

DANIELA CARDONE

Entrata a Coketown. La città dell'arte e delle mani

La *Passeggiata* di Robert Walser si apre in un mattino inaspettato, desideroso di mettersi in testa il cappello e lasciare solitaria la stanza degli spiriti, la mestizia e il foglio bianco della propria stanza¹. Chi intraprende il suo cammino verso la città o vi incede sente ridursi lemme lemme la gravità lasciata alle spalle, avverte una disposizione d'animo avventurosa e romantica che è propria del passeggero deciso. La *Passeggiata* tuttavia, non ha una prospettiva retta, giusta, decisa. La decisiva intraprendenza del passeggero di Walser nasce da 'decisione' eroica, che con voluta e combattiva energia, si solleva a malincuore, kafkianamente, da una propria condizione di miseria. Un ingresso a *Coketown* ha la giusta prospettiva. È in fondo, quello scelto prima ancora di arrivare, come chi riesce a scegliere prima ancora di arrivare, e chi ha deciso per riuscire a vedere². Lascia percepire tutta l'incertezza e il timore di passi nuovi e sconosciuti, il silenzio della ghiaia pacifica quanto lo scricchiolio dei rami secchi, la nitidezza con cui la via si rispecchia ai propri occhi, lo smarrimento sincero e godurioso di chi entra in una città come se si avviasse in un labirinto. Un'andatura disorientata con la fermezza di sapersi perdere per tempo in quella città, guidata dai medesimi passi che Walter Benjamin posava entrando nel giardino zoologico berlinese³. Si incomincia col misurarli i passi del percorso, come se ciascuno di essi potesse restituire quasi fotograficamente tutto il valore positivo o la deprecazione per pezzetti

1 R. WALSER, *La passeggiata*, Milano, Adelphi, 2013.

2 W. BENJAMIN, *Immagini di città*, Torino, Einaudi, 1971, p. 9.

3 «Non sapersi orientare in una città non vuol dire molto. Ma smarrirsi in essa, come ci si smarrisce in una foresta, è una cosa tutta da imparare. Ché i nomi delle strade devono suonare all'orecchio dell'errabondo come lo scricchiolio di rami secchi, e le viuzze interne gli devono rispecchiare nitidamente, come le gole montane, le ore del giorno», W. BENJAMIN, *Infanzia berlinese intorno al millenovecento*, in *Immagini di città*, op. cit.

di esistenza umana. Misura contro misura, passo – sguardo, in un ritmo lento che prende movimento e lo restituisce al paesaggio urbano come si restituisce un'immagine alla mdp. Il cammino a Coketown ha un ritmo scenografico, come entrare nella Venezia di Borchardt o nella Anversa di Sebald⁴, si può inconsapevolmente «scegliere un asse della città e seguirlo qualunque cosa attraversi», cosicché l'immagine e il pensiero siano sviati completamente dal ricordo, come accade nel *Dialogo di Roma* di Marguerite Duras: «solo a Roma accade di essere sviati completamente da un altro pensiero, un pensiero lontano... lontano da Roma, di cui tuttavia non resta altro che il ricordo...»⁵. Una visione e una visibilità nuova dello spazio urbano che cerca e misura la corrispondenza tra le figure dello spazio e quelle dello sguardo. Difficile raccogliere in questa corrispondenza le parti più integre e quelle più contraddittorie, per quanto il contraddittorio potrebbe essere la misura più coerente⁶.

Così come «nella parte più laboriosa di *Coketown*, nelle più riposte fortificazioni di quella brutta città, nella quale la Natura veniva scacciata a forza di mattoni con la stessa energia con la quale venivano ospitati i gas ed i miasmi più velenosi, nel cuore del labirinto di cortili e cortiletti, e di vicoli su vicoli, che erano venuti su uno alla volta, ogni parte con la fretta estrema imposta dai progetti di qualcuno, formando un insieme male assortito, compresso, soffocato e tenuto insieme dal

4 Il riferimento è alle *Città italiane*, di R. BORCHARDT, Milano, Adelphi, 1989, e ad *Austerlitz*, di W. G. SEBALD, Milano, Adelphi, 2001.

5 Quella ben conosciuta di Marguerite Duras è una Roma 'assoluta' che si percorre nel dialogo tra i due amanti. Memoria e contemporaneità si alternano e sussistono ed è la memoria a parlare attraverso percorsi che sembrano non avere né partenza né destinazione. La medesima sorpresa suscitata da una passeggiata, questa volta strategicamente sconosciuta, di Jean Paul Belmondo e Jean Seberg lungo gli Champs Elysees, con una macchina da presa sapientemente nascosta in un camioncino da J. Luc Godard, all'insaputa dei passanti, in *À bout de souffle (Fino all'ultimo respiro)*, 1960, e quella ottenuta nel recente prodotto cinematografico di Aude Fourel nel documentario *À traverse Rome*, 2013: entrare a Roma scegliendo un passante da seguire, qualunque asse della città o via egli attraversi, a sua insaputa, perdendosi e sapendo perdersi nella città.

6 Complessità e contraddizione sono — nel linguaggio architettonico — anche evocazione di un oggetto virtuoso, come a dire che ciò che è ambiguo e non sempre decifrabile, rappresenta il 'buono'; ma complessità e contraddizione derivano anche dal paradosso che sta alla base della percezione del processo di significazione in arte, per cui «complessità e contraddizione derivano dalla sovrapposizione fra ciò che una immagine è e ciò che sembra» e «l'architettura è forma e sostanza, astratta e concreta, il suo significato dipende dalle sue caratteristiche interne e dal contesto in cui si colloca». Robert Venturi, *Complessità e contraddizioni nell'architettura*, Bari, Edizioni Dedalo, 1980, p. 24.

suo stesso fittume; nell'ultimo recesso di questo ricettacolo esaurito, dove i camini, in mancanza d'aria per il tiraggio, venivano costruiti in un'infinita varietà di forme e sagome contorte, come se ogni casa avesse esposto un'insegna del tipo di persone che si poteva immaginare che ci nascessero dentro»⁷. L'ingresso in una città ha sempre un suo sapore, un suo gusto e un suo profumo. A *Coketown* entrando si annusano i gas e gli odori delle canne fumanti e nella sua parte più «laboriosa», dove il senso delle narici aiuta a percepire a chi e quanti siano toccate le spine e gli errori di un'esistenza poco dignitosa, e prima che la pallida alba mostri i serpenti di fumo che si attardano sulla città, si fa viva l'opera divina di un gruppo di uomini, un «gruppo di mani di nessun conto» che guadagna dignità, tra la folla di *Coketown*, chiamata generalmente *le mani*: «tante centinaia di mani erano all'opera nella fabbrica, e tante centinaia di cavalli a vapore». Mentre il cammino a *Coketown* può divenire esausto e barcollante, dimesso e disilluso, tra le strade bagnate, seguendo il giorno avanzato, una strana letargia urbana lascia percepire la laboriosa e triste attività di quelle mani nere alla pari dei mattoncini (una volta rossi) delle mura, sotto la luce del sole. 'Le mani', una nuova specie umana? Cos'è che quell'ingresso dickensiano ha potuto svelare agli occhi del 'nostro' *flaneur*? Le mani: «una razza che sarebbe stata considerata da qualcuno con maggiore benevolenza, se la Provvidenza avesse ritenuto opportuno crearli formati da sole mani, o, come le più abiette creature del mare, di sole mani e stomachi»⁸.

La visibilità di quei fumi, a cui solo l'eccitazione walsерiana della passeggiata può dare accesso, la dice lunga sulle mani e sulla dignità di *Coketown*. Una grande città è una grande casa: «ben calcolata, ben formata, equilibrata e a 'tutta prova'. Sei finestre da un lato della porta e sei dall'altro; un totale di dodici dall'altra ala; ventiquattro finestre si trovavano nelle ali posteriori. C'erano un prato e un giardino, e un viale di alberi giovani, tutti ben squadrate ed allineati come un libro i conti botanico. Gas, aerazione, tubazioni ed impianti dell'acqua erano tutti di primissima qualità. Travi, ramponi e putrelle erano tutti

7 CH. DICKENS, *Tempi difficili*, Milano, Garzanti, 1985, cit., p. 65.

8 CH. DICKENS, *Ibid.*

ininfiammabili[...]»⁹. L'abitazione è la casa-città di Gradgrind, è la grande casa, è Stone Lodge¹⁰ la grande città.

Coketown era 'il trionfo del fatto': «una città fatta di mattoni rossi, o meglio di mattoni che sarebbero stati rossi se il fumo e la cenere lo avessero permesso; una città innaturalmente rossa e nera, come il volto dipinto di un selvaggio»¹¹. Un ordine di pietra il cui fatto sostanziale è certamente quello che è perché tale è, perché privo di fantasia, privo di ogni sembianza naturale che non sia fumogena e ordinata, quanto il ritmo del passo del viandante che la attraversa. Eppure, ciascun punto tracciato dal cammino non fa altro che ricordare «il pistone della macchina a vapore» che «andava su e giù con monotonia, come la testa d'un elefante colto da una pazzia malinconica»¹², perché a ciascun ordine e fattezze architettonica di *Coketown* corrisponde un ordine di vita, di diritti e doveri, di appartenenza e di esclusione: *urbs* da una parte e *civitas* dall'altra. A ciascun ordine di pietra corrisponde un fatto che è riconosciuto e riconoscibile in ogni passo, e lo è a *Coketown* così come lo è in qualsiasi punto di una qualsiasi città, in cui esso sia un inizio, una storia o una fine, la «tomba gloriosa» di cui una colonna è simbolo e rievocazione, come la colonna della Vittoria dell'infanzia berlinese di Benjamin. Nessuno di tali segni sarà mai illustrato così perfettamente come il resoconto dell'occhio nudo reso dal viandante: «quegli eroi, le cui gesta erano celebrate nella loggia, mi sembravano, nel mio intimo, altrettanto maledetti che le torme di dannati che languivano flagellati dai turbini dell'oscuro imbuto, imprigionati in arbusti sanguinanti, raggelati in blocchi di ghiaccio»¹³.

Nella loggia circolare che rivestiva la parte inferiore della colonna della Vittoria, il Benjamin dell'infanzia berlinese entrava con il cuore in tumulto raggelando all'idea di trovarvi illustrazioni similari a quelle che «non senza raccapriccio» aveva «notato scorrendo le incisioni di

9 CH. DICKENS, Ivi, p. 11.

10 La 'pratica abitazione' del signor Gradgrind, scrive Dickens, «si trovava in una brughiera a un miglio o due da una grande città chiamata Coketown[...]». Ivi, p. 11.

11 Ivi, p. 23.

12 Ibid.

13 W. BENJAMIN, *Infanzia berlinese intorno al millenovecento...*, cit., p. 81.

Doré per l'*Inferno* di Dante»; null'altro di ciò che ci si poteva aspettare dopo Sedan, in quel luogo era il segno inconfondibile, il *segno* storico e cementizio della fine: «[...]con la disfatta della Francia la storia mondiale sembrava esser scesa nella sua tomba gloriosa, di cui questa colonna era il cippo e su cui moriva il viale della Vittoria»¹⁴.

È così che ogni città si consacra al *fatto*, una consacrazione che — entrando a *Coketown* — è il disegno di tutte le cose e di tutte le relazioni possibili ed è inevitabilmente nel «fumo dei condotti», nei «cumuli dei vecchi barili e di ferraglia», nei «mucchi di lucido carbone e ceneri sparse un po' dovunque»¹⁵.

Sono i passi del viaggiatore a lasciare tracce e riscoprire tracce, ma tali tracce sono interpretabili come i *segni* che danno vita e che hanno dato il compimento ultimo dell'abitare umano che è la storia di ciascuna città¹⁶.

L'approdo a Tamara è per il viaggiatore di Calvino una raccolta fruttuosa di *segni* originari, tra il proibito e il lecito: «L'uomo cammina per giornate tra gli alberi e le pietre. Raramente l'occhio si ferma su una cosa, ed è quando l'ha riconosciuta per il segno d'un'altra cosa: un'impronta sulla sabbia indica il passaggio della tigre, un pantano annuncia una vena d'acqua, il fiore dell'ibisco la fine dell'inverno. Tutto il resto è muto e intercambiabile; alberi e pietre sono soltanto ciò che sono»¹⁷.

Segni e impronte sono metaforicamente trasportate da un'onda, sulla quale la città «s'imbeve come una spugna e la dilata»¹⁸ e tale dilatazione è l'unico fenomeno in grado di assorbire in estensione geografica, storia e architettonica, ogni mutamento, ogni sovrapposizione di segni e fatti urbani, ed è così che ordine di pietra e ordine della cittadinanza sono misura e contromisura di un luogo, di un *clima* urbano che ha fissato dentro di sé il valore di ciascuna individualità, il valore di ciascun percorso.

La Bastiglia, Varsavia: un abbattimento dell'oppressione, la ricostruzione di una città distrutta dai nazisti. L'impronta del leone è il

14 Ivi, pp. 80-81.

15 CH. DICKENS, *Tempi difficili...*, ivi p. 71.

16 V. GORDON CHILDE, *La rivoluzione urbana*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2004.

17 I. CALVINO, *Le città invisibili*, Milano, Mondadori, 2015, cit., p. 13.

18 I. CALVINO, ivi, p. 10.

fatto urbano che è idiosincratico al monumento e al suo vissuto. Gradini, scale, sesto degli archi, lamine di zinco non costituiscono l'ordine e la misura di una città, essa è composta di un ordine differenziato, il cui locus può essere frazionato in tanti spazi di diversa misura e ciascuno di questi spazi — così pensati da Max Sorre — indicano l'esistenza di 'punti singolari'. All'interno di tale grande spazio differenziato il «locus concepito finisce per mettere in risalto delle condizioni, delle qualità che ci sono necessarie per la comprensione di un fatto urbano determinato»¹⁹.

Chi osserva una città, chi ne percorre le vie secondo le 'regole' del *flanèur* scoprirà infatti, che lo spazio urbano è prima di tutto quello costituito dalle esperienze vissute. In un ciclo naturale di eventi e ricorsi egli assiste a un 'ricambio organico della natura' che parallelamente allo scorrere del tempo è collegato alla costruzione della città, alla sua evoluzione 'organica'.

Ciò significa che *urbs* e *civitas* sono sottoposte a una serie di cambiamenti (*metabole*) che agiscono e si sedimentano in 'segni' e strutture urbane sottoposte a movimento (*kinesis*).

Tutto questo naturalmente non può che essere visto con uno sguardo pluridimensionale, con un'osservazione spirituale tale che è propria del 'botanico del marciapiede'²⁰ e non può fare a meno di una certa dimensione nostalgica (*stimmung*), giacché la città è fatta «di relazioni tra le misure del suo spazio e gli avvenimenti del suo passato: la distanza dal suolo d'un lampione e i piedi penzolanti d'un usurpatore impiccato; il filo teso dal lampione alla ringhiera di fronte e i festoni che impavesano il percorso del corteo nuziale della regina; l'altezza di quella ringhiera e il salto dell'adultero che la scavalca all'alba; l'inclinazione di una grondaia e l'incendervi d'un gatto che s'infilta nella stessa finestra[...]»²¹.

La città in quanto spazio differenziato è in definitiva il 'luogo geometrico' dei punti singolari, il luogo in cui il fenomeno urbano è

19 Così Max Sorre, nella *Géographie urbaine et écologie*, in AA.VV., *Urbanisme et Architecture*, H. Laurens, Paris, 1954, nella spiegazione ripresa da Aldo Rossi in *L'architettura della città*, Macerata, Quodlibet, 2011, pp. 115, 116.

20 La definizione del *flanèur* cara a Baudelaire.

21 I. CALVINO, in *Le città invisibili*, cit., p. 10. Così nella descrizione di Zara. I ricordi condensano la storia di tutta una città.

rappresentato da funzioni, strutture e forme che si intersecano nella dimensione spazio-temporale della città stessa. L'urbano che non «costituisce un sistema» — ha scritto Henri Lefebvre — giacché «non v'è né sistema dell'urbano né ingresso dell'urbano in un sistema unitario di forme [...]» è «legato alla forma matematica (tutto è calcolabile, quantificabile, 'programmabile' [...]), tutto salvo il dramma che risulta dalla compresenza e dalla ri-presentazione degli elementi calcolati, quantificati programmati) alla forma geometrica (squadrettata, circolare), dunque alla simmetria, alla ricorrenza [...]»²².

Il fenomeno urbano cioè — per Lefebvre — è caratterizzato dall'incontro 'geometrico' delle due funzioni primarie: quella politica e quella amministrativa. Le intersezioni però avvengono in una dimensione spazio temporale che ha definizioni geometriche ed è l'estensione dei 'segni urbani' che passa da una condizione di centralità a una condizione di de-centralità. Il 'dramma' che differenzia la forma urbana dal sistema è determinato dalla medesima *stimmung* nostalgica che dell'urbano ci dà la percezione. È difficile comprendere questo movimento contraddittorio che 'accompagna' il percorso del nostro *flanèur*, così contraddistinto dalle due direzioni tese, in senso oggettivo e funzionale, per attingere ancora da Lefebvre, verso la centralità e verso la policentralità dell'urbano.

Se l'urbano non può essere rappresentato come un sistema e tale non può esser definito, ma bensì da forme e contenuti, esso è rappresentabile in forme differenti ed è questa idea di forma che possiamo metaforicamente connotare al risultato di una forma costituita da intersezioni e punti geometrici.

Nella *stimmung* del *flanèur* la città è così fatta di segni e la comprensione apparentemente incomprensibile di questi segni è spiegata graficamente dai punti singolari di una curva che per le medesime definizioni geometriche non è rappresentata da una funzione liscia e continua. Sono quei segni a nutrire e a dare memoria alla città, come la Zirna di Calvino: «dalla città di Zirna i viaggiatori tornano con ricordi ben distinti[...] il mio ricordo comprende dirigibili che volano in tutti i sensi all'altezza delle finestre, vie di botteghe dove si disegnano

22 H. LEFEBVRE, *La rivoluzione urbana*, Roma, Armando Editore, 1973, p. 135.

tatuaggi sulla pelle ai marinai, treni sotterranei stipati di donne obese [...]. I compagni giurano di aver visto un solo tatuatore disporre sul suo panchetto aghi e inchiostri e disegni traforati, una sola donna-cannone farsi vento sulla piattaforma d'un vagone. La memoria è ridondante: ripete i segni perché la città cominci a esistere»²³.

La centralità (e per inverso la de-centralità) riunisce il tutto: simboli e segni dell'urbano, a voler definire un insieme di 'direzioni'. La percezione dei segni geometrici che nutrono e danno memoria alla città può nascere in una posizione così contraddittoria e psicologicamente irregolare, e il punto di vista prospettico di chi percorre e osserva ciascun segno urbano, non può che nascere da 'aberrazioni marginali': in termini matematici esse possono essere definite come la differenza tra il rapporto degli angoli visivi e il rapporto dei segmenti che risultano dalla proiezione su una superficie piana. Tale discrepanza è data dalla contraddizione tra la costruzione prospettica e l'effettiva impressione visiva²⁴ cosicché — nel nostro caso — gli spazi percepiti che sono derivati da un 'pratica spaziale' possono concretizzarsi in visibilità soltanto in quella condizione di trasposizione dell'*Erlebnis* dallo spazio psicofisiologico in quello matematico e così, come nella dimensione di un quadro prospettico, i contenuti dello spazio, senza avanti, dietro, destra e sinistra, si risolvono tutti in uno spazio libero, un *quantum continuum*²⁵.

Lo spazio urbano — risultante dello 'sguardo' e della 'corrispondenza retinica' — è alla fine, un costruito geometrico disomogeneo derivante da un'effettiva (reale) impressione visiva del soggetto e che di fatto realizza una raffigurazione scaturita esclusivamente dall'*Erlebnis* immediato dello spazio. Nella dimensione prospettica, il punto d'osservazione è in uno spazio tale (geometrico) per cui tutti i punti che in esso si raccolgono, sono contrassegnati l'uno rispetto all'altro in maniera omogenea. È

23 I. CALVINO, *Le città invisibili...*, cit., p. 18.

24 Nella costruzione prospettica di un colonnato visto frontalmente, ad esempio, o di una serie di elementi eguali, le dimensioni dei singoli elementi tendono ad aumentare verso i margini. Così lo stesso Piero della Francesca riconosceva l'esistenza delle 'aberrazioni marginali' nel *De prospectiva pingendi*. Cfr. n. 8 in E. PANOFKY, *La prospettiva come forma simbolica*, Milano, Abscondita, 2013, p. 56 e sgg.

25 Panofsky definisce l'elemento interposto tra gli elementi di confine del corpo (destra, sinistra, davanti, dietro) come spazio libero. Cfr. E. PANOFKY, *ivi*, p. 14.

la costruzione prospettica che trasforma lo spazio psicofisiologico (dell'*Erlebnis*) in spazio matematico, ed è in questa dimensione che il 'botanico del marciapiede' potrà raffigurare l'immagine di ciascun 'segno', di ciascun punto singolare che nel tempo ha prodotto i 'fatti' della città esplosi nella *rivoluzione urbana*²⁶.

È da questo punto di vista che proveremo a rileggere la corrispondenza *urbs-civitas*: dall'ordine geometrico di un'archeologia urbana, all'ordine più complesso della *civitas* che si evolve parallelamente alla stratificazione di una città.

L'esperienza dello spazio urbano 'percepito' dà come risultante la 'produzione' del medesimo spazio ed essa parte a sua volta da una condizione psicofisiologica. È l'osservatore a relazionarsi con il suo costruito geometrico allorquando tutti i 'punti singolari' dell'urbano vissuto (fatti urbani) passano in maniera inversiva, dallo spazio matematico a quello psicofisiologico della *stimmung*.

Se il costruito prospettico ha il fine di trasformare lo spazio dell'*Erlebnis* in quello matematico, l'astrazione dalla realtà derivante dall'impressione visiva del soggetto (dello sguardo) verso uno dei punti singolari procede in maniera inversa nella costruzione di uno spazio che 'appartiene' alla società urbana. È così che l'ingresso a

26 Se per un verso la storia dell'urbanistica ci ha insegnato che le funzioni della vita di una città non sono e non possono essere adattate a quelle di uno schema intellettuale, ma a quello naturale, per un altro è vero che l'analisi formale di una città e della sua comunità abitativa, non possono prescindere dal considerare ch'essa sia comunque il risultato di una costruzione 'archeologica' sviluppatasi in un determinato spazio, e che quello spazio sia il cumulo di stratificazioni e sedimenti storici: «La storia di ogni città può essere letta in un seguito di stratificazioni: gli strati dei vari sedimenti storici.[...] Il punto della massima sovrapposizione, il punto focale dei risultati passati e delle attività presenti, è la metropoli». L. MUMFORD, *La cultura delle città*, Torino, Edizioni di Comunità, 1999, cit. p. 213; in questo senso le stratificazioni e i sedimenti storici di una città rappresentano anzitutto la storia di ogni città e in secondo luogo, la forma urbana che la caratterizza, avente essa stessa una funzione architettonica (geometria, volumi, dimensioni) e una funzione culturale e istituzionale che rappresenta, anch'essa architettonicamente, il complesso generarsi ed evolversi degli elementi che costituiscono la *civitas*. La città dal punto di vista storico (o meglio preistorico) «è la risultante e il simbolo di una 'rivoluzione' che diede inizio a un nuovo stadio economico nell'evoluzione della società» — ha scritto Vere Gordon Childe — «La parola 'rivoluzione' non deve ovviamente essere intesa come indicativa di un'improvvisa e violenta catastrofe; essa è usata per intendere il culmine di un cambiamento progressivo della struttura economica e dell'organizzazione sociale della comunità [...]». V. GORDON CHILDE, *The Urban Revolution*, in *Town Planning Review*, XXI (1950), trad. it. a cura di A. Bianchi, M. Liverani, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2004, cit. p. 13.

Coketown avviene, ad esempio, in una nuova condizione, è quello sguardo 'retinico' su *Gradgrind*, su *Stone Lodge*, che ci accompagnerà lungo tutta la nostra strada *à rebours*.

Il tempo che accompagna il percorso è quello privo di durata, non è più misurabile, è ciò che conduce all'interno dell'oggetto osservato per coglierne qualcosa di unico e inesprimibile²⁷, è in questa dimensione temporale che l'osservatore raccoglie le immagini prodotte dalla relazione tra *urbs* e *civitas*, le immagini di una città le cui architetture ne sono 'proiezione' e rappresentazione. Se per un verso la *flanerie* è essa stessa produttrice di tracce, di forme, di un disegno altrettanto privo di una linea costante, dall'altro il 'tempo storico' avanza nell'evoluzione urbana con i suoi processi di stratificazione. Il *flaneur* è attore e spettatore del 'ricambio organico' della città e della connessione tra la storia della città e la sua evoluzione. Il percorso del *flaneur* è guidato in un certo senso, da tempo, movimento e forma: egli percepisce simultaneamente tempo e movimento perché il *flaneur* è visto e vede rispetto al tempo (*kinesis*) che scorre e rispetto al percorso compiuto; concretizza il legame tra città e storia perché ne osserva e ne ri-disegna i punti²⁸.

27 Il valore temporale cui si fa cenno è quello di cui parla Henri Bergson, è cioè quell'idea di tempo che sfugge ai matematici: «la durata si misura attraverso la traiettoria di un mobile e il tempo matematico è una linea; ma questa operazione prescinde radicalmente da tutte le altre operazioni di misura, perché non si compie su un aspetto o su un effetto rappresentativo di ciò che si vuole misurare, ma su qualcosa che l'esclude. La linea appartiene a ciò che è compiuto, fatto, il tempo è ciò che fa sì che tutto si faccia», H. BERGSON, *Le pensée et le mouvant*, in *Ouvres*.

28 In virtù di tale cognizione di tempo e movimento si acquisisce l'immagine della città derivante dalla proiezione metaforica della relazione tra *urbs-civitas*, dalla linea geometrica al sentiero attraverso l'*urbs*. Il movimento cioè (*kinesis*) è per Aristotele nella *Fisica*, inteso come il movimento che tocca la sostanza (*ousia*), di ordine metafisico (generazione e corruzione), ch'egli definisce così cambiamento (*metabole*), ed è il movimento propriamente detto, cioè, fisico, e il cambiamento, modificazione metafisica. Esso è diverso dal movimento distinto per qualità, quantità e luogo. Mutamento e movimento sono differenti — ci spiega Aristotele, ed è il mutamento ad esser tale in virtù del movimento: «tutto ciò che muta, muta o in modo accidentale, come ad esempio quando diciamo che il musico passeggia, in quanto a colui che passeggia accade di essere musico; oppure come quando si dice che una cosa muta in senso assoluto, allorché qualcosa di essa diviene[25]. V'è qualcosa che originariamente si muove, qualcosa che invece è mosso, e inoltre ciò in cui avviene il movimento, cioè il tempo, e ancora ciò da cui e ciò verso cui: infatti ogni movimento procede da un punto di partenza verso un altro punto. Sono dunque differenti ciò che è originariamente mosso, ciò verso cui muove e ciò a partire dal quale muove, come la forma, il luogo o la quantità, che né muovono né sono mossi, ma sono il mosso, e ciò verso cui si muove». Aristotele, *Fisica*, V, I, 224b. Il percorso del *flaneur* ha a che fare con tempo movimento e forma: egli percepisce simultaneamente tempo e movimento [IV,11, 219].

Lo spazio urbano percepito è dunque lo spazio dell'*urbs* e della 'città politica', della *civitas*, che è il prodotto della pratica che abbraccia produzione e riproduzione, i 'luoghi spaziali' e gli 'insiemi spaziali' caratteristici di ogni formazione sociale.

Dare un senso alle connotazioni e alle proiezioni che si possono pensare nella relazione *urbs-civitas* significa cercare in un modulo architettonico, nel pieno o nel vuoto di una piazza, in un architrave, un colonnato, un bugnato, persino nella rigidità di un'armatura, tutti i principî costituenti della *civitas*: diritti, identità, appartenenza, vincoli di inclusione e forze di esclusione [...] laddove essi ne sono 'pars destruens' e 'pars costruens'. Essi si stratificano parallelamente alle sedimentazioni architettoniche che si sviluppano nella formazione di una città, per cui, partendo dai tracciati di un sistema urbano, derivano dall'insieme di fatti e di costruzioni storiche che si depositano su di essi, sino ad arrivare al culmine di questa evoluzione stratificata. Potremmo essere, metaforicamente, sul vertice della *Mile Tower* di Gedda, ma allo stesso tempo sulla skyline di New York o per volare basso, sulla linea d'aria di una qualunque metropoli o a ritroso, dinanzi alla formula progettuale della città pensata secondo i sistemi classici di costruzione ortogonale, radiale e triangolare.

Il passaggio dallo spazio matematico a quello psicofisiologico è — come abbiamo detto — un momento unico, una dimensione ecfrastica tale, per cui solo un attento osservatore della città può coglierne lo spirito, che equivale al guardare la città come un'opera d'arte. Ciò che si osserva ha una sua importanza proprio perché può essere abbracciato con lo sguardo, perché può essere 'visto': dunque, la singola strada, la singola piazza²⁹. La Venezia di Borchardt — ad esempio — non è percepibile solo attraverso i dogmi e i rigori architettonici: «all'orizzonte aciduo, alla riva degli Schiavoni, si notano alberature di navigli, campanili, le cime svettanti di grandi giardini in gramaglie. Da ogni parte si vede l'acqua fluire dai canali, fiottare lungo le banchine, scorrere intorno alle case [...]. Qui non ci si può indurre a baciare la polvere davanti a una facciata rigorosamente concepita secondo le regole di Vitruvio;

29 C. SITTE, *L'arte di costruire la città*, Milano, 1953, in A. ROSSI, *L'architettura della città*, cit., p. 29.

piuttosto si pretende da un edificio soltanto che penda e allieti tutta l'anima»³⁰. Ecco, è l'immagine della città-manufatto, un'opera d'arte in quanto opera di architettura o di ingegneria che cresce nel tempo e il cui vissuto storico si dipana su quello geometrico, cioè sulla sua architettura, e viceversa. Un'opera che esiste per sé stante come fosse tutto un altro mondo, nel quale «la fantasia inventiva dell'uomo è senza confini e al pari della natura, può offendere tutti i canoni e nondimeno produrre un'opera perfetta, seguendo un modello che si oppone con disinvoltura a ogni norma corrente»³¹. Le dimensioni, le intersezioni, i volumi delle geometrie costituiscono così i canoni e la norma che sono i nostri 'valori aggiunti' per la lettura della cittadinanza.

L'idea che le fattezze di uno stato possano essere 'disegnate' secondo forme e misure geometriche è un'ipotesi che se nella città moderna si concretizza realmente nella verticalità e nell'orizzontalità, o nella pendenza della 'città che sale', esisteva già nella fantasia di *Flatlandia* del 1882. Il reverendo Edwin A. Abbott guardando lontano e non già formulando soltanto in largo anticipo coi tempi, l'esistenza di una quarta dimensione, narra della vita di un paese esteso su una superficie piana come quella di una carta geografica, sulla quale i flatlandesi, abitanti di Flatlandia, vivevano in una società rigidamente gerarchica. Un universo bidimensionale dove le abitazioni hanno tutte forma pentagonale: «case triangolari e quadrate non sono permesse, poiché gli angoli di un quadrato (e ancor più quelli di un triangolo equilatero) sono assai più aguzzi di quelli di un Pentagono...un non lieve pericolo per un passante imprudente o distratto». Lunghezza, larghezza, quadrati e triangoli rappresentano gli schemi sociali di una comunità dotata di grande staticità: «le donne sono delle linee rette, soldati e operai delle classi inferiori sono dei triangoli con due lati uguali, ciascuno della lunghezza di ventotto centimetri circa, e un terzo lato, o base, così corto (spesso appena più lungo di un centimetro) da formare al vertice un angolo assai acuto e temibile [...]». Una borghesia composta invece da Equilateri, professionisti e gentiluomini, quadrati,

30 R. BORCHARDT, *Città italiane...*, cit., p. 13 e 14.

31 R. BORCHARDT, *ivi*, p. 13.

e al di sopra di costoro l'Aristocrazia, divisa in parecchi gradi, figure esagonali. Al confine estremo la collocazione dei principî garanti della cittadinanza, difficile sentirsi cittadini in una comunità del XIX secolo la cui forma gerarchica ha determinazioni di tipo medievale: «il figlio di un Isoscele (cioè di un triangolo con due lati uguali) rimane un semplice isoscele. Tuttavia, nemmeno a un isoscele è negata ogni speranza che la sua discendenza possa un giorno elevarsi dalla propria condizione degradata [...]. Dopo una serie di successi militari, o dopo solerti e fruttuose fatiche, si nota in genere che gli esponenti più intelligenti delle Classi degli Artigiani o dei Soldati³² mostrano un leggero aumento del terzo lato o base, e un accorciamento degli altri due lati»³³.

Flatlandia in realtà, non è altro che un 'ritorno' a Coketown, la città-fabbrica.

Una città fantascientifica ove entriamo a passo misurato e nella quale lo sguardo ravvicinato ai triangoli (operai, borghesia), ai quadrati (professionisti) o agli esagoni (aristocrazia), ha dinanzi a sé nient'altro che delle linee rette.

Le geometrie di Flatlandia sono l'estrema dimostrazione dei più perfetti teoremi dell'utilitarismo vittoriano del XIX secolo, cosicché le case prive di finestre, dove la luce giunge sempre allo steso modo, giorno e notte, a ogni ora e in ogni luogo, non hanno porte e hanno per tutti forme pentagonali, sono i bassifondi di Wetherby, sono le abitazioni degli estrattori e dei portatori delle miniere, sono le verticali delle ciminiere di Coketown³⁴. Una proiezione geometrica della *civitas* sull'*urbs*, dove la medesima relazione *urbs-civitas* trova il suo pieno compimento, in ragione di una depressione sociale che rappresentò un'epoca, un fatto, potremmo dire, unica spiegazione di vita del Bounderby o del Gradgrind dickensiani, i due Quadrati, per usare il lessico di Edwin Abbott.

32 Il maiuscolo è dell'autore.

33 E. A. ABBOTT, *Flatlandia, Racconto fantastico a più dimensioni*, trad. it. Di M. d'Amico, Milano, Adelphi, 1966.

34 *Flatlandia* — scritto nel 1884 — è prima ancora che un racconto fantastico un quadro satirico della società vittoriana. *Hard Times* fu pubblicato per la prima volta nel 1854 e lo stesso Dickens fu impiegato a 12 anni in una fabbrica per lucidi da scarpe, un'esperienza traumatica per il Dickens dei bassifondi.

In questo caso il genere narrativo fantastico ha per noi un ruolo connotativo nell'attribuzione dei valori della cittadinanza riversati sull'*urbs*, ma chiaramente la retroguardia del fatto, del racconto in sé deriva per forza di cose da una connotazione reale.

Il carattere connotativo attribuisce dunque, a ogni struttura, quartiere, strada o piazza che sia appartenuta a un 'fatto urbano', non soltanto una denotazione che risale a epoche, luoghi e eventi storici, ma il segno di una vita o di un insieme di vite, 'ben riuscite' che sono sovente non esclusivamente il risultato di determinati valori politici o morali, ma il risultato di quanto la società in cui si è vissuto ci ha offerto³⁵.

Così le osservazioni di Sebald nella ricostruzione mnemonica e architettonica della sua Anversa, il principio di vita e le aspirazioni umane esasperanti sono la spinta verso l'illimitato che si disegna e si realizza materialmente sugli edifici che ne sono la rappresentazione e il nostro vissuto privo di bellezza: «a differenza degli uccelli che per millenni costruiscono sempre lo stesso nido, siamo inclini a spingere le nostre imprese ben oltre ogni ragionevole limite», e se catalogassimo gli edifici in funzione della loro dimensione tali limiti sarebbero tuttavia evidenti giacché «sono proprio quelli collocati al di sotto delle normali dimensioni dell'architettura domestica — la capanna, l'eremo, le quattro mura del guardiano delle chiuse, la specola di un belvedere, la casetta dei bambini in giardino — mentre di un edificio enorme, come ad esempio del Palazzo di giustizia di Bruxelles, su quello che una volta era il colle della forca, nessuno potrebbe sostenere, a mente

35 Si fa qui riferimento al modo di intendere la bellezza della vita che è — anche in senso estetico e sociologico — il parametro di condotta per il raggiungimento di una sana vita civile. La bellezza salverà il mondo è la frase di Dostoevskij usata da Tzvetan Todorov per intendere la pienezza dell'essere umano e il compimento della propria moralità: «La parola bellezza assume un significato più ampio, che non sempre corrisponde all'uso comune. Non è questione di trascorrere la vita ad ammirare i tramonti o la luna piena, tantomeno di dedicarsi ad arricchirla con oggetti futili acquistati in qualche negozio. Piuttosto è il tentativo di ordinare la vita armoniosamente secondo la coscienza di ciascuno, affinché le sue diverse declinazioni, sociale, professionale, intima, materiale, formino un tutto comprensibile. Non si tratta necessariamente di una vita sacrificata a un bell'ideale, né una vita vissuta in conformità a valori giudicati superiori; spesso una vita bella non necessita di fondamenti politici o morali. Ciascuno, qui, determina i criteri della propria riuscita, anche se per questo deve ricorrere a ciò che gli offre la società in cui vive». T. TODOROV, *La bellezza salverà il mondo*, Milano, Garzanti, 2010, cit. p. 12.

fredda che è di suo gradimento»³⁶.

Forma e dimensioni della città sono allora, misura della *civitas* in maniera non sempre direttamente proporzionale ed è in questa inversione, in questa contrapposizione irregolare tra l'architettura dell'*urbs* e l'architettura della *civitas* che appaiono più evidenti le connotazioni e le metafore della relazione. «Nelle società democratiche — ha scritto Tocqueville — l'immagine dell'uomo si impicciolisce quando si pensa a se stessi e si ingigantisce quando si pensa allo Stato. Accade allora che gli stessi individui che vivono in ristrettezze e in anguste dimore, mirino al gigantesco per gli edifici pubblici. Gli americani hanno disegnato nel luogo dove volevano fare la loro capitale, la cerchia di una città immensa che ancora oggi non è più popolata di Pontoise, ma che secondo loro dovrà contenere presto un milione di abitanti [...]. Nel centro di essa hanno già costruito un palazzo splendido, adibito al congresso e gli hanno conferito il nome pomposo di Campidoglio»³⁷. Nel XVIII secolo la definizione di un modello di città democratica si concretizzava nella regolarità spaziale del nuovo piano per la fondazione di Washington. Nella pianta della città disegnata da Pierre-Charles L'Enfant la divisione tra il potere legislativo ed esecutivo trovava collocazione architettonica e istituzionale nelle due piazze rettangolari e tangenti ad angolo retto e nei due edifici, Casa Bianca e Campidoglio, la cui spazialità ingigantiva appunto metaforicamente, la città interprete del sogno repubblicano e simboleggiava allo stesso tempo le ideologie democratiche. L'incremento delle geometrie e dei volumi sono la classica e monumentale esplicazione della grandezza ideologica e politica, e su questo si è largamente discusso, cosicché all'assetto monumentale e alle geometrie celebrative corrispondono pari termini le minimizzazioni e le riduzioni geometriche della cittadinanza, così come Tocqueville le aveva distinte passando dal

36 La voce narrante è qui di W. G. Sebald a Jaques Austerlitz, storico dell'architettura il quale ripercorre la sua storia in alcuni luoghi e architetture del secondo conflitto mondiale organizzati in lager e divenuti nel tempo monumento nazionale di Resistenza. W. G. SEBALD, *Austerlitz...*, cit., 2001.

37 A. DE TOCQUEVILLE, *La démocratie en Amérique*, Paris, in due successive edizioni, 1835 e 1840 [trad.it. *La democrazia americana*, Milano, 1975] p. 189.

pensiero del singolo individuo all'idea spaziale di città e Stato. Alla massima grandezza, alla massima dimensione della rete geometrica in cui sono collocate le architetture governative, può corrispondere una minima distanza che le collega al singolo cittadino. I «viali spaziosi» della Washington osservata da Tocqueville potrebbero rappresentare le 'magnifiche distanze' prese da Dickens in *America*, «che cominciano da niente e conducono a nessun luogo: strade, lunghe parecchie miglia, che non hanno bisogno che di case e di abitanti [...]»³⁸. Sulle massime distanze, nel nostro caso, vi sono allora quelle massime spazialità su cui possiamo calibrare, nonostante l'enfasi celebrativa che le rappresenta, le presenze del singolo cittadino, del singolo fatto urbano, visibile e latente, che costituiscono le parti frammentate, anche quelle di più piccole dimensioni.

Il problema è anzitutto la 'transizione' o la 'traslazione' dell'architettura istituzionale e originaria di *civitas* sull'architettura dell'*urbs*, sul disegno della città e, in secondo luogo, la persistenza o il perdurare di un ordine istituzionale, la 'combinazione' dei diritti del soggetto al suo interno e l'appartenenza alla *civitas*.

La linea geometrica, la dilatazione degli spazi prospettici, la manipolazione delle simmetrie in pianta e in architettura sono stati nel tempo, forme di controllo, o meglio dispositivi di controllo sia del territorio sia della comunità e il fatto che l'utilizzo di determinati codici e stili architettonici non abbia sempre seguito, nel corso della storia, il gusto e le urgenze della volontà collettiva è la prova di una destrutturazione di una fondata contraddizione nella distribuzione degli spazi urbani e delle abitazioni e dei nuclei abitativi. Il problema — mai risolto e identificato nel corso dei secoli come 'questione urbana' — è oggi fortemente legato alle nuove mobilità urbane e alla individualizzazione o de-individualizzazione del cittadino. Sta di fatto che ancora sono le distinzioni tipologiche e architettoniche a rappresentare molte delle diseguaglianze sociali, le quali danno luogo a loro volta, a «forme evidenti di ingiustizia spaziale, insieme alle conseguenze del cambiamento climatico e ai problemi connessi a una

38 CH. DICKENS, *America*, Roma, Editori Riuniti, 1982, pp. 135-52.

concezione della mobilità come facente parte dei diritti di cittadinanza [...]»³⁹, mettendo in moto, o meglio, dando accensione continua a quella che Bernardo Secchi ricorda come la 'nuova questione urbana' sicché il diritto di cittadinanza si mescola alla rivendicazione del diritto alla città.

Nella relazione *urbs-civitas* il diritto alla città è la traduzione del senso più completo dell'abitare nel momento in cui ne è concessa la sua concretizzazione in uno spazio che è proprio quello urbano.

Per intenderci con le parole di Lefebvre «il diritto alla città si presenta come forma superiore dei diritti, come diritto alla libertà, all'individualizzazione nella socializzazione, all'habitat e all'abitare. Il diritto all'*opera* (attività partecipante) e il diritto alla *fruizione* (ben diverso dal diritto alla proprietà) sono impliciti nel diritto alla città», sono l'opera e la fruizione, come attività partecipanti da parte del cittadino, a dare concretezza al 'nuovo' spazio urbano⁴⁰.

L'*opera* è qui da intendersi soprattutto come operato, come attività partecipante del cittadino nella costruzione della propria identità nel riappropriarsi dei propri 'tempi' e del proprio spazio del vivere urbano. L'operato è l'affermazione di una propria volontà e identità (anche estetica) che si realizza nella costruzione del proprio habitat, ma lo è tuttavia, anche in termini arendtiani, perché non produce qualcosa di violato e inviolabile, che sia contro il 'regime' e l'ordine della natura umana o che sconvolga l'assetto sociale in cui vive. Per questo il nuovo

39 La 'nuova questione urbana' è un prolungamento della 'questione urbana' che per secoli ha disarmato ogni tentativo da dare respiro alla distribuzione spaziale della città e alla distribuzione egualitaria dei cittadini di ogni ordine e grado. La 'questione urbana' è adesso lievitata in grandezze enormi, cosicché dai micro ambienti urbani si passa irrimediabilmente alle metropoli, smisurati territori dove la società stessa si de-individualizza senza direzione. B. SECCHI, *La città dei ricchi e la città dei poveri*, Bari, Laterza, 2013, cit. p. 6.

40 Opera e fruizione sono – seguendo l'accezione di Lefebvre – gli strumenti per la messa in atto di una vera e propria 'mutazione' della città, per elaborare cioè una nuova pianificazione sociale e far sì che sia l'individuo stesso (il cittadino) a divenire protagonista della trasformazione sociale. La questione in questi termini comporterebbe tuttavia una rimodulazione totale degli assetti e delle relazioni sociali, secondo David Harvey e l'affermazione del diritto alla città diviene una vera e propria rivoluzione urbana. Tuttavia: «La domanda sul tipo di città che vogliamo non può essere separata da altre domande, sul tipo di persone che vorremmo [...] sui legami sociali che cerchiamo di stabilire, sui rapporti culturali che coltiviamo». H. LEFEBVRE, *Il diritto alla città*, trad. it. Di F. Morosato, Verona, Ombre corte, 2014, cit. p. 130 e D. HARVEY, *Città ribelli, I movimenti urbani dalla comune di Parigi a Occupy Wall Street*, Milano, Il Saggiatore, cit. p. 22.

habitat è invece il prodotto dell'*animal laborans* «che con il suo corpo e con l'aiuto di animali addomesticati alimenta la vita, può essere il signore e il padrone di tutte le creature viventi, ma rimane ancora il servo della natura e della terra»⁴¹. Il diritto alla città quindi è molto di più di un processo rivoluzionario, ma è il «diritto di reinventare la città in base alle nostre esigenze»⁴², laddove la conquista urbana si definisce anche come affermazione della volontà estetica collettiva, nel diritto di vivere nel 'proprio' spazio urbano, spazio che evidentemente nella relazione *urbs-civitas* manifesta le sue controparti. Nel nostro caso la prova è nel trasferimento di determinati codici e stili architettonici, dalla planimetria (dalla progettazione) all'ordine architettonico vero e proprio, dall'ordine istituzionale cioè, all'ordine di pietra, e il risultato è una dimostrazione concreta non soltanto del momento storico che ha 'vissuto' quel cambiamento, ma di una condizione economica, sociale e culturale che rappresenta in maniera e con intervalli più o meno evidenti, l'affermazione o la 'violazione' di una volontà estetica (e diremo ancora di una cultura) collettiva.

Lo sviluppo dell'edilizia e dell'urbanistica in una città come Napoli ha molte delle più evidenti testimonianze nelle variazioni che da un quartiere all'altro, per caratteristiche morfologiche, topografiche e culturali, ha visto per secoli ampliamenti, risanamenti, collassi e dissociazioni rispetto alla consuetudine stilistica che rappresenta sovente il genere e la tipologia abitativa di ciascuna zona.

Entriamo nella Napoli del 1885: fu varata in quell'anno una legge per un progetto di massima che prevedeva un'opera risanamento e ampliamento della città, in seguito alla disastrosa epidemia colerica del 1884. Fu quel risanamento (una bonifica per colmata) a diradare la 'massa edilizia' — come definita da De Fusco — nelle sezioni di Porto,

41 La fabbricazione, l'opera dell'*homo faber*, consiste invece nella reificazione, è «un prodotto delle mani umane che lo hanno rimosso dalla sua posizione naturale, sia troncando un processo vitale, come nel caso dell'albero che deve essere distrutto per fornire il legno, sia interrompendo uno dei processi più lenti della natura, come nel caso del ferro, della pietra o del marmo strappati dal grembo della terra», H. ARENDT, *Vita activa, La condizione umana*, trad. it. Di S. Finzi, Milano, RCS, 2008, p.99.

42 D. HARVEY, *Città ribelli...*, cit.

Pendino, Mercato e Rettifilo⁴³. A quel piano di risanamento risaliva una grande espansione periferica e soprattutto, verso la zona Vomero e Posillipo, da considerarsi come la direttrice del quartiere occidentale. Il nostro interesse è rivolto ai primi anni del Novecento, durante i quali si provvedeva per Napoli al completamento delle opere iniziate nell'85 ed è in questo periodo che cominciò a tratteggiarsi il disegno di quell'edilizia detta 'floreale' che sull'unico asse Vomero-Filangieri-Posillipo rappresentava non soltanto l'acquisizione napoletana di un gusto e di uno stile, ma l'esemplificazione di un'idea di vita, di libertà, di modernità e leggerezza: un 'privilegio' culturale che per certi versi insorgeva e si trasponeva in edilizia quasi come segno di una moda per inverso, privilegiata⁴⁴. Un ingresso a Napoli nei quartieri *liberty* del 1912 (il periodo di maggiore sviluppo edilizio secondo lo stile), tra via dei Mille e via del Parco Margherita, è un abito dandy perfettamente cucito addosso al nostro *flâneur*, perché se è vero che l'*Art Nouveau* non era uno stile puramente architettonico e che «in quasi tutte le manifestazioni

43 «A tale complesso di opere seguiva, nell'intento di ridurre l'affollamento e di dare sollecita sistemazione a quegli abitanti sloggiati dai quartieri suddetti, l'opera di ampliamento della città con la costruzione di nuovi rioni periferici. Il 25 luglio dello stesso anno una nuova legge approvava la proposta comunale relativa alla costruzione dei rioni Ottocalli, Ponti Rossi, Vomero-Arenella-Belvedere, prolungamento rione principe Amedeo, Posillipo, Arenaccia estendendo alla realizzazione delle nuove opere i benefici concessi per quelle del risanamento dei quartieri centrali». La descrizione del 'mutamento' che investì buona parte della città è di Renato De Fusco, *Il floreale a Napoli*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1959, p. 28.

44 L'architettura *liberty*, derivazione dell'*Art Nouveau*, si configurò a Napoli in un *continuum* topografico che disponeva in maniera quasi uniforme e omologata al genere, villette e abitazioni in piccoli parchi partendo dalla collina del Vomero in asse verso Posillipo (Via A. Falcone, via dei Mille, piazza Principe Amedeo, Parco Margherita, Carelli). Si trattava di un'edilizia a carattere signorile, volumetricamente discreta. L'impianto di chiara derivazione europea, fu dal punto di vista progettuale, il risultato architettonico delle influenze del secolo dell'*Art Nouveau* francese, tedesca e soprattutto belga. Lo stile, un fenomeno culturale, e evidentemente sociologico, ebbe diverse disseminazioni in Italia. Il *liberty* napoletano nacque quasi come una 'decadenza' dell'eclettismo in una sintesi che trasse spunto dal 'linguaggio artistico locale' come i neobarocchismi e i caratteri romantici dell'architettura napoletana dei secoli passati: «L'andamento del tratto da via Chiaia a piazza Principe Amedeo è condizionato dalla forma irregolare della fascia edilizia formatasi alle spalle dei palazzi patrizi prospicienti la Riviera di Chiaia [...]. Il secondo tratto del rione, da piazza Principe Amedeo in poi, presenta un carattere più ottocentesco per l'andamento rettilineo della sua strada principale, per i tipi edilizi adottati, e per lo schema a scacchiera della zona a valle di via Crispi. La parte più alta del rione è caratterizzata dal Parco Margherita che costituisce con il suo andamento curvilineo il raccordo fra questa zona e il Corso Vittorio Emanuele; Parco Margherita è la strada floreale per antonomasia[...]. Cfr. R. DE FUSCO, *Il floreale...*, ivi, p. 36.

restò un fenomeno puramente decorativo, spoglio da considerazioni spaziali»⁴⁵, il *continuum* architettonico di quel quartiere in particolare, esemplifica tutta la trasposizione in campo architettonico della libertà rivendicata all'arte, ma allo stesso tempo, dal punto di vista sociologico, «un fenomeno nuovo, imponente, complesso, che dovrebbe soddisfare quello che si crede essere il bisogno d'arte della comunità intera»⁴⁶. L'abitare *nouveau* a Napoli, nel suo continuum a-spaziale, trasferì su una vasta area anche periferica, una 'prosa' costruttiva fatta di policromie, decorazioni, trifogli, quadrati, cerchi, mascheroni, ripetuti diffusamente e ossessivamente in un susseguirsi di *deja vu* vittoriani il cui contenuto poetico da dolce 'stil novo' e le chiare influenze botticelliane sono, ancora una volta, un percorso *a rebours* dalla Napoli *liberty* a Coketown, in ragione di un momento storico e uno stile di vita che nasceva proprio dal clima plumbeo e fumoso di mano dickensiana.

Fino a che punto? Anche qui e ora resta l'interrogativo usato da Mumford pro e contro Coketown: fino a un certo punto, la risposta data da Mumford, che è allo stesso tempo l'interrogativo sul punto di arrivo dell'utilità industriale. L'intera polemica pro e contro Coketown si fonda sull'ammissione di questa frase.

La risposta è nella determinazione di un punto spaziale, e metaforicamente di uno spazio che traccia la linea di confine tra *urbs* e *civitas*, uno spazio geografico, ove la 'conquista' del diritto alla città non è il diritto di tutti, non è una conquista urbana ottenuta per partecipazione e operato umano. Il punto di arrivo è (sarebbe) quello in cui «la realizzazione di una vita umana in una comunità di individui umani non diventa difficile o impossibile»⁴⁷. Dal punto di vista sociologico la territorialità ben definita dell'*Art Nouveau* a Napoli

45 N. Pevsner, *I pionieri del movimento moderno*, Milano, 1945, p. 69, in R. De Fusco, *Il floreale a Napoli...*, cfr. capp. I - II.

46 Dall'analogia della pittura francese impressionista con l'*Art Nouveau* deriva l'attribuzione alla corrente *liberty* della trasposizione in campo architettonico, di quella 'libertà rivendicata all'arte che aveva caratterizzato la cultura europea dell'Ottocento. G. C. ARGAN, *L'arte moderna*, Firenze, Sansoni, 1988, p. 188 e sgg. Lo stesso carattere che legava l'impressionismo all'*Art Nouveau*, «più che un'esteriore analogia formale» era determinato proprio dall'affrancamento «da ogni malinteso senso della tradizione. Il che si tradusse, se pur in linguaggio diverso, in un comune e nuovo ideale dello spazio». R. DE FUSCO, *ivi*, p. 8.

47 L. MUMFORD, *Storia dell'utopia*, trad. it. R. D'Agostino, Roma, Donzelli, 1922, p. 193.

(e la sua diffusione europea) sono un esempio di un gusto circoscritto, quanto diffuso, che tuttavia non poteva essere considerato come un fenomeno di costume, una moda il cui indice di ricambio aveva valori transitori, ma stiamo parlando di un concetto, un'idea di libertà espressiva, di modernità — con diverse varianti di tempi e luoghi — prodotti dal desiderio della borghesia moderna: spregiudicata, entusiasta del progresso industriale, che considera questo stile di vita un suo privilegio intellettuale, a cui corrispondono anche responsabilità sociali⁴⁸. Il percorso da Coketown alla Napoli *liberty*⁴⁹ è legato dalla medesima devozione al fatto, la trasposizione della *civitas* sull'*urbs* è tutta nell'immagine bella, ornamentale e poetica del disegno *Nouveau*, senza che nulla riveli le problematiche sociali inerenti allo sviluppo industriale, e soprattutto demarcando da zona a zona, da quartiere a quartiere, la distribuzione di fregi floreali e rampicanti, mentre i quartieri popolari incominciano là dove cominciano le aree suburbane e i ghetti delle abitazioni operaie, da Coketown verso Napoli.

Dai progetti di Risanamento a partire dal 1885 alle utopie metropolitane del nuovo piano urbanistico di Lamont Young (Progetto di una zona del rione Campi Flegrei)⁵⁰, emergono le esemplificazioni di un'architettura che non rappresenta con omogeneità e uniformità il carattere connotativo della *civitas*. Se «lo status di un cittadino non ha a che vedere soltanto con la ricchezza, ma anche con altri fattori di attendibilità sociale, tra i quali la sensibilità estetica soggettiva e la

48 Cfr. G. C. ARGAN, *L'arte moderna...*, ivi, p. 188.

49 Napoli è — nella lettura *urbs-civitas* — un eclatante caso campione dello *Stile Nouveau* diffuso. Le evoluzioni dell'avanguardia artistica di fine Ottocento coinvolsero le arti applicate assumendo caratteri diversi a seconda delle aree geografiche: *Art Nouveau* in area francofona, *Jugendstil* in Germania, *Sezessionstil* in Austria, *Modern Style* in Gran Bretagna, *Modernismo* in Spagna. In Italia, oltre a Napoli, Torino (prima Esposizione internazionale d'arte decorativa moderna, 1902).

50 Il progetto di riqualificazione urbana dell'ingegnere scozzese Lamont Young, a cui si devono tra l'altro la progettazione (mai realizzata), della prima ferrovia metropolitana di Napoli, e per la riqualificazione urbana e turistica dell'area Flegrea, fu accusato di scarso realismo e mancata stima dell'effettiva corrispondenza tra le condizioni ambientali del territorio napoletano e quelle economiche e sociali. «È curioso notare — ha scritto De Fusco — che proprio le aree destinate da Young alla realizzazione del suo sogno [...] venivano occupate nel 1910 dai complessi siderurgici dell'Ilva. Essi trasformavano questa zona, naturalmente destinata alla espansione residenziale, in una malsana periferia industriale, producendo un ambiente in senso opposto, ma urbanisticamente altrettanto assurdo quanto l'utopia dell'ingegnere ottocentesco». R. DE FUSCO, *Il floreale a Napoli...*, ivi, p. 68.

consuetudine collettiva al suo significato»⁵¹, l'*habitat Nouveau*, nel suo stile così distribuito e organizzato, non è soltanto la prova di un fatto storico, un insieme di 'punti singolari' che disegna un unico percorso storico-sociale da Coketown a Napoli, ma anche la dissacrazione di una volontà estetica collettiva che non è né nel regime economico, né in quello culturale, la volontà di tutti. Soprattutto perché ciascuna *civitas* è riconoscibile da una propria 'personalità', da un proprio 'carattere', i cui presupposti possono essere non garantiti a causa di una serie di pregiudizi sociali o di indottrinamenti stilistici che riescono a camuffare o — come in questo caso nei piani di Risanamento del XIX secolo — lasciare alle spalle dei 'grandi palazzi' o dei quartieri moderni, il degrado e la povertà dei rioni e delle fabbriche.⁵²

Il *flo reale* era una profanazione *bohemiana* dello stile di vita urbano, un *fatto* che segnava il confine tra la parte alta e la parte bassa della città. Una linea di mezzo dove le facciate delle abitazioni e degli edifici non erano soltanto rappresentazione di uno status, ma di un mondo, le cui bifore, i trifogli, i fregi e i rampicanti sono una declamazione borghese della libertà sistematica e 'diffusa', di un valore precluso e privilegiato.

Una liberazione spirituale che in campo artistico affermava l'affrancamento da ogni tradizionalismo puro e che si trasponeva su un'architettura la cui funzionalità e la cui utilità si identificano con il bello e l'ornato, pretesto salvifico per una società libera e ottimista. Null'altro che un nuovo spazio urbano disegnato secondo il ritmo imposto dallo sviluppo liberistico e industriale, ma anche uno spirito di controparte che per un verso universalizzava il bisogno d'arte estendendolo a tutta la comunità, per un altro fotografava la voragine

51 M. ROMANO, *La città come opera d'arte*, Torino, Einaudi, 2008, p. 12 e sgg.

52 «Da un lato la *civitas* è una società democratica che comporta in se stessa il principio dell'eguaglianza di tutti i cittadini, ma dall'altro, la mobilità sociale è in manifesto contrasto con questo principio, con quella libertà che produce una diversità di *status*»: temi collettivi e volontà estetica collettiva sono stati per secoli, endemicamente in conflitto, e il sentimento della *civitas* costituisce — scrive Marco Romano ne *La città come opera d'arte* — la consapevolezza di sé, costituisce l'espressione di fare della città un'opera d'arte, il che può manifestarsi nelle facciate delle proprie case o nella consuetudine, nell'adattamento e nell'omologazione coercitiva che in qualche modo possono costituire anche una violazione della *civitas* stessa. M. ROMANO, *ivi*, p. 40, 41.

produttiva della catena industriale e i plumbei cieli di Coketown⁵³.

Il connubio tra funzionalità e utilitarismo non poteva essere il corrispettivo reso per uno stile di vita ideale, per una rinascita settoriale e riduttiva. La correlazione *urbs civitas* è ora più che mai testimoniata dal sorgere di opere urbane che non sono la rappresentazione di una volontà estetica collettiva e di nuove esigenze di vita, ma un'esigenza di pochi. Da *Coketown* a Napoli, da Napoli a Londra, il progetto di riqualificazione urbana dei Campi Flegrei emulava il Crystal Palace di Londra o ancora, a Parigi, il *Palais Industriel*⁵⁴.

All'uscita della fabbrica la realtà è quella fredda, umida, esausta e barcollante di Coketown, il corrispettivo dato alla noia, alla volgarità e alla grazia che gli impressionisti non dissimulavano in pittura e all'onirico tentativo di fare qualche passo indietro dei raffaelliti per donare al mondo un nuovo sentimento di vita: una missione impossibile. Tentativo costante nell'uno e nell'altro caso — che derivava dalla nuova cultura *liberty* — parallela alla ricerca strutturale, al calcolo, alla smania di catturare il giorno e l'aria delle nuove città.

Il pretenzioso quanto esaltante *fare delle cose* era un elemento di senso per la vita, e lo era nella misura in cui ciascuno col suo 'fare' dava vita all'evoluzione universale dell'essere. Quale diritto alla città in questa forma superiore di operato umano? lo stesso prodotto che proveniva dalle 'mani' di Coketown a forza di mattoni, assaporava il gusto delle cose facendole come artista e come operaio: «non è molto importante che l'artista (per definizione un borghese) con un atto di santa umiltà si faccia operaio, è invece importante che l'operaio

53 La formazione dell'*art nouveau* è strettamente riconducibile a due componenti, quella delle arti applicate di matrice inglese e quella della pittura francese dell'Ottocento. Se per un verso il nuovo stile era caratterizzato dalla poetica e dallo spiritualismo di carattere vittoriano, per un altro si affidava all'*art nouveau* il compito di rappresentare il 'nuovo' spirito libero proprio dell'Ottocento europeo. Il nuovo spazio architettonico e urbano così concepito, assimilava entrambe le tendenze creando una corrispondenza tra città e arte, città e decorazione: preraffaellismo, impressionismo e post impressionismo si trasponevano sull'ambiente urbano allo stesso modo. Cfr. R. DE FUSCO, *Il floreale a Napoli...*, pp. 3 e sgg.

54 Per i Campi Flegrei Lamont Young aveva previsto un centro turistico, ricreativo e un quartiere residenziale signorile con un palazzo di cristallo dove «come nel Palazzo di Cristallo di Londra e nel *Palais Industriel* a Parigi, potessero liberamente riunirsi tutte le produzioni artistiche ed industriali contemporanee...», R. DE FUSCO, *ivi*, cit., p. 66.

diventi artista»⁵⁵. Una scambievole corrispondenza e cioè, da un lato il proposito di dare all'arte una propria funzionalità sociale e dall'altro la resa industriale a catena che si pregiava della produzione artigianale. A questa ideale autonomia dell'arte faceva riferimento Victor Horta «quando per il rinnovamento dell'architettura indicava l'esempio dei pittori»⁵⁶, e così *urbs* e *civitas* traslano l'una sull'altra come la pittura trasla sull'architettura della città in un caso di declinazione diacronica della cittadinanza: dalla tappezzeria *nouveau* per nursey di Walter Crane ai *Poveri sui gradini del convento di Roma* dell'impressionismo italiano del Zandomenghi (1872), dalla *Red House* di Bexley (1859) allo *Spaccapietra* (1849) di Courbet⁵⁷.

Mentre una bellezza esemplare stava per invadere e a tratti già invadeva l'urbano e i diversi livelli della vita sociale, la realtà si riversava sui gradini dell'*Ara Coeli* di Roma o sulle pietre arse di Courbet, una *contradictio in adiecto*, che per secoli ha accompagnato l'individuo, della funzionalità sociale dell'arte.

Se edonismo e utilità simuleranno la *nuova primavera* nei fregi delle balaustre, esprimeranno evidentemente la contrapposizione l'abisso invalicabile tra la classe dirigente e la classe operaia. È così che i frammenti dello stesso ordine di pietra, cioè dell'ordine della città, da un alto, e della cittadinanza, dall'altro, si moltiplicano nella materia pittorica affatto dissimulata dello *Spaccapietra* di Courbet, e si ricompattano, metaforicamente, nella *Red House* di William Morris, la casa che risponde alle esigenze reali della vita: «un nuovo modello di ambiente per il nucleo originario della società, la famiglia»⁵⁸.

55 La questione dell'arte come questione politica muoveva dal pensiero di Ruskin ma anche dagli scritti di Marx. L'arte quotidiana dell'operaio diveniva artigianato riscattandosi dal mero valore del commercialismo e assumendo definizione di arte popolare. Cfr. G. C. ARGAN, in *L'arte moderna...*, cit., p.172 e sgg.

56 S. GIEDION, *Spazio, tempo e architettura*, Milano, 1954, p. 296, in R. DE FUSCO, ivi, p. 8.

57 Nel 1854 Charles Dickens dava alla luce *Hard Times* e la sua memorabile rappresentazione di Coketown, città-fabbrica. Sono di pochi anni prima l'immediatezza della fatica e la lacerante realtà de *Lo spaccapietra* di Gustave Courbet, e nel 1872, quando Roma era appena diventata capitale, Federico Zandomenghi figurava il 'silenzioso' pasto dei poveri sui gradini del convento dell'*Ara Coeli*.

58 G. C. ARGAN, ..., cit., p. 173.

Dello stesso secolo, ad esempio, la discrepanza tra *urbs* e *civitas* che disegna l'architettura di New York e quella dell'Italia, tra il *Ponte di Brooklyn* a New York (1868-83) e la *Mole Antonelliana* a Torino (1878), di Parigi per la *Bibliothèque Nationale*, (1858-68) e di Milano per la *Galleria Vittorio Emanuele II* (1865-67)⁵⁹. La bellezza architettonica si declina con una diversità volumetrica, spaziale, e monumentale, con differenti moduli temporali cui si affidano in particolare le città europee. Non v'è una bellezza diversa che è propria delle fisicità delle persone e delle cose, dei materiali e dello spazio, come quella, di nuovo, delle *Ragazze in riva alla Senna*, di Gustave Courbet (1857): nulla di fantasioso, nulla di ermetico, il riposo puro e felicemente volgare dei corpi sottratti all'afa quotidiana. È tuttavia la bellezza della sottrazione disciplinata ed equiparata dai canoni della modernità e dell'economia, in un quadro, appunto, in cui la cittadinanza si traspone nella stessa misura in cui coesistono e confliggono la bellezza e la giustizia. Il simbolismo strutturale dell'architettura del secolo è segno di una correlazione tra *urbs* e *civitas* i cui 'segni' collidono nella medesima immagine di una nuova libertà e autonomia che è rappresentata nello slancio e nella leggerezza delle linee⁶⁰. Un'immagine amplificata che è contraddittoria quanto contraddittorio era il tentativo di distribuire in maniera egualitaria il nuovo linguaggio e i nuovi segni dell'arte sul disegno della città e

59 Le opere sono il simbolo di una nuova e differenziata monumentalità. Sono soprattutto il simbolo della modernità tecnica e funzionale, e tecnica e funzionalità si concretizzano nell'acciaio, nel ferro, nel vetro, nei pieni di luce e aria, nella leggerezza e nella libertà delle masse e dei volumi e ancora, in un connubio di tecnica e decorazione, ove è la struttura a prendere il posto della stessa decorazione, a divenire simbolo di bellezza unica ed essenziale. Nello stesso tempo però la carica simbolistica si fa più discreta, nutrita quasi di quei caratteri tecnici che se per un verso sono il simbolo della bellezza futura e dell'evoluzione strutturale, come nel celebre esempio della Torre Eiffel (1887-89), per un altro la Mole Antonelliana a Torino, trovava un differente equilibrio spaziale e temporale: un compromesso tra monumentalità e funzionalità che è una celebrazione del futuro ma allo stesso tempo non imputa nulla alla bellezza del passato.

60 La resa architettonica dello strutturalismo comprovava, secondo Argan, il profondo parallelismo (non analogico) con lo spirito impressionista, cosicché la struttura architettonica diviene un tutt'uno con la luce e l'aria, senza interruzioni con lo spazio, senza voler rappresentare un'autorità politica o religiosa: «non ha massa né volume, è scritta sul cielo come un disegno al tratto su un foglio di carta: con tratti più spessi e più sottili, che diversamente qualificano la qualità cromatica del fondo, come i disegni degli impressionisti». G.C. ARGAN, *L'arte moderna...*, cit., p. 80.

sull'architettura della cittadinanza⁶¹. Questa seconda natura attribuita alla città *floreale* se dava conto di una riqualificazione estetica dell'edilizia corrente, armeggiava, sull'altro versante, l'insofferenza dei moti operai. La *cit  industrielle* (1901-1904) di T. Garner, sarebbe stata un ottimo incubatore per 'le mani' di Coketown.

Qui il rapporto complesso, insoluto e spesso eluso, tra resa estetica e giustizia collettiva d  poche ragioni alla citt  considerata come un'opera d'arte, ma   una chiara esplicazione di un denominatore comune, perch : «mentre nel caso di una qualsiasi opera d'arte la trasgressione linguistica sembra legittima perch    in definitiva sufficiente l'incontro di un artista e di un committente [...], la citt  non pu  essere il campo di un'analogia innovazione perch  i suoi termini espressivi devono essere comuni e comprensibili a tutti i cittadini [...]»⁶². Ma nella relazione *urbs-civitas*, gli edifici e i quartieri della 'citt  rampicante'⁶³ sono non soltanto i 'sottosegni' architettonici di uno stile di vita, sono una delle opere che, nei passaggi, nel cambiamento (metabole) della *rivoluzione urbana*⁶⁴, sono oggetto di appropriazione dello spazio e del tempo, dove le medesime disfunzioni tra l'opera delle mani e quella dell'arte a tutti i costi sono il segno della *civitas* sull'*urbs* e sono «casi ed esempi di 'topiche' appropriate, di qualit  temporali inserite nello spazio»⁶⁵, che di quella rivoluzione resteranno il disegno.

61 La relazione *urbs-civitas* ha un comprovato carattere connotativo. Il senso della lettura di questa traccia sta nel riscoprire sull'architettura dell'*urbs* i segni, i simboli della *civitas* nelle sue diverse declinazioni. Senza prescindere dal fatto che l'architettura possa non essere concepita come un sistema di comunicazione quale la lingua,   oltremodo auspicabile l'idea di rivolgere all'opera d'arte e dunque a un'opera architettonica, lo sguardo che Cesare Brandi definiva 'astante', e cio , pura presenza estetica.   vero tuttavia, che nel nostro caso, il riconoscimento del segno architettonico come determinazione di una volont  estetica collettiva o risultato di una coercizione politica, governativa, sociale,   il corrispettivo dei cosiddetti sottosegni del significato e delle figure del significante che sono, secondo August Schmarsow, la pianta, il soffitto, le aperture interne, i sostegni e la facciata, l'estradosso delle coperture e della pianta, le aperture esterne. Cfr., G. C. SCIOLLA, *La critica d'arte del Novecento*, Torino, Utet, 2006, p. 378, 379.

62 M. ROMANO, *La citt  come opera d'arte*, cit., p. 105.

63 Il floreale e i rampicanti erano tipici temi ripetuti spesso in sequenza armonica dall'*Art nouveau*.

64 V. G. CHILDE, *The Urban revolution*, op. cit.

65 H. LEFEBVRE, *Il diritto alla citt ...*, cit., p. 129.