trasformazione*, Habitus, Roma 2016.

Vitta 2008 = Maurizio Vitta, *Dell'abitare. Corpi, spazi, oggetti, immagini*, Einaudi, Torino 2008.

Le case rosse. Case cantoniere: biografia culturale di un patrimonio culturale minore.

Sergio Contu

1.

> Era già notte: una notte chiara senza luce, senz'aria, senza orizzonte: una nuvola. Ma la muraglia là, in fondo, era diventata grigia, con un punto rosso nel centro. Il cavallo, che ora affondava fin quasi a metà gamba nella neve morbida come spuma, si dirigeva verso il punto rosso. Era la cantoniera.

Questo breve passo, tratto dalla novella di Grazia Deledda *Freddo* (1983: 92), ha nella sua suggestiva quanto poetica essenzialità il merito di fornirci, attraverso il suo insperato rivelarsi, quella che, come vedremo, è una delle funzioni della particolare forma abitativa rappresentata dalla casa cantoniera. Purtroppo non ci è dato sapere quale abbia ispirato lo scenario in cui la scrittrice nuorese ambienta la vicenda. Diverse sono le case cantoniere in cui il giovane protagonista avrebbe potuto trovare rifugio nel corso del suo viaggio verso Bono. Si contano infatti una decina di case che, parafrasando Ferraguti (2014: 17), sono disposte come un plotone disperso di soldati, allineati lungo il ciglio della strada in una marcia ancora ordinata verso una direzione sconosciuta. Nonostante l'inclemenza della storia e del tempo, come i reduci raccontati da Nuto Revelli o da Mario Rigoni Stern, queste strane case rosse sembrano conservare ancora qualcosa di ufficiale. Malgrado la divisa scolorita e logora degli intonaci, le insegne cadute da tempo che giacciono a terra come mostrine e gradi strappati da baveri e maniche, portano ancora, quasi

CC BY SA

con orgoglio, i segni delle stagioni che le avevano viste piene di vita, ordinate, quasi impettite, nel loro progressivo schieramento chilometrico. Oggi molte di queste case sono vuote, mute, cadenti e lasciate cadere. Nel corso degli anni gli stessi uomini che forse le hanno anche abitate hanno loro murato porte e finestre. Un vano tentativo di tener lontani i curiosi e gli sciacalli che le hanno progressivamente spogliate di tutto, dai coppi dei tetti alle mattonelle dei pavimenti. Solo quel che resta nei camini, le scritte e le incisioni sui muri mostrano come, nonostante la dismissione e gli abbandoni, abbiano continuato a garantire un rifugio, per quanto precario, a chi percorre le strade della penisola.

Come ha in più occasioni osservato Vito Teti (2004), la contemporaneità, non priva delle sue multiformi contradizioni, sta iniziando a mostrare una sensibilità nuova verso i luoghi dell'abbandono abitativo. È un nuovo ed ineffabile sentire quello che oggi sembra guidare lo sguardo che osserva rovine, ruderi, e tutti i luoghi dell'abbandono che punteggiano la penisola. Luoghi percepiti non più, o non solo, come elementi caratterizzanti il paesaggio, ma come tracce di una vicenda storica e umana a cui, a seconda delle circostanze, ci si sente di appartenere.

Figura ricorrente e riconoscibile nel paesaggio italiano, la casa cantoniera rappresenta agli occhi dei più una presenza ambigua, costante, ma poco conosciuta. Il primo intento di queste pagine è pertanto quello di provare a ricostruire la biografia culturale di questi particolari edifici, anche alla luce del singolare processo di recupero e valorizzazione di cui sono recentemente diventate oggetto, cercando in qualche modo di far emergere ciò che sono state e hanno rappresentato nella vita di coloro che le hanno abitate o ne hanno vissuto la singolare presenza.

Chi scrive è figlio e nipote di cantonieri. Il mio nonno paterno è diventato stradino dell'AASS nel corso degli anni Trenta e i suoi figli hanno letteralmente seguito a uno a uno la sua strada. Tanto che la strada, in questo caso la strada statale 125 'Orientale Sarda', è ai miei occhi un vero e proprio percorso fisico nelle memorie della mia famiglia. Lungo il suo tracciato ritrovo la casa cantoniera dove si trasferirono i nonni novelli sposi, la cantoniera dove è nato mio padre, quella dove sono nati gli zii e le zie, il cantone del nonno diventato il cantone dello zio, gli ettometri che

delimitavano il cantone di mio padre. Ogni rettilineo e curva di questa strada è legato ad un aneddoto o al ricordo di una persona.

Non ho mai visto mio nonno con il suo lungo camicione d'ordinanza, ma conosco l'aspra ruvidezza della divisa di lana verde che portavano mio padre e i suoi fratelli. Il rullo compressore alato sullo stemma dei loro capelli dalla corta visiera, l'odore di catrame e vernice che si respirava nell'abitacolo dei loro mezzi blu, e che ristagnava imperituro nei depositi delle cantoniere.

Ancora oggi, a distanza di tanti anni, entrare e percorrere un certo cantone di quella strada mi dà la sensazione di entrare nella stanza di qualcuno che conosco o che ho conosciuto e che immancabilmente mi aspetto di incontrare intento a falciare o a potare qualche albero che ha invaso la cunetta. Ma ciò che incontro sono solo ricordi ormai muti. Muti come le silenti case rosse che, indifferenti ai più, sono per me insospettabili *oggetti d'affezione* (Clemente, Rossi 1999).

2.

Le case cantoniere sono da diversi decenni interessate da un progressivo processo di abbandono, dovuto in parte alla ridefinizione delle mansioni delle figure professionali da cui prendono nome, i cantonieri, gli operatori incaricati della sorveglianza e della manutenzione delle strade statali su tutto il territorio nazionale.

La figura del cantoniere prende letteralmente corpo, nel corso degli anni Venti e Trenta dell'Ottocento, da un'intuizione dell'Ingegnere Giovanni Antonio Carbonazzi che, in qualità di tecnico del Corpo di Ponti e Strade del Regno di Sardegna, si trovava dall'agosto del 1820 ad operare in Sardegna con l'incarico di rilevare e risolvere i problemi di collegamento tra le varie zone dell'isola. Carbonazzi, sconcertato per lo stato e l'approssimativa manutenzione delle strade, fino ad allora garantito dagli abitanti dei centri attraversati, mandò a Torino una prima sommaria relazione in cui non mancò di segnalare, oltre agli interventi da attuare per migliorare la viabilità dell'isola, la necessità che le operazioni di manutenzione fossero affidate ad operai specializzati.

Ci volle quasi un decennio di proposte e progetti, puntualmente respinti dalla burocrazia sabauda, perché Carbonazzi vedesse riconosciuta l'intuizione maturata sulle polverose strade dell'isola. Fu infatti solo nell'aprile 1830 che un Regio Decreto del Regno di Sardegna dispose l'istituzione di un primo corpo di lavoratori specializzati addetti alla sorveglianza e alla manutenzione stradale. Queste nuove figure professionali, che andarono progressivamente a sostituire gli *stradajuoli*, gli operai ausiliari assunti occasionalmente per effettuare periodiche opere di manutenzione, furono ribattezzati cantonieri, un chiaro riferimento all'espressione provenzale *canton*, che definisce un tratto di strada di 3-4 chilometri. Fu tuttavia necessario attendere il completamento dalla prima fase postunitaria perché la figura del cantoniere raggiungesse la piena visibilità operativa e una collocazione occupazionale uniforme. In questa prima fase la manutenzione ordinaria e straordinaria delle strade nazionali era interamente a carico dello Stato e affidata, di fatto, all'amministrazione del Corpo Reale del Genio Civile, che per assolvere a tale compito si avvaleva principalmente del Corpo dei cantonieri, le cui attività erano disciplinate dal Regio Decreto 31 marzo 1874 (Cerchiara 2016).

Il decreto è molto dettagliato nella definizione della figura, del ruolo e delle competenze del cantoniere. Come si legge nell'articolo 9:

> In ciascun giorno dell'anno il cantoniere deve trovarsi sulla strada dall'albeggiare al tramonto, e percorrere tutta la lunghezza del suo cantone per applicare preferibilmente l'opera sua a quei luoghi che maggiormente abbisognano di essere riparati. Non ostante poi qualsiasi intemperie, il cantoniere non deve abbandonare il tratto di strada affidatogli, ma ricoverarsi nel più prossimo luogo per riprendere il lavoro appena lo potrà e per accorrere ad ogni bisogno (Ministero dei Lavori Pubblici 1905: 9).

Una presenza costante e un'abnegazione che, come fa dire Paolo Teobaldi al cantoniere protagonista del suo romanzo *Macadàm*, faceva del cantoniere:

> un mestiere da bacillare, da stare lì con la testa, non era come lo spazzino o l'impiegato in comune, lì c'era da riflettere, metà muratore e metà contadino, metà geometra e metà giardiniere, metà selcino e metà potatore, metà autista e minatore: non per niente la patrona dei cantonieri era Santa Barbara (Teobaldi 2013: 33).

Il disciplinare, oltre a definire in modo preciso e dettagliato le operazioni da svolgere nonché gli attrezzi con cui queste dovevano essere portate a termine (articolo 6), imponeva che ciascun cantoniere abitasse il più possibile in prossimità del tratto di strada a lui assegnato (articolo 8). Anche se gran parte dei cantonieri allora attivi provvedevano autonomamente al reperimento del proprio alloggio, era allora già presente un certo numero di case cantoniere, la cui prima tornata costruttiva va grosso modo dal 1830 al 1919, ed il cui uso è specificato nell'art. 23 del decreto:

> I cantonieri che abitano nelle case cantoniere o di ricovero esistenti lungo le strade nazionali sono tenuti a conservarle in buono stato e saranno responsabili delle degradazioni che avvenissero per loro incuria. Inoltre saranno in obbligo di lasciare la camera comune solamente di giorno, e la scuderia anche di notte, a disposizione dei viandanti a piedi e a cavallo che vi possano giungere in qualunque ora; e devono pure all'occorrenza dare ricovero agli agenti della forza pubblica ed ai militari in servizio (Ministero dei Lavori Pubblici 1905: 16).

Le prime case cantoniere, o meglio i *Casolari d'abitazione dei Cantonieri Custodi della strada e di rifugio pe' Viaggiatori*, come riportato in intestazione ai progetti presentati nel 1822 dall'ingegner Carbonazzi su disegno del Capitano Ingegnere Petrino, presentavano sin dall'origine alcune caratteristiche architettoniche e funzionali che resteranno pressoché inalterate nel tempo. Strutturalmente semplici, erano costituite da un corpo centrale ad un piano rialzato e copertura a doppio spiovente, affiancato da due locali più bassi che fungevano da stalle. Era già presente la cosiddetta

camera comune che manterrà la sua funzione di locale a disposizione dei viaggiatori per buona parte del Novecento. Quella dell'assistenza e del soccorso ai viaggiatori è un aspetto funzionalmente fondante della casa cantoniera e dell'allora corpo dei cantonieri che, oltre ad osservarlo come un vero e proprio precetto esplicitamente sancito dall'articolo 22 del disciplinare[1], vivranno tale aspetto con estrema dedizione.

Il precedente storico con cui la casa cantoniera condivide questa particolare aspetto funzionale è certamente la stazione di posta e cambio cavalli del XVIII e XIX secolo, che offriva ai viaggiatori aiuto e assistenza. Questa continuità è testimoniata dal fatto che in una prima fase diverse stazioni furono convertite in case cantoniere: se ne trovano alcuni esempi sulle strade che conducono al Passo della Cisa, tra Parma e La Spezia, e al Passo dello Stelvio, tra Sondrio e Merano. Una continuità funzionale che, come vedremo, sembra caratterizzare anche il recente progetto di recupero e valorizzazione delle case cantoniere dismesse che, da immobili di servizio, verrebbero riconvertite in multifunzionali strutture ricettive.

3.

Nei primi due decenni del Novecento, lo sviluppo e il progressivo aumento del traffico veicolare determinò la necessaria costruzione di nuove strade e un rinnovato bisogno di preservare, oltre che vigilare, il tessuto viario già esistente. Per sopperire a queste esigenze, alla riorganizzazione amministrativa dell'assetto viario del novembre del 1923 il governo fascista fece seguire nel maggio 1928 l'istituzione di un nuovo organismo di gestione: l'Azienda Autonoma Statale delle Strade (AASS). Prima dell'istituzione dell'AASS erano operativi nelle strutture coordinate dal Corpo Reale del Genio Civile poco più di tremila trecento addetti fra cantonieri e capi cantonieri. Con l'istituzione dell'azienda, il numero degli

[1] «Sarà altresì dovere dei cantonieri di prestare gratuito soccorso ai viaggiatori ed alle vetture nel caso di intemperie o di disgrazie. Sarà riguardato come gravissima mancanza per parte dei cantonieri il chiedere ricompensa per il prestato aiuto» (Ministero dei Lavori Pubblici 1905: 16).

addetti in servizio fu progressivamente aumentato, facendo del cantoniere non solo uno strumento operativo, ma anche una figura istituzionale riconosciuta e, in un'ottica di regime, estremamente riconoscibile. Fu inoltre programmaticamente incentivata la costruzione di nuove case cantoniere che, già a partire dai primi anni Venti e da lì fino al 1939, vivranno la loro seconda grande tornata costruttiva. Il patrimonio immobiliare ereditato dalla gestione del Corpo Reale del Genio Civile fu inizialmente integrato con l'acquisizione, là dove era possibile, di edifici funzionalmente idonei all'attività svolta e in un secondo momento ampliato con l'edificazione di nuove case. L'attuazione del programma seguì sostanzialmente due principi guida. Se da una parte, in conformità con lo spirito del neonato regime, i criteri progettuali furono impostati sul conferimento di una impronta strutturale sostanzialmente rurale, dall'altro fu stabilito un primo criterio di uniformità di alcuni elementi formali come ad esempio la tinteggiatura degli esterni o l'edificazione delle strutture annesse, quali i locali destinati al ricovero di materiali, macchinari ed attrezzi, a cui furono aggiunti una serie di ricoveri per il piccolo allevamento, quali pollai, conigliere e porcili. Su impulso dell'Azienda le case cantoniere progressivamente superarono l'iniziale ruolo di immobili di servizio, diventando dei veri e propri nuclei funzionali sostanzialmente autosufficienti. Una riconoscibile, specifica e capillare presenza dello Stato localizzabile anche nel più sperduto angolo del territorio nazionale. Nel 1938, alla fine di questa grande fase di riordino ed ampliamento, furono censite 1365 case cantoniere per un totale di 2341 alloggi (Carnevali *et alii* 2018: 201).

4.

Al termine della Seconda guerra mondiale, la situazione infrastrutturale della penisola era pressoché in rovina. Il conflitto aveva reso del tutto impraticabile il sistema viario nazionale. La manutenzione era interrotta da tempo e, con la fine del regime, un decreto luogotenenziale del settembre 1944 soppresse l'AASS trasferendo le sue competenze e funzioni al Ministero dei Lavori Pubblici. Nel Giugno del

1946 fu istituita l'ANAS, acronimo di Azienda Nazionale Autonoma delle Strade Statali, cui furono affidati la ricostruzione e l'ampliamento della rete stradale e autostradale. Dopo una prima fase, caratterizzata da diversi interventi legislativi atti a rinnovare un organismo ormai ritenuto essenziale per la manutenzione e l'ampliamento di un patrimonio viario che si avviava ad ospitare un traffico veicolare sempre più intenso, veloce e pesante, è solo nei primi anni Sessanta che si arrivò a dare una fisionomia definitiva all'Azienda. Nel corso del decennio, oltre all'istituzione della prima pianta organica dei dipendenti, fu incentivata l'assunzione di nuovo personale e intrapreso il restauro di numerose case cantoniere. Queste furono progressivamente rinnovate e uniformate negli standard abitativi, ribadendo e fissando quegli elementi connotativi che, come vedremo, avevano nella riconoscibilità, nella capillarità e nella specificità funzionale le loro ragioni d'essere. Nel corso degli anni Ottanta, con la sostituzione dell'ormai storico sistema manutentorio, basato sull'unità organizzativa del cantone, con il più complesso sistema per centri di manutenzione, tali ragioni iniziarono a perdere vitalità.

Il nuovo regolamento di servizio, approvato nel Dicembre del 1981, è sostanzialmente strutturato per nuclei e centri di manutenzione che, tenendo conto delle particolari condizioni climatiche, orografiche e geologiche della zona in cui ricadono le strade, possono avere un'estensione variabile fra i 320 e i 480 chilometri. In ogni segmento, compreso fra i 40 e i 60 chilometri, operano squadre composte da un capo cantoniere e da cinque cantonieri. Ogni squadra fa riferimento a una singola casa cantoniera, da cui parte e in cui fa ritorno al termine del servizio (Cerchiara 2016). L'accorpamento in squadre ha portato alla conseguente e progressiva dismissione di numerose case cantoniere non più ritenute utili al supporto dell'attività di servizio.

5.

Come abbiamo già evidenziato, tutte le case cantoniere presentano una base architettonico-strutturale comune, funzionalmente adattata, attraverso differenti soluzioni architettoniche, alla zona geografica,

altimetrica e morfologica in cui sono state edificate. Sono genericamente edificate su impianti architettonici a base rettangolare di dimensioni contenute, con affaccio stradale sul lato di maggiori dimensioni, sviluppati su due piani, più sottotetto o piano interrato, con copertura a falde o piana. Ogni casa sorge su un modesto lotto di terreno in cui è generalmente presente un altro fabbricato, di dimensioni e posizione variabile, destinato al ricovero degli attrezzi e degli eventuali mezzi in dotazione. Delle volte sono presenti un pozzo per l'approvvigionamento idrico, un forno e un piccolo rustico destinato all'allevamento domestico di polli e conigli, lascito del regime che, in chiave autarchica, promosse attraverso le cantoniere lo sviluppo della pollicoltura e della coniglicoltura.

Ogni piano, indipendente, è occupato da un appartamento, cui si accede tramite un vano scala centrale comune, in cui alloggia un cantoniere o un capo cantoniere e la sua famiglia. Ogni appartamento, in genere, si sviluppa a partire da un corridoio centrale o da un atrio da cui si ha accesso a tutti i vani, normalmente quattro.

Ciò che può variare con più frequenza nelle caratteristiche costruttive è la scelta dei materiali di realizzazione della struttura portante, che generalmente privilegia sempre materiali in uso nelle tradizioni architettoniche locali. In ogni caso l'edificio è sempre rifinito con intonacatura e tinteggiato con il caratteristico rosso, mentre elementi come inferriate, cancelli, portoni sono normativamente tinteggiati di verde, così come i serramenti lignei e le orditure dei sottotetti.

È di solito presente una cornice marcapiano tinteggiata di bianco, posta all'altezza del primo solaio lungo il perimetro dell'intero edificio. Nell'apparato murario esterno vi sono spesso le cornici alle finestre che, come la cornice marcapiano, sono tinteggiate di bianco. Al di sopra di quest'ultima, in posizione centrale, lungo il lato che ha l'affaccio stradale, è collocata una grande targa a sfondo bianco in cui, con elementi in ceramica smaltata di nero, sono riportati la sigla di denominazione dell'azienda, il suo stemma, e la grande scritta 'casa cantoniera'. Targhe identiche sono collocate alla stessa altezza lungo i due lati più corti del corpo principale. Visibili dalla strada in entrambi i sensi di marcia, riportano il nome della strada e la precisa progressione chilometrica in cui la casa cantoniera è collocata. Questi aspetti concorrono nel loro insieme

all'identificazione di alcuni elementi connotativi ormai propri della cultura e della memoria del paesaggio italiano (Soressi, Tani 2008). Il primo elemento connotativo che emerge è certamente la riconoscibilità. Ogni paesaggio stradale è caratterizzato da elementi traccia lasciati da un passato più o meno recente. La relazione fra tracciato stradale e paesaggio segue un principio di fluidità percettiva in cui gli elementi caratterizzanti presenti fungono da riferimento visivo. Essi sono di volta in volta delle mete cognitivamente da raggiungere e superare, dei riferimenti attesi, dei veri e propri *iconemi* che rimangono impressi nella mente della maggior parte dei viaggiatori che compiono uno stesso percorso (Turri 1998). Fra gli *iconemi* che caratterizzano il paesaggio italiano, le case cantoniere godono certamente di una riconoscibilità senza pari. La riconoscibilità è dunque una caratteristica centrale per questa tipologia di edificio che, dovendo essere ben visibile dalla strada, affida questa funzione a quella che probabilmente è la sua caratteristica architettonica principale, ovvero il colore rosso delle pareti esterne. Come è stato rilevato di recente da Carnevali, Lanfranchi, Menconero e Russo (2018), prima del programma di riordino ed ampliamento del patrimonio immobiliare del'AASS del 1928, la tinteggiatura esterna delle case cantoniera non era vincolata ad un colore specifico. È solo a seguito della *Circolare n° 229 del gennaio 1935 – Servizio Tecnico: colorazione delle case cantoniere* che, in sede di restauro o di nuova edificazione, la tinteggiatura esterna delle cantoniere, e degli annessi, fu obbligatoriamente conformata a quella particolare tonalità di rosso definita: 'pompeiano', 'aziendale, 'pompeiano di prescrizione' (Carnevali *et alii* 2018: 202). Purtroppo allo stato attuale non sono state documentariamente individuate le motivazioni che guidarono la scelta di questa particolare connotazione cromatica. Ciò che si può verosimilmente ipotizzare, a tale riguardo, può maturare sulla base di un'analisi del contesto culturale nazionale negli anni che videro la ridefinizione del ruolo e dell'immagine della casa cantoniera (*ivi*: 206).

Se nell'immaginario collettivo l'architettura del ventennio è associata immancabilmente al candido bianco monumentale dei marmi, nel fascismo di calcestruzzo è proprio il rosso pompeiano a svolgere un ruolo di forte rappresentanza cromatica degli edifici a carattere pubblico. Probabilmente l'esempio architettonico e cromatico allora più diffuso era

la Casa del Balilla. Non a caso Dogliani (2008) attribuisce proprio a Renato Ricci, presidente dell'Opera Nazionale Balilla dal 1926 al 1937, l'introduzione del rosso pompeiano nel quadro cromatico di riferimento del regime. Ciò fu reso possibile dalla collaborazione con l'architetto Enrico del Debbio, che lo stesso Ricci pose alla guida dell'ufficio tecnico dell'Opera e che sino al 1934 si occuperà della definizione e progettazione dei caratteri fondamentali della Casa del Balilla. Seguendo fedelmente quanto sostenuto da Ricci (1928), che vedeva il fascismo come un «risveglio pratico di idealità romane», Del Debbio affida al rosso pompeiano la riconoscibilità dell'Accademia fascista di educazione fisica, il primo nucleo di quello che è oggi la sua opera più nota, il Foro Italico di Roma, e di molte Case del Balilla sorte in tutt'Italia in quegli anni. Da qui il colore fece presto ad essere introdotto nelle scelte cromatiche di quelli che durante il regime erano i nomi di punta del cosiddetto razionalismo architettonico. Un percorso che idealmente si apre nel 1932 con l'allestimento a Roma della Mostra della rivoluzione fascista, in cui Adalberto Libera riveste l'ottocentesca facciata del palazzo delle esposizioni con un grande cubo rosso pompeiano decorato da quattro imponenti quanto stilizzati fasci littori, e che probabilmente ha come esempio più celebre un altro lavoro di Libera, e cioè lo slanciato profilo rosso di Villa Malaparte a Capri. Singolarmente è ad un'altra villa, non molto distante da quella di Malaparte, che va probabilmente attribuita l'origine della fortuna che questa particolare tonalità di rosso ha avuto durante il regime. Fu infatti tra il 1929 e il 1930 che la cosiddetta Villa dei Misteri di Pompei, e soprattutto gli affreschi su sfondo rosso in essa contenuti, divenne oggetto d'interesse del Governo che, dopo l'acquisizione, ne fece la protagonista di un'attenta documentazione fotografica a colori, contribuendo in maniera decisiva alla sua divulgazione presso il grande pubblico e a tutti coloro che in quegli anni erano impegnati nel tentativo di rimarcare architettonicamente e cromaticamente l'ascendenza romana del regime.

Ricordo ancora l'impressione che ai miei occhi di bambino faceva la catasta di barattoli di vernice vuoti che si accumulavano nel piazzale della cantoniera in occasione delle periodiche ritinteggiature. L'odore, lo scintillio dei barattoli al sole e quel rosso denso che colava lento. Ma solo ora mi accorgo di come nel corso del tempo, come in un continuo processo

di revisione formale delle sue origini storiche, quel colore abbia più volte cambiato nome. Ricordo un vecchio capo cantoniere che, fino al suo ultimo giorno di servizio, continuò a chiamarlo 'rosso pompeiano'. Invece io, su imitazione di mio padre e dei suoi colleghi, utilizzavo la più esotica denominazione 'rosso persia', ma ricordo anche il più formale 'rosso aziendale' di qualche vecchia bolla ingiallita, oggi sostituito dal più anonimo RAL 350-4.

L'estrema riconoscibilità delle case cantoniere, legata alla sua caratteristica tinteggiatura esterna, fa da corollario ad altri due elementi culturalmente fondanti: il primo è la presenza, costante e regolare su tutto il territorio nazionale. Il secondo è la specificità funzionale, essendo state ideate e realizzate al fine di svolgere un preciso ordine di servizio e cioè la sorveglianza, la manutenzione e il soccorso stradale.

Se dalle case cantoniere le attività di sorveglianza e manutenzione erano esercitate attraverso una presenza costante e continua che nel panorama lavorativo nazionale aveva pochi eguali, è proprio l'attività di soccorso, normativamente disciplinata e spazialmente assolta dalla cosiddetta camera comune, ad aver profondamente influito sulla loro singolare esperienza abitativa. Anche la casa cantoniera, come ogni altra forma abitativa, è uno spazio disciplinare e disciplinato (Pasquinelli 2004). Con maggiore evidenza di altri spazi abitativi, era anch'essa regolata da modalità d'accesso e partizioni spaziali vincolanti, che in parte la sottraevano al controllo di chi le abitava. Ogni casa era infatti retta da un rigido codice spaziale di inclusione, che predisponeva fin dalla sua edificazione un ambiente a disposizione di quanti avessero avuto necessità di sosta ed assistenza. Questo aspetto esponeva la casa cantoniera e i suoi abitanti ad un faticoso compromesso tra l'esigenza di intimità e la disponibilità all'accoglienza, un precario equilibrio fra la chiusura dell'intimità domestica e l'apertura della funzione e del ruolo imposto.

Ricordo ancora l'espressione di disappunto con cui la nonna mi raccontava le soste di quelli che lei chiamava 'i signori di città', i quali, durante la stagione della caccia, facevano puntualmente tappa nella cantoniera abitata dai miei nonni. Ricordo le sue lamentele per la confusione, gli schiamazzi e soprattutto il fango degli stivali e le cicche che immancabilmente finivano per ricoprire il pavimento della camera

comune. Una stanza che in fondo la nonna aveva fatto un po' sua, collocandovi la macchina da cucire che, assieme ai pochi mobili, si portava dietro ad ogni trasferimento. Quel disordine, quella poca attenzione era vissuta da lei come un'estrema forma di maleducazione e mancanza di rispetto. Solo quando le comitive di cacciatori, che probabilmente ai suoi occhi erano paragonabili ad una guarnigione di Lanzichenecchi, lasciavano la cantoniera, poteva a suon di scopa e straccio riprendersi quello che considerava un suo spazio personale e restituirgli quell'ordine che tanto amava e strenuamente difendeva. Delle volte ripensando ai suoi racconti mi domando quali imprecazioni rivolgesse ai ritratti del Re e di Mussolini che, appesi al muro, indifferenti la guardavano riassettare e ripulire la camera comune. C'è del vero in ciò che scrive Carla Pasquinelli:

> Pulire è in un certo senso un modo per cancellare le tracce dell'altro, una sorta di rito domestico di purificazione che riscatta dalla contaminazione, dovuta a una presenza indesiderata o troppo ravvicinata, comunque sentita come invasiva (Pasquinelli 2004: 47).

Un rito che la nonna officiava in difesa della sua autonomia abitativa attraverso la continua ricostruzione di un ordine domestico che veniva costantemente posto sotto assedio e immancabilmente violato. Se la casa è comunemente «un luogo extra-territoriale, nel senso che non è condizionato nella sua struttura dal territorio su cui sorge» (Pasquinelli 2004: 63), la casa cantoniera invece era un luogo estremamente territoriale che abitativamente risentiva pesantemente delle funzioni e del ruolo che era chiamata ad assolvere.

6.

L'ANAS attualmente possiede su tutto il territorio nazionale 1.244 case cantoniere. Circa la metà sono impiegate come sedi operative, magazzini o concesse in uso all'Amministrazione pubblica e ad altri enti. La restante parte è costituita da case cantoniere dismesse da molti decenni, non di rado ormai ruderi cadenti, a cui nel corso degli anni Ottanta se ne

sono aggiunte altre dismesse per gli eccessivi costi di mantenimento in servizio.

Sulla futura destinazione di questo ingente patrimonio, alla fine del 2015, è stato siglato un accordo di collaborazione tra ANAS, Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo, Ministero delle infrastrutture e dei trasporti e Agenzia del demanio, al fine di definire le linee guida di un comune progetto di riqualificazione di una parte delle case cantoniere dismesse.

L'iniziativa, che rientra in un più ampio quadro politico istituzionale di nuova attenzione per i beni pubblici, è orientata alla riqualificazione d'immobili pubblici, interamente o parzialmente non utilizzati o non utilizzabili, in grado di innescare processi di sviluppo territoriale, di impulso all'imprenditoria giovanile e all'occupazione sociale, improntati alla tutela e alla sostenibilità ambientale.

Nei primi mesi del 2016 un tavolo tecnico-operativo ha predisposto un piano di lavoro che ha definito le linee guida e i modelli operativi per gli interventi di recupero che potranno essere avviati nell'ambito del progetto pilota: *Recupero e Valorizzazione Case Cantoniere*. Il progetto sta trovando attuazione attraverso un primo bando pubblico rivolto a differenti soggetti, che ai fini dell'aggiudicazione hanno dovuto sviluppare un progetto economicamente sostenibile e coerente con le finalità del protocollo d'intesa firmato.

La volontà istituzionale di aprire un percorso che porti in qualche modo al riconoscimento di un bene culturale minore come la casa cantoniera, attraverso l'identificazione del valore storico e sociale di cui è culturalmente portatrice e l'assunzione di questo come risorsa da utilizzare per la soddisfazione di nuove esigenze socio-economiche, è la chiara espressione di quanto si vada consolidando nella società contemporanea un peculiare modo di pensare il bene culturale. Un bene non più visto come soggetto statico, avente prettamente valore estetico, da conservare ed eventualmente esporre, ma sempre più letto come soggetto dinamico che in una logica integrante e interagente si apre al territorio in funzione di percorsi di sviluppo locale partecipato.

Occorre solo del tempo. Molto tempo, perché «il tempo delle case abbandonate è un tempo che non riusciamo a vedere né a misurare; un

tempo che cammina con un passo lento, monotono e contrario» (Ferraguti 2016: 12). Ogni tanto, come se assolvessi agli obblighi di un pellegrinaggio laico, mi fermo ad osservare le cantoniere in cui la mia famiglia ha vissuto. Quella in cui ha abitato per più tempo è anche l'ultima in cui ha vissuto. La nonna la lasciò pochi anni dopo la morte del nonno, ponendo termine a un estenuante microconflittualità quotidiana messa in atto da chi reclamava di diritto il suo alloggio. Ma per uno strano gioco del destino, fra avvicendamenti e rimodulazioni di competenze, la cantoniera è sostanzialmente rimasta nell'orbita familiare. Oramai è chiusa da diversi decenni. Conservo, come un amuleto, la lunga chiave di ferro che un tempo apriva la grande porta d'accesso. La pesante porta di legno tinteggiata di verde è stata rubata da tempo, al suo posto chiudono il varco una ventina di grossi mattoni. Di recente è comparso anche un graffito che in lontananza sembra una specie di sorriso colorato. In un angolo di quello che un tempo era il giardino, ogni primavera continuano inaspettatamente a fiorire i bulbi interrati dalla nonna. Non so se un giorno anche questa casa cantoniera, come i bulbi della nonna, rifiorirà. Del resto anche queste strane case rosse, come tutte le cose,

> ci sopravvivono e restano ferme come le abbiamo messe ad aspettare che qualcuno le prenda o le rompa, oppure semplicemente ferme ad aspettare niente; perché è solo nostro il dividere il tempo, l'aspettarlo o il rimpiangerlo (Ferraguti 2016: 12).

Bibliografia

Carnevali *et alii* 2018 = Laura Carnevali, Fabio Lanfranchi, Sofia Menconero, Michele Russo, *Il Rosso Pompeiano per la visibilità? Il caso delle Case Cantoniere*, "Colore e Colorimetria. Contributi Multidisciplinari", vol. XIV A, a cura di Veronica Marchiafava, Lia Luzzatto, Gruppo del Colore – Associazione Italiana del Colore, Milano 2018, pp. 197-210.

Cerchiara 2016 = Benvenuto Cerchiara, *L'Anas: storia, profili legislativi e aspetti socio-organizzativi*, Fondazione Mario Luzi Editore, Roma 2016.

Clemente, Rossi 1999 = Pietro Clemente, Emanuela Rossi, *Il terzo principio della museografia. Antropologia, contadini, musei*, Carocci, Roma 1999.

Deledda 1983 = Grazia Deledda, *Romanzi e novelle*, Mondadori, Milano 1983.

Dogliani 2008 = Patrizia Dogliani, *Il fascismo degli italiani. Una storia sociale*, UTET, Torino 2008.

Ferraguti 2016 = Mario Ferraguti, *La voce delle case abbandonate*, Ediciclo editore, Portogruaro 2016.

Ministero dei Lavori Pubblici 1905 = Ministero dei Lavori Pubblici – Genio Civile, *Libro dei Cantonieri delle Strade Nazionali*, Tipolitografia del Genio Civile, Roma 1905.

Pasquinelli 2004 = Carla Pasquinelli, *La vertigine dell'ordine*, Baldini Castoldi Dalai, Milano 2004.

Ricci 1928 = Renato Ricci, *Introduzione* a Opera Nazionale Balilla (Enrico del Debbio), *Progetti di costruzioni. Case balilla – palestre – campi sportivi – piscine ecc.*, Palazzo Viminale, Roma 1928, pp. 1-4.

Soressi, Tani 2008 = Vittoria Soressi, Barbara Tani, *La casa cantoniera nel paesaggio italiano. Tutela e valorizzazione di un Bene Culturale inespresso*, tesi di laurea, Politecnico di Milano, 2008, http://hdl.handle.net/10589/42, online (ultimo accesso 20/11/2019).

Teti 2004 = Vito Teti, *Il senso dei luoghi*, Donzelli, Roma 2004.

Teobaldi 2013 = Paolo Teobaldi, *Macadàm*, Edizioni e/o, Roma 2013.

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

Pom Poko, il lato oscuro dell'urbanizzazione giapponese negli anni del boom economico

Cristina Cardia

Premessa

Il concetto di abitare richiama nell'immaginario comune sensazioni positive e rassicuranti, contiene in sé l'idea dell'appartenenza ad un certo gruppo sociale ma soprattutto familiare – infatti spesso associato a questo termine è quello di casa, che può configurarsi come qualcosa che si possiede o alla quale si aspira. Ma dietro un linguaggio appagante e confortante si cela, non troppo indistintamente, quello che può essere concepito come il lato oscuro dell'abitare: il consumo incontrollato del territorio, nonché i risultati nefasti che da ciò inevitabilmente scaturiscono.

L'acutizzarsi del fenomeno è inquadrabile in un preciso momento storico: il ventennio del 'boom economico' negli anni '50-'70 del Novecento, che vide lo sviluppo e arricchimento dei paesi industrializzati con una conseguente «crescita della popolazione [e] allargamento della domanda di beni di consumo, di abitazioni, di strutture sociali (scuole, ospedali) e, sui tempi lunghi, l'immissione nei processi produttivi di nuova forza-lavoro più giovane e meglio qualificata» (Giardina, Sabatucci, Vidotto 1996: 790). Se, quindi, in un primo momento le esigenze demografiche imposero un maggiore sviluppo delle città – in un clima di generale entusiasmo determinato soprattutto dalla possibilità delle classi subalterne di entrare nel sistema economico di massa – fin da subito si palesarono pure le conseguenze di una urbanizzazione sempre più 'intensiva' che a tutt'oggi continua indiscriminata divorando di anno in anno chilometri di territorio, non di rado vergine, a favore di una

CC BY SA

cementificazione non giustificata dalle effettive attuali richieste del mercato immobiliare.

Anche il Giappone, dopo un lungo periodo di recessione, era riuscito, attraverso l'intervento (e occupazione) americano e «una strategia economica nazionale [studiata dal Primo ministro Hayato Ikeda], attentamente pianificata ed efficientemente eseguita» (Tipton 2011: 291), non solo ad aumentare consistentemente il proprio Pil ma addirittura a diventare la seconda potenza economica dopo gli Stati Uniti – col risultato di sviluppare una sempre maggiore propensione verso la tecnologia e una sempre più spiccata tendenza all'occidentalizzazione, secondo un trend già consolidatosi dalla fine del secolo precedente. Nonostante il prestigio politico ritrovato sul piano internazionale, anche la Terra del Sol Levante si trovò a dover affrontare le questioni sollevate dall'opinione pubblica, nella fattispecie quelle legate ai «costi umani [per le conseguenze dell'inquinamento] e ambientali [per la perdita di ampi spazi verdi dovuti all'eccessiva urbanizzazione] imposti dalla crescita a elevata velocità» (*ivi*: 309): fecero scalpore (a titolo esemplificativo) la diffusione del morbo di Minamata, tragico risvolto dell'avvelenamento da mercurio, e il movimento contro la costruzione dell'aeroporto di Narita, iniziata nel 1966, che aveva comportato lo sgombero delle terre da parte di numerosi contadini. Nonostante le proteste:

> Negli anni Sessanta, l'urbanizzazione si evolve in maniera incontrollata, per niente regolata da leggi *ad hoc*, facendo sì che in molte zone, Tokyo *in primis*, ci sia un sovraffollamento impressionante. L'abbandono delle campagne ha gravi conseguenze: un continuo disboscamento in favore del cemento, un inquinamento sempre più crescente; ma anche malcontento e disagio delle famiglie, che sono costrette ad abbandonare uno stile di vita secolare, quello della comunità concentrata nel villaggio e il concetto […] di *ie*[1], che nelle zone rurali ancora sussisteva (Fontana 2013: 31-32).

[1] Il termine *ie* è strettamente legato al concetto di famiglia (e presuppone la 'sacralità' della gerarchia) ma allo stesso tempo ha una connotazione diversa da quella occidentale: non riguarda solo l'ambito privato dell'individuo ma anche i rapporti che

Nonostante il dichiarato malcontento della parte più avvertita dell'opinione pubblica, la logica perversa dello sviluppo edilizio rimane ancora una pratica largamente diffusa alla quale i vari governi, a diversi livelli, non sembrano voler porre rimedio in maniera sostanziale. Se in taluni casi la protesta muove tardi i suoi primi passi, 'a giochi fatti', in Italia un geniale precursore del calibro di Italo Calvino pianifica già a partire dalla metà degli anni '50 la realizzazione di una sorta di trilogia dedicata al tema: *Cronache degli anni Cinquanta*[2]. Il progetto non vedrà la luce, ma nota è l'opera che fin dal titolo mette a fuoco la questione: *La speculazione edilizia*[3]. Sotto forma di lungo racconto (o romanzo breve) viene narrata la storia di un intellettuale, Quinto, che, tradendo le sue convinzioni e la sua formazione culturale, finisce per mettersi in affari impelagandosi nei territori insidiosi della speculazione edilizia. Se ciò che pare interessare Calvino è la decadenza della morale politica nella collusione con gli interessi economici, diverso è in parte il discorso che sullo stesso argomento imbastirà molti anni dopo (2010) Salvatore Settis in *Paesaggio Costituzione cemento*. Mentre quella descritta dal narratore era la storia di un fallimento, l'archeologo focalizza la sua attenzione sulla connivenza dello Stato che si manifesta nella totale mancanza di salvaguardia del patrimonio – e in effetti già nel 1973 una simile impostazione era stata assunta dal documentario *La forma della città* di Pier Paolo Pasolini, il quale, partendo dalla trasformazione di Orte, metteva in luce come in tutto il mondo, a prescindere da quale sistema politico fosse al governo, la città moderna andava inglobando in modo distruttivo quella antica, facendo scempio della bellezza degli originari paesaggi.

Nonostante le diverse impostazioni e intenti è evidente come la cementificazione abbia trovato spazio in produzioni che avvertivano della

---

lo legano ad altre persone, come ad esempio quelle comprese nello stesso ambito lavorativo (cfr. Fontana 2013).

[2] Così si legge nell'intervista all'autore, a cura di Maria Corti, uscita su "Autografo", II, 6 dell'ottobre 1985. Vedranno la luce solo *La speculazione edilizia* e *Giornata di uno scrutatore*; avrebbe dovuto completare la trilogia *Che spavento l'estate*.

[3] La prima pubblicazione risale al 1957, quando uscì sul n. 20 della rivista "Botteghe Oscure", verrà poi ristampato da Einaudi nel 1963; ora in Calvino 2018.

gravità della situazione negli spazi e nei codici più canonici, in relazione all'innesco di una polemica che era insieme sociale e culturale, da parte dell''élite' più sensibile. Sebbene gli intellettuali giapponesi non si esimano dal percorrere canali analoghi, va comunque segnalata la straordinaria vivacità di una produzione 'altra' che acquista un peso ben diverso da quello ricoperto nei paesi occidentali: in effetti, almeno a partire dal secondo dopoguerra, nella Terra del Sol Levante il film d'animazione diventa il tramite spesso preferenziale per affrontare questioni d'importanza capitale (cfr. Fontana 2013). E tuttavia la storia dell'*anime* è ben più antica di quanto non lascino trapelare i recenti successi – proprio il suo costituirsi come linguaggio tradizionale spiega perché uno strumento simile sia stato capace di veicolare contenuti e significati che nel mondo occidentale sono sovente affidati a codici ritenuti più esclusivi e magari meno 'infantili'. Secondo Maria Roberta Novielli (2015: 17) si possono far risalire le origini dell'*anime* almeno all'XI secolo, quando «per narrare storie di varia natura: leggende, racconti, aneddoti religiosi, resoconti di battaglie» ci si affidava agli *emakimono*[4], dei rotoli con immagini e testi dipinti che venivano srotolati, per far scorrere le immagini, man mano che una voce narrante raccontava le vicende ivi rappresentate[5]. Oltre che agli *emakimono*, Novielli riconduce lo sviluppo dell'*anime* ad altre tre pratiche culturali tipicamente giapponesi: il *nishiki*

[4] Questi rotoli, per la coincidente presenza di immagini e narrazione scritta, possono essere considerati i precursori antichi tanto del *manga* – il corrispettivo del fumetto occidentale – quanto dell'*anime*: entrambi si fanno portatori di tematiche serie (anche se non necessariamente); d'altra parte spesso esiste una continuità tra il prodotto *manga* e la sua consecutiva evoluzione in formato *anime*: un esempio celebre è *Kaze no tani no Naushika*, di Hayao Moyazaki, pubblicato a puntate su "Animage" della Tokuma Shiten dal 1982, il quale due anni dopo diverrà l'*anime* famoso in Italia col titolo di *Nausicaä della Valle del vento*.

[5] Non si può dire altrettanto per le narrazioni occidentali di miti e leggende, i quali nascono e si diffondono per via orale prima di venire fissati in scrittura: se risulta evidente come parallelamente esistesse una produzione pittorica dedicata agli stessi temi, è pure chiaro come i due codici viaggiassero su livelli distinti e l'immagine non concorresse alla comprensione delle vicende – anzi, nelle immagini queste vengono date per acquisite e quindi nessuna informazione ulteriore è fornita dall'illustrazione rispetto a quanto già non fosse noto attraverso la narrazione.

kagee che, sviluppatosi dal teatro delle ombre, consisteva nella «proiezione ottica di immagini illuminate da candele su schermo in carta tradizionale» (*ivi*: 18) con accompagnamento musicale: rispetto al precedente era rivolto ad un pubblico anche adulto, con tematiche riprese dal teatro *kabuki*; l'*utsushie* che, basato sulla lanterna magica olandese, venne sviluppato da Toraku Kameya nei primi anni del XIX secolo per la rappresentazione di storie tradizionali: oltre al puro intrattenimento, ben presto l'*utsushie* si rivolse all'ambito dell'informazione diventando uno dei mezzi privilegiati per comunicare quanto avveniva nel corso dei conflitti bellici; il *kamishibai*, il quale era noto fin dal XII secolo ma ottiene la popolarità solo nei primi anni del Novecento: consisteva nell'allestimento di un teatrino all'interno del quale le immagini scorrevano mentre una voce narrante le descriveva. In sostanza, in Giappone la convivenza dell'elemento narrativo e di quello figurativo era stata 'rodata' da secoli prima che l'*anime* venisse effettivamente prodotto e raggiungesse l'apice del successo, mentre nel mondo occidentale i due linguaggi procedevano, per lo più, per due strade autonome, con almeno una significativa eccezione concernente la produzione rivolta specificamente all'infanzia – motivo per cui spesso le 'istituzioni' culturali hanno guardato con un certo pregiudizio a questo tipo di operazioni. Al contrario, in Giappone l'*anime* ha raccolto l'eredità di questi antichi mezzi di espressione di natura complessa, producendo animazioni che possono vantare un'intensità espressiva che va molto al di là della semplice somma dei due linguaggi.

In particolare, ormai da decenni la questione ecologista trova ampia risonanza nella produzione cinematografica dello Studio Ghibli, fondato nel 1985 da Isao Takahata e Hayao Miyazaki. Se in alcune delle opere più note, quali *Kaze no tani no Naushika* (*Nausicaä della Valle del vento*, 1984) o *Mononoke-hime* (*Principessa Mononoke*, 1997), la tematica ambientalista convive con quella dell'antimilitarismo e dei nefasti risultati dell'utilizzo del nucleare, essa diventa protagonista assoluta nell'*anime*[6] *Pom Poko*.

[6] «Con la parola *anime* si definisce l'animazione giapponese in tutte le sue forme, dall'opera cinematografica alla serie televisiva, passando per gli OAV (original animation video), prodotti realizzati per il solo mercato *home video*. Essa è

Il caso giapponese

Pom Poko (*Heisei tanuki gassen Ponpoko*, in italiano 'Pompoko la guerra dei tanuki dell'Era Heisei') è un *anime* del 1994, diretto da Isao Takahata e prodotto dallo Studio Ghibli, liberamente ispirato alla produzione letteraria per l'infanzia di Kenji Miyazawa (1896-1933).

La realizzazione del film rientra nella fase di riscoperta dello scrittore vissuto nel periodo Meiji (1868-1912)[7], già iniziata qualche anno prima. Per l'importanza rivestita dalla natura nel rapporto con le società umane, già in precedenza lo Studio Ghibli aveva fatto ricorso alla produzione fiabesca e favolistica di Miyazawa: non a caso alcuni critici già segnalavano riferimenti al racconto *Donguri to Yamaneko* (*Le ghiande e il gatto selvatico*, 1921) nel film di Hayao Miyazaki *Tonari no Totoro* (*Il mio vicino Totoro*, 1989) e ciò non sorprende se si considerano i comuni intenti ideologici sottesi ai lavori dello scrittore e della casa di produzione giapponese[8].

---

l'abbreviazione di *animêshon*, a sua volta traslitterazione giapponese della parola inglese *animation*» (Fontana 2013: 21).

[7] In effetti, come notato da Novielli, già prima di questa data erano stati prodotti in Giappone, anche se sporadicamente, degli adattamenti animati di opere di Miyazawa: tra le prime l'autrice ricorda *Sero hiki no Gōshu* (*Gōshu il violoncellista*, 1949) di Yoshitsugu Tanaka, riproposto per la Oh!Production nel 1982 proprio da Isao Takahata. Il lungometraggio «richiese sei anni di lavorazione, una meticolosità d'opera giustificata dalla ricchezza di piani, di variazione del movimento e dalla fedeltà del ritmo delle immagini rispetto alle partiture musicali» (Novielli 2015: 193). Già a partire da questo lavoro, insomma, Takahata sviluppa una certa propensione al realismo (si pensi al capolavoro *Hotaru no haka – La tomba delle lucciole*, del 1988) e al forte pathos, che diverranno l'impronta stilistica della sua produzione per la Ghibli. Tuttavia, se si considera appunto la propensione verso il pragmatismo disincantato di Takahata, a complicare le cose è la presenza all'interno della storia di Gōshu di alcuni animali – e tra questi anche un tanuki – con un impianto favolistico che risulta determinante ai fini dello sviluppo della narrazione.

[8] I temi sono quelli generalmente riconosciuti come tipici delle opere di Hayao Miyazaki, ma in effetti alla base di tutta la produzione dello Studio Ghibli (e quindi non solo del capofila definito da più parti come il maestro dell'animazione nipponica), ossia il rapporto tra uomo e natura, la capacità dei più giovani di confrontarsi con situazioni che gli adulti non sono in grado di gestire (e spesso comprendere), il rispetto verso le altre forme di vita e quindi la salvaguardia dell'armonia universale. Per ragioni storiche,

Eppure *Pom Poko* costituisce per Takahata l'opportunità di realizzare una più sistematica trama di relazioni intertestuali che si estendono fino a contemplare ampie porzioni dell'opera di Miyazawa. Tra i richiami più evidenti troviamo quello a *Futago no hoshi* (*Le stelle Gemelle*, 1918), cui è dedicata la scena dei due bambini che spaventano gli operai incaricati di radere la collina, e l'altro a *Tsukiyo no kedamono* (*Le notti di luna delle belve*), dove la presenza di un muro di mattoni[9] diventa il limite che impedisce ad alcuni degli animali presenti, tra i quali un tanuki e una volpe[10], di lasciare lo zoo. Lo stesso titolo del film *Pom Poko*, intraducibile in italiano, corrisponde al rumore che, secondo la tradizione, emetterebbe il tanuki battendosi lo stomaco (o i testicoli) come un tamburo, e anche in questa scelta si riconosce la volontà di omaggiare il linguaggio onomatopeico tipico dello scrittore.

Entro la rielaborazione messa in atto da Takahata, quelli che erano gli aspetti tipici del folklore giapponese, funzionali, nella prospettiva di Miyazawa, per la creazione di un mondo fantastico, sembrano essere diventati marginali nella società giapponese, inquadrata nel momento cruciale in cui vive il boom economico e insegue il progetto di una vita sempre più simile a quella occidentale – soprattutto di stampo americano.

---

altri filoni narrativi, tipici della Ghibli, non potevano ancora coinvolgere direttamente Miyazawa, come per esempio le conseguenze legate all'uso del nucleare e il conflittuale rapporto con la tecnologia – elementi che si fanno largo nella cultura giapponese in seguito alla distruzione di Hiroshima e Nagasaki ma che sono tutt'oggi motivo di dibattito.

[9] Chiaro segnale dell'intervento umano sulla natura, ma al contempo puntuale richiamo per il pubblico di Miyazawa alle prime manifestazioni di 'occidentalizzazione' del periodo Taishō (1912-1926), con il graduale passaggio da una architettura tradizionale a una di importazione straniera.

[10] Entro il bestiario fantastico dell'immaginario giapponese, tanuki e volpi sono probabilmente gli animali che hanno acquisito maggior spessore narrativo. In comune hanno le capacità di vivere a lungo, anche centinaia di anni, e di mutare la loro forma per farsi gioco degli esseri umani. Se le volpi, non diversamente da quanto accade in Occidente, vantano fra le altre doti l'astuzia e la furbizia che impiegano per i loro fini particolari, anche a discapito degli altri, il tanuki è noto per il suo animo gioviale e scherzoso. Numerose credenze legate ai due animali si trovano in Mizuki 2018a e Mizuki 2018b.

Va comunque notato come anche lo scrittore avesse vissuto la prima fase di 'modernizzazione' del suo paese, e non è improbabile che la rappresentazione degli animali, personificazioni della tradizione, confinati all'interno dell'emblematico muro in mattoni, voglia presagire la perdita della propria autonomia, anche e soprattutto culturale, come poi in definitiva avverrà negli anni '60 – periodo nel quale è ambientato appunto il film di Takahata.

Come notato da Fontana (2013), se protagonisti sono i tanuki come entità collettiva, nel corso del film si susseguono tuttavia diversi punti di vista: alcune 'voci' descrivono la propria esperienza individuale (e parziale) mentre una principale voce narrante racconta i fatti così come sono oggettivamente avvenuti, a simulare un documentario – ma questa è solo una delle letture possibili. La complessità della narrazione è realmente godibile solo a patto di cogliere i diversi significati che il suo autore cela al di sotto del messaggio più superficiale: all'interno di *Pom Poko* convivono la storia fantastica dei tanuki e della lotta per la sopravvivenza con la storia reale della Tokio odierna, ma anche la crisi della tradizione soffocata da una modernità dal volto esogeno – e ancora più in profondità il conflitto generazionale tra figli e genitori:

> In questo senso Takahata rinnova una volta di più il suo piacere per una dicotomia […]. Ecco dunque che la sua visione del fantastico non può mai prescindere dal reale: sebbene le continue visioni di cui è infarcito il film non nascondano un piacere quasi *infantile* della creazione per immagini, esse non sono mai disgiunte da uno sguardo molto lucido sulla Storia e la società nipponiche, al punto che la natura antropomorfa dei tanuki offre anche più di uno spunto satirico verso abitudini profondamente umane della società giapponese, in particolare per ciò che riguarda il rapporto con la memoria, la gerarchia e gli adulti (Di Giorgio 2011).

Nonostante l'ironia intervenga quasi sempre a stemperare le situazioni più tragiche, il film non disdegna nell'allestimento delle sequenze e nella messa in scena dei conflitti il ricorso un 'linguaggio' drammatico: del resto l'argomento è caro a Takahata, che in gioventù partecipò alle manifestazioni contro gli stravolgimenti provocati dalla

dirompente crescita economica e realizzò un primo documentario dal vivo, nel 1987, dal titolo *Yanagawa horiwari monogatori* ('Storia dei canali di Yanagawa') – unico prodotto non animato della sua produzione e, retrospettivamente, forse proprio per questo ritenuto dal suo autore meno adatto a rappresentare i fatti.

La lotta per la sopravvivenza

La narrazione si sviluppa attraverso due linee direttrici: da un lato le testimonianze di quanto è accaduto vengono porte dagli animali con la tecnica dell'analessi, dall'altro le immagini che, talvolta in contrapposizione con quando descritto, recano in tempo reale le avvisaglie di quanto sta avvenendo nell'ambiente circostante – segnali ai quali i tanuki non sembrano, almeno inizialmente, dar peso. In particolare, il punto di svolta è costituito dalla decisione di alcuni contadini di lasciare la loro abitazione, circostanza che – sebbene non sconvolga le abitudini dei protagonisti – diventa per lo spettatore l'occasione per cogliere un elemento esplicito concernente il cambiamento in atto entro un paesaggio rurale, rimarcato dall'apparizione sullo sfondo di alcune gru. Anche quando il cibo inizia a scarseggiare, i tanuki più giovani non si interrogano sulle possibili cause ma innescano delle lotte con i clan vicini per il controllo del territorio: l'unica a comprendere la gravità della situazione è l'anziana Oroku[11] (detta 'palla di fuoco'), la quale li esorta a confrontarsi con quanto sta accadendo – già il volto della montagna è irriconoscibile e una buona parte della collina sulla quale vivono è stata raschiata via. La traumatica metamorfosi dell'ambiente, fino a quel momento taciuta, si fa più chiara quando la voce fuori campo impostata alla maniera di un

[11] Se il ruolo dell'anziano saggio che avverte di un pericolo incombente è un motivo anche della cultura occidentale, in questo caso assume un significato ancora più pregnante: tutta la narrazione è giocata sulla contrapposizione tra tradizione e modernità, e se l'intera specie dei tanuki è elevata a sineddoche della cultura folklorica giapponese, pure al suo interno esiste una distinzione tra chi, essendo esperto della vita, coglie i pericolosi mutamenti della società e chi, più giovane e avvezzo ai nuovi risvolti sociali, comprende che i sistemi antichi non sono sufficienti a sconfiggere il nemico.

documentarista (più avanti scopriremo essere sempre la voce di un tanuki) spiega come si era arrivati a questa situazione:

> I dintorni di Tokio, lanciati nel miracolo economico, per l'esuberante domanda di abitazioni, avanzavano in un disordinato sviluppo urbano nei terreni agricoli e nei boschi montani. Al posto di tale indiscriminato sviluppo urbano, a mo' del brucare dei vermi, per fornire lotti di edilizia residenziale e grande quantità di abitazioni, dal 1967 Tokio promosse il progetto 'Tama new town'. Superficie totale: 3000 ettari circa. Popolazione residente prevista: 300 mila unità. Ogni albero dei boschi montani tagliato, i monti raschiati, i rilievi livellati, le risaie e i campi ricoperti, casolari, un tempo, demoliti. Alterando completamente il profilo montuoso delle colline di Tama, si creò una gigantesca area fabbricabile su cui si disse di edificare un'enorme città dormitorio verde e spaziosa in un grande piano di sviluppo mai visto prima in tempi antichi o moderni[12].

La nuova consapevolezza acquisita porta i tanuki a organizzarsi al fine di salvare il loro habitat: essi decidono di creare un consiglio patriarcale, il quale stabilisce di realizzare un piano quinquennale che prevede la rinascita del trasformismo[13] e lo studio dei comportamenti umani, nonché l'astensione dai rapporti sessuali al fine di evitare nuove nascite. In realtà la strategia resistenziale precipita quando la distruzione di buona parte del bosco Takaga induce Gonta (tra i più bellicosi) a creare un gruppo di volontari per sabotare i lavori con azioni violente. Oltre a queste rappresaglie, con una strategia volta a evocare i topoi della superstizione nipponica, si attuano anche piani più moderati, finalizzati a spaventare gli addetti ai lavori e sensibilizzare la popolazione: i tanuki si trasformano in animali sacri e statue di divinità, ovvero assumono le sembianze di mostri del folklore giapponese. Alla fine, anche l'ultima arma, 'la strategia degli spettri' – una grande processione di spiriti – si

[12] La citazione è una trascrizione puntuale dalla versione italiana del film.

[13] Il trasformismo è una delle doti fantastiche peculiarmente attribuite ai tanuki e alle volpi, che sono dunque capaci di assumere qualunque sembianza d'essere animato o inanimato.

dimostra fallimentare e anziché giocare a favore dei tanuki viene pubblicizzata come il piano di marketing del nuovo parco di divertimenti Wonderland, che si prende la responsabilità dell'accaduto.

Ai tanuki restano due opzioni – ancora una volta in linea con quanto accaduto alla società giapponese e a una parte significativa della sua millenaria tradizione culturale: rinunciare alla propria vita, morendo da tanuki, o rinunciare alla propria natura sopravvivendo come esseri umani. Così l'estremista radicale Gonta e i suoi compagni, reclutati nelle montagne, si sacrificano, coerentemente con lo spirito Bushidō, combattendo con le loro vere sembianze contro gli umani, corpo a corpo, fino a trovare una morte onorevole; mentre il film si chiude con un'ultima dichiarazione esemplificante la condizione e lo spirito dei tanuki sopravvissuti:

> Lo sviluppo di New Town viene portato avanti tutt'ora senza intoppo. Col passare di giorni e mesi anche la città si fa man mano più placida, e anche per gli umani mi pare diventata un posto piuttosto buono in cui vivere. […] Peraltro in questa vicenda il nostro esserci mostrati dinanzi agli umani, in quanto ai risultati, ha generato un effetto terribilmente buono: con colorite espressioni retoriche come 'vivere in coesistenza con i tanuki' la cosa è stata ripresa dai giornali, e da lì, valorizzando i terreni attorno allo sviluppo urbano, preservandoli nella forma degli originali boschi montani, si è andati come a creare dei parchi. Però per noi ormai era troppo tardi, lo spazio era troppo stretto per continuare a viverci: una parte di noi valicò la montagna, spostandosi a vivere in una zona con ancora tanti boschi montani e campi coltivati, chiamata Machida. Ma anche lì chiaramente c'erano dei tanuki, che in più, stretti all'angolo dallo sviluppo urbano – rimanevano uccisi dagli incidenti stradali – stavano passando dei giorni difficili. E così noi altri, in ultimo, abbiamo finito per prendere *quella* decisione. Proprio così, noi altri capaci di metamorfosi alla fine, così come le volpi, oggigiorno andiamo vivendo come umani. Io sono un impiegato, mia moglie Kiyo lavora in uno snackbar, c'è anche un

> tanuki terribile che ha avuto successo in campo immobiliare e si occupa impassibile di sviluppo urbano nelle foreste[14].

È solo verso l'epilogo che l'esilarante fantasmagoria dei tanuki lascia definitivamente spazio alla tragedia che va consumandosi. La giocosità dei tanuki per buona parte della narrazione filtra e porge quasi eufemisticamente, allo spettatore, la reale gravità degli accadimenti – e, come capita nella realtà quotidiana, i piccoli segnali del cambiamento non prospettano le macroscopiche conseguenze se non quando ormai è troppo tardi per tornare indietro: il dramma della 'metamorfosi definitiva' era proletticamente annunciato da una teoria di indizi (e di scene), prima ancora che i tanuki si trovassero costretti a rinunciare alla collina per migrare sotto nuove spoglie in città. Molti di loro avevano, fin quasi dal prologo, iniziato a trascurare gli allenamenti di trasformismo per passare le giornate a guardare la televisione; durante le riunioni alcuni erano stati sorpresi a bere birra o a nutrirsi del cibo degli umani come se fosse loro costume abituale. Dietro la narrazione dell'urbanizzazione di Tokio si cela la questione, ancora più spinosa, del conflitto fra tradizione e modernità[15]:

> Il regista non nasconde l'amarezza per la transizione verso un processo di urbanizzazione condotto in modo anche selvaggio, ma evita ogni tono inquisitorio verso ciò che […] avverte come una deriva inevitabile, dei cui effetti si accorgono per primi gli stessi tanuki attraverso l'esperienza diretta: basti pensare […] alla loro spiccata preferenza per gli edifici abbandonati dagli uomini ed eletti a loro

[14] La citazione è una trascrizione puntuale dalla versione italiana del film. Il tanuki-speculatore edile dimostra come, al di là dello spazio culturale di riferimento (ricordiamoci di Calvino), ovunque è dato trovare il portatore di un'etica votata al cinismo sempre perfettamente sincronizzata con gli stravolgimenti determinati da una crisi.

[15] Un conflitto che vede le sue radici nelle reazioni dei due movimenti – uno a favore capeggiato da Sakuma Shōzan, convinto sostenitore dell'adozione di una tecnologia moderna che avrebbe fatto progredire il Paese, uno contrario capeggiato dal daimyō di Mito, Tokugawa Nariaki, che pretendeva la cacciata dei «barbari» – nati come risposta alle pretese di Matthew Perry in relazione all'apertura del Giappone al commercio con l'Occidente (cfr. Tipton 2011).

> rifugio. Il potere dei cani procione, di conseguenza, diventa non tanto un artificio magico disgiunto dal contesto, ma piuttosto un elemento che permette il ritorno a un immaginario condiviso dagli stessi umani, che non a caso sono tanto atterriti dalle presenze evocate dagli animali, quanto affascinati dalle stesse, perché le riconoscono come parte di un proprio bagaglio (Di Giorgio 2011).

Risulta evidente, dunque, come la storia dei tanuki possa essere letta in chiave allegorica a rappresentare la storia nipponica moderna, ricordando per un verso i tanti intellettuali che nel corso del Novecento si sono tolti la vita davanti a ciò che consideravano come lo sfacelo della loro società, mentre, per l'altro, i più si adattavano agli sconvolgimenti determinati dall'occidentalizzazione del Paese. E tuttavia, anche per uno spettatore europeo, apparentemente estraneo alle dinamiche di una terra tanto lontana, può destare un maggiore sofferto coinvolgimento la scelta dei tanuki di rinunciare alla propria natura, che non la morte di quanti si sacrificano nel tentativo di bloccare la distruzione del bosco – o l'abbandono della propria casa da parte della famiglia dei contadini, nei primi minuti del film. Si può parlare, in definitiva, della storia di un fallimento: come il protagonista del romanzo di Calvino *La speculazione edilizia*, anche i tanuki scelgono di rinunciare alla propria natura per essere inglobati in un sistema al quale sono sempre stati estranei. E, in effetti, l'obiettivo di Takahata non consiste nel rievocare folkloristicamente un tempo passato, ma nel problematizzare le dinamiche del presente – fino al punto che viene spontaneo domandarsi se, al pari dei tanuki, anche l'essere umano rinunci alla propria natura ogni giorno, dissolvendola nel quotidiano tran-tran di una caotica megalopoli.

Bibliografia

Calvino 2018 = Italo Calvino, *La speculazione edilizia*, Mondadori, Milano 2018.

Casolino 2016 = Marco Casolino, *Scienza, tecnologia e natura in Miyazaki*, in Matteo Boscarol (a cura di), *I mondi di Miyazaki. Percorsi filosofici negli universi dell'artista giapponese*, Mimesis, Milano 2016.

Chiesi 2015 = Roberto Chiesi, *Il "caso" Orte nel docu-Rai "La forma della città" (1973) di PPP*, in "Pier Paolo Pasolini, centro studi Casarsa della delizia", 09/09/2015, http://www.centrostudipierpaolopasolinicasarsa.it/roma/il-caso-orte-nel-docu-rai-la-forma-della-citta-1973-di-ppp-di-roberto-chiesi/, online (ultimo accesso 23/11/2019).

Coulmas 2010 = Florian Coulmas, *Hiroshima. Storia e memoria dell'olocausto nucleare*, a cura di Andrea Gilardoni, Mimesis, Milano 2010. Edizione originale *Hiroshima. Geschichte und Nachgeschichte*, C. H. Beck, München 2005.

Di Giorgio 2011 = Davide Di Giorgio, *Manga/Anime Pom Poko*, "Sentieri selvaggi", 24/05/2011, https://www.sentieriselvaggi.it/manga-anime-pom-poko/, online (ultimo accesso 23/11/2019).

Fontana = Andrea Fontana, *La bomba e l'onda. Storia dell'animazione giapponese da Hiroshima a Fukushima*, Bietti Heterotopia, Milano 2013.

Giardina, Sabatucci, Vidotto 1996 = Andrea Giardina, Giovanni Sabatucci, Vittorio Vidotto, *Manuale di storia: 3. L'età contemporanea*, Laterza, Roma-Bari 1996.

Miyazawa 2018 = Kenji Miyazawa, *Le stelle gemelle e altri racconti*, traduzione di Anita Luna Banchero, Asiasphere, Roma 2018.

Mizuki 2018a = Shigeru Mizuki, *Enciclopedia dei Mostri Giapponesi*, Kappalab, Bologna 2018.

Mizuki 2018b = Shigeru Mizuki, *Enciclopedia degli Spiriti Giapponesi*, Kappalab, Bologna 2018.

Novielli 2015 = Maria Roberta Novielli, *Animerama. Storia del cinema d'animazione giapponese*, Marsilio, Venezia 2015.

Tipton 2011 = Elise K. Tipton, *Il Giappone moderno. Una storia politica e sociale*, Einaudi, Torino 2011. Edizione Originale *Modern Japan. A Social and Poliyical History*, Routledge, Abingdon-on-Thames 2008.

Settis 2010 = Salvatore Settis, *Paesaggio Costituzione cemento. La battaglia per l'ambiente contro il degrado civile*, Einaudi, Torino 2010.

Trisciuzzi 2016 = Maria Teresa Trisciuzzi, *Visioni apocalittiche*, in Ead., *Hayao Miyazaki. Sguardi oltre la nebbia*, Carocci, Roma 2016.

Sitografia

Pom Poko, http://www.studioghibli.it/film/pom-poko/ (ultimo accesso: 23/11/2019).

Pom Poko, le battaglie dei tanuki moderni, https://web.archive.org/web/20110504033401/http://www.animemovieforever.net:80/4475/recensione-pom-poko-battaglie-tanuki-moderni (ultimo accesso: 23/11/2019).

Filmografia

La forma della città, Pierpaolo Pasolini, Rai, Italy, andato in onda il 07/02/1974 (16 min. 13 secondi).

Nausicaä della Valle del vento, Hayao Miyazaki, Studio Ghibli, Japan, 1984 (116 min.).

La tomba delle lucciole, Isao Takahata, Studio Ghibli, Japan, 1988 (89 min.).

Pom Poko, Isao Takahata, Studio Ghibli, Japan, 1994 (114 min.).

Principessa Mononoke, Hayao Miyazaki, Studio Ghibli, Japan, 1997 (134 min.).

Ginster di Siegfried Kracauer o della difficoltà dell'abitare

Mauro Pala

1) La perdita della *Innerlichkeit*

Attualmente la fama di Kracauer è prevalentemente legata ai suoi lavori nell'ambito della sociologia e, soprattutto, della teoria cinematografica; nonostante l'intellettuale di Francoforte abbia spesso ribadito quanto ritenesse importante l'attività di scrittore (Belke, Renz 1988: 118), la critica ha riconosciuto relativamente tardi come le tematiche dei primi racconti e romanzi non soltanto pongano le basi per la comprensione del suo pensiero e della relativa articolazione nella cultura contemporanea, ma si collochino al centro del dibattito estetico e politico nei primi decenni del Novecento.

Da questo punto di vista, il giudizio di Adorno sull'opera di Kracauer nel 1964 (Adorno 1989: 388-408) risulta riduttivo in quanto pone prevalentemente l'accento sul ruolo del pensatore come critico dell'ideologia e inquadra alcuni suoi studi dal carattere pionieristico, come quello sulla classe impiegatizia (Kracauer 1971), in una cornice esclusivamente marxista; a fronte del tentativo da parte di Adorno di presentarlo come una voce nel coro dei francofortesi, nella produzione di Kracauer emergono spunti originali che contraddistinguono le sue posizioni teoriche.

In particolare, come lo stesso Adorno osserva, nel corso degli anni Venti – assai prima di Jaspers e Heidegger – Kracauer lascia intravedere un progetto esistenzialista che per un verso capitalizza sulle frequentazioni di Kierkegaard, per altri aspetti si sviluppa grazie all'innesto di queste suggestioni sulla riflessione marxista; ciò non deve stupire se si considera che, riferendosi proprio a quel decennio, Lukács parlava di una «Kierkergardizzazione del giovane Marx»

(Lukács 1989: 13, cit. in Oschmann 1999: 13). Se nella valutazione di Kracauer si adotta una prospettiva genealogica come auspicato da Oschmann (1999: 19), ci si rende conto di come le sue scelte poetiche originino da un bilancio quasi trentennale delle contemporanee vicende biografiche.

Vari elementi mutuati da Nietzsche, Dilthey, Bergson e Simmel si concentrano nella figura di Ginster, il quale rientra nella tipologia degli uomini senza qualità presenti, oltre che nell'opera paradigmatica di Musil, anche nella prosa di Döblin e Rilke. Se la figura dell'inetto rappresenta una forma di opposizione al senso comune dominante, Ginster rafforza questa connotazione sia nel nome – Ginster, la ginestra – che nel mestiere di architetto:

> A dispetto delle sue attitudini Ginster non era contento di fare l'architetto. Quanto più cercava di adeguarsi alla professione, tanto più si accorgeva che tutto l'incanto delle figure sfumava, appena queste si trasformavano in mura e tegole. Invece di far scaturire edifici da strane e tortuose figure, lui avrebbe preferito ridurre a semplici figure tutti gli oggetti utili (Kracauer 1984: 15-16).

La scelta come protagonista del romanzo di un architetto che ha rinunciato all'architettura come professione denuncia la crisi – storica ma anche personale – su cui si innesta la scrittura di Kracauer:

> una comune esigenza, al di là delle differenze formali, di 'tornare alla realtà' quasi a riflettere lo stesso movente filosofico che spinge la filosofia e la scienza a 'tornare alle cose stesse'. Per l'architetto questo significa prendere coscienza di una irrimediabile frattura fra ciò che pensa e scrive al tavolo della progettazione e la concreta ricezione della sua opera. L'isolamento dell'architetto – la difficoltà a comunicare quanto ha voluto progettare, l'effetto estraniante che spesso assume la sua opera – pare dovuto ad una cronica mancanza di riferimenti (Bianchi, Garlaschelli 2015: 21-22).

'Tornare alla realtà' per ricostruire un ambiente abitabile è la formula che sintetizza le posizioni di Kracauer rispetto al dibattito sull'architettura e, più in generale, sulle condizioni politiche dell'esperienza di Weimar; questo breve contributo sostiene che *Ginster* rientra a pieno titolo in questo tentativo, e cerca di mostrare in che modo lo fa.

Non si tratta evidentemente di una trattazione sistematica, poiché il romanzo si sviluppa su più livelli: in primo luogo la struttura metanarrativa autobiografica cui allude il sottotitolo prefigura un attacco al soggetto di ascendenza hegeliana. Al suo posto assistiamo ad una «Inszenierung, una messa in scena inconscia» (Bodei 1982: 10) di desideri e pulsioni, in una continua alternanza fra ego ed es. La cancellazione del protagonista come fulcro razionale del romanzo porta con sé anche l'eclisse della dimensione intima, componente essenziale del concetto di «Innerlichkeit».

Al personaggio costruito secondo i dettami del realismo si sostituisce in Kracauer l'anatomia delle sue pulsioni descritte secondo un'ermeneutica di tipo vitalistico (Martens 1971); con il vitalismo nietzschiano non solo si amplia lo iato fra il positivismo ottocentesco e l'orientamento della letteratura del primo Novecento, ma si indebolisce anche l'idea di soggetto razionale sostituita da «l'avvenuta integrazione, in grandi masse, fra comandamenti economico-sociali e coscienza individuale» (Bodei 1982: 13). «Inutilmente cerchiamo di costringere l'elemento vitale nelle cornici del vicino e del presente. Tutte le cornici vanno in pezzi» (Bergson 1921: 2, cit. in Oschmann 1999: 22).

Anche nell'architettura assistiamo ad un progressivo venir meno della funzione sociale da parte di un'arte che all'indomani della riunificazione aveva assunto in Germania un importante ruolo di vettore e ricettacolo dell'identità nazionale. Il tentativo da parte di Olbrich e di Taut – ciascuno di essi secondo modalità e percorsi distinti ma rappresentativi di tendenze diffuse – di rivitalizzare una componente organica che si percepisce minacciata se non definitamente scomparsa (questo è il giudizio degli espressionisti) si traduce nella sperimentazione 'naturalistica' che caratterizza l'Art

Nouveau (Nerdinger et al. 2001; Tafuri, Dal Co 1992). Tuttavia, il culto della continuità formale, sia che venga applicata ad un intero quartiere o ad una carta da parati, finisce per scadere in un'operazione simbolica compensatoria, che inconsciamente allude alla cesura con la natura su cui si innesta l'industrializzazione.

Sia gli scritti prebellici di Kracauer che *Ginster* trattano della modernità prendendo spunto dalle trasformazioni che interessano gli ordinamenti sociali, i sistemi simbolici e le istituzioni ereditati da un passato premoderno ancora non secolarizzato, in cui la religione svolgeva un ruolo preponderante. A causa della guerra – che di *Ginster* costituisce l'ambientazione, non nelle trincee ma in una sfera privata e nevrotizzata – l'esperienza collettiva della modernità da progetto liberale borghese va assumendo i tratti autoritari della coesione sociale su base nazionalista. Nei termini asciutti della *Neue Sachlickeit* Kracauer ci racconta come si è diffuso il mito di un passato organico, di una Germania protettrice della *Kultur*, a scapito dell'autonomia e della libertà del cittadino; una strategia che universalizza, sacralizzandolo, l'ideale nazionale, falsando in senso univoco la dialettica storica fra soggetto e collettivo, secondo quelle linee che individua Gadamer nel suo commento a Tolstoj:

> l'interprete della storia è sempre esposto al rischio di ipostatizzare il contesto di eventi entro il quale egli riconosce un senso, come qualcosa che sia realmente voluto da uomini effettivamente progettanti e agenti. Ciò è legittimo solo quando si accetti il punto di vista di Hegel, in quanto per lui la filosofia della storia ha dimestichezza con i piani dello spirito del mondo, e, in base a questo suo sapere, è in grado di riconoscere alcuni individui come individui universali, nei quali sussisterebbe un reale accordo fra le loro particolari idee e il senso storico universale degli eventi. Ma da questi casi caratterizzati dall'accordo tra soggettivo e oggettivo nella storia non si può trarre un principio ermeneutico per la conoscenza della storia stessa (Gadamer 1994: 429).

2) Dal *Feuilleton* alla *Wohnungsfrage*

> A ogni classe sociale corrisponde un certo spazio. Al direttore generale si addice lo studio degli stilemi della Neue Sachlichkeit, ben noto grazie a film che spesso, non riescono neppure a offrire la rappresentazione dell'originale. Ci s'inganna, infatti, a proposito dei prodotti dozzinali: in quanto ad inventiva, cedono in massima parte il passo alla realtà. Quale luogo caratteristico delle esistenze modeste e subalterne, che aspirano, ancora e sempre ad annoverarsi fra la classe media, a imporsi in misura crescente, è la Siedlung; la manciata di metri quadrati abitabili che nemmeno la radio riesce a dilatare corrisponde con esattezza all'angusto spazio vitale accordato a tale classe (Kracauer 2004a: 73).

Per tutto il periodo dell'esperienza di Weimar Siegfried Kracauer lavora presso la redazione della "Frankfurter Zeitung", trattando nei feuilleton della testata quei temi che incrociavano i suoi molteplici interessi (Mülder 1985: 8). A partire dall'agosto 1921, quando viene assunto come 'Mitarbeiter', collaboratore presso il quotidiano, egli abbandona la professione di architetto, per la quale aveva conseguito la laurea in ingegneria e che aveva praticato per tutta la durata del conflitto, per dedicarsi alla sociologia e alla filosofia, le materie complementari che prevedeva il suo corso di studi. Con l'eccezione del lungo saggio *Soziologie als Wissenschaft* e pochi altri articoli, tutti i principali lavori di Kracauer negli anni Venti appaiono sulla "Frankfurter Zeitung", compresi il romanzo *Ginster* e lo studio a carattere sociologico *Die Angestellten*. Fra la rivoluzione delle arti visive, la sperimentazione del Bauhaus e la stagione espressionista, Kracauer contribuisce a spostare l'interesse degli studiosi di scienze sociali dal piano metafisico di matrice idealista (Hansen 1991: 48) alle espressioni materiali di quell'industrialismo urbano che proprio a Weimar si comincia ad indagare.

I contributi giornalistici di Kracauer trattano temi come la relazione fra natura e tecnologia, la frammentazione dell'esperienza a seguito dei condizionamenti fisici e psicologici cui è sottoposto

l'individuo massificato, e vari altri snodi che oggi risultano caratterizzanti per il moderno.

Da questo punto di vista il feuilleton dà voce ad un'opinione su un fatto di cronaca:

> Il feuilleton è il commento corrente sulla politica. Qui si rende conto all'opinione pubblica (alla coscienza collettiva) di come il nostro presente è strutturato, e in base a quali intendimenti esso si evolva. Gli articoli fanno riferimento proprio all'ambito della politica (Reifenberg 1929).

Reifenberg, allora capo-redattore e responsabile della terza pagina della "Frankfurter Zeitung", utilizza il termine «Bericht» per indicare gli articoli di Kracauer, considerandoli reportage a tutti gli effetti, focalizzati sul presente, e privi di implicazioni estranee all'attualità.

Il feuilleton come testimonianza sulla realtà contingente, riflessione su un evento o su una costellazione di fatti specifici, riveste una notevole importanza per il tema dell'abitare in Kracauer: abbiamo infatti a che fare con un genere che non si presta a trattare alcunché in ambito metafisico, né tantomeno con la sua impostazione empirica e la fruizione effimera, che ribadisca aspetti di un ordine generale da cui trarre principi immutabili. Al contrario, il feuilleton nell'opera di Kracauer non scava in profondità, ma opera sulla superficie delle cose.

Una scelta di continuità, anche dopo il 1921, perché la formazione di Kracauer a Darmstadt presso gli architetti Theodor Fischer e Richard Bormann si era concentrata su un aspetto dell'industria siderurgica che preserva qualità artigianali producendo elementi ornamentali in ferro. Anche in questo caso la superficie è l'oggetto d'indagine e funge da collegamento fra forme di percezione diverse in fasi distinte della cultura di uno Stato appena riunificato – la Germania – che vive nell'arco di meno di un trentennio una rapida e traumatica industrializzazione. Nella sua dissertazione Kracauer riflette sul riposizionamento dell'arte e dell'artigianato nella società

contemporanea. Analogamente, Ginster si interroga sul suo futuro e nel frattempo subisce il fascino di una composizione di elementi del paesaggio circostante:

> Le figure gli venivano incontro dovunque e nei modi più diversi. Facendo scivolare una gocciolina di inchiostro in un bicchier d'acqua, riusciva a carpire dal liquido specchio stupende volute di colore. Dalle pozzanghere accanto alle rotaie del tram occhieggiavano variopinte foreste di alghe. Ginster sorvolava i loro labirinti. Le luci che splendevano la sera, nelle case di abitazione, non illuminavano soltanto le famiglie sedute a tavola: erano i frammenti di un risplendente mosaico (Kracauer 1984: 16).

Kracauer affronta problematiche epocali partendo da elementi apparentemente secondari, concentrandosi sugli aspetti – fisicamente e metaforicamente – superficiali:

> L'analisi delle manifestazioni superficiali di un'epoca aiuta a determinare il posto che assume nel processo storico con più sicurezza che non i giudizi che essa ha dato di sé. Questi, in quanto espressione delle tendenze del tempo, non possono rappresentare una valida testimonianza per la struttura complessiva dell'epoca. Le manifestazioni della superficie, invece, in quanto non rischiarate dalla coscienza, garantiscono un accesso immediato al contenuto dell'esistente, alla cui conoscenza, viceversa, è legata la loro interpretazione. Il contenuto fondamentale di un'epoca e i suoi impulsi inavvertiti si illuminano reciprocamente (*ivi* 1982: 99).

La specularità fra il significato di un'epoca – cioè quel significato che l'epoca si è attribuita, e che corrisponde all'esistente percepito – e i suoi impulsi trova un corrispettivo fedele nella prassi psicoanalitica:

> La ricostruzione indiziaria (a cui accennavamo in precedenza e che rappresenta, come è noto, uno dei paradigmi della prassi psicoanalitica) dovrà fare i conti con il carattere "geneticamente

> ambiguo" di ogni possibile rilevamento: solo la rete, nel suo complesso, potrà fornire ragionevoli garanzie per ogni singolo nodo o segnale, e il principio di sovradeterminazione si risolverà (sul piano delle regole interpretative) nel complementare principio della pluridirezionalità e della polisemia virtuale degli indizi (Lavagetto 1985: 162).

Il feuilleton di Kracauer funziona come una sonda per l'indagine sociale e, come tale, conferma l'esattezza dell'affermazione di Freud secondo cui l'«intellegibilità della storia è un determinismo ex post facto» (*ivi*: 163), dato confermato dalla natura diagnostica della scrittura di Kracauer. Per quanto non si avventuri in previsioni, con la dovuta cautela egli registra però lo squilibrio fra il desiderio collettivo e gli stimoli cui la massa viene sottoposta per poter così immaginare «le classi sociali non nella loro staticità, nella puntualità del presente, ma nella loro proiezione nel futuro» (Bodei 2002: 6). Ne risulta che i condizionamenti cui le masse vengono sottoposte non sono assimilabili né a sofisticate manipolazioni né a scoppi improvvisi di ingenuo entusiasmo popolare, quanto a «formazioni di compromesso [ovvero] luoghi di equilibrio instabile fra la forza ascendente del rimosso sociale e le potenze di censura, di sublimazione e di convenzionalizzazione egemoni» (*ibidem*).

Nell'introduzione al suo *Landscape and Power* Mitchell (2002) dichiara di voler fare del sostantivo un verbo: trasformare cioè il paesaggio in una narrazione e poi decentrare il ruolo della pittura a favore di un approccio ermeneutico che tratti il paesaggio come un'allegoria sostenuta da un'ideologia. Ma lo studioso americano probabilmente non sa che già negli anni Venti Kracauer adotta una prospettiva euristica affine a quella da lui auspicata, mettendo sotto la lente il paesaggio urbano e facendolo interagire con un immaginario distintivo di una classe o un gruppo sociale. Esemplare al riguardo l'analisi dei grandi cinema di Berlino (Kracauer 1982: 80-84). Il risultato di questa operazione di sintesi fra triangolazione e psicoanalisi è il cosiddetto *Raum-Bild*: chiara e coincisa, questa miniatura modernista che possiamo considerare una variante

topografica del feuilleton si propone di riprodurre come una fotografia le dinamiche spaziali.

La scrittura di *Ginster* replica su scala maggiore la struttura oggettiva ed essenziale del *Raum-Bild*:

> A W. c'era un famoso palazzo barocco che Ginster non conosceva. Alle tre di notte gli si spalancò davanti l'immensità di un piazzale che Ginster non attraversò per paura di annegare. Preferì appoggiarsi al muro di una casa. Nessuno. Sull'altra riva della piazza la mole massiccia e muta del palazzo. Ai suoi lati si intravedeva il parco: alberi e aiuole fiorite che, indisturbati, profumavano la piazza. Ginster aveva dimenticato che ci fossero i fiori. Il parco era probabilmente costruito all'italiana, con scalinate, statue di putti e balaustre. Sarebbe stato facile entrarvi, ma Ginster non si azzardò a lasciare la parete. A poco a poco gli si fece incontro un paesaggio di pietra, nel quale le strade seguivano percorsi regolati da leggi rigorose: file di finestre, balconi e colonne. Ginster li vedeva sorgere dal buio (Kracauer 1984: 31-32).

Dinanzi all'architettura che si fa paesaggio il *Raum-Bild* mette in scena con la massima precisione i processi tipici della filosofia empirica in relazione alla teoria dell'associazione di Locke: definisce così «la complessa relazione esistente fra l'oggettività presente nella natura e i processi del soggetto percipiente, mettendo in rilievo in tal modo soprattutto la funzione costruttiva dell'immaginazione» (Jakob 2005: 166).

> Fin da piccolo Ginster si era dedicato al disegno ornamentale. Sui margini bianchi dei suoi quaderni di scuola si sviluppavano interi sistemi di spirali che si rastremavano in alto, irradiandosi a destra o a sinistra da una linea mediana perpendicolare. Erano pagine che, trasformate in linee eleganti, si esaurivano in se stesse […] Lui avrebbe preferito non diventare niente, ma a casa insistevano sul fatto che doveva guadagnarsi il pane. […] Per via delle sue spirali Ginster fu invitato a darsi all'architettura (Kracauer 1984: 15).

Contrariamente a quanto si ritiene generalmente, i feuilleton di Kracauer non sono analoghi ai *Denkbilder* di Benjamin; secondo Andreas Huyssen (2012: 218) il breve saggio urbano di Kracauer è qualcosa di sostanzialmente differente rispetto alle celebri composizioni brevi di Benjamin; per quanto entrambi gli autori siano debitori verso i *Petits poèmes en prose* di Baudelaire, e le città sulle quali si cimentano siano spesso le stesse – da Berlino a Parigi e Marsiglia – la differenza è evidente se si confrontano *Einbahnstraße* (1928) e la raccolta *Berliner Straßen und anderswo* (1964).

Come rileva Bloch (1968: 17) il testo a sfondo urbano di Benjamin è una raccolta di emblemi, che riportano ad una sensibilità barocca, come il contemporaneo *Trauerspiel* (*Il dramma barocco tedesco*), e l'episteme all'interno del quale entrambi si collocano prevede coppie di parole ed immagini, spesso utilizzate per fini pedagogici al tempo della Controriforma, con lo scopo primario di persuadere il lettore tipo dell'integrità del sistema-mondo cristiano nel quale era cresciuto.

Citando Heinz Schlaffer (1973) Huyssen precisa però che l'emblema barocco ci obbliga ad una rielaborazione o ad un confronto tra le fasi del reportage e della riflessione, fra l'esperienza e la conoscenza, e infine fra il pensiero e l'intuizione. Il fatto che ci sia uno stacco temporale fra percezione e riflessione (*Zeiteilung*) garantisce che l'immagine sia stata decifrata; ma negli emblemi di Benjamin, ed in particolare nella composizione *Einbahnstraße* (*Strada a senso unico*) mancano proprio le immagini; generalmente nei quadri di città – *Städtebilder* – Benjamin giustappone ekphrasis e interpretazione, mentre in *Einbahnstraße* mancano le immagini e il commento prevale sul resto. La città assume dunque una struttura bidimensionale, apparendo sotto forma di una serie di insegne ormai prive di senso: «stazione di servizio» «cineserie» «cantiere»; sotto la voce «stazione di servizio» si legge:

> una vera attività letteraria non può pretendere di svolgersi in un ambito riservato alla letteratura: questo è piuttosto il modo in cui si manifesta di regola la sua infruttuosità. Una reale efficacia della letteratura può realizzarsi solo attraverso un netto

> alternarsi di azione e scrittura: in volantini, opuscoli, articoli di rivista e manifesti deve plasmare quelle forme dimesse che corrispondono alla sua influenza all'interno della collettività attive meglio dell'ambizioso gesto universale del libro (Benjamin 2006: 3).

Bloch ritiene che la città frutto dei frammenti di *Einbahnstraße* sia un concetto residuale, un cumulo di rovine, o, piuttosto, una raccolta di graffiti, testimonianze postume che vanno interpretate alla luce del presente. Per quanto riguarda invece la sfiducia nel libro come forma di comunicazione ormai obsoleta, questa si inquadra semmai nella partecipazione di Benjamin ad un manifesto costruttivista che, fra vari appelli affinché si prenda atto della rivoluzione comunicativa, sottolinea l'impatto innovativo della fotografia.

Ma proprio sulla fotografia i percorsi di Kracauer e Benjamin si dividono: quest'ultimo infatti si serve della didascalia per assimilare il senso della foto a quello di una traccia, sfuocata reminiscenza di quel panorama rovinoso sul quale aleggia l'Angelus Novus.

Al contrario, Kracauer è fermamente convinto che la foto possa potenziare lo sguardo dell'osservatore e approfondire quanto è stato documentato dall'immagine, lumeggiando aspetti che la memoria non è stata in grado di registrare (Barnouw 1994: 59). Kracauer considera la fotografia nella sua dimensione *materiale*, deludendo quanti vedono in essa un mezzo artistico, ma concordando così con l'interpretazione che del mezzo fotografico dà Barthes:

> Poiché la Fotografia è contingenza pura e poiché non può essere altro che quello (è sempre un *qualcosa* che viene rappresentato) – contrariamente al testo il quale, attraverso l'azione improvvisa di una sola parola, può far passare una frase dalla descrizione alla riflessione – essa consegna immediatamente quei 'particolari' che costituiscono precisamente il materiale del sapere etnologico (Barthes 2003: 12).

Un sapere etnologico da assemblare grazie all'apporto di materiali grezzi, ovvero frammenti di testo irriflessi: questo è quanto cerca Kracauer nella fotografia utilizzata *letteralmente* come protesi della visione. Egli dimostra pertanto di poter convivere con il carattere «geneticamente ambiguo» degli indizi raccolti e, allo stesso tempo, non disdegna la possibilità di una fruizione simpatetica dell'immagine, come quella che Barthes riallaccia all'ipotesi del punctum. E queste affinità contribuirebbero a far coincidere *Ginster*, che Kracauer qualifica come biografia anonima, con una raccolta di «biografemi».

> La Fotografia […] mi permette di accedere a un infra-sapere; mi fornisce una collezione di oggetti parziali e può sollecitare in me un certo qual feticismo: infatti vi è un 'io' che ama il sapere, che prova nei suoi confronti come un gusto amoroso. Nello stesso modo, io amo certi aspetti biografici che, nella vita di uno scrittore, mi affascinano al pari di certe fotografie; ho chiamato questi aspetti "biografemi"; la Fotografia ha con la Storia lo stesso rapporto che il biografema ha con la biografia. (Barthes 2003: 12)

Il biografema di Barthes è la ragione d'essere del *Raum-Bild* nella sua natura biografico-relazionale e, come tale, giustifica anche l'apparente vuoto del protagonista nella costruzione solo apparentemente realista del romanzo *Ginster*. Inoltre, le dichiarate implicazioni feticistiche dell'immagine da parte di Barthes accentuano la connotazione iconica di questa trasposizione cui Kracauer non è immune, visto che sia le fotografie degne del punctum sia i personaggi come Ginster possono essere considerati alla stregua di oggetti memoriali. Di che cosa si tratta? Sostanzialmente di feticci, portato di uno stretto legame psicotico ed artistico fra presenza e assenza, capaci di evocare

> Una visione dell'arte come sopravvivenza, cenere viva, urgenza della memoria. L'oggetto memoriale è dunque quello in cui più si esplica una delle due componenti fondamentali ed

> antitetiche del nostro percorso, la tendenza cioè a proiettare sugli oggetti valori affettivi ed emotivi, che coesiste con la tendenza a valorizzarli invece nella loro autonoma e bruta materialità (Fusillo 2012: 47).

L'interesse etnologico sfocia per Kracauer in una riscoperta di quel sentire che lo storico dell'architettura Sigfried Giedion (1928) aveva indicato come «das neue Raumgefühl» e che si traduce in una «Durchdringung» o «compenetrazione» in quel vasto ambito che è l'architettura contemporanea. Sotto molti aspetti la prosa di Kracauer è debitrice nei confronti dei metodi di Gottfried Semper (1803-1879) e Alois Riegl (1858-1905), entrambi promotori di un'analisi accurata e deduttiva, che promuove una ricerca formale attenta al dato storico ma esente da esiti epico-nostalgici alla Viollet-le-Duc. In particolare Riegl insiste sulle superfici, smentendo l'opinione corrente secondo cui la loro evoluzione verso forme sempre più appariscenti è motivata da ragioni intrinseche all'oggetto. Sulla scia di questi maestri, oltre a Heinrich Wölfflin (Schwartz 2005: 138), Kracauer affina la percezione psicologica degli spazi urbani, denuncia per un verso l'alienazione del quotidiano e, allo stesso tempo, definisce ex negativo le circostanze entro cui si potrebbe sviluppare un nuovo progetto di convivenza (Barnouw 2009: 13).

In questa doppia ottica – che spesso ha comportato dei fraintendimenti dell'opera di Kracauer – il nucleo teorico è mutuato da Simmel:

> quell'unità di senso che Simmel nega al mondo, l'attribuisce invece agli individui. Egli li strappa al contesto del molteplice e ve li contrappone come totalità in sé concluse, che si trasformano e spariscono secondo leggi a loro proprie. Nell'analisi del microcosmo rappresentato dall'individuo singolo, Simmel intraprende il procedimento esattamente opposto a quello seguito per comprendere il macrocosmo: questo è colto con un movimento che dal centro si irradia verso l'esterno, il microcosmo invece attraverso una formula che ne afferri l'essenza (Kracauer 1982: 63).

Attribuendo senso agli individui e sottraendola al molteplice – ovvero al linguaggio – Simmel affronta quello che probabilmente è il tema centrale sotteso a quell'escursione topografica e spaziale che è *Ginster*: la relazione fra la praxis e l'ethos, fra la tecnica (in questo caso applicata all'architettura) e la politica.

> Secondo il parere di Ginster una unanimità che, per formarsi, aveva bisogno della guerra, mancava il suo scopo. I discorsi procedevano con la stessa lentezza del treno che, come le chiacchiere, andava avanti da un pezzo, si fermava, e poi tornava indietro scarrozzando. I viaggiatori erano prigionieri di uno scatolone e urtavano a ogni sobbalzo contro le sue pareti (Kracauer 1984: 31).

La metafora del treno carrozzone della retorica bellica – tema sul quale Ginster torna ripetutamente – riporta ad un'affermazione di Jean-Luc Nancy sul mondo e sul linguaggio:

> "Mantenere il mondo tale quale"? No, di certo, visto che il mondo è tale solo fino a quando e nella misura in cui esso è, oppure fa, senso. E senso significa: ciò che fa sì che gli uomini – e il resto dell'essente – rimandino gli uni agli altri, senza asservire nessuno a un'istanza prima o ultima (Nancy 2001: XXIII).

Il postulato relazionale orizzontale che diventa premessa all'azione per Nancy trova un immediato riscontro in Kracauer, che, sempre a proposito di Simmel, distingue fra il filosofo empirico e quello puro, spiegandone la reciproca interdipendenza.

> Ci si potrebbe aspettare che Simmel, durante le sue incursioni nella totalità, si attardi nella sfera delle cose singole, accertandone con cura i rapporti reciproci, ma si potrebbe anche immaginare un suo indugiare nella sfera delle idee, senza curarsi degli oggetti da esse adombrati. Nel primo caso avremmo a che fare con il filosofo empirico, che si accontenta di scoprire la concatenazione dei fatti rifiutandosi di attribuire loro un

> significato; nel secondo caso con il filosofo metafisico puro, che è in grado di cogliere un significato assoluto del mondo, ma da queste basi non riesce a trovare la via verso la pienezza della realtà. […] Simmel è invece, per sua natura, il mediatore fra il fenomeno e le idee. Partendo dalla superficie delle cose, con l'aiuto di una rete di rapporti analogici e affinità sostanziali, egli penetra nei loro fondamenti spirituali (Kracauer 1982: 62).

Attaccando il linguaggio dell'umanesimo, Nancy denuncia lo iato venutosi a creare fra lingua corrente e retorica, specie dove – come in Kracauer – le promesse altisonanti dell'umanesimo si sono infrante con la brutale realtà della guerra. Per un effettivo equilibrio fra praxis ed ethos, o fra la tecnologia e le sue applicazioni, occorre una «tenuta» del linguaggio:

> La "tenuta" è anche questo: la tenuta di un linguaggio all'altezza dell'incommensurabile. Se vuoi, potremmo pure dire che bisogna battersi contro gli sfruttamenti, le guerre ecc., ma sempre al tempo stesso mediante e in nome di un linguaggio che non cede in nulla sul pensiero, la poesia, la mistica, il canto – comunque tu voglia chiamarli! Mi piacerebbe dire che l'*ethos* è la morale con tenuta (Nancy 2001: XXIII).

Per tradurre le posizioni di Kracauer rispetto al dibattito interno all'architettura di Weimar, dovremmo partire dall'episodio in cui Ginster vince un concorso architettonico per la costruzione di un cimitero:

> Il concorso pubblico era stato indetto dal Comune a favore dei caduti e degli architetti in difficoltà. Si trattava di costruire un cimitero di guerra. C'era una quantità di soldati ai quali il ritorno nella città in cui avevano vissuto era precluso per sempre. I loro parenti li volevano riavere; se non vivi, almeno cadaveri […] purtroppo era impossibile assicurare il trasporto a tutti i soldati, come si sarebbe desiderato. Molti erano dispersi, e nelle fosse comuni non regnava lo stesso ordine che regnava sulla terra […] Il Comune avrebbe volentieri rinviato il progetto del cimitero se

> non fosse stato per l'ostinazione di un gruppo di architetti. Avevano bisogno di lavoro, altrimenti erano condannati alla fame (Kracauer 1984: 91).

La macabra trasformazione di Ginster da costruttore di case a becchino seriale contiene dei riferimenti fortemente sarcastici rispetto a quell'architettura sviluppatasi nel periodo anteguerra all'interno del *Werkbund*. Il trasporto dei morti, la loro difficile identificazione e il desiderio legittimo dei loro cari di resuscitarli vengono trasposti in una parodia dei grandi numeri e della fabbrica fordista.

Nonostante l'equilibrio formale che Peter Behrens, la figura più rappresentativa del *Werkbund*, riuscì a raggiungere e il seguito che il suo studio ebbe a livello europeo, annoverando Mies van der Rohe e il giovane Le Corbusier fra i suoi allievi, egli fu costantemente impegnato nel conflitto fra espressione e convenzione (Anderson 2002: 175), istanze democratiche e collaborazione con il capitale. Il suo interesse per l'architettura come testimonianza del ritmo o dello spirito del tempo favorisce un approccio espressivo che però non poteva essere condiviso da coloro che, come Bruno Taut, Walter Gropius e il critico Adolf Behne, aderirono al movimento *Neues Bauen*. Ma questo fenomeno, di notevole rilievo per comprendere lo stretto legame fra Ginster e il dibattito intorno all'abitare, appartiene ad un periodo in cui l'impulso delle avanguardie si è già esaurito.

Negli anni precedenti al primo conflitto mondiale città come Vienna e Berlino crescono molto più rapidamente di quelle metropoli, come Londra e Parigi, la cui conformazione fra centro e periferia si era già definita. Al contrario, le due metropoli mitteleuropee, nate da soluzioni urbanistiche pianificate e la cui crescita si deve in gran parte alla rete viaria e ferroviaria, si qualificano come conurbazioni deputate alla sperimentazione modernista, e, contemporaneamente, a palcoscenici naturali dell'avanguardia.

A «far scoppiare i nuclei più resistenti del concetto di avanguardia», sono le operazioni di rottura (Tafuri 1980: 243-318) che si attuano, secondo parametri affini ancorché ideologicamente antagonisti, fra i grattacieli di New York e i progetti costruttivisti

dell'Unione Sovietica. Già fra il 1919 e il 1923, dopo il fallimento delle Repubbliche socialiste sul suolo tedesco e la grande inflazione, architetti e urbanisti nella Repubblica di Weimar sono costretti a scendere a patti con il principio della «Politik als Beruf», tradire il messaggio delle avanguardie nel duro confronto con la *techne* filiazione del capitale.

È insomma all'interno della questione abitativa che si manifestano, amplificate, alcune delle contraddizioni fondamentali di Weimar: superata la nostalgia preromantica per il lavoro artigianale e autonomo, lo si ricolloca realisticamente all'interno di quelle strutture statuali che, anche nel progetto comunista, gli avevano accordato la preminenza:

> Lo Stato dell'Arbeit, prefigurato dal comunismo e Linkskommunismus, *non può essere altro* che lo Stato del dominio compiuto del rapporto capitalistico di produzione, della fase matura dello sviluppo, nella quale anche il momento dell'Arbeit è riuscito a strutturarsi come 'figura' sindacale e politica (Cacciari 1970, cit. in Tafuri 1980: 250).

La lettura hegeliana di Cacciari identifica l'intero meccanismo produttivo come il fulcro dell'agone politico, dove è la *Wohnungsfrage*, la richiesta pressante di abitazioni accessibili anche al ceto medio e operaio, a determinare le istanze prioritarie per il governo della Repubblica nei primi anni Venti.

Il partito socialdemocratico cresce assumendo gradualmente le dimensioni di un complesso insieme capace di offrire servizi, e, in questa veste, incline a replicare politiche gestionali generalmente associate con un'economia capitalista. In nome di un'economia «democratica» – la «Wirtschaftsdemokratie» si fa scudo attraverso il sindacato contro le spinte monopolistiche del capitale, ma, allo stesso tempo, richiede ad architetti e urbanisti di comportarsi come tecnocrati per ottimizzare gli spazi che dovranno progettare o gestire, senza tener conto di una teleologia rivoluzionaria ormai scaduta in promessa mancata.

La tendenza, tipica dell'immediato dopoguerra, di promuovere collettivismo e modernizzazione in stridente contrasto con l'anarchia dell'avanguardia del periodo prebellico si traduce nella Nuova Oggettività. Nel libro *Nachexpressionismus: magischer Realismus* il critico Franz Roh (Colquhoun 1994: 140) descrive un artista che, senza rinunciare ad una precisa finalità progettuale, sa realizzarla con sicura padronanza dei mezzi tecnici, ispirato a solidi principi etici.

Pur facendo sue le idee ispiratrici del *Neues Bauen*, Kracauer è scettico nei confronti di questo ideale connubio fra *Technik* e lavoro artigianale annunciato dalla Nuova Oggettività, e anche per questo motivo affianca a Ginster il signor Valentin «consulente dell'ufficio edile della città […] uno dei segretari dell'Unione degli architetti» (Kracauer 1984: 50).

> Non vado quasi mai a spasso – dichiarò il signor Valentin. Venne fuori che non lo si poteva tirar fuori dalla città vecchia, nei cui paraggi aveva eletto la sua residenza. La città vecchia aveva pergolati e vicoli nascosti, che per fortuna erano sempre parzialmente in ombra. Se fosse stata da un tetto come una botteguccia, il signor Valentin l'avrebbe trovata ancor più confortevole (Kracauer 1984: 50).

Valentin abita la città vecchia, labirintica nel suo aspetto, un corrispettivo topografico della *Wildnis*, le «cui radici selvatiche non potrebbero essere lasciate disseccare senza un più generale svigorimento simbolico» (Bonesio 2001: 64). Uno svigorimento di cui Ginster è la vittima, mentre Valentin, il suo doppio-negativo, rappresenta l'espressione prosaica e provinciale della professione di architetto, cinico e del tutto ignaro di come le condizioni dell'abitare possano migliorare la qualità della vita. Sarà lui la nemesi che condurrà Ginster sulla via dell'esilio.

3) *Ginsterismus*: un'ipotesi biopolitica

Allorché Kracauer pubblica *Ginster* presso Fischer nell'autunno del 1928, il romanzo non suscita un particolare interesse fra i germanisti, mentre quando viene ripubblicato in versione integrale nel 1973, la critica lo giudica un «testo fondamentale della prosa della Modernità» (Japp 1973): giudizi contrastanti che segnalano la difficoltà di classificarlo, perché la scrittura è molto affine a quella microanalisi sociologica che caratterizza i feuilleton; sono i temi caratterizzanti il dibattito politico del tempo a conferirgli una particolare coerenza interna, seppure resti un'opera difficilmente ascrivibile ad un genere, visto come oscilla fra l'autobiografia, il romanzo di formazione e la critica di costume.

Precedenti a *Ginster* si possono rintracciare nel racconto breve *Die Gnade* (*La pietà*) scritto nel 1913, la cui vicenda si sviluppa intorno a Ludwig Loos, giovane impiegato di una società di assicurazioni, costretto dalle pressioni materne ad accettare un impiego sgradito, e a rinunciare così alla carriera di scrittore cui aspirava; il nucleo principale del racconto consiste nella rivisitazione dell'infanzia e dell'adolescenza di Loos, segnata dall'abbandono e dalla sensazione di sradicamento che poi lo accompagneranno anche nell'età adulta.

Nell'*Estetica* Hegel prescrive la presenza di un individuo per poter sviluppare la modalità epica secondo criteri opportuni, ovvero affinché un determinato avvenimento risulti, come già in Aristotele, confacente all'individuo prescelto. Il quale sarà responsabile della vicenda in misura pari a quella del poeta, ed in particolare dovrà sovrintendere allo svolgimento dei fatti secondo una forma (Gestalt) idonea al genere.

Nella sua fitta corrispondenza con Bloch Kracauer dichiara: «Capiranno – di questo sono convinto – che nell'intero lavoro [*Ginster*] non ho fatto altro che raccontare me stesso. Ogni fatto narrato corrisponde» (Bloch 1985: 294).

Non deve stupire però se critici autorevoli come Wolfgang Schivelbusch, Udo Richard o Ingrid Belke siano convinti che

> Il romanzo sia stato scritto [da Kracauer] come un'autobiografia anonima nella piena consapevolezza che, nonostante gli innumerevoli dettagli autobiografici, a tutti gli effetti non possiede nessuna autentica individualità (Belke 1994: 45).

La loro esegesi dell'individualità non tiene conto del fatto che in questo caso l'«intellegibilità della storia è un determinismo ex post facto», per cui il discorso collegato ai dati biografici viene decostruito dagli strumenti di analisi di Kracauer. Ne risulta una pietra grezza come il biografema, tutta da (ri)elaborare; lo stesso vale per gli altri dispositivi di cui Kracauer si serve, dal *Raum-Bild* fino alla pratica della *Durchdringung*, che presenta singolari affinità con la genealogia foucaultiana. L'individualità come idea chiara e univoca, di ascendenza idealista, si allontana dalla nostra comprensione, opacizzata dai tanti filtri che nel corso del Ventesimo secolo il lento ma progressivo accesso dell'Altro ha introdotto nella nostra vita sociale.

Inoltre, dato che Kracauer si cimenta nell'epica del romanzo, per capire le dinamiche spaziali dell'opera occorre risalire alle forme dell'«Innerlichkeit» in quanto la trama si sviluppa come una confessione e una ricostruzione delle associazioni mentali, delle impressioni e dei ricordi di Ginster, pur se limitati ad una fase breve ma estremamente significativa della sua vita. Peraltro la stessa «Innerlichkeit» è un'entità incerta, in quanto il romanzo è strutturato su un'opposizione fra pulsioni interiori e barriere che la realtà oppone alla loro realizzazione e di tale dialettica non conosciamo l'esito. Eppure proprio in questa impasse, in questa negatività, scopriamo la vera natura del romanzo: «La dissonanza della forma romanzo, il rifiuto a trapassare nella vita empirica, opposto dall'immanenza del senso, solleva un problema di forma» (Lukács 1994: 98).

Inoltre l'«arte è sempre, in rapporto alla vita, un nonostante: la creazione della presenza è la più profonda ratifica della presenza della dissonanza, che sia dato pensare» (*ivi*: 99).

Alla luce di queste osservazioni, *Ginster* risulta un romanzo stratificato in senso metanarrativo, una costruzione complessa che non si limita alla registrazione delle pulsioni riconducibili ad un individuo, ma le mette in relazione con un contesto più ampio, quello che Kracauer indica come il «Wurzelschicht» (il livello delle radici) che «cela al suo interno tutte le potenzialità di sviluppo per l'Uomo» e che non va inteso soltanto nell'accezione settecentesca dell'insieme dei tratti individuali da coltivare per una completa maturazione dell'individuo, quanto nell'accezione utilizzata da Simmel quando si riferisce al «Wachsen aus eigener Wurzel» (crescere dalla propria radice) (Simmel 1987: 222).

La narrazione di *Ginster* interseca la maggior parte delle tematiche dalle quali si sviluppa la ricerca di Kracauer, il quale finisce per concentrarsi proprio sulla concezione dell'individuo. I succitati scritti giovanili *Über das Wesen der Persönlichkeit* (Kracauer 2004b) e *Über die Freundschaft* (Kracauer 1990) sviluppano il tema della «Persönlichkeitsbewußtsein», la consapevolezza della personalità si manifesta nel corso del saggio in un'idea di un «ganzen ich» un «io intero». Questa entità singolare – plurale dalle venature utopiche, non aliena rispetto alle motivazioni etiche di Nancy, prelude alla costruzione di un insieme inedito. Un Homo Novus che, consapevole di rappresentare l'ultimo stadio di una riflessione sull'individuo che ha inizio nel Settecento, si protende ora per accedere alla «lebenphilosophische Sprache des Organischen» (la lingua filosofica della vitalità organica) (Hogen 2000: 53).

Già Dilthey era intervenuto nel dibattito su forma (*Form*) e vita (*Leben*) sostenendo che al fondo dell'esperienza biologica si colloca la vita e ciò che da essa origina. Il livello della vitalità (*Lebendigkeit*) si ottiene, insieme all'armonia dell'anima vitale (*Seelenlebens*), superando ogni forma di rigidità (*Starrheit*); tuttavia per Dilthey anche la vita biologica ha una propria storia, e ciò permette una visione storica di quelli che altrimenti sarebbero soltanto fenomeni biologici.

Questo non è per Kracauer un tema inedito, e, soprattutto, egli è consapevole della difficoltà di trattare questo tema, visto che il

concetto di individuo e il suo essere (*Dasein*) vengono sottoposti a una forma di decostruzione dalla sua stessa scrittura. Anche Simmel definisce il termine «vita» attraverso una serie di accezioni diverse, ma ciò non gli consente di evitarne una classificazione formale:

> Questo è il contrasto fondamentale fra il principio vitale e quello formale, il quale, poiché la vita si può provare solo attraverso delle forme, in ogni singolo caso si manifesta come la lotta fra la forma che or ora la vita stessa ha prodotto e quelle forme che l'hanno preceduta, come conformazione, lingua, e qualità dichiarata. Per quanto si descriva la vita secondo modalità che risultano di volta in volta spirituali o culturali, creative o storiche, essa resta vincolata ad esistere in una forma da essa stessa creata, nel suo proprio contrario, nella forma delle forme (Simmel 1922: 20 in Oschmann 1999: 22).

La forma delle forme è semplicemente il *bíos*. L'ipotesi di Esposito (2004: 5) secondo la quale «la politica penetra direttamente nella vita, ma nel frattempo la vita è diventata altro da sé» ricostruisce il contesto incerto nel quale si muove Kracauer all'atto della scrittura di *Ginster*, partendo da un'analogia per cui la biopolitica ha la tendenza a negarsi, esattamente come la cifra stilistica di *Ginster*, di cui sappiamo con certezza *ciò che non è.* Quella fase storica e le sue ricadute poetiche sono contrassegnate da un singolare progresso per negazioni, che trova nella mancata (o rifiutata, censurata, obliterata) autobiografia di *Ginster* il suo emblema.

> Nel momento in cui da un lato crollano le distinzioni moderne tra pubblico e privato, Stato e società, locale e globale, e dall'altro si inaridiscono tutte le altre fonti di legittimazione, la vita stessa si accampa al centro di ogni procedura politica: non è ormai concepibile che una politica della vita, nel senso oggettivo e soggettivo del termine (*ibidem*).

L'irruzione della biopolitica nella scrittura di Kracauer ribadisce il discorso della *Neue Sachlichkeit*:

> Da un punto di vista stilistico il linguaggio postimpressionistico colto, analitico e purista, tornava ad obbedire alle leggi della prospettiva, si affidava ad un'esecuzione oggettiva, antigestuale, antimaterica, e a composizioni impostate sulle parallele e gli angoli retti. […] Le categorie di Roh peccano di rigidezza. Più che di una contrapposizione tra espressionismo e postimpressionismo bisognerebbe parlare di un'evoluzione, di una metamorfosi del linguaggio che, pur nel variare radicale delle circostanze, non elimina certi elementi di continuità. […] Alla libertà fantastica dell'età precedente si sostituisce uno sguardo freddo ma penetrante, che si concentra sulla scena quotidiana, soprattutto urbana, e sugli oggetti che la compongono. […] L'oggetto, soprattutto se l'oggetto è un uomo, è osservato, come dice Döblin, 'nelle più disparate situazioni'. Non è un individuo astratto, ma una persona che esercita una professione, che ha intorno a sé gli strumenti del suo lavoro, gli scenari dei luoghi in cui vive, i segni delle sue opere, dei suoi interessi, dei suoi amori intellettuali (Pontiggia 2002: 61-64).

In base a tali tendenze potremmo accomunare *Ginster* al cosiddetto «Ethos der Begrenzung», l'etica della limitazione al quale si richiamano indirettamente molti autori dell'espressionismo nella fase discendente del movimento. Il ritorno alla sfera privata, una volta constatato che la spinta utopica che caratterizzava l'espressionismo si è esaurita, ne è la prima conseguenza. È questa appunto la traiettoria che dalla tragedia espressionista conduce alla commedia neorealista, un genere di cui ritroviamo vari segni in *Ginster*, che è in gran parte ambientato in una serie di *interieurs*:

> Per via delle sue spirali Ginster fu invitato a darsi all'architettura. Su che cosa fosse fondato originariamente il progetto non si riuscì più a stabilirlo. Ma quando fu consolidato, Ginster osservò che nei libri di storia dell'arte le proiezioni formavano figure ornamentali (Kracauer 1984: 15).

Le riserve di Kracauer rispetto alla concezione simmeliana di un'arte «alta» sono motivate dal fatto che gli oggetti sono fonti di piacere, per cui, anche privi della qualifica di opere d'arte, in qualità di articoli ad ampia diffusione, essi esprimono un proprio stile. Per Kracauer non vi è distinzione fra il design e la produzione artistica, e con ciò si eclissa anche l'aura del genio; egli non esclude la possibilità che un'espressione personale possa essere rappresentativa anche di una tendenza generale, e, come tale, non confinata ad una fruizione elitaria.

In questa categoria rientrano anche oggetti di uso corrente che possono esprimere a livello individuale dei significati condivisibili e dotati dunque di un valore generale. L'artefatto artistico, proprio in relazione alla sua funzione, è in grado di accomunare l'esperienza individuale a quella collettiva, e tale convergenza costituisce la forma embrionale della critica sociale di Kracauer.

È difficile formulare una definizione precisa del nesso fra singolo e plurale, proprio perché ci troviamo in presenza di una relazione che si manifesta in modo diverso a seconda delle circostanze storiche, della precisa collocazione, anche geografica o topografica, degli elementi che poi entrano in contatto. Eppure, proprio in questo approccio immanentistico risiede la novità radicale di Simmel, che «in sostanza [attua] un capovolgimento del metodo sociologico ottocentesco dove il posto e la sostanza del soggetto venivano dedotti dalle leggi generali della società e della storia» (Rutigliano 2002: 14).

In *Ginster* Kracauer racconta una vicenda esemplare che espone la sua personale visione della vita come «Sehnsucht nach dem Leben» ('nostalgia della vita'): in cui quella progettualità rigida che aveva dominato la scena politica portando al conflitto mondiale viene osteggiata attraverso le varianti urbane del *flâneur* e la relativa «Straßenrausch», la fascinazione per il cammino attraverso le metropoli.

Con *Ginster* Kracauer ha già ripudiato impressionismo ed espressionismo ritenendo che in quella fase l'arte abbia rinunciato ad un'esperienza autentica per affidarsi ad una tecnica impersonale. Reagisce alla diffidenza nei confronti di una ragione strumentale

aderendo all'appello di Dilthey per affrancare la percezione dai concetti (Dilthey 1993), applicando questa attitudine anche all'architettura. Solo i *faubourg* conservano «residui di vita naturale tali da renderla piena» (Kracauer 2004a: 16).

> Il Lindenpassage ha cessato di esistere. O meglio, permane nella forma di un passage tra la Friedrichstraße e il Linden, ma non è più un passage. Quando, di recente, mi sono ritrovato per l'ennesima volta a passeggiarvi, come mi capitava così di frequente da studente, prima della guerra, – l'opera di annientamento era già stata pressoché portata a compimento. Lastre di marmo fredde e lisce rivestivano i pilastri tra i negozi e sopra di esse s'inarcava già una di quelle moderne coperture vetrate di cui ce n'è a dozzine. Soltanto in certi punti, per fortuna, s'intravedeva ancora l'antica architettura in stile Renaissance – quell'imitazione stilistica tremendamente bella, prediletta dai nostri padri e dai nostri nonni. Un'apertura attraverso la nuova struttura della copertura vetrata consentiva di scorgere, al di sotto del cornicione, i piani superiori, con la loro interminabile teoria di mensole, le bifore a tutto sesto, le colonne, le balaustre e i medaglioni […] La loro peculiarità [del passage] consisteva nell'essere luoghi di passaggio, passaggi attraverso la vita borghese che sopra di loro e di fronte ai loro sbocchi aveva stabilito la propria dimora. Tutto quanto ne veniva espulso, poiché non possedeva una funzione rappresentativa oppure era apertamente contrario alla Weltanschauung ufficiale, veniva ad annidarsi nei passages. Essi offrivano ospitalità a quanto ne era cacciato e vi veniva ficcato dentro a forza, all'insieme di tutte quelle cose che risultavano inadatte al decoro della facciata. Come gli zingari, ai quali non è concesso di accamparsi in città, ma soltanto lungo le strade secondarie, nei passage simili oggetti di passaggio ottenevano una sorta di diritto di soggiorno (*ivi*: 32-33).

Kracauer percepisce il dinamismo della vita borghese, ed è critico nei confronti dell'edilizia progettata tenendo conto esclusivamente di criteri economici, siti anonimi che non hanno nulla

della varietà e del carattere organico del boulevard. Egli peraltro sospetta la moderna progettazione (anche quella dei Gropius o Mies) di fungere da cavallo di troia per trasformare l'indeterminatezza metropolitana nel *Nervenkunst*, nella prassi simmeliana della stimolazione ipersensoriale (Vidler 1991).

In *Ginster* la questione dell'abitare si allarga fino ad intersecare il versante urbanistico e sociologico entro il quale si elaborano le regole della civitas contemporanea. A proposito di Kracauer, Gerwin Zohlen (1990) parla di uno slittamento metaforico di pratiche architettoniche fino a che queste affrontano snodi dell'esperienza, ma sullo sfondo onnipresente di un'esistenza fissata su fenomeni di massificazione. A livello individuale Ginster è coinvolto in una serie di eventi sui quali non viene mai interpellato, ma la sua resistenza stoica potrebbe anche sfociare nel superamento dei pregiudizi individuali e nella nascita di un'effettiva intesa fra due soggetti (Reeh 2004: 38). In questo senso, la sua unica iniziativa genuinamente individuale è l'amicizia con Otto, con il quale torna a galla l'idea di una dialettica della negazione, espressa attraverso una metafora architettonica:

> Il contrasto fra il sussiego delle maniere e la scaltrezza dei metodi di Otto non avrebbe potuto essere maggiore. "Un noto architetto" raccontò Ginster "era stato incaricato di ricostruire un castello medievale in rovina. Anziché lasciar deperire i resti (i muri più invecchiano e più diventano belli) costui usò le rovine come materiale per una ricostruzione indiziaria. La nuova costruzione con i suoi bastioni corrispondeva al livello dell'archeologia moderna. Che questa poi non corrispondesse al medioevo, si poté ricavare in seguito dai progetti che per disgrazia vennero scoperti troppo tardi (Kracauer 1984: 25-26).

L'utopia di un'amicizia fra Ginster e Otto, che si interrompe con la morte di questi in trincea, si sviluppa parallelamente alla ricerca spasmodica, da parte del primo, di una dimensione organica, intesa come un'immagine superficiale in grado di comprendere (nella doppia accezione del termine) le forme dello spazio inteso come ecumene.

> Les humains (et peut-être quelques autres êtres vivants) existent en habitant l'espace, du plus proche au plus lontain, en le sillonnant de toutes parts, en le transformant, et l'orientant et s'y installant de diverses manières (Besse 2013: 7).

Kracauer potrebbe condividere la visione di Besse incentrata sull'equilibrio fra individuo e spazio, ma non le sue ottimistiche previsioni. Le problematiche dell'abitare si ripropongono nelle recensioni di *Ginster* da parte di Joseph Roth ed Ernst Bloch (1985: 290): entrambe insistono sulle analogie tra il protagonista del romanzo e gli *everyman* del grande schermo, da Charlot di Chaplin al personaggio afasico ed enigmatico di Buster Keaton. In queste figure la succitata dissoluzione della «Innerlichkeit» trova espressione nella lotta con la macchina, o nella difficile sopravvivenza in un mondo urbano di monadi come Ginster, esposte ad una solitudine esistenziale:

> Esiste attualmente un grande numero di individui che, pur non sapendo nulla gli uni degli altri, sono tutti legati da un destino comune. Sfuggiti a qualsiasi determinata professione di fede, si sono conquistati la loro parte dei tesori culturali oggi generalmente accessibili e, per il resto, vivono il loro tempo a mente sveglia (Kracauer 2002: 135).

Ne *Gli Impiegati* (1930) Kracauer analizza quella classe sociale che definirà «obdachlos» letteralmente 'priva di un tetto', ovvero priva di un riconoscimento che è anche produttore di senso, come avviene per una tradizione di classe. L'elemento spaziale accomuna *Gli Impiegati* a *Ginster* perché, sia a livello individuale che collettivo, è attraverso l'abitare che si delinea una traiettoria corrispondente alla realizzazione di sé dell'individuo. Sotto questo aspetto Kracauer condivide la stessa sensibilità di Graf Dürckheim con le sue *Untersuchungen zum gelebten Raum* (1932), di Ludwig Binswanger con *Der Raum in der Psychopatologie* (1932) e, ovviamente, di Martin Heidegger con *Sein und Zeit* (1927). Per quest'ultimo

> L'abitare va visto alla luce della temporalizzazione dell'esserci, del maturare entro il tempo dell'ente che noi siamo, cui ne va sempre del proprio essere nel suo essere sempre già avanti a sé nel mondo. Proprio per questo il punto di partenza non potrà che essere l'analitica dell'esserci (Cesarone 2008: 17).

Kracauer può condividere l'intensità con cui Heidegger collega in *Sein und Zeit* l'azione dell'abitare con il significato dell'essere – che si qualifica come un «esserci» – ma è alla fenomenologia di Husserl che si rivolge quando si tratta di individuare una prospettiva etica secolare confacente al risiedere nella modernità. Manca infatti nella riflessione heideggeriana sull'abitare qualsiasi accenno alla dimensione urbana dell'abitare, e della sua collocazione in un contesto politico.

Ciò che accomuna le tematiche e la prospettiva che Kracauer assume rispetto alla politica del suo tempo e la biopolitica a partire dagli anni Ottanta è un atteggiamento da parte di Kracauer che estende potenzialmente a chiunque la «obdachlosigkeit» intesa come condizione di emergenza: uno stato di emergenza estremizzato in cui vengono meno le distinzioni fra pubblico e privato e

> si inaridiscono tutte le altre fonti di legittimazione, la vita stessa si accampa al centro di ogni procedura politica: non è ormai concepibile altra politica che una politica della vita, nel senso oggettivo e soggettivo del termine (Esposito 2004: 5).

Molti sono in *Ginster* gli indizi che portano nella stessa direzione: dal falso della «ricostruzione indiziaria» alla indecifrabilità del biografema, fino alla sensazione diffusa, particolarmente evidente nel *Commiato dal Lindenpassage*, che i contrari alla *Weltanschauung* siano ormai la maggioranza. Il fatto che *Ginster* sia un'opera figlia del suo tempo, ovvero un accurato presagio di quanto sarebbe avvenuto con l'ascesa al potere di Hitler nel 1933, non ne sminuisce l'attualità sia a livello poetico che di analisi sociale. Lo sguardo freddo e penetrante secondo le modalità della Nuova Oggettività mette in luce le forme

del senso comune, il contratto non scritto che spesso subentra ai principi costituzionali che regolano il funzionamento del corpo statale. Una spinta conformistica all'affermazione individuale spinge all'isolamento i cittadini della società massificata:

> Ma una volta resa fondamento portante della comunità l'esperienza individuale – positiva per la comunità stessa – e, proprio in quell'individuo nel senso negativo che il termine ha assunto nella nostra epoca, come diretta conseguenza si arrivano a vietare, in linea di principio, forme sovraindividuali fornite di senso bollandole come intorpidimenti della pura esperienza e inutili interpolazioni fra l'Io e il Tu (Kracauer 2002: 139).

Queste circostanze producono la categoria di coloro che attendono, la dimensione sociale del Ginsterismo:

> Visto dal lato positivo, l'attendere significa un essere-aperti che naturalmente non può in alcun modo venir confuso con un rilassamento delle forze spirituali che mirano alle cose ultime, ma, al contrario, è piuttosto attivismo impegnato e alacre preparazione […] Si può dire comunque che per gli individui qui menzionati si tratta del tentativo di spostare il baricentro dall'Io teoretico all'Io della collettività umana, e di rientrare, dal mondo atomizzato e irreale delle forze informi e da quello delle pure dimensioni di senso, nel mondo della realtà e degli ambiti che essa racchiude. A causa dell'eccessiva tensione del pensiero teoretico ci siamo smisuratamente allontanati da questa realtà, che è colma di individui concreti e vuole quindi essere vista in maniera concreta (Kracauer 2002: 144).

Bibliografia

Adorno 1989 = Theodor W. Adorno, *Der wunderliche Realist*, in Id., *Noten zur Literatur*, I-IV, Suhrkamp, Frankfurt M. 1989.

Anderson 2002= Stanford Anderson, *Peter Behrens*, Electa, Milano 2002.

Barnouw 1994 = Dagmar Barnouw, *History, Photography and the Work of Siegfried Kracauer*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 1994.

Barnouw 2009 = Dagmar Barnouw, *Vielschichtige Oberflächen. Kracauer und die Modernität von Weimar*, in Grunert, Kimmich 2009, pp. 13-28.

Barthes 2003 = Roland Barthes, *La camera chiara*, Einaudi, Torino 2003.

Belke, Renz 1988 = Ingrid Belke, Irina Renz (a cura di), *Siegfried Kracauer 1889-1966*, "Marbacher Magazin", 47, 1988.

Belke 1994 = Ingrid Belke, *Identitätsprobleme Siegfrieds Kracauers*, in Benz, Neiss 1994, pp. 45-65.

Benjamin 2006 = Walter Benjamin, *Strada a senso unico*, Einaudi, Torino 2006.

Benz, Neiss 1994 = Wolfgang Benz, Marion Neiss (a cura di), *Deutsch-jüdisches Exil: das Ende der Assimilation? Identitätsprobleme deutscher Juden in der Emigration*, Beltz, Weinheim 1994.

Bergson 1921 = Henri Bergson, *Schöpferische Entwicklung*, Diederichs, Jena 1921 (ed. originale 1907).

Besse 2013 = Jean-Marc Besse, *Habiter. Un monde à mon image*, Flammarion, Paris 2013.

Bianchi, Garlaschelli 2015 = Roberto Bianchi, Enrico Garlaschelli, *Abitare il costruito. Riflessioni di architettura e filosofia sul tempo presente*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2015.

Bloch 1968 = Ernst Bloch, *Erinnerungen*, in Id., *Über Walter Benjamin*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1968.

Bloch 1985 = Ernst Bloch, *Briefe 1903-1975*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1985.

Blumenberg 1974 = Hans Blumenberg, *Säkularisierung und Selbstbehauptung*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1974.

Bodei 1982 = Remo Bodei, *Le manifestazioni della superficie*, in Kracauer 1982, pp. 7-22.

Bodei 2002 = Remo Bodei, *La costruzione dei sogni*, in Kracauer 2002, pp. 5-13.

Bonesio 2001 = Luisa Bonesio, *Geofilosofia del paesaggio*, Mimesis, Milano 2001.

Cacciari 1970 = Massimo Cacciari, *Utopia e socialismo*, "Contropiano", III, n. 3, 1970, pp. 563-686.

Cesarone 2008 = Virgilio Cesarone, *Per una fenomenologia dell'abitare. Il pensiero di Martin Heidegger come Oikosophia*, Marietti, Genova 2008.

Colquhoun 1994 = Alan Colquhoun, *Critica e autocritica del moderno*, in Marco De Michelis et.al., *Espressionismo e Nuova Oggettività. La nuova architettura europea degli anni Venti*, Electa, Milano 1994, pp. 136-148.

Dilthey 1993 = Wilhelm Dilthey, *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1993.

Esposito 2004 = Roberto Esposito, *Bíos. Biopolitica e filosofia*, Einaudi, Torino 2004.

Fusillo 2012= Massimo Fusillo, *Feticci. Letteratura, cinema, arti visive*, Il Mulino, Bologna 2012.

Gadamer 1994 = Hans Georg Gadamer, *Verità e metodo*, Bompiani, Milano 1994 (ed. originale 1960).

Gemünden, Moltke 2012 = Gerd Gemünden, Johannes von Moltke (a cura di), *Culture in the Anteroom. The Legacies of Siegfried Kracauer*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 2012.

Giedion 1928 = Sigfried Giedion, *Bauen in Frankreich, Bauen in Eisen, Bauen in Eisenbeton*, Klinckhardt, Leipzig 1928.

Grunert, Kimmich 2009 = Frank Grunert, Dorothee Kimmich (a cura di), *Denken durch die Dinge. Siegfried Kracauer im Kontext*, Wilhelm Fink, München 2009.

Hansen 1991 = Miriam Hansen, *Decentric Perspectives: Kracauer's Early Writings on Film and Mass Culture*, "New German Critique", 54, Autumn 1991.

Hogen 2000 = Hildegard Hogen, *Die Modernisierung des Ich. Individualitätskonzepte bei Siegfried Kracauer, Robert Musil und Elias Canetti*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2000.

Horst 1975 = Hans Horst, *Vom Ethos der Begrenzung*, in Hans-Jörg Knobloch, *Das Ende des Expressionismus. Von der Tragödie zur Komödie*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1975.

Huyssen 2012 = Andreas Huyssen, *The Urban Miniature and the Feuilleton in Kracauer and Benjamin*, in Gemünden, Moltke 2012, pp. 213-225.

Jakob 2005 = Michael Jakob, *Paesaggio e letteratura*, Olschki, Firenze 2005.

Japp 1973 = Uwe Japp, *Warum der Held Außenseiter wurde und stolperte. Siegfried Kracauers Romane Ginster und Georg*, "Frankfurter Allgemeine Zeitung", 27.11.1973.

Kessler, Levin 1990 = Michael Kessler, Thomas Y. Levin (a cura di), *Siegfried Kracauer. Neue Interpretationen*, Stauffenburg, Tübingen 1990.

Kracauer 1971= Siegfried Kracauer, *Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1971 (prima ed. 1930).

Kracauer 1980 = Siegfried Kracauer, *Gli Impiegati*, Einaudi, Torino 1980 (trad. it. di Kracauer 1971).

Kracauer 1982 = Siegfrid Kracauer, *La massa come ornamento*, Prismi, Napoli 1982.

Kracauer 1984 = Siegfried Kracauer, *Ginster. Scritto da lui stesso*, Marietti, Casale Monferrato 1984.

Kracauer 1990 = Siegfried Kracauer, *Über die Freundschaft*, in Id., *Schriften*, vol 5.1, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1990, pp. 27-54.

Kracauer 2002 = Siegfried Kracauer, *La fabbrica del disimpegno*, L'ancora del Mediterraneo, Napoli 2002.

Kracauer 2004a = Siegfried Kracauer, *Commiato dal Lindenpassage*, in Id., *Strade a Berlino e altrove*, Pendragon, Bologna 2004.

Kracauer 2004b = Siegfried Kracauer, *Über das Wesen der Persönlichkeit*, in Id., *Werke*, vol. 9.1, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2004, pp. 7-120.

Kuttenkeuler 1973 = Wolfgang Kuttenkeuler (a cura di), *Poesie und Politik*, Kohlhammer, Stuttgart 1973.

Lavagetto 1985 = Mario Lavagetto, *Freud, la letteratura ed altro*, Einaudi, Torino 1985.

Lukács 1989 = Georg [György] Lukács, *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Form der großen Epik*, Luchterhand, Frankfurt a. M. 1989.

Lukács 1994 = György Lukács, *Teoria del romanzo*, Pratiche, Parma 1994 (trad. it. di Lukács 1989).

Martens 1971 = Gunter Martens, *Vitalismus und Expressionismus. Ein Beitrag zur Genese und Deutung expressionistischer Stilstrukturen und Motive*, Kohlhammer, Stuttgart 1971.

Mitchell 2002 = W. J. Thomas Mitchell, *Landscape and Power*, The University of Chicago Press, Chicago 2002.

Mülder 1985 = Inka Mülder, *Siegfried Kracauer. Grenzgänger zwischen Theorie und Literatur. Seine Frühen Schriften 1913-1933*, Metzler, Stuttgart 1985.

Nancy 2001 = Jean-Luc Nancy, *Essere singolare plurale*, Einaudi, Torino 2001.

Nerdinger et al. 2001 = Winfried Nerdinger et. al., *Bruno Taut 1880-1938*, Electa, Milano 2001.

Oschmann 1999 = Dirk Oschmann, *Auszug aus der Innerlichkeit. Das literarische Werk Siegfried Kracauers*, Winter, Heidelberg 1999.

Pontiggia 2002 = Elena Pontiggia, *La nuova oggettività tedesca*, Abscondita, Milano 2002.

Reeh 2004 = Henrik Reeh, *Ornaments of the Metropolis. Siegfried Kracauer and Modern Urban Culture*, MIT Press, Cambridge 2004.

Reifenberg 1929 = Benno Reifenberg, *Gewissenschaft* [l'idea di consapevolezza], "Die Frankfurter Zeitung", 01.07.1929.

Rutigliano 2002 = Enzo Rutigliano, *Introduzione* a Simmel 2002, pp. 7-30.

Schlaffer 1973 = Heinz Schlaffer, *Denkbilder. Eine Kleine Prosaform zwischen Dichtung und Gesellschaftstheorie*, in Kuttenkeuler 1973, pp. 137-154.

Schwartz 2005 = Frederic Schwartz, *Blind Spots: Critical Theory and the History of Art in the Twentieth Century*, Yale University Press, New Haven 2005.

Simmel 1922 = Georg Simmel, *Lebensanschauung. Vier Metaphysische Kapitel*, Duncker & Humblot, München-Leipzig 1922.

Simmel 1987 = Georg Simmel, *Das individuelle Gesetz. Ein Versuch über das Prinzip der Ethik* (1913), in Id., *Das individuelle Gesetz. Philosophische Exkurse*, a cura di Michael Landmann, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1987, pp. 174-230.

Simmel 2002 = Georg Simmel, *Ventura e sventura della modernità. Antologia degli scritti sociologici*, Bollati Boringhieri, Torino 2002.

Tafuri 1980 = Manfredo Tafuri, *La sfera e il labirinto. Avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70*, Einaudi, Torino 1980.

Tafuri, Dal Co 1992 = Manfredo Tafuri, Francesco Dal Co, *Architettura contemporanea*, Electa, Milano 1992.

Vidler 1991 = Anthony Vidler, *Agoraphobia. Spatial Estrangement in Georg Simmel and Siegfried Kracauer*, "New German Critique", 54, 1991, pp. 31-45.

Zohlen 1990 = Gerwin Zohlen, *Schmugglerpfad: Siegfried Kracauer, Architekt und Schriftsteller*, in Kessler, Levin 1990, pp. 314-441.

Dai diamanti non nasce niente, dal letame un gelsomino: il discorso sospeso di Utopia fra *Via del campo* di De André e la Bersabea di Calvino

Andrea Cannas[1]

C'è una canzone di Fabrizio De André che s'incide nella memoria, quella *Via del campo* che dischiude in explicit i versi forse più noti di tutto il canzoniere, distillati alla stregua di un aforisma da «filosofo popolare»[2]: «dai diamanti non nasce niente / dal letame nascono i fior». Fra i carruggi di Genova si muove una graziosa bambina/puttana, una stessa esclusiva creatura riproposta in tre quadri – la protagonista è in effetti riconoscibile a partire dagli occhi grandi e verdi che a tratti si velano di grigio, poiché riflettono il palcoscenico nel quale deve esibirsi per concedersi a chiunque venga la 'voglia d'amarla'. Il brusco irrompere della realtà è marcato dalla rimodulazione dei registri linguistici:

Via del Campo c'è una graziosa
gli occhi grandi color di foglia
tutta notte sta sulla soglia
vende a tutti la stessa rosa.

Via del Campo c'è una bambina
con le labbra color rugiada

[1] Il mio contributo sviluppa, estendendo il discorso da Calvino al cantautore Fabrizio De André, quanto già rilevato in Cannas 2019.

[2] Per riprendere la formula proposta da Guichard 2007.

CC BY SA

gli occhi grigi come la strada
nascon fiori dove cammina.

Via del Campo c'è una puttana
gli occhi grandi color di foglia
se di amarla ti vien la voglia
basta prenderla per la mano.

E c'è la Bersabea[3] di Italo Calvino, città una e trina, reale e fantasmatica, visibile e invisibile ad un tempo, la quale manifesta un anelito sospeso fra i diamanti e i rottami. Cos'hanno in comune la *città vecchia* e la *città invisibile*, a parte l'evidenza per la quale i brani son stati pubblicati nello stesso lustro, o ancora il loro costituirsi, nelle rispettive forme espressive, quali mirabili esempi di scrittura breve?

Considerato che la canzone (1967) precede il racconto calviniano (del 1972 è il libro de *Le città invisibili*), non interessa in questa sede rimarcare come De André in più di una circostanza dichiarasse pubblicamente d'essere un appassionato lettore di Calvino, con particolare riferimento all'allestimento favolistico de *La canzone di Marinella* (1964)[4]. Il fattore intimamente condiviso dai due testi è in realtà quello filosoficamente più rilevante: entrambi ruotano attorno a un asse ideologico le cui polarità sono dominate dalla coppia oppositiva emblematizzata da De André nell'antagonismo diamanti/letame, e in generale dalla contrapposizione fra i materiali più nobili e quelli più vili, opposizione che muove ben al di là dell'ampio spettro semantico o simbolico – mentre l'opportunità di rovesciare la gerarchia già sottende un antagonismo più feroce: quello che

[3] Il disegno de *Le città invisibili* è ovviamente strettamente correlato ai discorsi sull''abitare': «Penso d'aver scritto qualcosa come un ultimo poema d'amore alle città, nel momento in cui diventa sempre più difficile viverle come città. Forse stiamo avvicinandoci a un momento di crisi della vita urbana, e *Le città invisibili* sono un sogno che nasce dal cuore delle città invivibili» (Calvino 2012: 1362). Fra incubo e sogno, distopia e utopia – ovvero reale e ideale – si gioca anche la 'partita' allestita da Fabrizio De André.

[4] La quale, peraltro, rielabora e sublima poeticamente un fatto di cronaca che ebbe come tragica protagonista una prostituta.

contrappone il reale, e l'approssimazione distopica che ne deriva, a un eventuale progetto utopico.

È evidente come, in De André, l'immediata associazione diamanti = niente predisponga un'equazione che dispiega un'ipotesi di vacuità fine a se stessa; viceversa lo stretto connubio di letame = fior annuncia per un canto il rifiorire stagionale della vita, e per l'altro, conseguentemente direi, auspica il miracolo per il quale dalle «vittime di questo mondo» (*La città vecchia*, 1965, dunque ancora i carruggi di Genova), dagli "ultimi" della piramide sociale, possa stillare quella «goccia di splendore» che rigeneri il mondo – e siamo così approdati, con la citazione da *Smisurata preghiera* (1996), al limite ultimo del canzoniere. Un discorso per certi aspetti analogo persegue una strategia più articolata in Calvino. Mentre il personaggio Marco Polo descrive i modelli ai quali il corpo sociale di Bersabea dovrebbe aderire, l'autore, com'è suo costume, aveva allestito un copione pensato per scompaginare, insieme alla scala dei valori in campo, anche una certa lettura conformistica del mondo. A partire dall'inventario di architetture e materiali di cui si compone la città celeste, alla quale dovrebbe ispirarsi, come a un prototipo esemplare, quella terrena, per poi sprofondare giù fino alla sua proiezione infera. L'inventario esalta la contrapposizione fra le materie pregiate, quali l'oro, l'argento e i diamanti, e quelle più spregevoli attinenti alla dimensione scatologica le quali, a loro volta, prospetterebbero il livello infimo della «città fecale»: le conseguenze della ridefinizione ontologica del modello avranno, come vedremo, una portata 'rivoluzionaria'. Entro il disegno più vasto de *Le città invisibili*, il racconto di Bersabea prende abbrivio in effetti da un'enunciazione scontata che definisce l'orizzonte degli eventi condiviso dal senso comune – con tutte le approssimazioni che esso comporta – e dalla stessa secolare «tradizione» culturale che l'ha fomentato:

> Si tramanda a Bersabea questa credenza: che sospesa in cielo esista un'altra Bersabea, dove si librano le virtù e i sentimenti più elevati della città […] L'immagine che la tradizione ne divulga è quella d'una città d'oro massiccio, con chiavarde d'argento e porte di diamante, una città-gioiello, tutta intarsi e incastonature […] Credono pure, questi abitanti, che un'altra Bersabea esista sottoterra, ricettacolo di tutto ciò

> che loro occorre di spregevole e d'indegno, [… si immagina] che addirittura la sua sostanza sia quella oscura e duttile e densa come pece che cala giù per le cloache prolungando il percorso delle viscere umane, di nero buco in nero buco, fino a spiaccicarsi sull'ultimo fondo sotterraneo, e che proprio dai pigri boli acciambellati laggiù si elevino giro sopra giro gli edifici d'una città fecale, dalle guglie tortili (Calvino 2012: 454).

È probabile che già a questa prima stazione il lettore più avvertito abbia inteso come la becera volgarità non appartenga tanto a ciò che esprimono le ineleganti «guglie tortili», quanto alla fabbricazione del luogo comune sfarzosamente imbandito che condiziona la vita del maggior numero dei 'cittadini' di Bersabea; e, mentre tasta la consistenza del resoconto di Marco Polo, attende quel capovolgimento di prospettive che andrà puntualmente a scandire l'explicit:

> Nelle credenze di Bersabea c'è una parte di vero e una d'errore. Vero è che due proiezioni di se stessa accompagnino la città, una celeste e una infernale; ma sulla loro consistenza ci si sbaglia. L'inferno che cova nel più profondo sottosuolo di Bersabea è una città disegnata dai più autorevoli architetti, costruita coi materiali più cari sul mercato […] Pure, allo zenit di Bersabea gravita un corpo celeste che risplende di tutto il bene della città, racchiuso nel tesoro delle cose buttate via: un pianeta sventolante di scorze di patata, ombrelli sfondati, calze smesse, sfavillante di cocci di vetro, bottoni perduti, carte di cioccolatini, lastricato di biglietti del tram, ritagli d'unghie e di calli, gusci d'uovo. La città celeste è questa e nel suo cielo scorrono comete dalla lunga coda, emesse a roteare nello spazio dal solo atto libero e felice di cui sono capaci gli abitanti di Bersabea, città che solo quando caca non è avara calcolatrice interessata (*ivi*: 454-455).

Per cogliere fino in fondo tutte le implicazioni di un livello di lettura ulteriore – ovvero le conseguenze della rimodulazione operata entro la scala dei valori acquisiti, per mezzo della quale dagli "scarti" prodotti dalle città può generarsi un anelito di vita che è negata dalla perfezione del «diamante» – è necessario constatare come i due autori si cimentino con un

vero e proprio topos letterario, valutando di volta in volta l'eventualità di una stretta connessione intertestuale: entrambi caricano il campo simbolico di quei valori "antagonisti" tramandati da una tradizione letteraria e filosofica, con la quale sia i carruggi di Genova sia Bersabea devono fare i conti.

Nel breve spazio di un saggio non è possibile dar conto delle singole tappe di un itinerario (fitto di svariati percorsi) che si snoda a partire da archetipi i quali allignano nel fertile terreno della cosmogonia e dei miti androgonici: tanto in *Genesi*, con l'esondazione dalla cultura ebraica a quella cristiana, quanto nella vicenda dell'eroe civilizzatore Prometeo, gli uomini sono stati creati modellando il fango – così pure la prima donna, se consideriamo che, come ci rammenta la *Teogonia* di Esiodo, Efesto plasmò Pandora con l'argilla. Di volta in volta, la premessa può presupporre l'elogio dell'umiltà, e dell'infima fra le sostanze, oppure (o al contempo) garantire l'occasione di rivolgere un monito alla tracotanza dell'uomo, il quale in ogni circostanza dovrà tenere presente d'essere destinato a tornare alla terra. La storia del cristianesimo dal canto suo si riallaccia ai valori di quell'umiltà che etimologicamente scaturisce, ancora e organicamente, dalla terra – ampia diffusione ebbero nel Medioevo le pagine del trattato di Lotario di Segni (il futuro papa Innocenzo III) *De contemptu mundi sive de miseria humane conditionis* (siamo alle soglie del XIII sec.):

> "Formavit igitur Dominus Deus hominem de limo terre", que ceteris est indignior elementis. Planetas et stellas fecit ex igne, flatus et ventos fecit ex aere, pisces et volucres fecit ex aqua: homines et iumenta fecit de terra. Considerans igitur aquatica homo se vilem inveniet, considerans aeria se viliorem agnoscet, considerans ignea se vilissimum reputabit, nec valebit se parificare celestibus, nec audebit se preferre terrenis, quia parem se iumentis inveniet et similem recognoscet[5].

[5] Cfr. l'incipit del Libro primo (nell'edizione D'Antiga 1994: 32). E si contempli l'ipotesi di inserire il *Contemptus* entro un filone utopico – intanto paradossalmente, per il suo sforzo 'egualitario' che annullava, nella prospettiva dell'«unico consorzio infernale», la distanza tra il ricco e il povero, il colto e l'incolto; in secondo luogo per il

All'inverso, per quanto spetta ai metalli nobili si potrebbe rievocare, tra gli altri luoghi mitici, il triste caso occorso al re Mida: certo, per la maledizione del tocco che gli nega il cibo nel momento stesso in cui lo trasforma in oro – l'Ovidio delle *Metamorfosi* lo immortala nell'atteggiamento di chi rinnega la ricchezza e benedice i campi coltivati; ma soprattutto per quella variante meno nota, di cui dà conto il latino Eliano rifacendosi a Teopompo, concernente la descrizione di Eusebe e Machimo[6] – città situate fuori dal mondo – che il dio Sileno confezionò proprio per l'attenzione del re Mida: se, in particolare, gli abitanti della prima (la 'Città Pia') sono sempre felici, entrambe possedevano un tale cospicuo ammontare d'oro e d'argento che il loro valore era assimilabile a quello del ferro. La saggezza del vecchio Sileno, «maestro di verità» (Guidorizzi 2009: 728), qui si contrappone in modo paradigmatico alla leggendaria avidità della controparte[7].

Nell'ineludibile alternanza fra i luoghi della mitologia greco-latina e le scritture sacre, valore profetico doveva assumere il monito contenuto in *Ezechiele* 7: 19-21:

> Getteranno l'argento per le strade
> e il loro oro si cambierà in immondizia,
> con esso non si sfameranno,
> non si riempiranno il ventre,
> perché è stato per loro causa di peccato.
> Della bellezza dei loro gioielli
> fecero oggetto d'orgoglio

---

suo 'scarto rivoluzionario' che consisteva nel concentrare «tutta l'attenzione sul conflitto tra corpo e anima» restituendo «a ciascun individuo la responsabilità della ricerca della libertà» e dunque riducendo la «forbice che divideva l'uomo di Chiesa dal laico»: Caocci 2012: 154-156; cfr. anche Lazzari 1970: 3-29.

[6] Si veda in proposito il *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi* di Giacomo Leopardi.

[7] Fugacemente evocata da Calvino mediante uno dei tarocchi che compongono il disegno de *La taverna dei destini incrociati* (1973): «Tutto quello che le sue mani toccano si trasforma in oro. Dunque la storia del dottor Faust si confonde anche con quella del Re Mida, nella carta dell'*Asso di denari* che rappresenta il globo terracqueo diventato una sfera d'oro massiccio, inaridita e invivibile» (Calvino 2012: 587).

e fabbricarono con essi
le abominevoli statue dei loro idoli:
per questo li tratterò come immondizia,
li darò in preda agli stranieri
e in bottino alla feccia del paese
e lo profaneranno.

In relazione al nostro discorso, tuttavia, interessa considerare come le premesse per l'evoluzione concettuale della coppia antonimica diamanti/letame si radichino in zone nevralgiche di due testi che fondano, rispettivamente, la moderna tradizione utopica e il moderno pensiero scientifico. *Utopia* (1516) di Thomas More è, com'è noto, un'opera bifronte poiché ricuce insieme le dimensioni del reale e dell'ideale: la 'registrazione' delle condizioni dell'Inghilterra ai tempi dell'autore – visione cruda e disincantata volta a descrivere una società dominata da una quotidiana miseria, violenza e sopraffazione – e poi la rivelazione dell'isola felice di Utopia, la quale rispecchia la perfezione del cielo in forma di luna crescente ed è popolata da un 'arcipelago' di cinquantaquattro città[8]. La seconda parte, è bene evidenziarlo, non vuole affatto schiudere una via di fuga dal reale – viceversa, l'allestimento armonico di quegli umani consessi trae costante nutrimento dalla relazione speculare con il caos della storia e proprio a partire da tale imprescindibile interconnessione impone il senso drammatico di un discorso altro: «Vedere un possibile mondo diverso come già compiuto e operante è ben una presa di forza contro il mondo ingiusto, è negare la sua necessità esclusiva», avrebbe scritto Calvino (2001: 309) a proposito di Tommaso Campanella – d'altronde sotto molti aspetti *La città del sole* è stata ricondotta all'opera di More. Intanto, gli abitanti di Utopia hanno eliminato i conflitti poiché hanno sostanzialmente annichilito ogni occasione di dissenso, perlomeno entro il perimetro dell'isola, rinunciando per esempio alla proprietà privata in favore del patrimonio comune dei beni; ognuno lavora sei ore al giorno per assicurare il sostentamento dell'organismo sociale, di modo che ciascuno goda del tempo libero indispensabile per la cura del corpo e soprattutto della mente:

[8] Com'è noto, sono 55 le città espressamente descritte da Marco Polo al Khan, ne *Le città invisibili*.

vige libertà di pensiero e parola e l'inderogabile principio della tolleranza religiosa – a parte il trattamento sprezzante riservato agli atei (ma, si sa, nessuna utopia è perfetta). Qui anche i bambini acquisiscono le nozioni fondamentali per coltivare e rendere produttiva la terra: in un mondo dove uno stile di vita improntato alla sobrietà assurge a modello di perfezione esemplare – sulla scia della *Repubblica* di Platone – che spazio può ancora ritagliarsi il traffico di materiali pregiati? Quale ruolo e posizionamento nello scacchiere della collettività è associabile all'ostentazione dei gioielli? Ebbene, se è vero che gli Utopiensi bevono da tazze di pregevole fattura realizzate con la terra, forgiati con l'oro e l'argento sono i vasi dove si confina l'immondezza e, più nello specifico, gli orinali – chiarisce non senza soddisfazione la voce narrante di Itlodeo. Sempre d'oro (il valore simbolico della faccenda cresce in modo esponenziale) si fabbricano le catene e i ceppi con i quali vengono stretti i prigionieri. Con i diamanti, descritti alla stregua di paccottiglia di poco conto, si baloccano i bambini fintantoché non siano cresciuti abbastanza da rigettarli come oggetti puerili. Nella scala degli elementi chimici persino il ferro ha maggior valore, perché almeno si presta alla realizzazione di utensili o strumenti indispensabili per il lavoro[9]:

> Intanto hanno l'oro e l'argento, origine della moneta, in una considerazione non maggiore di quanto richieda la natura: chi infatti non vede quanto per natura siano inferiori al ferro? Lo sono anzi tanto che se senza il ferro i mortali non possono vivere, né più né meno come senza fuoco e senza acqua, all'oro e all'argento, di cui sembra che non si possa fare a meno, la natura non ha concesso alcuna utilità e solo la follia umana ha attribuito loro valore per la loro rarità, ché anzi, come madre più che affettuosa, ha messo all'aperto ciò che ha di meglio – l'aria, l'acqua, la terra stessa – mentre ha riposto assai lontano le cose inutili e di nessun vantaggio (More 2017: 95-96).

Si può dunque sostenere, parafrasando, che è la lungimiranza di madre Natura a non aver dispensato in gran quantità quei metalli che nelle

[9] Cfr. Dotti 2017 e Cardia 2018.

latitudini della quotidianità sono stimati di gran pregio, proprio perché non comportano alcun vantaggio pratico nella vita degli Utopiensi.

Quasi alla maniera di Filippo Ottonieri, Fabrizio De André di utopia ci ha lasciato, in una delle sue rare interviste televisive, una definizione memorabile – seppure fosse desumibile per opposizione:

> Penso che un uomo senza utopia, senza sogno, senza ideali, vale a dire senza passioni, senza slanci, beh sarebbe un mostruoso animale fatto semplicemente d'istinto e di raziocinio, una specie di cinghiale laureato in matematica pura[10].

Per il cantautore genovese il discorso utopico ha costituito la principale istigazione alla scrittura poetica, con inesausta coerenza nel corso dell'intera parabola creativa, andando a illustrare come l'ideale costituisca il motore metafisico che spinge l'uomo a migliorare la propria condizione esistenziale: di conseguenza, laddove utopia dovesse estinguersi, l'intera storia dell'uomo precipiterebbe ineluttabilmente verso l'apocalisse – come attesta con i suoi quadri vigorosamente icastici la liturgia celebrata ne *La domenica delle salme* (1990). Il capolavoro, vertice profetico e distopico dell'album *Le nuvole*, mette effettivamente in scena quei morti viventi che, dopo aver assistito impassibili allo scempio dell'ideale, percorrono esanimi le vie di Milano come si trovassero in procinto d'essere ridestati nel giorno del giudizio, avendo di fatto esaurito il loro orizzonte degli eventi[11]. Imprigionata nella «bottiglia d'orzata» dello

---

[10] Intervista reperibile in De André 1999. L'aforisma deandreiano mi pare riveli, come accennavo, una palpabile consonanza con quello distillato da Filippo Ottonieri, uno dei personaggi più 'affilati' delle *Operette morali* di Giacomo Leopardi, in relazione al caso di uno sciocco «il quale presumeva saper molto bene raziocinare, e ne' suoi discorsi, a ogni due parole, ricordava la logica», considerando il quale ebbe a dire: «questi è propriamente l'uomo definito alla greca; cioè un animale logico».

[11] Cronotopo che, a mio avviso, andrebbe posto in stretta correlazione con il film distopico di Liliana Cavani *I cannibali* (1970) – De André e il coautore Mauro Pagani facevano riferimento, nella canzone, a un silenzioso e strisciante colpo di stato che aveva annichilito finanche le ultime parvenze di una decrepita democrazia; il film prende

smog e degli aperitivi, l'ex capitale morale rappresentava emblematicamente – in opposizione a Trento, la città dove mossero i primi passi in Italia i moti sessantottini e verso la quale tenta la fuga il «poeta della Baggina» – il cuore della corruzione nell'intreccio fra potere politico e potere economico, sineddoche di un intero paese e forse di un sistema socio-economico (quello capitalistico) che si apprestava, dopo la caduta del muro di Berlino, ad annettersi i mercati dell'Europa orientale («i trafficanti di saponette / mettevano pancia verso Est»). E tuttavia, se *La domenica delle salme* dà conto del regime distopico nel corteo funebre che accompagna verso la fine della Storia le spoglie del «defunto ideale», utopia è comunque destinata, alla stregua di un'Araba Fenice, a risorgere dalle proprie ceneri – come ben illustra la vicenda di «signorina libertà, signorina anarchia» in *Se ti tagliassero a pezzetti* (album *L'indiano*, 1981). Anche da questa rapida rassegna di movimenti sintomatici risulta tanto inevitabile quanto implicito, per un autore del calibro di Fabrizio De André, il confronto con la tradizione della letteratura utopica – oltreché con il pensiero anarchico[12] variamente declinato, diciamo da Stirner a Bakunin e oltre.

Sul versante calviniano va detto invece che, per quanto un vitale sostrato de *Le città invisibili* derivi dalle varie tradizioni alimentate dai modelli utopici consacrati (oltreché dal rovescio distopico della medaglia)[13] – al punto che il libro ne adombra una mappa d'insieme – l'allestimento di Bersabea potrebbe essere debitrice soprattutto di quell'autore[14] che secondo il giudizio di Italo Calvino (2001: 228) è insuperato modello di stile ed evidenza: il «più grande scrittore [in prosa, specificherà meglio] della letteratura italiana d'ogni secolo», ovvero lo

---

abbrivio dall'avvenuta instaurazione di un regime totalitario e poliziesco che impedisce vengano rimossi dalle strade i cadaveri degli ultimi ribelli.

[12] Si veda in proposito Floris 2007 e, per quanto riguarda lo specifico de *La domenica delle salme*, Cannas 2015.

[13] Su *Le città invisibili* e le sue relazioni con la letteratura utopica cfr. (almeno) Argiolas 2013; Barenghi, Canova, Falcetto 2002; Belpoliti 2005; Bonsaver 2002; Ciccuto 2002; Godono 2001; Jongeneel 2004; Muzzioli 1987; Ravazzoli 1987; Rizzarelli 2002; Zancan 1995.

[14] Un'esauriente mappatura delle altre fonti che hanno ispirato la scrittura di Bersabea la troviamo in Chessa 2016.

scienziato pisano Galileo Galilei. Le motivazioni che determinano un tale attestato di stima vengono rese esplicite in alcune pagine molto frequentate dalla critica (*Due interviste su scienza e letteratura*) alla cui lettura rimandiamo. Per quanto concerne il luogo che specificamente ci interessa, va detto che il pianetino partorito dagli scarti e dai rifiuti generosamente profferti dagli abitanti di Bersabea, il quale rotea imperturbabile sopra le loro teste indifferente alle leggende metropolitane, pare riconnettersi all'immagine ironica proposta da Sagredo nella prima giornata del *Dialogo sopra i due massimi sistemi* (1632), nel momento in cui lo sorprendiamo fare il verso alla cosmologia d'ispirazione peripatetica: quando cioè, volutamente in falsetto, per depotenziare la tesi della controparte al livello di uno slogan malaccorto, riassume provocatoriamente il ragionamento di Simplicio negli epiteti di «feccia del mondo» e «sentina di tutte le immondizie» espressamente rivolti alla Terra.

Non siamo più immersi dentro un atlante utopico, siamo agli albori della scienza moderna; cionondimeno l'opera galileiana si pone l'ambizioso programma di rivoluzionare l'immagine del mondo: dai circoscritti confini del cosmo aristotelico-tolemaico, delimitato dalle sfere cristalline col loro moto perfettamente circolare, a un universo che – se non può essere infinito come quello la cui proposizione costò la vita a Giordano Bruno – se non altro si prospetta e immane e smisurato. In effetti, Salviati e Sagredo (e con loro il regista della 'commedia' filosofica, Galileo) si affacciano ben oltre le ipotesi copernicane fin dalla prima giornata del dialogo, quando, come si accennava, sono impegnati a demolire la vecchia struttura che è pure un modello gerarchico dell'universo. Il gradino più basso era occupato dall'infimo fra gli elementi, la Terra soggetta al divenire e dunque instabile e corruttibile, alla quale si contrapponeva la perfezione inossidabile dei cieli, di nuovo come entro lo schema di un'opposizione binaria. La confutazione dei due portavoce di un pensiero in parte inedito e certo destabilizzante – il maestro e l'allievo agiscono con una strategia discorsiva complementare – si basa sull'evidenza per la quale è proprio la corruzione della materia che ha origine sulla Terra a generare la vita, mentre il compiuto splendore celeste in ultima analisi risulta del tutto

sterile[15] se contemplato in relazione all'esistenza delle «creature»[16]. Lo sviluppo contrastivo del discorso di Sagredo, che oppone la 'terra' ai 'cristalli', approda finalmente all'antitesi discriminante fra vita e morte:

> Ma quanto piú m'interno in considerar la vanità de i discorsi popolari, tanto piú gli trovo leggieri e stolti. E qual maggior sciocchezza si può immaginar di quella che chiama cose preziose le gemme, l'argento e l'oro, e vilissime la terra e il fango? e come non sovviene a questi tali, che quando fusse tanta scarsità della terra quanta è delle gioie o de i metalli piú pregiati, non sarebbe principe alcuno che volentieri non ispendesse una soma di diamanti e di rubini e quattro carrate di oro per aver solamente tanta terra quanta bastasse per piantare in un picciol vaso un gelsomino o seminarvi un arancino della Cina, per vederlo nascere, crescere e produrre sí belle frondi, fiori cosí odorosi e sí gentil frutti? È, dunque, la penuria e l'abbondanza quella che mette in prezzo ed avvilisce le cose appresso il volgo, il quale dirà poi quello essere un bellissimo diamante, perché assimiglia l'acqua pura, e poi non lo cambierebbe con dieci botti d'acqua.

La penuria di un determinato elemento in natura sembra determinare, nel *Dialogo* galileiano proprio come nelle pagine di More, il valore sul 'mercato', e tuttavia – ventilando una condizione paradossale per cui la terra fosse altrettanto rara delle gemme più rare – qui si suggerisce che non ci sarebbe alcun principe così stolto da non cedere carrettate d'oro e some di diamante per averne in cambio una manciata di terriccio sufficiente a far crescere un gelsomino – si potrebbe dire, parafrasando, che dai diamanti non nasce niente, da un pugno di fango un arancino di Cina. È inarrestabile Sagredo:

---

[15] Cfr. nota 7.

[16] A proposito di imperfezioni 'produttive', ma prendendo le mosse dal punto di vista di un astronauta per il quale «la Terra vista dallo spazio ispira un senso di profonda fragilità», scrive Telmo Pievani (2019: 22): «Sembra davvero unica […] In altre parole, sembra proprio perfetta per la vita e per noi. Ma per arrivarci le fu richiesta una carriera planetaria piena di drammi e di contingenze. Il pianeta davvero perfetto è quello in equilibrio, dunque morto».

> Questi che esaltano tanto l'incorruttibilità, l'inalterabilità etc., credo che si riduchino a dir queste cose per il desiderio grande di campare assai e per il terrore che hanno della morte e non considerano che quando gli uomini fussero immortali, a loro non toccava a venire al mondo.

S'intende che l'epifania della morte allude al limite estremo dell'esistenza come pure – con riferimento al gruppo di potere che sostiene su posizioni conservative la vecchia immagine del mondo – il rischio eventuale della capitolazione, la perdita di una posizione dominante. Perché quell'immagine è promossa e puntellata da un sistema religioso e culturale consolidato, politico in senso lato, la cui autorevolezza è vincolata alla solidità del modello tramandato:

> Questi meriterebbero d'incontrarsi in un capo di Medusa[17], che gli trasmutasse in istatue di diaspro o di diamante, per diventar piú perfetti che non sono (Galilei 1998: 63-64).

Ricapitolando, occorre dunque considerare come il pianetino che svolazza sopra la Bersabea terrena – distante dallo sprofondo aureo della città infernale eppure 'sentina d'ogni immondizia' – chiami in causa il dialogo galileiano in quella che è una relazione intertestuale dalla doppia valenza: da un lato il piano squisitamente letterario, per il quale Galileo è,

---

[17] La figura di Medusa chiama in causa ineluttabilmente, qui come altrove, il folto intrico di varianti sulle quali ogni mito si fonda, e la sua vista implacabile può alludere ad altre circostanze. La vicenda non si conclude con la decollazione poiché, in primo luogo, come narrano tra gli altri Ovidio nelle *Metamorfosi* ed Esiodo nella *Teogonia*, dal sangue sparso, o dalla testa, nacquero il cavallo alato Pegaso e il fratello Crisaore, e ancora il corallo rosso e l'Anfesibena; inoltre, il lettore che s'inoltri addentro alle varie ramificazioni del racconto – e nella *Biblioteca* di Apollodoro – scopre che dal sangue del mostro sgorgato dalla vena sinistra si poteva estrarre un veleno mortifero, mentre quello sprizzato dalla vena destra era in grado di resuscitare i morti, come ben istruiva la dottrina medicinale di Asclepio. Se tradizionalmente il mito della Gorgone mortale, la sua vista pietrificante poteva rappresentare in forma allegorica la perversione intellettuale, il complesso di episodi che Medusa mette in campo conferma, potenzia e suggella, su un piano prettamente letterario, il discorso incardinato sulla interazione produttiva di morte e vita profferto dal colto 'allievo' di Salviati.

come si accennava, modello di stile ed evidenza; l'altro è il livello ideologicamente orientato che comporta una specifica lettura del mondo[18].

Se le argomentazioni di Sagredo costituivano una delle chiavi di volta e forse il baricentro emotivo della 'rivoluzione galileiana', la quale agiva a partire dallo smantellamento del vecchio ordinamento del cosmo, a sua volta Calvino, nella disputa fra il prototipo aureo e il suo rovesciamento fecale, rimette in discussione la scala dei valori sociali e culturali dominanti e suggerisce ironicamente un ripensamento dei modelli egemoni derivati dalle dottrine capitalistiche. L'epilogo ventila in effetti l'utopia della città lieve, animata da abbandoni effimeri e partorita da un'economia del dono, la quale deve sopravvivere entro la logica accumulatrice della città reale e confutarne il versante distopico, l'immagine statica e mortifera che esala dalla città adamantina. Un progetto che forse allude anche all'opportunità di riconsiderare l'inferno della periferia e degli alloggiamenti-ghetto – dove vengono confinate come sotto un tappeto le «vittime di questo mondo» – raffrontati ai quartieri residenziali griffati dagli architetti più in voga (non stupisce che *Le città invisibili* fosse anche il libro calviniano prediletto da Pier Paolo Pasolini).

In conclusione, attraverso quei processi reversibili che sono innescati delle interferenze letterarie abbiamo visto come, dalle rovine della cittadella aristotelica-tolemaica, possa sbocciare un imperscrutabile fiore: Galileo esorcizzava lo spauracchio approssimandosi all'idea impensabile di un'alterità assoluta – anche nei mondi 'alieni' possono generarsi creature per noi «inescogitabili» (Galilei 1998: 66) – che è la modalità paradossale per la quale è possibile annullare la distanza fra la Terra e il Cielo. D'altro canto, l'opportunità di disancorare l'umano consesso da una tradizione vetusta, fino a dissolvere l'incantesimo del luogo comune, sembra far levitare anche la Bersabea dei viventi in direzione del suo modello aereo, in uno spazio svincolato dalla logica classista dell'accumulo e del profitto: su entrambi i versanti – quello poetico e quello filosofico,

[18] Per quel che concerne Calvino nelle vesti di lettore (particolarmente interessato) delle pagine galileiane, si vedano almeno Bellini 2006: 149-197; Bucciantini 2007a e 2007b: 177-188; Polizzi 2007: 165-189; Zaccaro 2006: 213-236.

qualora entrambi si sforzino di ridiscutere i termini di ciò che è noto – è necessario operare procedendo attraverso un ripensamento, uno strappo, un impeto mentale che venga suscitato da un punto di vista straniante:

> Di fronte all'inaccettabilità del presente la spinta regressiva è più facilmente registrata di quella verso un escaton che richiede sempre un forte investimento ideologico e incontra forti resistenze (Calvino 2001: 309).

L'ipotesi delle città di utopia, in definitiva, implica uno sforzo che sempre muove dalla puntuale e meticolosa osservazione della città reale, ove si consideri che l'inferno distopico non è qualcosa che sarà – sugellava l'explicit de *Le città invisibili* – ma qualcosa che viviamo tutti i giorni abitando insieme: la sfida consiste nel «cercare e saper riconoscere chi e cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio». Fosse anche l'inciso che balugina appena e tuttavia trova la soluzione alla scialba continuità delle cose, come la prostituta che veste i panni di Marinella per assurgere al rango che spetta alle creature «più belle», anche se «solo un giorno, come le rose», per tornare a Fabrizio De André. Bersabea è un allestimento esemplare poiché, come si diceva, è una e trina: è la nostra città terrena che vive la superfice delle cose, e può metabolizzare nella sua proiezione celeste l'opportunità di aderire a una versione migliore di sé, frutto di un «atto libero e felice» perché disinteressato – seppure alimenti con buona costanza, nelle sue profondità infere, la parte più bieca dell'animo umano. Immersa nel reticolo denso d'umanità della città vecchia, Via del Campo è a sua volta la soglia insidiosa che separa l'inferno «grigio» della strada da battere dal «paradiso» profuso dall'individuo finalmente liberato da ogni pregiudizio e costrizione: essa contempla simultaneamente e ad un tempo discrimina fra la miseria della «graziosa» e la fulgida ricchezza di Bocca di rosa, figura allegorica designante l'utopistico trionfo dell'amore che ripudia ogni vincolo.

Bibliografia

Altieri Biagi 1984 = Maria Luisa Altieri Biagi, *Forme della comunicazione scientifica*, in *Letteratura italiana Einaudi. Le forme del testo*, II, *La Prosa*, diretta da Alberto Asor Rosa, Einaudi, Torino 1984.

Altieri Biagi 1993 = Maria Luisa Altieri Biagi, *Dialogo sopra i due Massimi Sistemi di Galileo Galilei*, in *Letteratura italiana Einaudi*. *Le Opere*, II, *Dal Cinquecento al Settecento*, diretta da Alberto Asor Rosa, Einaudi, Torino 1993.

Argiolas 2013 = Pier Paolo Argiolas, *Quale utopia? Italo Calvino e la mappatura del non luogo*, Aipsa, Cagliari 2013.

Asor Rosa 1974 = Alberto Asor Rosa, *Galilei e la nuova scienza*, *Letteratura italiana. Storia e testi*, vol. V, *Il Seicento*, II, a cura di Carlo Muscetta, Laterza, Bari 1974.

Asor Rosa 2001 = Alberto Asor Rosa, *Stile Calvino. Cinque studi*, Einaudi, Torino 2001.

Baldissone 1999 = Giusi Baldissone, *Figure del mito*, Interlinea, Novara 1999.

Bárberi Squarotti 2009 = Giorgio Bárberi Squarotti, *Scienza e letteratura: il Barocco*, in Giovanna Ioli (a cura di), *Cavalcare la luce: scienza e letteratura*, Interlinea, Novara 2009, pp. 81-111.

Barenghi, Canova, Falcetto 2002 = Mario Barenghi, Gianni Canova, Bruno Falcetto (a cura di), *La visione dell'invisibile. Saggi e materiali su* Le città invisibili *di Italo Calvino*, Mondadori, Milano 2002.

Bellini 2006 = Eraldo Bellini, *«Chi cattura chi?». Letteratura e scienza tra Calvino e Galileo*, "Galilaeana", 3, 2006, pp. 149-197.

Belpoliti 2005 = Marco Belpoliti, *Città visibili e città invisibili*, "Chroniques Italiennes", 75/76, 2005, pp. 45- 57.

Bolzoni 1997 = Lina Bolzoni, *Introduzione*, in Tommaso Campanella, *La città del Sole*, Berlusconi editore, Milano 1997.

Bonsaver 2002 = Guido Bonsaver, *Città senza tempo: cronologia "debole" e tracce benjaminiane nelle «città invisibili» di Italo Calvino*, "Italianistica: Rivista di letteratura italiana", Vol. 31, 2/3, 2002, pp. 51-62.

Bucciantini 2007a = Massimo Bucciantini, *Italo Calvino e la scienza*, Donzelli, Roma 2007.

Bucciantini 2007b = Massimo Bucciantini, *Su Calvino e la letteratura: Galileo maestro del pensiero figurale*, "Galilaeana", 4, 2007, pp. 177-188.

Calvino 2001 = Italo Calvino, *Saggi. 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, I Meridiani Mondadori, Milano 2001.

Calvino 2012 = Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, II, a cura di Mario Barenghi, Bruno Falcetto, I Meridiani Mondadori, Milano 2012.

Cannas, Floris, Sanjust 2007 = Andrea Cannas, Antioco Floris, Stefano Sanjust (a cura di), *Cantami di questo tempo. Poesia e musica in Fabrizio De André*, Aipsa, Cagliari 2007.

Cannas 2015 = Andrea Cannas, *Il funerale di Utopia come segno dell'apocalisse*, in Andrea Ciccarelli, Mary Migliozzi, Marianna Orsi (a cura di), *Musica pop e testi in Italia dal 1960 a oggi*, Longo, Ravenna 2015, pp. 123-134.

Cannas 2019 = Andrea Cannas, *Di mondi impossibili attecchiti nel letame: dalla Bersabea di Italo Calvino alla Medusa di Galileo Galilei*, in Luciano Boi, Franco D'Intino, Giovanni Vito Distefano (a cura di), *Immaginare l'impossibile. Trame della creatività tra letteratura e scienza*, "Between", IX, 17, Maggio 2019, http://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/3739, online (ultimo accesso 17/11/2019).

Caocci 2012 = Duilio Caocci, *Narrativa monastica e scritture morali tra XII e XIII secolo*, in Id., Rita Fresu, Patrizia Serra, Lorenzo Tanzini, *La parola utile. Saggi sul discorso morale nel Medioevo*, Carocci, Roma 2012, pp. 105-159.

Cardia 2018 = Cristina Cardia, *Altri mondi: città invisibili e castelli erranti tra le nuvole*, "Medea", IV, 1, 2018, http://ojs.unica.it/index.php/medea/article/view/3480, online (ultimo accesso 17/11/2019).

Chessa 2016 = Silvia Chessa, *Bersabea. La città perfetta di Italo Calvino*, "Letteratura e Arte", 14, 2016, pp. 177-194.

Ciccuto 2002 = Marcello Ciccuto, *L'immagine dello spazio nelle «città invisibili» di Italo Calvino*, "Italianistica: Rivista di letteratura italiana", 31, 2/3, 2002, pp. 77-84.

D'Antiga 1994 = Lotario di Segni, *Il disprezzo del mondo*, a cura di Renato D'Antiga, Pratiche, Parma 1994.

De André 1999 = Fabrizio De André, *Come un'anomalia. Tutte le canzoni*, a cura di Roberto Cotroneo, Einaudi, Torino 1999.

Dotti 2017 = Ugo Dotti, *Introduzione*, in Thomas More, *Utopia*, Feltrinelli Milano 2017.

Ferroni 2010 = Giulio Ferroni, *Modi di concludere*, in Id. (a cura di), *Dopo la fine. Una letteratura possibile*, Donzelli Roma 2010.

Floris 2007 = Antioco Floris, *Non ci sono poteri buoni*, in Cannas, Floris, Sanjust 2007, pp. 47-71.

Galilei 1998 = Galileo Galilei, *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo, tolemaico e copernicano*, a cura di Ottavio Besomi, Mario Helbing, Editrice Antenore, Padova 1998.

Giallongo 2013 = Angela Giallongo, *La donna serpente. Storie di un enigma dall'antichità al XXI secolo*, Dedalo, Bari 2013.

Godono 2001 = Elvira Godono, *La città nella letteratura postmoderna*, Liguori, Napoli 2001.

Guaragnella 1986 = Pasquale Guaragnella, *La prosa e il mondo. «Avvisi» del moderno in Sarpi, Galilei e la nuova scienza*, Adriatica editrice, Bari 1986.

Guerrini 2009 = Luigi Guerrini, *Galileo e la polemica anticopernicana a Firenze*, Polistampa, Firenze 2009.

Guichard 2007 = Jean Guichard, *Amore, guerra e morte nelle canzoni di Fabrizio De André*, in Cannas, Floris, Sanjust 2007, pp. 19-29.

Guidorizzi 2009 = Guido Guidorizzi (a cura di), *Il mito greco*, I Meridiani Mondadori, Milano 2009.

Lazzari 1970 = Francesco Lazzari, *Il contemptus mundi come ideologia. Invito a una discussione*, "Il pensiero politico", 3, I, 1970, pp. 3-29.

Masi 2000 = Giuseppe Masi, *L'idea barocca: lezioni sul pensiero del Seicento*, Clueb, Bologna 2000.

Mura 2012 = Piero Mura, *L'altro, lo stesso.* Complementarità *e* specularità *nella rappresentazione dell'alieno*, in Andrea Cannas, Marco Giuman, Tatiana Cossu (a cura di), *Xenoi. Immagine e parola tra razzismi antichi e moderni*, Liguori, Napoli 2012, pp. 237-250.

Muzzioli 1987 = Francesco Muzzioli, *Polvere di utopia*, "Nuova corrente", XXXIV, 1987, pp. 147-156.

Pievani 2019 = Telmo Pievani, *Imperfezione. Una storia naturale*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2019.

Polizzi 2007 = Gaspare Polizzi, *Uno sguardo sul cosmo: Calvino tra Galileo e Leopardi*, in Id., *Galileo in Leopardi*, Le Lettere, Firenze 2007.

Ravazzoli 1987 = Flavia Ravazzoli, *Le città invisibili di Calvino: utopia linguistica e letteratura*, "Strumenti critici", II, 2, 1987, pp. 193-201.

Rizzarelli 2002 = Giovanna Rizzarelli, *La città di carta e inchiostro:* Le città invisibili *di Italo Calvino e la letteratura utopica*, "Italianistica: Rivista di letteratura italiana", 31, 2/3, 2002, pp. 219-235.

Rossi 1989 = Paolo Rossi, *La scienza e la filosofia dei moderni. Aspetti della rivoluzione scientifica*, Bollati Boringhieri, Torino 1989.

Zaccaro 2006 = Vanna Zaccaro, *Galileo nell'interpretazione di Italo Calvino*, in Mauro Di Giandomenico, Pasquale Guaragnella (a cura di), *La prosa di Galileo. La lingua la retorica la storia*, Argo, Lecce 2006, pp. 215-238.

Zancan 1995 = Marina Zancan, *Le città invisibili di Italo Calvino*, in *Letteratura italiana Einaudi. Le Opere*, IV/2, *Il Novecento*, diretta da Alberto Asor Rosa, Einaudi, Torino 1995.

Gli autori

Luciano Boi – Filosofo e matematico, è docente all'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Centre de Mathématiques (Parigi), dove tiene la cattedra di Géométrie, Théorisation Scientifique et Philosophie de la Nature. Ha ricevuto diversi riconoscimenti internazionali, tra cui le Guggenheim Foundation award nel 1997 e ha pubblicato numerosi articoli in riviste scientifiche internazionali. Tra i suoi titoli più recenti: *Morphologie de l'invisible* (Presses Universitaires de Limoges, 2011), *The Quantum Vacuum* (The Johns Hopkins Press, Baltimora 2011), *Pensare l'impossibile: un dialogo infinito tra arte e scienza* (Springer-Verlag, Milano 2012).

Andrea Cannas – Ricercatore e docente di Letteratura italiana presso il Dipartimento di Lettere, Lingue e Beni culturali dell'Università di Cagliari, ha pubblicato monografie e saggi su autori quali Leopardi, Bruno, Galilei, Pavese, Calvino, Deledda, Satta, Atzeni. Si è occupato di riscritture novecentesche del mito e di forma breve; ancora, della canzone d'autore (De André) e del fumetto. È autore di racconti, redattore della rivista di letteratura "Portales" ed è uno dei fondatori e componenti del comitato di direzione della rivista di studi interculturali "Medea".

Giovanni Battista Cocco – Ricercatore e docente di Composizione architettonica e urbana presso la Scuola di Architettura di Cagliari, è professore invitato nelle Scuole di Architettura di Paris-La Villette, di Toulouse, di Grenoble e di Architettura e Paesaggio di Lille. I suoi temi di ricerca affrontano la riqualificazione dei paesaggi della città storica e moderna, il riuso e la conservazione del patrimonio architettonico e urbano. Nel 2016 è stato responsabile scientifico del progetto per la Riqualificazione urbana e la sicurezza delle periferie nella città di Cagliari, finanziato dal Governo Italiano - Presidenza del Consiglio dei Ministri.

Cristina Cardia – Ha conseguito la laura magistrale in Archeologia e Storia dell'Arte con una tesi interdisciplinare sulle relazioni di viaggio riguardanti la Sardegna specializzandosi nello studio del rapporto tra testo e immagine. Si è inoltre occupata di canzone d'autore, di mondi utopici e distopici, di manga e anime, tutti argomenti sui quali ha pubblicato in riviste scientifiche. È redattrice della rivista di studi interculturali "Medea".

Sergio Contu – Dottore di ricerca in Metodologie della ricerca etnoantropologica, attualmente cultore della materia in discipline demoetnoantropologiche presso il Dipartimento di Lettere, lingue e beni culturali dell'Università degli studi di Cagliari. Si occupa di tecniche di documentazione biografica, fenomeni di mutamento sociale e culturale pertinenti la sfera lavorativa e la mobilità migratoria. Tra i suoi saggi *Pastori per procura: nascita di una nicchia migratoria* (2013), *Equazioni personali e squarci d'opinione* (2015) e *In viaggio. Etnografia di un percorso migratorio condiviso* (2017).

Roberto Ibba – Laureato in Scienze Politiche, è Dottore di ricerca in Storia moderna e contemporanea presso l'Università di Cagliari. Collabora con le cattedre di Storia moderna, Storia contemporanea e Storia delle dottrine politiche presso il Dipartimento di Scienze Politiche e Sociali dell'Università di Cagliari, e con diverse amministrazioni locali. I suoi temi di ricerca prevalenti sono la storia del paesaggio agrario, la storia dell'agricoltura, lo studio delle élites locali, con uno sguardo che parte dalla Sardegna e si allarga sul contesto mediterraneo.

Mauro Pala – Insegna Letterature comparate e Letterature postcoloniali presso l'Università di Cagliari. I suoi interessi comprendono il romanticismo inglese, il modernismo e le avanguardie storiche, la relazione fra letteratura e pensiero politico. Le sue pubblicazioni più recenti riguardano Stuart Hall, Tomasi di Lampedusa e Edward Said.

Rachele Piras – Dottoranda in Storia, Beni culturali e Studi internazionali presso l'Università degli Studi di Cagliari, con un progetto di tesi di Geografia sul turismo. È autrice di svariate pubblicazioni scientifiche. I suoi interessi di ricerca spaziano dagli studi sul turismo, in particolare nelle aree interne della Sardegna, ai progetti di cooperazione transfrontaliera nell'area mediterranea, fino ai 'mega eventi' e agli studi sulla riqualificazione urbana nel contesto cagliaritano.

Marcello Tanca – Professore associato di Geografia presso il Dipartimento di Lettere, Lingue e Beni culturali dell'Università degli Studi di Cagliari. Insegna Geografia regionale presso i corsi di laurea magistrale in Storia e Società e Filologie e Letterature classiche e moderne e Geografia per i corsi triennali di Lettere dell'Università di Cagliari. E autore di *Geografia e filosofia. Materiali di lavoro* (Milano, Franco Angeli, 2012).

Luca Vargiu – Ricercatore di Estetica nell'Università degli Studi di Cagliari (Dipartimento di Pedagogia, Psicologia, Filosofia). È socio della SIE (Società Italiana d'Estetica) e membro del Comitato Scientifico dell'ISEB (Istituto "Emilio Betti" di Scienza e Teoria del Diritto nella storia e nella società). I suoi interessi di ricerca riguardano le teorie medievali e contemporanee dell'immagine, la riflessione teorica sulla storia dell'arte, il rapporto tra estetica ed ermeneutica, la filosofia del paesaggio.

L'abitare può essere concepito come conferimento di senso di una porzione di spazio o come la condizione di possibilità dell'esistenza umana; d'altro canto, appaiono innumerevoli le *situations d'habiter*, cioè le modalità particolari con le quali i gruppi umani si insediano in luoghi specifici o con le quali i singoli individui ordinano le loro vite. In ogni caso, proprio perché coinvolge l'essenza stessa del genere umano, l'abitare costituisce un crocevia nel quale si confrontano svariati saperi e diverse pratiche, fino a giungere a ridiscutere il loro statuto su diversi piani, da quello antropologico a quello più propriamente metodologico o procedurale. Nell'ottica di un dialogo fecondo tra discipline, i contributi di questo volume vogliono provare a riflettere sul senso dell'abitare, coinvolgendo il discorso filosofico e architettonico, l'indagine storica ed etnoantropologica, gli apporti della geografia, l'esperienza artistica e gli orizzonti letterari e cinematografici.

ISBN 978-88-3312-009-6