

Daide Tommaso Ferrando
LA CITTÀ COME
Storia dell'idea di paesaggio urbano

Dissertazione finale.
presentata a conclusione del XXIV Ciclo
del Corso di Dottorato di Ricerca
in Architettura e Progettazione Edilizia
Politecnico di Torino, Facoltà di Architettura

Tutors
Professor Marco Trisciuglio
Professor Javier Maderuelo
Professor José Ignacio Linazasoro

Marzo 2012

A Gino, Pingo e Lori

Indice

L'architetto nel paesaggio urbano

I. Prolegomeni al paesaggio

1. Definire il paesaggio
2. Il paesaggio come mediatore culturale
3. *Landschap, landscape, landschaft*: paesaggio, *paisaje, paysage*
4. Società di paesaggio e società senza paesaggio
5. Una teoria artistica del paesaggio
6. Il distacco
7. Il paesaggio nella città

II. La città osservata

1. La città negata
2. La città in scena
3. La città descritta
4. La città trasfigurata
5. La città fotografata

III. La natura della città

1. Il paesaggio della metropoli
2. L'uomo nella folla
3. La città come paesaggio culturale
4. La seconda natura della città
5. *Back to the tree*

IV. La città frammentata

1. Il pittoresco in città
2. Il montaggio dello spazio urbano
3. L'arte del *townscaping*
4. Dal frammento al residuo

Verso una critica del paesaggio urbano

Bibliografia

Non sarei mai riuscito a scrivere questa tesi di dottorato senza l'apporto di quanti, negli ultimi tre anni, hanno incrociato le strade della mia ricerca, fornendomi spunti e suggerimenti preziosi per il suo completamento. Il mio primo ringraziamento va a Marco Trisciuglio, i cui rigorosi metodi di insegnamento mi hanno regalato non poche notti insonni, all'inizio di questo percorso: ciò che vivevo come puro accanimento, era però la maschera di una mia inadeguatezza, e lo scombusolamento che seguiva i nostri primi incontri non tardò a manifestare il suo lato terapeutico. Tutto quello che so, su come si fa ricerca, è farina del suo sacco. Un ringraziamento altrettanto grande va a Javier Maderuelo, mio secondo tutor, le cui lunghe, dense, ripetute e preziose revisioni spagnole hanno contribuito in maniera essenziale alla stesura di questo documento. Lo stesso dicasi per José Ignacio Linazasoro, il cui punto di vista progettuale ha permesso a questa ricerca di virare nella direzione necessaria. Ringrazio Darío Gazapo e tutti i professori (Juan Miguel Hernandez Leon, Antonio Miranda, Milla Hernandez Pezzi, Miguel Ángel Anibarro, Luis Moya) del Máster en Proyectos Arquitectónicos Avanzados della Escuela Técnica Superior de Arquitectura di Madrid – dove ho trascorso il secondo anno del mio dottorato –, con i quali ho potuto instaurare un costante e proficuo dialogo, senza il quale non avrei potuto affrontare alcune delle parti più delicate di questo studio. Ringrazio anche quanti, tra i colleghi del Dottorato in Architettura e Progettazione Edilizia del Politecnico di Torino, hanno contribuito, con riferimenti e consigli, alle diverse fasi del mio lavoro. Durante tutto il mio percorso di dottorato, e soprattutto negli ultimi mesi, ho avuto inoltre il privilegio di avvalermi dell'appoggio di chi, per amicizia o per affetto, ha scelto di investire parte delle sue energie ai fini della mia causa. Ringrazio, dunque, Pierpaolo, per aver fatto sì che non dovessi preoccuparmi d'altro, se non di studiare; ringrazio Anna Roberta, Paola e Giulia, per aver avuto la pazienza di leggere, e correggere, cotanto malloppo di densi concetti; e ringrazio Tomaso, per le concitate conversazioni sui presupposti della scienza e della ricerca. Ringrazio Mar, infine, per avermi insegnato, in questi tre anni, la delicata arte dell'ambizione.

L'architetto nel paesaggio urbano

Diventato ormai parte integrante del nostro ambiente, il cinema ci mostra il paesaggio urbano dalla prospettiva delle immagini. Vorrei soffermarmi un momento su questo termine: «immagine». Non è certo un concetto chiaro e univoco, perché può indicare di tutto, sia entità totalmente astratte che fatti concreti, e le immagini dei paesaggi urbani che il cinema ha tracciato nel corso della sua storia sono molto diverse dall'aspetto reale che hanno assunto oggi; i film ci suggeriscono movimento e dinamismo, una realtà in completa trasformazione. Tutti sappiamo quanto si siano modificate le città, quanto sia cambiata per esempio Tokyo negli ultimi cento anni, o cinquanta, addirittura negli ultimi dieci anni. Si tratta di un processo che sembra subire una continua accelerazione, e noi siamo ormai abituati sia ai cambiamenti che alla rapidità con cui si verificano. Ma contemporaneamente all'ambiente urbano cambiano appunto anche le immagini. Forse si può addirittura affermare che le immagini e le città si evolvono in maniera analoga, probabilmente parallela.¹

«Che cos'è, secondo te, il paesaggio urbano?». Questa semplice domanda, apparentemente scontata, ha causato non pochi grattacapi a un gruppo di cinquanta studenti universitari, tutti iscritti al quinto anno della Facoltà di Architettura di Torino, ai quali ho recentemente chiesto di rispondere, su di un “pizzino” informale e anonimo, a tale quesito. Sebbene il campione scelto per l'esperimento non possa certo definirsi (a causa della ridotta e poco differenziata popolazione di cui si compone) statisticamente significativo di alcunché, ritengo che i risultati di questa mia piccola inchiesta siano tuttavia interessanti, perché chiaramente rappresentativi del diffuso stato di confusione (per niente limitato all'ambito accademico) che caratterizza, attualmente, l'insieme dei discorsi sul paesaggio urbano. A una lettura trasversale delle risposte ottenute – tutte diverse –, risulta infatti evidente come l'idea di paesaggio urbano tenda a una certa “oscillazione semantica” che, instaurata tra poli spesso contraddittori, non permette (apparentemente) di associarne i concetti a una chiara sfera disciplinare di riferimento. La più diffusa e significativa, tra le opposizioni polari rilevate durante l'inchiesta, è quella che si instaura tra un'accezione *oggettiva* e una *soggettiva* di tale idea: se, nel primo caso, essa è ricondotta alla semplice presenza fisica di un insieme di elementi misurabili – il paesaggio urbano come porzione di un territorio antropizzato –, nel secondo caso, invece, essa è subordinata all'instaurazione di un atto percettivo (individuale o collettivo) sul territorio – il paesaggio urbano come immagine di una città. Altrettanto incerta appare la definizione del contenuto a cui tale idea fa riferimento: sulla scorta del diffuso preconconcetto secondo cui il termine «paesaggio» indica sempre un *paesaggio naturale*, l'ambiente in cui “si trova” il paesaggio urbano è stato caratterizzato, a seconda dei casi, come *esclusivamente artificiale, artificiale e naturale* allo stesso tempo, o (indifferentemente) *artificiale e/o naturale*. Terzo punto di disaccordo – limitatamente alle definizioni di quanti degli intervistati hanno definito (correttamente) il paesaggio come un'immagine –, riguarda il posizionamento dell'osservatore rispetto all'ambiente osservato: *all'interno* del tessuto urbano, secondo alcuni; *al suo esterno* e in posizione privilegiata (dall'alto di un monte o di una collina, per esempio), secondo altri. Vi sono, poi, richiami sporadici ad alcuni concetti cruciali che, seppur chiaramente legati al tema del paesaggio urbano, non sono stati citati nella maggioranza delle definizioni raccolte. Essi sono (in ordine di frequenza decrescente): il problema della *progettazione* del paesaggio urbano; il ruolo svolto dalla *presenza umana* nella costruzione dell'immagine della città; l'esistenza di diversi *tipi* di paesaggio urbano e la loro *caratterizzazione*; l'influenza del *movimento* sulla percezione paesaggistica; il rapporto tra architetture e *spazio*; il paesaggio come *rappresentazione*. Vale infine la pena di riportare la poco frequente (ma significativa) confusione, fatta da alcuni dei cinquanta studenti, tra l'idea di paesaggio urbano e quelle – ad essa relazionate, seppur distinte – di *skyline*, panorama e ambiente.

Lungi dal rappresentare un caso isolato, l'appena rilevata “problematicità” del paesaggio urbano si riflette frequentemente, da un lato, nella confusione e superficialità con cui tale termine è utilizzato nel linguaggio quotidiano e, dall'altro, nella moltiplicazione semantica cui esso è soggetto all'interno della letteratura di settore. Nel campo dell'architettura, in particolare, sebbene le

1 WIM WENDERS, *L'atto di vedere*, Ubulibri, Milano 1992, p. 85.

riflessioni sul paesaggio urbano godano – nuovamente² – di una certa fortuna critica (tanto tra i docenti, quanto tra gli studi di progettazione), nella maggior parte dei casi, la vaghezza e il pressapochismo con cui esse sono sviluppate ne annullano, a tutti gli effetti, il potenziale conoscitivo e operativo. Mi è recentemente capitato, ad esempio, di prendere parte a un ciclo di seminari sul paesaggio urbano durante il quale, però, di paesaggio urbano (nel senso corretto del termine) si è parlato ben poco. Ricordo inoltre che, nello stesso periodo, la mia università stava ospitando una mostra fotografica sui “nuovi paesaggi urbani” di Spina 3 (un'area ex-industriale di Torino, trasformata e riconvertita, in occasione delle Olimpiadi Invernali del 2006, in un grande quartiere residenziale e commerciale), le cui opere esposte ritraevano, prevalentemente, i dettagli delle facciate di alcuni degli edifici da poco realizzati in quell'area – tutt'altro che paesaggi, dunque. Poco più di un anno fa, similmente, ho sentito il curatore di una mostra di architettura contemporanea (anch'egli architetto) definire «effetto di paesaggio urbano» il risultato ottico della disposizione, all'interno dello spazio della mostra, di una serie di stampe fotografiche in grande formato degli edifici da lui selezionati – indipendentemente dal posizionamento relativo di tali stampe e dal carattere rurale o urbano delle architetture fotografate. I contenuti della rivista “Paesaggio urbano” (edita da Maggioli), inoltre, non aiutano certo a risolvere il problema, dato che in essa vi si trovano pubblicati progetti e ricerche spazianti dalla scala territoriale a quella del design d'interni e riguardanti, indifferentemente, aree a carattere rurale, industriale e/o urbano – a conferma della “flessibilità” con cui entrambi i termini che danno il titolo alla rivista sono oggi utilizzati. A queste considerazioni bisogna infine sommare una rilevante (e rilevata) scarsità di pubblicazioni scientifiche che affrontino il tema del paesaggio urbano nella sua *globalità*: lungi dal restituirne la complessità storica e semantica, infatti, la maggior parte dei testi cui questo studio fa riferimento operano una (comunque, più che legittima) frammentazione di tale idea, che pur permettendo di identificarne e approfondirne specifiche *pieghe*, lascia in sospeso il problema della composizione del più ampio affresco di cui esse fanno parte. È dunque nella direzione di tale obiettivo, ritenuto necessario nell'ottica della costruzione di un sistema cardinale a partire dal quale orientare le future speculazioni (teoriche e pratiche) sul paesaggio urbano – e pur nella consapevolezza che una simile operazione non possa prescindere dall'adozione di una certa superficialità ricognitiva, pena l'impossibilità di strutturazione della ricerca stessa – che ho deciso di affrontare il presente lavoro.

Nell'approssimarmi al tema di studio ho ritenuto necessario stabilire, prima di tutto, il periodo e il modo in cui la cultura occidentale, nel corso della sua millenaria storia urbana, è stata in grado di sintetizzare per la prima volta un'idea coerente e autonoma di paesaggio urbano, al fine di segnare una linea di demarcazione tra tutti quei fenomeni (pittorici, letterari, architettonici, urbanistici etc.) che possono essere coerentemente messi in relazione con una lettura paesaggistica della città, e tutti quelli che – in quanto antecedenti alla nascita dell'idea occidentale di paesaggio urbano – non dovrebbero essere associati a essa (sebbene, di sovente, lo siano). In secondo luogo, ho cercato di delimitare il sistema di concetti che può oggi definire *propriamente* i confini di tale idea, al fine di facilitare l'individuazione dei ricorrenti “abusi semantici” cui essa è soggetta, riconducendone così il significato attuale al suo nucleo originario. Infine, ho deciso di indagare il sistema di relazioni operative che la disciplina architettonica intesse con questo specifico tipo di esperienza degli spazi della città, con l'obiettivo di esplicitare il sistema attraverso il quale i discorsi sul paesaggio urbano

2 La più intensa e fruttuosa stagione di ricerche sul paesaggio urbano risale agli anni sessanta del secolo scorso, decennio durante il quale furono pubblicati tre testi fondamentali – ancora oggi utilizzati come principale punto di riferimento da quanti si avventurano nei meandri di tale complesso campo di studi –: *L'immagine della città* di Kevin Lynch (Marsilio 2006), *Vita e morte delle grandi città* di Jane Jacobs (Einaudi 2009) e *Il paesaggio urbano* di Gordon Cullen (Calderini 1976). Di questi tre volumi, pubblicati praticamente in contemporanea, solo il terzo, però, costituisce una vera e propria riflessione *paesaggistica* (secondo l'uso che di tale termine viene fatto all'interno di questa ricerca) sullo spazio della città: ragion per cui il testo di Cullen, e non gli altri due, costituisce un precedente importante per le riflessioni contenute nelle pagine che seguono.

possono assumere un valore *strumentale* all'interno della progettazione: a tal fine, ho scelto di analizzare criticamente una serie di opere paradigmatiche, osservandole attraverso la lente del paesaggio urbano, e cercando di estrarre da esse un insieme di criteri progettuali generici.

Il testo è organizzato in quattro capitoli principali, ciascuno dei quali gravita attorno a una o più domande specifiche, la cui risposta ho ritenuto improrogabile ai fini del raggiungimento dell'obiettivo principale di questa ricerca: una definizione operativa dell'idea di paesaggio urbano. «Che cos'è il paesaggio? Qual è la sua relazione con il paesaggio urbano?»: sono questi i due interrogativi affrontati all'interno del primo capitolo, intitolato *Prolegomeni al paesaggio*, nel quale faccio chiarezza sull'insieme di concetti che caratterizzano entrambe le idee, mettendone in luce tanto i tratti in comune, quanto le rispettive specificità. Data la complessità semantica che caratterizza al giorno d'oggi il termine «paesaggio» – di cui i campi disciplinari più disparati tendono, con sempre maggior frequenza, ad appropriarsi, producendone interpretazioni spesso diverse, se non tra loro contraddittorie –, non ho potuto esimersi (pena l'impossibilità di procedere nella trattazione) dal prendere una posizione chiara e univoca in merito alla definizione di tale idea. Appoggiatomi, principalmente, alle teorie estetiche sul paesaggio di Augustin Berque, Alain Roger e Javier Maderuelo, ho dunque escluso dalla mia ricerca tutte le letture disciplinari che non condividono i principali concetti da essi segnalati a fondamento dell'idea in questione: pur consapevole dei rischi che derivano da tale scelta, ho comunque ritenuto preferibile intraprendere un cammino criticamente militante, piuttosto che prudentemente imparziale.

Il secondo capitolo, intitolato *La città osservata*, risponde alla cruciale domanda: «quando è nata l'idea di paesaggio urbano in Europa?». Attraverso l'analisi contenutistica di una serie di rappresentazioni urbane fondamentali (tutte prodotte tra il X e il XIX secolo), in questa parte della ricerca traccio, per sommi capi, la storia evolutiva dello sguardo europeo sulla città, a partire dall'ipotesi secondo cui, in ogni opera d'arte, la scelta del soggetto e del modo di rappresentarlo non sono mai indifferenti, ma rispecchiano invece una specifica visione del mondo (dell'ambiente urbano, in questo caso), le cui caratteristiche sono il prodotto dell'insieme delle condizioni politiche, economiche, tecniche e culturali del periodo storico in cui l'opera si colloca. Tale ipotesi – non certo mia³ – risulta fondamentale ai fini di questo studio, perché permette di utilizzare qualsiasi rappresentazione (pittorica, letteraria, fotografica, cinematografica etc.) come un documento materiale dell'immaginario collettivo di cui è l'espressione. Fatte queste premesse, e a partire dalla definizione di paesaggio urbano svolta nel primo capitolo, identificato, nel panorama della storia dell'arte europea, le rappresentazioni che per prime denunciano in maniera inequivocabile la presenza, nel paradigma estetico cui esse appartengono, di una lettura paesaggistica dello spazio della città.

Nel terzo capitolo, *La natura della città*, mi interrogo sulle conseguenze che la nascita della metropoli, avvenuta intorno alla seconda metà del XIX secolo, ha avuto sull'evoluzione della cultura occidentale e, in particolare, sul ruolo svolto dall'esperienza dello «shock» metropolitano nella formazione dell'idea moderna di paesaggio urbano. Riportando le testimonianze di pittori, scrittori e filosofi, ricostruisco le valenze culturali ed estetiche dell'epocale cambio di paradigma verificatosi con il passaggio dalla società urbana a quella metropolitana, nel quale già si nascondeva, *in nuce*, il germe estetico che accompagna l'esperienza della città contemporanea.

Al quarto e ultimo capitolo, intitolato *La città frammentata*, è affidato il compito di fare chiarezza su quali rapporti intercorrano tra paesaggio urbano e progettazione. Le tre domande «cosa caratterizza l'esperienza della città contemporanea?», «come si progetta il paesaggio urbano?» e «come può il paesaggio urbano entrare a far parte della progettazione architettonica?», trovano in esso risposta grazie a un ricorso *trasversale* alla categoria estetica del pittoresco che – a partire dalla famosa *querelle* tra William Gilpin, Uvedale Price e Richard Payne Knight, all'uso urbano di esso fatto da Camillo Sitte, Nikolaus Pevsner e Gordon Cullen, passando per la sua declinazione

3 Per una bibliografia a riguardo, rimando, per semplicità, alle note contenute nel testo.

cinematografica, legata alla nascita della tecnica del montaggio, fino alle più recenti teorizzazioni firmate Rem Koolhaas – si rivela uno strumento imprescindibile per ricondurre a un'unità progettualmente coerente l'inarrestabile processo di frammentazione cui è da tempo soggetta la città (e l'estetica) occidentale. L'intero capitolo si pone inoltre l'obiettivo di ricostruire, in maniera più approfondita rispetto a quanto sia stato fatto fino a oggi, il *background* culturale che ha reso possibile, negli anni cinquanta del secolo scorso, la nascita in Inghilterra del cosiddetto *Townscape movement*, di cui *Il paesaggio urbano*⁴ di Gordon Cullen è solitamente – sebbene erroneamente – considerato la massima espressione teorica.

Infine, il titolo. La città è il luogo per eccellenza in cui si sono formati, e in cui hanno assunto forma fisica, i diversi paradigmi estetici che hanno scandito l'evoluzione della cultura occidentale. Fin dalla sua nascita, l'immagine della città europea ha suscitato l'interesse di un'infinità di artisti (pittori, incisori, scultori, scrittori, fotografi, registi etc.) le cui opere, lungi dal cristallizzarne la realtà oggettiva, ne restituiscono invece rappresentazioni “filtrate” dall'insieme delle specifiche caratteristiche – politiche, economiche, tecniche e culturali – dei periodi storici a cui esse appartengono: la visione, in questo senso, non si costituisce come una condizione oggettiva, bensì come un prodotto culturale. Nel caso della storia della visione e della rappresentazione urbana, tale funzione di “filtro ottico” svolta dalla cultura assume dei tratti affatto particolari. Analizzando i diversi modi in cui la città europea è stata rappresentata dall'anno Mille fino a oggi, ho infatti avuto modo di constatare come, in ogni periodo storico, la possibilità di descrivere (e dunque di comprendere) lo spazio urbano si sia legata inscindibilmente alla possibilità di ricorrere a una o più similitudini – la città *come scena*, la città *come foresta*, la città *come paesaggio* etc. – grazie alle quali il fenomeno urbano, troppo complesso per essere descritto sinteticamente nella sua molteplicità semantica (sociale, territoriale, spaziale, politica, economica etc.), diveniva immediatamente comprensibile, e di conseguenza rappresentabile.

Tali similitudini (delle quali faccio un'ampia ricognizione nel secondo capitolo di questa ricerca) dimostrano, inoltre, di possedere una certa “resistenza estetica”: una volta che una particolare interpretazione visiva dello spazio urbano è fissata da un artista, infatti, essa tende a divenire (salvo imprevisti) parte integrante dell'immaginario collettivo del suo tempo, e a ripresentarsi, ciclicamente, in seno ai paradigmi estetici successivi. Esempio, in questo senso, è la lettura scenografica dello spazio urbano operata da Leon Battista Alberti nel XV secolo: un'idea, quella di *città come scena*, le cui radici affondano in una serie di pratiche religiose medievali, e la cui influenza, come magistralmente dimostrato – tra gli altri – dall'opera di Aldo Rossi, giunge fino ai giorni nostri. Alla *lunga durata* che caratterizza questo tipo di fenomeni, si affianca la capacità degli artisti di inventare, in ogni periodo storico, nuovi modelli interpretativi del fenomeno urbano, affiancandoli, senza per questo sostituirli, a quelli già esistenti. Letta in questi termini, l'esperienza della città contemporanea si presenta all'osservatore come una *stratificazione di modelli*, tutti desunti (coscientemente e inconscientemente) dal sistema delle opere fondamentali (pittoriche, letterarie, fotografiche, cinematografiche etc.) del passato e del presente: la conoscenza di tali opere appare dunque necessaria per comprendere appieno il contenuto visivo delle nostre città, del quale il modello della *città come paesaggio* risulta essere “soltanto” una delle più recenti declinazioni.

Con questo lavoro non ho fatto altro che sfiorare la superficie del problema, mettendo semplicemente a sistema una serie di studi noti, sollevando problematiche in parte ancora irrisolte, e gettando (mi auguro) le fondamenta metodologiche per successivi approfondimenti. Non si è trattato, comunque, di un percorso sterile di scoperte: durante il mio studio, infatti, ho anche avuto modo di giungere a una serie di conclusioni “parziali” che, pur non rispondendo alla principale domanda sollevata dalla ricerca, mi hanno permesso di fare chiarezza su una serie di importanti questioni a essa relazionate che vorrei, per concludere, riassumere brevemente.

L'idea di paesaggio urbano sorge intorno alla seconda metà dell'Ottocento. Sebbene sia impossibile

4 GORDON CULLEN, *Il paesaggio urbano, morfologia e progettazione*, Calderini, Bologna 1976.

stabilirne la “data di nascita” (le idee non si formano da un giorno all'altro), si può affermare con certezza che, agli inizi dell'ultimo decennio del XIX secolo, l'idea di paesaggio urbano fosse completamente formata all'interno della cultura occidentale, come testimoniato da una serie di documenti pittorici e letterari che a essa si riferiscono in maniera esplicita. Prima di allora, in assenza di termini atti a indicare tale idea, e in mancanza di immagini che ne incarnino i principi fondamentali, non risulta dunque corretto parlare di rappresentazioni di paesaggi urbani, fatta eccezione per alcuni casi particolari, da considerarsi, in questo senso, anticipatori.

L'idea di paesaggio urbano è un prodotto dell'estetica moderna. La capacità di osservare paesaggisticamente la città si presentò come conseguenza dell'instaurarsi nella società ottocentesca di una serie di modelli estetici inediti, risultanti dalle modificazioni che alcune innovazioni tecniche (l'invenzione della fotografia), urbanistiche (l'avvento della metropoli), artistiche (l'Impressionismo) e filosofiche (l'introduzione nel pensiero occidentale del concetto hegeliano di bellezza artificiale) avevano prodotto sull'immaginario della popolazione urbana.

L'idea di paesaggio urbano implica un'equivalenza strutturale, e una contrapposizione figurativa, tra ambiente urbano e rurale. Le teorie urbanistiche del XX secolo hanno dimostrato che la dissoluzione dell'ambiente urbano in quello rurale non può rispondere all'emergenza insediativa che caratterizza la società contemporanea. Anche dal punto di vista estetico, una separazione chiara tra i due poli (opposti e complementari) di città e campagna appare come l'unica soluzione in grado di garantire la qualità paesaggistica di entrambi i territori. Sebbene i paesaggi urbani abbiano lo stesso *valore* estetico dei paesaggi rurali, per “fare paesaggio urbano” non si deve ricorrere all'immagine della natura, bensì a quella della città – da intendersi in tutta la sua complessità storica, e da declinarsi rispetto alla condizione contemporanea.

Il cinema è il principale modello attraverso cui è attualmente osservato lo spazio urbano. Le caratteristiche strutturali dell'immagine cinematografica – movimento e montaggio, prima di tutto – rendono il cinema il mezzo di comunicazione più adatto a descrivere la frammentata esperienza della metropoli contemporanea. È comunque possibile che questa condizioni cambi, nel giro di pochi anni, in virtù della velocità con cui le nuove tecnologie digitali (realtà aumentata e immagine tridimensionale *in primis*) stanno trasformando i meccanismi di percezione della realtà.

Il Townscape non è un prodotto esclusivo della cultura anglosassone. Sistema di configurazione dello spazio urbano di matrice pittoresca e cinematografica, l'arte del *townscaping* nasce, principalmente, dall'incontro, avvenuto nella prima metà del Novecento, tra le teorie inglesi sul pittoresco del XVIII secolo e la loro declinazione urbana svolta, nel XIX secolo, in ambito tedesco. Fondamentale ai fini di tale processo, seppur non ancora ufficialmente riconosciuta, fu l'opera intellettuale di Nikolaus Pevsner che, negli anni trenta del XX secolo, abbandonò la Germania nazista per trasferirsi a Londra, da dove teorizzò – in un libro rimasto inedito fino a poco tempo fa – i principi fondamentali del sistema progettuale del *Townscape*.

La progettazione del paesaggio urbano non è un problema architettonico o urbanistico. Essa appartiene, invece, al più recente campo disciplinare del *visual planning* (o *town-design*), la cui nascita può essere fatta coincidere con la pubblicazione, alla fine del XIX secolo, delle teorie urbane di Camillo Sitte.

Il paesaggio urbano è uno strumento a disposizione della progettazione architettonica. Fatte le dovute eccezioni, e seppur in maniera prevalentemente frammentaria e finora carente di un sistema teorico di riferimento, è dalla seconda metà del Novecento che l'architettura si confronta con il tema del paesaggio urbano, producendone *interpretazioni costruite* che rispecchiano, nella propria forma, il tipo di rapporto instaurato dai rispettivi architetti con l'immagine della città.

Dal punto di vista del paesaggio urbano, il sistema normativo e professionale italiano è ancora molto carente. Nonostante quanto scritto nei due punti precedenti, l'incapacità dimostrata dall'amministrazione pubblica e da molti architetti italiani di garantire una qualità *diffusa e trasversale* del paesaggio urbano – tanto rispettosa nei confronti della città storica, quanto del valore e della complessità delle attuali esigenze estetiche – rende più che mai necessaria una riconsiderazione sostanziale degli strumenti attraverso i quali i nostri paesaggi urbani sono progettati e governati: tema la cui importanza sociale si è rivelata ormai strategica.

Capitolo primo

Prolegomeni al paesaggio urbano

Il termine «paesaggio» è ormai entrato a far parte del linguaggio quotidiano, divenendone una specie di jolly: sempre più spesso, infatti, viene oggi utilizzato in campi totalmente diversi, come quelli della politica, della biologia, della pittura, della geografia e dell'urbanistica. L'abuso e il deterioramento semantico che stanno colpendo tale termine ci obbligano perciò a chiarire, il prima possibile, che cos'è ciò a cui ci riferiamo quando lo utilizziamo: ricordando, prima di tutto, che «paesaggio» è una parola nata nell'ambito dell'arte per indicare un genere pittorico, ambito dal quale essa trae il suo pieno significato.⁵

1. Definire il paesaggio

L'estensione del concetto di paesaggio al territorio urbano è un fenomeno relativamente recente. Ancora nel 1973 Rosario Assunto, uno dei più grandi teorici del paesaggio del Novecento, per trovare una definizione del termine che fosse allo stesso tempo breve e adeguata, interrogò i più accreditati dizionari italiani⁶, ottenendo da essi un elenco di definizioni differenti ma complementari, nelle quali sono riconoscibili alcuni principi fondamentali, che proverò qui a riassumere. In primo luogo, il *paesaggio* viene messo in relazione con il *paese*, distinguendo i due termini a seconda delle diverse realtà a cui si riferiscono: una oggettiva – il paese – la cui conoscenza è affidata a discipline scientifiche come ad esempio la geografia, l'ecologia o la topografia; e una soggettiva – il paesaggio – la cui esistenza dipende dalla presenza di un osservatore che si trovi all'interno di un luogo e che lo osservi da uno specifico punto di vista. Secondo questa prima approssimazione, il paesaggio è un'immagine che coincide con l'aspetto di un territorio. Un secondo tema importante riguarda la presenza di una cornice, o finestra, attraverso la quale osservare il paesaggio: la mediazione culturale (nel caso specifico, di un oggetto prodotto dalla cultura artistica o architettonica) è infatti una condizione necessaria per la produzione delle immagini paesaggistiche, tanto da un punto di vista quantitativo – non si può osservare *tutta* la natura come un paesaggio, ma solo una parte di essa – quanto dal punto di vista qualitativo – nel senso che il paesaggio, in ogni periodo, è sempre un prodotto della cultura del suo tempo. Terzo elemento importante è la relazione che si stabilisce tra un paesaggio reale e il suo omologo dipinto: se la rappresentazione paesaggistica di un intorno è sempre il prodotto della particolare esperienza percettiva che di esso fa l'autore, si può dimostrare come la trasformazione, nell'immaginario collettivo, di un determinato paese in paesaggio avvenga solo in seguito a tale rappresentazione, e non anteriormente a essa – gli artisti, secondo questa tesi, sono coloro che “scoprono” paesaggi e li mostrano alla collettività.

Ultimo elemento-chiave è quello della costante naturalità del paesaggio: in tutte le definizioni scelte da Assunto, infatti, oggetto della contemplazione paesaggistica è sempre e solo un luogo naturale:

Possiamo considerare acquisita la giustificazione teorica di quella identificazione di paesaggio e ambiente naturale, che ci si pone come problema, nel primo momento della ricerca che stiamo affrontando. Abbiamo infatti constatato come la *naturalità* del paesaggio sia convalidata dall'uso comune, che solo metaforicamente, e di solito con intenzione non propriamente elogiativa, adopera il sostantivo *paesaggio* parlando, mettiamo, degli impianti di San Donato Milanese, o di quelli di Marghera [...]. Ed avevamo già preso atto, inizialmente, di come l'identità del concetto di paesaggio con quello di ambiente naturale, in quanto oggetto di esperienza e valutazione estetica, stesse alla base, in un modo o nell'altro, di tutte le definizioni del paesaggio reperibili

5 JAVIER MADERUELO, *El paisaje. Génesis de un concepto*, ABADA, Madrid 2005, p. 9.

6 ROSARIO ASSUNTO, *Il paesaggio e l'estetica*, Novecento, Palermo 1994, pp. 19-20.

nei dizionari grandi e piccoli. Sappiamo, cioè, che quando parliamo di paesaggio intendiamo sempre riferirci al paesaggio *naturale*, e non pensiamo affatto a una ipotesi di paesaggio *industriale*: per la quale può invece valere la definizione di territorio (come spazio da pianificare mentre il paesaggio sarebbe spazio da contemplare)⁷.

Se facciamo riferimento alla *Convenzione europea del Paesaggio* stipulata a Firenze nel 2000, leggiamo che «*Paesaggio*» designa una determinata parte di territorio, così come è percepita dalle popolazioni, il cui carattere deriva dall'azione di fattori naturali e/o umani e dalle loro interrelazioni». Questo recente documento, che riassume in maniera chiara e sintetica quanto scritto finora, contiene alcune cruciali differenze rispetto all'idea assuntiana di paesaggio: invece che di ambiente naturale, da un lato, la Cep parla infatti di «territorio», conferendo così uguale importanza alla presenza dei fattori umani e naturali per la formazione dell'immagine paesaggistica; dall'altro, definendo il paesaggio come il prodotto «dell'azione di fattori naturali e/o umani», la convenzione prende in considerazione la possibilità che un ambiente interamente antropizzato – rue Mouffetard a Parigi, il campus della Novartis a Basilea, Times Square a New York, il quartiere Pozniaki a Kiev o il *souk* della medina di Marrakech – possa costituire, sottoposto allo sguardo di un osservatore o della collettività, un paesaggio propriamente detto. Confermando tale estensione del concetto di paesaggio, Javier Maderuelo ha recentemente sottolineato⁸ come uno dei principali luoghi comuni in cui ci si imbatte, quando si pensa al paesaggio, sia proprio l'universalità del concetto di bellezza unito all'idea di natura. Per questo motivo, secondo Maderuelo, è necessario definire i confini dell'idea di natura all'interno del concetto di paesaggio, affinché termini come «paesaggio naturale» non appaiano tautologici e altri, come «paesaggio urbano», o «paesaggio industriale», non si debbano considerare un controsenso.

2. Il paesaggio come mediatore culturale

Il paesaggio, sebbene la cultura del consumismo ci abbia abituati a mercificarlo, non è né un oggetto, né un insieme di oggetti trasformati dalla natura o dall'azione umana, né la natura o l'ambiente che ci circonda: è un'elaborazione mentale attivata per mezzo di fenomeni culturali. Per usare altri termini, il paesaggio è un *mediatore culturale*: una convenzione che varia da una società all'altra manifestandosi nelle differenti interpretazioni che i singoli osservatori, o le rispettive collettività, si formano di un determinato territorio. Il paesaggio, dunque, esiste solo quando alle sue spalle vi è un'interpretazione: esso non è un mero luogo fisico, bensì il crocevia di una serie di idee, sensazioni e sentimenti elaborati a partire dall'osservazione di un intorno e dei suoi elementi costitutivi, che presi separatamente compongono soltanto il substrato fisico di ciò che chiamiamo paesaggio – per usare le parole di Alain Roger, il suo «grado zero»⁹.

L'orientalista francese Augustin Berque, uno dei più attivi teorici nel campo della geografia culturale, definisce il paesaggio come una elaborazione dell'aspetto del territorio, attuata per mezzo di forme specifiche di mediazione culturale, attorno alle quali gli uomini organizzano – volontariamente o involontariamente – i paesaggi reali nei quali vivono, facendo così convivere in essi, contemporaneamente, una realtà e un'apparenza di realtà. Nel considerare il modo in cui la realtà geografica e morfologica del territorio si relaziona con le determinazioni sociali e storiche attraverso cui esso viene percepito, Berque supera la distinzione classica tra soggetto e oggetto, dichiarando come il paesaggio non sia un prodotto del primo dei due termini, ma il risultato dell'interazione di entrambi: nell'ottica di Berque, dimensione ecologica e dimensione simbolica non sono disgiungibili, facendo così del paesaggio una modalità particolare del rapporto che ogni società instaura con il proprio ambiente. Il primo studioso ad aver concettualizzato tale particolare

7 *Ibid.*, pp. 113-114.

8 MADERUELO, *El paisaje. Génesis de un concepto* cit., p. 17.

9 ALAIN ROGER *Breve tratado del paisaje*, Biblioteca Nueva, Madrid 2007, p. 23.

relazione tra società e ambiente è stato il filosofo giapponese Watsuji Tetsurō, che nel 1935¹⁰ utilizzò, per indicarla, il neologismo *fūdosei*. Tale termine rappresenta il senso del legame che esiste tra una società e il suo ambiente rispetto alla storicità, restituendo, come scrive Berque, «la dimensione spaziale di ciò di cui la nozione di storicità rende la dimensione temporale»¹¹. Partendo dall'approccio intuitivo del filosofo nipponico, e con l'ausilio dell'antropologia, della geografia e delle scienze cognitive in genere, Augustin Berque ha sviluppato il concetto di *fūdosei* in un quadro metodologico più saldo, attraverso il punto di vista della *médiance*, termine che indica il senso della relazione instaurata da una società con il suo ambiente:

Senso che è simultaneamente significato, percezione, sensazione, orientamento e tendenza effettiva di questo ambiente in quanto relazione. È nei termini di questa relazione, dunque nella sua *médiance* e non come tale, che l'ambiente esiste per la società. Nella nostra (ma solamente dopo il Rinascimento), è in particolare ciò che chiamiamo paesaggio; tuttavia, il paesaggio non è che una delle mediazioni, tra le altre, che costituiscono la *médiance*. Tutte le rappresentazioni e le pratiche umane ne dipendono, poiché tutte, a un titolo o a un altro, sono mediazioni tra la società e il suo ambiente. [...] Così il paesaggio è caratterizzato, congiuntamente, da *médiance* e da storicità. Non è affatto qualcosa di universale. Allo stesso modo in cui il paesaggio della nostra esperienza individuale, in un istante e in un luogo qualsiasi, è necessariamente limitato da un certo orizzonte, il paesaggio in generale è limitato dall'orizzonte di una certa visione del mondo, propria di un certo contesto, di una certa cultura e di una certa epoca¹².

Se il paesaggio si costituisce come una specifica relazione tra soggetto e territorio, il suo studio non può essere affidato a discipline orientate esclusivamente verso uno dei due poli: «per comprenderlo – scrive Berque – non è sufficiente sapere come si strutturano morfologicamente i costituenti dell'ambiente, né come funziona la fisiologia della percezione – in altre parole, ciò che concerne l'oggetto, compreso il corpo umano considerato come tale –; bisogna conoscere anche le determinazioni culturali, sociali e storiche della percezione – in altre parole, ciò che costituisce la soggettività umana»¹³. Quest'ultima osservazione assume un particolare rilievo nell'attuale situazione di diffusa appropriazione indebita operata da discipline (i cui approcci derivano dalla geografia classica e dall'ecologia) che, pur occupandosi di morfologia dell'ambiente – e cioè unicamente del polo oggettivo del territorio – hanno la pretesa di poter discorrere sul paesaggio, considerandolo un dato analizzabile oggettivamente. Sebbene tali discipline posseggano un indubbio interesse proprio, tanto dal punto di vista delle scienze naturali, quanto da quello delle scienze sociali e delle pratiche di sistemazione del territorio, purtuttavia esse fanno un uso illecito del termine paesaggio, dato che «non dicono niente sulle ragioni per cui un paesaggio ci parla o non ci parla»¹⁴.

Per chiarire ulteriormente i rapporti che intercorrono tra paesaggio e scienze, il filosofo Alain Roger ha dedicato un intero capitolo del suo trattato breve al problema della non pertinenza degli studi oggettivi sul paesaggio. Secondo Roger, l'idea che il paesaggio costituisca uno degli aspetti del più ampio e complesso concetto di ambiente è falsa e problematica. Mentre, infatti, quella di ambiente è un'idea recente e di matrice ecologica (dunque suscettibile di trattamento scientifico), la nozione di paesaggio è più antica e di origine artistica, afferente ad analisi di tipo essenzialmente estetico. Sono dunque fuorvianti diciture come quella di «ecologia del paesaggio», riportata nel *Plan national pour l'environnement* del 1990, così come è inaccettabile la proposta di Patrick Blandin e Maxime

10 WATSUJI TETSURŌ, *Climate and Culture. A Philosophical Study*, Greenwood Press, New York 1988.

11 AUGUSTIN BERQUE, *Come parlare di paesaggio?*, in PAOLO D'ANGELO (a cura di), *Estetica e paesaggio*, Il Mulino, Bologna 2009, p. 174.

12 *Ibid.*, pp. 175-176.

13 *Ibid.*, p. 165.

14 *Ibid.*, p. 167.

Lamotte di eliminare i valori percettivi dall'idea stessa di paesaggio, ai fini di liberarla dai suoi elementi di ambiguità: «La storia del paesaggio occidentale e orientale – scrive Roger – lo dimostra con chiarezza: il paesaggio è prima di tutto il prodotto di una operazione percettiva, ovvero una determinazione socioculturale»¹⁵. Irriducibile a un ecosistema, o ancora meno, a un geosistema, il paesaggio non è un concetto scientifico: ne deriva, dunque, che non può esistere una scienza del paesaggio, il che non significa, però, che non si possa svolgere un discorso coerente su di esso.

3. Landschap, landscape, landschaft: *paesaggio*, *paysaje*, *paysage*

Uno dei fattori che collaborano nel definire la complessità dell'idea di paesaggio è da ricercare nell'etimologia del termine stesso, la cui duplice matrice linguistica (a seconda che si prenda in considerazione la radice germanica o quella neolatina) esemplifica la molteplicità semantica di una parola utilizzata per indicare allo stesso tempo l'aspetto di un territorio e la sua rappresentazione. Delle due radici la più antica è quella germanica (che risale al VIII secolo), dalla quale derivano i termini *Landschaft*, *landskeip* e *landscape* (rispettivamente, in tedesco, olandese e inglese) come risultato della contrazione di un prefisso (*land*) che indica l'estensione reale di un territorio, e di un suffisso (*shaft/scape/shape*) che ne indica la forma, o meglio, l'aspetto. Ciò nonostante, fino al Rinascimento il termine *Landschaft* fu utilizzato esclusivamente per indicare un'area geografica delimitata da confini politici, senza alcun riferimento all'aspetto dell'area stessa: l'accezione moderna del termine non deriva da una evoluzione della sua ortografia, bensì da uno spostamento del suo significato. Troviamo tracce di questa nuova accezione del termine già a partire dagli ultimi decenni del XV secolo, durante i quali la parola si specializza, cominciando a essere utilizzata per indicare la pittura e i dipinti di paesaggio: prima in tedesco (già nel 1484), pochi anni dopo in olandese, in un contratto di committenza per un dipinto, e infine in inglese un secolo più tardi. Nel 1521, ad esempio, già Albrecht Dürer definisce Joachim Patinier un «buon pittore di paesaggi» (*guter Landschaftsnaler*), mentre nel 1606 il termine appare nella terza parte del libro *Het Schilder-Boek*, pubblicato dal pittore fiammingo Carel van Mander, in cui l'autore elogia il suo compaesano Gillis van Coninxloo dedicandogli la frase *soo weet ick dier tyt geen beter Landtschap-maker* – «non conosco un miglior creatore di paesaggi in questa epoca»¹⁶.

Dalla radice latina derivano invece i termini *paysage* (francese), *paysaje* (spagnolo), *paisagem* (portoghese) e, ovviamente, *paesaggio*: neologismi che i dizionari cominciarono a registrare dal 1550 e che venivano utilizzati per indicare, contemporaneamente, un territorio e le caratteristiche del suo aspetto. In Italia, nel XVI secolo, si riscontra l'utilizzo del termine «paese» e dei suoi derivati «paesetto» e «paesaggio», con il medesimo significato dei rispettivi francesi *pays* e *paysage*: nel 1681, il *Vocabolario Toscano dell'Arte del Disegno* di Filippo Baldinucci fornisce la seguente definizione: «Paesi. Appresso i Pittori sono quella sorta di pittura, che rapresentano campagne aperte, con alberi, fiumi, monti, e piani, & altre cose de campagna e villaggio»¹⁷. Tutti questi termini derivano dalla medesima radice latina, riscontrabile in termini come *pagus* (villaggio, distretto, cantone) e *paganus* (contadino). L'ablativo *pago* appare in documenti spagnoli già nel 1100 come termine che fa riferimento alle cose della vita rurale ma anche all'estensione di una proprietà (agricola, ad esempio). L'accezione topografica del termine *pago* si è però persa con il passare degli anni in favore dell'utilizzo del termine attuale *país*, che esprime l'idea di regione, provincia e territorio oltre che quella di nazione.

Risulta evidente come la complessità linguistica del termine paesaggio sia lo specchio di una altrettanto complessa e dinamica struttura semantica, che conferisce alla parola due significati principali, riferendola contemporaneamente alla rappresentazione di una parte di territorio e all'aspetto del territorio stesso. Questa seconda accezione, più recente, appare essere storicamente e

¹⁵ *Ibid.*, p. 139.

¹⁶ Citato in HANS Vlieghe, *Arte y arquitectura flamenca, 1585-1700*, Cátedra, Madrid 2000, p. 273 e nota a p. 455.

¹⁷ FILIPPO BALDINUCCI, *Vocabolario Toscano dell'Arte del Disegno...*, Accademici della Crusca, Ed. facsimile: S.P.E.S., Firenze 1981.

lessicalmente una conseguenza della prima: in questo senso possiamo sostenere, con Paolo D'Angelo, che «L'idea del paesaggio come aspetto o forma di un territorio nasce attraverso la rappresentazione pittorica del paesaggio e ne dipende, se non in via di principio, almeno in punta di fatto»¹⁸. Esiste dunque un legame inscindibile tra paesaggio reale e paesaggio dipinto, legame che ha avuto conseguenze importanti sul modo in cui il paesaggio è stato inteso e teorizzato fino a oggi.

4. Società di paesaggio e società senza paesaggio

Nel capitolo precedente abbiamo osservato come la distillazione del concetto di paesaggio in Europa sia avvenuta in un determinato periodo storico, circoscrivibile tra il XV e il XVI secolo. L'apparizione di un termine, o il suo cambio di significato, sono eventi le cui cause (e conseguenze) si spingono ben oltre il dominio della linguistica, investendo le logiche stesse secondo cui il mondo è conosciuto e rappresentato da una popolazione: affinché un'idea possa esistere, infatti, è necessario che essa possa essere pensata, e di conseguenza espressa, attraverso un termine che la identifichi. La presenza o l'assenza, in un determinato periodo storico, di una certa *parola* in una *lingua* data, può costituire una cartina tornasole dell'assenza o della presenza, nella cultura presa in esame, dell'idea che la parola serve a indicare: possiamo così affermare che prima del XV secolo, in Europa, l'idea di paesaggio non esistesse.

Lungi dal costituire una costante antropologica comune a tutte le civiltà, il paesaggio è una variabile culturale la cui apparizione, in ogni società, è sempre il risultato di uno specifico processo evolutivo dei sistemi di comprensione dell'ambiente naturale (prima) e antropizzato (poi). L'idea di paesaggio non si è sviluppata simultaneamente in tutto il globo – in Cina, ad esempio, le prime testimonianze della sua presenza risalgono al periodo compreso tra la seconda metà del IV e la prima metà del V secolo, circa mille anni prima che in Europa – ma è apparsa in ogni società in un periodo storico differente, in ragione dello stato del sistema delle condizioni culturali, religiose, economiche, tecniche etc. In un determinato periodo storico, una certa società può dunque definirsi – usando due termini coniatati da Augustin Berque – «di paesaggio», nel caso in cui in essa sia riscontrabile la presenza dell'idea di paesaggio o, nel caso contrario, «senza paesaggio». Perché una società possa essere definita «di paesaggio» è necessario che essa soddisfi sei requisiti¹⁹ senza i quali, secondo l'opinione del geografo francese, non è possibile che in essa si sia sviluppata pienamente l'idea di paesaggio. Tali requisiti prevedono la presenza, al suo interno, di:

1. una letteratura (orale o scritta) che canti la bellezza dei luoghi, il che include (1bis) la toponimia;
2. spazi progettati sulla base di una concezione del paesaggio;
3. architetture progettate per il godimento di vedute di paesaggio;
4. pitture che rappresentino ambienti;
5. una o più parole per indicare il paesaggio;
6. una riflessione esplicita sul paesaggio.

Anche se è necessario che tutti e sei i requisiti siano soddisfatti per poter parlare coerentemente di «società di paesaggio», è tuttavia possibile che in alcune culture siano riscontrabili soltanto alcuni dei criteri sopra elencati, non tutti: si parlerà, in questo caso, di società «proto-paesaggistiche». Il mondo romano antico, ad esempio, soddisfa i criteri 1, 2, e 4, ma non i criteri 3, 5 e 6. Le tesi di Berque sono state messe in discussione da autori come Massimo Venturi Ferriolo e Gianni Carchia, i quali si rifiutano di negare la qualità di società di paesaggio alle civiltà greca e romana, delle quali possediamo molti documenti, iconografici e letterari, in grado di testimoniare in esse una coscienza di paesaggio precedente alla formulazione cinque-secentesca del termine. A tali critiche Berque ha

18 PAOLO D'ANGELO (a cura di), *Estetica e paesaggio*, Il Mulino, Bologna 2009, p.11.

19 AUGUSTIN BERQUE, *El pensamiento paisajero*, Biblioteca Nueva, Madrid 2009, p. 60.

risposto, in primo luogo, sottolineando come la cultura romana non abbia mai distillato la parola paesaggio²⁰ e, in secondo luogo, distinguendo la «sensibilità paesaggistica» dal «pensiero del paesaggio»:

Un *pensiero (soggetto) del paesaggio* è un pensiero che ha come oggetto il paesaggio. Una riflessione sul paesaggio. Perché questo sia possibile, bisogna poter rappresentare il paesaggio [...] attraverso un termine che ci permetta di fare del paesaggio un oggetto del pensiero. [...] E' indubbio che le cose si possono intuire senza bisogno delle parole, ma per *pensarle* veramente le parole sono necessarie. È precisamente questo che si manifesta in Europa durante il Rinascimento: comincia a esistere un pensiero del paesaggio. Per un pensiero di tipo paesaggistico, invece, non sono necessarie parole. Ne è prova il fatto che in Europa, dai primi insediamenti di popolazioni provenienti dall'Africa fino al Rinascimento, si viveva in una maniera talmente paesaggistica che ci ha lasciato dei paesaggi ammirevoli, pur in totale assenza di un pensiero del paesaggio. Le persone manipolavano i paesaggi con un gusto documentato [...]. Creavano luoghi come Mont Saint-Michel, Vézelay, Roussillon, i vigneti di Borgogna, Rocamadour, etc. In sostanza, hanno lasciato traccia di un pensiero indiscutibilmente paesaggistico²¹.

La separazione operata da Berque tra due tipi di contemplazione estetica dei luoghi – uno “inconsapevole” e uno “consapevole” – è di particolare importanza, nell'ottica di questo studio, perché pone le basi per la comprensione del modo in cui (nella cultura occidentale) il paesaggio, inteso come sistema di convenzioni culturali legato alla percezione dell'ambiente, sia divenuto l'oggetto di processi di progettuali a partire da una sintesi previa di tale concetto all'interno di altri campi del sapere. Se infatti, da un lato, non è necessario possedere un'idea di paesaggio per “sentire” la bellezza di un luogo (come ha dimostrato lo stesso Berque), è tuttavia evidente, dall'altro, come sia impossibile progettare qualcosa di cui non si possiede un'idea formata. Non è un caso se i primi esempi europei di progettazione paesaggistica, e cioè di trasformazione di un luogo a scala territoriale con fini estetici, furono immediatamente successivi alla sintesi pittorica del concetto di paesaggio, avvenuta tra il XVI e il XVII: una volta razionalizzato l'interesse estetico dell'aspetto del territorio, esso poteva infatti divenire l'oggetto – oltre che di rappresentazioni artistiche – di interventi di tipo progettuale, finalizzati alla sua modifica in coerenza con i parametri estetici dettati dalla cultura dell'epoca. Similmente, come vedremo, i primi esempi di progettazione “consapevole” del paesaggio urbano – riconducibili ad alcuni interventi anticipatori, come ad esempio il piano di John Nash per Regent Street a Londra e, in modo più strutturato, alla teoria estetica di Camillo Sitte²² – non sono comprensibili se non nel contesto di una previa introduzione

20 Scrive Berque in *El pensamiento paisajero*, p. 61: «I *topia* o *topiaria opera*, le «opere topiarie» di cui parla Vitruvio (nel *De Architectura*, 5, V, 2) sono motivi pittorici derivati dall'arte dei giardini. Il Gaffiot traduce *topia* con «paesaggi affrescati» (sempre al plurale, dato che il singolare del termine non si riscontra, e questo non è secondario: non insiste alcun concetto dietro tali figure). In più, la lingua latina non ha mai messo in relazione i motivi degli *amoenia* (o *loci amoeni*, *loca amoena*, *amoenitas locorum*, espressioni che si applicano alle bellezze degli ambienti) per integrarli in una vera nozione di paesaggio. [...] Similmente, la famosa espressione che troviamo in una lettera di Plinio il Giovane (*Epistulae*, V, 6, 7), *regionis forma pulcherrima*, deve tradursi «il terreno è splendido», non «il paesaggio è bello» (o, almeno, non si può supporre che questa sia l'intenzione di Plinio). Rispettiamo i romani e la lingua latina, [...] non c'è dubbio che possedessero una *sensibilità paesaggistica*, un *pensiero paesaggistico*, però non possedevano un *pensiero del paesaggio*, a partire proprio dalla mancanza di una parola che lo nominasse inglobando i *topia* della pittura (o dei giardini) e i *loci* o le *formae* dell'ambiente. Siamo, dunque, precisi: il paesaggio non nacque nel mondo romano».

21 BERQUE, *El pensamiento paisajero* cit., pp. 20-21.

22 CAMILLO SITTE, *L'arte di costruire la città. L'urbanistica secondo i suoi fondamenti artistici*, Jaca Book, Milano 1981.

dell'idea di paesaggio urbano, la cui sintesi avvenne prima di tutto nei campi della pittura, della letteratura e della fotografia, all'interno della cultura artistica del XIX secolo.

5. *Una teoria artistica del paesaggio*

Abbiamo già visto come una delle caratteristiche peculiari dell'idea di paesaggio sia il duplice riferimento in essa contenuto a un contesto artistico (paesaggio come rappresentazione di un territorio) e a uno reale (paesaggio come aspetto di un territorio), nonché come la seconda accezione sia di fatto una conseguenza della prima, rispetto alla quale è storicamente e lessicalmente più recente. Tale priorità dell'accezione artistica su quella contemplativa è estremamente importante, perché definisce il modo in cui il paesaggio è stato inteso e teorizzato fino a oggi: come scrive Paolo D'Angelo in *Estetica e paesaggio*, «L'origine pittorica del termine paesaggio ha fatto sì che per lungo tempo il paesaggio reale sia stato percepito e concettualizzato come la proiezione sulla natura di quello che la pittura ci ha insegnato a vedere. Secondo questo modo di pensare il paesaggio, noi apprezziamo la campagna romana perché abbiamo visto i dipinti di Lorrain, di Hackert o di Tischbein»²³. Secondo questa teoria pittorica del paesaggio – menzionata da D'Angelo all'interno del suo testo antologico con l'obiettivo di confutarla attraverso una serie di interrogativi retorici che però, a mio parere, non ne invalidano i fondamenti – siamo portati a considerare “degno di nota” un paesaggio reale soltanto dopo che questo ci è stato svelato attraverso la rappresentazione pittorica di un artista: una idea, questa, attribuita al famoso paradosso contenuto all'interno del dialogo wildiano *La decadenza della menzogna*, secondo il quale sia in realtà la vita a imitare l'arte e non viceversa:

VIVIAN: [...] Per quanto paradossale possa apparire – e i paradossi sono sempre pericolosi – è non di meno vero che la Vita imita l'Arte molto più di quanto l'Arte imiti la Vita. [...] Ed è stato sempre così. Il grande artista inventa un tipo e la Vita, come un agente pubblicitario, tenta di copiarlo, riproducendolo in una forma a buon mercato. [...] Noi ci sforziamo di migliorare le condizioni della razza umana con aria buona, abbondanza di luce, acqua corrente e orribili edifici spogli in cui alloggiare le classi basse. Tutte cose che producono certo la salute, ma non la bellezza. Per lei ci vuole l'arte, e i veri discepoli dei grandi artisti non sono gli imitatori, ma quelli che diventano come le opere d'arte [...]. In una parola, la Vita è il migliore e unico allievo dell'Arte. [...]

CYRIL: La natura, dunque, imita il pittore paesaggista, e lo copia?

VIVIAN: Senza dubbio. Non dobbiamo forse agli impressionisti, e a loro soltanto, quell'incredibile velo di bruma che scivola strisciando lungo le nostre strade, offuscando i lampioni e rendendo le case ombre spaventevoli? A chi, se non a loro e ai loro maestri, dobbiamo quella deliziosa nebbiolina argentea che indugia sul fiume, regalando alle curve del ponte e ai movimenti della chiatta forme evanescenti, piene di grazia? Il grande mutamento nel clima londinese degli ultimi dieci anni va attribuito esclusivamente a un tipo particolare di corrente artistica. Sorridi? Ebbene se provi a considerare la cosa dal punto di vista scientifico o metafisico, ti accorgerai che ho ragione. Perché, che cosa è la natura? Non è affatto la grande madre che ci ha creato. Siamo noi che abbiamo creato lei. È nella nostra testa che essa viene alla luce. Le cose esistono perché noi le vediamo, e ciò che vediamo, o il modo in cui noi le vediamo, dipende dai fenomeni artistici che hanno influenzato il nostro modo di essere. Osservare una cosa è un'operazione molto diversa dal semplice atto di vederla. Non si

23 D'ANGELO (a cura di), *Estetica e paesaggio* cit., p. 11.

vede nulla se non se ne scopre la bellezza. Allora, e allora soltanto la cosa comincia a esistere. Se oggi ci accorgiamo della nebbia, non è perché la nebbia c'è, ma perché poeti e pittori ci hanno insegnato a riconoscere la misteriosa bellezza che è capace di produrre. La nebbia a Londra c'è da secoli, oso dire, ma nessuno la vedeva e nessuna sapeva alcunché di lei. La nebbia non esisteva finché l'arte non l'ha inventata²⁴.

Lo scritto di Wilde operò una “rivoluzione copernicana” rispetto a uno dei luoghi comuni della cultura occidentale, quello cioè per cui è l'arte a imitare la natura e non viceversa, sebbene un simile cambio di prospettiva possa essere ritrovato in documenti anteriori al 1889, come ad esempio nella lettera che Pietro Aretino scrisse nel 1544 a Tiziano, confessando al pittore di aver riconosciuto, contemplando uno scorcio della laguna di Venezia, i virtuosismi cromatici presenti nelle sue tele:

Appoggiate le braccia sul piano della cornice della finestra [...] mi diedi a riguardare il mirabile spettacolo [...] rivolgo gli occhi al cielo, il quale, da che Iddio lo creò, non fu mai abbellito da così vaga pittura di ombre e di lumi. Onde l'aria era tal quale vorrebbero esprimerla coloro che hanno invidia a voi per non poter essere voi. Che vedete, nel raccontarlo io, in prima i casamenti, che benché sien pietre vere, parevano di materia artificciata. Considerate anco la maraviglia ch'io ebbi dei nuvoli composti d'umidità condensa [...] Oh con che bella tratteggiatura i pennelli naturali spingevano l'aria in là, discostandola dai palazzi con il modo che la discosta il Vecellio nel far dei paesi!²⁵.

È dunque possibile formulare una teoria artistica²⁶ del nostro modo di percepire il mondo, avvalorata dal fatto che, come scrive Alain Roger, «Il nostro sguardo, anche se lo crediamo povero, è ricco e saturo di una profusione di modelli latenti, radicati e perciò insospettabili: pittorici, letterari, cinematografici, televisivi, pubblicitari etc., che agiscono inconsciamente per modellare la nostra esperienza, percettiva o no che sia»²⁷. Nel suo *Breve trattato sul paesaggio*, Roger insiste sul capovolgimento del dogma classico secondo cui l'arte è, o deve essere, un'imitazione perfetta della natura, dimostrando come nella cultura occidentale, con la sola eccezione di pittura e scultura, le arti non siano mai state imitative. Compito dell'artista non è ripetere la natura, bensì negarla, o meglio neutralizzarla per produrre dei modelli che permettano di manipolarla: «Si tratta in primo luogo – scrive Roger in riferimento all'enunciato «cancello sul vivo» di Paul Valéry – di cancellare la natura, di snaturarla, per meglio dominarla e renderci, attraverso il progresso artistico così come il progresso scientifico, come signori e padroni della natura»²⁸.

Nel considerare le modalità con cui un artista può trasformare un *paese* in *paesaggio*, Alain Roger distingue due diverse categorie di intervento o meglio, utilizzando le sue parole, di «artializzazione» di un territorio: uno diretto (*in situ*) e uno indiretto (*in visu*). Per chiarire tali concetti, Roger stabilisce un'analogia con l'arte applicata al corpo femminile, richiamando le due maniere attraverso le quali l'arte può convertire una *nudità*, di per sé neutra, in un *nudo*. Un primo tipo di procedimento consiste nell'inscrivere *in vivo* il codice artistico nella sostanza corporale (come nel caso della pittura facciale o dei tatuaggi), mentre un secondo prevede l'elaborazione di modelli autonomi (scultorei, pittorici, fotografici etc.) e indipendenti dal soggetto: «Alla maniera della nudità femminile – scrive

24 OSCAR WILDE, *La decadenza della menzogna*, Filema, Napoli 2006, pp. 105-125.

25 Citato in D'ANGELO (a cura di), *Estetica e paesaggio* cit., p. 12.

26 Troviamo echi della teoria wildiana, ad esempio, nell'opera di Marcel Proust – che paragonava gli artisti agli oculisti in virtù della possibilità delle loro opere di intervenire e modificare “chirurgicamente” la nostra capacità di vedere il mondo – e di Ernst Gombrich, secondo cui è la pittura a insegnarci cosa vedere nella natura, dato che i pittori apprendono la natura attraverso il vocabolario predisposto dagli artisti che li hanno preceduti.

27 ALAIN ROGER, *Breve trattato del paisaje*, Biblioteca Nueva, Madrid 2007, p. 20.

28 ID., *Paesaggio pittorico e paesaggio reale*, in D'ANGELO, *Estetica e paesaggio* cit., p. 180.

Roger – che è giudicata bella soltanto attraverso il Nudo, variabile a seconda delle culture, un luogo naturale non è esteticamente percepito che attraverso un *Paesaggio*, che esercita dunque nel suo ambito la funzione di artializzazione. Alla dualità *Nudità Nudo* propongo di associare il suo omologo concettuale, la dualità *Paese Paesaggio*²⁹, prendendo in prestito tale distinzione da René-Louis de Girardin, il giardiniere paesaggista creatore di Ermenonville, che in *De la composition des paysages* aveva scritto: «Lungo la strada, e anche nei quadri degli artisti mediocri, non si vede che un paese; ma un paesaggio, una scena poetica, è una situazione scelta o creata dal gusto e dal sentimento»³⁰.

Per comprendere meglio il rapporto che lega la rappresentazione di un luogo alla possibilità della sua contemplazione estetica, vorrei soffermarmi brevemente su di un caso esemplare, quello cioè della nascita del paesaggio alpino, la cui introduzione nella cultura visuale occidentale non avviene prima del XVIII secolo, come dimostra un copioso numero di fonti scritte tra le quali risalta la storia di Antoine de Ville, scudiero di Carlo VIII, che nel 1492 si trovava a dover scalare per conto del suo re la parete verticale del Monte Aigulle, rilievo delle prealpi francesi a sud di Grenoble. Nel resoconto della sua impresa, Antoine de Ville ammette di non aver mai attraversato un passo altrettanto orribile e spaventoso in vita sua, e quando si accinge a descrivere la sommità della montagna finalmente conquistata, le uniche annotazioni estetiche riportate sono quelle riguardanti la presenza di un bel prato e di una altrettanto bella mandria di camosci, con tanto di cuccioli al seguito. Tale descrizione “paradisiaca” ha fatto supporre a Serge Briffaud che Antoine de Ville, similmente al suo contemporaneo Cristoforo Colombo, fosse in realtà alla ricerca dell'Eden perduto, che secondo una credenza popolare di allora si trovava sulla cima di una montagna inaccessibile.

Una seconda testimonianza interessante risale alla fine del XVI secolo, periodo in cui in tutta Europa cominciarono ad apparire i primi viaggiatori a intraprendere – apparentemente senza scopi politici o commerciali – lunghi viaggi verso le città d'Italia per osservarne in prima persona le meraviglie descritte nei trattati d'architettura diffusi in tutto il continente, inaugurando quella che sarebbe presto divenuta la pratica aristocratica conosciuta come *Grand Tour*. Uno di questi avventurieri fu Michel de Montaigne, consigliere del parlamento di Périgueux, nonché umanista rinascimentista, che dal 22 giugno del 1580 al 30 novembre del 1581 viaggiò per l'Italia, documentando la sua impresa all'interno di un diario³¹. Da buon umanista del Rinascimento, l'autore del *Viaggio in Italia* annotò il suo interesse per le differenti culture, città, edifici, costumi e cibi, senza però fare alcun riferimento all'aspetto dei territori attraversati, a dimostrazione di come anche un uomo colto e curioso potesse essere completamente carente, nel XVI secolo, di una cultura del paesaggio. Durante il suo viaggio Michel de Montaigne attraversò le Alpi per ben due volte, incontrando luoghi dalla vegetazione assai diversa, torrenti e ruscelli, gole e dirupi di cui però non lasciò alcuna traccia all'interno del suo diario, dato che la sua attenzione non era stimolata dalla contemplazione delle bellezze naturali ma, al massimo, dalle rendite che si sarebbero potute ricavare dai territori visitati³².

Secondo Claude Raffestin, le ragioni della lunga indifferenza occidentale nei confronti dei paesaggi montani (che durerà fino ai primi decenni del Settecento) vanno ricercate nel fatto che i

29 *Ibid.*, p. 183.

30 *Ibid.*

31 MICHEL DE MONTAIGNE, *Journal du voyage de Michel de Montaigne en Italie, par la Suisse & l'Allemagne en 1580 & 1581 / avec des notes par M. de Querlon*, Parigi 1775.

32 Significativa, in questo senso, la scialba descrizione della città di Venezia fatta da de Montaigne il quale, apparentemente insensibile all'incanto degli edifici, al colore dei canali e alla luce della laguna, “liquida” la Serenissima con una frettolosa nota di apprezzamento sulla sua pulizia, la posizione vantaggiosa, l'arsenale, piazza San Marco e la quantità di gente straniera che la popola. L'indifferenza nei confronti di una città come Venezia, che cento cinquant'anni dopo assumerà il suo volto più conosciuto ed apprezzato grazie alle tele di pittori come Canaletto, Bellotto e Guardi, dimostra come alla fine del XVI secolo vi fosse ancora una evidente mancanza di cultura paesaggistica nel senso moderno del termine.

viaggi attraverso le Alpi erano pericolosi, se non drammatici e che la montagna, in generale, era spesso vissuta come una minaccia, tanto dai viaggiatori, quanto dagli abitanti stessi: «Gli elementi del territorio inclusi nella rappresentazione del paesaggio – scrive Raffestin – sono condizionati dai mediatori del soggetto. È per questa ragione che lo stesso territorio può dar vita a diversi paesaggi come oggetto di conoscenza. I mediatori cambiano e con loro gli oggetti rappresentati»³³. Se fino al XVIII secolo lo sguardo sulla montagna fu condizionato da mediatori negativi, generando così rappresentazioni tendenzialmente negative dei territori montuosi, le cause di questo fenomeno non furono soltanto oggettive, dato che al clima rigoroso, alla sterilità dei terreni montani e ai pericoli del viaggio si aggiunsero credenze religiose e superstizioni che solo l'avvento dell'Illuminismo riuscì a dissipare. Il primo passo in avanti venne fatto nel 1732, con la pubblicazione del poema *Die Alpen*³⁴ di Albrecht von Haller – «non [...] certo il primo a vedere le Alpi [ma] il primo a descriverle»³⁵, come scrive Claire-Elaine Engel. Tra il 1770 e il 1850 la sensibilità paesaggistica, tradizionalmente vincolata al campo, cominciò a estendersi lentamente ai rilievi montani, senza però raggiungere le cime nevose. Al volgere del secolo la metamorfosi del gusto procedette grazie al dilagare del pittoresco nella rappresentazione paesaggistica, i cui valori ottici vennero ripresi nella scrittura ai fini dell'elaborazione di quadri poetici, mentre l'ascesa dell'apprezzamento estetico della montagna fino ai suoi ghiacci perenni ottenne una ulteriore spinta propulsiva dall'operato di disegnatori e incisori – tra i quali Aberli, Rieter, Caspar Wolf, i fratelli Linck – che inaugurarono il così chiamato «periodo dei ghiacciai». I pittori, però, si fermavano a valle, da dove componevano i ghiacciai secondo modelli consacrati che, in mezzo alle nevi, non potevano funzionare da riferimento: fu per questo motivo che la pittura fu costretta, in questo graduale processo di scoperta ascensionale del paesaggio montano, a lasciare il posto alla fotografia, la cui “verità” documentaria soppiantò totalmente il sistema rappresentativo classico, prendendone il posto all'interno delle pubblicazioni scientifiche e turistiche e svelando alla collettività il “nuovo” paesaggio appena scoperto.

L'esempio della montagna dimostra come l'intero spettro delle rappresentazioni (letterarie, pittoriche, fotografiche etc.) partecipi alla formazione dei mediatori attraverso i quali una società osserva e comprende il proprio ambiente. Più che di una teoria «pittorica» mi sembra dunque corretto parlare di una teoria «artistica» del paesaggio, dato che l'artializzazione *in visu* di un territorio, e cioè la sua trasformazione da *paese* a *paesaggio* attraverso la rappresentazione, può avvenire non solo attraverso le arti figurative, che svolgono comunque un ruolo di primaria importanza nella produzione delle immagini paesaggistiche, ma anche per mezzo di altre tecniche artistiche. Allargando ulteriormente il campo dell'indagine si potrebbe infine affermare, riconducendo così la teoria pittorica di Roger alle tesi sul paesaggio di Berque, che la mediazione paesaggistica si basa sull'intero sistema culturale di una società, considerato nel contesto delle relazioni che esso stabilisce con i campi della tecnica, dell'economia, etc. L'accento posto da Roger sulle arti figurative, e in particolare sulla pittura, non fa altro che isolare tale sistema rappresentativo dalla complessa rete dei mediatori culturali prodotti simultaneamente da una società, rendendolo così analizzabile e utilizzabile. Il principio di fondo di tale teoria resta perciò inalterato: il paesaggio è una produzione culturale, la cui diffusione nell'immaginario collettivo è principalmente legata alla circolazione delle rappresentazioni dei luoghi reali – di qualsiasi natura esse siano –, che sono sempre mediate dal particolare rapporto che l'artista instaura con la propria tecnica e con il proprio sistema percettivo. Le immagini paesaggistiche modificano la capacità di vedere il mondo e, di conseguenza, di progettarlo: sebbene questo possa essere detto, in generale, di tutti i generi artistici, non c'è dubbio che il paesaggio, inteso come rappresentazione, rivesta un ruolo di fondamentale importanza nello svelamento delle caratteristiche relazionali dei luoghi – naturali od artificiali che

33 CLAUDE RAFFESTIN, *Dalla nostalgia del territorio al desiderio di paesaggio. Elementi per una teoria del paesaggio*, Alinea, Firenze 2005, p. 77.

34 ALBRECHT VON HALLER, *Die Alpen. Le Alpi*, Tarara, Verbania 1999.

35 CLAIRE-ELAINE ENGEL, *La littérature alpestre, en France et en Angleterre aux XVIIIe et XIXe siècles*, Librairie Dardel, Chambéry 1930, p. 17.

siano – e, di conseguenza, nella loro progettazione.

6. *Il distacco*

Una delle caratteristiche principali della contemplazione paesaggistica è quella di non possedere, per definizione, alcun fine pratico, essendo essa rivolta al puro godimento estetico. Per entrare in rapporto con il paesaggio, scrive Ritter, bisogna uscire dalla sfera dell'agire pratico: solo così è possibile incontrare una natura libera e affrancata dallo sfruttamento. L'uomo deve liberarsi dal rapporto di necessità con la natura per poterne godere esteticamente, attuando una primitiva separazione tra cultura e natura che, storicamente, è legata alla nascita della civiltà urbana. L'apprezzamento del paesaggio è infatti un fenomeno tipicamente urbano, legato al superamento della comunione primigenia e inconsapevole con la natura, condizione necessaria perché il cittadino possa ricercarne la bellezza e immergersi in essa. Così inteso il paesaggio si è spesso configurato, fin dalle sue prime manifestazioni, come il luogo e lo stato dell'animo nei quali abbandonarsi per liberare l'animo dai vincoli della vita urbana, come espresso in maniera paradigmatica dalla poesia *La passeggiata* di Schiller, del 1795, nella quale un viandante fugge dal «carcere urbano e dalla noia di miseri colloqui» per cercare rifugio nella natura.

Siccome la percezione della natura come paesaggio è legata a un tipo di contemplazione priva di ogni fine pratico, vi sono categorie di persone alle quali tale esperienza è negata, a causa delle circostanze in cui si trovano a interagire, quotidianamente, con l'ambiente naturale: è questo, ad esempio, il caso dei contadini, ai quali sfugge, come dimostrato da diversi studi, l'idea di paesaggio. Sebbene la diffusione della cultura di massa stia risolvendo questo apparente deficit, instaurando un'idea di paesaggio legata alle immagini con cui essa si riproduce, la ricerca sui contadini della Margeride svolta nel 1985 da Martin de la Soudière, ha dimostrato che «Il paesaggio è [...] una distanza che si adotta rispetto alla visione quotidiana dello spazio. Per questi agricoltori, l'intorno è raramente un "paesaggio", poiché la maggior parte delle volte il lavoro agricolo è incompatibile con una simile disponibilità di tempo e spirito [...]. Il registro estetico sembra essere fagocitato dall'utilitarismo, il bello definito dall'utile»³⁶. La percezione del paesaggio, come scrive Roger, è un'invenzione degli abitanti della città, dato che i contadini non possono accedere a una dimensione estetica il cui godimento dipende dalla distanza del loro sguardo rispetto a un territorio con la quale essi vivono, letteralmente, in simbiosi. Come scrive Armand Frémont in riferimento ai contadini della Normandia: «Gli agricoltori menzionano appena i paesaggi [...]. I valori di cui sono caricati i luoghi sono quelli del lavoro, della terra e della famiglia, possibilmente quelli del progresso agricolo e del lavoro. Di fronte a queste realtà quotidiane il "paesaggio" menzionato dagli abitanti della città, gli stranieri, è considerato, nel peggiore dei casi, qualcosa di minaccioso e alienante, nel migliore dei casi, irrisorio»³⁷. È esemplare, a tal proposito, un aneddoto tratto dalla vita di Cézanne, lo scopritore del Monte Sainte-Victorie, al quale egli dedicò innumerevoli e celeberrime tele che lo incorniciano da diversi punti di vista e in diverse ore del giorno: l'artista, come aveva confidato all'amico Joachim Gasquet, dubitava infatti che i contadini della Provenza sapessero cosa fosse un paesaggio:

A volte, passeggiando, ho accompagnato un fattore dietro al suo carro mentre andava a vendere patate al mercato. Egli non aveva mai visto il Sainte-Victorie. Essi [i contadini] sanno cosa è coltivato, qui, lì, lungo il cammino, il tempo che farà il giorno dopo se il Sainte-Victorie ha la cima annuvolata o no, lo presentano come gli animali, come un cane sa cos'è un pezzo di pane, solo per necessità, però che gli alberi siano verdi e che quel verde è un albero [...] non credo che la maggioranza lo senta, lo

36 MARTIN DE LA SOUDIÈRE, *Regards sur un terroir et ailleurs. Le paysage sage à l'ombre des terroirs*, in "Paysage et aménagement", settembre 1985, pp. 21-23.

37 ARMAND FRÉMONT, *Les profondeurs des paysages géographiques. Autour d'Ecoves, dans le Parc régional Normandie-Maine*, in "L'espace géographique", n. 2, 1974.

sappia, al di là del suo uso implicito³⁸.

La durezza del lavoro dei campi rende difficile l'apprezzamento di ciò che è fonte di sudore e preoccupazione: perché si possa godere dell'esperienza estetica di un intorno è dunque necessario non essere legati a esso da alcun tipo di vincolo lavorativo. Per questo motivo, l'idea di paesaggio non può esser nata in mezzo ai campi, tra i contadini. Per risalire alle sue origini, secondo Augustin Berque, dobbiamo recuperare il mito dell'Età dell'Oro descritta da Esiodo in *Le opere e i giorni*: l'epoca felice in cui il lavoro non è necessario poiché la terra produce e dona i propri frutti all'uomo «con il suo stesso movimento» (*automatè*). Tale mito, che Esiodo – contadino, e quindi conoscitore della durezza della vita dei campi – situava non a caso in un passato insondabile, crebbe nel mondo antico fino a diventare, sette secoli più tardi, fonte di ispirazione per Virgilio che, nell'epoca di Augusto, lo ripropose nelle *Georgiche*, attualizzandolo e facendo strategicamente coincidere l'Età dell'Oro, in cui la terra provvede «da sola» (*ipsa*) a nutrire i contadini, con lo stesso regno di Augusto. Secondo Berque, al di là delle circostanze che possono aiutarci a comprendere le ragioni e le esagerazioni del mito, il suo significato profondo non cambia, dato che l'idea che esso continuava a trasmettere con il passare del tempo era sempre la stessa: coltivare i frutti della terra non è un lavoro.

È evidente che una simile idea non potesse convincere che una piccola minoranza della società, e cioè proprio l'élite colta, concentrata nella città e formata da grandi proprietari terrieri, per la quale la campagna era il luogo in cui coltivare il proprio spirito (*otium*), lontano dalle responsabilità e dai doveri della città (*negotium*). È certo che questi ricchi e colti letterati, pur non partecipando al lavoro dei campi (opportunamente svolto dai loro schiavi), non potevano non notarlo: bisogna però ricordare che la visione umana, lungi dall'essere una sola questione di ottica, è in larga misura, come abbiamo già avuto modo di osservare, il risultato di una costruzione sociale: come scrive Berque, «in effetti, nel mondo al quale si appartiene, si vede solo ciò che conviene vedere, mentre ciò che non appartiene a questo mondo – ciò che è *im-mondo* – non si vede»³⁹. Per poter contemplare la campagna circostante come arcadia, la nobiltà urbana dovette distanziarsi percettivamente e fisicamente da essa, escludendo dal proprio sguardo quelle caratteristiche del contesto reale, come il duro lavoro necessario alla produzione dei prodotti della terra, che non avrebbero consentito una completa mediazione della realtà da parte del mito. Tale processo di esclusione – che Berque chiama *forclusion*⁴⁰ – del lavoro della terra è una caratteristica tipica delle società dotate al loro interno di una «classe oziosa» urbana, capace di contemplare la natura invece di trasformarla con il proprio lavoro, nonché una condizione necessaria perché in essa nasca, prima o poi, un pensiero sul paesaggio. L'apparizione della *forclusion* presuppose un cambio paradigmatico nella relazione tra l'essere umano e la natura, facendola passare dal millenario *uti* (utilizzare con uno scopo) al *frui* (godere di) caratteristico dell'Età dell'Oro: «Far lavorare i più – scrive Berque – fu essenzialmente, per millenni, farli lavorare la terra. Da lì nacquero le città e fu, di conseguenza, dalle città che poté svilupparsi uno sguardo disinteressato – generato dal *frui*, non dall'*uti* – verso l'intorno; sorsero in questo modo rappresentazioni della «natura» che permisero di fare di essa un oggetto della conoscenza (da qui nasce la scienza) o della pura contemplazione (da qui nasce il pensiero del paesaggio)»⁴¹. All'interno di questo cambio di paradigma si cela, secondo Berque, la ragione per cui le persone «dotate di urbanità» non distinguono tra campagna e natura in senso lato, dato che entrambe si identificano, ai loro occhi, per il fatto di non essere urbane. Se la città è ciò che instaura il mondo, una volta oltrepassati i suoi muri, che sia verso la campagna, o che sia verso il deserto della montagna profonda, si passa all'anti-mondo.

38 Citato in BERQUE, *El pensamiento paisajero* cit., p. 78.

39 *Ibid.*, p. 39.

40 In psicanalisi, *forclusion* indica un meccanismo di difesa specifica o psicosi.

41 BERQUE, *El pensamiento paisajero* cit., p. 41.

Le prime testimonianze di un'attenzione ai piaceri della vita campestre risalgono all'antica Roma e, più precisamente, al periodo augusteo, durante il quale alcuni patrizi, che vivevano e svolgevano i loro uffici in città, potevano permettersi il lusso di passare alcuni periodi di tempo nei loro possedimenti rurali. Per il ricco e colto romano la vita campestre era l'antitesi della vita urbana, e la dialettica tra *otium* e *negotium* prendeva le forme di un gioco elitario tra mondo e anti-mondo, città e natura. Per poter stabilire una relazione tra città e natura è però necessario, come sappiamo, che le loro idee possano essere pensate, e quella di natura è un'idea piuttosto recente nella storia dell'uomo, dato che risale alla filosofia presocratica, prima della quale la parola *phusis* possedeva un significato diverso, vicino a quello della sua radice indoeuropea *bhu*, che indica il crescere delle piante. Fu a partire dal VI secolo a.C., e in particolare con la scuola di Mileto, che avvenne la prima separazione della mitologia dai fenomeni naturali: solo da allora il termine *phusis* cominciò a essere pensato con il significato che, lentamente, diede origine alla nostra fisica, la scienza della natura, sebbene per l'uomo antico la natura era ancora lungi dall'identificarsi con l'oggetto astratto in cui la fisica moderna l'ha convertita. In quel periodo essa era fortemente legata al culto del dio Pan, originario dell'Arcadia, protettore dei pastori e delle greggi, la cui associazione all'idea moderna di natura è dovuta, come scrive Berque, a un episodio legato all'invasione della Grecia compiuta da Dario nel 490 a.C.. Si racconta che la città di Atene, preoccupata per l'avanzare dell'esercito Persiano, avesse inviato il messaggero Filippide a richiedere l'aiuto di Sparta, senza però ottenerlo. Durante il cammino di ritorno verso la propria città, mentre stava attraversando i monti dell'Arcadia, Filippide venne chiamato dal dio Pan in persona, il quale gli promise di aiutare gli ateniesi nel conflitto contro Dario. Fu così che nella battaglia di Maratona i greci combatterono forti dell'appoggio del dio, il quale seminò il panico tra le fila dell'esercito persiano, assicurando la vittoria agli ateniesi. In segno di riconoscenza, i vincitori portarono in pompa magna la statua di Pan dall'Arcadia ad Atene, dove fu collocata in una grotta sul monte dell'Acropoli.

Perché la statua di Pan, si chiede Berque, fu deposta in una grotta, e non in un tempio come quelle di tutti gli altri dei dell'Olimpo? Perché durante il trasporto (*metaphora*) della statua si produsse una metonimia⁴²: divinità pastorale alla partenza, all'arrivo il dio dai piedi di capra passò a simbolizzare lo stato selvatico dell'Arcadia o, in altre parole, «la natura», più coerentemente ospitata all'interno di una grotta che dentro a un tempio. E come mai furono gli ateniesi, e non gli arcadi, a mettere in atto questo trasferimento di significato? La risposta che Berque dà a questa domanda conferma l'importanza della città nella definizione dell'idea di natura: dall'alto delle loro mura, infatti, gli ateniesi «pieni di urbanità» potevano contemplare la *phusis* da una posizione distaccata: una condizione privilegiata, della quale gli arcadi, che vivevano immersi nella natura, non potevano invece godere. Fu così che la città si appropriò di qualcosa che, originariamente, apparteneva al mondo rurale, e lo convertì in ciò che, simbolicamente, rappresenta il proprio contrario: la natura. Il lungo processo attraverso il quale si produsse l'identificazione del paesaggio con la natura, e l'opposizione della natura alla città, fu dunque il seguente: in primo luogo fu necessario che nascesse la città, perché al suo interno si stabilisse una classe oziosa; in secondo luogo, che questa classe oziosa producesse l'idea di natura; poi, che, per *forclusion* del lavoro dei campi, tale idea fosse associata ai territori che si trovavano alle porte della città; infine che la classe intellettuale, grazie al distacco garantito dall'appartenenza a una società urbana, producesse l'idea di paesaggio attraverso la letteratura e l'arte figurativa.

7. Il paesaggio nella città

Secondo Rosario Assunto, così come scritto in *Il paesaggio e l'estetica*⁴³, il concetto di «paesaggio della città» è un controsenso, perché il termine «paesaggio» si riferisce sempre e soltanto all'aspetto

42 Figura retorica che consiste nella sostituzione di un termine proprio con un altro appartenente allo stesso campo semantico, che con il primo abbia una relazione di contiguità logica o materiale.

43 ASSUNTO, *Il paesaggio e l'estetica* cit.

di un ambiente naturale. Questo non significa che all'interno di uno spazio urbano non sia possibile vivere un'esperienza di tipo paesaggistico: tale esperienza però, secondo il filosofo napoletano, è possibile soltanto laddove gli spazi della città stabiliscano una relazione percettiva con il territorio naturale a essa circostante. A seconda dei casi, dunque, si può parlare unicamente di «paesaggio nella città», o di «città nel paesaggio»:

Che un paesaggio sia nella piazza, nella via cittadina, è affermazione che può, sulle prime, suonare strana, o metaforicamente audace, [...] e in questo senso, che chiameremo inclusivo, è inconcepibile l'idea che un paesaggio possa essere *in* una via, *in* una piazza. Dobbiamo però ricordarci che le vie di città possono essere fabbricate da un lato solo, in tutto il loro percorso o in parte di esso; che possono avere un tracciato, una pendenza tali da situarli in rapporto diretto, nella visione di chi le percorra o vi sostì, con una maggiore o minore estensione di spazio avente i requisiti [...] per i quali uno spazio [...] ci autorizza a qualificarlo paesaggio e a comportarci, nei suoi confronti, secondo che il paesaggio richiede⁴⁴.

Secondo Assunto il paesaggio può entrare nella città, ma perché questo si verifichi è necessario che le vie cittadine presentino determinate caratteristiche morfologiche che permettano la comunicazione visiva tra i due meta-spazi (urbano e rurale). Un esempio paradigmatico di questa relazione percettiva si trova in una delle descrizioni della città di Torino che Friedrich Nietzsche scrisse nel 1888 al musicista Carl Fuchs:

Conosce Torino? Questa è una città per il mio cuore. Anzi: l'unica città per il mio cuore. Quieta, quasi maestosa. Terra esemplare per il passeggio e per la contemplazione (grazie alla sua pavimentazione superba, e per una tonalità giallo-arancione che unifica ogni cosa). Un buon aroma di secolo decimottavo. I palazzi, come parlano ai nostri sensi: altro che i castelli rinascimentali! E stando nel centro abitato, uno vede le Alpi nevose! E le strade, che sembra vi vogliano portare dritto filato lassù sulle Alpi. L'atmosfera è asciutta, di una trasparenza sublime. Non avrei mai creduto che la luce potesse rendere così bella una città⁴⁵.

L'avverbio «dritto filato» (*schnurgerade*) utilizzato da Nietzsche evoca la particolare relazione, fisica e percettiva, che nel capoluogo sabaudo si instaura tra gli spazi della città e il paesaggio circostante. Tale particolare relazione, che possiamo spesso ritrovare nella città storica, pare essersi persa, secondo Assunto, ai giorni nostri, in cui «la cultura per la quale strada è soltanto un tracciato da percorrere e piazza uno spazio da attraversare, non può [...] annettere interesse alcuno alla considerazione del paesaggio in quanto è nella piazza, nella strada, e ne condiziona il costituirsi in immagine»⁴⁶.

Nell'ottica assuntiana lo spazio urbano, in maniera simile ma opposta allo spazio paesistico, si caratterizza come uno «spazio-più-che-spazio», e cioè come un'entità non definibile dal solo punto di vista quantitativo. Ogni luogo della città possiede una qualità specifica, definita dall'aspetto degli edifici che lo delimitano, dai loro reciproci rapporti, dal percorso a cui appartiene, dalla propria configurazione geometrica e, soprattutto, dalla storicità che in esso prende forma. La costante presenza di una «memoria visibile» nello spazio urbano è, secondo Assunto, ciò che conferisce alla città il suo fascino specifico, innalzandone così lo spazio geometrico al grado di spazio-più-che-spazio. La differenza sostanziale tra spazio urbano e spazio paesistico è dunque una questione di

44 *Ibid.*, pp. 39-40.

45 *Ibid.*, p. 42.

46 *Ibid.*, p. 45.

tempo, laddove il tempo della città è il tempo della storia, i cui caratteri essenziali sono la durata e la novità, accomunate da una crescita accumulativa senza ritorno, dalla conservazione senza reversibilità. Nella «città temporale» l'individuo prende coscienza di sé, si solleva al di sopra della propria finitezza, in quanto vive dentro la temporalità della storia che è forma dello spazio cittadino, investendosi della temporalità infinita. Opposto al tempo della città è invece il tempo della natura, che include il ritorno poiché essa si ripete e si rinnova continuamente. Nella natura le tre qualità del tempo, passato, presente e futuro, non si escludono a vicenda ma coesistono a un livello più alto e completo che nella città. Questa irrinconciliabile differenza tra le due temporalità di storia e natura, secondo Assunto, fa sì che non si possa parlare propriamente dell'esistenza di un paesaggio urbano: nel tempo della storia «la fondazione temporale della temporaneità è altra che nella natura, in questa alterità diversa (non contraddittoria, però, anzi complementare) motivandosi la differenza per la quale non credo si possa appropriatamente parlare di paesaggio urbano, ma, come abbiamo fin da principio cercato di precisare, di *città* e *paesaggio* come due *forme* dello spazio»⁴⁷.

Il tempo della natura, a differenza di quello della città, è ciclico, e tale ciclicità fa sì che nel paesaggio sia riflessa, secondo la tesi di Assunto, la presenza dell'infinito nel finito: nella natura ogni atto trascende se stesso, configurandosi come ripetizione di un'identità passata e prefigurazione di un'identità futura. Questo passaggio (possibile soltanto nel meta-spazio paesistico) da finito al finito, è portatore di una positiva «liberazione dalla finitezza, non *della* finitezza: liberazione dall'angustia che opprime la finitezza e l'attrista; conciliazione della finitezza con la propria fondazione infinita: e quindi gioiosità del finito che si sa fondato nell'infinito e come tornante alla infinità della propria fondazione»⁴⁸. Per Rosario Assunto, essere nel paesaggio è un'attività liberatoria: dissolvendo la finitezza delle nostre esistenze nell'infinitezza della natura, noi recuperiamo il contatto con il tempo della vita, che è il tempo della natura, elevando la nostra condizione di esseri storici oltre il tempo della storia stessa, nel quale viviamo quotidianamente all'interno della città. Abbandonata alla sempre diversa identità della natura, alla sua ciclicità, al suo perenne movimento, la nostra mente è libera di vagare e contemplare esteticamente ciò che la circonda, producendo in noi una felicità che solo un paesaggio ci può regalare. Tale felicità, di carattere esistenziale, è possibile solo in un luogo dove la natura sia presente come paesaggio e si configura come un attributo essenziale del paesaggio, inteso da Assunto come una liberazione momentanea dall'esistenza e dalla storia, da quegli affanni della mortalità che non possiamo evitare all'interno dello spazio della città – a meno che il paesaggio non penetri in essa.

Tra i tanti principi sui quali si fondano le tesi sostenute da Rosario Assunto in *Il paesaggio e l'estetica*, ve ne sono due che vorrei qui – seppur brevemente – problematizzare. In primo luogo, ritengo necessario sottolineare come la concezione assuntiana di paesaggio, seppur avvalorata da un corpus bibliografico immenso e da una complessità analitica difficilmente riscontrabile in altri testi contemporanei o precedenti, non condivide l'accezione del termine adottata all'interno di questo studio, ovvero quella formulata da Augustin Berque di «paesaggio come mediatore culturale»: Assunto, infatti, vincola tale idea a una necessità esistenziale – la “fuga dalla cultura” – e a un desiderio archetipico – la “dissoluzione nell'infinito” – che rimandano a concezioni del termine, oggi superate, legate a un culto della natura di matrice sette-ottocentesca. Tale posizionamento risulta comunque più che comprensibile, se si considera che *Il paesaggio e l'estetica*, risultato di dieci anni di ricerche, fu costruito e pubblicato in seno al contesto culturale ed economico dell'Italia del secondo dopoguerra, rispetto al quale Assunto era fortemente critico. Indignato nei confronti della riduzione della natura a mero spazio manipolabile, e della distruzione del paesaggio italiano conseguente al boom economico e industriale, con *Il paesaggio e l'estetica* Assunto voleva rivendicare il valore del paesaggio naturale contro gli orientamenti utilitaristici dominanti, sottolineando il ruolo

47 *Ibid.*, p. 106.

48 *Ibid.*, p. 140.

della contemplazione attiva come strumento per una trasformazione virtuosa del territorio⁴⁹. Tuttavia, l'opposizione assuntiana tra una "cultura distruttrice" e una "natura liberatrice" appare comunque obsoleta, anche solo per il fatto che, attualmente, luoghi in cui la natura mantenga caratteristiche di "verginità" tali da permettere loro di opporsi *realmente* ai territori antropizzati, presentandosi come spazi in cui è possibile operare un temporaneo allontanamento dalla cultura urbana grazie all'immersione nella ciclicità universale del tempo naturale, non esistono più – almeno, non in Europa.

Solo nel contesto di tale scelta di campo si può comprendere come, per Assunto, «l'idea che un paesaggio possa essere *in* una via, *in* una piazza» sia inconcepibile. Le analisi svolte nei primi capitoli di questo studio dimostrano però come l'idea di paesaggio urbano sia tutt'altro che contraddittoria: sebbene l'analisi assuntiana sui contenuti dell'esperienza dello spazio urbano costituisca un documento più che prezioso, perchè ne svela le caratteristiche fondative – legate all'espressione formale tipicamente urbana dell'identità stratificata di storia e cultura –, l'assunzione che tali caratteristiche non possano dare forma a un'esperienza paesaggistica, a meno di un intervento dell'elemento naturale, deve essere considerata errata. Appoggiandomi agli studi di Augustin Berque, Alain Roger e Javier Maderuelo ho dimostrato come il concetto di paesaggio possa essere coerentemente spogliato di tutti gli attributi che lo legano per necessità all'idea di natura, configurandolo come un tipo di mediazione culturale che investe e modifica il modo in cui l'uomo osserva la totalità dell'ambiente che lo circonda, e non soltanto gli spazi che si trovano al di fuori della città. Il fatto di aver dimostrato che il paesaggio urbano si definisce come una declinazione specifica della più ampia e generica idea di paesaggio, riapre però il problema del modo in cui esso si distingua dagli altri tipi di paesaggio – come ad esempio il paesaggio industriale, montano, rurale etc. – e, in particolare, del modo in cui esso si relazioni con l'opposta e complementare categoria del paesaggio "naturale". Questi e altri temi saranno l'oggetto dei prossimi capitoli.

49 *Il paesaggio e l'estetica* non può che essere considerato, in questo senso, un libro controcorrente se si osserva come, a metà degli anni settanta, la parola «paesaggio» fosse sparita persino dalla denominazione delle istituzioni pubbliche demandate a difenderlo, nella maggior parte dei casi sostituito dalla più attuale parola «ambiente». Tale «riduzione del paesaggio all'ambiente», come scrive Paolo D'Angelo, riscontrabile soprattutto tra gli anni settanta e gli anni novanta del secolo scorso, fu in parte conseguenza dell'esplosione del nuovo interesse verso le problematiche dell'ecologia (le fondate preoccupazioni per l'inquinamento, l'equilibrio ambientale e la sopravvivenza stessa del pianeta), che in quegli anni fecero passare in secondo piano il discorso sul paesaggio. Oggi la situazione è differente, anche se la recente pubblicazione del testo di Maderuelo indica chiaramente come il problema del paesaggio sia ancora lungi dall'essere risolto.

Capitolo secondo

La città osservata

Durante più di vent'anni ho raccolto, sia per lavoro sia per iniziativa individuale, in tutte le vecchie strade della vecchia Parigi, fotografie, in formato 18 X 24, documenti artistici della bella architettura civile costruita dal XVI al XIX secolo: antichi palazzetti, case storiche o curiose, belle facciate, belle porte, begli infissi, batacchi, vecchie fonti, scale di stili definiti (sia di legno sia di ferro forgiato): gli interni di tutte le chiese di Parigi [...].

Questa enorme collezione, artistica e documentaria, è oggi conclusa. Posso dire che tengo in mio potere tutta la vecchia Parigi.⁵⁰

1. La città negata

Intorno al 1300 il frate francescano Giovanni da Murlo incaricò un ancor giovane Giotto di dipingere la storia della vita di San Francesco lungo la fascia inferiore della navata della Basilica superiore di Assisi: suddivise in ventotto scene tratte dalla *Legenda Maior* di Bonaventura di Bagnoregio, le *Storie di San Francesco* costituiscono una sorta di spartiacque nella storia della rappresentazione della città europea, dato che Giotto scelse di dipingere le scene urbane che ospitavano gli episodi della vita del santo da un inedito punto di vista “dal basso”, discostandosi dall'antica tradizione delle simboliche soluzioni figurative urbane “dall'alto” e – seppur in maniera ancora rudimentale – introducendo l'aspetto “reale” della città, così come appariva una volta osservata dall'interno o dall'esterno delle sue mura, nell'immaginario medievale. Scrivo “reale” tra virgolette perché, sebbene Giotto concepisse la pittura – in maniera del tutto rivoluzionaria per il suo tempo – come trasposizione figurativa della realtà fenomenica, e sebbene la varietà degli edifici rappresentati nelle scene di Assisi dimostri un'attenta e meticolosa osservazione della realtà cittadina da parte del pittore toscano, le immagini di città presenti all'interno delle *Storie di San Francesco*, per quanto dettagliate, non avevano l'obiettivo di restituire l'aspetto reale degli ambienti rappresentati, perché i modelli culturali e figurativi attraverso i quali Giotto operava non concepivano – ancora – l'osservazione dell'ambiente reale come un tema di interesse estetico.

Una scena particolarmente interessante del ciclo francescano è quella de *La cacciata dei diavoli da Arezzo* [1], nella quale coesistono elementi di continuità e di rinnovamento delle convenzioni rappresentative trecentesche. La scena è divisa in due settori principali: a sinistra si trovano San Francesco, inginocchiato e in atto di preghiera, e frate Silvestro che, in posizione retta, dirige verso la città un gesto perentorio; sulla destra, invece, Arezzo è ritratta dal di fuori delle mura urbane, nel momento in cui è abbandonata da uno stormo di diavoli alati in fuga. La città è qui rappresentata come un oggetto solido e compatto, definito e isolato dal contesto per mezzo della superficie curva delle mura, decorate come quelle dei palazzi e lavorate alla base con un bugnato leggero. Non vi è nulla che aiuti a identificare nella complessa trama edilizia racchiusa dalla cinta muraria la città di Arezzo: le architetture, per quanto realisticamente restituite, sono infatti del tutto anonime, e soltanto la storia di San Francesco ci suggerisce il luogo in cui svolgono i fatti.

Per comprendere l'importanza di questa immagine è necessario rifarsi a una rappresentazione di città leggermente anteriore, eseguita da Cimabue nella stessa Basilica superiore di Assisi. Incaricato di decorare il presbiterio e il transetto della basilica, il maestro di Giotto scelse la volta della crociera per la rappresentazione dei *Quattro Evangelisti*, ciascuno dei quali fu ritratto accanto al proprio simbolo e a una sintetica veduta urbana, che simboleggiava la provincia dell'impero in cui il santo avrebbe redatto il proprio Vangelo: la Giudea per Matteo, l'Acacia per Luca, l'Asia per Giovanni e l'Italia per Marco. A differenza delle prime tre immagini, scaturite dal montaggio di edifici generici privi di ogni riscontro con una o più città reali, Cimabue affrescò l'*Italia* [2] come una schematica ma riconoscibile rappresentazione della città di Roma, raffigurata attraverso l'accostamento di otto

⁵⁰ Lettera scritta nel 1920 da Eugène Atget al ministro della Cultura francese, citato in NADIA ARROYO ARCE (a cura di), *Eugène Atget. El viejo París*, TF, Madrid 2011, p. 16.

dei suoi monumenti principali, resi in forme abbreviate ma verisimili.

Il modello utilizzato da Cimabue per le quattro vedute di Assisi è quello tipico dell'epoca, frutto dell'evoluzione di una formula iconografica di origine tardo antica e pagana (sopravvissuta nel mondo cristiano) che riconduceva tutte le immagini urbane a un «tipo base»⁵¹ – come scrive Lucia Nuti – definito da un basso recinto murario a pianta esagonale o ottagonale, scandito da torrette angolari e interrotto da una o più porte. Lo spazio racchiuso dalla cinta muraria, parzialmente occupato da edifici isolati o completamente vuoto, era ritratto da un punto di vista elevato, per permettere all'occhio di penetrare agevolmente al suo interno. Con il passare dei secoli, lo schema base fu oggetto di una serie di rielaborazioni e modifiche, che trasformarono le basse mura in alte cortine e affollarono l'interno della città di tetti, timpani e torrette, saturando così lo spazio interno della città che, pur continuando a essere rappresentata da un punto di vista alto, era divenuta un volume impenetrabile allo sguardo, solido e compatto. Se lo schematico montaggio di mura, torri e porte, e la scelta di un punto di vista alto, erano le costanti di questo tipo di rappresentazione, elemento variabile era invece il particolare tipo di «realismo»⁵² con cui il tessuto urbano veniva descritto: la funzione di riconoscibilità era infatti normalmente svolta dalla rappresentazione di alcuni dei monumenti principali della città raffigurata, disposti però all'interno della cerchia muraria in maniera totalmente indipendente rispetto al loro reale posizionamento. La rappresentazione del tessuto connettivo, laddove questa avveniva, non cercava alcuna relazione con l'aspetto reale della città ritratta: torri, campanili torrette e altane, a conferma dell'associazione che ancora nel corso di tutto il Trecento veniva fatta tra elevatezza e bellezza, si moltiplicavano all'interno delle mura per restituire pittoricamente quello che sembrava essere il principale attributo della città – la verticalità. Tali elementi venivano usati come moduli componibili, moltiplicati e inquadrati da angolazioni diverse, per costruire un tessuto anonimo e indifferenziato. La selezione dei monumenti variava invece di volta in volta a seconda delle intenzioni dell'artista o, più frequentemente, della committenza: nel caso dell'*Ytalia* di Cimabue, gli otto elementi riconoscibili – la Porta Aurelia, il Castel Sant'Angelo, la *Meta Romuli*, la Basilica di San Pietro, la Basilica dei Santi Apostoli, il Pantheon, la Torre delle Milizie e il Palazzo Senatorio sul Campidoglio – esprimevano gli ideali politici di Nicolò III, il probabile committente, nonché il primo pontefice del tardo Medioevo ad aver varato un piano di rilancio della città eterna con l'intenzione di rivendicarne il ruolo di *caput mundi*, adeguando dunque le scelte rappresentative al desiderio di celebrazione delle gesta politiche del Papa.

Considerata nel contesto della tradizione iconografica dell'epoca (di cui l'*Ytalia* di Cimabue costituisce un esempio coerente e complesso), *La cacciata dei diavoli da Arezzo* di Giotto presenta – da un lato – un importante elemento di rottura, legato all'inedito abbassamento del punto di vista, che inaugurò a partire dai primi anni del XIV secolo un nuovo modello compositivo per la rappresentazione della città europea. Perché questa scelta non fosse limitante, e consentisse di mantenere il tradizionale effetto medievale di *collage* di edifici verticali – teoricamente impedito dalla presenza delle alte mura in primo piano – Giotto dovette tuttavia ricorrere a un artificio prospettico, facendo slittare i piani retrostanti verso l'alto in modo da presentare allo sguardo anche gli edifici più lontani, mantenendo così attraverso una soluzione “ibrida” l'effetto tipico delle rappresentazioni medievali dall'alto. La scena aretina, si discosta dalla tradizione nella stessa misura in cui si pone in

51 LUCIA NUTI, *Ritratti di città. Visione e memoria tra Medioevo e Settecento*, Marsilio, Venezia 1996, p. 48.

52 Come scrive Lucia Nuti, il realismo dei ritratti di città medievali non si basava su «dati di tipo quantitativo, come il numero delle porte e delle torrette o la relazione tra l'altezza delle torri, che pure i cronisti non mancavano di segnalare», ma sulla configurazione della città come «luogo della memoria», insieme di oggetti architettonici concreti e non oggetto vissuto e riprodotto sulla base di una sua percezione diretta: nella rappresentazione urbana medievale, e fino al XV secolo incluso, «realismo e astrazione non si escludono, possono anzi convivere a condizione che se ne riconoscano specificità e funzioni all'interno del contesto storico. La presenza di alcuni dati realistici non significa affatto l'adesione dell'artista a un programma di trascrizione diretta e fedele della realtà, né l'abbandono della cifra simbolica o del modello normativo». Cfr. NUTI, *Ritratti di città* cit., cap. II.

continuità con essa, adottandone la tipica riduzione sintetica dell'immagine urbana per mezzo dell'uso di tre stereotipi figurativi – mura, torri e porte – attorno ai quali il tessuto urbano veniva normalmente rappresentato in modo del tutto generico. Vi era dunque in Europa, durante tutto l'Alto e il Basso Medioevo, un diffuso disinteresse nei confronti dell'aspetto reale dei luoghi urbani che si traduceva, nel campo della rappresentazione, in una serie di scelte figurative finalizzate alla codificazione di un'immagine di città legata all'accostamento dei monumenti più rilevanti a un tessuto connettivo generico, la cui forma era il risultato del montaggio di frammenti separati, singolarmente catturati dall'osservazione della città reale e infine ricomposti: una soluzione rappresentativa le cui ragioni sono da ricercare nel particolare sistema di mediatori culturali attraverso i quali la società medievale osservava il proprio ambiente e costruiva il proprio immaginario urbano.

Poche convenzioni figurative fornivano un modello comune sul quale imbastire la rappresentazione della città medievale, che di volta in volta, con la semplice aggiunta di pochi tratti riconoscibili, passava dalla condizione di tipo generico a quella di soggetto individuale: viste dall'alto e sommariamente sintetizzate nei loro elementi principali, le città non erano rappresentate così come erano viste, bensì «ritratte», proprio come se di persone si trattasse. Marco Romano ha notato come uno dei tratti distintivi del rapporto tra cittadini e città nell'Europa occidentale sia il riconoscimento al gruppo di appartenenza di una personalità propria, «una figura olistica distinta e superiore a quella dei singoli individui che la compongono, facendone un vero e proprio *soggetto collettivo*»⁵³: questo soggetto collettivo è la *civitas*, ovvero la città intesa come l'insieme di tutti i cittadini, alla quale si affianca storicamente l'*urbs*, ovvero la città intesa come l'insieme di tutti i suoi edifici. Il rapporto tra *urbs* e *civitas* fu teorizzato per la prima volta nel IV secolo da Sant'Agostino, per essere poi fissato tre secoli dopo nelle *Etymologiae* di Isidoro di Siviglia. Per entrambi i santi, come scrive Francesco Finotto, non vi era alcuna corrispondenza tra i due poli, nessuna azione di rispecchiamento: «da una parte gli abitanti, dall'altra le pietre. [...] Non tutti i raggruppamenti umani danno vita a una *civitas*, né ogni insieme di pietre qualifica l'*urbs*»⁵⁴. Fu solo a partire dal Mille, come scrive Marco Romano, che in Europa i due poli si unirono tra loro «come il palmo e il dorso della mano»⁵⁵: terminate le scorrerie dei barbari, scomparse le malattie epidemiche, aumentati gli scambi commerciali e migliorate le tecniche di produzione agricola, gli europei del Mille ebbero infatti, per la prima volta, l'occasione di organizzarsi politicamente in maniera autonoma, favorendo così la nascita dei comuni. La consapevolezza di appartenere a comunità locali capaci di esistere di per se stesse, dunque libere dall'assoggettamento di un signore feudale, produsse in Europa un inedito «stato d'animo», legato alla nuova speranza individuale di ascesa sociale, che si tradusse in un altrettanto inedito rapporto con il luogo, come testimoniò il cronista borgognone Rodolfo Glabro nel 1030: «All'avvicinarsi del terzo anno che seguì l'anno Mille, si vedono ricostruire su quasi tutta la terra [...] gli edifici delle chiese. Sebbene la maggior parte, molto ben costruite, non ne avessero alcun bisogno, un vero spirito di emulazione spingeva ogni comunità cristiana ad averne una più sontuosa di quella dei vicini. Sembrava che il mondo stesso si scuotesse per spogliarsi delle sue vetustà e per rivestirsi da ogni parte di un bianco mantello di chiese»⁵⁶. Le collettività cominciarono a costruire edifici con la volontà di simboleggiare la consapevolezza della propria identità: la materialità dell'abitato divenne così lo specchio della volontà associativa, e i muri dell'*urbs* cominciarono a esprimere nei propri dettagli il sentimento di appartenenza al soggetto collettivo della *civitas*.

I ritratti di città prodotti tra il XI e il XIV secolo erano immagini sintetiche alle quali veniva affidato il compito di riassumere gli elementi salienti dell'*urbs*, nella cui bellezza si rispecchiava con

53 ROMANO, *L'estetica della città europea* cit., p. 9.

54 FRANCESCO FINOTTO, *La città chiusa. Storia delle teorie urbanistiche dal Medioevo al Settecento*, Marsilio, Venezia 1992, p. 49.

55 ROMANO, *L'estetica della città europea* cit., p. 17.

56 *Ibid.*, p. 13.

orgoglio la *civitas*. Le città erano «belle» nella misura in cui, secondo un'accezione del termine mutuata dalle riflessioni filosofiche sulla natura di Ugo da San Vittore, contenevano al loro interno delle cose «mirabili», in grado cioè di suscitare meraviglia nell'osservatore. Così come i ritratti di città tessevano figurativamente le lodi dei centri urbani, intesi nella doppia accezione *urbs-civitas*, la descrizione delle loro bellezze era affidata alle *laudes civitatum*, un genere letterario i cui principi si trovano codificati in un trattato tardo antico di retorica, conservato in un manoscritto lombardo del VIII secolo. La struttura delle *laudes civitatum* seguiva un ordine preciso: oltre al sito sul quale sorgeva il centro urbano, e le risorse naturali a disposizione dei suoi abitanti, al loro interno si trovavano descritti gli ornamenti e – se ce n'erano – gli uomini nobili della città; laddove possibile, infine, venivano aggiunte le lodi delle città vicine. Chiara Frugoni ha osservato come in tutto il Medioevo, e fino al XV secolo, tale struttura sia rimasta praticamente immutata. Sequenze ordinate di *topoi* letterari, di volta in volta declinati a seconda dei casi, le *laudes civitatum* ci informano – come scrive Francesco Finotto – sugli argomenti e sugli oggetti considerati degni di lode per una città, rispecchiando così il conformismo estetico attorno al quale si organizzava l'esperienza della città nei diversi periodi storici in cui venivano redatti.

In una lode di Milano del VIII secolo la città è definita come «alta», ma gli edifici descritti sono esclusivamente quelli prossimi alle mura difensive, come se l'interno del nucleo urbano (similmente alle rappresentazioni di città tipiche dell'Alto Medioevo) fosse completamente vuoto. A parte la chiesa di San Lorenzo, gli unici elementi architettonici menzionati sono infatti il foro, le strade lastricate e l'acquedotto: una scelta, questa, che rimanda all'immagine della Gerusalemme celeste – altro *topos* letterario tipico di tutto il Medioevo – i cui unici elementi menzionati nella letteratura sacra sono proprio le mura, le porte, il tempio, una strada di oro puro, un fiume e una piazza. In un poemetto di circa sessant'anni posteriore, dedicato alla lode di Verona, l'autore non parla *della* città, ma *alla* città, che sentiva vivere come una persona e verso la quale provava un profondo sentimento d'affetto, come verso una persona cara: «Gloria cantiamo al Signore, re invisibile, che t'adornò di tale mistica ghirlanda, per cui sei bella e risplendi, raggiando come il sole»⁵⁷. La descrizione di Napoli contenuta nella vita del vescovo Anastasio, scritta nel 875 circa, presenta la città come «bella in tutte le costruzioni che la difendono, bella per i suoi sobborghi e per la pietà religiosa dei cristiani che vi abitano dentro»⁵⁸, articolando dunque il giudizio sul complesso dell'interazione geografica e umano-ambientale, dedicando però poco spazio alla descrizione dei singoli edifici – «Ma perché attardarci a descrivere l'aspetto esteriore degli edifici, che ogni spettatore potrà cogliere meglio di quanto non possa descriverlo il migliore dei sofisti?»⁵⁹ – a conferma della tendenza tipicamente alto medievale di far coincidere l'idea di città con quella dei suoi abitanti più illustri – spesso con i suoi santi – piuttosto che con quella dei suoi edifici.

Superata la preponderanza dell'elemento sociale e religioso come mezzo di comprensione dell'organismo urbano, a partire dal fatidico anno Mille le *laudes civitatum* cominciarono a riservare maggiore spazio alla descrizione delle architetture della città, testimoniando un lento e progressivo spostamento dell'immaginario urbano (ben visibile nelle opere di Giotto) dalle astratte costruzioni simboliche dell'Alto Medioevo, all'osservazione concreta dello spazio della città. In questa seconda fase, elemento ricorrente nelle *laudes* diviene la descrizione delle tante torri che scandivano lo *skyline*⁶⁰ delle città europee, cartina tornasole della nuova condizione politica comunale di cui gli autori erano senza dubbio orgogliosi. Nella seconda metà del XII secolo, raccontando un suo viaggio a Roma nel *De mirabilibus urbis Romae*, maestro Gregorio cercò di descrivere l'indicibile emozione provata osservando dal monte Mario la grande messe di torri, palazzi ed edifici della città eterna, non riuscendo però a trattenere una nota di biasimo dovuta al fatto che quella che si

57 Citato in CHIARA FRUGONI, *Una lontana città, Sentimenti e immagini nel Medioevo*, Einaudi Torino, 1983, p. 68.

58 *Ibid.*, p. 74.

59 *Ibid.*

60 Per un approfondimento sulla storia dello *skyline*, cfr. SPIRO KOSTOF, *The city shaped. Urban Patterns and Meanings Through History*, Bulfinch, New York 2007, pp. 309-319.

mostrava ai suoi occhi era una bellezza appartenente al regno mortale: similmente alla – di pochi decenni successiva – epifania paesaggistica “interrotta” di Francesco Petrarca sul Monte Ventoso, la visione di Roma dall'alto offrì a Gregorio lo spunto per una riflessione sulla caducità delle cose mondane, inevitabilmente soggette alla corruzione del tempo. Meno trattenuto, invece, l'entusiasmo con cui verso la fine del secolo Bonvesin de la Riva, in *Meraviglie di Milano*, consigliava al lettore di salire in cima alla torre comunale per vedere la forma della città e la qualità e quantità dei suoi edifici: «Di lassù, dovunque [lo spettatore] volgerà lo sguardo, potrà ammirare cose meravigliose»⁶¹. Se, nel 1330, Opicino de Canistris nel *Liber de laudibus civitatis ticinensis* si compiaceva per gli altissimi edifici e le altissime torri di Pavia che, pur collocata in pianura, «a longe per planam dietam et per amplius videatur»⁶², il contemporaneo Giovanni Villani, descrivendo la Firenze altomedievale, rimpiangeva l'altezza delle torri di un tempo, dichiarando che allora «fu molto bene abitata e piena di palagi e di casamenti e grande popolo, secondo il tempo d'allora»⁶³.

Le progressive evoluzioni dei contenuti delle *laudes civitatum* testimoniano, similmente a quanto avvenne nel campo delle arti figurative, il lento cambiamento, verificatosi tra Alto e Basso Medioevo, del modo in cui la società europea rappresentava, e osservava, la città e i suoi spazi. Inizialmente ridotte a icone astratte di matrice cristiana o classica, dopo il Mille le città cominciarono a liberarsi dal velo culturale che ne nascondeva l'aspetto reale, rivelandosi gradualmente all'immaginario collettivo nella loro consistenza reale. Come ha scritto Jacques Le Goff, l'immaginario urbano si definisce come

Quell'insieme di rappresentazioni, di immagini e d'idee, attraverso le quali una società urbana – o parte di essa, o i suoi ideologi e i suoi artisti, che non di rado sono la stessa cosa – costruisce per se stessa e per gli altri un autopersonaggio, un autoritratto. [...] questo personaggio ha due facce: una materiale, reale, rappresentata dalla struttura e dall'aspetto della città stessa; l'altra mentale, incarnata nelle rappresentazioni artistiche, letterarie e teoriche della città. L'immaginario urbano consiste insomma nel dialogo fra queste due realtà, fra la città e la sua immagine⁶⁴.

Nel capitolo precedente ho cercato di dimostrare come il rapporto che si stabilisce tra le rappresentazioni che una società produce del proprio ambiente, e l'ambiente stesso, abbia effettivamente la forma del “dialogo”, nel senso che entrambi i termini si modificano reciprocamente, in una relazione di tipo biunivoco: così come la città reale condiziona le sue rappresentazioni, queste ultime a loro volta svolgono un ruolo fondamentale nel definire il modo in cui essa è percepita. Secondo lo storico francese, la costruzione dell'immaginario urbano medievale era significativamente legata agli effetti di due eredità storiche: quella romana e quella cristiana. Se nel primo caso si può affermare – in maniera comunque troppo sbrigativa – che per tutte le società occidentali Roma costituiva un'affascinante meta di pellegrinaggio e un inevitabile metro di paragone, sia per la bellezza dei suoi edifici, sia per il potere che essi rappresentavano (e al quale i comuni europei anelavano per imitazione), e che un immenso apparato di *mirabilia* contribuiva alla diffusione del suo mito, attraverso la cucitura di notizie mitologiche e storiche nelle quali l'elemento visuale era indubbiamente preponderante⁶⁵, non c'è dubbio che il particolare sistema di interpretazione dell'universo proposto dal cristianesimo abbia fortemente influenzato, durante il Medioevo e ancora ben oltre il Quattrocento, tanto l'osservazione quanto la rappresentazione

61 *Ibid.*, p. 85.

62 *Ibid.*

63 *Ibid.*, p. 86.

64 JACQUES LE GOFF, *L'immaginario urbano nell'Italia medievale (secoli V-XV)*, in CESARE DE SETA (a cura di), *Il paesaggio*, in *Storia d'Italia*, Annali, vol. 5, Einaudi, Torino 1982, pp. 5-43.

65 Sul ruolo della città di Roma nell'immaginario urbano medievale, cfr. il bel saggio di Elisabeth e Jörg Garms, *Mito e realtà di Roma nella cultura europea. Viaggio e idea, immagine e immaginazione*, in DE SETA, *Il paesaggio* cit., pp. 563-662.

dell'ambiente urbano in Europa.

Il II secolo fu caratterizzato dalla diffusione nella parte occidentale dell'Impero Romano di una serie di culti di origine orientale: uno di questi, lo gnosticismo, ebbe un forte impatto sul cristianesimo, e contribuì a definire il particolare sistema teorico secondo cui tale dottrina concepiva la percezione del mondo reale. Lo gnosticismo si basa sull'esistenza di una forma di conoscenza superiore e illuminata, la *gnosis*, dalla quale dipende la salvezza della parte spirituale dell'uomo – l'anima – solo momentaneamente “intrappolata” nel suo contenitore materiale – il corpo. Secondo tale dottrina la materia è un deterioramento dello spirito, e l'intero universo una depravazione della divinità, così che il fine ultimo di ogni essere umano si configura come il superamento del degradato stato materiale e il ritorno allo spirito genitore. Tale ritorno, secondo lo gnosticismo, è stato facilitato da un essere superiore, il Salvatore, che dopo esser disceso nel mondo reale con sembianze umane è tornato a Dio, aprendo il cammino verso la liberazione di tutta l'umanità. Così come la religione cristiana identificò il Salvatore dello gnosticismo con la figura di Gesù Cristo, anche il disprezzo verso il mondo materiale e corporeo passò da una dottrina all'altra, allontanando i primi cristiani dal godimento delle percezioni sensoriali in favore di una spiritualità mistica basata sulla fede divina e sullo “sguardo interiore”.

La necessità dell'allontanamento dal mondo dei sensi fu teorizzata tra IV e V secolo da Agostino d'Ippona, la cui dottrina filosofica era volta a una ricerca della felicità di matrice platonica, intesa cioè come possesso della «Verità» che però, secondo Sant'Agostino, non si trovava (come invece per Platone) nella ragione, bensì nella fede. Agostino sviluppò una teoria della conoscenza che ripudiava la percezione sensoriale come cammino per giungere alla verità autentica: contro l'impero delle sensazioni corporee, egli proponeva l'illuminazione interiore come guida della ragione, dichiarando che tutte le domande finalizzate alla conoscenza del mondo non potevano ottenere risposta osservando la realtà esterna, ma solo cercando nella propria fede. La dottrina agostiniana portò dunque al rifiuto della conoscenza ottenuta attraverso i sensi, sbarrando così le porte all'esercizio della contemplazione estetica dei luoghi e al godimento che da essa deriva, rendendo impossibile l'instaurarsi dell'idea di paesaggio (naturale o urbano che fosse) nella cultura occidentale di stampo cristiano per molti secoli ancora.

Scritti in difesa del cristianesimo, accusato dai pagani di aver causato un rammollimento delle solide basi morali dell'Impero e, di conseguenza, di aver esposto quest'ultimo alle invasioni barbariche che ne causarono la lenta decadenza, i ventidue volumi del *Civitate Dei*⁶⁶ di Sant'Agostino contengono al loro interno una esemplare indicazione del modo in cui l'ipponate giudicava la corrotta «città terrena», vista come opposta e complementare all'eterna «città celeste». La città terrena è Babilonia, il luogo del peccato, delle guerre e della corruzione, governata dal diavolo e fondata dal fratricida Caino – un agricoltore che lavorava la terra alla quale era simbolicamente attaccato, a differenza del fratello Abele, pastore, che su di essa passava senza lasciarvi traccia indelebile – subordinata alla città celeste e condannata all'estremo supplizio. I suoi cittadini (i pagani e i non credenti), che «vivono in relazione al godimento della pace terrena» si comportano, nell'ottica agostiniana, come animali che solo sanno tendere «all'ordinata conformazione delle parti del corpo e alla placazione degli impulsi, a niente dunque fuorché all'appagamento della sensibilità e all'abbondanza delle soddisfazioni affinché la pace del corpo giovi alla pace dell'anima»⁶⁷: la pace eterna è dunque riservata ai cittadini della città celeste, verso la quale gli esseri umani devono tendere fino a che,

dopo sì grandi, molteplici e orribili mali, superati nella purificazione mediante la sapienza della vera religione, si giungerebbe alla visione di Dio e così si diventerebbe beati nella contemplazione della luce ideale mediante la partecipazione alla sua

66 AGOSTINO D'IPPONA, *La Città di Dio*, Edizione elettronica di www.augustinus.it, (426).

67 *Ibid.*, 19.14.

immutevole immortalità, obiettivo finale del nostro amore ardente, per poi abbandonarla in base a una fatale necessità. E coloro che l'abbandonano, scagliati fuori da quella immortalità, verità, felicità, sarebbero risommersi nella mortalità terrena, nella avvilita insipienza, nelle esecrabili passioni, in cui si perde Dio, in cui si ha in odio la verità, in cui si cerca la felicità attraverso i piaceri contaminanti⁶⁸.

Lungi dal negare ogni valore all'osservazione, come osserva Richard Sennett, Agostino considerava – platonicamente – l'occhio uno strumento della conoscenza, ma affinché l'uomo potesse giungere alla Verità, e dunque alla salvezza, egli doveva discostare la propria attenzione dai «piaceri contaminanti» dell'esistenza terrena, abbandonando la «visione sensibile» in favore della «visione religiosa»⁶⁹, un particolare tipo di atto percettivo che avrebbe permesso di cogliere la forma della città celeste sulla terra. Nel pensiero agostiniano la città celeste era il modello ideale della città terrena, e in essa si rispecchiava nello stesso modo in cui una fonte di luce produce un'ombra su di una superficie: «Nella comunità terrena vi sono due forme: da un lato, l'apparenza visibile della città terrena, dall'altro una seconda forma la cui presenza è un riflesso della città celeste»⁷⁰. La particolarità di questa seconda immagine, ombra della città celeste, era quella di essere tanto più visibile quanto più si discostava dalla sua fonte spirituale, avvicinandosi alla corrotta vita quotidiana: secondo la dottrina agostiniana, anche i non credenti potevano avere accesso alla Verità grazie a un uso rinnovato dei propri occhi, che dovevano distogliersi dall'osservazione dell'ombra divina depositata sulla città terrestre, cioè la città reale, e dirigersi verso il punto mentale dal quale la luce spirituale scaturiva. Nella dottrina agostiniana la ricerca della fede consisteva in una rieducazione delle capacità percettive dell'uomo, che doveva imparare a vedere ciò che si trovava “al di là” della realtà quotidiana, ritenuta fallace e peccaminosa, per ottenere la salvezza.

Insieme al rifiuto della realtà, la dottrina cristiana dell'Alto Medioevo assunse un atteggiamento di condanna verso le arti figurative, che nell'ottica della nuova religione costituivano un pericoloso lascito della cultura classica pagana. Nel 726, l'imperatore bizantino Leone III emanò un editto che vietava la produzione di immagini religiose e decretava la distruzione di quelle esistenti, dando così inizio alla «controversia iconoclasta»: come conseguenza, artisti e artigiani cambiarono i soggetti delle proprie rappresentazioni, orientando la propria opera verso la produzione di forme puramente ornamentali, e allontanandosi così dall'osservazione e riproduzione degli oggetti della natura. Come ha osservato David Estrada Herrero: «L'arte medievale non ricerca la rappresentazione naturalistica dei temi e delle cose del mondo oggettivo; lo schema, la stereotipazione di forme e figure era sufficiente per ottenere le finalità simboliche che si prefiggeva»⁷¹. Fu soltanto a partire dal XIII secolo, con la rivelazione della bellezza del creato contenuta nel *Cantico di Frate Sole* di San Francesco d'Assisi, che il cristianesimo rivalutò l'importanza dell'osservazione e delle sensazioni che da essa derivano, riaprendo così la strada a quella rappresentazione della realtà osservata che, un secolo più tardi, apparve con forza nelle raffigurazioni (non solo) urbane di Giotto.

La “discesa in campo” degli ordini mendicanti, avvenuta a partire dal XIII secolo, produsse effetti significativi sul modo in cui gli spazi urbani erano vissuti e osservati, modificando in maniera sostanziale tanto la forma quanto l'immagine della città europea. Costruiti quanto più lontano possibile l'uno dall'altro, in modo da suddividere il tessuto urbano in una serie di centri secondari, i conventi di domenicani e francescani definirono intorno a essi nuovi spazi urbani, la cui forma e dimensione erano diretta espressione della missione apostolica dei frati predicatori. Le piazze sulle quali si affacciavano le ampie chiese offrivano il contesto ideale nel quale richiamare la comunità al culto della parola, il cui esercizio trasformò quei luoghi in nuovi centri della vita sociale, come

68 *Ibid.*, 12.20.

69 RICHARD SENNETT, *The conscience of the eye. The design and social life of cities*, W. W. Norton & Company, Londra, New York 1992, p. 7.

70 *Ibid.*, p. 7.

71 DAVID ESTRADA HERRERO, *Estética*, Herder, Barcellona, p. 471.

testimoniato dalle sempre più frequenti immagini di piazze e portici che tra Duecento e Trecento entrarono a far parte della produzione pittorica europea. La chiesa e la piazza divennero elementi così funzionalmente necessari alla predica che i Comuni iniziarono a porsi il problema della salvaguardia della loro bellezza e della garanzia della loro capienza: così a Siena venne intrapreso il completamento della chiesa di San Domenico «acciò che la longhezza d'essa chiesa, recati li altari in essa croce, sia più bella, più distesa et più spatiosa a la moltitudine del popolo ritenere et capire, la quale ine spessamente si rauna alle prediche et divini uffici, utilmente udire», e nella piazza prospiciente fu abbattuto un muro che era «in mal modo ordinato, si che esso muro o vero ala del muro impedisca et extorbi tutta la detta piazza; et ancora impedisca coloro e' quali stanno ine udire le prediche, le auali si fanno ine; et ancora impedisca l'aspetto de la chiesa verso la città, sí che appostutto n'è da levare e in altro più conveniente luogo riponere»⁷².

La presenza degli ordini mendicanti fu decisiva nel risolvere i problemi posti dall'emergere dei nuovi valori del commercio e del profitto, affermatasi come conseguenza dell'ascesa della classe mercantile. L'etica cristiana di matrice alto medievale era infatti totalmente impreparata ad accogliere nel proprio rigido quadro mentale l'intraprendente realtà sociale affermatasi in Europa dopo l'anno Mille, a causa della mancanza al suo interno di un discorso favorevolmente aperto nei confronti della città, dei mercanti e del prestito di denaro. A tale mancanza sopperirono gli ordini mendicanti che, con l'istituzione delle scuole urbane, successivamente chiamate università, si incaricarono di dotare le classi sociali emergenti di una griglia intellettuale capace di conciliare etica cristiana e negozio. Attraverso lo studio delle arti liberali e, a un livello più alto, della legge e della teologia, le scuole cittadine formavano insegnanti, notai, avvocati e religiosi, attraverso un metodo di insegnamento basato sulla disputa e la ricerca di contraddizioni, cioè sull'idea di progresso. Sulla scorta dell'opera urbana degli ordini mendicanti, il «paesaggio mentale»⁷³ del Basso Medioevo si spostò dalla campagna alla città: «qui questi strani lavoratori parlano, negoziano, scrivono, intrattengono, disputano, soprattutto cercano di persuadere, magari imbrogliando come a volte i mercanti, la gente»⁷⁴. Questo era il denominatore comune della nuova vita cittadina.

La formazione del nuovo assetto sociale ebbe notevoli conseguenze sui sistemi di rappresentazione della città, che misero progressivamente in discussione le formule stereotipe della pittura alto medievale, in favore di una restituzione sempre più oggettiva e analitica dei dati della realtà. Intorno agli ultimi decenni del XIII secolo vennero sperimentate soluzioni figurative ibride, che riuscirono a discostarsi solo parzialmente dalla tradizione simbolica alto medievale – come nel caso del *Martirio di San Pietro* di Cimabue [3], in cui la morte dell'apostolo è rappresentata sullo sfondo di due famosi monumenti ora scomparsi, la *Meta Romuli* e il *Terebintho* di Nerone, la cui presenza sottrae la scena a un'ambientazione generica, proiettandola in un punto preciso di Roma, ritratta – seppur in maniera schematica – dall'interno del suo tessuto urbano. Alle porte del Trecento, come abbiamo già visto, il ciclo francescano di Giotto inaugurò un modello di rappresentazione dello spazio urbano che prestava un'attenzione inedita al “realismo” delle scene rappresentate. Se nell'episodio della *Rinuncia ai beni* la scena narrata è ambientata in una generica piazza, chiusa ai lati da costruzioni di libera ispirazione, nell'*Omaggio dell'uomo semplice* [4], gli edifici distribuiti sul fondo della scena sono immediatamente identificabili con la sequenza di prospetti allineati su uno dei lati maggiori della piazza di Assisi, sebbene le fabbriche rappresentate non rispettino la morfologia degli edifici reali, reinterpretabili secondo un tipo di figurazione schematica derivata dai codici della scenografia teatrale (delle relazioni tra teatro e città mi occuperò a fondo nel prossimo capitolo).

Il cammino aperto da Giotto fu perfezionato dalla pittura senese, che fin dall'inizio del XIV secolo affrontò in maniera più globale il problema dell'ambientazione urbana delle storie narrate,

72 Citato in FRUGONI, *Una lontana città, Sentimenti e immagini nel Medioevo* cit., pp. 107-108.

73 *Ibid.*, p. 105.

74 *Ibid.*

giungendo a mettere a punto soluzioni figurative rivoluzionarie. La conformazione delle fabbriche, la proporzionata dimensione delle strutture e degli spazi, e la minuziosa resa dei dettagli, conferiscono alle scene urbane senesi una profondità e un “realismo” fino ad allora sconosciuti, come nel caso de *La guarigione del cieco* di Duccio di Boninsegna, in cui la complessa trama edilizia evoca perfettamente la struttura dei palazzi nobiliari dell'epoca, scaturiti dalla riunione di case-torri e corpi di fabbrica risalenti a epoche diverse, e la strada urbana sulla destra della scena offre uno dei primi, credibili, affondi prospettici della pittura pre-rinascimentale. Pochi anni più tardi Simone Martini, nel *Salvataggio del bambino caduto da un loggiato* [5], sviluppò ulteriormente il tema della profondità, sottraendo i protagonisti dell'episodio al tradizionale posizionamento in primo piano, spostandoli all'interno di una strada senese rappresentata “in prospettiva diagonale”, perfettamente descritta nel suo variato tessuto edilizio.

Tra il 1338 e il 1339 Ambrogio Lorenzetti eseguì su tre delle quattro pareti della Sala della Pace del Palazzo Pubblico di Siena il famoso ciclo pittorico del *Buon Governo*. I quattro affreschi sono organizzati secondo l'accostamento *Allegoria - Effetti*: sulla parete ovest si trova l'*Allegoria del malgoverno*, accompagnata dai suoi *Effetti in città e campagna*, mentre sulla parete nord è rappresentata l'*Allegoria del buon governo* affiancata, sulla parete est, dai suoi *Effetti in città e campagna*. Quest'ultima immagine è divisa in due riquadri principali: la parte destra dell'affresco è costituita da un'ampia scena rurale che rappresenta la campagna circostante la città di Siena, a sua volta ritratta nella parte sinistra della parete con una eccezionale e celeberrima scena urbana – gli *Effetti del Buon Governo in città* [6]. In questa complessa immagine, sulla quale si è molto discusso e che ancora oggi è oggetto di dibattito, Lorenzetti rappresentò lo spazio urbano senese in chiara continuità rispetto ai modelli figurativi già utilizzati, pochi decenni prima, dai senesi Boninsegna e Martini: su un compatto sfondo costituito da un denso intreccio di palazzi, case e torri (a volte raffigurati in arditi scorci verso il fondo) con ampie botteghe ricavate al piano terra e logge panoramiche alla sommità, una serie di personaggi – mercanti, artigiani, muratori, contadini, un corteo nuziale, un coro di dieci fanciulle che danzano e cantano, uomini e donne affacciati alla finestra e così via – svolgono le loro attività in una luminosa atmosfera di pace e prosperità, garantita dall'allegoria della *Securitas*, posizionata in volo al di sopra della cinta muraria che unisce e separa la città dalla campagna.

Siena è qui ritratta con un'aderenza senza precedenti alla realtà, ancora una volta intesa nel “senso medievale” del termine. Montando innumerevoli elementi osservati dall'ambiente urbano entro un vastissimo orizzonte pittorico, Lorenzetti mise a frutto le esperienze dei suoi predecessori per rappresentare la città come un organismo vasto e articolato, brulicante di una vita che – evidentemente non turbata da alcun tipo di preoccupazione maggiore – può essere osservata fin nei più piccoli e insignificanti dettagli che caratterizzano la quotidianità della scena cittadina: una rondine che ha fatto il nido sotto un balcone, un gatto in pericoloso equilibrio su una ringhiera, un uccello in gabbia appeso a una finestra. Strade e piazze diventano così il luogo in cui può svolgersi la «vita dolce e riposata» assicurata dalla Giustizia: se il lavoro si mostra sereno, quasi senza fatica, anche il puro divertimento – la caccia, la danza, il canto – trova spazio all'interno della città. Ma è proprio l'eccessiva bellezza di questa immagine, come scrive Chiara Frugoni⁷⁵, che deve metterci in guardia rispetto a una sua interpretazione unicamente incentrata sul tema della fedeltà con cui il dato reale è stato restituito. Il ciclo del *Buon Governo* era infatti stato commissionato a Lorenzetti dal regime dei Nove, che allora governava la città di Siena, e che proprio in quegli anni era stato più volte messo in pericolo dalle congiure dei nobili che volevano sostituirsi a esso. Se aggiungiamo che a queste difficoltà politiche si aggiunsero, nel 1339, la carestia e la moria, risulta facile ipotizzare come il *Buon Governo*, lungi dal voler restituire la complicata situazione esistente, fosse in realtà un manifesto di propaganda del regime dei Nove, di assicurazione dei suoi benefici effetti su Siena. Si spiegherebbe così, ad esempio, la presenza delle dieci fanciulle danzanti nel bel mezzo dello spazio urbano: uno statuto della città di Siena proibiva infatti tali manifestazioni ma, una volta letta come allegoria e non come elemento tratto dalla realtà, tale immagine assume il compito di simboleggiare

75 *Ibid.*, pp. 136-210.

qualcos'altro, probabilmente la concordia degli abitanti facilitata dalla situazione politicamente stabile. Si tratta dunque, secondo questa interpretazione, di una rappresentazione urbana «ideale» che però, pur non prefiggendosi il raggiungimento di un realismo ambientale che sarebbe stato contraddittorio e anacronistico⁷⁶, ci fornisce una fondamentale cartina tornasole del particolare «atteggiamento» con cui la società urbana del XIV secolo si accostava allo spazio della città.

Come scrive Le Goff, gli *Effetti del Buon Governo in città e campagna* esprimono quattro aspetti essenziali della coscienza civica basso medievale: «anzitutto l'immagine della città, con le sue mura, i monumenti, le case, la cattedrale, l'attività edilizia; poi la dialettica della città e del contado per tramite della porta, che stabilisce un'armoniosa comunicazione fra città e campagna, soprattutto nel senso che va dalla campagna produttrice verso la città consumatrice [...]; in altra parte gli svaghi, nella forma aristocratica della cultura urbana (canti e danze); finalmente, l'allegoria della sicurezza»⁷⁷. Non credo che sia un caso se l'elemento religioso, che tanto – come abbiamo visto – aveva condizionato la percezione della città durante tutto l'Alto Medioevo, non appaia nell'elenco stilato da Le Goff. In netta controtendenza rispetto ai modelli passati – quelli cioè di Giotto, Duccio di Boninsegna e Simone Martini, che avevano raffigurato lo spazio urbano sempre e solo come sfondo per la narrazione degli episodi delle vite dei santi – Lorenzetti ricorse agli schemi figurativi propri dei temi religiosi (il modello del Giudizio Universale, Giustizia come San Michele, Cristo che cede i suoi tratti e il suo trono al Ben Comune) per trattare temi totalmente laici, che evidentemente sentiva altrettanto dignitosi e “sacri”. Gli *Effetti del Buon Governo* denunciano un approccio alla vita francamente laico, e un inedito interesse contemplativo per le cose che concernono l'uomo. Gli *Effetti del Buon Governo in città* ci mettono dunque di fronte a una delle prime espressioni figurative di quella svolta laica che, tra XIII e XIV secolo, caratterizzò l'immaginario urbano della società europea, inaugurando un nuovo modo di osservare e investigare la realtà, non più “accecato” dal velo della fede, ma positivamente proiettato verso l'indagine scientifica dei fenomeni e delle leggi che li governano. Nel contesto di questa rivoluzione dello sguardo, che condusse direttamente al pensiero rinascimentale, l'interesse estetico verso l'aspetto architettonico degli ambienti urbani – non più mediato dai discorsi derivanti dai testi canonici o dalle immagini astratte della Gerusalemme Celeste – ottenne una nuova dignità e si arricchì di nuovi significati, approfondendo idealmente il rapporto teatrale che si instaura tra *civitas* e *urbs*, uomini e città, personaggi e scena.

2. La città in scena

Nel dicembre del 1549, in occasione dell'annuale distribuzione a sorte delle terre e dei governi della Chiesa, il cardinale Ippolito II d'Este ottenne in affidamento il governo di Tivoli, l'antica Tibur, un comune poco distante da Roma sui cui terreni sorgevano i resti di importanti ville romane, prima tra tutte quella di Adriano. L'assegnazione di Tivoli venne accolta da Ippolito II di

76 Vi è chi, come Carlo Tosco, interpreta gli *Effetti del Buon Governo in città* come una veduta “dal vero” del Campo di Siena, eseguita in primo luogo su dei cartoni ritratti direttamente da una finestra al primo piano del Palazzo Pubblico e, solo in un secondo momento, affrescata sulle pareti della Sala della Pace. Secondo Tosco, la raffigurazione dialettica di due modelli astratti e utopistici – il buon governo ed il mal governo – non avrebbe infatti avuto «senso politico», a differenza della – da lui sostenuta – contrapposizione di un'immagine negativa al *hic et nunc* della realtà positiva. La tesi di Tosco, in realtà, non è totalmente in contraddizione con quanto sostenuto in questa ricerca: è infatti più che probabile, se non sicuro, che Lorenzetti abbia estratto i modelli architettonici del *Buon Governo* dall'osservazione della sua Siena, e perché no proprio della Piazza del Campo. Questo però non significa, in primo luogo, che il montaggio dell'intera scena sia avvenuto in coerenza con l'aspetto globale di uno spazio determinato della città toscana – il che anticiperebbe troppo un tipo di attenzione ai dati del reale che incontriamo solo a partire dalla seconda metà del XV secolo – né che l'oggetto della rappresentazione sia per forza la «Siena esistente», dato che anche per ritrarre la «Siena ideale» Lorenzetti avrebbe dovuto rifarsi a una serie di modelli derivati dalla realtà. Per approfondimenti sulle tesi di Tosco, cfr. CARLO TOSCO, *Il paesaggio storico. Le fonti e i metodi di ricerca tra Medioevo ed Età Moderna*, Laterza, Roma-Bari, 2009, pp. 132-145.

77 LE GOFF, *L'immaginario urbano nell'Italia medievale (secoli V-XV)* cit., p. 41.

buon grado dato che, da un lato, i tanti resti romani gli avrebbero permesso di coltivare la sua grande passione per l'archeologia (verso la quale era stato indirizzato dall'educazione classica ricevuta), e dall'altro, perché intendeva fare di essa una tappa e un trampolino di lancio nell'ottica del suo futuro papato. Sfortunatamente, però, tale nomina non avvenne mai, e quando l'anno successivo Giulio III fu nominato nuovo capo della Chiesa, la delusione spinse Ippolito II a ritirarsi a Tivoli, della quale nel frattempo era stato definitivamente nominato Governatore civile, dove nello stesso anno diede l'avvio ai lavori di costruzione della grandiosa Villa d'Este, situata lungo le pendici di una breve vallata cosparsa di oliveti e vigne. I lavori, che durarono circa vent'anni, furono affidati all'architetto Pirro Ligorio, che progettò sia il palazzo del cardinale sia il prospiciente giardino all'italiana, al cui interno dispose numerose fontane monumentali. Una di queste fontane, la Rometta [7], era formata da una teoria di edifici romani in miniatura disposti l'uno accanto all'altro, che facevano da scenografia ad alcune statue, opera di Pierre de la Motte, raffiguranti *topoi* legati alla storia della città eterna. Gli edifici che formavano la fontana della Rometta, purtroppo oggi in gran parte demolita, erano quelli più rappresentativi dell'*urbe*, secondo uno schema sintetico di *descriptio* urbana tipico della cultura basso medievale. Risulta però interessante notare due particolarità di quest'opera, fortemente voluta da Ippolito II: in primo luogo, la fontana si trova lungo il primo tratto del lato del giardino rivolto verso valle, impedendo così la vista della poco lontana città di Roma, della cui immagine la fontana costituiva un intenzionale sostituto (in segno di disprezzo per la non avvenuta nomina papale). In secondo luogo, la forma stilizzata dei singoli edifici rimanda a un modello figurativo tipico delle scenografie del XIV, XV e XVI secolo, come si nota ad esempio in un disegno del *Palcoscenico per la Passione di Valenciennes* [8], testimoniando così non solo l'esistenza nell'immaginario rinascimentale di scambi reciproci tra immagine dello spazio urbano e immagine dello spazio teatrale, ma anche – e soprattutto – la funzione di *médiance* svolta da quest'ultima nella costruzione della prima. Le ragioni di questo particolare tipo di «artializzazione», come scriverebbe Alain Roger, e il loro protrarsi fino alle soglie della modernità, sono i temi di questo capitolo.

L'inflessibile dottrina alto medievale aveva portato, verso il VI secolo, alla dissoluzione delle forme antiche di spettacolo organizzato, e alla conseguente decadenza degli edifici teatrali. Se fino al XII secolo si può parlare di una «impossibilità di teatro», guidata dalla resistenza liturgica di una Chiesa antitetica e sostitutiva della teatralità, successivamente alla fioritura dell'Europa comunale cominciò a prendere forma, grazie all'opera delle scuole episcopali, un tipo originale di rappresentazione proto-teatrale caratterizzata dalla frammentazione dei luoghi dell'azione. Questi primi spettacoli, di tema esclusivamente religioso, si svolgevano all'interno delle chiese, i cui spazi erano suddivisi in «luoghi deputati»⁷⁸ – palchi o *case* aperte da un lato – che venivano visitati in sequenza dagli spettatori (come in una processione) e che si organizzavano intorno a tre poli principali situati lungo l'asse della navata: il portico, il corpo occidentale, il coro. Le rappresentazioni per luoghi deputati, oltre allo spazio interno della chiesa, investivano frequentemente il tessuto urbano circostante, trovando così nelle vie, piazze e case della città, la loro base architettonica, come ben rappresentato nella *Passione di Cristo* di Hans Memling [9]. Spazio scenografico e spazio urbano, durante tutto il Basso Medioevo, si intersecavano e scambiavano reciprocamente, al punto che secondo Konigson «Tutta la storia del luogo teatrale medievale [è] quella della riduzione dell'universo all'immagine della città»⁷⁹. Le diverse interpretazioni che di queste «sacre rappresentazioni» vennero prodotte in tutta Europa confermarono il ruolo scenografico acquisito dallo spazio urbano, rinforzando la compenetrazione figurativa di città e teatro: intorno alla metà del XII secolo l'anglo-normanno *Jeu d'Adam*, uno spettacolo religioso dalla vocazione catechetica organizzato per luoghi deputati, prevedeva una dislocazione dell'azione teatrale rispetto alla caratteristica dialettica medievale fra *locus* e piazza, facendo scorrazzare i suoi demoni fra il pubblico (nell'area probabilmente antistante alla chiesa) e mischiando così realtà teatrale e illusionismo

⁷⁸ Detti anche *sedes*, *loci*, *domus* o *maniones*.

⁷⁹ Citato in FRANCO PERRELLI, *Storia della scenografia. Dall'antichità al Novecento*, Carocci, Roma 2002, p. 34.

rappresentativo in un unico spazio dedicato al «gioco». I luoghi deputati potevano inoltre essere mobili, come nel caso degli *edificij* in Italia, dei *carros* in Spagna o dei *pageants* in Inghilterra, e attraversare lo spazio urbano coinvolgendo tutta la comunità nell'allestimento dello spettacolo.

Basate sull'allestimento di sequenze di luoghi deputati distribuiti per la città, le nuove forme di spettacolo instaurarono un processo di contaminazione figurativa tra spazio scenico e spazio urbano, che si riversò rapidamente nel campo della rappresentazione pittorica. Un esempio recente di questa ibridazione linguistica lo troviamo nell'*Annunciazione a Sant'Anna* [10], affresco eseguito da Giotto tra il 1303 e il 1305 nella Cappella degli Scrovegni a Padova, in cui la casa in cui si svolge l'azione narrata, aperta da un lato, assomiglia in tutto e per tutto alle *mansiones* allora costruite per ospitare gli spettacoli teatrali urbani. Nel corso del XV e XVI secolo la scenografia medievale esercitò una forte influenza sulla pittura, come si nota nella *Resurrezione della Tabita* di Masolino [11], affresco fiorentino situato nella Cappella Brancacci, nel cui primo piano troviamo rappresentata la tipica edicola giottesca, aperta e chiusa allo stesso tempo, mentre il piano di fondo è risolto con uno sbarramento di edifici che sembra alludere alla presenza di un «fondale» appeso, sul quale sono dipinte le figure più lontane. Secondo questa lettura, lo scenario architettonico e urbano della *Tabita* non rappresenterebbe, come si è spesso ipotizzato, un'immagine plastica della Firenze del tempo di Masolino, bensì una traduzione pittorica delle caratteristiche del muro scenico dell'antichità, secondo uno schema il cui ingresso nella cultura pittorica rinascimentale – come abbiamo visto – passa per Giotto. La contaminazione, però, non avveniva soltanto tra scenografia e pittura, ma anche tra città e scenografia.

Nella seconda metà del XV secolo le scene che venivano costruite a Ferrara si componevano di due elementi: un podio sopraelevato e una serie di costruzioni, dotate di aperture praticabili, che nel loro insieme dovevano evocare l'immagine fittizia di una città. Queste scene di città erano composte da un minimo di quattro a un massimo di sei case, disposte in linea di fila rispetto al proscenio, sullo zoccolo del quale erano dipinte delle mura merlate. Una descrizione coeva di questi apparati scenografici venne fatta dallo Zambotti in occasione della rappresentazione ferrarese dell'*Eunuchus* terenziano, avvenuta nel 1499: «E denanti al tribunale ge hera facto uno muro con merli dipinti in forza de citade, dove se ge vedeva 5 caxe constructe con li soi ussi e fenestre, che parevano de preda cotta; e di quelle caxe intravano e insivano le persone representate li acti secondo il bixogno»⁸⁰. La descrizione zambottiana delle «5 caxe», che ospitavano al loro interno gli attori nei momenti in cui non dovevano recitare, possiede evidenti analogie con l'immagine, anch'essa ferrarese e di poco anteriore, del mese di *Settembre* affrescato nel 1470 da Ercole de' Roberti a Palazzo Schifanoia, nella quale, all'interno dello scudo con la lupa capitolina, si trova una tipica *descriptio* medievale di Roma, il cui impianto ripete in tutto e per tutto quello della città scenografica ferrarese: sette edicole maggiori, segnate da larghe aperture sulla fronte e sui fianchi, sono dipinte frontalmente e disposte l'una accanto all'altra, separate dal fiume che le fronteggia (il Tevere) per mezzo di una cinta di mura merlate. La fortuna di questo modello a *mansiones* continuò nella prima metà del secolo successivo, come testimoniato da un disegno ritrovato all'interno del Codice Marciano, che ritrae schematicamente il fondale utilizzato nel 1525 per la messa in scena della *Betia* del Ruzante [12], una copia della quale è contenuta all'interno del codice stesso. Nello schizzo sono rappresentate tre case isolate, sormontate da lunghi comignoli, di cui quella di mezzo è riconoscibile come un'osteria in virtù del maggior numero di finestre, della traccia del pergolato e dell'insegna circolare sinteticamente accennata. Come si legge dal testo, l'interazione dei personaggi sulla scena avveniva in uno spazio riservato di fronte alle case, mentre la via principale di accesso al proscenio, indicata come *via publica*, si trovava in posizione periferica (e non ancora centrale come nelle successive soluzioni prospettiche inaugurate da Peruzzi e Serlio). Tutti questi elementi provano la discendenza dello schizzo della *Betia* dall'impianto scenico della sacra rappresentazione medievale, testimoniando così il perdurare di tale modello fino alla prima metà del XVI secolo.

80 Citato in LUDOVICO ZORZI, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Einaudi, Torino 1977, p. 20.

Al tipo di scena per *mansiones* si affiancò, tra Quattrocento e Cinquecento, un nuovo modello di apparato scenografico, la cui sintesi sarebbe stata impossibile senza l'apporto degli esperimenti ottici condotti da Filippo Brunelleschi nei primi anni del XV secolo. Come raccontato dal Manetti, la cui testimonianza fu fedelmente ripresa dal Vasari, Brunelleschi aveva realizzato due tavolette sulle quali erano rappresentate due architetture ben note ai fiorentini: il battistero, visto dalla porta centrale del duomo, e il palazzo della Signoria, visto da un angolo della piazza circostante: entrambi ritratti nel contesto di strade e palazzi che formavano attorno a essi uno scenario a piani digradanti. La regola costruttiva utilizzata da Brunelleschi, che si basava sul sistema delle linee di fuga e sul principio della progressiva riduzione delle grandezze con la distanza, permetteva di determinare il luogo fisico in cui l'autore delle due immagini si era trovato al momento di produrle, introducendo così l'inedito concetto del «punto di vista». Per dimostrare la correttezza del metodo utilizzato, Brunelleschi aveva escogitato per entrambe le tavolette un sistema che permettesse di verificarne il funzionamento. Una volta posizionatisi nel punto di vista corretto, dopo aver preso in mano la tavoletta dal retro, si osservava l'edificio reale attraverso un piccolo foro praticato nel punto di fuga dell'immagine e, utilizzando uno specchio posto a debita distanza dalla tavoletta in modo tale da vederne il disegno riflesso attraverso il foro, si verificava che l'immagine reale corrispondeva con quella rappresentata, mettendo e togliendo lo specchio da davanti l'edificio ritratto [13].

Bisogna sottolineare, con Pierre Francastel⁸¹, che le regole della prospettiva lineare erano conosciute già prima degli esperimenti di Brunelleschi, la cui “scoperta” si fondava su esperienze e conoscenze matematiche tramandate dalle generazioni precedenti, delle quali però – ecco la vera innovazione – non era ancora stato fatto un principio di estetica. Si trattò comunque di un'invenzione radicale: il fatto di scoprire che non solo le cose, ma che anche il vuoto, può essere misurato, e che tra spazio e cose esiste un'identità razionale e non sostanziale, ebbe «conseguenze incalcolabili» sulla cultura rinascimentale, dato che sancì la fine del nominalismo medievale e aprì le porte a un nuovo sistema di visione del mondo. Tale sistema, comunque, non fu immediatamente accettato: né Masolino né alcuno dei suoi contemporanei – come abbiamo visto ad esempio nella *Tabita* – abbandonò infatti il vecchio modo di dipingere, una volta venuti a conoscenza dell'esito degli esperimenti ottici di Brunelleschi. Durante la prima metà del Quattrocento i più grandi artisti misero sullo stesso piano le ricerche che sviluppavano esperienze del passato e altre, come quella delle due tavolette, che preparavano l'avvenire: la nuova tecnica, che presupponeva un punto di fuga unico, appariva limitante rispetto ai modelli rappresentativi precedenti, che consentendo il montaggio di prospettive diverse risultavano più adeguati alle esigenze narrative della pittura sacra e storica.

Questo iniziale rifiuto va letto nella cornice di una relativizzazione del ruolo della prospettiva come strumento di conoscenza della realtà: lungi dal costituire un passo decisivo sulla via della rappresentazione «vera» del mondo esterno, la prospettiva lineare era il prodotto convenzionale di un sistema culturale, espressione delle consuetudini sociali, economiche, scientifiche, politiche e dei costumi del tempo⁸², oltre che del concetto di spazio prodotto da tali condizioni. Lo spazio, come scrive Pierre Francastel, «non è una realtà in sé, di cui soltanto la rappresentazione muta: è l'esperienza stessa dell'uomo». Non è dunque possibile, solo perché convenzioni secolari ci hanno abituati ad accettare certi segni espressivi, accettare la tesi secondo cui la scoperta della prospettiva euclidea fornì l'illusione perfetta della realtà, perché questo significherebbe ammettere che il mondo esterno è un oggetto «uguale per gli uomini di tutti i tempi e paesi», e che il Rinascimento ha scoperto «una chiave capace di aprire i segreti dell'universo»⁸³. Lo spazio rinascimentale non è un efficace sistema di rappresentazione dei valori immutabili della visione, ma una convenzione, conforme a una certa somma di conoscenze.

81 PIERRE FRANCASTEL, *Lo spazio figurativo dal Rinascimento al Cubismo*, Mimesis, Milano 2005, p. 31.

82 *Ibid.*, p. 48.

83 *Ibid.*, p. 44.

Nel pensiero-base di Brunelleschi vi erano due idee: «La prima è che le cose materiali e lo spazio invisibile siano suscettibili d'essere sottoposti a una stessa unità di misura e che si possano fare rientrare nello stesso sistema cose fra loro distanti; l'altra è che, prolungandosi ogni cosa nello spazio, nessuna superficie è veramente chiusa e, di conseguenza, la geometria è la scienza delle intersezioni»⁸⁴. Questi principi derivavano da una idea di pittura intesa come «rappresentazione dei corpi e delle loro relazioni»⁸⁵: un'accezione strettamente legata all'ottica architettonica di Brunelleschi che, in quegli stessi anni, era alle prese con la progettazione della cupola di Santa Maria del Fiore: attività che, secondo Wittkower, aveva aperto un problema di carattere prettamente architettonico – il desiderio di dimostrare che la coerenza metrica di un edificio non cambia a seconda della distanza dalla quale è osservato – portando così «Ser Filippo» a «inventare» la prospettiva per venirne razionalmente a capo. Anche per questo motivo, come scrive Hubert Damisch, la prospettiva si presentò fin dall'inizio come uno strumento «intimamente relazionato [...] con gli oggetti costruiti, con l'architettura e con la spazialità propria della città, definita dai monumenti che la accentuano e dalle linee di facciata che la delimitano e la chiudono»⁸⁶.

A questa prima costruzione empirica della prospettiva, descritta negli stessi anni da Antonio Manetti e poi ripresa nel XVI secolo dal Vasari nelle sue *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* (Brunelleschi non descrisse mai per iscritto il procedimento adottato), si aggiunse nel 1435 la sistemazione teorica messa a punto da Leon Battista Alberti nella parte finale del primo dei tre libri del *De pictura*. Come scritto nel trattato albertiano, per dipingere era prima di tutto necessario costruire «un quadrangolo di retti angoli quanto grande io voglio, el quale reputo essere una finestra aperta per donde io miri quello che quivi sarà dipinto»⁸⁷, dunque un quadro, che veniva guardato dal pittore come se si trattasse di una finestra aperta su di un mondo altro o sostitutivo. Tale mondo si presentava agli occhi dell'osservatore come un palcoscenico, come sottolinea Svetlana Alpers, sul quale le figure umane ritratte recitavano azioni significative basate sui testi dei poeti, secondo il principio – tipico della cultura rinascimentale – del *ut pictura poësis*. Il «mondo sostitutivo» albertiano aveva la forma di un cubo scenico, le cui superfici erano interamente visibili e le cui dimensioni erano interamente conoscibili, perché rispettivamente descrivibili e derivabili per mezzo dei procedimenti matematici e geometrici sui quali si fondava la costruzione della prospettiva lineare: l'applicazione della piramide ottica riconduceva questo mondo allo sguardo dell'osservatore, attorno al quale si organizzava una realtà omogenea e coerente – una realtà «ideale» – le cui parti erano tutte misurabili secondo la stessa scala, e i cui luoghi geometrici e oggetti si trovavano tutti al punto di incontro delle coordinate geometriche determinate dalla duplice legge della conservazione delle orizzontali e delle verticali, qualunque fosse la distanza reale dalle cose, e della visione monoculare da un punto di vista fisso, situato a un metro circa dal suolo.

La geometricità «chiusa» derivante dalla concezione pittorica albertiana presenta alcune similitudini con le caratteristiche spaziali delle scenografie teatrali, dato che nella pittura rinascimentale gli episodi narrati si svolgevano prevalentemente all'interno di spazi geometricamente contenuti, definiti da quinte scenografiche e/o fondali che denunciavano una chiara derivazione teatrale. Lo sviluppo rinascimentale dello spazio cubico e chiuso – direttamente dedotto dalla regola albertiana – sembrava essere, casualmente, la naturale evoluzione degli esperimenti pittorico-scenografici svolti durante il Trecento da Giotto, come si vede ad esempio nella Morte di San Francesco il cui spazio, secondo il Kernodle, non è altro se non la parete della scena antica con le due estremità ripiegate in avanti. Uno degli esempi più insigni di questa

84 *Ibid.*, p. 50.

85 Non a caso, in nessuna delle due tavolette Brunelleschi rappresentò il cielo, che a differenza dell'architettura era incommensurabile e dunque, secondo il suo punto di vista, di nessun interesse per l'artista-architetto.

86 HUBERT DAMISCH, *El origen de la perspectiva*, Alianza, Madrid 1997, p. 89.

87 Citato in SVETLANA ALPERS, *Arte del descrivere. Scienza e pittura nel Seicento olandese*, Bollati Boringhieri, Torino 2004, p. 62.

concezione scenografica della pittura rinascimentale a tema urbano è probabilmente la raffigurazione dell'*Incendio di Borgo* [14] eseguita da Raffaello nelle Stanze Vaticane ai principi del XVI secolo, in cui lo sfondo realistico, tratto dall'antica facciata della basilica vaticana, è combinato con quinte fantastiche chiamate a indicare la dimensione «tragica» dell'episodio, secondo l'accezione vitruviana del termine. In questa drammatica scena urbana, la lontana figura del papa Leone IV, che si affaccia benedicente dai palazzi vaticani per fermare l'incendio, rimanda ancora una volta alle *mansiones* utilizzate negli spettacoli teatrali rinascimentali, le cui aperture permettevano agli attori di recitare la loro parte anche dal loro interno, come testimoniato da una rappresentazione della scenografia del *Plauto* di Melchiorre Sessa e Pietro de' Ravani [15].

La riscoperta nel 1414 del *De architectura* di Vitruvio, la sua diffusione in forma di manoscritto nei decenni seguenti, e la pubblicazione verso la fine del secolo della prima edizione a caratteri mobili del trattato – avvenuta nel 1486 a opera di Giovanni Sulpizio da Veroli – svolsero un ruolo di fondamentale importanza nella formazione dei «mediatori scenografici» attraverso cui l'occhio rinascimentale apprese a osservare lo spazio urbano. Probabilmente scritto intorno al 25 a.C., il trattato vitruviano raccoglieva e descriveva in dieci libri tutti gli elementi, le pratiche e le regole che, in età augustea, dovevano essere conosciute da un architetto perchè potesse esercitare la sua professione. Nel libro V, in particolare, sono riportate le norme necessarie alla costruzione dei teatri, di cui – una volta definiti i criteri per la scelta del luogo, il tipo di struttura e di fondamenta necessarie, gli accorgimenti acustici per una corretta propagazione del suono, la distribuzione dei percorsi per il semplice esodo degli spettatori e l'opportuna forma di tutte le parti dell'edificio – vengono descritti i tre tipi di scena che, a seconda dello spettacolo, dovevano essere utilizzati: «Le specie delle Scene sono tre: una, che si dice *Tragica*, l'altra *Comica*, e la terza *Satirica*. Gli ornamenti di esse sono fra loro diversi, e formati con differente compartimento; perchè le *tragiche* sono adorne di colonne, frontespizj e statue, e altri simili ornamenti regj; le *comiche* poi rappresentano edifizj di persone private, con logge sporgenti, e facciate disposte con finestre all'uso de' comuni edifizj; le *satiriche* finalmente sono adorne d'alberi, spelonche, monti, e altre cose campestri, a imitazione de' paesi dipinti»⁸⁸.

Il *De architectura* di Vitruvio (così come il *De re Aedificatoria* di Leon Battista Alberti) era privo di illustrazioni e, sebbene le indicazioni date in merito alla costruzione delle tre scene fossero sufficientemente articolate per costituire un modello, fu solo grazie all'intervento di Sebastiano Serlio, che nel *Secondo libro di Prospettiva* pubblicato a Parigi nel 1545 riprese, approfondì e – per la prima volta – illustrò le indicazioni scenografiche vitruviane, che esse si trasformarono in un «codice». La *Scena comica* [16] e la *Scena tragica* [17] serliane si presentano come due vedute di strade urbane, ritratte assialmente utilizzando una costruzione prospettica con punto di fuga centrale. La *Scena tragica* è costituita da un'ampia via rettilinea, delimitata su entrambi i lati da una serie di palazzi in stile rinascimentale (allineati a sinistra e parzialmente sfalsati a destra), e chiusa al fondo da un arco di trionfo dietro al quale si elevano una piramide e un obelisco. Il carattere «tragico» della scena è qui definito, coerentemente con le indicazioni vitruviane, con l'implicito riferimento agli abitanti dei sontuosi palazzi che la compongono, dato che, scrive Serlio, «Gli accidenti amorfi, e casi inopinati, morti violente e crudeli (per quanto si legge nelle tragedie antiche, e anco nelle moderne) sono sempre intervenute dentro le case de Signori, Duchi, o gran Principi, anzi di Re: e però (come ho detto) in cotali apparati non si farà edificio che non habbia del nobile». La *Scena comica* è invece composta da edifici meno “nobili” («i casamenti della quale vogliono essere di personaggi privati, come saria di cittadini, avvocati, mercanti parassiti, e altre simili persone»), in stile prevalentemente medievale e diversamente allineati su entrambi i lati, la cui disposizione non definisce un vero e proprio asse rettilineo e simmetrico, come nel caso della *Scena tragica*, ma costringe lo sguardo dello spettatore a muoversi in più direzioni per sintetizzarne geometricamente la spazialità.

Entrambe le scene serliane, che costituiscono dei modelli generici proposti unicamente come

88 MARCO VITRUVIO POLLONE, *Dell'architettura*, Giacomo Pirola, Milano, 1829, p. 140.

possibili esempi per i contemporanei che volessero dedicarsi all'arte della scenotecnica, ripropongono in chiave teatrale il problema dell'ambiguo rapporto stabilito dalla cultura rinascimentale tra realtà e finzione, tra città osservata e città ideale. Da un lato, la differente composizione spaziale e stilistica delle due scene sembra essere il prodotto, nel caso della *Scena comica*, di un'osservazione “sul campo” delle disordinate spazialità della città antica, mentre nel caso della *Scena tragica*, si può parlare di una convenzionale ricomposizione mentale della città ideale albertiana. Dall'altro, sebbene in nessuna delle due scene si possa trovare alcun riferimento specifico a una realtà urbana precisa – a conferma della volontà del loro autore di caratterizzarle di quella «nobile genericità» che era tipica delle scenografie cinquecentesche⁸⁹ – alcune indicazioni contenute nel trattato di Serlio, come quella di non includere sulla scena cartonati di personaggi in movimento «perché non hanno il moto e pure rappresentano il vivo: ma qualche persona che dorma a buon proposito, ovvero qualche cane, o altro animale che dorma, perché non hanno il moto», rivelano il desiderio di dotare tali apparati di una certa quantità di “realismo”.

Per rappresentare le sue due scene, Serlio si basò su modelli figurativi che, nei diversi campi della pittura, della scenografia e della tarsia, si erano diffusi in Italia tra Quattrocento e Cinquecento, e che dimostravano uno stretto rapporto di parentela con quanto scritto da Leon Battista Alberti nel suo famoso trattato *De re Aedificatoria*. Terminato di scrivere nel 1452, diffuso come manoscritto per circa una trentina d'anni, e finalmente pubblicato – postumo – nel 1485, il *De re Aedificatoria* fornisce una sistematica casistica sui modi di costruire l'architettura e la città rinascimentale, filtrando, scarnificando e sublimando la tradizione degli statuti medievali attraverso il trattato di Vitruvio: l'intenzione di Alberti era quella di contrapporre un senso di composizione e chiarezza, direttamente desunto dalla tradizione classica, al caotico disordine della città della prima metà del XV secolo. Per far questo, egli dovette concepire una «città ideale», il cui aspetto è del tutto simile a quello sintetizzato dalla *Scena tragica* di Serlio, le cui strade fossero perfettamente diritte (o in curva, se invece di condurre dalla porta al centro svoltano a sinistra o a destra lungo le mura), e gli edifici, scanditi da arcate e portici uniformi, fossero geometricamente allineati e simmetricamente disposti: «Quanto alle strade di città – si legge nel Libro VIII – le adoreremo ottimamente, oltretutto una buona pavimentazione e una perfetta pulizia, due file di portici di ugual disegno o di case tutte di una stessa altezza»⁹⁰. L'uomo rinascimentale, misura di tutte le cose, è il riferimento dimensionale a partire dal quale la totalità degli elementi, degli edifici e degli spazi della città albertiana sono concepiti, secondo una legge aurea che permette di ricondurre le proporzioni, da un lato, a quelle osservate nell'architettura classica e, dall'altro, alle (allora conosciute) leggi dell'ottica, come nel caso della definizione del giusto rapporto tra l'altezza e la larghezza delle piazze, che per l'Alberti doveva sempre oscillare tra 1:3 e 1:6, affinché l'occhio dell'osservatore, di cui si conosceva l'angolo di visione, potesse agevolmente coglierne le dimensioni. La città albertiana era infine pensata come lo spazio della comunità urbana – la *civitas* – di cui tanto gli edifici pubblici quanto quelli privati dovevano esprimere la dignità e il decoro.

Il più celebre esempio figurativo della città ideale rinascimentale è senza ombra di dubbio la serie composta dalle tre *Tavole* conservate rispettivamente a Urbino, Baltimora e Berlino [18, 19, 20]: scene urbane rigorosamente costruite secondo il principio della prospettiva centrale. Al centro della tavola di Urbino si trova un edificio a pianta centrale a doppio ordine con copertura conica, fuoco visivo del dipinto, ai lati del quale si levano edifici civili di pari altezza ma di diversa tipologia. Lo spazio di una piazza quadrangolare segna il primo piano della tavola, mentre al fondo, leggermente nascosta dall'edificio centrale, si trova una chiesa in stile rinascimentale. La tavola di Baltimora riprende la medesima struttura, variandola leggermente: ai lati della grande piazza centrale in primo piano, leggermente ribassata rispetto al piano su cui si impostano gli edifici, si trovano due palazzi

89 Nel prologo della *Mandragola* del Machiavelli si legge: «Vedete l'apparato, / qual ora vi si dimostra: / quest'è Firenze vostra, / un'altra volta sarà Roma o Pisa...». Cfr. PERRELLI, *Storia della scenografia. Dall'antichità al Novecento* cit., p. 65.

90 Citato in AA.VV., *IMAGO URBIS. Dalla città reale alla città ideale*, Franco Maria Ricci, Milano 1986, p. 34.

di uguale altezza, di cui quello di destra porticato; al fondo della scena un arco trionfale a tre forniche, posto in posizione centrale, è affiancato da un anfiteatro che ricorda il Colosseo e da un edificio ottagonale con copertura a punta di diamante. Dietro l'arco, che ricorda inequivocabilmente il passo del libro VIII del *De re Aedificatoria* in cui l'Alberti afferma che le prospettive delle grandi strade e piazze devono essere degnamente concluse da un tale monumento - «comodissimamente collocheremo un arco dove la via finirà nel mercato, o ne la piazza, e massime ne la via principalissima, che così chiamo io quella via ne la città che è la più degna di tutte le altre» - si intravedono altre due file di edifici che continuano la strada monumentale creando un secondo spazio, chiuso a sua volta da un edificio posizionato centralmente e perfettamente inquadrato dal fornice centrale dell'arco di trionfo. La tavola di Berlino, infine, apporta una ulteriore variazione sul tema rispetto al modello-base: in primo piano si trova un portico costituito da quattro colonne ioniche e chiuso da due setti murari ad archi e lesene; al di là di esso, una grande piazza con edifici di tre piani ai lati (di cui uno, ancora una volta, porticato) è solo parzialmente chiusa in modo da rivelare, al fondo, un «lontano» a tema marino.

Queste tre enigmatiche immagini, delle quali non si conosce con certezza né l'autore (o gli autori) né la datazione, sono state oggetto di innumerevoli interpretazioni che, seppur spesso inconciliabili tra di loro, considerate nella loro globalità restituiscono il complesso sistema di mediatori attraverso i quali la società rinascimentale osservava lo spazio urbano: ne elencherò, qui di seguito, alcune. Secondo Krautheimer le tavole di Urbino e Baltimora sarebbero da interpretare come rappresentazioni, rispettivamente, di una scena comica e di una scena tragica, così come erano state codificate nel recentemente pubblicato *De architectura* di Vitruvio (impossibile il riferimento a Serlio dato che i *Sette libri* sono successivi alla – seppur approssimativamente datata – esecuzione delle tavole). Secondo Sampaolesi, invece, esse offrono una rappresentazione figurativa del modello architettonico teorizzato dall'Alberti nel *De re Aedificatoria*: tesi tutt'altro da escludere data la corrispondenza di molti degli elementi raffigurati con quelli descritti nel trattato albertiano. Pierre Francastel, poi, sottolineava l'impossibilità che queste rappresentazioni – e altre contemporanee dello stesso tipo – si riferissero a spazi reali, dato che «gli artisti del Quattrocento non avrebbero potuto prendere a modello le architetture del Rinascimento perché non esistevano»⁹¹. I primi palazzi fiorentini furono infatti costruiti solo verso la fine del secolo, quando tre quarti delle pitture a tema urbano erano già state compiute: l'idea che la pittura rinascimentale riflettesse la nuova architettura deve quindi essere sostituita dalla consapevolezza che «L'architettura del Rinascimento è stata dipinta, prima di essere costruita»⁹². Le tre tavole costituirebbero quindi, secondo Francastel, delle rappresentazioni-tipo di piazze pubbliche rinascimentali, probabilmente destinate a servire da modello per la costruzione di scene teatrali comiche o tragiche. Per André Chastel, secondo il quale non era invece corretto stabilire una relazione tra tavole e scenografie teatrali, le tre immagini avevano l'obiettivo di valorizzare lo spazio (mentale) della città rinascimentale: «Si tratta di arrivare a definire un *luogo solenne*, nobilitato da solidi riferimenti architettonici, Colosseo, arco di trionfo, tempio [...], a suggerire uno spazio singolare, cristallino, ritagliato all'interno della città, dedicato alle cerimonie»⁹³. La tesi di Chastel “sposta” il luogo della rappresentazione dal teatro alla strada, ricordando come la città «è il luogo della festa, della diversione, della mascherata e, soprattutto, di una commedia – quando non di una tragedia – quotidiana e in continuo rinnovamento»⁹⁴.

Un'analisi approfondita delle tre immagini è stata infine svolta da Hubert Damisch, secondo il quale «Le tre tavole non solo sono imparentate, e non solo appartengono a una stessa famiglia, più o meno estesa, ma è possibile che siano il risultato di uno stesso incarico, e l'eco di uno stesso progetto. Insomma, che *si corrispondano*»⁹⁵. Damisch, che accetta in linea di principio la linea interpretativa di Chastel, ribalta il punto di vista dal quale le tavole sono osservate, chiedendosi se la

91 FRANCASTEL, *Lo spazio figurativo dal Rinascimento al Cubismo* cit., p. 63.

92 *Ibid.*, p. 64.

93 Citato in DAMISCH, *El origen de la perspectiva* cit., p. 188.

94 *Ibid.*, p. 188.

95 *Ibid.*

loro spiegazione sia da cercare nella *funzione* alla quale potevano essere destinate – ponendosi dunque in continuità rispetto agli studi precedenti – o se invece non sia più interessante interrogarsi sul loro *significato*. Questo cambio d'ottica conduce Damisch a ipotizzare che, similmente ad altre viste urbane eseguite negli stessi anni, le tre città ideali fossero in realtà degli «esercizi di applicazione e controllo dell'effetto della prospettiva», non necessariamente subordinati a uno specifico utilizzo pratico, ma piuttosto legati al desiderio (e alla necessità) di mettere in pratica, a partire dalla seconda metà del Quattrocento, le regole figurative che i pittori avevano estratto dall'esperienza di Brunelleschi e dal trattato di Alberti. La fortuna del tema urbano nelle rappresentazioni della seconda metà del XV secolo sarebbe così giustificata dal fatto che le architetture ideali del rinascimento, come nota anche Francastel, ben si prestavano al tipo di controllo geometrico offerto dalla prospettiva lineare, la cui particolare costruzione avrebbe quindi indirizzato la scelta del tema da rappresentare, e non viceversa. Come scrive Damisch, «Dipingere *in* prospettiva (*de prospettiva pingendi*) non è la stessa cosa di dipingere *la* prospettiva: un disegno, una pittura possono essere *in* prospettiva: ma come si può presentare la prospettiva, come si può affermare, se non attraverso la forma di *una* prospettiva – il che implica la scelta di un soggetto di riferimento?»⁹⁶.

Le calzanti osservazioni di Damisch – che condivido pienamente – permettono di stabilire interessanti nessi di corrispondenza tra le tre città ideali e un tipo di rappresentazione architettonica, sviluppatosi in Italia tra 1440 e 1540, ancora poco conosciuto: la decorazione intarsiata. L'arte della tarsia consisteva nell'intagliare tasselli di legno in forme geometriche per poi ricomporli all'interno di pannelli che venivano utilizzati per decorare mobili di uso domestico o religioso. I tipi di rappresentazione intarsiata prodotti tra XV e XVI secolo sono grosso modo divisibili in tre gruppi: nicchie con figure; armadi con oggetti; vani o porte in prospettiva – ovvero vedute urbane, arrangiate verticalmente [21] o orizzontalmente. Le prospettive verticali, solitamente, sono inquadrare da un'arcata e si aprono su un lastricato o una via fiancheggiata dalle facciate di edifici le cui linee tendono a un unico punto di fuga centrale. Le prospettive orizzontali organizzano normalmente una porzione di spazio presentata come un fregio di elementi urbani, o una piazza delimitata da palazzi. In entrambi i casi, il trattamento a scacchiera del piano orizzontale tende a esplicitare l'armatura prospettica della composizione, guidando l'occhio verso il punto di fuga, quasi sempre coincidente con un edificio a pianta centrale. Queste vedute di città, similmente alle tre tavole, sono – quasi sempre – vuote, e la mancanza di personaggi al loro interno può essere facilmente spiegata se si considera la maggiore difficoltà che suppone l'intaglio di figure umane nel legno, rispetto a quello di geometrici motivi architettonici. Fatta eccezione per pochi casi nei quali è possibile distinguere alcuni edifici di riferimento – un monumento, un portico o una facciata celebri – le tarsie a tema urbano non contengono alcun tipo di riferimento alla realtà architettonica rinascimentale, costituendosi piuttosto come montaggi di un repertorio di modelli selezionati in base alla fantasia dell'autore o al desiderio del committente.

In una cultura che, come abbiamo visto, concepisce la pittura come *istoria*, e la raffigurazione urbana come *descriptio urbis* (al di là del realismo con cui è eseguita), potrebbe sembrare strano che immagini prive di qualsiasi riferimento a eventi storici (civili o religiosi che fossero), difficilmente interpretabili come rappresentazioni di apparati scenografici, e lontane da qualsiasi intento elogiativo nei confronti di una specifica *civitas*, potessero riscuotere il grande successo ottenuto dalle tarsie tra XV e XVI secolo. In realtà, la decorazione intarsiata congiungeva due scoperte assolutamente tipiche dell'epoca: da un lato, l'esaltazione dell'ordine matematico dello spazio costruito per mezzo delle linee; dall'altro, come scrive André Chastel, il gioco «con le risorse decorative del “commesso”»⁹⁷, ovvero il palesamento del «*tour de force* professionale» del quale era stato capace l'artista. Ma non basta, perché questo tipo «puro» di rappresentazione architettonica

⁹⁶ *Ibid.*, p. 222.

⁹⁷ AA.VV., *IMAGO URBS* cit., p. 17.

escludeva l'improvvisazione e l'imprecisione, esigendo che tutti i pezzi intagliati combaciassero perfettamente l'uno con l'altro, fino a completare la superficie del pannello sul quale venivano disposti: la decorazione intarsiata presupponeva una condizione di rigore e controllo esecutivo che, come scrive Damisch, costituiva «il migliore esercizio per manifestare la coerenza del sistema»⁹⁸, dove con «sistema» dobbiamo intendere, evidentemente, l'intera costruzione culturale attraverso la quale il Rinascimento aveva sancito il proprio dominio razionale sulle leggi della natura.

Nel campo della scenografia, i primi esempi di applicazione rigorosa della prospettiva centrale alla realizzazione delle quinte sceniche risalgono alla produzione del senese Baldassarre Peruzzi, che nel 1514 realizzò, come raccontato dal Vasari, «due scene che furono meravigliose, e apersero la via a coloro che ne hanno poi fatto a' tempi nostri. Né si può immaginare, come egli in tanta strettezza di sito accomodasse tante strade, tanti palazzi, e tante bizzarrie di tempi, di logge, e d'andari di cornici così ben fatte, che parevano non finte, ma verissime, e la piazza non una cosa dipinta e picciola, ma vera e grandissima»⁹⁹. Un disegno conservato agli Uffizi [22] testimonia quello che probabilmente era l'aspetto della scenografia peruzziana: rappresentati in prospettiva assiale con punto di fuga centrale, una serie di edifici si affacciano su di una via lastricata e vuota, componendo una veduta sintetica e immaginaria della città di Roma, ancora una volta riassunta nei suoi episodi architettonici più conosciuti. È più che probabile che la scena peruzziana, che doveva servire per una rappresentazione romana della Calandria, fu presa a modello per la creazione delle due scene serliane: oltre all'impianto prospettico assiale, al graduale aumento dell'altezza degli edifici man mano che si fanno più distanti dal punto di vista, e al leggero sfalsamento dei fili di facciata su entrambi i lati della via, si osservano infatti similitudini evidenti, come (nel caso della *Scena tragica*) l'arco di trionfo posto al punto di convergenza delle linee di fuga, l'obelisco leggermente sfalsato sulla destra e (nel caso della *Scena comica*) l'edificio con finestra gotica sovrastante una bottega. Questa immagine, che aprì la strada a una concezione dello spazio scenico che si protrasse, attraverso vari gradi di evoluzione e sperimentazione, fino al XIX secolo, dimostra da un lato l'assenza, ancora nei primi anni del Cinquecento, di una volontà di restituire l'aspetto reale dello spazio urbano e, dall'altro, il perdurare nella mentalità rinascimentale dello schema figurativo (di matrice medievale) della già citata *descriptio urbis*, qui semplicemente declinata attraverso l'adozione della prospettiva centrale.

Negli ultimi decenni del Quattrocento la prospettiva con punto di fuga centrale si affermò come unico modello di rappresentazione possibile, e cominciò a essere adottata nella scenografia, oltre che nella pittura a tema storico e religioso, accompagnandosi, in entrambi i casi, a un progressivo aumento di interesse nei confronti dell'aspetto “reale” dello spazio urbano rappresentato. Un esempio interessante, che documenta in maniera eccellente tanto il sorgere di un'inedita attenzione all'immagine reale dell'ambiente della città, quanto la codificazione del tradizionale passaggio di modelli figurativi dalla città, alla pittura, al teatro (non necessariamente sempre in questo ordine) che portò, come conseguenza, alla creazione di veri e propri *topoi* scenografici, è quello della *Resurrezione del ragazzo* di Domenico Ghirlandaio [23], affresco situato nella cappella Sassetti della chiesa di Santa Trinita a Firenze, nel quale è ritratto, sullo sfondo di un miracolo francescano, l'aspetto di via de' Tornabuoni (la via sulla quale si affaccia la stessa chiesa di Santa Trinita) così come si presentava all'epoca in cui fu eseguito l'affresco, con le facciate dei palazzi Spini e Gianfigliuzzi, la facciata romanica della chiesa di Santa Trinita e la “coscia” del ponte, al di là del quale è rappresentato lo sfondato prospettico di via Maggio. La fortuna di questa immagine fu tale che ottant'anni più tardi essa fu ripresa, con poche varianti, nella scenografia per *Il granchio* del fiorentino Leonardo Salviati e, verso la fine del secolo, nella *Cofanaria* di Francesco d'Ambra, come testimoniato da una descrizione dell'opera: «Et la scena rappresentava Fiorenza in quella parte qual

98 DAMISCH, *El origen de la perspectiva* cit., p. 194.

99 Citato in PERRELLI, *Storia della scenografia. Dall'antichità al Novecento* cit., p. 59.

noi diciamo Santa Trinita, nella quale era il ponte figurato intero, come era propriamente innanzi che il diluvio del fiume Arno l'anno 1557 lo rovinasse, colla strada di via Maggio fino a San Felice in piazza, che si vedeva per la dirittura di detto ponte. Et parimente i palazzi e le case, che sono attorno a quel luogo con la aggiunta d'uno arco trionfale nel mezzo di quella, con fiume d'Arno»¹⁰⁰.

Storicizzata dall'affresco del Ghirlandaio, la veduta della piazza di Santa Trinita – indubbiamente dotata di una intrinseca scenicità – si trasformò in un uno dei *topoi* scenografici del teatro fiorentino del XVI secolo, di cui la *Prospettiva teatrale* di Baldassarre Lanci, raffigurante una veduta dal realismo – come scrive Zorzi – «pungente, ma non pedissequo» della piazza della Signoria, rappresenta un esempio interessante. In questa immagine, che fu utilizzata nel 1568 per la rappresentazione dei *Fabii* di Lotto del Mazza e, l'anno successivo, per la *Vedova* di Giovan Battista Cini, si trovano rappresentate la Galleria degli Uffizi – le cui dimensioni appaiono però ridotte rispetto a quelle reali per non occultare l'edificio retrostante (secondo i principi dettati da Serlio) –, il Palazzo dei Signori (in misure reali) con le due statue fiancheggianti il portone di ingresso, la fonte del Biancone, Palazzo Uguccioni e, sul fondo, la cupola e il campanile di Santa Maria del Fiore, scorciate da una “via lunga” inesistente nella topografia reale. La diagonale di sinistra, più movimentata rispetto all'austera metà opposta, trae evidente spunto dalla *Scena comica* della codificazione serliana, come testimoniato dalla casa con loggia al piano superiore e bottega al piano terra, dallo scorcio del lato corto della Loggia dei Lanzi con la balaustrata della terrazza soprastante, e dallo sfalsamento degli edifici in secondo piano. Le vedute della piazza di Santa Trinita e della piazza della Signoria, seppur differenti, possiedono una struttura simile, riconducibile all'assemblaggio di due “elementi-base”, sempre presenti nelle scene urbane rinascimentali: la piazza e la “via lunga”. Le differenti possibilità combinatorie dei due elementi definirono, nel corso del XVI secolo, un insieme di *topoi* scenografici figurativamente legati allo spazio della città: troviamo così, ad esempio, la piazza con doppia “via lunga” verso il fondo bipartita da un edificio angolare posto al centro della scena, la piazza con triplice punto di fuga e la piazza con quattro strade, disposte due per lato. Nella cornice di questo processo di “tipizzazione” della scena urbana, legato a logiche in primo luogo teatrali e, solo in seconda istanza, rappresentative, gli scenografi erano soliti trarre ispirazione dagli scorci urbani reali, seppur in maniera non necessariamente fedele, dando così vita a immagini ideali e verisimili allo stesso tempo.

Nel campo della pittura, come testimoniato dalla *Resurrezione del Ragazzo* del Ghirlandaio, una sempre più accurata attenzione all'aspetto reale dell'ambiente urbano cominciò a farsi strada nella produzione di immagini storiche e religiose a partire dagli ultimi decenni del XV secolo. Teatro privilegiato per l'affermazione di questo nuovo tipo di sguardo sulla città fu Venezia, che tra Quattrocento e Cinquecento, con la massima estensione dei propri traffici commerciali e della propria influenza territoriale, aveva raggiunto l'apogeo della sua potenza. Tra i tanti fattori che portarono la cultura della Serenissima allo sviluppo di un approccio pittorico maggiormente interessato al realismo ambientale, tre sembrano giocare un ruolo particolarmente importante: da un lato, la debole influenza esercitata dalla Chiesa sul Consiglio dei Dieci, che aveva garantito alla Repubblica di Venezia una certa autonomia culturale ed espressiva; dall'altro, la rivalità tra le tante e facoltose istituzioni in cui si organizzava la società veneziana, che le aveva spinte a commissionare pitture in cui si potessero distinguere chiaramente – indipendentemente dal tema e con massimo dettaglio – gli edifici, i canali e i luoghi reali che celebravano la grandezza dei committenti; infine, i contatti commerciali con i mercanti del nord, attraverso i quali erano giunte in laguna le immagini dei pittori fiamminghi e tedeschi, naturalmente portati – come vedremo nel prossimo capitolo – alla descrizione realistica dell'ambiente naturale e costruito. In virtù di queste specificità, le rappresentazioni urbane prodotte nelle botteghe veneziane della fine del XV secolo si scostavano sensibilmente da quelle realizzate contemporaneamente nel resto d'Italia, senza però mai negare il saldo rapporto di reciprocità che nell'immaginario collettivo rinascimentale caratterizzava la relazione tra lo spazio scenico e lo spazio urbano.

100 Citato in ZORZI, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana* cit., p. 102.

Quattro immagini pressoché contemporanee, due di Gentile Bellini e due di Vittore Carpaccio, sono per noi più che sufficienti per riassumere le principali caratteristiche delle rappresentazioni veneziane di città prodotte tra Quattro e Cinquecento. La prima, intitolata *La Processione della Vera Croce a San Marco* [24], racconta un evento miracoloso verificatosi il 25 aprile del 1444: durante la processione che si teneva nella piazza davanti alla basilica in occasione della festa del Corpus Domini, il mercante bresciano Jacopo de' Salis, inginocchiatosi davanti alla reliquia della Santa Croce, chiese la guarigione del figlio moribondo, ottenendola immediatamente. In controtendenza rispetto alle consuetudini rappresentative del tempo, secondo cui i personaggi principali sono soliti occupare le porzioni più significative delle immagini che narrano le loro storie, Bellini raffigurò il protagonista dell'episodio in una posizione curiosamente marginale – lo si scorge vestito di rosso, a capo scoperto e inginocchiato in mezzo ai cittadini che assistono alla processione – rivolgendo, invece, il proprio interesse alla descrizione della vita e delle architetture di piazza San Marco, vera protagonista della scena. Lo spazio urbano è qui registrato e riprodotto con la precisione di un ritratto: la facciata della basilica decorata dagli antichi mosaici, lo spigolo di Palazzo Ducale che emerge alla sua destra, il campanile ancora allineato con gli edifici del lato destro della piazza, così come l'Ospizio Orseolo abbattuto nel XVI per far spazio alla costruzione delle Procuratie Nuove, restituiscono un'immagine fedele di come doveva apparire il palpitante centro della vita veneziana nella seconda metà del Quattrocento.

Il realismo di Bellini non impedisce però che la piazza, rappresentata con una precisione e ricchezza di particolari eccezionali, svolga il ruolo di una scena teatrale, all'interno della quale la *civitas* veneziana può esercitare i riti che la identificano e, dunque, riconoscersi come tale. La piazza è ancora, prima di tutto, il luogo che sancisce l'identità di *urbs* e *civitas*: una configurazione spaziale il cui predominante valore simbolico è confermato dalla successiva *Predica di san Marco ad Alessandria* [25], dipinto iniziato da Gentile e terminato dal fratello Giovanni Bellini, in cui lo schema figurativo della *Processione*, che organizza l'episodio narrativo nel primo piano di una piazza dominata da un grande edificio religioso ritratto centralmente, viene letteralmente ripreso e declinato per accordarsi al tema narrato, attraverso accorgimenti capaci di rendere la scena più “esotica”, come i curiosi archi rampanti che si appoggiano all'edificio centrale (chiaramente ispirato alla basilica di San Marco), l'obelisco sulla sinistra e il catalogo di torri, minareti e colonne onorarie che disegnano uno spazio, questa volta, puramente fantastico.

Anche nell'opera di Vittore Carpaccio è riscontrabile questa oscillazione tipicamente rinascimentale tra il valore scenico-celebrativo e l'aspetto reale dei luoghi urbani. Il *Miracolo della Croce* [26], dipinto per la Scuola Grande di San Giovanni, ritrae una scena violentemente asimmetrica, in gran parte costituita dalla riva sinistra del Canal Grande, in cui l'ambiente urbano di Venezia, meticolosamente registrato nella sua varietà, mutevolezza ed elegante irregolarità, prende vita davanti agli occhi dello spettatore. In questo dipinto, architetture e personaggi contribuiscono parimenti alla resa realistica dell'immagine: se dietro il ponte sono rappresentati, a sinistra, l'antico Portico di Rialto e, sulla riva opposta, una serie di palazzi e campanili ben riconoscibili, le figure in primo piano si rivelano pungenti ritratti di nobili, ecclesiastici, mercanti e artisti del tempo. Il nucleo religioso attorno al quale si costruisce la scena passa nuovamente in secondo piano, in favore di una rappresentazione teatralizzata della folla, delle gondole e del lavoro degli umili, delle domestiche e dei manovali sui tetti, che trasforma l'immagine in un'animata cronaca della vita cittadina, raccontata dal Carpaccio con «una infinità di particolari gustosi e inventivi, che attirano la nostra attenzione e il nostro gusto del teatro»¹⁰¹. Sancisce definitivamente la matrice teatrale di questo «documento “vedutistico”» la presenza all'interno della scena carpacciana di alcune figure vestite con elegantissimi costumi, come ad esempio il personaggio in primo piano con il mantello puntato sulla spalla, che ritraggono l'aspetto degli appartenenti alle Compagnie della Calza: associazioni di giovani aristocratici, fiorite tra la metà del XV e la fine del XVI secolo, a cui veniva periodicamente affidato il compito di organizzare le feste e parate che costituivano uno degli elementi caratteristici della vita

101 *Ibid.*, p. 305.

pubblica della Serenissima.

Gli stessi personaggi, riconoscibili per gli sgargianti vestiti e le lunghe calzamaglie indossate, ricompaiono in folla nei teleri della *Leggenda di sant'Orsola*, ciclo pittorico dipinto dal Carpaccio tra il 1490 e il 1495, come si vede ad esempio nel riquadro in basso a sinistra del telerio narrante l'episodio dell'*Arrivo degli ambasciatori inglesi* [27]. L'immagine, il cui spazio figurativo è organizzato in una serie di episodi incorniciati da tre cubi scenici distinti, ricondotti a una visione unitaria per mezzo dell'uso della prospettiva con unico punto di fuga, si compone sullo sfondo di una "veduta" urbana a tema marittimo, di evidente carattere immaginario: le pitture del ciclo di sant'Orsola, infatti, si discostano sensibilmente dall'intento documentario riscontrabile nel *Miracolo della Croce*, dato che i numerosi elementi tratti dal contesto veneziano sono qui utilizzati in seno ad altre logiche, che rimandano piuttosto alla matrice «ideale» di questo genere di rappresentazioni. Non possono infatti sfuggire le tante analogie che legano l'*Arrivo degli ambasciatori* alle di poco precedenti raffigurazioni di *Città ideali* di Urbino, Baltimora e Berlino: una tra tutte, la presenza dell'elemento architettonico che incornicia una veduta urbana su fondo marino, il cui orizzonte – più alto nel telerio di Carpaccio che nel già citato pannello berlinese – valorizza la tesi di Hubert Damisch secondo cui le immagini che compongono il ciclo di sant'Orsola possono essere lette come variazioni e rielaborazioni del modello figurativo egregiamente rappresentato dai tre pannelli. Ancora una volta, l'immagine della città rappresentata prende il sopravvento su quella della città reale, a testimonianza dell'importanza del ruolo svolto dai modelli figurativi di matrice albertiana nella formazione dello sguardo urbano rinascimentale.

I mediatori attraverso i quali venivano osservate le città europee tra il XV e il XVI secolo erano, prevalentemente, di tipo scenografico. Concepite come luoghi dedicati alla rappresentazione dei riti (sia laici sia religiosi) della *civitas*, il cui ordine sociale e politico doveva rispecchiarsi, secondo la regola albertiana, nell'ordine visuale delle strade e delle piazze – *pulchrae, amplae, rectae* – dell'*urbs*, gli spazi della città rinascimentale furono dotati di un forte carattere scenografico, risultato di una volontà progettuale finalizzata alla costruzione della *città come opera d'arte*. Analizzerò ora brevemente tre esempi di realizzazioni rinascimentali che si posero l'obiettivo di costruire spazi urbani dalla chiara vocazione scenografica.

Nei primi anni del Quattrocento l'ordine dei Servi di Maria decise di tracciare su dei terreni di sua proprietà una nuova via che collegasse il Duomo di Firenze con la basilica della Santissima Annunziata, e di dotare quest'ultima di una piazza a essa dedicata. Successivamente, fu dato incarico a Brunelleschi di realizzare sul lato orientale della neonata piazza l'edificio dell'Ospedale degli Innocenti, probabilmente la prima architettura rinascimentale mai costruita, la cui facciata pubblica presentava una composizione inedita per quei tempi: un portico con archi a tutto sesto, sormontato da una sequenza regolare di finestre con timpano, appoggiato su esili colonne che si alzavano su di un basamento leggermente rialzato, rispetto alla piazza circostante, per mezzo di una lunga gradinata. Completato nel 1427, l'Ospedale degli Innocenti di Brunelleschi divenne il modello per il successivo rifacimento della facciata della basilica della Santissima Annunziata, eseguito quindici anni più tardi dal Michelozzo, che sovrappose all'antico corpo edilizio un nuovo portico, le cui forme riproponevano il disegno brunelleschiano. Cento anni più tardi, Antonio da Sangallo e Baccio d'Agnolo progettarono e realizzarono il terzo lato della piazza, definito dalla Loggia dei Servi di Maria, la cui facciata riproduceva fedelmente il modello ad arcate dell'Ospedale degli Innocenti di Brunelleschi. Se, come nota Javier Maderuelo, può sorprendere che un maestro del Rinascimento come Michelozzo si sia adeguato, per realizzare la propria opera, allo stile di un altro architetto a lui coetaneo, la scelta di Sangallo di completare la piazza "in stile", arrivando ad adottare elementi e misure "altri" rispetto a quelli del suo tempo, è indice del desiderio di dotare la piazza della Santissima Annunziata di un carattere omogeneo e scenografico, e di trasformarla così facendo in un vero e proprio «teatro urbano»¹⁰².

102 MADERUELO, *Del escenario de la ciudad al paisaje urbano* cit., p. 40.

Nel 1458, durante un viaggio a Mantova svolto in compagnia di Leon Battista Alberti, Papa Pio II decise di trasferire la propria residenza privata nel villaggio medievale di Corsignano, sua città natale, trasformando il piccolo centro nella sua città commemorativa, cambiandone il nome in Pienza. Il programma edificatorio, affidato dal Papa all'architetto Bernardo Rossellino e pubblicato tramite bolla papale nel 1462, prevedeva la costruzione di una chiesa, un palazzo e altri edifici. Il luogo scelto per la costruzione degli edifici monumentali era un'ampia estensione di terreno tangenziale alla strada principale, dalla quale si poteva godere di un'ampia veduta sulla valle dell'Orcia: lì vennero edificati la cattedrale, palazzo Piccolomini, il palazzo Vescovile, e il palazzo Pretorio, che furono disposti da Rossellino attorno a una piazza dalla forma trapezoidale, secondo un espediente che permetteva di correggere la convergenza delle linee di fuga verso l'orizzonte. Come scrive Maderuelo, la disposizione degli elementi architettonici che compongono il complesso di piazza Pio II a Pienza risponde all'articolazione di tre nuovi «modi di vedere» l'ambiente, sorti nell'ambito della cultura rinascimentale in seguito alla diffusione dello strumento della prospettiva. Vi si trova, in primo luogo, un tipo di sguardo diretto dalla valle verso il complesso costruito, il cui profilo è percettivamente accentuato dal volume emergente dell'abside della cattedrale, edificata su di un rilievo del terreno al fine di situarla in una posizione visivamente prominente rispetto a quella dei fabbricati circostanti. Il secondo sguardo, che si intuisce nelle due aperture della piazza verso la valle e risponde al desiderio di osservare un ambiente esterno da uno interno, è affidato alla doppia veduta di cui si può godere dalla grande sala delle armi del palazzo Piccolomini, le cui finestre si dirigono, da un lato, verso il patio interno e, dall'altro, verso la valle dell'Orcia e il Monte Amiata. Vi si trova, infine, lo sguardo «scenografico» caratteristico della contemplazione degli ambienti urbani visti dal loro interno, che nel progetto di Rossellino fu chiaramente esplicitato attraverso il ricorso a una serie di espedienti architettonici. Il selciato della piazza, ad esempio, è suddiviso in diciotto riquadri da una serie di listoni in travertino, che disegnano una griglia prospettica continuata dagli sviluppi verticali delle facciate degli edifici circostanti: nella cornice di questa controllatissima organizzazione geometrica, della quale Rossellino definì anche il punto di vista ideale all'interno della piazza, la facciata principale della cattedrale si trasforma nella parete di fondo di un tipico cubo scenico albertiano, costruito secondo le norme prospettiche enunciate nel *De Pictura*, all'interno del quale ogni superficie architettonica è visivamente dominata dall'osservatore, che percepisce la piazza come una scena teatrale.

Nel 1536, di ritorno dalla vittoriosa campagna militare combattuta a Tunisi contro i turchi, Carlo V decise di celebrare il suo successo attraversando la città di Roma con un corteo trionfale degno degli antichi generali dell'Impero Romano: un plotone di soldati, lungo quasi 3 chilometri, sarebbe entrato in città dalla via Appia e, dopo aver superato la porta di San Giovanni, il Colosseo, il Foro, il Campidoglio e Castel Sant'Angelo, sarebbe finalmente giunto davanti a San Pietro, dove il Papa avrebbe ricevuto l'Imperatore. L'idea creò non pochi problemi a Paolo III dato che la città, saccheggiata e deturpata soltanto nove anni prima dai famigerati lanzichenecchi, si trovava ancora in uno stato tutt'altro che "albertiano". Per risolvere il problema, il pontefice ordinò che le strade scelte per la sfilata imperiale venissero tirate a lustro: in sole quindici settimane, il terreno fu livellato, i tratti più deteriorati furono pavimentati, le facciate delle case furono decorate e vennero costruiti archi trionfali effimeri che nascondessero lo stato precario della città. Il punto più difficile di tutto l'allestimento era la collina del Campidoglio, che versava in condizioni disastrose: gli edifici erano in rovina, lo spazio aperto non era pavimentato e l'accesso era reso difficoltoso da una rampa poco praticabile. Il Papa affidò a Michelangelo il compito di sistemare l'intero complesso ma, dato che il tempo a disposizione non era sufficiente per realizzare l'intero progetto, in vista dell'arrivo dell'Imperatore ci si limitò a pulire la spianata e a collocare al suo centro la statua di Marco Aurelio, che allora pensavano essere di Costantino il Grande, come simbolo dell'autorità di Carlo V. La trasformazione della piazza del Campidoglio venne completata solo dopo la morte di Michelangelo, il cui progetto fu però seguito fedelmente: la facciata del Palazzo Senatorio fu regolarizzata secondo i canoni rinascimentali, così come il Palazzo dei Conservatori, che fu completamente ridisegnato; dall'altra parte della piazza fu costruito il Palazzo Nuovo, uguale al Palazzo dei Conservatori e

simmetricamente posizionato rispetto a esso. Il nuovo edificio, che chiude la prospettiva verso la vicina chiesa di Santa Maria in Aracoeli, diede vita a una nuova piazza trapezoidale, sulla cui base maggiore si eleva il Palazzo Senatorio, che divenne così – proprio come nel caso di Pienza – il fuoco visivo di una composizione spaziale geometrica perfettamente controllata. Un'incisione del 1568 di Étienne Dupérac ritrae l'aspetto del nuovo assetto urbanistico, adottando un punto di vista alto e centrale che richiama alla memoria la *Scena tragica* serliana, confermando così ancora una volta la presenza nel Rinascimento di scambi figurativi reciproci tra città reale, città rappresentata e teatro.

Inconcepibili al di fuori del contesto della rivoluzione estetica introdotta dal pensiero scenografico rinascimentale, i grandi interventi urbani del XVII secolo portarono a un ulteriore sviluppo l'idea di *città come teatro*, tanto nella costruzione dei nuovi luoghi della città barocca quanto nell'allestimento al suo interno di quinte sceniche temporanee per le grandi occasioni. La *Scena tragica* serliana, consciamente o inconsciamente che fosse, si trasformò in uno dei principali modelli per la progettazione degli spazi urbani: archi trionfali, templi, colonnati, obelischi e statue erette su piedistalli divennero gli elementi con cui comporre l'immagine della città assolutista. Le leggi della prospettiva venivano applicate rigorosamente per creare viste urbane che fossero incorniciate da “prosceni” architettonici, incanalate da fronti stradali continui e omogenei, e completate da elementi monumentali posti al fondo dell'asse visivo, nel luogo in cui le linee di fuga si incontravano. Questi elementi finali potevano *chiudere, incorniciare o fissare*¹⁰³ la scena urbana: nel primo caso, la vista era contenuta da un grande edificio – come ad esempio la Porta Pia michelangiolesca – che isolava lo spazio visivo rispetto a quello immediatamente successivo; nel secondo caso, un'architettura parzialmente aperta – come un arco di trionfo – permetteva di intravedere lo spazio che si estendeva al di là dell'unità scenica creata; l'ultimo caso, infine, è quello in cui un elemento alto e snello – un obelisco – forniva un punto focale alla vista prospettica senza però impedire che lo sguardo si avventurasse al di là di esso. Quest'ultimo sistema, com'è noto, ottenne una grande fortuna nella Roma tardo cinquecentesca di Papa Sisto V che, per mezzo dell'opera di Domenico Fontana, collegò i principali luoghi sacri dell'Urbe per mezzo di assi stradali diagonali contrappuntati da elementi verticali – obelischi e colonne – che fornivano visibili punti di riferimento ai pellegrini che li percorrevano. L'invenzione scenografica più originale introdotta dal nuovo assetto della Roma sistina fu sicuramente il *trivium*, ovvero la composizione a tridente ottenuta dalla confluenza in Piazza del Popolo di tre strade – via di Ripetta, via Flaminia e via del Babuino – i cui assi centrali si incontrano nell'obelisco Flaminio. Negli stessi anni, Vincenzo Scamozzi completava il progetto palladiano per la scena del Teatro Olimpico di Vicenza, in cui tre variazioni tridimensionali della *Scena tragica* serliana convergono simmetricamente nello spazio del proscenio, generando così lo stesso tipo di effetto visivo riscontrabile, nella realtà, nella piazza del Popolo di Domenico Fontana.

A partire dalla seconda metà del XVII secolo la teatrale estetica barocca, fino a quel momento patrimonio quasi esclusivamente italiano, si diffuse stabilmente oltrelpe, e in particolare in Francia, trasformandosi in uno strumento caratteristico della pianificazione urbana per più di tre secoli, che soltanto la rivoluzione concettuale introdotta dall'urbanistica moderna riuscì a scalzare. Il sistema francese aggiunse pochi elementi a quelli già codificati in Italia tra Quattrocento e Cinquecento, arricchendo l'immagine della città in continuità con tali principi. L'inserimento di doppi filari di alberi nelle *avenues* e nei *boulevards*, la costruzione di piazze residenziali con facciate uniformi, e la strutturazione di costellazioni geometriche di assi diagonali che connettessero gli spazi pubblici della città, dimostravano una grande attenzione alle scene tridimensionali generate dalla disposizione delle fabbriche urbane, il cui obiettivo era quello di dare vita a viste magnifiche, specchio del potere che le aveva rese possibili. Non stupisce dunque che John Evelyn, nel descrivere la città di Parigi alla fine del Seicento, dichiarò che le sue case erano costruite in maniera «così incomparabilmente attraente e uniforme, che crederesti di trovarti all'interno di qualche opera

103 Cfr. KOSTOF, *The city shaped. Urban Patterns and Meanings Through History* cit., p. 265.

italiana, in cui la diversità delle scene ammalia lo spettatore, piuttosto che in una città reale»¹⁰⁴.

Il 23 maggio del 1498 il frate domenicano Girolamo Savonarola, processato per eresia, fu condannato al rogo insieme a due sue confratelli: l'immagine più nota del tragico epilogo della vicenda savonaroliana è un dipinto di grandi dimensioni che ritrae, da un punto di vista molto simile a quello utilizzato ottant'anni più tardi da Étienne Dupérac per mostrare il nuovo Campidoglio, la piazza della Signoria di Firenze, gremita di persone che assistono al rogo dei tre frati [28]. L'immagine, costruita utilizzando una prospettiva albertiana, sottolinea il carattere scenico dell'evento, impensabile al di fuori delle mura urbane: tutti gli atti sociali, laici o religiosi che siano, hanno infatti carattere *poli-tico* nel senso che, avendo luogo all'interno dello scenario pubblico costituito dalle strade e dalle piazze, creano una relazione tra i cittadini e la loro città. Sebbene l'autore del dipinto sia anonimo, l'immagine è stata attribuita a Francesco Rosselli, pittore, incisore e cartografo, già autore della celeberrima *Tavola Strozzi*: l'attribuzione rosselliana troverebbe ragione, come scrive Lia Brunori, «nella precisa raffigurazione dello scenario urbano che, come squarciando una veduta topografica della città, pone nel suo cuore il rogo del martire»¹⁰⁵. Il *Supplizio del Savonarola* è il risultato del montaggio di due diversi sistemi di rappresentazione: alla scena urbana in primo piano, rappresentata secondo i codici della prospettiva albertiana e associabile a un tipo di sguardo “teatrale”, si affianca infatti, al di là del fondo scenico definito dagli edifici che chiudono il perimetro di piazza della Signoria, una raffigurazione verisimile di quella parte della città toscana idealmente visibile dal punto di vista adottato. Questa immagine “ibrida” ci fornisce una delle prime testimonianze di come, a partire dalla fine del XV secolo, in tutta Europa cominciarono ad affermarsi nuovi sistemi di rappresentazione della città, i cui modelli non erano più derivati dalle esperienze pittoriche e scenografiche medievali e rinascimentali, bensì da una disciplina “altra” rispetto a quelle che fecero grande la cultura italiana tra Quattro e Cinquecento: la *geografia*. La nascita e diffusione delle rappresentazioni cartografiche nel XVI secolo fu il risultato non solo, e non soltanto, del perfezionamento delle tecniche di rilievo, o dell'insorgere di nuove esigenze pratiche di documentazione del territorio, ma anche – e per noi soprattutto – dell'affermarsi di una diversa idea di bello, sviluppatasi prevalentemente nelle regioni del nord Europa, più legata al desiderio di *descrivere* l'ambiente, che a quello di *narrare* gli eventi che in esso si verificano.

3. La città descritta

Nel 1520 il pittore tedesco Albrecht Dürer produsse un disegno del *Porto di Anversa* [29] le cui caratteristiche, se comparate con quelle delle coeve immagini urbane realizzate in Italia, sono del tutto inedite. Alla banchina del porto, rappresentata in diagonale, si trovano attraccate una serie di imbarcazioni a vela, alcune vuote e alcune cariche; sulla destra della composizione, un compatto gruppo di case funge da movimentato contrappunto alla piatta e vuota baia sulla sinistra, solo parzialmente nascosta dagli alberi delle barche; la linea dell'orizzonte, che divide l'immagine in due parti uguali, è appena arricchita dalla sagoma delle basse montagne che si trovano dall'altra parte dello specchio d'acqua; le sagome – appena accennate – di alcuni marinai, si stagliano sul fondo dell'immagine, il cui primo piano è lasciato interamente vuoto. La quasi totale assenza di personaggi, e l'evidente mancanza di una storia da mettere in scena, fanno di questo spazio urbano meticolosamente riprodotto l'unico protagonista del disegno di Dürer: una vera e propria rivoluzione concettuale, il cui contenuto innovativo è solo parzialmente attenuato dalle osservazioni di Erwin Panofsky, che aveva correttamente notato come l'immagine, in realtà, non fosse stata terminata: i tratti solamente abbozzati dell'edificio contiguo al margine destro del disegno lasciano infatti intendere che il grande vuoto del primo piano, nelle intenzioni originarie, avrebbe dovuto

104 Citato in *Ibid.*, p. 224.

105 ANTONIO PAOLUCCI (a cura di), *La bella Italia. Arte e identità delle città capitali*, Silvana, Milano 2011, p. 137.

ospitare altri elementi pittorici, probabilmente figure umane. Eppure, secondo Panofsky:

È praticamente indubbio che [Dürer] smise di lavorare a questo disegno, non per mancanza di tempo – gli ci sarebbe voluto poco più di un'ora per «completarlo» –, ma perché lo trovò soddisfacente così com'era. Sentì che una maggior elaborazione avrebbe sminuito il suo effetto di vastità e luminosità. Qualsiasi dettaglio aggiunto al muro della casa scorciata sulla destra, per non dire al primo piano, avrebbe introdotto un elemento di prossimità, e avrebbe reso opaco e misurabile quello che così appare traslucido e misteriosamente remoto¹⁰⁶.

All'interno dell'opera di Dürer, il *Porto di Anversa* costituisce un *unicum*, a testimonianza del fatto che, anche per lo sguardo «moderno» del pittore e incisore tedesco, un'immagine urbana priva di storie e allegorie, seppur sufficientemente interessante per giustificarne la produzione e la conservazione, non poteva – ancora – trasformarsi in un tema pittorico autonomo. Questo disegno rende però manifesta la presenza, all'interno della cultura nordica dei primi anni del XVI secolo, di particolari mediatori culturali attraverso i quali l'ambiente urbano (e non) era osservato: mediatori evidentemente diversi da quelli che, contemporaneamente, stavano indirizzando la pittura italiana rinascimentale.

Per comprendere un po' più a fondo la particolarità dello “sguardo nordico”, senza il quale l'idea di paesaggio così come la conosciamo oggi non sarebbe mai nata, è necessario prendere in considerazione tre temi legati al problema della rappresentazione, che svolsero un ruolo di particolare importanza nello sviluppo della pittura fiamminga del XVI e XVII. Il primo tema riguarda il recupero, avvenuto agli inizi del Quattrocento, della *Geografia* di Tolomeo: un trattato in otto libri scritto nel II secolo in cui sono esposte le basi della geografia matematica. La geografia è, secondo Tolomeo, «la rappresentazione grafica della terra conosciuta», e il processo del geografare – *geografein* – si compone di due fasi: la prima consiste nell'acquisizione della conoscenza della terra nella sua forma più alta – quella matematica; la seconda consiste invece nella rappresentazione di tale conoscenza. Questa seconda fase, normalmente, può avvenire attraverso il ricorso a due tipi di rappresentazione diversi: la geografia, che serve a rappresentare la terra intera – la *ge* –, e la corografia, che serve a rappresentarne parti più ridotte – dal greco *choros*, regione. I due sistemi non si distinguono solo per l'estensione delle aree rappresentate – per spiegare la differenza tra geografia e corografia Tolomeo ricorre nel suo trattato a un paragone, assimilando la prima al disegno della testa e la seconda a quello dell'orecchio – ma anche, e per noi soprattutto, per il linguaggio di rappresentazione utilizzato: matematico-quantitativo per la geografia, pittorico-qualitativo per la corografia. Nell'annotazione di Tolomeo, sebbene egli tocchi solo marginalmente il problema della corografia per poi distanziarsene, entrambi i sistemi di rappresentazione possiedono valore conoscitivo, pur rimandando a due livelli di conoscenza diversi: mentre il geografo, infatti, annota solo i dati principali del territorio per produrne uno schema, il corografo deve registrare un gran numero di dettagli e informazioni per ottenere, come risultato finale, un'immagine completamente rassomigliante all'oggetto rappresentato. Egli deve essere, dunque, un «buon pittore».

Un esempio interessante del modo in cui rappresentazione cartografica e corografica collaboravano alla definizione della conoscenza di un determinato territorio lo ritroviamo, a partire dal tardo Quattrocento, nella produzione nordeuropea di portolani e carte nautiche: documenti che forniscono le indicazioni necessarie alla navigazione, traducendole in due linguaggi diversi e complementari. Le carte nautiche rappresentano schematicamente i diagrammi di movimento delle imbarcazioni, attraverso la raffigurazione planimetrica di rette irradianti da uno o più centri secondo le direzioni o i venti principali. I portolani, invece, contengono le informazioni che servono ad affrontare i passaggi più difficili della rotta nautica e ad avvicinarsi correttamente il porto

106 Citato in MADERUELO, *El paisaje. Génesis de un concepto* cit., p. 205.

prescelto: consigliano le manovre più sicure, sottolineano le condizioni dei fondali e descrivono il profilo delle coste, in modo da consentire ai marinai di verificare, tramite l'uso della sola vista, la propria posizione. Mentre i portolani rinascimentali prodotti nella cultura mediterranea assolvevano alla funzione descrittiva in maniera esclusivamente verbale, e cioè attraverso descrizioni testuali delle manovre da intraprendere e dell'aspetto del territorio, i libri per naviganti prodotti nel Nord Europa tra XV e XVI secolo (*routier* in Francia, *rutter* in Gran Bretagna, *leeskaart* in Olanda) contenevano anche immagini che ritraevano – seppur sommariamente – i lineamenti delle coste descritte, con l'intento di fornire all'occhio un'informazione ancora più diretta: il profilo della terraferma così rappresentato, una sorta di *proto-skyline* [32], assumeva «il valore di chiave alla conoscenza e alla riconoscibilità della terra – come scrive Lucia Nuti – secondo un approccio quasi diametralmente opposto a quello che seleziona singoli dettagli caratterizzanti da inserire nel contesto di un modello normativo prefigurato»¹⁰⁷, e cioè proprio l'approccio con cui tra Quattrocento e Cinquecento le città italiane erano ancora, sinteticamente, rappresentate. Al contrario, nell'Olanda attenta e osservatrice, la registrazione della moltitudine di cose che costituiscono il mondo visibile, di cui la pittura è senza dubbio la forma più alta, era ritenuta «la più celebrata via d'accesso alla conoscenza e alla comprensione del mondo»¹⁰⁸.

Un secondo tema importante è legato alla pubblicazione nel 1505 del *De artificiali perspectiva*, il primo trattato nordico sulla prospettiva, scritto dal prete francese Jean Pélerin, meglio noto come Viator. A differenza di Alberti, per il quale il funzionamento dell'occhio non serviva a comprendere la sua costruzione pittorica, Viator concepiva la rappresentazione come replica della visione: così come le immagini reali sono percepite da un occhio mobile, esse devono essere rappresentate sulla tela. Nella costruzione di Viator punto di vista e punto di fuga si trovano all'interno della superficie pittorica: l'immagine, di conseguenza, non è più riferita a un osservatore esterno, ma coincide con esso. Un disegno eseguito dal Vignola verso la fine del XVI secolo esemplifica in maniera più chiara, mettendoli a confronto, il diverso funzionamento dei sistemi prospettici di Alberti e di Viator [30]. Osservando lo schema inferiore si nota come nella costruzione nordica il quadro non esista: la finestra incorniciata attraverso la quale osservare il mondo (reale o “altro” che sia) è sparita, sostituita da un occhio che esiste nella realtà così come sulla tela. Un disegno di Jan Vredeman de Vries, datato 1604, porta il sistema di Viator alle estreme conseguenze [31]: osservata da un occhio in movimento, è la realtà stessa a essere sottomessa, senza mediazioni, alla costruzione geometrica dei punti di distanza. Come conseguenza, il mondo di Viator sembra non essere più riconducibile a un sistema geometrico ordinato e razionale, quello esemplificato dal cubo scenico albertiano, caratterizzandosi invece per una molteplicità di scorci visivi che producono nell'osservatore un effetto sincopato: come scrive Svetlana Alpers, nel disegno di de Vries «Non c'è modo di fermare lo sguardo e di cogliere uno spazio omogeneo»¹⁰⁹. Questa frammentazione dell'ambiente osservato, che nell'arte fiamminga si tradusse nella frammentazione dell'immagine pittorica, allontana i meccanismi – e quindi il significato – della rappresentazione dalla razionalità del soggetto: nell'ottica di Viator, dunque, la rappresentazione del mondo non è più legata all'ordinata e simmetrica sintesi intellettuale che di esso può produrre l'uomo rinascimentale, attraverso la conoscenza di leggi universali che hanno nel soggetto contemplante il punto di riferimento, bensì alla sua capacità di osservarlo così com'è.

L'immagine di Vredeman fu ripresa, circa settant'anni più tardi, dal pittore fiammingo Samuel van Hoogstraten, che nel capitolo sulla prospettiva del suo materiale teorico, intitolato *Accademia di pittura*, la accostò a due esempi di prospettiva che, apparentemente, nulla hanno a che vedere con tale raffigurazione di porte aperte e interni: un nudo, oggi perduto, di Giorgione e un'incisione di Venere di Goltzius. Nella seconda immagine Venere è ritratta in primo piano, inginocchiata,

107 NUTI, *Ritratti di città. Visione e memoria tra Settecento e Ottocento* cit., p. 74.

108 ALPERS, *Arte del descrivere. Scienza e pittura nel Seicento olandese* cit., p. 142.

109 *Ibid.*, p. 76.

guardandosi a uno specchio sorretto da un putto mentre un pittore la sta dipingendo: l'interesse di questa incisione risiede nel fatto che al suo interno si trovano, contemporaneamente, tre immagini distinte di Venere: quella dipinta dal pittore, quella riflessa dallo specchio, e quella incisa da Goltzius, ciascuna delle quali mostra un lato diverso del soggetto della composizione. Il dipinto di Giorgione scelto da Hoogstraten era molto simile: vi si trovava un nudo ritratto con la schiena rivolta all'osservatore, e gli altri lati resi visibili grazie a un ingegnoso sistema di riflessi ottenuti per mezzo della disposizione nello spazio pittorico di uno specchio, un'armatura e uno specchio d'acqua. In entrambe le immagini gli autori avevano ottenuto una veduta globale (in realtà nell'incisione di Goltzius alcune parti della Venere restano comunque nascoste) della figura principale per addizione di singoli frammenti: «Benché si realizzi così una visione dell'insieme – scrive Svetlana Alpers – il risultato non conferma quell'unità di un corpo nello spazio che gli italiani desideravano: al contrario, la decostruisce. Un singolo prospetto [...] viene sacrificato a un aggregato di aspetti»¹¹⁰. La frammentazione e moltiplicazione delle figure e degli spazi è dunque una delle caratteristiche della pittura olandese, come si osserva nei tanti esempi di raffigurazioni di interni di chiese di autori come Pieter Saenredam, Gerard Houckgeest e Emanuel de Witte, un genere che nella prima metà del Seicento ebbe una rapida diffusione, anticipando – secondo l'opinione di molti – lo sviluppo della pittura a tema urbano avvenuto a partire dagli anni sessanta dello stesso secolo.

Il terzo e ultimo tema riguarda il rapporto che lega la pittura nordica all'uso della camera oscura, un dispositivo, normalmente delle dimensioni di una piccola stanza, che permette di proiettare su di una superficie piana posta al suo interno, per mezzo del passaggio del fascio di raggi luminosi attraverso di un piccolo foro nella parete al quale è applicata una lente, l'immagine capovolta dello scenario che si trova di fronte a essa, secondo un principio ottico già conosciuto dall'astronomo arabo Alhazen, che ne aveva teorizzato l'uso intorno all'anno Mille. L'influenza esercitata dalla camera oscura sui pittori olandesi del Seicento fu oggetto di dibattito fin dal XVIII secolo: Sir Joshua Reynolds, ad esempio, fu il primo a sostenere che i dipinti di Jan van der Heyden ricordavano «molto da vicino» l'effetto prodotto da tale apparecchio. Nella maggior parte dei casi conosciuti mancano infatti dati certi sull'utilizzo della camera oscura in pittura, probabilmente perché il ricorso a uno strumento meccanico per la produzione di immagini, che poteva esser interpretato come segno di malafede o inesperienza, era preferibilmente taciuto dagli artisti. La sua introduzione in pittura fu però fondamentale, perché mise a disposizione degli artisti un'alternativa alla visione in prospettiva. L'immagine ottenuta dall'utilizzo della camera oscura era infatti “ottica” e non “prospettica”: mentre la prospettiva lineare forniva un sistema razionale di accesso a un'immagine costruita del mondo visibile, la camera oscura registrava una testimonianza empirica di quel mondo, che spettava poi all'artista utilizzare. Da questo cambio di paradigma deriva la grande fiducia dei pittori olandesi negli strumenti adibiti alla rappresentazione, a cominciare dalla lente, le immagini prodotte dalla quale erano accostate a quelle artistiche, dato che si trattava, in entrambi i casi, di rappresentazioni della realtà.

Nel 1600, l'osservazione del funzionamento dello stenoscopio, uno strumento ottico dotato di lente e utilizzato per l'osservazione dei fenomeni astronomici – diretto antenato della camera oscura –, condusse Keplero a un'importante scoperta, che ebbe una forte influenza su tutta la pittura nordica successiva: accortosi che le dimensioni e la forma dei fasci di raggi rifratti erano in rapporto con le dimensioni dell'apertura attraverso la quale passavano, e cioè che la natura delle immagini proiettate dipende dallo strumento di osservazione utilizzato, Keplero ipotizzò che anche l'occhio umano, per estensione, funzionasse come un meccanismo ottico fornito di una lente con proprietà di messa a fuoco, arrivando così a dichiarare che «La visione è [...] prodotta da un'immagine della cosa visibile che si forma sulla superficie concava della retina»¹¹¹. Una volta separato il problema

¹¹⁰ *Ibid*, p. 77.

¹¹¹ Citato in *ibid*, p. 52.

fisico della formazione delle immagini retiniche dal problema *psicologico* della percezione, Keplero propose una idea di visione deantropomorfizzata: non era più l'uomo a osservare il mondo esterno, ma il mondo esterno che «raffigura se stesso sull'occhio in un'immagine luminosa e colorata»¹¹². Il modello di percezione derivante dalle teorie di Keplero risulta essere passivo: privato di ogni autorità sul funzionamento della propria visione, l'osservatore può solo discorrere di immagini che si rappresentano autonomamente sulla propria retina, secondo il principio kepleriano del *ut pictura, ita visio* – vedere come sinonimo di raffigurare –, diametralmente opposto al già analizzato principio rinascimentale del *ut pictura poësis*.

Sebbene oggi sappiamo bene che l'atto percettivo è tutt'altro che passivo, questo parziale e temporaneo *misunderstanding*, che non mette comunque in discussione la correttezza delle teorie kepleriane sulla visione, “servì” a tracciare il tratto più peculiare dell'arte olandese: nel momento in cui la natura delle immagini percepite cominciò a essere associata al funzionamento dell'occhio umano, e non più all'intenzionalità selettiva del soggetto sull'ambiente circostante, l'attenzione dei pittori si spostò dal mondo reale al mondo “dipinto” sulla retina. Questo cambio di paradigma è una delle cause dell'estrema oggettività e varietà con cui i pittori olandesi del Seicento si accostarono ai temi pittorici dato che, nel momento in cui pittura e visione appaiono essere la stessa cosa, tutto lo spettro del reale diviene – potenzialmente – degno di essere rappresentato, e qualsiasi giudizio di valore su di esso, superfluo. Se il buon disegno, come scrive Samuel van Hoogstraten nel 1678, si configurava come una «imitazione delle cose dal vero, proprio come esse appaiono»¹¹³, gli artisti olandesi intesero il disegnare come la pura arte di fissare e di riprodurre il mondo sensibile. Un'illustrazione in un manuale medico della seconda metà del Seicento, che serviva a chiarire il funzionamento dell'occhio umano, ritrae due signori in una camera oscura intenti a osservare l'immagine capovolta dell'ambiente esterno, proiettata dal fascio di luce che attraversa il piccolo foro dotato di lente dello strumento ottico. Sullo schermo teso sorretto dalle due figure è ben distinguibile una scena tipicamente olandese: dietro a due personaggi apparentemente indaffarati, si scorgono due snelli alberi elevantis sulla riva di un fiume solcato da una piccola imbarcazione a vela. L'immagine non presenta alcuna storia, monumento o personaggio degni di una rappresentazione intesa nel senso “italiano” del termine, e la composizione degli elementi sulla superficie proiettata risulta, necessariamente, casuale: eppure le due figure osservano l'immagine con interesse, *per il solo piacere della vista*. Accanto all'illustrazione si trova una nota dell'autore, Johan van Beverwyck, che spiega come egli avesse montato l'apparecchio raffigurato sulla torre della sua casa a Dordrecht, utilizzandolo per proiettare su una parete o su un foglio di carta l'immagine dei passanti sulle rive del Waal e dei battelli con le loro bandiere colorate. Se non fosse una dimostrazione del funzionamento dell'occhio, come nota Svetlana Alpers, l'immagine proiettata nell'illustrazione di van Beverwyck potrebbe essere uno dei tanti esempi di vedute di città olandesi realizzate nel XVII secolo.

Nel 1673, l'allora ambasciatore inglese Sir William Temple descrisse, all'interno delle sue *Osservazioni sulle Province Unite dei Paesi Bassi*, «la bellezza e potenza delle loro città [...]; la piacevolezza delle strade e dei canali [...]; e, per farla breve, la bellezza, convenienza e – a volte – magnificenza dei loro edifici pubblici»¹¹⁴. Nel periodo in cui queste lodevoli note le venivano assegnate, la Repubblica Olandese, nata da poco meno di cent'anni, stava indubbiamente vivendo il momento più alto del suo Secolo d'Oro. La drammatica crisi politica, economica e religiosa che aveva opposto, nella seconda metà del Cinquecento, le province calviniste olandesi all'Impero spagnolo e alla Chiesa Cattolica, aveva portato alla creazione nel 1588 di una confederazione autonoma nota come Repubblica delle Sette Province, la cui indipendenza fu riconosciuta ufficialmente dalla Spagna soltanto con la Pace di Vestfalia del 1648, che sancì il termine di una

¹¹² *Ibid*, p. 55.

¹¹³ Citato in *ibid.*, p. 58.

¹¹⁴ Citato in CARRY VAN LAKERVEKD (a cura di), *The Dutch Cityscape in the 17th Century and its sources*, Amsterdam Historisch Museum, Amsterdam 1977, p. 15.

guerra tra i due schieramenti durata esattamente ottant'anni. Se dal punto di vista economico la costituzione della Repubblica aveva consentito l'avvio di un'importante fase di espansione coloniale e commerciale, nel campo della produzione pittorica la perdita della committenza ecclesiastica aveva costretto gli artisti olandesi, da un lato, a cercare nuovi clienti all'interno della società civile e, dall'altro, a sviluppare nuovi temi di carattere laico dato che, come nota Javier Maderuelo, perché fossero apprezzate dalla borghesia le loro opere d'arte non potevano più «basarsi su complicate allegorie né ricorrere a giochi retorici o iconografici difficili da decifrare»¹¹⁵. Ritratti, nature morte, paesaggi e vedute urbane si trasformarono così nei temi pittorici più richiesti, anche in virtù del fatto che l'iconoclastia della chiesa olandese condannava la rappresentazione delle immagini sacre: le uniche cose che si potevano dipingere, secondo la rigida morale calvinista, erano quelle che si presentavano allo sguardo.

Verso la metà del Seicento, i modelli figurativi a disposizione degli artisti olandesi che volevano ritrarre l'aspetto delle loro città erano, sostanzialmente, di tre tipi. Esisteva, in primo luogo, una importante tradizione cartografica, uno dei cui massimi esponenti era stato il fiammingo Anton van den Wyngaerde, che intorno alla metà del XVI secolo aveva ricevuto da Filippo II, al quale il controllo visivo del proprio regno doveva apparire evidentemente tanto importante quanto quello metrico, l'incarico di registrare l'aspetto delle principali città spagnole. Le sessantadue immagini realizzate a partire dal 1561 da van den Wyngaerde furono tutte prodotte, in linea di massima, nel seguente modo: per raffigurare la città nel suo insieme, l'autore sceglieva prima di tutto un punto di vista esterno alle mura e sufficientemente distante dal nucleo urbano; da quel luogo eseguiva uno schizzo generale e schematico che gli permetteva di delineare sia il profilo e le emergenze principali della città, sia il suo assetto all'interno del territorio circostante; a quel punto eseguiva una serie di studi ravvicinati su singole parti della città, in pianta e alzato, che gli permettevano di manipolare artificialmente il punto di vista al fine di ottenere immagini il più esaustive possibile del tessuto edilizio; infine, laddove lo riteneva necessario, completava il disegno con studi di dettaglio eseguiti su singole architetture, che aumentavano il realismo globale dell'immagine. Il disegno realizzato da van den Wyngaerde per la città di Valencia [33] mostra i tratti caratteristici di questo tipo di rappresentazione urbana nota come «veduta a volo d'uccello», che ottenne grande diffusione tra XVI e XVIII secolo e il cui primo esempio, datato 1480, fu probabilmente la famosa *Veduta di Firenze* (detta «della catena») attribuita a Francesco Rosselli: in entrambi i casi, come si nota, il punto di vista adottato è artificialmente posizionato a un'altezza irraggiungibile, permettendo così all'artista di ritrarre la città ricorrendo a una specie di «assonometria prospettica», il cui vantaggio è quello di riuscire a mostrare l'organismo urbano nella sua interezza.

Nonostante in queste e altre rappresentazioni del genere le strutture urbane venissero registrate con grande realismo, bisogna ricordare che l'obiettivo principale di queste immagini era quello di fornire il maggior numero possibile di informazioni: in questo senso, le vedute urbane a volo d'uccello sono da intendere come il risultato di delicate costruzioni geometriche, ottenute attraverso il montaggio di singoli frammenti registrati separatamente e, solo in ultima istanza, ricondotti a un'unità visiva per mezzo di un estremo controllo delle proprietà della prospettiva. Non si trattava, dunque, di riproduzioni dell'aspetto osservato delle città ritratte, bensì di costruzioni prospettiche della loro immagine mentale. La enigmatica *Vista e pianta di Toledo* [34], dipinta da El Greco nel 1610, dimostra l'importanza che il processo intellettuale rivestiva, ancora nel XVII secolo, nella composizione di questo tipo di vedute. La città è qui presentata nelle sue due rappresentazioni tolemaiche – quella corografica e quella geografica – attraverso il montaggio di due immagini distinte: una veduta a volo d'uccello ripresa da nord e, in primo piano, una pianta della città sostenuta da un giovane. L'artificialità dell'immagine, che restituisce comunque in maniera verisimile i lineamenti e gli edifici principali di quella che era destinata a diventare la capitale spagnola, è svelata dal posizionamento al suo centro, al di sopra di una nube, dell'Ospedale di Tavera, ruotato di 180 gradi rispetto al suo orientamento. Le ragioni di tale artificio pittorico sono svelate in un testo

115 MADERUELO, *El paisaje. Génesis de un concepto* cit., p. 285.

esplicativo dell'iconografia dell'immagine, inserito all'interno del foglio su cui è disegnata la pianta di Toledo: «non solo nascondeva la Porta di Bisagra, ma la sua cupola svettava su tutta la città»¹¹⁶. La possibilità che il destinatario dell'immagine fosse Pedro Salazar de Mendoza, amministratore dell'Ospedale di Tavera, sembrerebbe essere la seconda ragione dietro al curioso posizionamento dell'edificio.

Un secondo tipo di rappresentazione urbana ampiamente diffuso nelle regioni del Nord a partire dalla seconda metà del XVI secolo è quello dei profili di città: immagini prese ad altezza d'uomo dal formato strettamente orizzontale, la cui forte bidimensionalità richiama alla memoria i grafismi dei già citati *rutters* navali. Che un approccio “marino” alla descrizione della città ottenesse tanta fortuna nei Paesi Bassi non stupisce affatto, dato che i maggiori centri urbani del Nord avevano la tendenza a espandersi lungo le linee d'acqua dalle quali traevano il loro potere commerciale. Spesso ritratti dal bordo di un fiume, i lunghi profili delle città del Nord erano prodotti attraverso il montaggio in orizzontale di sequenze di immagini registrate separatamente: il risultato era l'ottenimento di «vedute a striscia» che, se comparate con le contemporanee vedute a volo d'uccello, manifestavano forti limiti in quanto alla possibilità di rappresentare esaustivamente il tessuto urbano, dato che la globalità della visione era resa impossibile dall'invalidabile cortina di edifici che costituiva il primo piano di tali immagini. Per rimediare a tale inconveniente, verso la fine del Cinquecento si cominciarono a montare i profili urbani all'interno di fogli composti da più immagini della stessa città, riprese da vari punti di vista e prodotte con sistemi di rappresentazione differenti: tale moltiplicazione di vedute, sentita come un accorgimento necessario, cominciò a insinuare una nuova idea nella coscienza europea, e cioè che la città era un oggetto complesso, irriducibile a un'unica immagine e impossibile da descrivere per mezzo di un solo sistema di rappresentazione¹¹⁷. Fu così che alcune delle città raccolte nel *Civitates Orbis Terrarum*¹¹⁸ di Braun e Hogenberg furono presentate attraverso l'associazione di due piante, due profili o – combinazione che ottenne maggior successo e si diffuse rapidamente nel mondo editoriale – una pianta e un profilo all'interno dello stesso foglio.

Nel 1611, Claes Jansz. Visscher fece un ulteriore passo in avanti, pubblicando un foglio composto da una pianta, due profili, un testo esplicativo e una serie di piccole vedute interne di Amsterdam che descrivevano i luoghi principali della città: questo tipo di immagini, prive di qualsiasi riferimento a eventi o fatti storici, costituisce il terzo e ultimo modello a partire dal quale prese forma, nella seconda metà del XVII secolo, il genere pittorico noto come *cityscape* – in olandese *stadsgezicht* –, termine che Rolf Fritz utilizza per indicare tutti quei «dipinti che hanno come tema principale la vista di una certa città o di una delle sue strade»¹¹⁹. Il desiderio di vedere dipinte le diverse parti della propria città, e soltanto quelle, sembra esser sorto nei Paesi Bassi in concomitanza con l'affermarsi di una progressiva fiducia nelle sorti politiche e commerciali della Repubblica, la cui emancipazione dalla corona spagnola era vissuta con orgoglio tanto dalle amministrazioni comunali, quanto dalla borghesia mercantile in rapida crescita: come nota Lucia

116 Citato in KOSTOF, *The city shaped. Urban Patterns and Meanings Through History* cit., p. 285.

117 Questo desiderio di scomposizione e moltiplicazione a fini conoscitivi dell'immagine urbana, manifestatosi nel contesto della città pre-industriale – dunque di una città estremamente meno complessa di quella ottocentesca – sfortunatamente perse vigore, verso la fine del XIX secolo, in favore di una semplificazione ingegneristica – la planimetria come paradigma dell'urbanistica – già lamentata da Camillo Sitte, che si trasmise direttamente alla pianificazione urbana del XX secolo, contribuendo – tra le altre cause – al tracollo estetico della città europea.

118 Un'edizione a colori dell'atlante di Braun e Hogenberg, economicamente accessibile e con una prefazione di Rem Koolhaas è stata recentemente pubblicata dalla casa editrice Taschen: cfr. GEORG BRAUN, FRANZ HOGENBERG, *Cities of the World. Complete edition of the colour plates of 1572-1617*, Taschen, Colonia 2011.

119 Citato in VAN LAKERVEKD, *The Dutch Cityscape in the 17th Century and its sources* cit., p. 18.

Nuti, nei Paesi Bassi del Secolo d'Oro «La rivendicazione d'individualità e d'indipendenza si traduceva anche nella moltiplicazione quasi affannosa dell'immagine urbana»¹²⁰. Il desiderio di possedere, e di mostrare al mondo, immagini che testimoniassero «la bellezza e potenza delle loro città» spinse molti committenti, sia pubblici sia privati, a interessarsi a questo genere di rappresentazioni, la cui diffusione fu tale da creare, per la prima volta nella storia, un mercato delle opere d'arte nel senso moderno del termine, superando di fatto l'antica consuetudine per la quale i dipinti venivano prodotti esclusivamente su commissione.

La tentazione di definire i *cityscapes* olandesi come i primi esempi di paesaggio urbano è grande e, in effetti, alcuni di questi dipinti non possono che essere letti come tali: eppure, una volta considerato il fenomeno pittorico in relazione alle caratteristiche culturali della sua epoca (caratteristiche che ho cercato di delineare brevemente nei paragrafi precedenti) e, soprattutto, alla luce di quelli che furono i successivi sviluppi nel campo della rappresentazione di città in Europa (come vedremo nei prossimi capitoli), credo che sia opportuno, per non far confusione, definire questo straordinario insieme di immagini come «nature morte urbane». L'analogia con la natura morta, già suggerita da Javier Maderuelo in merito alle coeve pitture di paesaggio olandesi (i cui autori spesso coincidevano con quelli dei *cityscapes*), è giustificata dal particolare tipo di relazione instaurata dagli artisti nordici con gli spazi urbani rappresentati: così come il pittore di nature morte sceglie gli oggetti delle sue rappresentazioni in base al loro volume, forma, colore e matericità, e li dispone nello spazio gerarchicamente cercando l'effetto di luce più adatto, così il pittore di *cityscapes* deve scegliere un punto di vista concreto dal quale contemplare un determinato frammento della realtà urbana che lo circonda, basandosi sulla forma, sui colori e sulla matericità delle superfici che lo definiscono e degli oggetti che lo popolano; successivamente, egli deve selezionare, tra la vasta gamma delle condizioni atmosferiche e luminose possibili, quelle che ritiene, per il luogo selezionato, esteticamente più interessanti; solo a quel punto egli potrà cimentarsi nella *descrizione* meticolosa di ciò che ha accuratamente “predisposto”. Quella dei pittori di *cityscapes* era un'attenzione selettiva, interamente rivolta alle caratteristiche pittoresche degli spazi urbani, che essi vivisezionavano, scomponevano e ricomponevano per produrre immagini che indagassero ed esprimessero le molteplici essenze visibili della città olandese del Secolo d'Oro. Come scrive Richard J. Wattenmaker in merito a quello che è sicuramente il più alto esempio del genere, la *Vista di Delft* di Jan Vermeer: «Questo “ritratto” di città contiene al suo interno un'espressione sociale e collettiva, più che personale, del paese. E sebbene l'individualismo fosse indubbiamente un atteggiamento apprezzato nella società olandese del XVII secolo, il distacco impersonale della *Vista di Delft* appare essere, in un certo senso, personale e universale allo stesso tempo»¹²¹.

Attraverso la rapida analisi di un ristretto corpus di opere vorrei ora riassumere alcune delle caratteristiche principali di questo genere pittorico, al fine di renderne espliciti i contenuti essenziali. In primo luogo, non bisogna pensare che la fedeltà assoluta alla realtà fosse una delle prerogative dei *cityscapes*: se da un lato, infatti, era considerato più che accettabile forzare l'aspetto dei luoghi dipinti per inserirvi gli edifici di proprietà della committenza – a conferma del legame tutt'altro che disinteressato che legava i clienti alla raffigurazione dei luoghi delle loro città –, dall'altro la composizione di scene totalmente inventate caratterizzò l'opera di diversi pittori olandesi e, in particolar modo, quella di Jan van der Heyden, i cui dipinti utilizzano elementi tratti da edifici esistenti per dar vita a luoghi inesistenti eppure del tutto verisimili, posizionandosi così all'interno della linea di sviluppo di una tradizione figurativa risalente – come abbiamo già visto – all'arte medievale. Una seconda caratteristica comune a molti di questi dipinti è la scelta di punti di vista che, invece di privilegiare la qualità scenografica di certi luoghi urbani, ne mettono piuttosto in luce le caratteristiche di varietà materica e frammentazione spaziale. Questo è particolarmente evidente in un dipinto dell'Oudezijds Voorburgwal, uno dei canali dell'attuale quartiere a luci rosse di Amsterdam, realizzato da van der Heyden tra il 1660 e il 1670 [35]: l'immagine, i cui edifici sono

120 NUTI, *Ritratti di città. Visione e memoria tra Medioevo e Settecento* cit., p. 85.

121 VAN LAKERVEKD, *The Dutch Cityscape in the 17th Century and its sources* cit., p. 22.

ritratti con una fedeltà che scende fin nei minimi particolari, e il cui trattamento cromatico la situa in una specifica ora del giorno, presenta un taglio fortemente diagonale – del resto tipico delle strade con canale olandesi – che non permette di chiudere lo spazio figurativo all'interno di alcun cubo scenico “all'italiana”. L'occhio dello spettatore è costretto a muoversi da un elemento all'altro del quadro, per ricomporre uno spazio la cui estensione al di là della cornice è sottolineata dal brusco taglio con cui i margini destro e sinistro interrompono la composizione. L'imbarcazione carica di barili ritratta nell'angolo inferiore sinistro dell'immagine si trova, ad esempio, per metà “fuori dal quadro”: questa insolita scelta compositiva, che sarebbe stata inaccettabile per la scenografica concezione pittorica albertiana, è da leggere come il prodotto di una estetica diversa da quella italiana, legata, come abbiamo visto, a una differente idea di rappresentazione, sicuramente legata all'utilizzo della camera oscura. Lo stesso effetto di interruzione spaziale si trova in una delle più note tele di Vermeer, *La piccola strada* [36], in cui l'artista – adottando un accorgimento compositivo già presente nei dipinti di interni di chiese della prima metà del Seicento, e ribaltando il punto di vista utilizzato nel (di un anno anteriore) *Patio interiore di una casa a Delft* di Pieter de Hooch – gioca con la moltiplicazione degli spazi in essa contenuti (lo spazio della strada, l'interno dell'edificio, il cortile), dilettrandosi poi nella restituzione quasi iperrealista degli elementi costruttivi delle architetture, la cui matericità è espressa con un realismo senza eguali. L'interesse per la realtà ottica delle immagini, più che per il loro significato intellettuale, portò i pittori di *cityscapes* a ritrarre le città olandesi da punti di vista inediti, arricchendo così lo sguardo collettivo dell'epoca di immagini la cui influenza si fa sentire ancora oggi, come nel caso del *Herengracht ad Amsterdam* del paesaggista Jan Wijnants [37], il primo dipinto in cui un canale, ritratto assialmente, occupa la maggior parte della composizione pittorica. Il quadro di Wijnants è di una poderosa quotidianità: la città, che vi è ritratta, così come nella *Piccola strada* di Vermeer, nei suoi lineamenti più domestici, sembra ora caratterizzarsi come il luogo in cui la vita pubblica e la vita privata si incontrano e si compenetrano pacificamente – quanta differenza, a distanza di solo un solo secolo, rispetto alla rigida divisione tra sfera pubblica/tragica e privata/comica delle *Scene* serliane!

Capolavoro dell'arte olandese del Seicento, la *Vista di Delft* di Vermeer [38] merita un discorso a parte: si è infatti discusso molto su questa immagine, e in particolar modo sul tema della sua presunta “verità fotografica”, che ha fatto supporre più di una volta che l'autore si sia servito, per la sua realizzazione, di una camera oscura. Analizziamo, brevemente, il dipinto: il punto di vista adottato si trova al di fuori del tessuto urbano, in una posizione non abbastanza lontana per offrirne un profilo completo, ma sufficientemente vicina per costruirne una veduta di insieme, grazie a un'apertura forzata dell'angolo ottico. La città è dipinta da sud, con la Porta di Rotterdam e la Porta di Schiedam in primo piano: scelta totalmente inedita rispetto alle convenzioni dell'epoca, la prima linea di edifici è rappresentata in ombra, mentre una intensa macchia di luce solare investe gli edifici in secondo piano, mettendo così in risalto la sagoma della Nieuwe Kerk. Questa scelta pittorica, al di là delle ipotizzate intenzioni politiche – all'interno della chiesa si trova interrata la salma di Guglielmo d'Orange – inserisce l'immagine nella tipica atmosfericità del cielo olandese, le cui rapide nubi sono ancora oggi solite disegnare di uno sfuggente chiaroscuro i tetti delle città. Lo studio della pianta di Delft del 1649 ha permesso di fissare il punto esatto da cui Vermeer ha ritratto la città: la verifica planimetrica ha dimostrato come i prospetti degli edifici in primo piano siano stati raddrizzati, rispetto alla giacitura originale, per conferire – probabilmente – una maggior monumentalità all'immagine. Le sagome degli edifici riflesse nell'acqua – troppo lunghe per il punto di vista adottato –, e il sapiente gioco di luci e ombre aiutano però a “correggere” l'immagine, il cui effetto di verisimiglianza è ottenuto grazie all'immediata riconoscibilità delle sue parti, artificialmente disposte e selettivamente accentuate dalla pennellata di Vermeer. Il realismo di questa immagine è, dunque, puramente ottico, ottenuto cioè artificialmente. L'inganno risulta però meno “scandaloso” una volta considerato che, nel XVII secolo, la realizzazione di questi dipinti non era il risultato del lavoro personale di un singolo artista, bensì l'esito della sovrapposizione di parti pittoriche realizzate da diverse maestranze, ciascuna specializzata in un determinato tipo di soggetto. La forte richiesta di immagini di paesaggio aveva infatti portato a una grande

specializzazione degli artisti incaricati della loro produzione. Alcuni si specializzavano in scene di inverno, altri in scene notturne, altri ancora in panorami o, semplicemente, nella realizzazione di figure: i sei personaggi che occupano il primissimo piano della *Veduta di Delft* non sono, in effetti, opera di Vermeer. Nella cornice di una simile struttura professionale, che produceva paesaggi e *cityscapes* come montaggi di frammenti prodotti separatamente, credo a maggior ragione che non si possa parlare dell'espressione pittorica di uno sguardo paesaggistico nel senso moderno del termine, dato che il già fragile accento soggettivo che queste tele a volte sembrano esprimere – specialmente le due opere di Vermeer, che hanno inaugurato il genere, e con le quali tutti i pittori successivi si sono dovuti confrontare – deve in realtà intendersi come l'esito cristallizzato di una operazione collettiva di montaggio. È dunque ancora presto, a parer mio, per parlare con proprietà di paesaggio urbano.

Nello stesso periodo in cui nei Paesi Bassi si stavano affermando e diffondendo i pittoreschi *cityscapes*, sul fronte italiano le rappresentazioni rinascimentali di città avevano cominciato a confluire all'interno di un genere pittorico autonomo, la «veduta urbana», le cui espressioni più significative furono raggiunte nel corso del XVIII secolo. A partire dal Seicento il termine «veduta» venne utilizzato per indicare dipinti, disegni e incisioni che scelgono come tema una città, una porzione di essa o un singolo monumento. La produzione di questo tipo di immagini presupponeva una grande preparazione tecnica da parte dei vedutisti, che dovevano conoscere a fondo le regole della prospettiva e padroneggiare l'uso dei principali strumenti di rappresentazione: in pittura, generalmente, una volta catturata dalla camera oscura, l'immagine veniva ricalcata su carta trasparente nel modo più veritiero possibile, poi ingrandita fino al raggiungimento del formato desiderato con l'aiuto del pantografo (uno strumento che permette di riprodurre disegni in scala diversa mantenendone le proporzioni), e infine corretta con il colore. La veduta del *Prospetto della Basilica di San Pietro* [39] di Viviano Codazzi, dipinta nella prima metà del XVII secolo, costituisce una sorta di “anello di congiunzione” tra le prospettive urbane rinascimentali e le successive vedute settecentesche: in primo luogo, l'alto punto di vista scelto dall'artista dichiara la natura mentale della composizione, risultato di un'accurata ricostruzione geometrica più che della registrazione empirica di uno sguardo reale; in secondo luogo, la luce chiara e analitica, che mostra ogni singolo dettaglio della struttura architettonica – rivelando così il contenuto celebrativo del dipinto – conferisce all'immagine un'atmosfera distaccata e priva di *pathos*, in cui il coinvolgimento dell'artista è sacrificato in favore della puntigliosa descrizione del reale; infine, la presenza delle minuscole figure umane sembra assumere un ruolo puramente anedddotico rispetto a quello svolto dal maestoso monumento, vero protagonista della scena, che in questo dipinto è rappresentata – secondo le convenzioni scenografiche tipiche della scenografia urbana rinascimentale – per mezzo di una prospettiva centrale.

A partire dal modello pittorico offerto dal *Prospetto della Basilica di San Pietro*, che possiamo ritenere in qualche modo “di passaggio”, e non senza una importante influenza da parte delle contemporanee esperienze olandesi nel campo della rappresentazione di città, nell'Italia del XVIII secolo si sviluppò una solida tradizione vedutistica che ebbe come principali centri, sia per la quantità delle opere prodotte sia per la qualità e l'originalità degli artisti coinvolti, le città di Roma e Venezia. La fortuna e l'ampiezza di questo fenomeno pittorico sono indissolubilmente legate all'istituzionalizzazione, verso la fine del XVII secolo, della pratica del viaggio in Europa – e in particolare in Italia – come tappa obbligata del percorso di formazione della classe dirigente. I giovani aristocratici, borghesi e studenti sovvenzionati con borse di studio che intraprendevano il Grand Tour, così come fu definito per la prima volta nel 1670 da Richard Lassels nel suo *Voyage of Italy*, partivano alla volta dei più importanti centri urbani europei per entrare in contatto con “l'altro”, ovvero le diverse culture – intese in tutte le loro possibili sfaccettature – che popolavano un continente ancora poco conosciuto. Come scrive Cesare de Seta, questo «viaggio iniziatico alla

fonte del sapere e della bellezza»¹²² si organizzava attorno a due coordinate principali: l'esperienza in prima persona del mito di Ulisse, che veniva documentata per mezzo di una assidua registrazione degli eventi giornalieri all'interno di diari e taccuini che si trasformavano nelle personali Odissee dei loro autori; e l'esperienza visiva e plastica dell'arte antica e moderna, ritenuta necessaria per la formazione di pittori, architetti, scultori e incisori, per i quali le città italiane erano come atelier a cielo aperto. Nella cornice di questo effervescente contesto culturale, il desiderio dei colti viaggiatori di acquistare souvenir che mantenessero viva la memoria «di un'avventura irripetibile che si ricorderà per tutta la vita»¹²³ diede una grande propulsione al mercato delle rappresentazioni urbane, e siccome in Italia, intorno alla metà del Seicento, le botteghe d'arte non erano ancora in grado di assorbire tale straordinaria domanda di dipinti, disegni e incisioni, molti artisti nordici decisero di trasferirsi nella penisola per offrire ai loro potenziali clienti «immagini e scorci urbani più realistici e aggiornati di quelli sporadicamente prodotti in precedenza da altri colleghi sulla base di incisioni e disegni altrui»¹²⁴.

Uno di questi artisti fu l'olandese Gaspar van Wittel, originario di Amersfoort e allievo in patria di Jan van der Heyden, che nel 1675, a soli ventidue anni, si trasferì a Roma al seguito dell'ingegnere idraulico Cornelis Mayer, con la funzione di assistente topografo. All'espressione del talento pittorico di van Wittel, che nel giro di pochi anni cominciò a produrre straordinarie immagini delle città da lui visitate, viene normalmente riconosciuto il merito di aver inaugurato ufficialmente la grande stagione italiana delle vedute urbane: spesso in anticipo sui tempi rispetto al gusto dei suoi contemporanei, i suoi quadri – soprattutto quelli del primo periodo – “sbaragliarono” le convenzioni scenografiche attraverso le quali gli spazi urbani italiani venivano sistematicamente rappresentati, ritraendoli da punti di vista totalmente inediti, che si convertirono immediatamente in *topoi* ricorrenti, e introducendo nel campo della pittura italiana un'estetica del frammento, dell'oggettività e del contrasto che soltanto uno sguardo nordico poteva esprimere con tanta coerenza, e soltanto un grande maestro poteva riuscire a amalgamare con una tradizione figurativa così differente. Confrontiamo, ad esempio, la sua veduta di piazza Navona del 1699 [40] con quella dipinta da Giovanni Paolo Pannini trent'anni più tardi [41]: il quadro di van Wittel ritrae la piazza da un punto di vista posizionato longitudinalmente rispetto allo spazio urbano, probabilmente dalla finestra al terzo piano di uno degli edifici che si affacciano su di esso, il cui leggero decentramento rispetto all'asse centrale della piazza conferisce dinamicità all'intera composizione, permettendogli inoltre di rappresentare, sullo sfondo, l'attuale fontana del Nettuno, che in quegli anni non aveva ancora ricevuto il corredo scultoreo di Gregorio Zappalà e Antonio Della Bitta, e che in una composizione assiale sarebbe rimasta nascosta. La piazza è qui ritratta nella sua realtà più quotidiana, senza nessuna intenzione celebrativa apparente, in un'armoniosa dialettica di architetture e personaggi che partecipano, parimenti, alla definizione dell'atmosfera cittadina. Di tutt'altra fattura il quadro di Pannini la cui volontà, nel corso di tutta la sua fortunata carriera, fu sempre quella di celebrare la città di Roma ritraendone piazze, monumenti, chiese ed edifici. L'immagine non ritrae la piazza in un momento qualsiasi, bensì durante i preparativi della festa per la nascita del figlio di Luigi XV, a conferma della particolare attenzione rivolta dall'autore alle sfarzose feste e alle grandiose cerimonie romane: le sontuose architetture effimere che affollano lo spazio pubblico conferiscono alla composizione un carattere fortemente scenografico, ulteriormente accentuato dall'effetto di “telo di fondo” con cui il lato ovest della piazza si presenta frontalmente all'osservatore. La piazza è qui ritratta da un punto di vista trasversale, posizionato a metà del suo lato lungo, esattamente di fronte alla chiesa di Sant'Agnese in Agone che, in questo modo, si trasforma nel fuoco centrale di tutta la composizione. Il grandioso effetto di simmetria,

122 CESARE DE SETA, *Vedutisti e viaggiatori in Italia tra Settecento e Ottocento*, Bollati Boringhieri, Torino 1999, p. 17.

123 *Ibid.*

124 PIERLUIGI DE VECCHI, GRAZIANO A. VERGANI (a cura di), *La rappresentazione della città nella pittura italiana*, Silvana, Milano 2003, p. 239.

accentuato dai tre obelischi che scandiscono l'immagine in altrettante parti uguali, è reso possibile dall'adozione di un angolo di visione dall'ampiezza improbabile, che mostra la piazza in tutta la sua ampiezza, e dalla manipolazione dei profili reali degli edifici, le cui sagome si adattano esplicitamente alle esigenze compositive, dichiarando così l'approccio ancora marcatamente scenografico con cui l'artista si accostava allo spazio urbano: Pannini non era interessato a documentare la città reale, bensì a celebrarla nella sua eccezionalità.

Altra immagine di grande interesse, sempre prodotta durante il soggiorno romano di van Wittel, è la tela che raffigura il Porto di Ripetta [42], una delle principali iniziative urbanistiche del Papa Clemente XI Albani (portata a termine tra il 1703 e il 1705), il cui obiettivo fu quello di migliorare il funzionamento del porto e di restituire decoro a un luogo della città fino a quel momento degradato. Al centro della veduta, il cui taglio diagonale richiama alla memoria le contemporanee rappresentazioni delle strade con canale olandesi, si trova il bastione semicircolare cinto dalle sinuose scalinate progettate da Alessandro Specchi mentre, in secondo piano, sono riconoscibili la facciata cinquecentesca della chiesa di San Gerolamo degli Schiavoni e, sulla destra, palazzo Borghese con la sua scenografica loggia: materiali, proporzioni e posizionamento degli edifici posseggono in questa immagine un grado di dettaglio e realismo che si potrebbe definire – *ante litteram* – fotografico. La vera innovazione di questa immagine risiede però nel punto di vista adottato, posto leggermente a nord del porto, dall'altra parte del Tevere, che permise a van Wittel di raffigurare, oltre al soggetto principale del dipinto, anche il variegato tessuto urbano del Campo Marzio verso sud, del quale sono ben visibili le case umili e irregolari di via della Scrofa, i tetti, i comignoli e i balconi sul fiume con i panni stesi ad asciugare, che in questa veduta svolgono un ruolo tutt'altro che secondario, pur non potendo competere con l'aulicità degli edifici affacciatisi sullo spazio pubblico disegnato da Specchi. Questa immagine rivela la nordica imparzialità dell'estetica di van Wittel, che nello scegliere i punti di vista delle sue vedute non si limitava ai luoghi caratterizzati dalla grandiosità del tessuto urbano, antico o moderno che fosse, propendendo piuttosto per rappresentazioni capaci di restituire l'immagine della città nel suo insieme, anche laddove questo significasse registrarne – per la prima volta – i contrasti. Pochi decenni dopo, seppur con un'attitudine completamente differente rispetto alla fredda e serena logica contemplativa di van Wittel, Giovanni Battista Piranesi fece proprio della documentazione dei drammatici contrasti di cui Roma era intrisa, il tratto più caratteristico delle sue *Vedute di Roma*¹²⁵.

Nato a Venezia nel 1720, appena raggiunti i vent'anni Piranesi lasciò la sua città d'origine alla volta di Roma, dove aveva deciso di trasferirsi per diventare architetto. Nel 1740 l'Urbe offriva il più ricco teatro di esperienze visive d'Europa, e il giovane veneziano rimase così affascinato dalle sue magnificenze che passò i primi mesi del suo soggiorno romano a disegnarne i monumenti e le rovine al carboncino: successivamente fu preso a bottega dal siciliano Giuseppe Vasi, che in quegli anni era il principale produttore di incisioni di vedute di Roma, dove Piranesi apprese rapidamente la tecnica dell'acquaforte, che gli consentì di riprodurre su rame i suoi primi disegni per poi venderli ai viaggiatori del Grand Tour, in modo da guadagnare qualcosa in più. Fin dalle prime incisioni, però, era chiaro che la tecnica del discepolo avrebbe presto superato quella del maestro: mentre le acqueforti di Vasi, come quelle di Le Geay, si caratterizzavano per un omogeneo e monotono trattamento dei soggetti architettonici principali e secondari, oltre che per la scontatezza delle formule utilizzate per la raffigurazione di terra, cielo e figure umane, Piranesi sperimentò fin dalle prime incisioni le possibilità offerte dall'impiego di segni di diverso spessore, dal cambio di tratteggio per la resa delle differenze dei materiali e della profondità spaziale, dalla scelta di punti di vista inediti, e dal trattamento espressivo degli elementi orizzontali e dei personaggi, come nel caso dell'incisione della *Piazza del Quirinale* in cui, invece di collezionare una serie di edifici come erano soliti fare i suoi colleghi, Piranesi, come scrive John Wilton-Ely, «li manipola per creare un'immagine

125 GIOVANNI BATTISTA PIRANESI, *Vedute di Roma*, Mondadori, Milano 2000.

di realtà tridimensionale pittoricamente coerente»¹²⁶, scegliendo un punto di vista insolito, che consentisse di mettere in risalto le qualità drammatiche dell'irregolare spazio urbano.

Dopo essersi limitato al piccolo formato per circa un decennio, a partire dal 1748 Piranesi iniziò a incidere le prime delle centotrentacinque grandi *Vedute di Roma* che lo tennero occupato per i restanti trent'anni della sua attività di «artista scellerato». Una delle prime di queste vedute, quella della *Basilica e Piazza di S. Pietro in Vaticano* [43], pur mantenendo un legame ancora stretto con le raffigurazioni simmetriche e scenografiche del XVII secolo, dispone in primo piano una “fangosa” scena di genere dal carattere fortemente pittoresco, che sovrapposta alla maestosa perfezione barocca dello scenario architettonico retrostante, crea un effetto del tutto stridente. Sebbene piazza San Pietro fosse stata più volte oggetto dell'attenzione di pittori e vedutisti, mai prima di allora si era rappresentato con tanta precisione il drammatico contrasto tra la Roma *vaticana* – quella ritratta nelle immagini celebrative – e la Roma *reale* – quella vissuta dai suoi abitanti. Nella prima metà del Settecento, l'Urbe, «Benché ricostruita da Sisto V – come scrive Pierluigi Panza – appariva ancora come una città medievale, con strade attorcigliate, edifici puntellati con lunghe *candele* di legno, terreni incolti dove le vacche pascolavano tra le rovine»¹²⁷: Piranesi fu colpito da quell'atmosfera in perenne contrasto «tra il magnifico e il meschino, tra solenni palazzi e tuguri, tra spettacoli di fasto e di miseria»¹²⁸, e ne fece un tema preponderante delle sue incisioni. Nel primo piano della veduta di piazza San Pietro, su di un terreno aspro e grumoso, si trovano, a sinistra, due sontuosi cocchi circondati da «nobili crapuloni» e, a destra, una «plebe abietta» che indugia attorno a una fontana circondata da emiciclo di colonne in rovina: è la Roma di Piranesi, che è «sì, sede della Magnificenza, ma è anche una *cour des miracles* [...] è un salotto dai mobili splendidi ma per tappeto ha il fango»¹²⁹. Nelle incisioni successive, Piranesi scelse punti di vista più dinamici, come nella *Veduta del Romano Campidoglio con Scalinata che va alla Chiesa d'Araceli* [44], in cui l'angolazione obliqua carica di energia la scena architettonica, pur garantendo la trasmissione della massima quantità di informazioni possibili (l'obiettivo delle incisioni era, comunque, quello di documentare puntigliosamente il reale): in questa, come in altre incisioni dello stesso periodo, lo spazio urbano si frammenta e moltiplica, traendo la sua forza espressiva dai drammatici contrasti di luci e ombre, piani orizzontali e verticali, maestose architetture e squallide figure.

Negli anni cinquanta del Settecento cominciò una nuova fase della produzione artistica di Piranesi il quale, resosi conto della quantità di monumenti antichi che venivano distrutti quotidianamente, decise di conservare e celebrare attraverso le sue incisioni gli eroici resti di Roma che, abbandonati all'incuria della popolazione della città, «vengono a diminuirsi di giorno in giorno o per l'ingiuria de' tempi, o per l'avarizia de' possessori, che con barbara licenza gli vanno clandestinamente atterrandolo, per venderne i frantumi all'uso degli edificii moderni; mi sono avvisato di conservarli col mezzo delle stampe»¹³⁰. Al nobile intento documentario si affiancò rapidamente il posizionamento attivo all'interno della famosa *querelle* settecentesca sul primato dell'architettura: per Piranesi la scelta tra greci e romani era scontata, e il fervore con cui sostenne la causa filo-romana si trasmise in maniera evidente nelle sue incisioni. Nella *Veduta del Mausoleo d'Elio Adriano* la minacciosa massa della fortezza papale investe la maggior parte dell'area della lastra, producendo un effetto di vicinanza che colpisce l'osservatore per la sua intensità: attraverso il sapiente uso dei chiaroscuri e della varietà di tratto, le strutture delle fortificazioni moderne, che svettano massicce sulle minuscole sagome dei passanti, vengono ben distinte da quelle delle murature antiche, delle quali si può leggere perfettamente, blocco per blocco, lo stato di parziale degrado. Come scrive John Wilton-Ely, in questa incisione «Piranesi oltrepassa il sottile confine che separa l'amplificazione di

126 JOHN WILTON-ELY, *Piranesi*, Electa, Milano 1994, p. 32.

127 PIERLUIGI PANZA, *La croce e la sfinge. Vita scellerata di Giovan Battista Piranesi*, Bompiani, Milano 2009, p. 19.

128 PIRANESI, *Vedute Romane* cit., p. 14.

129 *Ibid.*, p. 15.

130 Citato in WILTON-ELY, *Piranesi* cit., p. 44.

dati oggettivi dalle precedenti vedute dal linguaggio retorico usato nelle opere polemiche»¹³¹: sulla città si stende dunque una «visione eroica» che, contro ogni tendenza contemporanea, si esalta nella capacità di cogliere i segni del decadimento di Roma antica, aggredita da una natura violenta come nella poderosa *Veduta dell'arco di Tito* [45], in cui pietrame rovinato, stucchi scrostati, mattoni che si sgretolano, marmi scheggiati, tegole rotte e legname esposto alle intemperie compongono un vero e proprio catalogo del deterioramento, il cui contrasto con le attività quotidiane che si svolgono indifferenti, e con le forme stentate di un paio di alberi violentemente incisi, aggiunge ulteriore *pathos* alla scena.

La Roma di Piranesi è una città percettivamente violenta, in perenne bilico tra il pittoresco e il sublime, articolata in spazi pubblici complessi e frammentati che si moltiplicano l'uno nell'altro, e che non possono più essere osservati attraverso le rassicuranti e asettiche prospettive di un Codazzi o di un Vasi. È la poetica dell'infinito, mirabilmente espressa dalle contemporanee *Carceri d'invenzione*, che entra – per quanto le è concesso – nella rappresentazione della città, decretando così anche nel contesto urbano quella «perdita del centro» che segnò una frattura capitale nella storia del pensiero e dell'arte occidentali. Se, come scrive Mario Praz, «Con le *Carceri* il Piranesi è il solo degli italiani ad affacciarsi sull'abisso del caos, quel caos che di più in più diventerà appannaggio del mondo moderno»¹³², con le *Vedute di Roma* degli anni cinquanta la città europea comincia improvvisamente ad assumere un aspetto labirintico, frammentario e opprimente, anticipando di oltre un secolo – a conferma della modernità dello sguardo piranesiano – i contenuti della *delirante* estetica metropolitana. Il coinvolgimento del soggetto nella costruzione di queste immagini di realtà oggettive non è – come nel caso dei *cityscapes* olandesi – un sussurro anticipatore diluito nel sentire politico di una coscienza collettiva; né, come nelle vedute di van Wittel, un male minore da sacrificare in nome della restituzione fedele di una visione oggettiva: la Roma incisa da Piranesi è la Roma di Piranesi, osservatore moderno delle contraddizioni del suo tempo. Se non possiamo ancora parlare di paesaggio urbano, allora, è solo perché le vedute romane di Piranesi costituiscono – nel campo della rappresentazione urbana – un caso isolato: troppo in anticipo sui tempi per essere compreso, troppo legato alla visionaria poetica dell'incisore veneto per diventare patrimonio collettivo, troppo vincolato al sistema di rappresentazione scelto – l'acquaforte –, le cui possibilità espressive Piranesi portò a livelli fino a quel momento impensabili, ma la cui capacità di riproduzione verisimile dell'immagine percepita è inevitabilmente inferiore rispetto a quella della pittura. Tema delle sue incisioni, inoltre, non erano certamente gli spazi della città, sebbene essi emergessero in tutta la loro coerenza ed espressività chiaroscurale, bensì i singoli monumenti, o i complessi monumentali, che ne costituivano le principali *mirabilia*. Ad ogni modo, come vedremo, la ferita aperta da Piranesi nel cuore dell'estetica occidentale era destinata a non rimarginarsi più, anzi, a farsi sempre più profonda.

Seconda meta obbligata per i colti viaggiatori settecenteschi del *Grand Tour* era Venezia che, pur avendo sofferto una fase di declino politico legata alla perdita dei possedimenti d'Oriente in favore dell'Impero Ottomano (sancita ufficialmente dalla pace di Passarowitz del 1718), visse durante il XVIII secolo una condizione di stabilità economica che produsse una straordinaria fioritura della vita sociale e delle attività artistiche e culturali della città. Come scrive Graziano Alfredo Vergani, Venezia «si afferma per tutto il secolo come un centro vitalissimo e cosmopolita, diventando una delle mete privilegiate di amatori e turisti, uomini d'affari, diplomatici e principi stranieri [che] trovano un ambiente effervescente e fervidissimo, caratterizzato da una straordinaria varietà di proposte musicali e teatrali, da un'intensa e brillante vita mondana [...] e da uno scenario urbano magnifico e assolutamente eccezionale, privo di confronti nel resto d'Europa»¹³³. Sebbene poco quotate presso la committenza locale, nella Venezia del Settecento la produzione di vedute urbane

131 *Ibid.*

132 PIRANESI, *Vedute Romane* cit., p. 13.

133 DE VECCHI, VERGANI, *La rappresentazione della città nella pittura italiana* cit., p. 237.

ottenne un grande sviluppo grazie all'apprezzamento di visitatori e turisti stranieri: fu così che per rispondere alle richieste di questo tipo di committenza, nel corso del secolo si formarono dei veri e propri specialisti del genere, che trasformarono la città lagunare uno dei principali centri di produzione e di esportazione di vedute del XVIII secolo. Nonostante la qualità e l'originalità di alcuni di questi artisti garantisse loro un'indipendenza economica, va sottolineato come la maggior parte dei pittori di vedute lavorasse su comando dei “botteggeri da quadri”, intermediari specializzati che stabilivano le quotazioni delle loro opere e mantenevano i rapporti con la committenza, decidendo non solo i soggetti e i formati delle tele, ma anche il loro tempo di consegna – per accelerare il quale, spesso imponevano agli artisti la pratica della collaborazione a più mani, ad esempio tra pittori di architetture e di figure. È chiaro come, similmente al già citato caso olandese, questo tipo di impostazione commerciale della produzione pittorica non facilitasse la realizzazione di immagini che esprimessero un “sentimento paesaggistico” del loro autore, ancora – evidentemente – assente nel contesto dell'ambiente urbano.

La definizione delle coordinate del genere della veduta veneziana passa attraverso l'opera di due artisti che operarono a Venezia tra la fine del XVII e i primi anni del XVIII secolo. Il primo è – ancora una volta – Gaspar van Wittel, che nel 1695 visitò la città e fissò le sue immagini in una serie di disegni che elaborò e trasformò in vedute dipinte dal suo studio di Roma solo successivamente, a partire cioè dal 1697. Proprio a questo periodo risale la realizzazione della veduta con *Il Molo, la Piazzetta e il Palazzo Ducale* [46], in cui la Piazzetta e gli edifici circostanti, descritti con precisione lenticolare in ogni elemento, sono inseriti all'interno di un'ampia inquadratura presa dalla laguna, il cui specchio colmo di imbarcazioni occupa l'intera metà inferiore del quadro. L'inedita veduta marina di Venezia, magistralmente introdotta dallo sguardo nordico di van Wittel, si trasformò immediatamente nel modello di riferimento per le successive rappresentazioni della città, imponendosi su scala internazionale e costruendo la sua nuova, indelebile, immagine. Un secondo contributo fondamentale fu quello del friulano Carlo Carlevarijs, di dieci anni più giovane di van Wittel, che nel 1679 si trasferì a Venezia esordendo, pochi anni più tardi, come pittore di «capricci d'invenzione», ovvero di vedute ideate che raffiguravano luoghi inesistenti attraverso il montaggio in prospettiva di elementi architettonici e naturali. Nel corso del Settecento, a questo tipo di genere artistico Carlevarijs affiancò la produzione di vedute urbane di Venezia, arrivando a ritrarne non solo i luoghi deputati, già splendidamente registrati da van Wittel – dei quali Carlevarijs riusciva, comunque, a restituire scorci inediti come nel caso della *Riva degli Schiavoni con Palazzo del Doge* [47] – ma anche i campi, le calli e i rii da lui ritenuti più suggestivi, le cui architetture antiche e moderne egli disegnava con estrema precisione, facendo particolare attenzione alla resa dello stato di conservazione delle sculture, delle apparecchiature murarie e degli intonaci.

Sulla base delle esperienze di questi due pittori si imposta la fortunata parabola settecentesca di Antonio Canal, detto il Canaletto, la cui formazione nell'ambito della scenografia teatrale svolse un ruolo fondamentale nella definizione del suo particolare approccio vedutistico, caratterizzato fin dalle opere della sua produzione giovanile – costituita essenzialmente da vedute ideate e capricci – dall'utilizzo di una serie di effetti scenografici che miravano a esprimere la qualità teatrale degli spazi urbani rappresentati. Nella tela che ritrae *Il Canal Grande da palazzo Balbi verso rialto* [48], ad esempio, l'edificio in primo piano, tagliato dal margine sinistro della tela, proietta la propria ombra in direzione opposta a quelli che si trovano sul lato destro della composizione: un effetto ottico impossibile, perché presupporrebbe l'esistenza di due soli, ma che consentì a Canaletto di accentuare artificialmente l'ampiezza e la luminosità del corso d'acqua, e di proiettarne i riverberi sui prospetti in ombra dei palazzi sulla destra, facendone così risaltare i dettagli.

Sebbene l'utilizzo da parte di Canaletto della camera oscura sia ben documentato, non bisogna pensare che egli optasse per un'aderenza fedele all'immagine della realtà registrata dallo strumento ottico: in fase di studio egli era infatti solito riprodurre i lunghi prospetti dei palazzi veneziani su più fogli, sottoponendo ciascun edificio a una specifica veduta, ritraendolo cioè da un punto di vista leggermente diverso – più frontale – rispetto a quello della visione d'insieme, che egli componeva in

un secondo momento, attraverso il montaggio delle singole immagini. Questo accorgimento permetteva all'autore di ottenere la perfetta riconoscibilità di tutte le architetture rappresentate, la cui manipolazione rispetto alla giacitura reale produceva però, inevitabilmente, una più o meno significativa alterazione dello spazio urbano rappresentato rispetto a quello esistente: le vedute di Canaletto, apparentemente coerenti con la verità della percezione fenomenica, sono dunque, in realtà, il prodotto di una complessa manipolazione delle regole della costruzione prospettica. Una delle più celebri testimonianze del ricorso a questa tecnica pittorica da parte di Canaletto è la veduta del *Bacino di San Marco verso est* [49], in cui le centinaia di palazzi, case, chiese, torri e campanili che creano la sinuosa linea dell'orizzonte mostrano Venezia come un immenso organismo urbano, le cui architetture sono qui descritte con precisione lenticolare. La veduta, apparentemente verisimile, è in realtà il risultato del montaggio "a ventaglio" di più punti di vista simultanei, che abbracciano un angolo di visione reale di circa centottanta gradi, e dilatano lo spazio figurativo a livelli pressoché impossibili: una tecnica complessa, che richiedeva una straordinaria padronanza dei sistemi di proiezione prospettica e di rappresentazione dello spazio, il cui utilizzo obbligò Canaletto a ricorrere ad alcune correzioni ottiche per sostenere efficacemente la coerenza compositiva dell'immagine, come nel caso della chiesa di San Giorgio Maggiore, che nella tela è rappresentata frontalmente, come se il suo asse maggiore cadesse sul canale della Giudecca e non, come nella realtà, sulla punta della Dogana.

Canaletto, come ha notato André Corboz, non fu per nulla rispettoso delle proporzioni e dello stato dei luoghi: i profili di piazze, campi e campanili, una volta tornato in bottega, venivano deformati per dare vita a uno spazio urbano artificiale, il cui legame rispetto a quello reale si trovava, piuttosto, nel trattamento di luci e colori, le cui caratteristiche Canaletto era solito annotare ai margini dei disegni preparatori eseguiti *in situ*. Sebbene la padronanza di tecniche di montaggio pittorico – comunque mai portate a una simile perfezione e complessità prima di lui – fosse un tratto comune a tutti i vedutisti del Settecento, caratteristica esclusiva di Canaletto era quella di riuscire a esprimere, attraverso il trattamento magistrale della luce e del colore, «un'interpretazione più profonda e poetica della scena urbana»¹³⁴. A partire dalla fine degli anni venti Canaletto cominciò ad approfondire i valori della restituzione della luce naturale e degli effetti atmosferici, arrivando a produrre composizioni «percorse da una luminosità intensa e vibrante, che in un sottile contrappunto di rapporti cromatici conferisce nitido risalto a tutti gli elementi della veduta, dalle architetture alle minuscole figure, dalle variazioni della luce nel cielo allo scintillio delle acque nei canali e nella laguna»¹³⁵. Dalle tele della maturità di Canaletto emerge un'*atmosfera*, una «profonda, commovente sostanza poetica»¹³⁶, che sembra cogliere «l'anima» della stessa Venezia, sebbene Cesare de Seta abbia notato come tale coinvolgente effetto luminoso e cromatico si ritrovi, invariato, nelle vedute londinesi realizzate tra il 1746 e il 1755: un dato importante, che ci obbliga a riflettere su quanto l'aria – notoriamente umida e opprimente – della città lagunare corrispondesse effettivamente agli «angoli netti, i cieli puliti, le atmosfere ottobrini»¹³⁷ dei dipinti di Canaletto. Sembrerebbe dunque più opportuno, rispetto a una interpretazione dubbiosamente naturalistica delle sue scelte cromatiche e luministiche, estendere l'artificialità delle vedute di Canaletto anche al problema del trattamento atmosferico, come se nelle sue tele si potesse leggere «un'ansia di chiarezza e di trasparenza che sulla laguna col suo clima umido è assai rara»¹³⁸.

Intorno al 1750 Francesco Algarotti commissionò a Canaletto una veduta «raffigurante un tratto del Canal Grande come avrebbe potuto disegnarlo il Palladio»¹³⁹, richiedendo che nell'immagine fosse ritratto il progetto palladiano per il ponte di Rialto, il Palazzo Chiericati di Vicenza e, sull'altro lato del Canal Grande, il Palazzo della Ragione, sempre di Vicenza. Il famoso "*Capriccio palladiano*"

134 *Ibid.*, p. 245.

135 *Ibid.*, p. 246.

136 *Ibid.*

137 DE SETA, *Vedutisti e viaggiatori in Italia tra Settecento e Ottocento* cit., p. 73.

138 *Ibid.*

139 Citato in GIANNI CONTESSI, *Architetti-pittori e pittori-architetti*, Dedalo, Bari 1985, nota 53 a p. 139.

[50] si distingue dalle coeve vedute immaginarie (di Carlevarijs, ma anche di Ricci e Pannini), come scrive Gianni Contessi, per il «senso di una città»¹⁴⁰ che riesce a trasmettere: per il fatto cioè di presentare una «riflessione risentita sui significati di una città», capace di proiettare, attraverso la scelta delle architetture, la loro disposizione, e il trattamento atmosferico dell'ambiente pittorico, uno sguardo storico sul fenomeno urbano settecentesco. Mentre nella maggior parte dei capricci dell'epoca – se non nella loro totalità – l'ambiente urbano era sostanzialmente sottinteso, il *Capriccio palladiano* mette in campo un'idea di città «alla maniera» di Palladio, costruendola non solo sui valori stilistici delle architetture del maestro padovano, ma anche – e, per noi, soprattutto – sulle scelte di colore e luce più adatte a metterne in risalto gli effetti chiaroscurali: solo e soltanto – sia chiaro – quelli propri degli edifici di Palladio. Il dipinto di Canaletto è una veduta ideale, nel senso che rappresenta un'idea appartenente al suo autore: un'idea che si confronta con l'aspetto fenomenico dell'architettura palladiana e con quello della città di Venezia, producendone una sintesi pittorica che passa attraverso il «significato» che il pittore attribuiva a entrambi i termini. Si tratta, dunque, di un'immagine intellettuale, che rappresenta sì il montaggio di una serie di realtà attentamente osservate, ma che invece di volerne documentare l'aspetto oggettivo, “limitandosi” così a indagarne le caratteristiche percettive, si incarica di rivelarne l'essenza, attraverso un processo di astrazione in bilico tra particolare e generale, che fa del *Capriccio palladiano* una «città analoga», ovvero, il risultato di «un procedimento compositivo che è imperniato su alcuni fatti fondamentali della realtà urbana e intorno a cui costituisce altri fatti nel quadro di un sistema analogico»¹⁴¹. Secondo quanto scrive Contessi, questa veduta ideale di città palladiana non farebbe altro che esprimere pittoricamente quella che era la generica idea di città di Canaletto.

Unico allievo di Canaletto, suo nipote Bernardo Bellotto entrò nella bottega dello zio nel 1735, abbandonandola però dopo soli tre anni di apprendistato. Iscrittosi nel 1738 alla fraglia dei pittori, Bellotto iniziò la propria carriera di artista affiancando a collaborazioni con lo zio, per il quale realizzava vedute destinate al mercato inglese, una produzione vedutistica in proprio, che nel giro di pochi anni lo fece entrare in concorrenza diretta con il maestro e congiunto. Fin dalle prime vedute, l'approccio pittorico di Bellotto si distinse per l'intenso realismo con cui egli si poneva di fronte al dato reale, rivelando così un certo apparentamento con l'opera di van Wittel, più che con quella di Canaletto, del quale però egli aveva assunto tanto i soggetti quanto il taglio scenografico dell'inquadratura: la veduta del *Rio dei Mendicanti e la Scuola Grande di San Marco* [51] presenta uno scorcio tipico della città, già rappresentato da Canaletto e da Carlevarijs, rivisitandolo però in termini più lucidi e dismessi grazie all'arretramento del punto di vista, che permise all'autore di nascondere dietro un anonimo edificio la facciata della chiesa di San Giovanni, donando così all'immagine una dimensione più vera e meno celebrativa, ottenuta anche grazie al forte contrasto cromatico delle zone in luce rispetto a quelle in ombra. Nel 1745 Bellotto fu chiamato in Piemonte da Carlo Emanuele III di Savoia, per il quale realizzò due dipinti che testimoniano la grande capacità del pittore di restituire con vivido interesse e precisione materica tutti i dati del reale, compresi quelli più umili e feriali. La *Veduta dell'antico ponte Sul Po a Torino* [52] ritrae con occhio lucidamente analitico (secondo un atteggiamento tipicamente illuminista) uno dei luoghi più miseri e defilati della città, restituendo con precisione tattile tutti gli elementi di questo desolato spazio urbano: una scelta del tutto fuori genere, dato che mai prima di allora la periferia di una città era stata assunta a soggetto pittorico, che anticipa di oltre cento anni le rappresentazioni impressioniste delle *banlieue* parigine. Con la stessa attenzione e precisione, nel 1765 Bellotto dipinse la celebre veduta con *I resti della Kreuzkirche da est* [53] per documentare l'avvio dei lavori di demolizione e ricostruzione dell'antica chiesa di Dresda, irrimediabilmente danneggiata dai bombardamenti prussiani del 1760. Soltanto due anni prima, Bellotto aveva abbandonato Venezia per non farvi più ritorno, intraprendendo un vagabondaggio tra le corti d'Europa che lo portò a Dresda, Vienna,

140 *Ibid.*, p. 110.

141 Citato in *ibid.*, p. 112.

Monaco e Varsavia, dove morì nel 1780. Le opere di questo periodo ritraggono la realtà urbana senza remore e senza filtri, dimostrando il raggiungimento di una capacità documentaria impareggiabile: merce preziosa per i reggenti delle nazioni da lui visitate, che volevano registrare e celebrare i grandi interventi con i quali le loro città, in piena fase di modernizzazione, stavano cambiando radicalmente di aspetto.

Ultimo grande esponente del vedutismo veneziano settecentesco, Francesco Guardi ricevette una formazione di stretta osservanza pittorica, avendo svolto il proprio apprendistato, e una consistente parte della sua attività, accanto al fratello Gianantonio, specializzato nella produzione di pale d'altare e dipinti a tema religioso. Intorno alla metà del secolo, Guardi cominciò ad affiancare a questo tipo di produzione i primi esperimenti nel genere del capriccio e della veduta, che divennero presto i temi esclusivi della sua pittura, particolarmente apprezzata dalla società veneziana. A differenza di Bellotto, Guardi non era interessato alla descrizione precisa e dettagliata dei soggetti ritratti: le sue numerose vedute – che per quasi due secoli furono curiosamente misconosciute dalla critica – dimostrano invece una sensibilità particolarissima per la resa pittorica dei valori atmosferici, come nel caso della *Partenza del Bucintoro* [54], in cui l'impostazione scenografica di matrice canaletiana è tradotta nei termini di una pittura di tocco, tesa, più che alla corretta registrazione della scena urbana, all'espressione dell'atmosfera cittadina per mezzo delle vibrazioni cromatiche. A partire dalla seconda metà degli anni settanta, Guardi intraprese un percorso artistico che lo portò a rompere definitivamente con gli schemi spaziali di Canaletto, che fino a quel momento erano stati un fermo punto di riferimento non solo per lui, ma per tutti i vedutisti veneziani, e ad abbandonare ogni intenzione documentaria – anche a costo di compromettere la fedeltà topografica delle sue immagini – in favore di un libero gioco di luce e colori che fece perdere via via più consistenza alle architetture rappresentate, dissolvendone profili e dettagli in una dimensione di sogno in cui case, persone, chiese, palazzi, cielo e acqua si sfaldano nella vibrazione della luce lagunare, acquistando una inedita consistenza fluida, sottolineata dal sempre più evidente sfrangiamento della pennellata.

L'esito più alto di questa nuova poetica fu raggiunto da Guardi nella famosa *Gondola sulla laguna* [55]: un quadro apparentemente privo di alcun tipo di riferimento, che rappresenta attraverso pochi tratti essenziali – «Segni impercettibili di colore madreperlaceo posti a definire l'orizzonte, lievi tratti verticali a segnare i campanili»¹⁴² – un'evanescente laguna veneziana solcata da una scura gondola in primo piano e, sullo sfondo, i profili spettrali delle isole di San Cristoforo e San Michele. Priva di qualsiasi valore documentario, questa straordinaria immagine trae tutta la sua forza dall'evocativa atmosfera cromatica e luministica per mezzo della quale riesce a trasmettere l'incanto degli sconfinati orizzonti lagunari, dissolvendoli in un mondo fatto di acqua, cielo, luce e vapore. Una sensazione intensa e malinconica pervade tutta la tela: per la prima volta nella storia della pittura occidentale, l'immagine del contesto urbano diviene l'oggetto di una trasfigurazione lirica, operata dalla sensibilità e dall'emozione di Guardi, che ne filtrò l'aspetto reale per esprimere qualcosa che andasse oltre il dato puramente documentario, addentrandosi in un universo soggettivo ancora tutto da esplorare. Nonostante le sue piccole dimensioni – appena 25 x 38 cm –, la *Gondola sulla laguna* è un dipinto cruciale per la storia della rappresentazione della città, perché documenta il superamento tanto dell'impostazione scenografica – qui negata dalla perdita di qualsiasi riferimento spaziale – quanto dell'intento documentario – reale o fittizio che fosse – delle vedute urbane settecentesche, facendosi così testimone della nascita di un nuovo tipo di sguardo sullo spazio urbano: uno sguardo consapevolmente filtrato dall'esperienza soggettiva e dalle emozioni dell'artista, che invece di *descrivere* la città con intento documentario o celebrativo, la *contempla* disinteressatamente – dunque senza altro fine che il piacere della contemplazione stessa – e la trasfigura per mezzo della propria sensibilità, similmente a quanto già avveniva, negli stessi anni, nel contesto delle intime esperienze della natura espresse da paesaggisti come Alexander e John Robert Cozens. Con la *Gondola sulla laguna* Guardi gettò un solido ponte tra l'immagine della natura e l'immagine della città, inaugurando

142 DE SETA, *Vedutisti e viaggiatori in Italia tra Settecento e Ottocento* cit., p. 75.

un nuovo modo di rappresentare lo spazio urbano, che verso la fine del Settecento cominciò a essere percepito, per la prima volta nella storia, come un vero e proprio paesaggio naturale.

4. *La città trasfigurata*

Via via meno indirizzate a una registrazione dettagliata e minuziosa della realtà, tra la fine del Settecento e i primi decenni dell'Ottocento le rappresentazioni urbane tornarono a essere metaforiche, costruendo così una nuova immagine della città europea, la cui mediazione culturale non procedeva più dall'ambito della scenografia teatrale, bensì dai discorsi e dalle immagini con cui l'idea di natura era concettualizzata e rappresentata dalla società tardo-settecentesca: tale trasferimento di significato trovò riscontro in una serie di rappresentazioni che, accogliendo come fermi punti di partenza la frammentazione spaziale, il trattamento della luce e del colore e l'imparzialità descrittiva delle vedute del XVII e XVIII secolo, espressero un nuovo tipo di sguardo sull'ambiente urbano, risultato dell'instaurarsi di una relazione di tipo paesaggistico tra la realtà oggettiva contemplata e il mondo soggettivo dell'osservatore. Sebbene le immagini di città prodotte in questo arco di tempo siano normalmente interpretate come i primi esempi europei di paesaggio urbano¹⁴³, è mia intenzione mettere in discussione tale tesi all'interno di questo capitolo, cercando di dimostrare come esse non rappresentino dei paesaggi urbani propriamente detti, dato che l'intenzione dei loro autori non fu quella di investigare ed esprimere attraverso di esse le qualità paesaggistiche specifiche – la *Stimmung* – dello spazio urbano. L'operazione svolta da pittori come Thomas Jones, Humbert de Superville e William Mallord Turner, consistette invece nella trasposizione all'interno dell'universo cittadino dei sentimenti e delle qualità pittoriche che essi attribuivano, simmetricamente, a quell'universo naturale che per secoli era stato concepito come necessariamente separato dal mondo urbano: invece che paesaggi *della* città, credo dunque che sia più corretto definire le rappresentazioni urbane di questo periodo come paesaggi *nonostante* la città.

Per comprendere le ragioni della particolare mediazione dell'immagine urbana operata dalla pittura neoclassica e romantica è necessario considerare alcune caratteristiche del panorama culturale sul quale la società tardo-settecentesca si era formata, come ad esempio il fondamentale ruolo svolto dal pensiero estetico di Immanuel Kant nella definizione teorica dell'idea di bello in vigore tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo. Nella *Critica del giudizio*, pubblicata nel 1790, Kant sostiene che la bellezza naturale sia di gran lunga superiore a quella prodotta dall'uomo perché, seppur formalmente inferiore a quest'ultima, essa si accorda «con la maniera di pensare più pura e rigorosa di tutti gli essere umani che hanno coltivato il suo sentimento morale»¹⁴⁴. Secondo il filosofo tedesco, gli uomini che invece di dedicarsi alle «bellezze che intrattengono la vanità e altre allegrie sociali», trovano una gioia spirituale nella contemplazione della bellezza della natura, erano dotati di «un'anima gentile, cosa che non si può dire dei conoscitori e amanti dell'arte»¹⁴⁵. L'idea della superiorità della bellezza naturale su quella artificiale dimostra l'importante nesso che lega l'estetica kantiana al pensiero del filosofo francese Jean-Jacques Rousseau, secondo il quale, come scritto nel suo *Discorso sulle scienze e sulle arti* (pubblicato nel 1750 in risposta al concorso indetto dall'Accademia di Digione dal tema: «La rinascita della scienza e delle arti ha contribuito a corrompere o a purificare i costumi?»), la civiltà esercita un'influenza distruttiva sull'essere umano. Per il filosofo di Ginevra, arti e scienze non hanno portato alcun beneficio all'umanità: prodotte dall'orgoglio e dalla vanità dell'uomo, e non per rispondere ad alcun tipo di necessità, esse finiscono infatti per corrompere i costumi, conducendolo all'ozio e al lusso, e allontanandolo dalla virtù. Ad una società irrimediabilmente corrotta dalla cultura, Rousseau contrappone, in uno scritto del 1755 intitolato *Discorso sull'origine e i fondamenti della disuguaglianza degli uomini*, una condizione primigenia

143 Cfr. JAVIER MADERUELO, *Miradas sobre la ciudad*, in ID. (a cura di), *Paisaje e historia*, ABADA, Madrid 2009.

144 Citato in THEODOR LUDWIG W. ADORNO, *Teoría estética. Obra completa*, 7, Akal, Madrid 2004, p. 90.

145 *Ibid.*, p. 91

altamente morale e precedente alla nascita della civiltà, uno *status naturae*, in cui l'uomo primitivo (il «buon selvaggio») avrebbe vissuto in sereno isolamento fino al giorno in cui una serie di fattori, tra cui l'aumento di popolazione e le piccole difficoltà della natura, lo avrebbero costretto a costruire piccole comunità con altri suoi simili. La formazione delle prime comunità, secondo Rousseau, diede inizio alla «età dell'oro» dell'umanità: un periodo fatto di equilibrio tra tradizione e progresso, che soltanto la successiva introduzione della metallurgia e dell'agricoltura, alla quale seguirono la divisione del lavoro, l'istituzione della proprietà privata e la conseguente separazione tra uomini poveri e uomini ricchi, riuscì a interrompere, generando il corrotto sistema sociale nel quale Rousseau e i suoi contemporanei ancora vivevano.

La superiorità stabilita dal pensiero settecentesco della natura sulla cultura è legata alla prossimità della prima alla condizione originaria dell'uomo, che nell'ottica illuministica presenta un valore esteticamente ed eticamente universale: se per il naturalista Charles Bonnet la natura è un'immensa opera d'arte prodotta da Dio, e la sua contemplazione è fonte di godimento e felicità, per Friedrich Schelling contemplazione scientifica e godimento estetico della natura si riuniscono in un «supremo godimento dell'anima», fondato su di un'armonia di oggettività e soggettività che conduce alla consapevolezza della «armonia perfettissima» della natura. L'idea della presenza nella natura di un valore estetico, etico e conoscitivo universale, fu espressa intorno al 1830 da Alexander von Humboldt:

Non appena noi cominciamo a riflettere sui differenti gradi di godimento che la contemplazione della natura ci arreca – scrive von Humboldt nel suo *Kosmos* –, tosto troviamo che il primo godimento è indipendente dalla cognizione dell'operare delle forze, e persino quasi indipendente dal peculiare carattere della regione in cui ci troviamo. [...] Eccitazioni che recano in sé una forza misteriosa, rasserenanti e acquietanti; tali che ravvivano e ricreano lo spirito affaticato; sovente recano pace all'animo dolorosamente commosso nel proprio profondo, oppure agitato dal tumultuoso incalzare delle passioni. E quanto in esse è grave e solenne, scaturisce da un quasi inconscio sentimento dell'eccelso ordine, dell'intima legalità della natura, dalla sensazione di trovarsi al cospetto di immagini sempre tornanti, dove l'universale si specchia in quello che l'organismo ha di più particolare, dal contrasto tra l'infinità del sentimento morale, e la limitatezza del nostro essere, alla quale noi ci sforziamo di sottrarci¹⁴⁶.

Per Humboldt, l'immersione nella natura universale permette di abbandonare la propria condizione particolare, di tornare alle origini e di godere di una bellezza assoluta dalla quale la civiltà moderna si è tragicamente distaccata: fu con questa idea della *prima bellezza* della natura – *die erste Schönheit*, come scrive Hegel – che i pittori della fine del XVIII secolo si accostarono al tema della rappresentazione della città, cercando anche in essa la manifestazione visibile del superiore ordine naturale. Ricorrendo alle principali categorie estetiche che il pensiero neoclassico e quello romantico avevano associato alla contemplazione del paesaggio naturale, questi pittori cercarono di esprimere per mezzo delle proprie opere il carattere *ideale*, *pittoresco* o *sublime* delle città europee.

Nell'autunno del 1776 il paesaggista inglese Thomas Jones, trentaquattrenne, diede inizio al suo personale *Grand Tour*, che lo portò a soggiornare in Italia – principalmente a Roma e Napoli – per sette anni, come documentato nei suoi dettagliatissimi *Memoirs* del viaggio. Prima di entrare nella penisola, Jones passò per Parigi, che lo colpì negativamente per le sue «vie strette e luride», e per Lione, che in cambio gli piacque molto di più della capitale francese, in virtù della «pittoresca baldanza»¹⁴⁷ con cui i suoi edifici erano disposti. Una volta attraversate le Alpi, visitò di sfuggita le

146 Citato in ASSUNTO, *Il paesaggio e l'estetica* cit., pp. 143 - 154.

147 Citato in DE SETA, *Vedutisti e viaggiatori in Italia tra Settecento e Ottocento* cit., p. 42.

principali città del nord Italia, che non destarono in lui alcun tipo di interesse particolare con l'unica eccezione di Modena, che gli apparve come «la città più bella che avessi mai visto, con le case bianche e le strade porticate»¹⁴⁸. Questo commento, seppur stringato, è importantissimo nel contesto di questo studio, perché rivela il peculiare contenuto “ambientale” dello sguardo di Jones i cui *Memoirs*, nei passi in cui è descritta la bellezza (o la bruttezza) delle città visitate, non si soffermano mai sulle caratteristiche fisiche dei singoli edifici, monumenti o spazi pubblici osservati, fornendo invece giudizi sintetici sull'aspetto globale dei luoghi, che egli considerava nella loro unità percettiva. La particolare fattura delle vedute urbane di Jones testimonia come la sua attenzione fosse principalmente rivolta alle caratteristiche ambientali e fisiche degli spazi osservati e, solo secondariamente, alla riconoscibilità delle opere architettoniche ritratte: abituato, da buon paesaggista, a osservare il mondo in termini di materiali, colori, luci, masse e volumi, egli si distinse dai pittori suoi contemporanei per la capacità di evocare l'essenza materica dei soggetti rappresentati e di dissolvere, attraverso la decostruzione dello spazio pittorico, l'identità dei luoghi osservati, che nei suoi dipinti a olio si trasformavano in equilibrate composizioni bidimensionali di colori e chiaroscuri.

Giunto a Roma nel novembre del 1776, Jones divenne un assiduo frequentatore del Caffè degli Inglesi, il principale luogo di ritrovo dei viaggiatori britannici, la cui particolarità era quella di esser stato decorato, all'egizia, da Piranesi: a Jones, che aveva conosciuto di persona e era diventato amico di «quel grande ma eccentrico genio»¹⁴⁹, l'oscuro e affollato luogo non piacque per nulla, giudicandolo «una sudicia camera a volta, le cui pareti eran dipinte di sfingi, obelischi e piramidi, dai capricciosi disegni di Piranesi, cosa più adatte a ornare l'interno d'un sepolcro egizio che una camera destinata a sociale conversazione»¹⁵⁰. I resoconti romani di Jones indugiano poco sull'aspetto dell'Urbe, dedicando invece molto spazio alle vicende personali, ai contatti sociali e alle dicerie: essi ritraggono una Roma piranesiana, vissuta scomodamente dall'artista, la cui stanza in affitto presso piazza di Spagna era un gran camerone con il «pavimento di mattoni più ineguale di quello d'una stalla inglese, e le pareti coperte di tetri e sporchi dipinti di Maddalene piangenti»¹⁵¹. Evidentemente non stregato dall'esperienza capitolina, nel settembre del 1778 egli si recò a Napoli, dove, affascinato dalla città, dalla piacevolezza del vivere, dal clima e dalle buone compagnie, decise di trasferirsi due anni dopo, rimanendovi stabilmente fino al 1783.

Al periodo partenopeo risalgono le rappresentazioni urbane più celebri dell'intera opera di Jones, e in particolare al 1782, anno in cui lasciò la stanza presa in affitto due anni prima per trasferirsi in una camera facente parte di un piccolo convento, la cui finestra «dava su un piccolo giardino e su una parte dei sobborghi, in particolare la Cappella Nuova, un altro convento, la Porta di Chiaja, Palazzo Villafranca e parte della collina di Posillipo con il Castel Sant'Elmo e il Convento di San Martino ecc»¹⁵². Osservando i tetti della città partenopea da quella finestra Jones eseguì alcuni dei suoi migliori dipinti, come ad esempio la piccolissima veduta intitolata *Case a Napoli* [56], nella quale risultano ben evidenti i caratteri innovativi del suo stile pittorico. La tela inquadra un anonimo frammento urbano, la cui definizione spaziale non è più affidata all'imbastitura di una gabbia prospettica, bensì alle infinitesimali variazioni delle ombre proiettate sui muri scrostati degli edifici ritratti: l'esecuzione attenta alla resa cromatica dei cambi di materiale, registrati in tutta la loro pittoresca varietà, testimonia un'esperienza intima e reale del soggetto ritratto, che non è più la città pubblica delle scenografiche vedute del Settecento, ma un frammento urbano separato dal caos della civiltà, vissuto privatamente. È un'immagine empatica, che rivela nel suo sereno trattamento superficiale la quiete dei giorni napoletani dell'autore, la cui distanza dal fenomeno rappresentato è ormai totalmente annullata. Sebbene nelle vedute napoletane di Jones immagine urbana ed emozione diventino termini inseparabili, quella contemplata attraverso la finestra è una città vuota,

148 *Ibid.*, p. 45.

149 *Ibid.*, p. 47.

150 Citato in PIRANESI, *Vedute di Roma* cit., p. 21.

151 Citato in *ibid.*, p. 20.

152 Citato in DE SETA, *Vedutisti e viaggiatori in Italia tra Settecento e Ottocento* cit., p. 52.

un paesaggio pittoresco la cui silenziosa quiete non è turbata da alcun atto pubblico o privato che ne sancisca, perlomeno, il ruolo di *urbs*. La piccola tela con le *Casa a Napoli* ha quindi più tratti in comune con un paesaggio di Cozens, che con una veduta di van Wittel: non esprime l'esperienza dell'urbanità, bensì l'intimo e personalissimo legame spaziale che unisce il suo autore all'immagine pietrificata di una città-natura che esiste solo per lui.

Intorno al 1785, alcuni giovani e promettenti pittori francesi si trasferirono a Roma per perfezionare la propria tecnica copiando dal vero gli esempi dell'antico e dei grandi maestri italiani, oltre che per apprendere i segreti della pittura dal loro illustre mentore, Jacques-Louis David. Il vasto corpus di disegni di Roma realizzati in quegli anni da Jean Drouais, Louis Gauffier e Pierre-Henri de Valenciennes, testimonia la presenza, all'interno della loro cerchia pittorica, di riflessioni volte a un progressivo distacco dall'immagine descrittiva e naturalistica della città, in favore di una resa più geometrica e astratta del paesaggio romano. I luoghi ritratti da questi giovani artisti non sono quelli monumentali di Pannini, quelli pittoreschi di van Wittel o quelli decadenti di Piranesi: essi sceglievano invece architetture essenziali e spoglie, elementari, e sviluppavano le loro immagini in orizzontale in modo da tagliarne fuori sia la ribalta sia il fondale, inquadrando così soltanto gli edifici ritratti – secondo uno schema compositivo molto simile a quello sperimentato da Thomas Jones in quegli anni. Il disegno *Dalla finestra di Hubert* [57], realizzato da Valenciennes nel 1778, possiede una nobiltà che è slegata da quella del suo soggetto, volutamente banale, e che sorge in cambio dalla purezza del tracciato geometrico che ne definisce la struttura pittorica: invece di catturarne i valori atmosferici attraverso lo studio delle vibrazioni della luce e del colore, in questo piccolo disegno Valenciennes mise a fuoco la «struttura» del paesaggio romano e cioè la sua «verità». Le vedute romane realizzate in quegli anni da Valenciennes, Drouais e Gauffier, restituiscono un'immagine silenziosa e immutabile della città, sottraendola alla meteorologia e alla vita: «Sono città di architetture deserte – scrive Anna Ottani Cavina –, parallelepipedi di templi e di case, profili triangolari di tetti, superfici ininterrotte e continue [...]. Sono città pietrificate, inorganiche [...] da cui è bandita nelle sue forme la vita»¹⁵³. Costanti di queste raffigurazioni sono «l'organizzazione paratattica dei volumi geometrici, la contrapposizione ortogonale delle linee e dei piani, l'equivalenza cromatica delle superfici di luce»¹⁵⁴: mancano l'azione e il racconto, manca il dato atmosferico, manca la relazione con le rovine e la gente che tanto caratterizzò la Roma piranesiana. Sono immagini che ritraggono una città irreali, un paesaggio minerale in cui le rocce assumono la forma di edifici, pur mantenendo il loro stato naturale. La città, con i suoi monumenti, le sue piazze, i suoi nobili e i suoi straccioni non c'è più: di essa è rimasta soltanto la sagoma.

La tensione illuminista verso un'estetica universale, liberata dalla particolarità accidentale delle condizioni materiche e atmosferiche, trova una solida base teorica nelle riflessioni filosofiche di Galileo Galilei, che in una nota pagina del suo *Saggiatore* scrive:

La filosofia è scritta in questo grandissimo libro che continuamente ci sta aperto innanzi a gli occhi (io dico l'universo), ma non si può intendere se prima non s'impara a intender la lingua, e conoscere i caratteri, ne' quali è scritto. Egli è scritto in lingua matematica, e i caratteri son triangoli, cerchi, e altre figure geometriche, senza i quali mezzi è impossibile a intenderne umanamente parola; senza questi è un aggirarsi vanamente per un oscuro laberinto¹⁵⁵.

Per decifrare il «grandissimo libro», sostiene Galileo, è necessario osservarlo con «gli occhi nella fronte e nel cervello», fissandosi cioè non soltanto sulla ricchezza fisica degli oggetti della natura

153 ANNA OTTANI CAVINA, *I paesaggi della ragione. La città neoclassica da David a Humbert de Superville*, Einaudi, Torino 1994, p. 32.

154 *Ibid.*, p. 33.

155 Citato in *ibid.*, p. 55.

(come facevano i fiamminghi), ma anche sull'ordine dei loro rapporti, per scoprire le leggi che li strutturano. I paesaggi romani di Valenciennes e dei suoi compagni riflettono la componente neoplatonica di questi ragionamenti, secondo cui l'universo è un'entità matematicamente definibile, attraverso la costruzione di visioni di città più *mentali* che *ottiche*, che cercano cioè di interpretare gli strati profondi della realtà più che di rispecchiarne le apparenze, secondo una volontà di percezione regolata dalla razionalità del cervello, e non dalla reattività istintiva dell'occhio. Non si tratta, dunque, di descrivere l'esistente, ma di depurarlo all'estremo la forma, anche a costo di perdere il contatto con l'aspetto reale dei luoghi ritratti, di cui i pittori francesi volevano cogliere l'essenza, e non descrivere l'immagine. Il punto di arrivo di questo percorso, alla fine del Settecento, fu raggiunto dai disegni stereometrici di Humbert de Superville.

Nato a l'Aia nel 1770, David Pierre Giottino Humbert de Superville giunse a Roma nel 1789, dove si fermò per undici anni. Fervente intellettuale, studiò Kant con la mediazione del critico d'arte Karl Ludwig Fernow, e affiancò alla sua produzione di artista la scrittura di un dramma filosofico in versi alessandrini e di un testo teorico rimasto incompiuto, *l'Essai sur les signes inconditionels dans l'art*. Durante il suo periodo romano, Humbert visitò a più riprese l'Italia, ritraendola in una serie di studi di "paesaggio" – se di paesaggio si può ancora parlare in relazione alle sue metafisiche composizioni –, non indirizzati al mercato dei *grand tourists*, bensì concepiti come pagine del suo personale diario di viaggio. Humbert rappresentava gli spazi urbani da lui osservati attraverso un processo di graduale astrazione, o decostruzione del reale: le prime annotazioni grafiche, che ritraevano gli scorsi selezionati in maniera del tutto verisimile, venivano eseguite dal vero; sui fogli così prodotti con il lavoro diurno, Humbert apportava poi, nottetempo, le correzioni necessarie per «depurare, rettificare, geometrizzare» i tracciati delle sue vedute, utilizzando la riga e la squadra. In questa seconda fase della rappresentazione, le forme irregolari del paesaggio venivano ridisegnate su cadenze geometriche, le variabili erano ricondotte al minimo, e le «scorie del mondo visibile» venivano eliminate attraverso la riduzione al tratto del disegno: il suo obiettivo, come svelato successivamente nell'*Essai*, era quello di far affiorare le «linee implicite» alle forme della natura. Alla fine del processo, le rappresentazioni così ottenute perdevano – quasi sempre – ogni tipo di relazione con le forme reali dei luoghi ritratti, come nel caso del disegno della *Riva dell'Arno a Firenze* [58], in cui un appena accennato complesso architettonico, composto da timpani e mura merlate, si affaccia sulla sponda del fiume in un modo che non ha riscontro in alcun luogo reale del lungarno toscano: anche se è solo e soltanto a Firenze che l'Arno corre accanto a palazzi, cipressi e pescaie. La *Riva dell'Arno a Firenze* è dunque una sintesi concettuale, l'immagine di un luogo mnemonico, che ne ricostruisce in un unico frammento le linee geometriche essenziali, cercando di far così emergere l'ordine della (sua) natura, il suo nucleo razionale ed eterno.

L'opera del pittore inglese Joseph Mallord William Turner declina in un terzo modo, profondamente contaminato dalla sensibilità romantica, la particolare relazione paesaggistica instauratasi a cavallo del XVIII e XIX secolo tra società europea e spazio urbano. Nei primi anni della sua formazione, Turner fu fortemente influenzato dal pensiero di William Gilpin, che nel 1782 aveva pubblicato a Londra le *Observations on the River Wye*, un diario di viaggio corredato da tavole illustrative dei luoghi da lui visitati, basate su schizzi realizzati sul luogo dallo stesso Gilpin: tavole che nel 1788, a soli tredici anni, Turner copiò. Negli anni successivi il giovane pittore intraprese una serie di viaggi simili a quelli descritti nei libri di Gilpin, che lo portarono a visitare, nel 1795, le pittoresche rovine dell'abbazia di Tintern e, nel 1797, il Lake District, una vasta area naturale situata nel nord-ovest della Gran Bretagna, dove si fermò alcuni giorni per dipingere il lago Keswick. Questa e altre esperienze furono alla base del formarsi del particolare rapporto emozionale che legò, durante tutta la sua vita, Turner all'acqua: elemento delle cui qualità pittoriche, nei primi anni dell'Ottocento, egli diede un'espressione inedita in una serie di pitture di tempeste sul mare, la cui composizione violenta e dinamica squarciò i canoni tradizionali della pittura neoclassica, a lui poco congeniali. A queste composizioni di fantasia, in quegli anni Turner affiancò la produzione di pitture di paesaggio, i cui bozzetti a olio venivano normalmente eseguiti da una barca posta nel

mezzo del Tamigi: i colori brillanti e i contrasti di luce utilizzati in queste composizioni rivelano una diretta influenza dei precedenti studi sul mare in tempesta, le cui tonalità cromatiche ritornano in maniera ricorrente nei dipinti di questo periodo. Meno cupe e drammatiche della serie delle tempeste, queste immagini sono caratterizzate da equilibri compositivi dal sapore più rigorosamente classico, a testimonianza di un tipo di ricerca pittorica volta alla rappresentazione diretta e vivida della realtà percepita, che anticipò di quasi dieci anni l'opera di John Constable. Esistono dunque, nei primi anni del XIX secolo, due differenti Turner: uno più strettamente legato a un sistema di codici pittorici condivisi, tratti dalle esperienze paesaggistiche classiche; e un secondo, nel quale è contenuto *in nuce* lo sviluppo futuro della sua pittura, che cercava di liberarsi da quegli stessi codici per lasciare libero sfogo al sublime e al fantastico. L'occasione per superare questa dicotomia si presentò durante il suo primo viaggio in Italia.

Raggiunta la penisola nell'autunno del 1819, Turner rimase profondamente colpito dal calore, dalla lucentezza e dalla profusione della luce italiana, per registrare le quali produsse una serie sterminata di disegni e acquerelli, che avrebbe rielaborato e completato in patria in un secondo momento: soltanto a Roma, ad esempio, ne compose 1500 in tre mesi. Fu però l'esperienza visiva di Venezia a operare la definitiva liberazione della fantasia pittorica di Turner, i cui schizzi e bozzetti eseguiti nella città lagunare diedero vita, negli anni successivi, a una serie di dipinti che si allontanarono gradualmente – ma inesorabilmente – dall'impostazione compositiva tipica del vedutismo veneziano. La rappresentazione degli angoli suggestivi e degli edifici più famosi della città si fece via via più rarefatta, mentre una nebbia sempre più fitta cominciò ad avvolgere le architetture ritratte, confondendo i contorni delle cose dipinte e accentuando la spettacolarità degli effetti atmosferici e chiaroscurali: gli edifici di Turner assunsero così l'aspetto di nebulose dissolte tra cielo e mare, donando alle vedute un carattere visionario che ne accentua la valenza emotiva. Nella *Piazzetta a Venezia* [59], dipinta nel 1835 circa, la città lagunare sembra galleggiare, sospesa nel tempo, tra miti passati e decadenza attuale: i vapori smaterializzano le architetture e inghiottono fondale, barche e figure in primo piano in una fitta nebbia, dalla quale le forme emergono come macchie di colore, espandendosi verso l'esterno del quadro e compenetrandosi in un gioco di riflessi magnificamente accentuato dalla presenza dell'acqua.

La scoperta di Venezia fu fondamentale per Turner, perchè gli permise di applicare su di un soggetto reale una poetica pittorica che già negli anni precedenti aveva sviluppato nel contesto di pitture di fantasia. Come scrive Kenneth Clark in *Il paesaggio nell'arte*, «Turner trovò a Venezia la conferma di quella architettura di nuvole al tramonto che si era costruita con l'immaginazione [...]». Di conseguenza egli poteva dipingerla direttamente, senza la retorica con cui si sentiva obbligato ad adornare soggetti meno irreali¹⁵⁶. Il personalissimo stile pittorico con il quale egli eseguì, a partire dagli anni venti dell'Ottocento, la serie di romantiche vedute di Venezia e di Londra, non è, dunque, il risultato di un percorso di scoperta delle qualità paesaggistiche intrinseche agli spazi urbani delle due città, bensì dell'applicazione, in determinati luoghi di queste – da notare come la presenza dell'acqua, sia che si tratti dei canali di Venezia, del Tamigi o di una tempesta di pioggia, accomuni tutte le rappresentazioni di questo periodo –, di sistemi di composizione pittorica già sperimentati su temi tutt'altro che urbani. Sebbene Javier Maderuelo sostenga che la progressiva dissoluzione dei contorni degli edifici nelle tele veneziane di Turner sia il segno dell'autentica nascita del paesaggio urbano¹⁵⁷ in Europa (nascita che, coerentemente con questa particolare accezione pittorica, dovremmo allora anticipare alla fine del XVIII secolo con l'esecuzione della già citata *Gondola sulla laguna* di Guardi), credo che quanto scritto finora dimostri come, in realtà, l'esperienza del pittore inglese – per quanto indubbiamente di tipo paesaggistico e fondamentale per lo sviluppo delle rappresentazioni di paesaggio urbano della seconda metà del XIX secolo – debba essere inserita in un contesto culturale specifico, strettamente legato a una estetica romantica indirizzata all'espressione pittorica della bellezza della natura, che nell'ottica turneriana assume connotati

156 KENNETH CLARK, *Il paesaggio nell'arte*, Garzanti, Milano 1985, p. 152.

157 Cfr. JAVIER MADERUELO, *Miradas sobre la ciudad*, in ID. (a cura di), *Paisaje e historia* cit., pp. 164-169.

sublimi e drammatici: una bellezza *naturale*, tanto diversa da quella ideale e astratta rappresentata da Valenciennes e Humbert de Superville, quanto da quella intima e pittoresca dei quadretti di Jones.

I paesaggi di Venezia dipinti da Turner nei primi anni del XIX secolo portano a compimento un processo di trasformazione dell'immagine urbana iniziato più di cento anni addietro, con l'arrivo in Italia di Gaspar van Wittel, i cui dipinti romani e veneziani avevano dimostrato che «la città è un universo mutevole, che non sopporta più le briglie dell'immagine centrata»¹⁵⁸. Una volta comprese le potenzialità figurative contenute nello sguardo moderno del vedutista di Amersfoort, i pittori (italiani e non) del XVIII secolo cominciarono infatti a smontare pezzo per pezzo l'immagine della città europea, privilegiando un'estetica del frammento che, all'ordinata composizione scenografica delle superfici architettoniche, affiancasse, per poi sostituirla, i valori dell'osservazione dal vero, della precisione microscopica e dell'indagine atmosferica. Verso la fine del secolo, infine, questi stessi temi vennero a loro volta affiancati e sostituiti dalla mediazione soggettiva dell'aspetto dei luoghi ritratti, che portò a una ulteriore frammentazione della griglia spaziale urbana, questa volta in favore di costruzioni pittoriche via via più incentrate sull'accostamento ottico delle macchie di colore, dunque sempre meno corrispondenti all'immagine *realmente* percepita della città. A questo lento e inesorabile processo di decostruzione dell'atto percettivo, che nella seconda metà del XIX secolo culmina negli esperimenti pittorici degli impressionisti francesi, si contrappose temporaneamente, verso la fine del Settecento, l'introduzione di un nuovo sistema di rappresentazione della città, il panorama, la cui grande (seppur breve) diffusione si legò anche al fatto che esso costituì l'ultimo tentativo della società europea di presentare le proprie città come entità comprensibili, dominabili e – per noi, soprattutto – facenti parte del paesaggio naturale circostante.

Il termine «panorama» – unione dei due etimi greci *pan* (tutto) e *orao* (vedere) – fu coniato intorno al 1790 per indicare immense vedute circolari a tema storico, naturale o urbano, che avvolgevano gli osservatori a trecentosessanta gradi producendo l'impressione di trovarsi realmente all'interno dei luoghi rappresentati. L'inventore di questa particolare illusione ottica, che riscosse un grande successo nella prima metà del XVIII secolo, fu il pittore scozzese Robert Barker che, durante una passeggiata all'Osservatorio di Calton Hill, la collina che domina la città di Edimburgo, ideò un sistema per riprodurre in un'unica immagine l'intera veduta che si presentava ai suoi occhi. Il procedimento, brevettato da Barker il 19 giugno 1787 con il nome di *Nature à coup d'oeil*, consiste nella realizzazione di una serie di vedute parziali registrate da uno stesso punto di vista, di volta in volta ruotato fino a coprire un angolo di 360 gradi: i disegni così ottenuti sono poi collegati e fusi tra di loro in un'immagine completamente circolare che riproduce, come scritto nel testo di accompagnamento del brevetto, «l'intera veduta di una regione o di un luogo qualsiasi, così come appare a uno spettatore che giri completamente su se stesso»¹⁵⁹. Ribattezzato con il nome di Panorama pochi anni più tardi, il procedimento fu immediatamente messo in pratica da Barker, che dipinse su di una superficie semicircolare una veduta di Edimburgo ripresa proprio da Calton Hill: esposto per la prima volta nell'Archer Hall, il dipinto fu successivamente esibito in altri due luoghi della città scozzese, per essere poi spostato a Glasgow e, nel 1789, a Londra, dove Barker si era da poco trasferito con l'intenzione di formare una società per azioni che gli permettesse di realizzare la sua invenzione in grande stile. Fu così che tre anni più tardi, anche in virtù dell'aiuto economico ricevuto dal nobile inglese Lord Elcho, Barker terminò ed espose il suo primo *Panorama di Londra* [60], che fu descritto dal Times come «una veduta a colpo d'occhio della City di Londra e Westminster, con i tre ponti, raffigurata in un unico dipinto di 1479 piedi quadrati, che per l'ampiezza e per i particolari appare sotto ogni aspetto simile alla realtà»¹⁶⁰.

La caratteristica più apprezzata di queste immagini era l'effetto illusionistico che esse producevano nello spettatore: incaricato dalla Commissione dell'Institut de France di stendere un

158 *Ibid.*, p. 85.

159 Citato in SILVIA BORDINI, *Storia del panorama. La visione totale nella pittura del XIX secolo*, Officina, Roma 1984, p. 13.

160 Citato in *ibid.*, p. 14.

rapporto analitico sulle immagini panoramiche, che dopo il successo dell'esposizione londinese di Barker si erano largamente diffuse in tutta Europa, l'architetto francese Léon Dufourny scrisse, riferendosi al recentemente inaugurato Panorama di Parigi, che «Lo spettatore domina, plana, su tutti gli oggetti, segue con gli occhi le rive della Senna, passeggia sotto i tigli, o circola nelle strade e nelle piazze; e su qualsiasi punto si arresti il suo sguardo, è colpito dalla verità con cui sono resi l'insieme e i dettagli di questa immensa prospettiva»¹⁶¹. L'assunto fondamentale del Panorama era infatti la «macroscopica e microscopica esattezza dell'imitazione»¹⁶², che gli autori di questo genere di immagini non esitavano a sottolineare ogni volta che esponevano le loro realizzazioni. Un simile approccio totalmente descrittivo alla rappresentazione ambientale trova i suoi modelli figurativi, oltre che nel vedutismo e nella pittura di paesaggio, nel disegno scientifico: la rappresentazione dell'aspetto di ampie porzioni di territorio attraverso il montaggio di vedute parziali registrate da un punto di vista rotante su se stesso era infatti una pratica adottata già da tempo dai topografi settecenteschi, sebbene limitatamente a territori naturali (tipico il caso di vedute panoramiche delle catene delle Alpi). Questi disegnatori avevano il compito di riprodurre esattamente la realtà visibile, aderendovi pienamente, oggettivamente e indipendentemente da qualsiasi intenzione estetica, simbolica, allegorica e stilistica: la pittura non era interpretata, in questo campo, come un mezzo espressivo, bensì come un vero e proprio strumento scientifico in grado di fornire un modo nuovo di indagare e contemplare la natura, nonché costituente, come scrive Constable, «un ramo della filosofia naturale, per la quale i quadri non sarebbero che esperimenti»¹⁶³. Seppur arricchiti, rispetto ai disegni topografici, di una certa intenzionalità estetica di matrice paesaggistica, i Panorami furono sempre il risultato di rappresentazioni che ricercavano l'aderenza totale all'aspetto della realtà osservata, perché era proprio la loro verisimiglianza a permettere l'instaurazione dell'effetto illusionistico che tanto aveva reso famose tali immagini: come scrive Silvia Bordini, l'effetto ricercato dal Panorama «Non era dunque l'attonimento, la meraviglia, la seduzione fantastica, la persuasione: ma un'illusione secondo verità, un'immaginazione secondo ragione. Una immaginazione prevista, attesa, pilotata [...]; non l'inganno dell'occhio semplicemente, ma l'invito perentorio a credere nella verità della riproduzione, e su quella verità ambigua imbastire sogni collettivi e individuali»¹⁶⁴.

Affinché l'illusione risultasse “totale” non era però sufficiente che le immagini fossero tanto dettagliate da sembrare reali: bisognava creare le condizioni ambientali che permettessero di percepirle come tali. Dopo i primi esperimenti – un po' trattenuti – di Barker, i Panorami si fecero sempre più grandi ed estesi, arrivando a misurare fino a 120 metri per 15: dimensioni per ospitare le quali era divenuto necessario costruire edifici appositi – le «rotonde». La rotonda era un tipo architettonico nuovo, la cui unica funzione era quella di ospitare lo spettacolo offerto dalle tele panoramiche, e la cui forma doveva garantire che l'illusione ottica che i panorami si proponevano di produrre avesse luogo senza interferenze di alcun tipo: la progettazione di questi edifici doveva dunque rispondere a specifiche esigenze prestazionali, legate all'inedito tipo di funzione che si svolgeva al loro interno. Un primo problema riguardava il sistema di illuminazione dell'immagine, che doveva essere zenitale affinché i fasci luminosi investissero tutta la superficie della tela in modo omogeneo: per risolvere questo problema, le rotonde vennero dotate di un anello vetrato posizionato al centro della copertura, che permetteva alla luce solare di entrare al loro interno e di colpire direttamente e unicamente il dipinto, che veniva così osservato in una condizione di semioscurità. Un secondo tema cruciale era quello della perdita dei punti di riferimento. Come specificato da Barker nel testo descrittivo del brevetto, chi osserva un Panorama non deve vedere intorno a sé null'altro che la superficie appositamente dipinta, in modo da avere l'impressione di trovarsi realmente nel luogo rappresentato. Per ottenere questo effetto, gli spettatori del panorama venivano condotti all'interno di un palco posto al centro della rotonda, dal quale osservavano la tela

161 Citato in *ibid.*, p. 21.

162 *Ibid.*, p. 24.

163 Citato in *ibid.*, p. 33.

164 *Ibid.*, p. 140.

senza avere però la possibilità di avvicinarsi troppo ad essa: sopra al palco veniva posto un paraluce sporgente in tutte le direzioni, che bloccava la vista di ciò che si trovava al di sopra del dipinto, mentre un secondo elemento di separazione posto al di là del palco – un muretto o una staccionata –, nascondeva alla vista tutto ciò che si trovava al di sotto della base del dipinto. Era infine necessario che lo spettatore, prima di giungere nel mezzo della rotonda, perdesse momentaneamente il contatto con la realtà, così da non poter stabilire un confronto immediato tra la luce reale e quella artificiale del panorama, che avrebbe svelato l'inganno: si pensò così di far arrivare gli spettatori nel luogo di osservazione attraverso un corridoio completamente oscuro, costruito al di sotto del palco per non intralciare la vista panoramica. Durante il tragitto all'interno di tale corridoio, scrive Germain Bapst, lo spettatore «perde la nozione della luce, e quando giunge nel posto che deve occupare, passa senza mediazioni dall'oscurità alla vista del quadro circolare esposto alla luce più viva: allora si percepiscono contemporaneamente tutti i punti del Panorama e ne risulta una specie di confusione; ma presto l'occhio si abitua alla luce, il dipinto produce insensibilmente il suo effetto, e più lo si considera, più ci si persuade di essere in presenza della realtà»¹⁶⁵.

Sulla base di questi pochi elementi fondamentali, già contenuti nelle indicazioni allegate al brevetto di Barker, furono costruite tutte le rotonde panoramiche del XIX secolo: era la prima volta che un nuovo tipo architettonico veniva definito a partire da una serie di esigenze esclusivamente legate al tema della percezione ottica. La prima rotonda – non provvisoria – fu costruita nel 1801 a Londra, in Leicester Square, dall'architetto Robert Mitchell su commissione dello stesso Barker [61]: si trattava di un edificio a pianta circolare, dotato di una copertura conica sorretta da un pilastro centrale, attorno al quale due fasce vetrate, una esterna e una interna, permettevano il passaggio della luce naturale all'interno di due sale sovrapposte, entrambe adibite all'esposizione dei panorami. La prima sala, la più grande delle due, era alta 11 metri per un diametro di quasi 26; la seconda, più piccola e posta al piano superiore, aveva un diametro di poco più di 15 metri per circa 5 di altezza: una soluzione, quella della sovrapposizione di due sale, che non fu più adottata nelle rotonde successivamente costruite.

Nel 1821, il topografo e pittore Thomas Hornor si fece costruire una baracchetta di legno in cima alla cupola della cattedrale di St. Paul, che in quegli anni era in fase di restauro, per ritrarre la città di Londra dal suo punto più alto: dagli oltre duemila schizzi eseguiti di suo pugno, Hornor decise di ricavare, con l'aiuto del banchiere Rowland Stephenson, un immenso Panorama della città da collocare all'interno del Colosseum di Regent's Park – un edificio interamente dedicato al tempo libero, che in quegli anni era in fase di progettazione. La realizzazione del panorama di Hornor si rivelò un'impresa estremamente complessa, non solo a causa delle distorsioni dovute alla grande altezza del punto di vista adottato, ma anche per via delle mastodontiche dimensioni della tela, di 38 metri di diametro, che rendevano pericoloso e disagiata la dipingerla: fu per questo motivo che Hornor affidò l'incarico della sua esecuzione al pittore Edmund Thomas Parris, che aveva da poco inventato un ingegnoso sistema di impalcature, tiranti e piattaforme per il restauro degli affreschi della cattedrale. I lavori proseguirono, non senza incidenti (tra cui l'abbandono dell'impresa da parte di Stephenson e dello stesso Hornor), fino al 1829, anno in cui il Colosseum fu aperto per la prima volta al pubblico. Al centro della rotonda si trovava una grande struttura cilindrica sulla cui sommità era stata ricostruita in scala reale la cima della cupola di St. Paul (quella dalla quale Hornor aveva eseguito i suoi duemila schizzi otto anni prima): attorno a essa si sviluppava, a 360 gradi, l'enorme *Panorama di Londra* [62], che poteva essere osservato da due palchi sovrapposti posti in cima alla struttura, raggiungibili a piedi o per mezzo di un ascensore – novità assoluta, importata dall'America¹⁶⁶. Vista dall'alto della torre-piattaforma, la Londra di Hornor e Parris si presentava

165 Citato in *ibid.*, p. 73.

166 Alle caratteristiche tipiche delle prime rotonde – l'anello vetrato, il percorso oscurato per giungere alla piattaforma elevata, il paraluce superiore e la sagoma inferiore per indirizzare lo sguardo – il Colosseum aggiunse poi un altro elemento di innovazione: dall'estremità più alta della torre-piattaforma era infatti

come un immenso paesaggio artificiale, che si perdeva a vista d'occhio per sparire nelle nebbie dell'orizzonte: era l'immagine sublime e terribile di un universo interamente costruito dall'uomo, che non trovava riferimenti nella pittura di paesaggio o nei panorami contemporanei, e che anticipò di qualche decennio la nascita in Europa di una nuova estetica, non più legata alla bellezza della natura, ma a quella dei prodotti dell'uomo.

Quello del *Panorama di Londra* di Hornor e Parris è, però, un caso particolare, decisamente in anticipo sui tempi. Se è corretto sostenere, con Silvia Bordini, che «il Panorama si può considerare – come tutti i sistemi di rappresentazione della città, aggiungo io – uno strumento di lettura della categoria dell'urbano [...] differente caso a caso, ma fondata su alcuni stereotipi che facevano capo ai modi di intendere, riprodurre e vivere la città»¹⁶⁷, resta tuttavia da comprendere, a conclusione di questo capitolo, quale fosse lo «schema interpretativo» dell'immagine urbana riprodotto dai panorami della prima metà dell'Ottocento. Abbiamo già affrontato il tema, a tal riguardo, della restituzione “scientifica” dell'aspetto reale della città, e cioè del piacere conoscitivo che gli spettatori traevano dall'osservazione minuziosa di immagini dettagliatissime e cristallizzate del proprio ambiente urbano. Un secondo tema strutturalmente legato alle rappresentazioni panoramiche è quello della *spettacolarizzazione* della vita urbana, ottenuta per mezzo della sua riduzione a pura immagine: primo inequivocabile passo verso la produzione di quella «società dell'immagine» di cui facciamo parte ancora oggi, e di cui il Panorama – inteso come spettacolo di massa fondato sull'isolamento percettivo dell'osservatore e sulla creazione di una realtà alternativa per mezzo di immagini statiche o, come nel caso del diorama, in movimento – è un indubbio precursore. Vi è poi un terzo tema ricorrente nei Panorami ottocenteschi: l'inserimento della città nel paesaggio. Se, nel caso delle rappresentazioni panoramiche delle città di piccola dimensione, solo il primo piano è normalmente occupato dalle sagome dei fabbricati urbani – man mano che ci si allontana dal punto dell'osservatore, essi tendono infatti ad esser sostituiti da armoniose articolazioni di architetture, spazi urbani e paesaggio naturale –, nei Panorami delle grandi città, come Parigi, la natura è presente nella forma di una sottile striscia all'orizzonte, sfondo compositivo e limite fisico della distesa di edifici. A volte la natura penetra nella città, per mezzo di fiumi, giardini e viali alberati; a volte la natura passa a occupare il primo piano, come nel caso delle città costiere, in cui il punto di vista si spostava nel mare: in un modo o nell'altro, comunque, l'elemento naturale è sempre presente. Questo rapporto di compenetrazione tra natura e città, molto apprezzato dagli spettatori, contribuiva a mantenere accesa, ancora nei primi anni del XIX secolo, la fiamma in via di estinzione del rassicurante mito di origine settecentesca secondo cui l'uomo, le sue opere e l'universo naturale, condividevano le medesime origini – lo *status naturae* di Rousseau –, sebbene quest'ultimo fosse esteticamente ed eticamente preponderante rispetto agli altri due.

Una significativa testimonianza del rapporto instaurato dalle immagini panoramiche con tale concezione “naturalistica” dell'organismo urbano, la troviamo alla voce «Panorama» del *Dictionnaire des Beaux-Arts*, scritto nel 1838 da Aubin-Louis Millin, nella quale il Panorama è definito come rappresentante «il vasto paesaggio, quando è talmente ricco di masse, di forme, di colori, di ombre e di luci, da poter fare a meno della vita, o per lo meno da non aver bisogno che di una vita in riposo; è alla rappresentazione di simili scene della natura maestosa e tranquilla che dovrebbe particolarmente applicarsi l'artista che vuole dipingere un panorama, e le opere che produrrà saranno infinitamente superiori a tutti gli altri quadri di paesaggio». Limitandosi alle scene immobili della natura, Millin esclude dalla sua definizione di Panorama la rappresentazione di eventi storici; allo stesso modo, ammette che si possano dipingere città, ma soltanto come vedute di insieme e immobili, dunque senza «porre sotto gli occhi dello spettatore le scene in movimento e a ogni istante mutanti, che presenta la città»¹⁶⁸. Similmente al caso delle vedute napoletane di Thomas Jones, per Millin la rappresentazione panoramica della città è vincolata alla sottrazione pittorica di

possibile raggiungere, per mezzo di una scaletta, una galleria circolare esterna all'edificio, dalla quale si poteva contemplare l'intera veduta della vera Londra.

167 BORDINI, *Storia del panorama. La visione totale nella pittura del XIX secolo* cit., p. 239.

168 Citato in *ibid.*, p. 248.

tutti gli elementi, come il movimento delle persone e dei veicoli, che ne definiscono il particolare carattere di *urbanità*, nonché alla necessaria riconduzione dell'immagine urbana a quella del più ampio territorio naturale circostante: «ogni luogo elevato – scrive Millin –, dalla cui cima si può vedere un vasto paese, in questo senso, merita il nome di panorama naturale. Il panorama artificiale non merita questo nome, a meno che non consenta di vedere da ogni parte una nuova porzione dello stesso paese, della stessa scena»¹⁶⁹.

Le considerazioni di Millin testimoniano come, di fronte all'inarrestabile avanzare della civiltà industriale (drammaticamente rappresentato dal caso isolato del *Panorama di Londra* di Hornor e Parris), la società ottocentesca abbia cercato un ultimo rifugio in un tipo di immagine – quella panoramica – che permettesse di concepire come ancora presente un'idea dell'universo non più attuale. I Panorami permettevano di evocare una realtà diversa, che attraverso il cavallo di Troia della fedeltà dell'imitazione, perpetrava un'idealizzazione dell'immagine urbana «basata sull'idillio borghese della composizione delle contraddizioni del mondo industrializzato»¹⁷⁰. Si spiega in parte così la ragione per cui, a partire dalla seconda metà del XIX secolo, si cessarono di dipingere Panorami di città, dato che in uno stato ormai avanzato della rivoluzione industriale, l'irreale immagine urbana proposta da tali immagini non poteva che essere riconosciuta come tale. E si spiega in parte così anche la ragione per cui, affinché potesse verificarsi un cambio di paradigma estetico tale da riuscire a svelare l'inedita bellezza della città industriale, fu necessario attendere l'invenzione, e la diffusione, di un nuovo strumento di osservazione e rappresentazione dello spazio urbano: la macchina fotografica.

5. *La città fotografata*

La fotografia nacque come strumento allo stesso tempo scientifico e artistico: non a caso, i primi che riuscirono a fissare l'immagine fotografica in maniera permanente, attraverso procedimenti distinti e più o meno contemporanei, furono un pittore di Panorami (Louis-Jacques M. N. P. Daguerre), un pittore di paesaggi (William Henry Fox Talbot) e un litografo (Joseph-Nicéphore Niepce). I primi esperimenti fotografici di Niepce risalgono al secondo decennio del XIX secolo: insieme a suo figlio Isidore, che di professione faceva il pittore e lo scultore, Niepce cercava un sistema per registrare immagini su lastre litografiche attraverso l'utilizzo di sostanze fotosensibili, per facilitarne il successivo calco all'acquaforte (apparentemente Niepce non era un disegnatore eccellente). Dopo diversi e infruttuosi tentativi con il cloruro d'argento, nel 1822 Niepce ottenne finalmente la sua prima immagine «eliografica» grazie all'uso del bitume di Giudea: la sostanza veniva ridotta in polvere e disciolta in essenza di lavanda, creando una soluzione che veniva stesa su una lamina di rame ricoperta d'argento e poi fatta asciugare. Si esponeva poi lo strato di vernice fotosensibile sul fondo di una camera oscura e, dopo qualche ora, la lamina impressa veniva immersa in un bagno di lavanda per eliminare i frammenti che non avevano ricevuto luce, rivelando così l'immagine fotografica in negativo. Per il passaggio al positivo era infine necessario trattare la lastra con cristalli di iodio e alcool. Con il nuovo metodo Niepce ottenne un buon numero di eliografie tra le quali un paesaggio di Lorrain e, tra il 1826 e il 1827, la famosa *Vista dalla finestra a Le Gras*. Si tratta dell'immagine di un patio, visto dallo studio dell'inventore a Châlon-sur-Saône, la cui registrazione richiese un tempo di esposizione tra le otto e le dieci ore consecutive: primo esempio di rappresentazione esclusivamente prodotta per effetto della luce solare, la *Vista dalla finestra a Le Gras*, come nota Italo Zannier, è tutto fuorché un'immagine realistica, dato che il lungo tempo di esposizione comportò un'inevitabile alterazione della direzione dei raggi solari che illuminarono entrambi i lati del patio, producendo così un'immagine letteralmente “impossibile” per il nostro sguardo seppur, per quei tempi, rivoluzionaria.

La notizia dell'invenzione di Niepce giunse rapidamente all'attenzione di Daguerre, che nello

169 AUBIN-LOUIS MILLIN, *Dictionnaire des Beaux-Arts*, Vol. XIII, Parigi 1838, p. 38.

170 BORDINI, *Storia del panorama. La visione totale nella pittura del XIX secolo* cit., p. 249.

stesso periodo stava riscontrando una serie di difficoltà con i suoi esperimenti fotografici, convincendolo così a contattare, con estrema cautela e riservatezza, il collega litografo per un prudente scambio di informazioni in merito ai rispettivi procedimenti fotografici. Louis-Jacques M. Daguerre era pittore e decoratore: allievo di Pierre Prévost, il primo pittore francese di panorami, ottenne fama nella Parigi dei primi anni venti grazie all'invenzione del diorama, una versione più complessa del panorama nella quale una serie di teloni sovrapposti (e non uno soltanto) venivano retroilluminati con luci colorate che permettevano di nascondere e rivelare a piacimento le diverse viste su di essi rappresentate, ottenendo così effetti cangianti come quello del passaggio dal giorno alla notte della stessa scena panoramica. Sebbene Daguerre fosse un esperto utilizzatore della camera oscura, strumento di cui si serviva diffusamente per la registrazione delle immagini dei suoi diorami, egli non possedeva le cruciali conoscenze scientifiche e chimiche di Niepce: fu per questo motivo che nel 1829 gli propose, e ottenne, di associarsi per unire le proprie conoscenze¹⁷¹. Una volta entrato in società con Niepce, e nonostante la prematura morte di quest'ultimo nel 1833, Daguerre riuscì finalmente ad avanzare nei propri esperimenti fino a ottenere, nel 1837, la sua prima immagine fotografica, alla quale diede il nome di «dagherrotipo».

L'annuncio pubblico della scoperta di Daguerre avvenne nel 1839, dopo che il pittore tentò invano di vendere a investitori privati la sua invenzione che, secondo l'autore, avrebbe «dato un nuovo impulso alle arti» e, lungi dal pregiudicare l'attività degli artisti, sarebbe stata per loro «sommamente utile»¹⁷². È possibile che il maggior responsabile di questo cambio di rotta sia stato François Arago, noto uomo di scienza e membro della Camera dei Deputati, la cui convinzione che la fotografia sarebbe stata tanto utile per la società quanto la stessa stampa, lo convinse a impegnarsi affinché il governo francese concedesse a Daguerre e Isidore Niepce (che dopo la morte del padre aveva preso il suo posto nella società) una pensione vitalizia, in cambio della messa a disposizione al pubblico della loro scoperta. Durante il solenne discorso che tenne all'Accademia delle Scienze di Parigi il 7 gennaio del 1839, Arago descrisse il nuovo metodo di rappresentazione, menzionando i dagherrotipi che aveva già avuto la possibilità di contemplare: vedute di edifici e ponti di Parigi talmente precisi e dettagliati che il dagherrotipo, secondo Arago, avrebbe costituito un gran vantaggio per «tutti quegli uomini che viaggiano» per disegnare le importanti strutture architettoniche degli altri paesi, permettendo loro di lavorare «meno tempo all'aria libera e più tempo nel proprio studio»¹⁷³. Effettivamente, il metodo di Daguerre necessitava di un tempo di posa estremamente minore rispetto a quello di Niepce: bastavano infatti una decina di minuti di esposizione solare su una lastra di rame trattata elettroliticamente con ioduro d'argento per ottenere una base fotografica che sarebbe poi stata comodamente sviluppata e fissata in studio applicando mercurio e tiosolfato di sodio. Un procedimento complesso che consentiva però la produzione di immagini di una nitidezza e precisione sconosciute fino ad allora.

L'introduzione dell'immagine fotografica nella cultura visuale europea aprì la strada a una vera e propria rivoluzione dello sguardo sulla città ottocentesca, che attraverso l'obbiettivo del nuovo strumento cominciò a presentarsi in forme totalmente inedite all'immaginario collettivo. È interessante notare come, soprattutto nei primi vent'anni della sua diffusione, e cioè fino all'introduzione delle ottiche istantanee negli anni sessanta dell'Ottocento, gli elementi di “novità” contenuti nelle fotografie urbane fossero prevalentemente dovuti alle limitazioni tecniche (non ancora risolte) del neonato strumento e non, come vorrebbe Alain Roger, all'eccezionale sensibilità dell'occhio dei nuovi artisti/fotografi. Racconta ad esempio Walter Benjamin, nella sua *Piccola storia della fotografia*¹⁷⁴, come negli anni quaranta del XIX secolo il fotografo David Octavius Hill scelse il

171 Nel contratto che sancì formalmente la loro associazione, datato 14 dicembre 1829, Daguerre riconobbe che Niepce aveva inventato «uno strumento nuovo [...] per fissare le viste offerte dalla natura senza la necessità di ricorrere a un disegnatore».

172 Citato in AARON SCHARF, *Arte y fotografía*, Alianza, Madrid 1994, p. 27.

173 *Ibid.*, p. 28.

174 WALTER BENJAMIN, *Piccola storia della fotografia*, in Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua*

cimitero di Greyfriars (Edinburgo) come *location* per una serie di ritratti, dato che la scarsa sensibilità alla luce delle prime lastre fotografiche obbligava i fotografi a impostare tempi di posa molto lunghi e a disporre i modelli in luoghi isolati e tranquilli.

La città era il banco di prova ideale per la neonata fotografia, dato che le lunghe esposizioni necessarie all'impressione delle prime immagini fotografiche indirizzavano i fotografi verso la scelta di soggetti immobili come edifici, strade e piazze. Nell'arco di tempo che delimita questa prima fase di sperimentazione, anche la delicatezza e il peso della strumentazione fotografica giocò un ruolo importante nella scelta dei punti di vista: molte delle prime foto di Daguerre erano infatti immagini di Parigi, e non della campagna circostante, a causa delle difficoltà di trasporto dell'equipaggiamento necessario per la produzione dei primi dagherrotipi. Similmente, la scelta di punti di vista insolitamente alti, come nel caso dell'immagine del *Boulevard du Temple* [63] visto dalla finestra dello studio di Daguerre, si rendeva necessaria per evitare che si producesse il tuttora sgradevole effetto delle linee verticali "cadenti".

Uno dei più grandi contributi al rinnovamento dell'immagine della città del XIX secolo è sicuramente quello di Gaspard-Félix Tournachon, in arte Nadar: fotografo, caricaturista e giornalista fondatore della rivista "La Revue Comic", nella prima fase della propria carriera egli si servì della fotografia esclusivamente come strumento di appoggio per la realizzazione delle sue note caricature delle maggiori personalità parigine della metà del secolo. Nonostante ciò, la fama ottenuta come fotografo ritrattista gli rese una più che discreta fortuna, permettendogli così di dedicarsi a una delle sue più grandi passioni: l'aeronautica. Le prime foto aeree di Parigi [64] risalgono al 1856 e furono scattate da Nadar, dopo circa tre anni di tentativi resi infruttuosi a causa delle interferenze che si generavano tra i gas espulsi dall'aerostato e i processi chimici necessari all'impressione fotografica, a bordo del pallone aerostatico *Le Géant*. Come scrive Javier Maderuelo nel suo saggio *Miradas sobre la ciudad*: «Queste immagini fecero sì che la città si comprendesse come un immenso panorama, non solo come un insieme di strade e case chiuse nei limiti dei propri muri perimetrali, ma come un autentico paesaggio nel quale le facciate degli edifici si trasformavano in dirupi e i grandi *boulevards* in canyon artificiali nei quali scorrevano fiumi di veicoli e cascate di persone»¹⁷⁵.

L'inaugurazione del nuovo punto di vista elevato e la grande scala delle immagini aeree di Nadar trasformarono completamente il modo di vedere e intendere la città, suggerendo una particolare equivalenza figurativa tra territorio urbano ed extraurbano che nel giro di pochi anni sarà l'oggetto privilegiato della pittura impressionista. Visti dall'alto di un aerostato, città e campagna *sembrano simili*, perché simili sono le immagini che producono attraverso l'utilizzo di un mezzo di rappresentazione (apparentemente) oggettivo. Nella seconda metà del XIX secolo comincia dunque a prendere forma un nuovo modello di contemplazione della città, paradossalmente capace di sintetizzare, in un'unica immagine, il distacco documentario di Van Wittel e Bellotto e l'interiorizzazione atmosferica di Guardi e Turner. L'elemento-cardine per la sintesi di questo nuovo filtro visuale sarà proprio l'introduzione, all'interno del mercato di produzione delle immagini urbane, del *medium* fotografico come strumento in grado di produrre un inedito allontanamento dell'opera dal suo autore: un distacco che sarà all'origine dell'estetica moderna.

Le immagini aeree di Nadar rappresentano il primo esempio *reale* di quella particolare forma di sguardo sulla città che Michel de Certeaux, in *L'invenzione del quotidiano*, attribuisce – nelle intenzioni – alle vedute a volo d'uccello dei secoli XVI e XVII e – nei fatti – ai vasti panorami urbani osservabili dalle punte dei grattacieli: «Salire in cima al World Trade Center significa separarsi dal dominio della città. Il corpo non è più vincolato a strade che lo portano da una parte all'altra secondo una legge anonima; né posseduto, giocatore o pedina, dal rumore delle tante differenze e dal nervosismo del traffico newyorkino. [...] Al di sopra di queste acque, Icaro può ignorare le astuzie di Dedalo in mobili labirinti senza fine. La sua altezza lo trasforma in osservatore. Lo distanza. Trasforma in un testo che trova davanti a sé, sotto i propri occhi, il mondo che lo stregava

riproducibilità tecnica, Einaudi, Torino 2000.

175 MADERUELO, *Miradas sobre la ciudad* cit., p. 177.

e che lo possedeva. Adesso può leggerlo, essere un Occhio solare, uno sguardo divino. Esaltazione di un impulso visuale e conoscitivo. Essere solo questo punto di vista è la finzione della conoscenza»¹⁷⁶. *Distacco e dominio* sono due elementi essenziali, come sappiamo, per la produzione dell'immagine paesaggistica: così come le mura urbane hanno sempre definito un ambiente protetto dal quale contemplare la campagna circostante, le estreme altezze dei grattacieli permettono oggi di osservare la città senza sentirsi soverchiato dalla sua presenza. Intorno alla metà del XIX secolo, dunque, la città europea si configura come un'entità non solo dominabile, grazie allo sviluppo della disciplina urbanistica e alla nascita di nuovi punti di vista elevati, ma anche oggettivamente rappresentabile, grazie all'introduzione dell'immagine fotografica: è ormai pronto il terreno per la nascita dell'idea moderna di paesaggio urbano.

La diffusione della fotografia obbligò gli artisti, con poche e non significative eccezioni, a confrontarsi con il nuovo mezzo d'espressione visuale per poter procedere nella propria opera: in un'epoca in cui l'efficacia delle macchine era considerata una virtù essenziale, uno strumento con il quale la stessa natura poteva plasmare, autonomamente, la propria immagine non poteva non esercitare una forte influenza sull'arte.

In un primo momento, l'avvento della fotografia fu accolto con entusiasmo all'interno del mondo delle arti, dato che le caratteristiche delle immagini fotografiche confermavano sostanzialmente i compromessi visuali ai quali erano giunti gli artisti della prima metà del XIX secolo. Utilità, verità e precisione erano diventati gli ideali da perseguire per generare un'arte precisa, critica e capace di trasformare la realtà: tanto in pittura, quanto in letteratura, architettura, teatro e musica, si affermò così la ricerca di un inedito *realismo* – espressione allo stesso tempo etica ed estetica degli ideali del positivismo illuminista. Uno dei principali rappresentanti di questa corrente artistica fu il pittore francese Gustave Courbet, il cui *Manifesto del realismo*, contenuto nel catalogo della mostra personale allestita nel 1855 nel Pavillon du Réalisme, fuori dell'Esposizione Universale alla quale non era stato ammesso, può essere considerato l'atto di nascita di tale nuova poetica, che si proponeva di dare un contenuto sociale e umanitario all'opera d'arte, attraverso la raffigurazione degli aspetti più umili della vita quotidiana che, privata di ogni idealizzazione romantica, doveva essere registrata secondo un fondamentale impegno di verità.

Il 25 dicembre del 1861 Courbet pubblicò sul “*Courrier du Dimanche*” un secondo manifesto, nel quale è riassunto con chiarezza il posizionamento del pensiero realista di fronte alla natura:

La pittura è un'arte essenzialmente concreta e può consistere solo nella rappresentazione delle cose reali ed esistenti. E' un linguaggio interamente fisico, che ha per vocaboli tutti gli oggetti visibili. Un oggetto astratto, invisibile, che non esiste, è estraneo all'ambito della pittura. L'immaginazione nell'arte consiste nel saper trovare l'espressione più completa di una cosa esistente e mai nel supporre o creare questa stessa cosa. Il bello è nella natura, e si incontra nella realtà sotto le forme più diverse. Nel momento in cui lo si trova, esso appartiene all'arte, o meglio ancora all'artista che sa come vederlo. Piuttosto, il bello è reale e visibile, e contiene in se stesso la propria espressione artistica. Ma l'artista non ha il diritto di amplificare tale espressione. Non può toccarla senza il pericolo di cambiarne la natura e quindi di indebolirla. Il bello offerto dalla natura è superiore a qualsiasi convenzione artistica¹⁷⁷.

Il realismo di Courbet si appoggia su una doppia convinzione: che tutto ciò che esiste può essere percepito; e che una percezione chiara e precisa di ciò che si trova davanti a noi è possibile, a patto

176 MICHEL DE CERTEAUX, *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*, Universidad Iberoamericana.

Departamento de Historia. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, México 2007, p. 104.

177 CHARLES E. GAUSS, *The aesthetic theories of french artists. 1885 to the present*, The Johns Hopkins Press, Baltimora 1957, p. 10.

che lo sguardo non si lasci deviare da dottrine soggettiviste. La rappresentazione della *realtà* degli oggetti e degli uomini era l'obiettivo principale dei realisti, secondo i quali la pittura possedeva un'intrinseca validità descrittiva, fondata su di una conoscenza "scientifica" della storia dell'arte e della psicologia della percezione. In quest'ottica, la precisione documentaria dell'immagine fotografica forniva ai pittori della prima metà dell'Ottocento uno strumento estremamente utile ai loro scopi, permettendo così un ulteriore avvicinamento dell'opera pittorica all'ideale positivista dell'arte come "specchio della realtà".

La pacifica convivenza tra fotografia e pittura era però destinata a terminare rapidamente: non appena i fotografi cominciarono ad ambire al conferimento di uno status artistico per la propria tecnica, sviluppando e introducendo accorgimenti atti a incrementare il contenuto artistico delle proprie opere, molti artisti, che fino ad allora avevano considerato la fotografia con una certa benevolenza, si dichiararono indignati per l'audacia da essa dimostrata, dando vita a diffuse campagne di critica contro quella che, da utile strumento, si era improvvisamente convertita nella «nemica mortale dell'arte», con l'accusa di provocare un generico degrado del gusto e di imporre agli artisti un'anonima omogeneità stilistica. L'inarrestabile approssimarsi dell'avvento della fotografia a colori, intorno agli anni settanta del XIX secolo, e il comprensibile timore per l'instaurazione da parte della fotografia di un vero e proprio monopolio della rappresentazione visuale, diedero infine il colpo di grazia: se voleva sopravvivere, la pittura doveva concentrarsi nuovamente su se stessa, per dar vita a nuovi valori artistici.

Nel 1842 la rivista "The Spectator" pubblicò un articolo nel quale si proponeva ai pittori di rivolgersi a quelli che erano allora considerati i limiti della fotografia – l'incapacità di riprodurre i colori naturali e di registrare gli effetti cinetici – e di utilizzarli come occasione per tornare ad approfondire gli effetti ottici, cromatici e cinetici della natura, per poi rappresentarli nelle proprie tele. Come già accennato, fino all'introduzione delle ottiche istantanee la fotografia aveva dimostrato grossi problemi nella rappresentazione degli oggetti in movimento. Le prime fotografie di scene urbane possedevano un'atmosfera del tutto irreali: a causa dei lunghi tempi di esposizione, le figure dei passanti non venivano registrate sulle lastre fotografiche, così che i luoghi rappresentati apparivano completamente deserti. Gradualmente, grazie all'uso di emulsioni e tecniche più efficaci, anche le figure umane cominciarono ad apparire nelle immagini fotografiche, seppur sotto forma di macchie più o meno indefinibili, sfumate nella direzione del movimento [65]. Tali aberrazioni, che erano comuni nelle fotografie anteriori all'apparizione delle placche fotografiche più sensibili e dei sistemi di otturazione più rapidi, sono una delle invenzioni della pittura impressionista.

L'esistenza di una relazione "clandestina" tra impressionismo e fotografia è più che una ipotesi: anche se la maggior parte degli artisti – per le ragioni sopra elencate – probabilmente considerò opportuno nascondere il fatto che utilizzavano materiale fotografico per la realizzazione delle proprie opere, è infatti impensabile che la fotografia non abbia esercitato una più o meno diretta influenza su di loro. Sebbene la mancanza di documentazione esplicita al riguardo renda difficile definire con certezza fino a che punto gli impressionisti si siano serviti delle immagini fotografiche, è possibile ritrovare all'interno della loro produzione pittorica le tracce dell'influenza che la fotografia esercitò su di essi. Secondo Aaron Scharf, ad esempio, il «naturalismo intransigente» di artisti come Monet, che si manifestava in una «costante insistenza sull'oggettività della visione» con l'obiettivo di «plasmare il carattere transitorio di luce e ombra», si riassume in un «estremismo percettivo profondamente relazionato con la stessa fotografia»¹⁷⁸. Sempre Scharf richiama l'esempio dell'impressionista americano Theodore Robinson, che durante la sua permanenza a Parigi tra il 1887 e il 1892 passò molte notti in compagnia di Monet a parlare di pittura e, nel caso specifico, della sua dichiarata passione per la fotografia come strumento in grado di aiutarlo nella propria arte. Tale influenza è facilmente riscontrabile nei quadri di Robinson che, come le contemporanee opere degli impressionisti francesi, esprimono chiaramente quelle caratteristiche – l'intensità del contrasto

178 SCHARF, *Arte y fotografia* cit., p. 176.

tra luce e ombra, la soppressione dei toni intermedi e la sfumatura degli oggetti in movimento etc. – che riscontriamo con frequenza nelle fotografie della prima metà del secolo.

Sarebbe però incorretto attribuire la particolare “adesione al vero” della pittura impressionista alla sola rielaborazione e accentuazione delle caratteristiche ottiche delle immagini fotografiche. Già intorno agli anni venti dell'Ottocento, infatti, era nata in Francia una nuova forma di pittura all'aria aperta – *en plein air* –, diffusamente praticata da colonie di artisti che si ritrovavano a dipingere in alcune località come, ad esempio, la foresta di Fontainebleau o i villaggi limitrofi. Un gruppo in particolare di questi pittori, noti come *Barbisonniers* (dal nome del villaggio in cui si dipingevano, Barbizon), si ispirò all'opera del paesaggista inglese John Constable per fondare un metodo di lavoro inedito, che prevedeva di eseguire disegni e bozzetti all'aria aperta per poi terminare i dipinti in studio. Unitosi alla Scuola di Barbizon nel 1830, Jean-Baptiste-Camille Corot ne divenne rapidamente uno dei più significativi rappresentanti, sviluppando un linguaggio pittorico del tutto innovativo, fatto di pennellate sintetiche che creano sottili giochi tonali per mezzo dell'accostamento delle macchie di colore: la particolare ricerca di luminosità, di effetti atmosferici e di vibrazioni tonali della luce e del colore, tipica dell'opera di Corot, costituì la base di partenza per le successive sperimentazioni pittoriche degli artisti francesi della seconda metà del secolo. L'interesse di Corot non si limitò però ai soli paesaggi naturali, ma investì anche il territorio urbano, con la medesima attenzione agli effetti cromatici e luminosi dell'atmosfera, e con la stessa determinazione di resa dal vero: ne risultarono dipinti unici nel loro genere, in cui gli edifici e le strade rappresentate prendono forma grazie al gioco dei colori e alla varietà nei passaggi di tono.

Cinquant'anni più tardi, i pittori impressionisti francesi scelsero come oggetto della loro attenzione la pittura “pura”, riuscendo a sviluppare un linguaggio figurativo che azzerasse la distanza tra il momento della percezione e quello della rappresentazione, con l'obiettivo di restituire sulla tela la fragilità e instabilità della natura, i cambiamenti atmosferici e il passaggio del tempo. A partire dalla prima mostra collettiva del 1874, gli impressionisti dimostrarono di saper rielaborare in maniera originale tanto l'insegnamento luministico di Corot – attraverso una pittura che catturasse sulla tela l'immagine «istantanea» (come la definì Monet) che si presentava allo sguardo dell'artista nel momento esatto in cui dipingeva – quanto l'impegno realista di Courbet, adottando temi non accademici (seppur privati della carica di impegno sociale che animava le tele realiste) come quello della città. Ad essa e ai suoi spazi gli impressionisti si rivolsero nell'ottica di fissare sulla tela l'attimo preciso della visione, mostrando, nelle scelte compositive e cromatiche, una chiara influenza da parte dell'immagine fotografica.

Tra il 1893 e il 1903, Camille Pissarro dedicò una vera e propria campagna pittorica alla città di Parigi, affittando camere d'albergo e appartamenti in diversi quartieri e ritraendo lo spettacolo che gli si presentava dalle finestre: la serie di tredici vedute del *Boulevard Montmartre* [66, 67], osservato da una finestra dell'Hotel de Russie, dichiara l'intenzione dell'artista di rappresentare lo spazio urbano in tutta la sua mutevolezza. La città di Parigi, nelle tele di Pissarro, è ritratta come un meccanismo in perenne movimento, animato dalla brulicante folla che la percorre, illuminato, di giorno, dalle mutevoli condizioni atmosferiche e, di notte, dalle luci dei lampioni, dei fanali e dei locali notturni. I rapidi tocchi di colore accostati non rappresentano più la realtà della visione, ma ne ricreano la sensazione visiva, confondendo dettagli e contorni in favore di una resa vibrante dell'atmosfera generale: mentre i dettagli delle singole architetture perdono importanza, gli effetti di luce e colore si elevano a tema prediletto dello sguardo dell'artista. La strada impressionista non è più una *scena* architettonica in cui la *civitas* recita la propria commedia, o tragedia, quotidiana: ma un *ambiente* con tanti caratteri quante possono essere le combinazioni tra le ore del giorno e le condizioni atmosferiche.

Questo nuovo modo di osservare e intendere lo spazio della città è impensabile senza prendere in considerazione la rivoluzione dello sguardo che fu inaugurata dall'introduzione dell'immagine fotografica nella cultura visuale europea. Così come l'elevato punto di vista dal quale Pissarro scelse di dipingere la sua serie di immagini del *Boulevard Montmartre* denota una influenza diretta delle

prime stampe di Daguerre, l'inedito "taglio fotografico" di molti dei quadri realizzati a partire dalla seconda metà del secolo è riconducibile all'introduzione delle ottiche istantanee, che permisero di produrre immagini di spazi urbani nei quali il posizionamento dei passanti era per la prima volta lasciato interamente al caso, come nelle *Viste istantanee di Parigi* di Hippolyte Jouvin. Le qualità compositive di queste nuove immagini furono elogiate dallo stesso Delacroix: «Quando un fotografo cattura una scena, la fotografia mostra soltanto una parte di essa, ritagliata dall'insieme: il bordo della fotografia risulta così tanto interessante quanto il suo centro»¹⁷⁹. Il decentramento della composizione e il posizionamento casuale dei personaggi, che per la prima volta potevano essere persino "tagliati" dall'inquadratura scelta, si trasferirono nella pittura impressionista, inaugurando una serie di riflessioni su *ciò che si trova al di là del quadro*. Due opere quasi contemporanee di Giuseppe de Nittis [68] e Gustave Caillebotte [69] dimostrano una predilezione per tali temi compositivi, affiancando a essi un'attenzione fotografica alla resa degli effetti ottici, come la riflessione della luce sul suolo bagnato, la colorazione delle ombre e la vaporosità dell'atmosfera.

Un caso particolare è quello di John Ruskin il quale, nel corso della sua vita, cambiò radicalmente di opinione in merito all'uso della fotografia da parte degli artisti, passando con gli anni da un partecipato entusiasmo a un inappellabile rifiuto nei confronti della nuova tecnica. Scorrendo la sua opera, si può notare come almeno fino al 1856 Ruskin sia stato un gran sostenitore dell'utilizzo dello strumento fotografico come mezzo di supporto per l'artista, con il fine di ottenere la massima precisione possibile nella rappresentazione della realtà. L'innamoramento di Ruskin per la fotografia, e in particolare per il dagherrotipo, sorse nel 1841 a Venezia, come racconta nella sua autobiografia, dove incontrò «un artista francese che produceva piastrine estremamente brillanti, che mostravano, se osservate con la lente, il Gran Canale, o Piazza San Marco, come se qualche mago avesse rimpicciolito la realtà, trasportandola in un paese incantato»¹⁸⁰. Tale era la passione per il nuovo strumento che Ruskin non tardò a paragonare le vedute del Canaletto con le lastre fotografiche che ritraevano i medesimi scorci di Venezia, optando senza indugi per le seconde: «Il manierismo di Canaletto è il più degradato che conosco in tutta la gamma dell'arte [...], e questo non lo dico senza riflettere, perché sono disposto a dimostrarlo sovrapponendo parti di dettagli copiati con esattezza da Canaletto e incisioni fatte con il dagherrotipo [...], e si vedrà che in Canaletto mancano la *texture* o la vera patina della pietra; la pennellata di Canaletto è una linea calligrafica, sempre violenta, nera e diritta»¹⁸¹. L'incontro con la fotografia fu decisivo per il giovane Ruskin, che a partire dal 1842, l'anno in cui conobbe Turner, cambiò radicalmente stile di rappresentazione, donando ai suoi disegni un'inedita tonalità naturalistica: da allora egli si servì diffusamente del dagherrotipo durante i suoi viaggi, al fine di integrare e perfezionare disegni che, seppur rigorosi e dettagliati, non sarebbero altrimenti stati in grado di descrivere gli elementi architettonici che la macchina fotografica permetteva, invece, di rappresentare con nitidezza.

A partire dalla seconda metà del secolo, però, Ruskin cominciò a nutrire seri dubbi sui reali vantaggi apportati dalla fotografia all'arte (pur continuando a utilizzarla per le sue rappresentazioni architettoniche). Nella sua opinione, i disegni prodotti attraverso l'uso del dagherrotipo risultavano essere troppo «letterali»: l'artista, secondo Ruskin, non poteva limitarsi alla registrazione meccanica della realtà, ma aveva il compito di elevarsi al di sopra di essa, anche quando si serviva di strumenti come il dagherrotipo e il calotipo. Nel 1870 l'opinione di Ruskin era radicalmente cambiata: durante la conferenza inaugurale della sua cattedra Slade all'università di Oxford, egli dichiarò infatti che «Quasi tutto il sistema e tutta la speranza della vita moderna si basano sull'idea che sia possibile sostituire la maestria con la meccanica; la pittura con la fotografia, la scultura con il ferro fuso. Questa è la principale professione di fede, o meglio di infedeltà, del XIX secolo», e aggiunse:

179 Citato in ANA MARIA MOYA PELLITERO, *La percepción del paisaje urbano*, Biblioteca Nueva, Madrid 2011, p. 263-264.

180 Citato in SCHARF, *Arte y fotografía* cit., p. 100.

181 Citato in *ibid.*, p. 102.

Lasciate che vi dica una volta per tutte che le fotografie non superano nessuna delle belle arti per qualità e utilità, e che *banno tanto in comune con la natura* [corsivo mio] che di essa condividono persino l'avarizia per cui nulla di ciò che ci offrono ha valore se non dobbiamo fare alcuno sforzo per ottenerlo [...]. [Le fotografie] sono utilissime per registrare certi dati, però né in una scena fotografata né in un disegno fotografato troverete alcunché di veramente buono, migliore delle cose stesse, finché non avrete pagato il prezzo che esige la natura con la vostra attenzione e il vostro sforzo [...]. [Le fotografie] non sono la verità, sono semplicemente natura sprecata¹⁸².

Queste (e altre) frasi di Ruskin denunciano la forte componente antimoderna del suo pensiero, nonché il nostalgico rifiuto di superare positivamente l'avvento della macchina, simbolo incontestato della nuova era, attraverso un'arte che sapesse incorporarla e portarla al di là della sua condizione meramente tecnica. Eppure, persino i reazionari moniti dell'intellettuale e artista inglese contengono significative tracce dello spirito del periodo in cui furono espressi, come nel caso della cruciale considerazione secondo cui la fotografia, seppure «sprecata», costituisce comunque una «natura».

Nel 1854 il paesaggista Henri Joseph Constant Dutilleux fece un'interessante considerazione sul rapporto tra pittura di paesaggio e fotografia, e sull'importanza di produrre copie perfette della natura attraverso il disegno, affermando che «una riproduzione della natura non è mai una copia esatta, matematicamente precisa, come quella che ci si aspetterebbe da un dagherrotipo. L'unica condizione alla quale può e deve approdare è quella di una *interpretazione* [corsivo mio], nella cui esecuzione l'artista utilizzi le proprie conoscenze, le proprie capacità e, soprattutto, il proprio temperamento, le proprie idee e reazioni intime; in una parola le proprie sensazioni!»¹⁸³. L'esattezza documentaria dell'immagine fotografica offrì ai pittori della fine del secolo una ragione per superare l'osservazione oggettiva del mondo, a patto però di utilizzare la fotografia stessa come strumento sul quale fondare tale nuovo sguardo. Gli impressionisti che ricorsero alle immagini fotografiche per le proprie opere approfittarono della loro «verità impersonale» per esprimere pittoricamente il particolare modo in cui essi *vedevano* le scene che le fotografie ritraevano con tanta esattezza.

Una volta risolto il problema della “verità” dell'immagine pittorica, garantita dalla documentazione fotografica, gli artisti potevano così cominciare a sondare le loro personali esperienze della città, esprimendo sulla tela – oltre alla variabilità delle condizioni atmosferiche – l'intima relazione da essi stabilita con i suoi spazi. L'esplicitazione pittorica dell'esistenza di un'esperienza personale del mondo esteriore coincideva, inoltre, con le recenti scoperte scientifiche in materia di percezione. Se alla fine del XVIII secolo, in *La critica della ragion pura*, Kant aveva già osservato come la realtà non si presenti mai al soggetto così com'è, bensì così come appare alla vista, nel XIX secolo gli esperimenti di fisiologia dell'occhio avevano rivelato che la visione è un'operazione attiva del soggetto, e non una semplice registrazione passiva di stimoli esterni. Il lavoro scientifico di Johannes Müller aveva inoltre dimostrato che, siccome i nervi collegati ai cinque sensi sono distinti, «le sensazioni erano intercambiabili e non necessitavano di una chiara connessione con un referente»¹⁸⁴, generando così un clima di sospetto nei confronti delle sensazioni ma, allo stesso tempo, di entusiasmo e sperimentazione verso le nuove possibilità di produzione del reale aperte da tali studi.

Una testimonianza importante della presa di coscienza del nuovo paradigma visivo ci è data dal famoso dipinto *Il balcone* [70], presentato da Edouard Manet al Salon del 1869. Le tre figure principali del quadro, personaggi della borghesia parigina ben conosciuti dal pittore, sono

182 Citato in *ibid.*, p. 105.

183 Citato in *ibid.*, p. 100.

184 MOYA PELLITERO, *La percepción del paisaje urbano* cit., p. 266.

raffigurate in un atteggiamento immobile ed enigmatico, disposte lungo la sottile linea di separazione tra un oscuro ambiente domestico (nella cui penombra si nasconde una quarta figura, quella del figlio di Manet) e l'esterno di un tipico edificio per appartamenti haussmanniano, con la facciata principale rivolta verso il *boulevard*. Come nota Jonathan Crary in *Suspensions of Perception: «Il balcone riposiziona figurativamente il soggetto osservante al di fuori dei termini del sistema classico della visione, facendo collassare la mutua necessità di un'interiorità soggettiva da un lato, e di un mondo esterno oggettivo dall'altro. Il sistema ottico adottato non è più quello in cui il mondo si relaziona al soggetto in termini di riflessione, corrispondenza o rappresentazione. L'occhio non è più una finestra trasparente dotata di proprietà transitive»*¹⁸⁵. I tre personaggi, rapiti come in un sogno dallo spettacolo che si apre di fronte a loro, fissano lo spazio urbano non solo in tre direzioni, ma anche in tre modi diversi. Di questi tre sguardi soggettivi non è possibile alcuna condivisione, perché non esiste più una realtà oggettiva e comune sulla quale fondare un piano comunicativo: alle figure non resta che osservare, in silenzio, un mondo «che si presenta come la fusione della sensazione interiore e dell'esperienza esteriore»¹⁸⁶. *Il balcone* di Manet manifesta la scomparsa di una realtà esterna collettivamente intesa come coerente e percepibile: a partire dall'Ottocento, la propria presenza nel mondo diviene incomparabile con quella di chiunque altro, così come la sua esperienza.

Intorno alla metà del XIX secolo, le scienze fisiologiche avevano portato alla luce l'esistenza di un'esperienza soggettiva e personale della realtà, mentre quelle ottiche avevano messo a disposizione della società uno strumento, la fotografia, in grado di documentarla oggettivamente. Gli impressionisti seppero dare un'unica forma all'apparente contraddizione di questi due paradigmi visuali, attraverso una pittura che contenesse tanto la forma “otticamente corretta” degli spazi ritratti, quanto la personale e irripetibile percezione degli stessi. Credo che l'inedita compresenza, nell'opera degli impressionisti, tanto del *piano oggettivo* – ottenuto per mezzo del ricorso alla fotografia –, quanto del *piano soggettivo* – risultante dall'apertura a un nuovo modo di intendere la percezione stessa –, sia assumibile come la prova pittorica dell'esistenza dell'idea di paesaggio urbano all'interno della cultura europea. Il paesaggio si definisce come un particolare tipo di relazione che si instaura tra un individuo e l'ambiente in cui si trova: perché possa “esserci paesaggio” è necessario che una realtà oggettiva sia osservata da un soggetto e che questi, attraverso la mediazione del proprio filtro culturale, produca un'immagine paesaggistica di essa. Mi pare dunque plausibile, in base a quanto scritto finora, ipotizzare che le rappresentazioni urbane di pittori come Monet, Caillebotte e Pissarro costituiscono i primi esempi di «paesaggio urbano» propriamente detto.

La Parigi degli impressionisti era soprattutto (ma non esclusivamente) la Parigi dei *boulevards*, la figura urbanistica più rappresentativa delle trasformazioni portate a compimento tra il 1853 e il 1870 dal Barone Georges-Eugène Haussmann. Non si trattò però soltanto di una massiccia riorganizzazione urbanistica del tessuto viario parigino, ma di una vera e propria progettazione dell'uso della città, i cui nuovi assi monumentali, al di là delle ragioni militari che richiedevano la realizzazione di un reticolo di ampie strade che facilitassero la penetrazione dell'esercito nella città per sedare possibili rivolte, furono pensati per trasformarsi in luoghi specificatamente adibiti al consumo: tanto delle merci esposte in vetrina quanto delle spettacolari immagini urbane che essi offrivano. Come scrive Walter Benjamin, Haussmann

[...] realizza la Metropoli distruggendo l'ideale dialettico della *Gesellschaft* [società] come *Gemeinschaft* [comunità] [...], usa la città direttamente come merce, la apre alla speculazione del grande capitale finanziario, la “aliena” completamente ai suoi antichi

185 JONATHAN CRARY, *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture*, MIT Press, Cambridge 2001, p. 83.

186 MOYA PELLITERO, *La percepción del paisaje urbano* cit., p. 266.

“soggetti”, respingendoli dal suo centro. Haussmann concepisce la Metropoli, a differenza della città come *terreno della lotta di classe*. [...]. La Metropoli non esprime più, allora, il dominio di una classe che cerca di “sintetizzarsi” con il suo opposto, secondo lo schema della tradizionale ragione dialettica, ma di una classe che vuole *potere*: che si impone direttamente e costantemente ripete la propria violenza¹⁸⁷.

L'opera di Haussmann andò ben oltre la demolizione, l'allargamento e ricostruzione dei filii stradali: tutti i nuovi fabbricati residenziali furono dotati di una studiata monumentalità e uniformità, la città venne disseminata di edifici per l'intrattenimento (negozi, gallerie commerciali, hotel, teatri, caffè), di grandi stazioni in acciaio e vetro e di spazi pubblici (piazze e parchi) la cui progettazione fu affidata a Charles Adolph Alphand; i marciapiedi, infine, furono decorati con alberi, lampioni e panchine. Le strade di Parigi si convertirono, grazie agli interventi guidati da Haussmann, in uno spazio allo stesso tempo domestico e spettacolare, a disposizione di tutti i cittadini (anche se di chiaro stampo borghese), senza differenziazione di rango sociale, di giorno e di notte. Come scrive Javier Maderuelo: «Non era più necessario spostarsi fino al campo per dipingere: ormai era sufficiente aprire la finestra e sporgersi al di fuori di essa per contemplare uno spettacolo tanto sorprendente quanto quello offerto dalla natura»¹⁸⁸. Non stupisce che, tra le norme introdotte dalla meticolosa pianificazione urbana e architettonica di Haussmann, ci fosse anche l'obbligo di rivolgere i balconi verso l'esterno dell'edificio, e non più verso il cortile interno, di modo che i cittadini potessero contemplare dall'intimità della propria dimora l'animazione dei *boulevards*, come puntualmente rappresentato da Caillebotte nel dipinto intitolato *Uomo alla finestra* [71].

Lontano dalla *Ville* del consumo e dello spettacolo, esisteva però una seconda Parigi, anch'essa in veloce trasformazione: un territorio ambiguo, nel quale si mescolavano la borghesia con il proletariato, il campo con la città, l'industria con l'intrattenimento. Era la Parigi delle *banlieue*: resa facilmente accessibile grazie all'estensione delle linee su ferro, la periferia della capitale si trasformò in un punto di riferimento per le nuove classi sociali (la piccola borghesia e il proletariato), che nel tempo libero – specialmente la domenica – potevano godere delle qualità naturalistiche di luoghi non ancora trasformati dalle spinte demografiche ed economiche che avevano investito la città storica. Non del tutto, almeno. Ana Maria Moya Pellittero, nel libro *La percepción del paisaje urbano*¹⁸⁹, descrive con acume il disorientamento provocato nei cittadini da questi nuovi territori, le cui immagini cangianti non erano mai completamente riconducibili a uno dei due poli della tradizionale opposizione tra ambienti urbani ed extraurbani.

Gli impressionisti, ovviamente, si cimentarono anche nella rappresentazione di tali luoghi, per decifrarne le più intime contraddizioni. In *Une baignade à Asnières* [72], George-Pierre Seurat presenta una scena eroicamente comune: un gruppo di bagnanti, dei quali non è possibile distinguere la classe di appartenenza, si rilassano sulla riva di uno dei due rami che la Senna forma attorno all'isola della Grande Jatte, a circa 8 chilometri dal centro della capitale. Sullo sfondo di questa scena apparentemente idilliaca, laddove ci si aspetterebbe una quinta naturale degna di cotanta arcadia, si trova la città industriale di Clichy, della quale si possono scorgere le grandi fabbriche e le ciminiere sbuffanti malsani vapori dal colore nerastro. Verso la fine dell'Ottocento, lo sviluppo urbano di Parigi stava procedendo a spron battuto: nel giro di quasi trent'anni, dal 1850 al 1877, la popolazione della capitale era raddoppiata (da uno a due milioni di abitanti), e anche i centri vicini, come Asnières, erano significativamente cresciuti. Tale poderosa espansione comportò la realizzazione di grandi insediamenti industriali nei territori periferici, che furono spesso oggetto di critiche e denunce a causa delle precarie condizioni di vita in cui versavano i loro lavoratori e, contemporaneamente, a causa dei danni che tali insediamenti arrecavano alla natura circostante, e in

187 MASSIMO CACCIARI (a cura di), *Metropolis. Saggi sulla grande città di Sombart, Endell, Scheffler e Simmel*, Officina Edizioni, Roma 1973, pp. 27-28.

188 JAVIER MADERUELO, *Del escenario de la ciudad al paisaje urbano*, in ID. (a cura di), *Desde la ciudad. Huesca: arte y naturaleza*, Actas del IV Curso, Huesca 1998, p. 49.

189 MOYA PELLITTERO, *La percepción del paisaje urbano* cit.

particolare al fiume. Nonostante questa problematica situazione fosse ben conosciuta, i bagnanti di Seurat non fanno una piega: il pittore parigino non rinuncia infatti a descrivere questo luogo come attrattivo e gradevole, località ideale per passare il tempo libero e godere degli incanti della natura, sfumando l'irreconciliabile contrasto tra mondo industriale e naturale in una composizione cromatica che mira ad assimilare le fabbriche e le ciminiere alla vegetazione circostante, riducendone così l'impatto visivo.

La seconda Parigi creata, indirettamente, dalla pianificazione haussmanniana presentava due facce distinte: da un lato, la dolce periferia campestre, meta prediletta della piccola borghesia nei giorni di riposo; dall'altro, la periferia miserabile dei lavoratori, priva di illuminazione, negozi, e acqua: dove il limite tra città e campo si faceva confuso e i lampioni a gas illuminavano terreni fangosi e deserti. Ancora una volta, gli impressionisti cercarono di dare un nome a questi luoghi, riconoscendo nella loro marginalità una traccia indelebile dell'incipiente modernità. In *À la périphérie de Paris*, Vincent Van Gogh rappresenta il *terrain vague* della periferia parigina, in cui gruppi di operai percorrono strade fangose incorniciate dai resti di una città lontana e vicina allo stesso tempo. Se i lavoratori non potevano che accettare a malincuore il triste aspetto di questi luoghi, gli artisti giunsero a considerarli spazi carichi di poesia, proprio in virtù delle loro caratteristiche di marginalità e inqualificabilità. Come scrive Georges Rivière nel 1877: «Questo *paesaggio* [corsivo mio] che Renoir considerava tanto accattivante, altri pittori lo videro con colori meno allegri. Notarono solamente *terrains vagues* cosparsi di immondizia, erbacce calpestate da abitanti cenciosi, miserabili casette e cascine in rovina, un cielo grigio spruzzato dai neri e oleosi sputacchi delle alte ciminiere. Si tratta esattamente dello stesso luogo, ma visto da uomini dal diverso temperamento, e interpretato in entrambi i casi con equivalente sincerità»¹⁹⁰.

Il commento di Rivière ci riporta inevitabilmente al problema della nascita del paesaggio urbano. Nei capitoli precedenti ho cercato di dimostrare come in Europa tra il XIII e il XIX secolo non si possa parlare con proprietà dell'esistenza di un'idea di paesaggio urbano, intesa nel senso moderno del termine. Perché in una determinata società tale idea sia presente è infatti necessario, come condizione minima e comunque non sufficiente, che esista una parola in grado di indicarla, e questo, se escludiamo il caso particolare dei *cityscapes* olandesi del XVII secolo, non avviene fino alla seconda metà dell'Ottocento (come vedremo più avanti). Le ragioni per cui proprio in questa fase storica si cominciò a contemplare la città come un paesaggio sono complesse e questo studio, inevitabilmente, non può che delineare soltanto alcune di esse. La stessa proposizione, apparentemente contraddittoria, secondo la quale si può osservare una città «come» un paesaggio, necessita di alcuni chiarimenti. La breve citazione di Rivière racchiude però alcuni dei temi-cardine di questa ricerca, che vorrei qui esplicitare prima di proseguire.

In primo luogo, vorrei sottolineare come il termine «paesaggio» venga in utilizzato da Rivière indipendentemente da una sua specifica connotazione figurativa (campestre, marino, di montagna, urbano etc.). Sebbene gli abitanti delle *banlieue* parigine non riuscissero a riconoscere in esse alcuna delle immagini che facevano parte della loro memoria collettiva, questi luoghi marginali “possedevano” uno o più paesaggi, a seconda degli occhi che li contemplavano. In seconda istanza, trovo che esista un interessante parallelismo tra le circostanze che accompagnarono l'affermarsi dell'idea di paesaggio urbano intorno alla fine del XIX secolo e la grande fortuna che tale termine ottenne nelle ricerche urbanistiche della seconda metà del Novecento: in entrambi i casi, infatti, le città europee stavano vivendo una fase di straordinaria (e incontrollata) espansione, che portò alla realizzazione di ambienti del tutto insoddisfacenti dal punto di vista estetico. Credo inoltre che esista una relazione di reciprocità tra la violenza figurativa delle *banlieue* parigine ottocentesche e la nascita dell'idea di paesaggio urbano, e che tale relazione si trovi nel fatto che, come scrivono

190 Citato in *ibid.*, p. 283.

Friedrich Schiller¹⁹¹ e Augustin Berque¹⁹², la sensazione di mancanza di un determinato paesaggio è solita condurre al desiderio della sua conservazione: in particolare, Schiller scrive che «il nostro modo di commuoverci di fronte alla natura è simile alla sensazione che prova un malato di fronte alla salute»¹⁹³. Verso la fine dell'Ottocento città come Parigi stavano diventando irriconoscibili, almeno nei loro quartieri più periferici: non c'è dunque da stupirsi se, nello stesso periodo, alcuni autori sentirono l'esigenza di trovare un termine capace di definire sinteticamente un'idea appena sorta e già in rischio d'estinzione. Infine, vorrei evidenziare come l'atteggiamento della maggior parte dei pittori di fronte ai problematici *terrains vagues* parigini fu tutt'altro che di rifiuto. Come scrive Alain Roger nel suo *Breve trattato sul paesaggio*¹⁹⁴, sappiamo che principalmente degli artisti è la responsabilità di scoprire, fissare e mostrare allo sguardo collettivo i paesaggi che ci circondano e che ancora non siamo in grado di *vedere*. I pittori impressionisti non erano alla ricerca delle tracce di un passato grandioso, o magari in rovina, nascosto tra le pieghe di una città la cui forma, come scrive Baudelaire, «cambia più velocemente del cuore di un mortale»: con le loro opere, essi cercavano piuttosto di decifrare l'impetuoso crescere dei nuovi spazi urbani, il rapido cambiamento dei luoghi e delle fabbriche della città, l'effetto che questi inarrestabili cambiamenti stavano producendo sulla popolazione, per poter definire una nuova estetica che fosse di riferimento per i decenni successivi.

Nel 1874 il critico d'arte Ernest Chesneau scrisse un commento sul famoso quadro di Claude Monet *Boulevard des Capucines* [73] che ci aiuta a comprendere ancora meglio l'importanza che ebbe la pittura impressionista nella cornice delle grandi trasformazioni culturali che si stavano avvicinando verso la fine dell'Ottocento: «Mai fino a ora si era plasmato il tremendo via vai della vita pubblica, il formicaio brulicante della massa sui marciapiedi e dei veicoli nella strada; mai fino a ora si era plasmato la fugacità, l'instabilità e la spontaneità del movimento nella sua incredibile animazione, fissandolo permanentemente»¹⁹⁵. Pittori come Monet, Caillebotte e Pissarro stavano cioè conferendo una forma visibile a ciò che, nello stesso periodo, scrittori come Baudelaire, Rimbaud e Poe avevano descritto nelle loro prose e nei loro versi: la nuova condizione dell'uomo metropolitano, *c'est à dire*, moderno.

Walter Benjamin ha dettagliatamente analizzato¹⁹⁶ la carica di innovazione che comportò l'introduzione della fotografia nella nostra cultura visuale. Il grande apporto della fotografia rispetto alla pittura, nella cornice dei temi che interessano a questo studio, risiede principalmente nella quota di *involontarietà* contenuta all'interno di ogni immagine: questa inedita distanza tra autore e opera conferisce alla fotografia, come scrive Benjamin, un «valore magico che un dipinto per noi non possiede più. Nonostante l'abilità del fotografo, nonostante il calcolo dell'atteggiamento del suo modello, l'osservatore sente il bisogno irresistibile di cercare nell'immagine quella scintilla magari minima di caso, di *hic et nunc*, con cui la realtà ha folgorato il carattere dell'immagine»¹⁹⁷. La fotografia possiede una dimensione parzialmente autonoma, indipendente del lavoro autoriale dell'artista/fotografo, perché dipendente dalla propria realtà tecnica: «La natura che parla alla macchina fotografica è infatti una natura diversa da quella che parla all'occhio; diversa specialmente per questo, che al posto di uno spazio elaborato consapevolmente dall'uomo, c'è uno spazio elaborato inconsciamente»¹⁹⁸.

Quando venne scoperta, la fotografia fu vista come un procedimento grazie al quale la natura

191 FRIEDRIK SCHILLER, *Sulla poesia ingenua e sentimentale*, SE, Milano 2005.

192 BERQUE, *El pensamiento paisajero* cit.

193 Citato in SIMÓN MARCHÁN FIZ, *La experiencia estética de la naturaleza*, in JAVIER MADERUELO (a cura di), *Paisaje y pensamiento*, ABADA, Madrid 2006.

194 ROGER, *Breve tratado del paisaje* cit..

195 Citato in SCHARF, *Arte y fotografía* cit., p. 176.

196 BENJAMIN, *Piccola storia della fotografia* cit.

197 *Ibid.*, p. 62.

198 *Ibid.*

poteva plasmare autonomamente le proprie immagini grazie al solo ausilio della luce. Come scrive Aaron Scharf, intorno alla metà dell'Ottocento i fotografi producevano “duplicati” delle scene che ritraevano: la macchina fotografica restituiva infatti immagini talmente dettagliate e precise della natura «che pareva possibile persino contare i fili d'erba di un campo»¹⁹⁹. Ma, soprattutto, tali immagini risultavano sempre impregnate di oggettività, di una certa «veracità impersonale». Questa particolare condizione di *oggettività* della fotografia generò, in relazione agli spazi della città, due reazioni distinte: da un lato vi furono coloro i quali promossero l'utilizzo della nuova tecnica come strumento di documentazione oggettiva dell'aspetto degli edifici e degli spazi pubblici; dall'altro vi fu chi, con diversi gradi di volontarietà, riuscì a elevare la stessa condizione tecnica della fotografia ad arte, inaugurando nuovi modi di osservare lo spazio urbano.

Nel 1840 l'editore parigino Noel-Marie Paymal Lerebours incaricò alcuni artisti per conto della sua casa editrice di intraprendere una massiccia “campagna di dagherrotipazione” delle principali mete del Grand Tour, che sarebbe stata pubblicata in più volumi con il titolo di *Excursionses Daguerriennes*. Le immagini inserite nelle prime edizioni delle *Excursionses* furono ottenute incidendo a mano le lastre dagherrotipiche, per ottenere dei negativi litografici su lastre di rame che potessero essere stampati in un secondo momento. Siccome i tempi d'esposizione, nella prima metà del secolo, erano ancora piuttosto lunghi, i negativi venivano inoltre ritoccati a mano per aggiungere dettagli, come persone e animali, che aumentassero l'effetto di realismo delle viste urbane, altrimenti deserte. L'idea di Lerebours non era tanto differente da quella che, circa trecento anni prima, avevano avuto Hogenberg e Braun quando cominciarono ad assemblare il primo volume del *Civitates Orbis Terrarum*: si trattava, sostanzialmente, di creare uno strumento che permettesse di viaggiare per il mondo conosciuto senza muoversi dalla propria poltrona. Per questo motivo, e per la qualità pittoresca delle più di mille viste riprese da Mosca alle Cascate del Niagara, le *Excursionses Daguerriennes* riscosero un buon successo tanto tra gli artisti quanto tra il pubblico più ampio.

Nei decenni successivi il modello delle *Excursionses Daguerriennes* fu adottato da case editrici e privati viaggiatori che rimasero affascinati dalla “verità” di immagini la cui funzione documentaria era garantita dal fatto che fossero eseguite a macchina. Nel 1841 il filologo inglese Alexander John Ellis, durante un viaggio in Italia, raccolse ed eseguì una serie di dagherrotipi dei principali monumenti della penisola, ipotizzandone la pubblicazione – mai avvenuta – con il titolo di *L'Italia in dagherrotipo*. Dieci anni dopo, l'archeologo francese Eugène Piot iniziò a raccogliere in un album, intitolato *L'Italie monumentale*, le immagini fotografiche dei monumenti più significativi da lui visitati durante il Grand Tour. Durante la tappa fiorentina del suo viaggio di formazione, nei primi mesi del 1851, Piot acquistò alcune calotipie da un giovane fiorentino, Leopoldo Alinari, che in quel periodo lavorava come garzone presso il calcografo Bardi, e che l'anno successivo avrebbe aperto – grazie al mecenatismo di Luigi e Giuseppe Bardi, e con l'aiuto dei suoi due fratelli Romualdo e Giuseppe – il suo primo laboratorio fotografico, specializzato nei temi del ritratto e delle vedute di opere d'arte e di monumenti storici. L'atelier dei Fratelli Alinari riscosse un immediato successo nazionale e internazionale, confermando così l'intuizione dei Bardi secondo i quali il futuro mercato delle riproduzioni d'arte e architettura sarebbe stato interamente affidato alla fotografia. Il primo catalogo Alinari, pubblicato nel 1855, consisteva in un solo foglio contenente la descrizione dell'archivio di vedute e pitture della Toscana. Un anno dopo, fu pubblicato il ben più nutrito album di immagini *Photographies de la Toscane et des Etats Romains*, molto richiesto sia tra gli studiosi sia tra i semplici viaggiatori in cerca di questo nuovo tipo di souvenir. Nel 1893, sotto la guida di Vittorio, figlio di Leopoldo, lo Stabilimento Alinari avviò la propria attività editoriale, pubblicando, oltre a cataloghi d'arte e architettura, le prime guide di città illustrate con fotografie, anziché con incisioni. Nel 1899 lo Stabilimento Alinari possedeva 25.000 lastre di opere esistenti in Italia, ed era ufficialmente riconosciuto come il principale atelier fotografico della penisola.

Secondo Italo Zannier, la precisione e la sistematicità con cui le immagini degli Alinari ritraevano

199 SCHARF, *Arte y fotografia* cit., p. 82.

monumenti e ambienti urbani delle città italiane aiutò ad alimentare la convinzione che «la fotografia, tutta la fotografia, sia soltanto una riproduzione meccanica, in miniatura e altamente fedele, della realtà»²⁰⁰ [74]. Eppure le impeccabili lastre fotografiche dello Stabilimento Alinari erano molto spesso “irreali”, e proprio a causa della loro eccessiva nitidezza, della decontestualizzazione dei soggetti ritratti (ottenuta attraverso l'eliminazione di elementi di disturbo come cavi elettrici e passanti), dell'artificiosità dell'illuminazione (calibrata *ad hoc* per non nascondere alcuna parte del soggetto rappresentato nel chiaroscuro) e dell'altezza dei punti di vista adottati (circa 3 metri dal livello del marciapiede per evitare il fenomeno delle linee cadenti): nelle immagini urbane dei Fratelli Alinari, come scrive Zannier, «l'oggetto architettonico appare come se fosse collocato in una neutrale esedra teatrale, a tal punto è decontestualizzato e avvolto in una soffusa e accattivante nuvola di luce»²⁰¹. Il fascino delle fotografie degli Alinari non risiedeva nella cristallizzazione di differenti e personali esperienze vissute dello spazio urbano (esperienze che, negli stessi anni, erano invece l'oggetto degli esperimenti pittorici degli impressionisti francesi) ma, al contrario, nella creazione di un corpus di immagini tra loro *confrontabili*, perché ottenute con gli stessi procedimenti. Il fotografo e scenografo Corrado Ricci, che collaborò ai testi di alcune delle guide Alinari, riscontrò a tal proposito come le fotografie Alinari consentissero di «confrontare sul nostro tavolo sculture, pitture, disegni che si trovano a Pietroburgo come a Madrid, a Palermo come a Londra»²⁰², con notevoli vantaggi per lo studio, la memoria e l'educazione estetica. Ancora una volta, e come nel caso delle *Excursions Daguerriennes*, la rappresentazione della città veniva intrapresa con l'obiettivo di fornire strumenti di conoscenza dei luoghi e degli oggetti ritratti, portando nuovamente a compimento un desiderio di documentazione del mondo conosciuto che abbiamo più volte riscontrato nei secoli precedenti.

Nonostante ciò, secondo Walter Benjamin la scoperta della fotografia fu decisiva affinché tale processo conoscitivo potesse avere luogo in età moderna, a causa della nuova dimensione collettiva assunta dalle opere prodotte dall'uomo, irriducibile se non attraverso uno strumento meccanico e collettivo, quale era appunto per il filosofo berlinese la macchina fotografica:

Chiunque avrà avuto modo di osservare quanto più facile sia cogliere un quadro, e più ancora una scultura o addirittura un'architettura, mediante la fotografia che non nella realtà. La tentazione di attribuire la ragione di questo fenomeno semplicemente a una decadenza della sensibilità artistica, a una decadenza dei nostri contemporanei, è troppo ovvia. Una simile interpretazione è contestata dalla constatazione di quanto, pressappoco contemporaneamente all'elaborazione delle tecniche riproduttive, si sia trasformata l'appercezione delle grandi opere. Esse non possono più venir considerate realizzazioni di singoli; sono diventate formazioni collettive, e ciò in una misura tale che la possibilità di assimilarle è addirittura legata alla possibilità di ridurne le dimensioni. In ultima analisi, i metodi di riproduzione meccanica costituiscono una tecnica della riduzione e sono d'aiuto all'uomo nel suo tentativo di dominare opere di cui, senza di esse, non sarebbe più possibile fruire²⁰³.

Nei primi decenni successivi alla sua scoperta, la produzione di immagini fotografiche fu fortemente condizionata dalle limitazioni tecniche del neonato strumento, alle quali i fotografi erano costretti ad adeguarsi per poter operare: un sensibile passo in avanti venne fatto intorno agli anni sessanta dell'Ottocento grazie all'introduzione di ottiche più progredite, che permisero la produzione delle prime immagini istantanee. Walter Benjamin ha sottolineato come il passaggio

200 ITALO ZANNIER, *Architettura e fotografia*, Laterza, Roma-Bari 1991, p. 24.

201 *Ibid.*, p. 25.

202 Citato in *ibid.*

203 BENJAMIN, *Piccola storia della fotografia* cit., pp. 73-74.

dalla prima alla seconda fase di questa storia si accompagnò a un generico decadimento del gusto dei fotografi, che per rendere le proprie immagini più “artistiche” cominciarono a ritoccarne a mano i negativi: secondo Benjamin, mentre le prime fotografie possedevano una certa *aura*²⁰⁴, mero risultato dell'uso di macchine fotografiche rudimentali, che tecnicamente consisteva nell'assoluta continuità tra la luce più chiara e l'ombra più fonda, «negli anni successivi al 1880 – quando cioè le nuove ottiche evitavano che si producesse il citato effetto di mezzatinta – i fotografi considerarono loro compito ripristinare artificiosamente quell'aura che mediante l'eliminazione del buio, grazie all'utilizzazione di obiettivi più precisi, veniva eliminata nell'immagine [...]; videro il loro compito, dunque, nel ripristino dell'aura, ottenuto mediante tutti gli artifici del ritocco e in particolare mediante la cosiddetta spugnatura»²⁰⁵. Per Benjamin nei primordi della fotografia la corrispondenza tra «l'oggetto e la tecnica» era tanto netta quanto la loro separazione nel successivo periodo di decadenza: eppure, «l'elemento decisivo per la fotografia resta sempre il rapporto del fotografo con la sua tecnica»²⁰⁶.

Quelli dell'annullamento dell'aura e del rapporto tra arte e tecnica sono alcuni dei temi principali del pensiero di Walter Benjamin, che incorniciano la sua più ampia riflessione intorno alla nascita della società moderna, della quale il filosofo berlinese cercò – e trovò – le tracce nei processi di trasformazione politica, tecnica e culturale che caratterizzarono la società europea del XIX secolo, e che assunsero una forma paradigmatica in Parigi, città alla quale Benjamin dedicò la sua grande e incompiuta opera dei *Passages*. Nel suo libro *Zona Urbana*²⁰⁷, Martín Kohan ha dimostrato come i testi benjaminiani su Parigi non siano il risultato di riflessioni relazionate con l'esperienza diretta che Benjamin fece della metropoli francese: bensì di una *lettura mediata* dei suoi spazi e dei suoi fenomeni urbani, ottenuta attraverso lo studio dei testi (letterari, pittorici, fotografici, cinematografici etc) che avevano «captato e plasmato quello che la modernità ha fatto di quegli spazi e di quei fenomeni»²⁰⁸. Se, a grandi linee, possiamo affermare con Kohan che «Benjamin «legge» Parigi fundamentalmente perché legge Baudelaire»²⁰⁹, non possiamo non dedicare un rapido excursus a un'altra figura-chiave del pensiero benjaminiano, anch'essa crucialmente legata alla capitale francese: Eugène Atget.

Nato a Libourne nel 1857, di professione marinaio e poi attore, Atget si trasferì a Parigi intorno al 1895, dove cominciò il suo grande progetto di documentazione fotografica della «vecchia Parigi», ovvero di quelle parti della città che non erano state modificate dal progetto di modernizzazione del Barone Haussmann. L'opera di Atget si presenta come un corpus immenso di più di 10.000 fotografie, che il fotografo classificò e ordinò secondo una struttura precisa: le immagini sono divise in cinque serie principali – Paesaggi-Documenti, Dintorni, Parigi pittoresca, L'Arte nella vecchia Parigi, Topografia della vecchia Parigi – a loro volta organizzate in sotto-serie e raccolte in due tipi diversi di album (di riferimento e rilegati). L'approccio di Atget, come scrive Guillaume Le Gall, fu quello di «un artista ancorato al XIX secolo [...] che opera come uno storico»²¹⁰: il suo obiettivo era infatti la conservazione di una serie di oggetti attraverso la loro trasformazione in

204 Per il significato del concetto di aura in Benjamin cfr. WALTER BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 2000, e p. 49: «definire l'aura un'«apparizione unica di una distanza, per quanto questa possa essere vicina» non significa altro che formulare, usando i termini della percezione spazio-temporale, il valore culturale dell'opera d'arte. La distanza è il contrario della vicinanza. Ciò che è sostanzialmente lontano è l'inavvicinabile. Di fatto l'inavvicinabilità è una delle qualità principali dell'immagine culturale. Essa rimane, per sua natura, «lontananza per quanto vicina». La vicinanza che si può strappare alla sua materia non elimina la lontananza che essa conserva dopo il suo apparire».

205 BENJAMIN, *Piccola storia della fotografia* cit., p. 68.

206 *Ibid.*.

207 MARTÍN KOHAN, *Zona Urbana. Ensayo de lectura sobre Walter Benjamin*, Trotta, Madrid 2007.

208 *Ibid.*, p. 18.

209 *Ibid.*.

210 GUILLAUME LE GALL, *El ojo del arqueólogo. Atget y las formas de la ciudad vieja*, in NADIA ARROYO ARCE (a cura di), *Eugène Atget. El viejo París*, TF, Madrid 2011, p. 20.

documenti fotografici, che mantenessero i segni visuali di un mondo in procinto di scomparire. Atget lesse la vecchia Parigi come un libro aperto²¹¹: ne decifrò la storia immortalandone le facciate e i patii delle case antiche e incorporò al suo ampio progetto iconografico lo studio della morfologia della città vecchia, la cui trama urbana era per lui inseparabile dalle serie di rappresentazioni fotografiche. Strade, piazze, parchi, vetrine, decorazioni, statue, lavoratori, mendicanti e prostitute: nulla sfuggiva allo sguardo “dagherrotipico” di Atget, che nel 1920 scrisse, in una lettera indirizzata al ministro della Cultura dell'epoca: «Posso affermare di avere tutta la vecchia Parigi in mio potere»²¹², dimostrando così di aver sviluppato, in seno al suo grande progetto, un'idea del tutto moderna di città, incardinata sulla visione frammentaria dei suoi spazi.

In un periodo nel quale le città si rappresentavano ancora attraverso i propri monumenti, le strade e le piazze più famose, Atget si addentrò nei meandri sconosciuti delle vie secondarie del centro di Parigi [75], con la sua pesante e antiquata attrezzatura di legno, «alla ricerca di un'identità urbana in silenzioso disfacimento»²¹³. Il suo sguardo si rivolgeva a ciò che vi era di più marginale e insignificante nella città, riscattandolo e rivalutandolo attraverso l'inquadratura fotografica. Gli scatti di Atget restituivano una lettura «quotidiana» dello spazio della città, attraverso la scelta di punti di vista mai stravaganti e di condizioni naturali di illuminazione: le sue fotografie di spazi urbani, purtuttavia, possedevano una dimensione misteriosa e surreale, generata dal diffuso utilizzo del controluce, che abbacinava e alonava la lastra, e dalla quasi totale assenza di figure umane al loro interno. Per Walter Benjamin, i luoghi catturati da Atget non erano solitari, bensì privi di animazione: le sue immagini presentavano una città «deserta come un appartamento che non ha ancora trovato gli inquilini nuovi»²¹⁴, suggerendo per la prima volta un estraniamento tra l'uomo e il suo ambiente costruito che sarà recuperato, pochi decenni dopo, dalla poetica surrealista. Ma le immagini di Atget furono anche le prime, secondo Benjamin, a disinfettare l'atmosfera stantia delle fotografie “artisticamente” ritoccate, introducendo «quella liberazione dell'oggetto dalla sua aura che costituisce il merito indiscutibile della più recente scuola fotografica. [...] Egli perseguiva gli elementi dismessi, spariti, svaniti, e così le sue immagini si rivoltano contro il suono esotico, pomposo, romantico dei nomi delle città; esse risucchiano l'aura dalla realtà, come l'acqua pompata da una nave che affonda»²¹⁵.

Benjamin riconosce in questo processo di estirpazione dell'aura dall'oggetto il contrassegno di una percezione nuova, inseparabile dal particolare rapporto che il fotografo francese stabilì con la propria tecnica: «esiste [...] un Busoni della fotografia: Atget. Entrambi sono stati dei virtuosi, ma anche dei precursori. Comune a entrambi è l'incomparabile capacità di *abbandonarsi alla cosa* [corsivo mio], una capacità legata all'estrema precisione»²¹⁶. Queste poche righe sintetizzano con grande efficacia il contenuto principale della rivoluzione estetica che ebbe luogo in Europa tra la fine del XIX e gli inizi del XX secolo: mentre l'estetica romantica si rivolgeva alla rappresentazione fedele della soggettività dell'artista, la sensibilità moderna, di cui Atget fu uno dei primi rappresentanti, si caratterizza al contrario – come scrive Peter Eisenman – per uno «spostamento dell'uomo che lo allontana dal centro del suo mondo»²¹⁷.

211 Negli anni venti del XIX secolo, scrittori e storici parigini cominciarono a utilizzare la similitudine della *città come testo*. Se per Turpin de Crissé (*Souvenirs du vieux Paris*, 1835) e Paul Lacroix (*Jacob*, 1858), ad esempio, la storia di Parigi si nascondeva nella città stessa, Charles Virmaître (*Les Curiosités de Paris*, 1868) definì la città di Parigi come una miniera interminabile per lo storico/osservatore che la percorresse alla ricerca di tracce del passato. Victor Fournel (*Ce que l'on voit dans les rues de Paris*, 1858), infine, propose la similitudine del *passante come dagherrotipo*, ovvero di un uomo che, mentre percorre le strade di Parigi, registra tutto quello che si presenta al suo sguardo come una camera oscura.

212 Ctato in ARROYO ARCE (a cura di), *Eugène Atget. El viejo Paris* cit., p. 16.

213 ZANNIER, *Architettura e fotografia* cit., p. 39.

214 BENJAMIN, *Piccola storia della fotografia*, op. cit., p. 70.

215 *Ibid.*

216 *Ibid.*, p. 69.

217 PETER EISENMAN, *Post-Functionalism*, in “Oppositions”, (1976), n. 5, pp. 1-2.

Sono convinto che l'idea di tale «spostamento», che caratterizza tutta l'arte del Novecento, non sia pensabile senza aver preso in considerazione la carica di innovazione che la «veracità impersonale» dell'immagine fotografica introdusse, come abbiamo visto, nella costruzione dello sguardo collettivo del XIX secolo. La fotografia conteneva infatti al suo interno uno «spazio elaborato inconsciamente» che non era riconducibile al regno della soggettività dell'artista: i suoi mezzi ausiliari, come il rallentatore e gli ingrandimenti, mostravano immagini impossibili da vedere altrimenti – scrive Benjamin che «Se è del tutto usuale che un uomo si renda conto, per esempio, dell'andatura della gente, sia pure all'ingrosso, egli di certo non sa nulla del loro contegno nel frammento di secondo in cui *si allunga il passo*»²¹⁸ –, e per quanto elaborate e calcolate che fossero, le scene una volta fotografate contenevano qualcosa «che anche nell'effigie è ancora reale e che non potrà mai risolversi totalmente in *arte*»²¹⁹. L'immagine fotografica come opera d'arte esisteva in una dimensione di stretta dipendenza dalle caratteristiche tecniche dello strumento con il quale essa veniva prodotta: una dimensione oggettiva alla quale Atget seppe abbandonarsi, facendo della propria opera il risultato della relazione con la propria tecnica. Credo dunque che la scoperta della fotografia sia stata di fondamentale importanza, nella cultura occidentale, sia per la costruzione della nuova «sensibilità moderna», sia per la definizione dell'idea di paesaggio urbano.

218 BENJAMIN, *Piccola storia della fotografia* cit., p. 62.

219 *Ibid.*

Capitolo terzo

La natura della città

*Uscì a camminare per il centro, la mattina. S'aprivano larghe e interminabili le vie, vuote di macchine e deserte; le facciate delle case, dalla siepe grigia delle saracinesche abbassate alle infinite stecche delle persiane, erano chiuse come spalti. Per tutto l'anno Marcovaldo aveva sognato di poter usare le strade come strade, cioè camminandoci nel mezzo: ora poteva farlo, e poteva anche passare i semafori col rosso, e attraversare in diagonale, e fermarsi nel centro delle piazze. Ma capì che il piacere non era tanto il fare queste cose insolite, quanto il vedere tutto in un altro modo: le vie come fondovalli, o letti di fiumi in secca, le case come blocchi di montagne scoscese, o pareti di scogliera.*²²⁰

1. Il paesaggio della metropoli

Tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo le città europee dovettero confrontarsi con una serie di nuovi fenomeni economici e sociali che influenzarono significativamente la loro conformazione, segnando il passaggio dei grandi centri urbani dalla condizione di *città* a quella di *metropoli*. La grave crisi agricola che si verificò tra il 1873 e il 1895 determinò un massiccio esodo di manodopera dalla campagna verso la città: tale fenomeno migratorio colpì con particolare intensità i centri di maggiori dimensioni, dove il processo ottocentesco di industrializzazione non aveva ancora subito battute d'arresto, mentre interessò meno le aree periferiche, la cui mancanza di una solida struttura industriale non permetteva di assorbire le nuove masse di contadini proletarizzati. Le principali città europee cominciarono così a dilatare rapidamente i propri confini, inglobarono caoticamente sul suolo cittadino periferie, piccoli villaggi e zone industriali e diedero vita a grandi conurbazioni in cui la massificazione della popolazione urbana determinò la necessità di nuove politiche di gestione territoriale.

Ignasi de Solà-Morales definisce questo nuovo modello urbano sviluppatosi nel XIX secolo «città-capitale»²²¹, giocando sulla doppia radice del secondo termine che, se ricondotto al latino *caput-itis*, sta a significare la condizione di «testa, centro del potere e delle decisioni, luogo nel quale si accumula la capacità organizzativa e si rappresenta la nazione»²²²; mentre la seconda radice, *capitalis-ae*, lo relaziona con il fenomeno di accumulazione di beni e risorse e, più in generale, con il capitalismo come nuova forma economica e sociale che trova nei grandi centri urbani la sua sede privilegiata. Come scrive de Solà-Morales: «Le città-capitale non si configurano più come recinti limitati ma come agglomerazioni continue e non-finite. Le città-capitale sono lo scenario degli interessi privati, dei capitali che cercano nella concentrazione urbana nuove occasioni di redditività. La città-capitale è illimitata e debolmente pianificata, perché il suo obiettivo consiste nel liberare le forze produttive e finanziarie che hanno collocato al suo interno le loro energie e il loro mercato»²²³.

Il modello della città-capitale, o metropoli²²⁴, conteneva al suo interno una serie di problematiche che tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo furono l'oggetto di una diffusa critica, volta a svelare i principi latenti del nuovo assetto urbano e, contemporaneamente, a denunciare gli effetti che esso aveva prodotto sulla società moderna. Un documento efficace nel delineare i contenuti di tale processo di revisione è il testo antologico *Metropolis*²²⁵, curato da Massimo Cacciari, nel quale il

220 ITALO CALVINO, *Marcovaldo ovvero Le stagioni in città*, Mondadori, Milano 2010, p. 109.

221 IGNASI DE SOLÀ-MORALES RUBIÓ, *Territorios*, Gustavo Gili, Barcellona 2002, pp. 57-63.

222 *Ibid.*, p. 57.

223 *Ibid.*, p. 58.

224 È necessario riportare come Ignasi de Solà-Morales, sempre nel libro *Territorios*, utilizzi il termine «metropoli» per indicare quella che, comunemente, viene chiamata «megalopoli» e che corrisponde alla città-globale nata a partire dagli anni sessanta. Pur ritenendo importante citare brevemente l'analisi sulla trasformazione della città europea svolta dall'architetto catalano, all'interno di questo studio ho preferito mantenere l'uso che fecero del termine «metropoli» i pensatori tedeschi dei principi del Novecento.

225 MASSIMO CACCIARI (a cura di), *Metropolis. Saggi sulla grande città di Sombart, Endell, Scheffler e Simmel*, Officina Edizioni, Roma 1973.

filosofo veneziano ha raccolto gli scritti che quattro dei maggiori autori tedeschi della prima modernità (Werner Sombart, Karl Scheffler, Georg Simmel e August Endell) dedicarono al tema della metropoli. Sebbene nell'ottica di questo studio il saggio di Sombart²²⁶ (*La metropoli*, 1912) sia meno rilevante, è tuttavia opportuno notare come la sua tesi, che postula l'esistenza di una costante metastorica nel processo di sviluppo della città europea, riscontrabile nel carattere primariamente consumistico delle agglomerazioni urbane, si discosti parzialmente dall'analisi – già citata – di de Solà-Morales, che vede nella liberazione delle forze economiche una caratteristica peculiare del nuovo assetto urbano. Scrive Sombart: «Se ora ci chiediamo che cosa abbia fatto così grandi queste città, troviamo ancora, essenzialmente, all'opera le stesse forze che hanno formato le città medievali. Anche (anzi: proprio!) le metropoli del primo capitalismo sono città di consumo, nel significato eminente del termine».²²⁷

Il testo di Scheffler²²⁸ (*La metropoli*, 1913) esplicita alcuni dei principali motivi attorno ai quali si organizzò, tra XIX e XX secolo, la lettura critica della metropoli: sviluppatasi troppo all'improvviso e troppo in fretta, ancora alle soglie della prima Guerra Mondiale l'immagine della grande città si mostrava come «il risultato di una situazione di passaggio assolutamente problematica»²²⁹ in cui la scomparsa del vecchio ordinamento economico-urbano non era stata accompagnata dall'instaurazione di un'idea cosciente di metropoli, producendo una situazione di «caos [...] regolato da poco più che da una tecnica amministrativa»²³⁰. L'analisi di Scheffler affronta il problema della metropoli secondo due prospettive differenti. Da un lato egli evidenzia i caratteri che distinguono il nuovo assetto urbano da quello “tradizionale”, dimostrando come in seguito alla rivoluzione industriale il rapporto città-campagna avesse cambiato di direzione, e come d'altra parte la «centralità» (economica, commerciale, amministrativa, simbolica etc.) della città si fosse estesa dalla sfera regionale a quella internazionale, orientando «gli interessi e i pensieri della nuova popolazione cittadina [...] verso un'economia mondiale»²³¹. Il secondo livello d'analisi riguarda invece la ricerca della «storia naturale» della metropoli, ovvero di quei «fattori di sviluppo che fino a oggi hanno agito per la organizzazione della città, [e che] agiranno anche in futuro assieme a tutte le altre tendenze innovanti»²³².

L'introduzione del concetto di storia all'interno dell'analisi urbana fu una delle innovazioni delle teorie di fine Ottocento, magistralmente inaugurata dall'opera di Camillo Sitte²³³. Per Scheffler – la cui tesi, pur dimostrando una latente complicità con le teorie estetiche dell'urbanista viennese, si discosta sensibilmente da esse – la città è un organismo vivente, composto di elementi la cui crescita e raggruppamento ne ridefiniscono continuamente la forma, intesa come l'espressione temporanea dell'evoluzione delle forme urbane precedenti. Nell'ottica di Scheffler, la progettazione urbana non può prescindere dalla conoscenza, da un lato, degli assetti morfologici passati e, dall'altro, degli elementi che «sono il materiale di costruzione con il quale, in tutti i casi, si deve costruire anche la metropoli del futuro»²³⁴. Se è possibile identificare i singoli elementi attraverso la combinazione dei quali la città si sviluppa, Scheffler si spinge oltre, riconoscendo l'esistenza di una «cellula originaria» della città: la famiglia. Proprio la centralità della «famiglia» differenzia irrimediabilmente, secondo il critico tedesco, la metropoli moderna dalla città tradizionale: se, da un lato, la crescita gigantesca della popolazione minacciò di produrre «una massa formata da un numero infinito di singoli, che

226 WERNER SOMBART, *La metropoli*, in *ibid.*, pp. 101-120.

227 *Ibid.*, p. 103.

228 KARL SCHEFFLER, *La metropoli*, in *ibid.*, pp. 165-187.

229 *Ibid.*, p. 171.

230 *Ibid.*.

231 *Ibid.*, p. 166.

232 *Ibid.*, p. 168.

233 CAMILLO SITTE, *L'arte di costruire la città. L'urbanistica secondo i suoi fondamenti artistici*, Jaca Book, Milano 1981.

234 SCHEFFLER, *La metropoli* cit., p. 168.

lavorano tutti e si affaticano senza direzione, senza accrescersi nella famiglia o potersi unire in gruppi interiormente saldi»²³⁵, d'altro canto l'espansione internazionale degli interessi economici creò una situazione inedita in cui gli operai, lavorando essenzialmente per mercati lontani, non riuscivano più a percepire l'effetto della loro attività, rendendo indifferenti le scelte lavorative e di ubicazione del proprio nucleo familiare: per loro, «la città non ha nulla [...] della casa, nulla di simbolico. Un senso della comunità, capace di innalzarli moralmente, non può mettere radici in loro»²³⁶.

Quello dell'indifferenza generata nella popolazione dalla vita metropolitana è uno dei temi centrali del saggio di Georg Simmel *Le metropoli e la vita dello spirito*²³⁷. Per il sociologo berlinese, la metropoli è la forma generale che assume il processo di razionalizzazione dei rapporti sociali: essa è il luogo in cui abita il *Geist*, lo spirito, e non l'individuo. Come scrive Paolo Jedlowski, «Tanto più stretta, poco numerosa e indifferenziata al suo interno è una cerchia sociale, tanto meno individualizzati sono i contenuti della coscienza di ciascuno dei suoi membri. Quanto più, al contrario, la cerchia si allarga, tanto più il singolo ha la possibilità [...] di sviluppare il senso della propria autonomia e della propria unicità»²³⁸. Siccome la metropoli è il luogo della massima concentrazione e differenziazione sociale, essa diviene la sede dell'individualità per eccellenza; ma «individualità» non è sinonimo di «felicità», avverte Simmel: nella metropoli, infatti, gli individui sono soverchiati dal mondo delle cose, perdendo di fatto la capacità di elaborarlo. Nonostante la metropoli faccia dilagare la vita percettiva, accrescendo gli stimoli e liberando l'individuo dalla semplice ripetizione, il rapporto con l'ambiente circostante, a causa dell'eccesso di tali stimoli, non è più filtrato dall'emotività ma controllato e gestito attraverso l'intelletto. Tale condotta difensiva conduce alla produzione di un risultato «estremamente personale»: l'atteggiamento *blasé*. Con tale termine Simmel indica un fenomeno psichico derivante dalla fitta concentrazione di stimoli nervosi contraddittori, che è propria dell'ambiente metropolitano, il cui tratto essenziale consiste nell'incapacità di reagire agli stimoli con l'energia che competerebbe loro: «così come la smoderatezza nei piaceri rende *blasé* perché sollecita costantemente i nervi a reazioni così forti che questi alla fine smettono di reagire, allo stesso modo anche le impressioni più blande impongono a chi è sciocco o inerte [...] delle risposte tanto violente da sbatacchiarlo per così dire di qua e di là, in modo tale da mobilitare anche le sue ultime riserve vitali, senza che egli abbia modo, rimanendo nello stesso ambiente, di raccoglierne di nuove»²³⁹. Nel comportamento *blasé* si trova il culmine, scrive Simmel, dell'effetto tipicamente metropolitano di concentrazione di uomini e cose: un incremento puramente quantitativo di stimoli che eccitano l'individuo alle massime prestazioni nervose, capovolgendole nel loro contrario. Quello *blasé* è un inevitabile fenomeno di adattamento ai contenuti e alla forma della vita metropolitana, che consiste nel «vietarsi di reagire – una possibilità in cui l'autoconservazione di certe nature si dà al prezzo di svalutare l'intero mondo oggettivo, il che infine fa sprofondare inevitabilmente la stessa personalità in un sentimento di analoga svalutazione»²⁴⁰.

Per Simmel, similmente alle tesi di Scheffler, il superamento delle contraddizioni della metropoli può avvenire soltanto attraverso l'affermazione dei valori della «comunità», la cui forma aggregativa è quella della città: se l'essenza del vivere metropolitano è riconducibile alla «equivalenza universale» dell'atteggiamento *blasé*, la città rovescia tale condizione, in quanto non è mai una città generica ma sempre una città data, una «comunità organica» dotata di un'immagine e di una bellezza proprie. Nello scritto su *Roma* (1898) pubblicato da Cacciari²⁴¹, Simmel relaziona la specifica *Stimmung*, o

235 *Ibid.*, p. 169.

236 *Ibid.*, p. 172.

237 PAOLO JEDLOWSKI (a cura di), *Georg Simmel. Le metropoli e la vita dello spirito*, Armando, Roma 2009.

238 *Ibid.*, p. 22.

239 *Ibid.*, p. 42.

240 *Ibid.*, p. 44.

241 GEORG SIMMEL, *Roma, Firenze e Venezia*, in CACCIARI (a cura di), *Metropolis. Saggi sulla grande città di*

tonalità spirituale, della capitale italiana al «caso felice» con cui gli elementi, edifici e stili si sono fusi nell'unità dell'insieme, raggiungendo «la forma della bellezza in modo altrettanto casuale e inconsapevole dei prodotti della natura»²⁴². Per Simmel, «sono quasi unicamente le vecchie città, cresciute senza un piano consapevole, a offrire un tale contenuto alla forma estetica. Qui opere che discendono da fini pratici e sembrano soltanto incarnazione di intelligenza e volontà, mostrano, grazie al loro incontrarsi, un valore che sta tutto oltre le loro originarie intenzioni»²⁴³. Per comprendere il significato di queste considerazioni, è necessario approfondire brevemente la concezione simmeliana di «paesaggio».

Nello scritto *Filosofia del paesaggio*²⁴⁴, Simmel dichiara che la coscienza ha bisogno «di una nuova totalità, unitaria, che superi gli elementi, senza essere legata ai loro significati particolari ed essere meccanicamente composta da essi»²⁴⁵. Tale unità è appunto il paesaggio: una visione allo stesso tempo autosufficiente e intrecciata con qualcosa di infinitamente più esteso. Un frammento di natura, scrive Simmel, non è paesaggio, a meno che non intervenga un osservatore e percepisca tale frammento come parte di una totalità, riconoscendo in esso un'unità che non è produzione soggettiva, ma proprietà insita del frammento osservato, estratto e trasformato in paesaggio. Tale proprietà è la *Stimmung* che, come scrive Monica Sassatelli, «è appunto ciò che fa il paesaggio, la sua specifica *tonalità spirituale* [...] l'atmosfera, se vogliamo, che scaturisce dall'insieme dei suoi elementi, che per questo vengono recisi dal resto e riallacciati più strettamente al centro»²⁴⁶. Seguendo le tesi di Burkhardt (e che Ritter farà poi sue), Simmel sviluppa il tema del paesaggio come compensazione rispetto a una natura da cui siamo ormai estraniati, allacciandole per la prima volta all'esperienza della vita moderna, le cui caratteristiche richiedono e generano compensazioni specifiche: «così la frammentarietà riscontrata nel turbinio della metropoli con le sue esposizioni industriali e divisione del lavoro esasperata, trova nel paesaggio non tanto un'altra faccia, un opposto, ma la conciliazione che la sfera estetica consente»²⁴⁷. Simmel opera dunque una sintesi tra l'idea romantica di paesaggio e la nuova condizione metropolitana, arrivando a teorizzare la contemplazione paesaggistica della città: la *Stimmung* di Roma deriva infatti dalla relazione che il soggetto instaura tra la forma casuale dei suoi singoli frammenti e il significato estetico della totalità a cui si riferiscono, secondo un'operazione tipicamente paesaggistica nel senso simmeliano del termine.

Nei primi anni del XX secolo Georg Simmel conferì sostanza filosofica alla contemplazione paesaggistica della città, indicandola come possibile via per la riconciliazione dell'uomo moderno con la sovrachianta frammentarietà della vita metropolitana. Le categorie storiche attraverso le quali era stata letta la città europea fino alla fine dell'Ottocento non erano più sufficienti: i cittadini della nuova realtà urbana, disorientati, non possedevano immagini in grado di “artializzare” gli spazi in continuo cambiamento della modernità. Per poter apprezzare la grande città era prima di tutto necessario imparare a *vederla* e sebbene pittori, scrittori, poeti e fotografi parigini avessero già rappresentato con grande maestria la sfaccettata trasformazione della capitale francese – Baudelaire aveva descritto la massa fluida dei *boulevards* haussmaniani, Monet e Zola avevano ricercato nelle *banlieue* parigine le tracce dell'incipiente modernità, Atget aveva fotografato i resti della vecchia Parigi – il processo di diffusione dell'estetica della metropoli, specialmente in città europee che non godevano del complesso apparato rappresentativo di Parigi, era ancora lungi dal completarsi. È

Sombart, Endell, Scheffler e Simmel cit., pp. 188-197.

242 *Ibid.*, p. 188.

243 *Ibid.*, pp. 188-189.

244 GEORG SIMMEL, *Filosofia del paesaggio*, in MONICA SASSATELLI (a cura di), *Georg Simmel. Saggi sul paesaggio*, Armando, Roma 2006, pp. 53-69.

245 *Ibid.*, p. 53.

246 *Ibid.*, p. 16.

247 *Ibid.*, p. 36.

all'interno di questo contesto che va dunque letto il saggio *Bellezza della Metropoli*²⁴⁸ (1908) scritto dall'architetto berlinese August Endell, uno dei più noti rappresentanti dello Jugendstil tedesco, secondo cui era necessario «insegnare a osservare realmente le città, per attingervi più forza e più gioia che sia possibile»²⁴⁹.

Il saggio di Endell prende di mira quella considerevole parte della società dei primi anni del Novecento che – in nome di un nostalgico ritorno alla natura – rifiutava il presente e criticava la mancanza di ideali dell'uomo moderno: «come se la natura non fosse anch'essa un prodotto dell'uomo; come se le forme di civiltà e le opere dell'uomo non fossero anche natura»²⁵⁰. Elevata a simbolo di una *Kultur* fatalmente allontanata dalla natura e dalla semplicità, la metropoli era vissuta dai contemporanei di Endell come un luogo orribilmente caotico, in cui la «fretta nevrotica» si univa con la ricerca del piacere e la degenerazione, rovinando gli uomini e rendendoli «deboli, egoisti e cattivi». Centinaia centinaia di migliaia di persone vivevano nelle città eppure ne disprezzavano la bruttezza, la sporcizia, i rumori e l'inquinamento, sognando «casette di campagna con una finestra illuminata sul far della sera»²⁵¹ e vivendo in uno stato di perenne malinconia: per Endell, però, la fuga dalla realtà non costituiva il rimedio ai problemi della vita nella metropoli. Essa era indubbiamente un ambiente più estenuante rispetto a un piccolo villaggio di campagna, e i suoi edifici erano sì per la maggior parte «noiosi, amorfi e senza vita»: ma proprio per questo il compito della società era quello di costruire città più spaziose, più ordinate e più artistiche.

Agli occhi di Endell, la metropoli è «un miracolo di bellezza e poesia, una favola, la più multiforme e e variopinta mai narrata da un poeta, una patria, una madre, che quotidianamente colma i suoi figli di gioie sempre nuove. [E solo] chi non è accecato dai pregiudizi, chi capisce di doversi dare tutto con energia e attenzione alla città, [...] si accorgerà presto che essa raccoglie nelle sue strade mille bellezze, innumerevoli meraviglie, infinite ricchezze, accessibili a tutti e tuttavia viste da pochi»²⁵². Quella della città moderna è per Endell una *bellezza difficile*, che deve essere allo stesso tempo scoperta e riscoperta. «Riscoperta», perché negli ultimi decenni del XIX secolo la tecnica, l'industria e il commercio si erano trasformati nelle uniche forze motrici della trasformazione urbana, alienando da essa il lavoro artistico e dando così vita a città che, confrontate con quelle antiche, risultavano *strutturalmente* povere perché la loro forma non corrispondeva con quella della struttura tecnico-economica moderna. «Scoperta», perché alla bellezza strutturale della città, che non parla ai sensi, si aggiunge, scrive Endell, una nuova bellezza, quella della *città come natura*. «Ciò potrà sembrare un'affermazione fuori luogo, ma è solo perché questa bellezza è stata sempre dimenticata, perché non siamo abituati a guardare una città come si guarda la natura, come si ammira un bosco, una montagna, un mare»²⁵³.

Endell attua, come Simmel, una mediazione tra le idee di natura e città per mezzo della categoria del paesaggio. Prese nella loro totalità, esse sono entità che sfuggono alla nostra comprensione, perché troppo complesse e frammentarie per essere ricondotte a una immagine sintetica. Ma nel momento in cui il punto di vista si abbassa, e la possibilità della loro conoscenza è ricondotta alla registrazione simpatetica dello sguardo di un osservatore, si apre il cammino verso analogie inedite, che dischiudono una dimensione percettiva in cui diviene possibile persino l'apprezzamento estetico di ciò che appare caotico e frammentario. Per spiegare la potenziale bellezza della metropoli anche Endell ricorre a una similitudine ma, nel farlo, mette in campo un'idea di città esplicitamente moderna. Per Endell, la forma della grande città e dei suoi spazi non è da cercare in leggi compositive di derivazione pittoresca (ad altezza d'uomo) o barocca (a volo d'uccello), poiché compito della metropoli è dare vita, come già scritto, alla struttura tecnica-economica della società

248 AUGUST ENDELL, *Bellezza della metropoli*, in CACCIARI (a cura di), *Metropolis. Saggi sulla grande città di Sombart, Endell, Scheffler e Simmel* cit., pp. 121-164.

249 *Ibid.*, p. 130.

250 *Ibid.*, p. 124.

251 *Ibid.*, p. 130.

252 *Ibid.*, p. 131.

253 *Ibid.*, p. 134.

moderna. Alla particolare bellezza della *città come natura*, secondo Endell, si affianca, dunque, quella della *città come struttura*: un tipo di bellezza inedito, che dipende dalla capacità di contemplare gli spazi della grande città nello stesso modo in cui si osservano gli ambienti naturali. Scrive l'architetto berlinese:

A chi sa ascoltarla, la metropoli appare un essere in continuo movimento, ricco di diversi elementi. A chi vi cammina, essa regala paesaggi inesauribili, immagini variopinte e multiformi, ricchezze che l'uomo non potrà mai completamente sviscerare. Se ancora pochi oggi le avvertono, questo dipende dal fatto che l'uomo può raggiungere ogni gioia soltanto attraverso la lotta, che ogni bellezza è stata trovata nel corso di lunghi anni e soltanto lentamente è divenuta inalienabile tesoro della nostra Kultur. Le nostre metropoli sono ancora così giovani, che ora soltanto la loro bellezza comincia a essere scoperta²⁵⁴.

La Berlino di Endell non è quella delle bellezze naturali, dell'architettura antica, delle vecchie e belle case, delle chiese e delle piazze affascinanti: è quella «orrenda» delle case che si innalzano come grida, delle piazze e delle vie appena sufficienti che si snodano, squallide e monotone, senza alcuna varietà, dando l'impressione di non muoversi mai mentre le si percorre. È la Berlino moderna, un grigio ammasso di pietre in cui, nonostante tutto, palpita una bellezza, perché «anche qui c'è natura, c'è paesaggio. Il mutare del tempo, il sole, la pioggia, la nebbia trasformano in bellezza questo squallore disperato»²⁵⁵. Lo sguardo di Endell attraversa le strade marginali di una Berlino che, sotto l'effetto degli agenti atmosferici, si trasforma in «un essere vivente» al quale la nebbia, la pioggia, l'aria e il vapore acqueo conferiscono qualità poetiche. Il bello va cercato, ed è più difficile trovarlo in città che in mezzo alla natura perché lì, il bello, migliaia di artisti l'hanno già cercato, dipinto e descritto. Eppure esso si può annidare in ogni dove e a ogni ora, e così, sul far della sera, «è un'esperienza senza confronti sedere [...] in un caffè di città, di quelli al primo piano, e guardare la folla che si incupisce, vedere il cielo sopra di noi che si infiamma d'improvviso, e poi l'onda blu, profonda, della sera spandersi per tutte le strade, entrare nella nostra stanza attraverso le grandi finestre – dimenticare tutto in un lampo, carte, giornali, tutte le banalità e le chiacchiere di ogni giorno»²⁵⁶.

La qualità delle singole architetture gioca un ruolo di secondo piano nella creazione dei «nuovi quadri» che le strade di Berlino offrono ripetutamente allo sguardo. Una volta considerati nel loro contesto, gli edifici cominciano a stabilire una relazione emotiva con l'osservatore, fatta di rimandi e contrasti: se i pilastri del ponte ferroviario «si confondono l'un l'altro a formare una massa oscura, emergente, palpitante, che quasi nasconde l'ultima casa. Pare uno squillo di tromba questa nera, torreggiante, mossa montagna. Il cuore tace di fronte all'impeto, alla passione e alla grandezza di questo ponte massiccio»²⁵⁷, la stazione della Friedrichstraße vista dallo Spree sembra un grembiale di vetro: «al crepuscolo, quando il paesaggio si confonde nell'ombra, le mille, piccole lastre di vetro cominciano a riflettere il rosso della sera, e tutta la parete è un cangiare di colori, una scintillante vita, che si slancia al di sopra dello stretto e buio pertugio, dal quale esce minacciosamente la locomotiva. E quando si entra nell'atrio ancora pieno dell'incerta luce del mattino, la grandiosa forma che si curva lentamente, ancora indistinta nella nebbia opaca, sembra un mare di toni grigi, leggeri, sfumante dal chiaro del vapore che sale, al buio del tetto e al nero delle locomotive mugghianti in partenza per l'est»²⁵⁸. Le descrizioni di Endell richiamano alla mente immagini che erano ben note negli anni in cui l'architetto berlinese scriveva, come *Le pont de l'Europe*²⁵⁹ [76] di

254 *Ibid.*, p. 136.

255 *Ibid.*, p. 143.

256 *Ibid.*, p. 145.

257 *Ibid.*, p. 148.

258 *Ibid.*

259 La Place d'Europe, un immenso ponte costruito al di sopra della ferrovia che terminava nella Gare Saint

Caillebotte o *Gare Saint Lazare* di Monet, [77]: quadri che testimoniavano l'interesse nutrito delle nuove generazioni di artisti per i manufatti urbani della modernità, della quale i ponti di ferro, le stazioni ferroviarie, gli edifici industriali e le ciminiere divennero verso la fine del XIX secolo gli elementi costituenti.

Agli inizi del XX secolo, come scrive Simón Marchán, la città si trasformò in paesaggio, venendo incorporata all'interno delle strategie percettive dell'arte moderna, secondo cui l'atto del *vedere* è concepito come un prolungamento estetico del semplice atto della visione. L'intenzionalità oggettiva dello sguardo quotidiano non era più sufficiente, perché la bellezza non si annidava più, esclusivamente, negli oggetti stessi, bensì nel modo in cui essi erano contemplati – e, di conseguenza, rappresentati. La nuova visione costruì l'immagine della metropoli a partire da tutte le velature naturali (la nebbia, l'aria, la pioggia, il crepuscolo, l'alba etc.) e artificiali (i fumi, i vapori, le luci notturne etc.) che si fondevano nei suoi spazi, e che i pittori avevano il compito di cogliere e restituire nelle proprie tele. Nei primi anni del Novecento, però, questo nuovo modo della visione era ancora irraggiungibile agli artisti tedeschi, che osservavano e invidiavano i quadri con i quali, nei decenni precedenti, gli impressionisti francesi avevano ritratto Parigi, non a caso definita da Benjamin la «capitale del XIX secolo». A Berlino invece, come scrive Endell a conclusione del suo saggio sulla *Bellezza della metropoli*:

Niente di tutto questo è stato ancora dipinto. [...] Solo un lungo studio e una grande pazienza possono condurre alla meta. Soltanto attraverso generazioni di pittori potremo avere l'idea della vastità di questo mondo. Soltanto allora si potrà considerare la bellezza della città qualcosa di naturale come la bellezza delle montagne, delle pianure, dei mari. Soltanto allora i bambini cresceranno nel sicuro possesso di questo bene, così come noi siamo cresciuti nel sicuro possesso della bellezza della natura. E soltanto allora potremo sperare che sul saldo fondamento della gioia che ci dà il vedere, cresca la nostra forza di abbracciare e formare il mondo²⁶⁰.

2. *L'uomo nella folla*

La produzione della nuova immagine della metropoli non si legò soltanto a quella delle opere architettoniche e ingegneristiche che ne definirono gli inediti luoghi. Nell'Ottocento, ingenti ed eterogenee masse di individui cominciarono a gremire le strade delle città europee, portando alla nascita di un fenomeno sociale – la folla – il cui avvento arricchì l'esperienza dello spazio urbano di nuove valenze percettive e psicologiche, fornendo agli artisti dell'epoca una serie di temi inesplorati con i quali cimentarsi. Una delle prime testimonianze di questa nuova condizione metropolitana la possiamo trovare all'interno del racconto breve *La finestra d'angolo del cugino*²⁶¹, pubblicato da E. T. A. Hoffmann nel 1822. La storia racconta di una visita pomeridiana svolta dall'autore a un proprio cugino il quale, a causa di una grave malattia che ne aveva permanentemente immobilizzato gli arti inferiori, era stato da tempo costretto a rinchiudersi nel proprio appartamento, situato ai piani alti di un edificio della piazza del Gendarmenmarkt di Berlino, dalla cui finestra aveva preso l'abitudine di osservare il quotidiano avvicinarsi di compratori e venditori nella piazza del mercato: abitudine che, nel giro di poco tempo, si era trasformata in una vera e propria passione. Invitato a osservare la piazza insieme al cugino, lo scrittore descrive la strana e sorprendente immagine che gli si offre allo sguardo:

Era come se l'intero mercato fosse un'unica massa di persone pigiate insieme, al punto che sembrava possibile lanciaarvi in mezzo una mela senza che questa riuscisse a toccar

Lazare, era una sorta di balcone urbano dal quale si poteva contemplare l'attività della vicina stazione.
260 ENDELL, *Bellezza della metropoli* cit., p. 164.

261 ERNST T. A. HOFFMANN, *La finestra d'angolo del cugino*, Marsilio, Venezia 2008.

terra. Minuscole macchie colorate risplendevano alla luce del sole; questo mi diede l'impressione di una larga distesa di tulipani, soffiati qua e là dal vento, e devo confessare che la vista, seppur veramente affascinante, divenne presto faticosa, al punto che una persona eccessivamente sensibile avrebbe sentito una sorta di vertigine, simile a quel delirio, non del tutto spiacevole, che si prova all'inizio di un sogno²⁶².

Confessate le proprie impressioni e la propria difficoltà nel proseguire, lo scrittore riceve dal cugino un amichevole rimprovero: egli non possiede infatti, secondo il malato parente, «un occhio che possa veramente *vedere* [corsivo mio]. Mentre il mercato qui sotto a te non offre che la vista di un'eterogenea e sconcertante massa di persone – oh, oh, amico mio! – io riesco a derivarvi le più varie scene di vita [...]. Forza, cugino! Vediamo se riesco a insegnarti almeno i rudimenti dell'arte del vedere»²⁶³. Sebbene lo shock causato dall'impatto con la folla non permetta allo scrittore, in un primo momento, di osservare nel dettaglio le tante storie che si intrecciano al suo interno, grazie all'aiuto dell'allenato cugino tale operazione diviene finalmente naturale e, affacciati alla finestra, i due spettatori possono finalmente osservare e commentare insieme le diverse commedie, e i tanti commedianti, che la scena urbana mette a loro disposizione fino all'ora di chiusura del mercato.

Walter Benjamin ha messo in relazione la sensazione di vertigine narrata da Hoffmann in *La finestra d'angolo del cugino* con quella provata dal drammaturgo Nikolaj Vasil'evic Gogol' pochi anni più tardi durante una fiera in Ucraina: «c'era tanta gente in movimento in quella direzione che gli occhi tremavano»²⁶⁴. La possibilità di apprezzare esteticamente un'immagine reale dipende prima di tutto dalla sua presenza all'interno dell'immaginario collettivo, ovvero dall'esistenza di precedenti rappresentazioni letterarie e/o iconografiche di tale realtà che la *artializzino*, come scrive Alain Roger, svelandola alla collettività. È possibile immaginare, come scrive Benjamin, che nella prima metà del XIX secolo l'immagine di una moltitudine in movimento si presentasse come uno spettacolo al quale l'occhio umano doveva ancora abituarsi, e che «una volta completato il suo apprendistato l'occhio abbia accolto favorevolmente tutte le occasioni in cui poteva mostrare di essere padrone della facoltà appena conquistata»²⁶⁵, offrendo tale immagine agli utilizzi e alle rielaborazioni che caratterizzano i processi di produzione artistica. Letta in questo contesto, la tecnica impressionista dell'estrazione di immagini «dal caos delle macchie di colore» può essere quindi interpretata come il riflesso di una particolare esperienza, quella dell'osservazione delle inedite e frammentate immagini della città moderna e dei suoi abitanti, prima divenuta familiare, poi dominata e infine trasferita sulla tela.

Venticinque anni dopo la pubblicazione de *La finestra d'angolo del cugino* di Hoffmann, Edgar Allan Poe mandò alle stampe un racconto breve intitolato *L'uomo della folla*²⁶⁶, nel quale il narratore descrive il lungo pedinamento, durato quasi quarantotto ore, con il quale aveva cercato – inutilmente – di scoprire i segreti di un anonimo passante, la cui peculiare espressione del volto lo aveva incuriosito a tal punto da convincerlo ad abbandonare il tavolino del caffè londinese nel quale si trovava, e a intraprendere un silenzioso inseguimento per le strade della città. Il racconto di Poe mi interessa particolarmente perchè al suo interno si trovano degli importanti rimandi ad alcuni dei testi esaminati in questo capitolo. La storia si apre con il protagonista comodamente seduto all'interno della «D Coffe House» di Londra: recentemente guarito da una malattia durata alcuni mesi, egli si trova in un particolare stato d'animo indotto dalla convalescenza, che instilla in lui un «calmo ma inquisitivo interesse verso qualsiasi cosa»²⁶⁷ e lo induce a dedicarsi a una partecipata

262 *Ibid.*.

263 *Ibid.*.

264 Citato in WALTER BENJAMIN, *Sobre algunos temas en Baudelaire*, Edición Electrónica de www.philosophia.cl / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, p. 19.

265 *Ibid.*.

266 EDGAR A. POE, *The man in the crowd*, in ID., *Tales*, Wiley & Putnam, Londra 1846.

267 *Ibid.*, p. 219.

osservazione degli avventori del caffè nonché, attraverso le fumose vetrine, dei passanti che gremiscono la strada: «quest'ultima era una delle vie più trafficate della città, ed era stata particolarmente affollata tutto il giorno. Eppure, con l'arrivo della sera, la folla cominciò a crescere ulteriormente; così che, quando i lampioni erano completamente accesi, due dense e compatte marea di persone scorrevano rapidamente di fronte alla porta [del caffè]. Non mi ero mai trovato in una simile situazione, a quest'ora particolare della sera, per cui *il tumultuoso mare di teste umane* [corsivo mio] mi inondò di una emozione deliziosamente sconosciuta. Nel giro di pochi attimi, abbandonai qualsiasi interesse verso le cose dell'hotel, e fui completamente assorbito dalla contemplazione della scena che si trovava al suo esterno. All'inizio il mio modo di osservare era astratto e generico. Guardavo i passanti collettivamente e li consideravo nelle loro relazioni complessive. Presto, comunque, cominciai a scendere nei dettagli, e a considerare con interesse minuzioso le innumerevoli varietà di figure, vestiti, aspetti, andature, visi ed espressioni del volto»²⁶⁸.

Come nel caso del racconto di Hoffmann, in Poe lo stato di malattia diviene stratagemma letterario per giustificare – e rinforzare – l'idea di un risveglio dello sguardo, che nei due scrittori risulta vincolato a una preliminare “uscita” dal sistema ufficiale della percezione (e quindi alla dismissione temporanea dei suoi codici), per poi rientrarvi in un secondo momento, attraverso un processo di “ri-strutturazione dell'occhio” che rende possibile l'apprezzamento estetico di ciò che, precedentemente, non si conosceva o non si osservava. La scena dell'avventore che, sul far della sera, contempla rapito il caotico svolgersi della vita cittadina attraverso le vetrine di un caffè, rimanda senza mediazioni tanto al testo di August Endell, che contiene al suo interno una descrizione praticamente identica a quella dello scrittore inglese, quanto al noto quadro di Degas *Donne davanti a un caffè, la sera* [78], che ritrae e pone in relazione due nuovi “ambienti domestici” tipici della città moderna: uno interno, quello del caffè parigino, e uno esterno, quello del *boulevard* – significativamente rappresentato nella sua inedita veste notturna. Walter Benjamin ha conferito particolare rilievo a tale nuova *condizione domestica* dell'ambiente metropolitano, legandola strettamente alla nascita di una figura essenziale alla comprensione delle particolari caratteristiche psicologiche e percettive del paesaggio urbano ottocentesco: il *flâneur*.

Il *boulevard* è l'abitazione del *flâneur*, che si sente a casa tra le sue facciate, così come il borghese si sente a casa tra le sue quattro pareti. Le insegne luccicanti e smaltate dei negozi sono per lui oggetti di decoro altrettanto belli, se non migliori, delle pitture a olio che il borghese appende nel proprio salone. I muri sono lo scrittoio sul quale appoggia il suo taccuino. Le sue biblioteche sono i giornalai e le verande dei caffè sono per lui i balconi dai quali, una volta finito di lavorare, sorveglia i propri affari²⁶⁹.

Il *flâneur* è l'individuo che percorre la città cercando rifugio nella moltitudine. Il termine, che deriva dal francese *flâner* – verbo che indica l'azione di «passeggiare a zozzo, osservando»²⁷⁰ – è ormai divenuto inseparabile dall'immagine della Parigi del XIX secolo, soprattutto grazie all'opera letteraria di Baudelaire che, nelle folle che si accalcavano lungo i *boulevards* della capitale francese, vedeva la possibilità di contrastare, come scrive Richard Sennett²⁷¹, lo *spleen* della vita moderna, ovvero una condizione di indifferenza verso il mondo esterno, tipica della vita metropolitana. Per il poeta e critico francese, che nell'apparizione delle grandi folle urbane aveva riconosciuto il segno evidente dell'avvento della modernità, era però inaccettabile che tale rivoluzionaria forza sociale

268 *Ibid.*, p. 220.

269 Citato in MOYA PELLITTERO, *La percepción del paisaje urbano* cit., p. 273.

270 È interessante notare come quello della *flânerie* fosse un comportamento associato alla perdita di tempo, attitudine inaccettabile in una società fondata sull'organizzazione scientifica del lavoro: non a caso, uno dei suoi più accesi avversari fu proprio Frederick Taylor, le cui misure di razionalizzazione del processo produttivo erano indirizzate a risolvere, tra gli altri problemi, quello della lentezza del lavoro dovuto al desiderio di certi operai di salvaguardare i propri interessi.

271 SENNETT, *The conscience of the eye. The design and social life of cities* cit., pp. 121-123.

emergesse soltanto nella letteratura²⁷² – i modelli di riferimento nelle arti pittoriche e plastiche erano infatti, verso la fine del secolo, ancora quelli neoclassici –: il vero pittore moderno doveva apprendere a cogliere e mostrare, secondo Baudelaire, l'eroismo della modernità, estraendo dalla profondità della vita superficiale della metropoli il suo lato più «epico». Si trattava, ancora una volta, di imparare a *vedere* la realtà con occhi diversi, di immergersi in essa e, successivamente, di *esprimerla*. Siccome la realtà della grande città era prima di tutto, per Baudelaire, quella della moltitudine dei suoi abitanti, il *pittore della vita moderna* non aveva altra scelta che «sposarsi alla folla», e fare di essa il suo regno:

Per il perfetto perdigiorno, per l'osservatore appassionato, è una gioia senza limiti prendere dimora nel numero, nell'ondeggiante, nel movimento, nel fuggitivo e nell'infinito. Essere fuori di casa e ciò nondimeno sentirsi ovunque nel proprio domicilio; vedere il mondo, esserne al centro e restargli nascosto [...]. Così l'innamorato della vita universale entra nella folla come in un'immensa centrale di elettricità [...]. Ammira la bellezza eterna e la stupenda armonia della vita nelle capitali [...]. Contempla *i paesaggi della grande città* [corsivo mio], paesaggi di pietra blanditi dalla nebbia o schiaffeggiati dal sole. Gioisce degli eleganti equipaggi, dei superbi cavalli, dell'abbagliante decoro degli stallieri, dell'agilità dei valletti, dell'incedere delle donne flessuose, dei bei bambini, felici di vivere e d'essere ben vestiti; in una parola, gioisce della vita universale²⁷³.

Per Baudelaire, il paesaggio della metropoli è un paesaggio artificiale, composto dagli edifici e dalle persone che li abitano, tanto al loro interno quanto al loro esterno: l'artista moderno, deve immergersi in essa con distacco, mescolandosi nella folla pur mantenendo la propria individualità, per contemplarla esteticamente ed estrarre da essa le immagini della modernità di cui è alla ricerca.

Credo che l'inedita condizione di domesticità assunta nel XIX secolo dalle strade della metropoli, incorporata nella figura baudeleraiana del *flâneur*, sia di fondamentale importanza per comprendere la nascita dell'idea moderna di paesaggio urbano. Nel 1962 Joachim Ritter scrive che «il godimento della natura e l'interesse estetico per la natura presuppongono [...] la libertà e il dominio sociale sulla natura»²⁷⁴, dimostrando come la natura possa esistere come paesaggio a patto che l'uomo non vi sia soggiogato: «La libertà, in quanto libertà dell'uomo, giunge all'esistenza con la città, con la scienza e con il lavoro della società moderna, giacché è grazie a essa che l'uomo si emancipa definitivamente dal potere della natura e la sottomette, facendone l'oggetto del proprio dominio e del proprio sfruttamento»²⁷⁵. I primi territori a essere rappresentati paesaggisticamente furono, non a caso, le campagne immediatamente circondanti le città fortificate, sulle quali la città esercitava un controllo non solo giuridico ma anche produttivo, attraverso l'agricoltura e l'allevamento. Progressivamente, il dominio della società urbana sulla natura si estese a territori più «difficili», come la foresta, la montagna, il mare e il deserto, che cominciarono a essere contemplati paesaggisticamente, e dunque rappresentati come tali, solo nei secoli successivi²⁷⁶. La presa ottocentesca di possesso, da parte del *flâneur*, di una città controllata nella forma e nell'aspetto dalla neonata disciplina urbanistica, ricondusse quindi il dominio esercitato sulla natura all'interno del territorio urbano, attraverso le figure della domesticità, del consumo, dello spettacolo e della folla, attorno alle quali si organizzò l'inedita esperienza della metropoli moderna.

272 A parte gli esempi di Hoffmann e Poe sopra analizzati, vale la pena citare qui *Les Misérables* di Victor Hugo.

273 CHARLES BAUDELAIRE, *Il pittore della vita moderna*, Abscondita, Milano 2004, pp. 23-25.

274 JOACHIM RITTER, *Paesaggio. La funzione dell'estetico nella società moderna*, citato in D'ANGELO (a cura di), *Estetica e paesaggio* cit., p. 82.

275 *Ibid.*, p. 81.

276 Cfr. ROGER, *Breve trattato sul paesaggio* cit., cap. 5.

Nella grande città anche l'uomo diventa una parte della natura contemplata. Come scrive Endell, «Nella metropoli [...] l'uomo è un fenomeno soltanto, un microcosmo i cui rapporti non ci interessano, ma la cui forma ci è accessibile come lo sono quelle dei monti e degli alberi»²⁷⁷. Questa riduzione del passante a fenomeno è però possibile soltanto nella città moderna, dove le centinaia di migliaia di persone che si avvicendano nelle sue strade sfilano quotidianamente senza stringere alcun rapporto con l'osservatore il quale, se sa *vedere*, può scorgere nei loro occhi, nel loro andamento e nel comportamento la loro vita interiore: «Non c'è niente di più bello – scrive Endell – che sedere in silenzio nel tram tra gente estranea, non per spiare i loro discorsi, ma per vivere i loro sentimenti, per godere nell'osservarli»²⁷⁸. Il tipo di interazione umana generata nello spazio urbano si configura, osserva Martin Seel²⁷⁹, come una specie di anonimato. Quando un soggetto attraversa una città, infatti, pur entrando a far parte del contesto dell'azione urbana, prende le distanze da esso, evitando di interagirvi. L'indifferenza con cui, nella metropoli, viene affrontata la massa dei cittadini che la popolano permette dunque l'astrazione da qualsiasi tipo di relazione umana: «Quando ci trattiamo da abitanti, o visitatori, della città ci escludiamo da ciò che ci vincola come esseri umani concreti. [...] Questa forma riservata di trattamento ci mantiene liberi e ci dà il tempo di partecipare al dramma teatrale, che non necessita di scenografie, di una città densamente popolata»²⁸⁰.

3. La città come paesaggio culturale

A partire dai primi anni dell'Ottocento, e in particolare con la pubblicazione nel 1803 di *Filosofia dell'arte* di Friedrich Schelling, il pensiero occidentale sviluppò un temporaneo disinteresse verso l'estetica della natura, progressivamente sostituita da una filosofia dell'arte intesa unilateralmente come teoria del genio, e dal ruolo via via più centrale conferito ai concetti di libertà e dignità umana. Le *Lezioni di Estetica* di Hegel, tenute tra il 1818 e il 1829 e pubblicate solo dopo la sua morte, si basano sulla supremazia della bellezza artistica su quella naturale e sulla dipendenza dell'esperienza della natura da quella artistica: secondo il filosofo di Stoccarda, il mondo autentico non è quello naturale, ma quello prodotto dall'uomo, identificato con la storia universale dello Spirito, di cui l'arte è un prodotto e le opere d'arte sono una cristallizzazione. Intorno alla metà del secolo, Friedrich Theodor Vischer dichiarò in *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen* che il capitolo del bello naturale doveva essere finalmente escluso dal regno dell'estetica: tale esclusione, che affonda le radici nell'idealismo ottocentesco, è stata assunta dall'estetica moderna e da quelle successive, nelle quali l'arte si erge a modello di qualsiasi percezione della natura. Secondo quest'ottica, il bello naturale discende da quello artistico, e non è pensabile una percezione estetica della natura senza una previa mediazione da parte dell'arte. Il cambio di paradigma estetico introdotto dall'idealismo tedesco fomentò una diffusa rivalorizzazione del mondo artificiale, la cui presenza fisica nella vita quotidiana, nel frattempo, era rapidamente aumentata sotto l'impulso della rivoluzione industriale. Lentamente, ma inesorabilmente, la natura organica veniva superata dall'irruzione delle forze produttive, oppresse – spesso violentate – dalla diffusione a macchia d'olio del nuovo *milieu* artificiale. A questa deriva anti-naturalistica della modernità, segnata dalla nascita dell'estetica dell'artificio, sono legate alcune interessanti riflessioni sul paesaggio di Theodor Ludwig Wiesengrund Adorno.

Nell'opera postuma *Teoria Estetica*²⁸¹, Adorno mette in discussione l'esclusione vischeriana del bello naturale dal discorso estetico, a partire dalla tesi secondo cui la liberazione ottocentesca dalla natura, così come la presunzione da parte dell'arte di poter catturare qualsiasi oggetto, aveva

277 *Bellezza della metropoli* cit., p. 153.

278 *Ibid.*.

279 MARTIN SEEL, *Espacios del tiempo del paisaje y del arte*, in JAVIER MADERUELO (a cura di), *Paisaje y arte*, ABADA, Madrid 2007, pp. 37-51.

280 *Ibid.*, p. 43.

281 ADORNO, *Teoría estética. Obra completa* cit.

condotto la civiltà occidentale verso un «sentiero di devastazione»²⁸², esemplificato dalla bruttezza dei paesaggi industriali prodotti tra Ottocento e Novecento, i cui edifici, seppur formalmente impeccabili secondo i criteri estetici loosiani, non si adattavano alle forme e alle linee dei paesaggi naturali in cui si inserivano. Per Adorno è necessario trovare un nuovo concetto estetico, che sia in grado di superare la problematica impostazione dettata dalla filosofia hegeliana (già messa in discussione da Proust la cui *Recherche* sostiene come sia in realtà l'esperienza dell'arte a essere impensabile senza l'esperienza della natura, dato che «l'esperienza di un arbusto spinato costituisce uno dei fenomeni primordiali del comportamento estetico»²⁸³). La riconciliazione moderna tra la posizione kantiana e quella hegeliana si trova, per Adorno, nella nascita ottocentesca del concetto di paesaggio culturale: «si sentono come belle le opere storiche, spesso in relazione con il loro intorno geografico, che possono richiamare attraverso l'utilizzo del materiale [...]. La storia è l'espressione dei paesaggi culturali, la continuità storica è la loro forma, ed esse si integrano dinamicamente al loro interno, proprio come nelle opere d'arte»²⁸⁴.

La tesi adorniana, che rimanda parzialmente alla più o meno contemporanea teoria del *Genius loci* di Christian Norberg-Schulz²⁸⁵, trova la soluzione al problema estetico in un terzo elemento. Non è la natura, e nemmeno l'arte l'origine della bellezza: è *la storia*. Per Adorno, la storia è infatti in grado di spiegare le mutazioni nell'apprezzamento del bello naturale che si sono avvicendate nel corso dei secoli: quando la natura appariva come qualcosa di separato dalla storia, la sua immagine era in realtà il prodotto di una fase storica nella quale «la rete sociale era talmente densa che gli esseri umani temevano di morirne soffocati», mentre, «quando la natura si presentava all'uomo come onnipotente, non c'era spazio per il bello naturale»²⁸⁶. La percezione estetica della natura possiede sempre un nucleo storico, che la legittima e relativizza allo stesso tempo dato che, così concepita, la natura si presenta all'essere umano spogliata di tutti gli attributi esistenziali, positivi o negativi che siano, che le diverse culture le hanno assegnato: si presenta, cioè, come un semplice fenomeno la cui esperienza, esattamente come nel caso dell'arte, è un'esperienza di immagini. Per questo motivo, scrive Adorno, «la differenza tra questa esperienza e l'esperienza artistica non è così notevole»²⁸⁷. Adorno teorizza, dunque, una identità strutturale tra i due piani del *naturale* e dell'*artificiale*, che una sottoposti all'atto percettivo si presentano, tutto sommato, come la stessa cosa. A tale equivalenza, sancita da Adorno tra mondo naturale e artificiale, sono legate due importanti condizioni, solo apparentemente contraddittorie, che riguardano l'*artificialità di ciò che è naturale* e la *naturalità di ciò che è artificiale*. Affrontiamole separatamente.

La prima delle due condizioni è stata ampiamente studiata dalla teoria del paesaggio della seconda metà del XX secolo, e riguarda la fasulla contrapposizione tra il *paesaggio naturale* e il *paesaggio culturale*, dove con il primo termine si intende l'aspetto di un territorio non modificato dall'intervento dell'uomo: un tipo di territorio che, come sottolinea Martin Seel, non esiste più da molto tempo (almeno non in Europa, aggiungo io). Per Seel, anzi, la possibilità stessa di avere paesaggio “naturale” è legata all'esistenza del paesaggio culturale: «la libertà del paesaggio non trasformato è un polo estremo della libertà del (e nel) paesaggio trasformato. [...] Ma questo vuol dire: il paradigma per l'analisi del paesaggio naturale estetico e delle sue diversità rispetto allo spazio pragmatico è il paesaggio culturale. Dove c'è paesaggio culturale può subentrare paesaggio naturale: come incremento di libertà nel paesaggio coltivato»²⁸⁸. Per Seel, che scrive in risposta alle tesi sul paesaggio di Ritter, *il paesaggio è sempre culturale*, dato che la stessa «cultura della distanza dalla

282 *Ibid.*, p. 90.

283 *Ibid.*.

284 *Ibid.*, p. 91.

285 CHRISTIAN NORBERG-SCHULZ, *Genius loci*, in “Lotus”, XVI, 1976, n. 13, pp. 57-67.

286 ADORNO, *Teoría estética. Obra completa* cit., p. 92.

287 *Ibid.*, p. 93.

288 MARTIN SEEL, *Uno sguardo retrospettivo alla natura del paesaggio*, D'ANGELO (a cura di), *Estetica e paesaggio* cit., p. 205.

cultura», e cioè la ricerca di una natura il più possibile libera e “naturale”, è un prodotto culturale a sua volta. Una volta allontanata la condizione di naturalità dall'idea di paesaggio – ricondotta da Seel, come da Adorno, al suo nocciolo culturale – anche l'esperienza della città moderna può configurarsi, senza strappi, come un'esperienza di tipo paesaggistico. Scrive infatti Seel, confermando quanto scritto finora, che già l'estetica del XIX secolo aveva scoperto che lo spazio urbano può soddisfare il requisito principale dell'esperienza estetica moderna della natura, che «consiste nel confrontarsi con qualcosa che non è, nei suoi aspetti essenziali, frutto di un processo intenzionale»²⁸⁹.

L'attrattiva paesaggistica della città sembrerebbe quindi dipendere, da un lato, dalla crescita in larga misura casuale della sua forma e, dall'altro, dall'intreccio inestricabile delle facciate, dei volti, degli avvenimenti e delle scene che fa apparire la città come qualcosa di contingente: «e tuttavia – scrive Endell confermando le tesi adorniane – se non esistesse l'esperienza della natura estetica, sia pure solamente in resti, frammenti e ricordi, non potrebbe avvenire il suo trasferimento e talvolta persino la sua accentuazione nell'esperienza estetica della città»²⁹⁰. Non tutti gli spazi della città, però, possono creare paesaggi urbani: per Seel è infatti necessario che un determinato luogo si presenti allo sguardo in maniera aperta, frammentaria e non sintetica, perché di esso si possa fare esperienza come di un paesaggio. Piazza San Marco a Venezia, per esempio, non può costituire un vero e proprio paesaggio perché presenta uno spazio troppo autonomo e artisticamente strutturato, al contrario di Times Square della quale si può sempre avere una percezione paesaggistica: «una grande piazza cittadina non costituisce da sola un paesaggio. [...] Lo può diventare, quando è esposta a vedute in contrasto tra di loro, quando risuona del fracasso delle varie attività, quando le sue architetture non segmentano anche il cielo, quando non si lascia circoscrivere in un recinto dominato da una sua propria legge»²⁹¹. La distinzione operata da Seel può apparire triviale ma, inserita nel contesto di questo studio, conferma l'importanza del salto estetico avvenuto nel XVIII secolo con Piranesi, grazie al quale lo spazio urbano smise di essere pensato, e dunque osservato e rappresentato, come una *scena* – uno spazio a sé stante e artisticamente strutturato – e iniziò ad assumere le caratteristiche del *frammento*, figura caratterizzante dell'immagine urbana moderna.

Nel saggio *Espacios del tiempo del paisaje y del arte*²⁹², Martin Seel analizza i particolari caratteri che uno spazio deve possedere per poter essere contemplato paesaggisticamente, fornendo così alcuni “elementi per il paesaggista urbano”, che mi sembra interessante riassumere in questa sede. Una prima osservazione riguarda la concezione degli spazi della città, nei quali i singoli oggetti o le relazioni che si instaurano tra di loro devono essere considerati come meno importanti rispetto alle relazioni che essi stabiliscono con il soggetto che li attraversa. La presenza di un osservatore che si muove al loro interno definisce i paesaggi come spazi sempre dinamici, le cui configurazioni visuali cambiano con il continuo spostarsi del punto di vista: la percezione di un paesaggio, in questo senso, può definirsi come l'esperienza dinamica del trovarsi in mezzo a configurazioni spaziali multiformi e in continuo processo di trasformazione. Un secondo elemento importante è la dimensione degli ambienti osservati. Un paesaggio non deve poter essere abbracciato con un solo sguardo, poiché la sua estensione, per definizione, non è misurabile con esattezza dall'occhio dell'osservatore: «Lo spazio di un paesaggio [...] non possiede né bordi né limiti; termina con un orizzonte: dove i contorni, le forme e i profili diventano vaghi, o dove – come nel caso di una intricata città – lo spazio continua a essere definito, ma non può essere interamente abbracciato dal proprio punto di vista. Perciò i paesaggi sono spazi che, dal punto di vista dell'osservazione di chi li percepisce come paesaggi, non si possono né abbracciare con uno sguardo, né misurare»²⁹³. Non può quindi esserci un vero e proprio paesaggio urbano all'interno di un patio o di un cortile, perché è necessario che lo spazio non sia completamente chiuso, né orizzontalmente, né verticalmente.

289 *Ibid.*, p. 205.

290 *Ibid.*.

291 *Ibid.*, p. 206.

292 MARTIN SEEL, *Espacios del tiempo del paisaje y del arte*, in MADERUELO (a cura di), *Paisaje y arte* cit.

293 *Ibid.*, p. 38.

Il paesaggio urbano è sempre, per Seel, il prodotto di un “coordinamento mancato” dei materiali della città: dove lo spazio urbano è armonicamente strutturato, visibile e comprensibile in tutte le sue parti con un solo colpo d'occhio, non c'è paesaggio, ma scena. Le idee di città e natura condividono un'origine storica – come già Adorno ha sottolineato – ma nel momento in cui i loro territori sono percepiti paesaggisticamente, esse si differenziano per una condizione importante: mentre il paesaggio “naturale” nasce da una «*perdita*, tanto disorientante quanto liberatrice, di senso interpretativo» che ne incerniera l'esperienza nel «vuoto di significato» di uno spazio sotto-determinato, il paesaggio urbano nasce da una *interferenza* di interpretazioni, conseguenza dell'eccessiva «pienezza di significato»²⁹⁴ di uno spazio sovra-determinato in cui l'interazione fenomenica e personale sono viste come impossibili da cogliere nella loro interezza, perché troppo intense. Esiste di conseguenza, anche in Seel, un'identità strutturale tra città e natura, che nella mediazione paesaggistica dei due territori si trasforma però in una differenziazione dicotomica: sebbene siano infatti entrambe percepibili come paesaggi, l'espressione fenomenica dei loro caratteri è da considerarsi diametralmente opposta, dato che all'assenza di codificazione tipica dell'ambiente naturale, si sostituisce l'eccesso di codificazione tipica dello spazio urbano.

4. *La seconda natura della città*

Queste riflessioni ci conducono alla seconda condizione derivata dall'equivalenza tra arte e natura postulata da Adorno in *Teoria estetica*, quella di una supposta *naturalità di ciò che è artificiale*, anticipata nella seconda metà dell'Ottocento dalla famosa frase di Goethe, per il quale «anche l'innaturale è naturale»²⁹⁵. Secondo questa idea tipicamente moderna, che fiorisce nella cultura occidentale durante il XIX secolo sotto la spinta della rivoluzione industriale e del progresso scientifico, e si radica in essa nel primo ventennio del Novecento, il mondo degli oggetti prodotti dall'uomo – tra i quali compare ovviamente la città – è dotato di una propria natura artificiale, la cui caratteristica principale è quella di essere totalmente autonoma e indipendente non solo dal suo omologo organico, ma anche dalla società che l'ha prodotto. Nel pensiero moderno, il *milieu* artificiale, di cui l'arte costituisce il livello più alto, è concepito come *altro* rispetto all'uomo e non, come nel precedente pensiero romantico, come un'espressione diretta del suo mondo interiore. Questo ennesimo – e, per il momento, insuperato – cambio di paradigma produsse due cambiamenti importanti all'interno del discorso estetico occidentale. In primo luogo, l'arte smise di essere pensata come il risultato dell'espressione della soggettività dell'artista, configurandosi invece come un processo di esplorazione e manipolazione delle proprietà di un mondo oggettivo – artificiale o naturale che fosse – le cui leggi l'artista ha il compito di svelare per mezzo della propria opera. Il secondo cambiamento riguardò invece la formazione dell'idea moderna di paesaggio urbano, che avvenne proprio nel periodo storico qui considerato, e che fu resa possibile – questa è una mia ipotesi – anche grazie all'inedita distanza percettiva, o *distacco*, che si stabilì tra l'uomo e l'ambiente (sempre più) artificiale della metropoli: uno spazio prodotto dall'uomo ma, così come la *natura* nel senso hegeliano del termine, *altro-da-sé* – una seconda natura.

Ogni cultura, in ogni epoca, è caratterizzata da uno specifico stato di coscienza, di percezione, di ideazione e di immaginazione, e ciascuno di questi stati, seppur superato o contraddetto da quelli successivi, è da considerarsi valido nel momento storico in cui si presenta, poiché è inscindibilmente legato a tutte le strutture della sua epoca. Per questo motivo, si può affermare che ogni periodo culturale sia caratterizzato da una visione dominante del mondo, «che porta con sé l'osservazione di determinati comportamenti etici ed estetici, creativi e percettivi»²⁹⁶. Il passaggio storico da una visione dominante a un'altra non si configura mai come un cambio brusco o repentino, ma come

294 *Ibid.*, p. 42.

295 Citato in GILLO DORFLES, *Naturaleza y antinaturaleza*, in JAVIER MADERUELO (a cura di), *Huesca: arte y naturaleza. Actas del I Curso* cit., p. 69.

296 GILLO DORFLES, *Artificio y naturaleza*, Lumen, Barcellona, 1972, p. 45.

una trasformazione lenta e progressiva: scrive Walter Benjamin, nel saggio sull'opera d'arte, che «nel giro di lunghi periodi storici, insieme coi modi complessivi di esistenza delle collettività umane, si modificano anche i modi e i generi della loro percezione sensoriale»²⁹⁷. Simmetricamente alle strutture della percezione, anche i sistemi artistici si trasformano tra un periodo culturale e l'altro, passando così da una «forma d'arte evoluta» precedente a una successiva, capace di incorporare al suo interno tutte le strutture culturali del nuovo assetto sociale e tecnico. Nel lungo lasso di tempo necessario perché tale passaggio si verifichi, arti, tecniche e società tendono a convergere verso il nuovo paradigma, assumendo forme “ibride” che verranno abbandonate in favore della nuova sintesi formale, lasciando sempre e comunque al suo interno una traccia della loro presenza. Scrive Benjamin:

Ogni forma d'arte evoluta si trova nel punto di incidenza di tre linee di sviluppo. E cioè, innanzitutto, la tecnica tende verso una determinata forma d'arte. Prima che il cinema fosse inventato c'erano certi libricini di fotografie le cui immagini, scattando di fronte all'osservatore sotto la spinta di un colpo di pollice, gli proponevano il corso di un incontro di boxe o di una partita di tennis [...] In secondo luogo, giunte a certi stadi del loro sviluppo, le forme d'arte tradizionali tendono a ottenere effetti che più tardi vengono ottenuti liberamente dalla nuova forma d'arte. Prima che il cinema si imponesse, i dadaisti cercarono nelle loro manifestazioni di suscitare nel pubblico una reazione che più tardi un Chaplin ottenne del tutto naturalmente. In terzo luogo, spesso, impercettibili modificazioni sociali tendono a modificare la ricezione in un modo che torna poi a vantaggio soltanto della nuova forma d'arte. Prima che il cinema cominciasse a formarsi un suo pubblico, nel cosiddetto Kaiserpanorama venivano consumate, da un pubblico riunito all'uopo, immagini (che avevano già cessato di essere immobili)²⁹⁸.

In merito ai sistemi di percezione dello spazio urbano, Benjamin notò (cosa che lo impressionò profondamente) come intorno alla fine del XIX secolo si fosse diffuso «un tentativo di controllare le nuove esperienze della città all'interno della cornice delle vecchie esperienze della natura tradizionale»²⁹⁹. Questa osservazione di Benjamin mi interessa particolarmente perché – apparentemente – suggerisce come l'esperienza paesaggistica della città nella seconda metà dell'Ottocento sia nata per trasferimento diretto, all'interno dello spazio urbano, di un tipo di percezione legato storicamente all'esperienza dell'ambiente naturale. In realtà, le parole di Benjamin denunciano un altro fenomeno, legato a quella che egli chiama la «sete di passato»³⁰⁰ del XIX secolo, comprensibile nella cornice dell'analisi dei processi con i quali le forme d'arte si trasformano da un periodo culturale all'altro. Verso la fine dell'Ottocento infatti, nonostante la scoperta e diffusione delle nuove tecnologie di costruzione e dei nuovi materiali, la produzione architettonica assumeva ripetutamente la forma di un'espressione nostalgica per il passato e l'antichità, oltre che per le forme della natura organica, come testimoniato dalla fortuna vissuta in quel periodo dagli stili architettonici classicisti e i movimenti come l'Art Nouveau (in Germania, Jugendstil). Per Benjamin, questa tendenza era l'espressione di un desiderio positivo di redenzione del passato: desiderio che però, nel momento in cui non faceva altro che imitare la forma del periodo al quale si richiamava, finiva per negare la particolarità storica di quello nel quale era espresso e realizzato. Sebbene ferro e acciaio venissero utilizzati per le vie ferroviarie, e si combinassero con il vetro per costruire grattacieli, i *Passages* parigini, le prime architetture in ferro e vetro, assomigliavano alle chiese cristiane, e i grandi magazzini, con i loro immensi tetti di vetro, «sembravano esser stati copiati dai

297 BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* cit., p. 24.

298 *Ibid.*, p. 55.

299 Citato in SUSAN BUCK-MORSS, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, A. Machado, Madrid 2001, p. 129.

300 *Ibid.*

bazar orientali»³⁰¹. Ancora intorno alla metà del secolo, secondo Benjamin, nessuno aveva idea di come costruire con i nuovi materiali a disposizione: «Gli architetti [dei primi anni del XIX secolo] imitano i pilastri dei colonnati di Pompei; le fabbriche imitano ville private, così come più tardi le prime stazioni ferroviarie si progettano come chalets»³⁰². Attraverso le maschere del mito classico e della *natura tradizionale*, il potenziale della *nuova natura*, composta dalle tecniche, dai processi e dai materiali recentemente introdotti nella produzione edilizia, restava ancora inespresso.

Passato e presente sono due termini cruciali all'interno del pensiero di Benjamin, per il quale l'immaginazione utopica, base imprescindibile per ogni possibilità di rivoluzione sociale, deve essere, da un lato, interpretata attraverso i materiali a disposizione di ciascuna epoca e, dall'altro, ottenuta attraverso la rivitalizzazione del passato, «perché – come scrive Susan Buck-Morss – se la storia futura non è determinata, e quindi le sue forme non sono ancora conoscibili, e se la coscienza non può trascendere l'orizzonte del proprio contesto sociale e storico, a quali altre fonti potrebbe ricorrere l'immaginazione, se non al passato morto, per concettualizzare il mondo “che ancora non c'è”?»³⁰³. Nelle sue *Note alle Tesi di Filosofia della Storia*, Benjamin utilizza un dipinto di Paul Klee, intitolato *Angelus Novus*, per esemplificare la sua idea di come la storia può entrare operativamente nel presente:

C'è un quadro di Klee che si chiama *Angelus Novus*. Vi è rappresentato un angelo che sembra in procinto di allontanarsi da qualcosa su cui ha fisso lo sguardo. I suoi occhi sono spalancati, la bocca è aperta, e le ali sono dispiegate. L'angelo della storia deve avere questo aspetto. Ha il viso rivolto al passato. Là dove davanti a noi appare una catena di avvenimenti, egli vede un'unica catastrofe, che ammassa incessantemente macerie su macerie e le scaraventa ai suoi piedi. Egli vorrebbe ben trattenersi, destare i morti e riconnettere i frantumi. Ma dal paradiso soffiava una bufera, che si è impigliata nelle sue ali, ed è così forte che l'angelo non può più chiuderle. Questa bufera lo spinge inarrestabilmente nel futuro, a cui egli volge le spalle, mentre cresce verso il cielo il cumulo delle macerie davanti a lui. Ciò che noi chiamiamo il progresso, è questa bufera³⁰⁴.

Si trattava perciò di trovare il modo di produrre le forme determinanti per l'epoca moderna che, secondo Benjamin, si nascondevano all'interno della tecnica, che si presentava alla società come una «seconda natura» di cui l'umanità, pur avendola creata, aveva da tempo perso il controllo. Le forme classiche e organiche dell'architettura ottocentesca dimostrano come la società stesse allora passando attraverso un «periodo di apprendistato» – simile a quello del principiante che, per apprendere una nuova lingua, ritraduce continuamente nella lingua materna finché non riesce a far suo lo spirito del nuovo idioma³⁰⁵ – necessario per poter disporre, al suo termine, delle nuove forme della tecnica come di «forme naturali». La «pratica culturale progressista» di Benjamin, come scrive Susan Buck-Morss, consiste dunque nell'aver cercato di strappare la tecnica e l'immaginazione allo stato onirico del mito, al fine di rendere *coscienti* tanto il desiderio collettivo di utopia sociale, quanto la capacità che la nuova natura artificiale aveva di realizzarlo, attraverso la traduzione di tale desiderio nel nuovo linguaggio delle forme materiali. In questo contesto ideologico, interamente proiettato verso il progresso e la produzione storicizzata di una nuova visione dominante del mondo, la percezione dello spazio della grande città non poteva certo configurarsi come imitazione nostalgica dell'esperienza del passato – ecco spiegata la denuncia benjaminiana del «tentativo di controllare le nuove esperienze della città all'interno della cornice delle vecchie esperienze della

301 Citato in BUCK-MORSS, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes* cit., p. 130.

302 *Ibid.*, p. 131.

303 *Ibid.*, p. 143.

304 Citato in *ibid.*, pp. 111-112.

305 Questa immagine è di Marx.

natura tradizionale»³⁰⁶ – bensì come un'esperienza appartenente alla moderna estetica della macchina.

Nelle sue *Immagine di città*³⁰⁷ Benjamin fa un solo riferimento alla percezione “naturalistica” dello spazio della città, all'interno del testo sull'infanzia berlinese: «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. Tardi ho appreso quest'arte; essa ha coronato il sogno, i primi segni del quale furono i labirinti arabescati sulle carte assorbenti dei miei quaderni»³⁰⁸. Al di là della similitudine, Martín Kohan ha posto l'accento sull'importanza che il verbo «imparare» assume in questo enunciato, il cui contesto non è una città qualsiasi ma Berlino, città dell'infanzia di Benjamin. Nato e cresciuto tra le sue strade, egli non può (in un primo momento) *vedere* la città tedesca con gli occhi di uno straniero o di un bambino – ai quali tutti i paesi si mostrano pittoreschi e esotici – perchè essa possiede per lui un'aura apparentemente inalienabile, definita dalle avvolgenti memorie del suo passato: per poterla vedere, deve ritornare a osservare i suoi spazi come per la prima volta, deve perdere la familiarità con i suoi oggetti, deve imparare a perdersi al suo interno. Assumendo lo sguardo del viaggiatore, Benjamin trasforma la città per mezzo della sua stessa percezione, facendo sì che essa si ripresenti a lui nella sua essenza più *oggettiva* (alienata dalle valenze soggettive legate al ricordo dell'osservatore), quella dei «labirinti arabescati» da lui disegnati sulle pagine dei suoi quaderni.

La metropoli non è una foresta: è un labirinto. La similitudine tra paesaggio urbano e paesaggio naturale è quindi valida, ma solo a livello strutturale, perchè seppur l'atto del perdersi nella città è comparabile a quello del perdersi nella natura, la città possiede un carattere proprio, derivante dalla natura artificiale di cui essa fa parte: una natura strutturalmente simile, ma percettivamente opposta, a quella organica, e che affonda le proprie radici nella storia evolutiva della città intesa come prodotto culturale. Queste considerazioni ci obbligano a soffermarci sull'uso che viene fatto attualmente della similitudine della *città come paesaggio*, che negli ultimi quindici anni ha vissuto una nuova fase di fortuna critica grazie ai contributi – per il momento soltanto teorici – di un gruppo di studiosi americani che fanno riferimento alla corrente del Landscape Urbanism. Come scrive James Corner³⁰⁹ il Landscape Urbanism, più che una disciplina, è una «collisione disciplinare» generata dalla messa a sistema delle diversità – ideologiche, programmatiche e culturali – contenute nelle discipline dell'*urbanism* e del *landscape* in un'unica pratica progettuale, capace di generare una sintesi dialettica inedita tra i due concetti, storicamente visti come contrapposti, e significativamente diversa rispetto ai passati tentativi di «parlare di siti urbani in termini di paesaggio, o di inserire il paesaggio nella città»³¹⁰. Secondo Corner l'opposizione tra paesaggio e città, indipendentemente dagli esiti progettuali attraverso i quali essa si esprime, definisce un'ottica operativa non più in grado di soddisfare le esigenze dettate dalle attuali condizioni di espansione urbana e crescita demografica. La natura sistematicamente ibrida del nuovo approccio progettuale è perciò posta come possibile soluzione dell'odierno problema urbanistico, affrontato secondo quattro linee tematiche principali: la prima consiste nella lettura ecologica del territorio urbano, la cui forma non è più intesa come il risultato di operazioni geometriche basate su riferimenti figurativi, bensì come la risultante dell'interazione dinamica di diagrammi ambientali operanti a diversa scala; la seconda linea investiga l'importanza della superficie, intesa come sistema orizzontale di relazioni strutturanti un territorio (la griglia di Manhattan) e non più come strumento progettuale adibito alla figurazione di luoghi specifici; la terza linea postula la necessità di un rinnovamento dei sistemi di rappresentazione

306 Citato in BUCK-MORSS, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes* cit., p. 129.

307 WALTER BENJAMIN, *Immagine di città*, Einaudi, Torino 1971.

308 *Ibid.*, p. 76.

309 JAMES CORNER, *Terra Fluxus*, in CHARLES WALDHEIM (a cura di), *The Landscape Urbanism Reader*, Princeton Architectural Press, New York 2006.

310 *Ibid.*, p. 24.

utilizzati dall'urbanistica, considerando insufficienti quelli attualmente utilizzati e promuovendo una loro ibridazione con le nuove tecniche artistiche e digitali; la quarta e ultima linea tematica, infine, riporta l'attenzione sull'importanza sociale dell'immaginario collettivo e sulla necessità di costruire spazi pubblici in grado di stimolarlo.

Il Landscape Urbanism, così come è stato delineato da Corner, opera a mio parere una serie di illeciti concettuali, sia dal punto di vista del paesaggio, sia dal punto di vista della città. In primo luogo, la preferenza accordata alla progettazione di processi e infrastrutture, a scapito della progettazione di spazi e luoghi, avvicina la strategia operativa del Landscape Urbanism a quelle della geografia e della pianificazione territoriale, abituate a lavorare sulla grande scala e attraverso rappresentazioni diagrammatiche. Proprio per questo motivo, tale approccio si distanzia dalla disciplina paesaggistica che, come sappiamo, ha come oggetto di studio l'aspetto del territorio e comprende tra le sue pratiche – per definizione – l'adozione della scala umana (declinata attraverso il ricorso al punto di vista), la progettazione spaziale e la rappresentazione figurativa. In secondo luogo, leggendo città e campo come un unico fenomeno, il Landscape Urbanism nega – volontariamente – le specificità culturali che distinguono storicamente i due tipi di territorio, proponendo una specie di *tabula rasa* semantica che non differisce sostanzialmente da quella operata dalle problematiche proposte urbanistiche del modernismo: le stesse proposte che la nuova disciplina intende superare. Infine, l'utilizzo che Corner fa all'interno del suo saggio della parola *landscape*, rimanda a un'accezione particolare del termine, legata ai complessi sistemi di caratteristiche fisiche e sociali del territorio, e non ai processi di costruzione culturale delle sue immagini parziali. Il Landscape Urbanism, in sintesi, si discosta sensibilmente non solo dall'idea di paesaggio urbano, ma anche dalla stessa idea di paesaggio, configurandosi come un approccio alla pianificazione urbana i cui contenuti “rompono” non solo con i sistemi speculativi del *real estate* e dei grandi insediamenti suburbani, ma anche con la storia della città occidentale – intesa sia nella variante europea sia in quella americana –, cancellando di fatto, con un solo gesto, le decine di secoli di produzione culturale durante i quali si è formato il nostro immaginario urbano.

5. *Back to the tree*

In occasione del Salon d'Automne del 1922, Le Corbusier presentò alla città di Parigi due proposte urbanistiche radicali, con le quali il trentacinquenne architetto svizzero tagliava ufficialmente i ponti con la cultura pittoresca di stampo sittiano che (grazie all'influenza del maestro Charles L'Eplattenier) aveva caratterizzato il primo periodo della sua formazione professionale, inaugurando così la sua lunga e discussa stagione di riflessioni sul tema della città. Il primo dei due progetti presentati era quello per una Città Contemporanea di tre milioni di abitanti: un modello generico di città ideale moderna, non una proposta concreta, volto a dimostrare l'inadeguatezza della metropoli ottocentesca rispetto alle esigenze dell'uomo contemporaneo, e a definire le nuove regole secondo cui le città del futuro si sarebbero dovute pianificare. Gli spazi della Città Contemporanea per tre milioni di abitanti, un rettangolo di 4000 per 6500 metri quadrati, sono articolati da tre tipi principali di edifici: ai ventiquattro grattacieli cruciformi (destinati ad attività direzionali e immersi in un ampio sistema di spazi aperti) che delimitano il centro direzionale della città, si accostano due soluzioni per le zone residenziali caratterizzate, nei lotti più vicini al centro, da un tipo edilizio aperto, costituito da maniche lineari che si incontravano ad angolo retto formando un disegno a “greca” continua, e, nei lotti più distanti dal centro, da un tipo edilizio chiuso, organizzato su grandi cortili rettangolari. La struttura della città è simmetrica, basata su di una griglia ortogonale e tagliata da quattro assi diagonali principali che disegnano, laddove si incontrano con altrettanti assi diagonali secondari, quattro piazze quadrate – unico riferimento alla forma della città storica, prontamente abbandonato nelle proposte successive – simmetricamente disposte rispetto al centro direzionale.

Il secondo progetto, mostrato per la prima volta insieme alla Ville Contemporaine con il titolo di *Première esquisse du plan d'aménagement du centre de Paris*, e presentato ufficialmente all'Exposition

Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes del 1925, all'interno del Padiglione dell'Esprit Nouveau, come Plan Voisin (dal nome del costruttore di aerei la cui munificenza aveva consentito la realizzazione del padiglione), costituisce invece una proposta ben più concreta, prevedendo la demolizione e ricostruzione di un'ampia porzione del centro storico della capitale francese. Il Plan Voisin recupera tutti gli elementi principali della Ville Contemporaine, adattandoli al contesto parigino di cui viene fatta, preventivamente, *tabula rasa*. Un primo lotto rettangolare, con orientamento est-ovest e compreso tra Place de Ternes e Les Halles, contiene la zona residenziale con funzioni culturali e governative, mentre un secondo lotto, sempre rettangolare, con orientamento nord-sud e compreso tra l'Ile de la Cité e Place de la République, ospita il grande centro direzionale. I tipi edilizi previsti per il Plan Voisin ripropongono quelli utilizzati nella Ville Contemporaine, eccezion fatta per gli edifici a corte chiusa: torri cruciformi per il centro direzionale ed edifici in linea *à redents* per la zona residenziale. Gli edifici sono immersi in un enorme parco, interrotto soltanto dalle vie di trasporto veicolari e pedonali, e dai pochi fabbricati storici conservati dal piano: «Sotto le fronde dei nuovi parchi – scrive Le Corbusier – resta la tal pietra insigne, il tal arco famoso, la tal loggia sapientemente restaurata, in quanto costituiscono una pagina di storia o un'opera d'arte. E in mezzo a un prato sorge ancora un palazzo rinascimentale, in tutta l'armonia delle sue proporzioni»³¹¹. Il Louvre, l'Arc de Triomphe, la Place de la Concorde, il Palazzo Reale, la Place des Vosges, la Madaleine e alcune chiese minori, strappate al loro tessuto urbano storico, si trasformano così negli oggetti museali di un percorso espositivo all'aperto, immersi nel fluido e continuo *milieu* naturale della città ideale di Corbù – «non c'è niente di più seducente!» –, che, sostituendosi ai vicoli malsani e congestionati del centro storico della città, nega l'importanza della strada come elemento strutturale della forma urbana.

Questi due progetti forniscono un esempio paradigmatico della complessa *médiance* culturale attraverso la quale l'architetto di Chaux-de-Fonds concepiva il fenomeno urbano, facendosi manifesto di una concezione articolata del rapporto tra città e paesaggio, che vorrei proverò a delineare brevemente. In Le Corbusier, come nota Iñaki Ábalos³¹², convivevano due sistemi complementari di comprensione dell'ambiente fisico: uno di origine scientifico-positivista, che assimila la natura a una macchina, portatrice delle leggi fisiche di cui l'architettura doveva farsi espressione costruita; e una di tipo plastico-purovisibilista, che riduce la natura al suo fenomeno percepito – il paesaggio – per indagarne le leggi compositive. I due approcci differiscono profondamente tra di loro, e accettarne la compresenza all'interno delle proposte urbanistiche di Le Corbusier significa, in un certo senso, ammettere l'esistenza al loro interno di due visioni distinte e complementari della realtà, che si esprimerebbero attraverso due sistemi distinti e complementari di rappresentazione: la prospettiva aerea per il paradigma macchinista e la prospettiva ad altezza d'uomo per quello paesaggistico. Questa ipotesi non appare tanto schizofrenica se consideriamo che sistemi di rappresentazione diversi sono sempre il prodotto di sistemi percettivi diversi – scrive Ana Maria Moya Pellittero in *La percepción del paisaje urbano* che «La percezione visiva necessita l'integrazione del mondo sensibile con il mondo cognitivo. In realtà, il vero strumento della visione è la mente»³¹³ –, e se richiamiamo alla mente la bella descrizione che del bipolarismo di Jeanneret fecero Colin Rowe e Fred Koetter in *Collage City*:

C'è il Le Corbusier architetto, dotato di quella che William Jordy definì «intelligenza arguta, sempre in collisione»³¹⁴: la persona che crea elaborate strutture pseudo-platoniche e poi le interpreta servendosi di dettagli empirici immaginari, ugualmente elaborati, il Le Corbusier delle digressioni multiple, dei riferimenti cervellotici e degli

311 LE CORBUSIER, *Urbanistica*, il Saggiatore, Milano 1967.

312 IÑAKI ÁBALOS, *Atlas pintoresco. Vol. 2: los viajes*, Gustavo Gili, Barcellona 2008, p. 123.

313 MOYA PELLITTERO, *La percepción del paisaje urbano*. cit., p. 156.

314 WILLIAM JORDY, *The Symbolic Essence of Modern European Architecture of the Twenties and its Continuing Influence*, in "Journal of the Society of Architectural Historians", XXII, n.3, 1953.

scherszi complicati. E poi c'è il Le Corbusier urbanista, impassibile protagonista di strategie completamente diverse che, su vasta scala (pubblica) lascia pochissimo spazio ai trucchi dialettici e alle involuzioni spaziali che considerava sempre adatti ad adornare situazioni più private. Il mondo pubblico è semplice, il mondo privato è elaborato [e] mostra un certo interesse per il contingente³¹⁵.

Eppure, nei progetti della Ville Contemporaine e del Plan Voisin, il Le Corbusier pubblico non sembra obliterare il Le Corbusier privato, come sostiene Rowe, bensì complementarlo, rivelandosi e celandosi a seconda dei punti di vista adottati.

Esplicitare l'esistenza di un duplice registro percettivo all'interno delle prime proposte urbanistiche di Le Corbusier può servire per comprendere come, nei decenni successivi alla sua pubblicazione, la critica abbia tendenzialmente affrontato, a seconda dei casi, soltanto uno dei due paradigmi concettuali sottendono tali progetti, generando nel tempo linee interpretative e giudizi sull'opera corbuseriana tanto differenti quanto complementari. Nel denunciare la riduzione macchinistica della città operata dal Plan Voisin, ad esempio, Richard Sennett³¹⁶ evidenzia come la scelta del punto di vista aereo [79] avesse l'obiettivo di ridurre al grado zero il dettaglio con cui gli edifici sono rappresentati, facendo così perdere al progetto qualsiasi relazione con i dettagli concreti per esprimere, in cambio, la condizione di «ripetizione meccanica» dei grattacieli cruciformi. Interamente rivolto verso l'estetica della macchina, il Plan Voisin costituisce, secondo Sennett, l'emblema paradigmatico della «città neutrale», primo esempio di un tipo di sviluppo urbanistico che presto avrebbe «sfregiato le città di tutto il mondo». Diverso, invece, il verdetto di Rosario Assunto, secondo il quale il ricorso alla macchina era per Le Corbusier un mezzo, e non un fine, atto ad «eliminare [dalla città] l'infelicità e aumentare lo stato di felicità, mediante quella che egli chiama *la meccanica della città*»³¹⁷ – qualcosa di ben diverso dalla «meccanolatria» di certi suoi epigoni. Un giudizio, a mio parere, difficile da comprendere, se non all'interno dell'ottica (allo stesso tempo assuntiana e corbuseriana) di un utopico azzeramento della città ottocentesca, rea, secondo il filosofo napoletano, di aver espulso l'arte dalle sue strade e di essersi fatalmente consegnata al dominio della macchina. Scrive infatti Assunto che «contraddittorie e incompatibili sono non la città e la campagna, ma la città naturale-agricola e la città tecno-industriale. La città, diciamo, che vivendo in simbiosi con la natura finalizzava il proprio espandersi a una continuità con la campagna, che esteticamente si esprimeva come armonia con il paesaggio, e la città che finalizza la distruzione delle campagne, e quindi del paesaggio»³¹⁸. La tesi di Assunto dimostra perciò una certa sintonia con la poetica urbana di Le Corbusier, accostando però erroneamente, come se appartenessero allo stesso piano semantico, le due idee di città e paesaggio.

Vista dal basso, la città ideale di Le Corbusier è – letteralmente – una foresta. Al suo interno, come mostrano certe vedute della Ville Contemporaine [80], la natura gioca un ruolo di principale importanza nell'organizzazione dello spazio pubblico, presentandosi come un sistema continuo che fa da fondo alle figure dei grattacieli che si elevano al suo interno. Lo schizzo della Ville Radieuse del 1930 [81], esprime un'idea di città polarmente opposta a quella della metropoli ottocentesca, in cui l'immagine dello spazio urbano non è affatto annullata in favore di un'astratta estetica della macchina, come vorrebbe Sennett, bensì è sostituita da quella di un nuovo tipo di ambiente, caratterizzato dalla costante presenza dell'elemento naturale, e soltanto a tratti interrotto dai corpi geometrici di edifici parzialmente nascosti dalle chiome degli alberi: un ideale estetico palesemente utopico, che Le Corbusier intendeva realizzare – ingenuamente, come nota Ábalos – ricorrendo diffusamente all'utilizzo dell'elemento naturale, il cui valore è però annullato dal fatto che «ogni 400

315 COLIN ROWE, FRED KOETTER, *Collage City*, in MARCO BIRAGHI, GIOVANNI DAMIANI (a cura di), *Le parole dell'architettura. Un'antologia di testi teorici e critici: 1945-2000*, Einaudi, Torino 2009, p. 229.

316 SENNETT, *The conscience of the eye cit.*, p. 171.

317 ROSARIO ASSUNTO, *La città di Anfione e la città di Prometeo. Idea e poetiche della città*, Jaca Book, Milano 1997, p. 206.

318 *Ibid.*, pp. 192-193.

m emerge un grattacielo con una popolazione di 50.000-60.000 persone, e [che] tutta la città è attraversata da una impressionante rete di autostrade che compone un curioso e macchinoso tracciato monumentale»³¹⁹.

Il tentato rovesciamento corbuseriano dell'immagine della città non fu soltanto il prodotto, come scrive Sennet, di un desiderio di «combattere il peso morto del passato [distruggendo] le differenze accumulate nello spazio per affermare la propria differenza nel tempo»³²⁰, ma fu anche l'espressione di una volontà di «ritorno alla natura»: un atto visto come necessario ai fini della ricostruzione di una *civitas* e di una *urbs* non più corrotte dal degrado e dall'irrazionalità del passato metropolitano. In questo senso, come scrivono Rowe e Koetter, il modello ideale della città moderna sembrerebbe trovarsi nella «casa del buon selvaggio», ovvero l'habitat naturale dell'illusorio paradigma illuminista dell'uomo perfetto, spogliato dalle contaminazioni della cultura e dalla corruzione sociale: «Un essere così originariamente puro – scrive Rowe – necessitava un domicilio di equivalente purezza: e se, tempo addietro, il buon selvaggio era emerso dagli alberi, allora, se si voleva preservare la sua innocenza e mantenere intatta la sua virtù, era tra gli alberi – *back to the tree* – che egli doveva tornare»³²¹. Nella visione corbuseriana, paradossalmente, la città non progredisce a partire dal suo stato precedente: semplicemente, sparisce. Gli edifici della Ville Radieuse spuntano infatti lontani all'orizzonte, in modo da non interrompere il *continuum* naturale, e negano ogni legame con il contesto fisico e simbolico (Parigi) in cui sono inseriti, ritenuto moralmente e igienicamente negativo. Insieme con il contesto, però, anche le strade si disintegrano, e con esse – estrema e ultima conseguenza – la stessa architettura: «grandi blocchi residenziali attraversano la città. Che importa? Tanto sono dietro agli alberi»³²². La città moderna, nel momento in cui si fa natura, rinnega dunque la stessa idea di città: la soluzione al problema dell'urbanità, è evidente, non può certo essere quella.

Due progetti degli anni trenta ci servono a comprendere meglio il particolare tipo di *médiance* culturale attraverso la quale Le Corbusier si relazionava percettivamente con la città. Nel 1932, insieme al cugino Pierre Jeanneret, Corbù produsse una proposta progettuale per un edificio per appartamenti – mai realizzato – in rue Fabert, una delle due strade che si affacciano sulla grande *esplanade* verde del Hôtel des Invalides, poco distante dal monumentale complesso ospedaliero seicentesco [82, 83, 84, 85]. L'edificio, di undici piani fuori terra, è composto dall'allineamento seriale di cinque unità abitative in formato duplex con accesso a ballatoio: la pianta stretta e lunga degli alloggi, e il distanziamento del corpo scale dalla facciata interna dell'edificio, permettono a ogni unità di godere di un doppio affaccio – sulla Esplanade des Invalides da un lato e sulla corte interna dall'altro – risolto, in corrispondenza dei saloni a doppia altezza, con pareti interamente vetrate. La proposta dei due Jeanneret è particolarmente interessante ai fini di questa ricerca perché instaura, come si vede nelle due vedute interne che descrivono il progetto, un rapporto particolare con la città circostante, e in particolare con l' Hôtel des Invalides. Tali disegni condividono più di un aspetto con la sequenza di schizzi prodotta negli anni venti da Le Corbusier per rappresentare l'effetto ottico della *promenade architecturale* di Villa Meyer: se però, in quel caso, l'ultimo *frame* della sequenza incornicia un paesaggio naturale dal sapore chiaramente arcadico – a testimonianza del complesso legame che unisce paesaggio e architettura nell'opera di Corbù³²³ –, nel caso dell'Immeuble Invalides, l'uso di due punti di vista differenti, “sdoppia” il paesaggio urbano in altrettante immagini – entrambe irreali. Il primo schizzo mostra un grande giardino alberato – l'*esplanade* – dietro al quale si nasconde una serie di lontani e impercettibili edifici. La seconda immagine, invece, ritrae una vista parziale dell' Hôtel des Invalides, a sua volta immerso nell'ambiente naturale circostante. Entrambi i disegni sono l'esito di una evidente manipolazione

319 ÁBALOS, *Atlas pintoresco. Vol. 2: los viajes* cit., p. 125.

320 SENNETT, *The conscience of the eye* cit., p. 173.

321 COLIN ROWE, FRED KOETTER, *Collage city*, The MIT Press, Cambridge 1978, p. 50.

322 *Ibid.*, p. 58.

323 Per approfondimenti sul tema, cfr. XAVIER MONTEYS (a cura di), *Massilia 2004bis: Le Corbusier y el paisaje*, Associació d'idees. Centre d'Investigacions Estètiques, San Cugat del Vallès 2005.

delle proporzioni del contesto reale, sapientemente distorto da Le Corbusier per produrre dei paesaggi urbani coerenti con il suo ideale estetico, sebbene impossibili: se infatti, da un lato, gli edifici che compongono il tessuto connettivo fronteggiante il lato opposto dell'*esplanade* sono in realtà ben più alti e vicini di quelli appena abbozzati nel primo schizzo prospettico, la seconda vista costruisce una prospettiva assolutamente improbabile sul grande complesso ospedaliero, di cui, dal punto di vista scelto, si potrebbero scorgere a malapena le maniche frontali. Il riferimento al contesto costruito è qui completamente idealizzato, e facilmente riconducibile alla particolare accezione di paesaggio urbano adottata da Le Corbusier nelle sue proposte urbanistiche: un ambiente prevalentemente naturale, nel quale la città storica scompare, per lasciare emergere soltanto l'architettura moderna e i grandi monumenti del passato.

Pochi anni prima della proposta per l'Immeuble Invalides, tra il 1929 e il 1931, Le Corbusier progettò e costruì per conto di Charles de Beistegui un attico – oggi distrutto – all'ultimo piano di un edificio situato sugli Champs-Élysées [86]. Il progetto si distingue per un uso piuttosto singolare dell'energia: carente di qualsiasi tipo di illuminazione elettrica (l'appartamento non era stato concepito, originariamente, per l'uso quotidiano, ma esclusivamente come luogo adibito a feste e ricevimenti), l'attico possedeva una serie di meccanismi, questa volta sì attivati elettricamente, che servivano a spostarne le pareti e ad aprirne le porte, oltre che ad azionare un videoproiettore. Il più interessante di questi sistemi automatici era sicuramente il circuito che permetteva lo scorrimento orizzontale dei parapetti del grande terrazzo, al di là dei quali si celava una spettacolare vista dei tetti della città. Comandate dall'interno dell'attico, le siepi protettive potevano spostarsi orizzontalmente per incorniciare alcune viste selezionate *ad hoc* dei principali monumenti della capitale francese – «Si preme un bottone elettrico, lo steccato verde si apre, e [voilà!] appare Parigi»³²⁴ –, eppure non consentivano di godere con un solo colpo d'occhio dell'intero panorama: «da questo belvedere, Parigi è osservabile in tutti i suoi orizzonti [...] ma fu presa la decisione di annullare questa vista panoramica di Parigi [...] per offrire [invece] in una serie di punti specifici, viste in movimento [*perspectives émouvantes*] di quattro degli oggetti, visibili da quel luogo, che donano prestigio a Parigi: l'Arco di Trionfo, la Torre Eiffel, il Sacro Cuore, Notre-Dame»³²⁵.

Il salone principale dell'attico possedeva due grandi finestre verticali: la prima, orientata a est, incorniciava Notre-Dame, mentre la seconda, orientata a sud, la Tour Eiffel. Quest'ultima finestra poteva inoltre essere spostata elettricamente per rivelare il grande terrazzo, dal quale si scorgeva l'Arco di Trionfo, parzialmente occultato dai parapetti verdi. Il primo dei quattro livelli del tetto-giardino era circondato da pareti tenute a siepe, che incorniciavano una calibrata vista della chiesa di Notre-Dame, isolandola dal resto della città: premendo un bottone, parte del parapetto verde scorreva di lato, mostrando così una vista più ampia di quella parte del tessuto urbano della capitale. All'ultimo livello del tetto-giardino si trovava poi una *chambre à ciel ouvert*: uno spazio delimitato da pareti verticali alte circa 2 metri, al di sopra delle quali si stagliavano alcuni poetici frammenti dello skyline parigino [87]. Vi era, infine, un ultimo strumento adibito alla contemplazione della città: una piccola camera oscura [88], accessibile dal salone principale dell'appartamento, sul tetto della quale si trovava un periscopio girevole, che proiettava le immagini del panorama circostante su di un piano orizzontale di forma circolare posto all'interno del gabbiotto. A proposito di questo strumento, Manfredo Tafuri ha scritto che «la distanza interposta tra l'attico e il panorama parigino è assicurata da un apparecchio tecnologico, il periscopio. Una conciliazione “innocente” tra il frammento e il tutto non è più possibile; l'intervento dell'artificio è necessario»³²⁶.

Le Corbusier *dovette* far ricorso all'uso dell'artificio (il circuito elettrico, le siepi semoventi e il periscopio) per mostrare l'immagine di Parigi, perché l'attico Beistegui si trovava nel bel mezzo di

324 Citato in BEATRIX COLOMINA, *Privacy and publicity. Modern Architecture as Mass Media*, MIT Press, Cambridge 1996, p. 301.

325 Citato in *ibid.*, p. 303.

326 MANFREDO TAFURI, *Machine et mémoire: The City in the Work of Le Corbusier*, in H. ALLEN BROOKS (a cura di), *Le Corbusier 1887-1965*, Princeton University Press, Princeton 1987, p. 203.

una città ottocentesca: in condizioni (per lui) ideali, tale mediazione non sarebbe stata necessaria. Il fatto è che per Le Corbusier la metropoli, se osservata direttamente, era «troppo sublime» (una condizione tradizionalmente riservata ai fenomeni naturali, che ci riconduce al problema del rapporto tra città e natura all'interno pensiero corbuseriano). Per chiarire il significato di tale insolito *statement*, conviene mettere a confronto due passi tratti da altrettanti scritti di Le Corbusier. Nel primo, tratto da *Urbanisme*, si legge: «Loos mi ha detto un giorno [che un] uomo di cultura non guarda fuori dalla finestra; la sua finestra è un vetro opalino; è lì solo per lasciare che la luce entri, non per permettere allo sguardo di attraversarla [...]. Un simile sentimento è comprensibile, nella città congestionata e caotica in cui il disordine appare in immagini cariche di stress: si potrebbe persino ammettere il paradosso [di una finestra opalina] di fronte a un sublime spettacolo naturale, troppo sublime»³²⁷. Nel secondo, tratto dal testo descrittivo della *petite maison* costruita nel 1923 sul bordo del Lago Lemano, Corbù scrive: «L'obiettivo del muro è di bloccare le viste a nord e a est, parzialmente al sud, e a ovest; perchè uno scenario onnipresente e opprimente su tutti i lati a lungo andare ha un effetto spossante. Avete notato *in quali condizioni si smette di "vedere"*? Perchè una scena abbia significato è necessario rimpicciolirla e controllarne le proporzioni; lo sguardo deve essere bloccato da pareti che si aprono solo in certi punti strategici, consentendo in quei punti viste totalmente prive di ostacoli»³²⁸.

Per Le Corbusier l'esperienza del reale – naturale o costruito che fosse – era un'esperienza di immagini, che le sue architetture avevano il compito di catalogare e registrare attraverso la predisposizione ponderata delle loro aperture: «La vista dalla casa – scrive Le Corbusier in *Précisions sur l'état présent de l'architecture et de l'urbanisme* – è una vista categorica»³²⁹. Se la realtà è troppo sublime per essere colta nella sua totalità, l'architettura si costituisce come uno strumento in grado di frammentarla in una serie di immagini comprensibili, indipendenti e relazionate con il tutto – ovvero di paesaggi. Per Corbù, solo quando la città moderna avrà assunto la forma *ideale* e l'aspetto *naturale* delle sue proposte urbanistiche, non sarà più necessario utilizzare un periscopio per osservarla – perché solo allora «dai nostri uffici avremo l'impressione di essere come sentinelle che dominano un mondo ordinato»³³⁰. È quindi soltanto nella poetica del frammento che può trovare sintesi, nella realtà, il dualismo precedentemente delineato tra le due forme dello sguardo di Le Corbusier: sebbene infatti l'osservazione della natura, secondo il paradigma macchinistico di matrice tardo ottocentesca, si costituisca come un'operazione scientifica finalizzata alla dominio delle leggi ambientali (fisiche, sociali etc.), tale atto razionale risulterebbe impensabile senza una preventiva riduzione della complessità del reale in una serie di frammenti parziali, con i quali il soggetto può instaurare un rapporto, allo stesso tempo, conoscitivo e paesaggistico. Nell'ottica di Le Corbusier, dunque, sebbene tanto la città quanto la natura siano esperite in termini di paesaggio (confermando così la sostanziale equivalenza strutturale insistente tra le loro immagini), soltanto la seconda possiede un ordine interno tale da renderla esteticamente interessante. Così, mentre il suo sguardo si rivolgeva, utopicamente, a un modello urbano troppo semplice e ordinato per risultare valido (come dimostrato dagli insuccessi dell'urbanistica moderna e dalle critiche a essa mosse dal pensiero postmoderno), e mentre l'immagine della città reale veniva “tollerata” dalle sue architetture attraverso il ricorso a stratagemmi rappresentativi e progettuali, lo spazio urbano si disgregava davanti agli occhi della società moderna, perdendo per sempre ogni possibile connotazione di unità e congruenza, e facendo del frammento l'unico modo possibile della sua percezione.

327 Citato in COLOMINA, *Privacy and publicity. Modern Architecture as Mass Media* cit., p. 297.

328 *Ibid.*, p. 315.

329 *Ibid.*, p. 311.

330 *Ibid.*, p. 306.

Capitolo quarto

La città frammentata

Un certo numero di incontri consueti e di quotidiani aspetti della strada vengono qui, forse, del tutto a proposito, e cioè, uno dopo l'altro: una ragguardevole fabbrica di pianoforti accanto ad alcune altre fabbriche e stabilimenti, un viale di pioppi costeggiante un corso d'acqua nerastro, uomini, donne, bambini, tramvai elettrici col loro sferragliare e il relativo condottiero o conduttore responsabile che guarda fuori, un branco di mucche elegantemente pezzate e screziate di tinte pallide, contadine su carri agresti con l'immane strepito di ruote e scocchiar di fruste, qualche autocarro dal carico pesante e torreggiante, carri di birra con botti di birra, fumane di operai che si precipitano fuori dalla fabbrica, il senso opprimente di codeste visioni di massa e mercanzie di massa e i singolari pensieri che esse suscitano [...]; una casa colonica con la massima scritta sopra l'ingresso, due donne boeme, galiziane, slave, zingane o addirittura zingare, con stivaletti rossi, occhi neri come la pece e capelli idem, un'apparizione esotica che fa involontariamente pensare al romanretto rosa *La principessa degli zingari*, che in realtà è ambientato in Ungheria [...]. E poi negozi: negozi di cartolaio, di macellaio, di orologiaio, di scarpe, di ferramenta, di stoffe, di coloniali, di spezie, di chincaglierie, di mercerie, di fornaio e di pasticceria. E dappertutto, al disopra di tutto questo, il bel sole della sera [...]. Altre cose da non tralasciare o dimenticare: scritte e annunci come «Persil» o «Dadi Maggi per minestra, qualità insuperata» o «Tacchi di gomma Continental, resistenza prodigiosa» o «Il miglior cioccolato al latte» o ancora non so davvero più cosa d'altro. Se si volesse contare tutto fino all'ultimo non si arriverebbe mai alla fine. Le persone intelligenti lo sentono e lo capiscono.³³¹

1. Il pittoresco in città

Nel 1944 la rivista londinese “Architectural Review” pubblicò un articolo intitolato *Exterior Furnishing or Sharamaggi: The Art of Making Urban Landscape*, firmato da The Editor: uno degli pseudonimi dietro ai quali si nascondeva Hubert de Cronin Hastings, proprietario ed editore della testata giornalistica. Il testo lanciava una violenta denuncia contro i tre principali sistemi di pianificazione urbana contemporanei – il movimento delle città giardino, il modello modernista e quello dei *County Councils*, le amministrazioni comunali – ritenendoli tutti insoddisfacenti, dato che

I sostenitori delle città giardino [...], pur possedendo una forte sensibilità verso le cose piacevoli della vita, dimostrano di non comprendere la scena metropolitana, l'intrico dei contatti sociali, la grande varietà dei gusti e dei caratteri delle persone. I Bauhausiani sono coraggiosi e architettonicamente immaginativi. Ma il loro nuovo mondo non sembra voler incorporare quelli precedenti, così che molti temono che la loro rivoluzione possa risultare più distruttiva che creativa. Il loro problema è che non sono capaci di tollerare l'irregolarità. Le amministrazioni, infine, sembrano essere un'espressione della passione delle banche per lo stile georgiano e l'ampliamento stradale.³³²

Nella metropoli della seconda metà del XX secolo, modernità e tradizione dovevano invece riuscire a trovare una sintesi coerente, e la soluzione al problema, secondo de Cronin Hastings, si trovava nel ricorso al «pittoresco»: un sistema compositivo di matrice pittorica in grado di «riconciliare visivamente [...] ciò che in una planimetria urbana appare inconciliabile: parti vecchie, parti nuove, monumenti, traffico, edifici alti, edifici bassi, blocchi a stecca, cottage individuali etc., etc.»³³³.

Cinque anni dopo, in un articolo intitolato *Townscape: A Plea for an English Visual Philosophy founded*

331 ROBERT WALSER, *La passeggiata*, Adelphi, Milano 2010, pp. 88-90.

332 Citato in JOHN MACARTUR, *The Picturesque. Architecture, disgust and other irregularities*, Routledge, Londra 2007, p. 200.

333 Citato in *ibid.*, p. 201.

on the true rock of Sir Uvedale Price, de Cronin Hastings (questa volta con lo pseudonimo Ivor de Wolfe) riconosceva nella teoria del pittoresco elaborata in Inghilterra alla fine del XVIII secolo le radici di una filosofia visiva specificatamente inglese, il cui recupero avrebbe condotto a un auspicabile sviluppo regionale dell'International Style, fondato «su ciò che ha corpo, sulla differenziazione, sul mondo fenomenico»³³⁴. L'enfasi ripetutamente posta da de Cronin Hastings sul tema del pittoresco come strumento di pianificazione visuale dello spazio urbano, e l'uso di tale termine sotto il cappello delle (per noi) parole-chiave *Urban Landscape* e *Townscape*, ci obbligano a soffermarci brevemente sulla storia di questo concetto, per cercare di capire in che modo esso sia entrato a far parte – e in maniera preponderante – del dibattito sul paesaggio urbano.

Già utilizzato da Vasari per indicare una particolare tecnica di disegno³³⁵ incentrata sul senso del colore e del gusto pittorico, nel XVII secolo il termine «pittoresco», o «alla pittoresca», veniva utilizzato per definire determinate qualità visive, «proprie della pittura», che erano legate a un tipo di rappresentazione i cui modi, formati all'interno della scuola veneziana di Jacopo Bassano, Paolo Veronese e Tintoretto, privilegiano le accentuazioni atmosferiche e chiaroscurali, oltre che la varietà dei tratti e dei colori. Questo stile di rappresentazione, che si discosta sensibilmente dalle convenzioni pittoriche fissate dal canone albertiano, sacrifica la precisione mimetica in favore dell'espressione, ottenuta per mezzo della composizione delle superfici pittoriche, di una certa sensibilità percettiva. A partire dalla seconda metà del XVII secolo, anche in virtù dell'affermarsi in tutta Europa di una nuova concezione dell'arte legata allo sviluppo delle teorie sul gusto elaborate dagli empiristi inglesi, il modo di dipingere «alla pittoresca» ottenne una grande e repentina fortuna.

Nel *Saggio sull'intelletto umano*, pubblicato nel 1690, John Locke respinge vigorosamente l'idea platonica secondo cui la conoscenza del mondo dipende dall'esistenza nella nostra mente di «idee innate», previe cioè a qualsiasi esperienza sensoriale, sostenendo invece che la mente umana si presenta alla nascita come una *tabula rasa*, sulla quale le idee si depositano mano a mano che si ha esperienza dell'ambiente circostante. Il pensiero di Locke ebbe importanti conseguenze nel campo dell'estetica settecentesca dato che, una volta riconosciuto il valore epistemologico dell'esperienza sensibile, gli empiristi inglesi si interessarono ai meccanismi attraverso i quali la realtà è percepita, svelandone gli aspetti di individualità e soggettività: il mondo, dichiararono, può essere conosciuto solo attraverso la sua esperienza diretta, che è inevitabilmente diversa da persona a persona. Sulla base di questo principio fondamentale, gli empiristi inglesi aprirono la strada alla formulazione di una nuova idea di bello, non più universale e legata ai canoni classici, bensì particolare e dipendente dal gusto personale. Una delle prime tracce dello “sdoppiamento” dell'idea di bello la troviamo nel *Ordonnance des cinq espèces de colonnes selon la méthode des Anciens*, il trattato di architettura pubblicato nel 1683 dal medico Claude Perrault, che in esso riconosce l'esistenza di una bellezza «positiva», dipendente cioè da fattori oggettivi, e di una bellezza «arbitraria», legata al gusto particolare di ogni individuo. Intorno alla metà del secolo successivo, l'idea di bello aveva smesso di essere considerata una qualità degli oggetti che possedevano ordine, proporzione e armonia, passando a essere interpretata come un sentimento del soggetto. Come scrive David Hume nel suo saggio *Of The Standard of Taste*: «La bellezza non è una qualità delle cose in sé, esiste solo nella mente di chi le contempla, e ogni mente percepisce una bellezza differente»³³⁶.

334 Citato in ELENA MARCHIGIANI, *I molteplici paesaggi della percezione*, in PAOLA DI BIAGI (a cura di), *I classici dell'urbanistica moderna*, Donzelli, Roma 2002, p. 188.

335 Nel Proemio delle *Vite*, all'interno del XVI capitolo dedicato a un'introduzione alla pittura, nell'elencare i diversi sistemi di disegno esistenti Vasari scrive: «altri [disegni], di chiaro e scuro, si conducono su fogli tinti, che fanno un mez[z]o, e la penna fa il lineamento cioè il dintorno o profilo, e l'inchiostro poi con un poco d'acqua fa una tinta dolce che lo vela et ombra; dipoi, con un pennello sottile intinto nella biacca stemperata con la gomma si lumeggia il disegno; e questo modo è molto alla pittoresca e mostra più l'ordine del colorito».

336 Citato in JAVIER MADERUELO, *La teoría de lo pittoresco y la obra de William Gilpin*, in WILLIAM GILPIN, *Tres ensayos sobre la belleza pittoresca*, ABADA, Madrid 2004, p. 10.

La nuova estetica empirista fu rapidamente messa in relazione dai pensatori inglesi del XVII e XVIII secolo con l'aspetto della natura, le cui caratteristiche formali, ben lontane dagli armoniosi equilibri della pittura classica, erano piuttosto quelle della varietà e dell'intrico. Uno dei primi apprezzamenti verso questa nuova categoria estetica fu espresso da Sir William Temple ne *I giardini di Epicuro*, un libro sull'arte del giardinaggio pubblicato nel 1685 in cui l'autore, criticando velatamente i giardini geometrici realizzati alla maniera di André Le Nôtre, scrive che «Possono esistere altre forme del tutto irregolari che secondo me sono molto più belle di altre [...]; ho visto qualcosa del genere in diversi luoghi, ma ne ho sentito soprattutto parlare da persone che hanno vissuto a lungo tra i cinesi [...]; la [loro] grande ricchezza di immaginazione è impiegata nell'invenzione di forme la cui bellezza è grande e colpisce l'occhio, anche se priva di ordine o di rapporti armonici tra le parti»³³⁷. Per indicare questo particolare tipo di bellezza, assente nella cultura europea e perciò non ancora dotata di un vocabolo proprio, Temple utilizza il termine che, a detta sua, i cinesi avevano coniato per indicarla: *Sharawadgi*³³⁸. La critica nei confronti del giardino formalista fu poi ripresa in maniera più esplicita, nel 1712, da Joseph Addison il quale, in un articolo pubblicato sullo *Spectator* ed intitolato *I piaceri dell'immaginazione*, scrive:

Alcuni scrittori che ci hanno dato dei resoconti sulla Cina ci dicono che gli abitanti di quel paese ridono dei nostri giardini europei, che sono tracciati con la riga e la squadra; perché, essi dicono, chiunque è capace di piazzare alberi in filari uguali e in modo uniforme. Essi invece mostrano del genio in questo tipo di opere e perciò nascondono sempre il principio di arte che li guida. [...] I nostri giardinieri inglesi al contrario, invece di assecondare la Natura, amano allontanarsi da lei quanto più è possibile. I nostri alberi diventano coni, sfere, piramidi. Vediamo i segni delle forbici su ogni pianta e arbusto. Non so se sono originale nelle mie opinioni, ma per conto mio preferisco guardare un albero in tutta la sua lussureggiante produzione di rami grandi e piccoli che vederlo ridotto in una figura geometrica da tagli e potature³³⁹.

Al di là del carattere politico di cui questi discorsi erano indubbiamente colorati, sullo sfondo di una contrapposizione implicita tra la presunta libertà inglese – ben rappresentata dal disordine, irregolarità, varietà e disobbedienza agli schemi del giardino paesaggistico – e l'assolutismo francese – richiamato dalla soffocante uniformità e dalla sottomissione alle leggi della geometria, tipiche del giardino all'italiana – è importante notare come nei primi anni del XVIII secolo l'idea che la natura fosse bella *così com'è* entrò a far parte, seppur progressivamente, dell'estetica occidentale.

Ma qual'è l'aspetto della natura “così com'è” che tanto interessava agli inglesi? Nel corso del Settecento furono molti gli autori che si dedicarono alla definizione delle caratteristiche principali di questo nuovo tipo di bellezza, sia con intenti puramente speculativi, sia con fini più dichiaratamente pratici. Nel 1728, Batty Langley pubblicò un manuale di giardinaggio, intitolato *Principles of Gardening*, nel quale consiglia ai suoi lettori di abbandonare la maniera in cui erano allora realizzati i giardini inglesi, e di adottarne in cambio una più «grandiosa e rurale». Secondo Langley, la bellezza e

337 Citato in TERESA CALVANO, *Viaggio nel pittoresco. Il giardino inglese tra arte e natura*, Donzelli, Roma 1996, p. 9.

338 In un articolo del 1949 sulle origini del termine *Sharawadgi*, Nikolaus Pevsner ipotizza che Temple avesse in realtà inventato la parola, che non corrisponde effettivamente a nessun vocabolo conosciuto. Una volta entrato in contatto con delle pitture o incisioni di paesaggio cinese, Temple si sarebbe fatto una idea molto chiara della forma del giardino cinese, della quale avrebbe cercato conferma, ottenendola, nei resoconti dei viaggiatori che avevano avuto un'esperienza diretta di tali opere. Solo a quel punto, egli avrebbe cercato, o inventato, una parola dal “sapore cinese” che gli servisse a indicare il concetto che cercava di esprimere, con l'obiettivo di definire un nuovo tipo di visione, sulla quale la progettazione dei giardini inglesi potesse fondarsi.

339 Citato in CALVANO, *Viaggio nel pittoresco. Il giardino inglese tra arte e natura* cit., p. 117.

piacevolezza di un giardino dipende dalla varietà delle sue parti, che devono essere organizzate in una serie continua di scene, realizzate con i materiali messi a disposizione dalla natura – boschi, foreste, rocce, precipizi, rovine, edifici etc. –, e collegate tra di loro per mezzo di un percorso. Nello stesso anno, il poeta Alexander Pope compose la famosa *Epistola a Lord Burlington* in cui, criticando i giardini formalisti del Duca di Chandos, consiglia di consultare sempre, prima di qualsiasi intervento, lo «Spirito del luogo», e di partire da esso per realizzare giardini che siano realmente naturali: il giardiniere più bravo di tutti, secondo Pope, è colui che sappia «confondere piacevolmente, sorprendere, variare e nascondere i confini [del parco]»³⁴⁰. Quattro anni prima, del resto, Pope aveva già affermato l'esistenza di un legame tra varietà e bellezza, descrivendo a un'amica una proprietà appena visitata: «Il giardino è così irregolare che è molto difficile darne un'idea esatta se non con una pianta. La sua bellezza deriva proprio da questa irregolarità [...], diverse parti contrastano in modo piacevole per queste improvvise salite, declivi e ondulazioni del terreno [...], piccoli sentieri ti guidano da un punto di vista all'altro nella zona più alta; qui e là sono disposti sedili per godere di questi diversi punti di vista che sono più romantici di quanto l'immaginazione possa raffigurarli»³⁴¹. Intorno alla fine del Settecento queste e altre caratteristiche simili, legate al nuovo tipo di esperienza estetica inaugurato dalla realizzazione dei primi giardini paesaggistici inglesi, confluirono all'interno dell'idea di «pittorresco», della cui definizione teorica si incaricarono, in particolar modo, tre autori inglesi, William Gilpin, Uvedale Price e Richard Payne Knight, le cui differenti posizioni in merito al significato di tale parola diedero vita, negli ultimi anni del secolo, al famoso dibattito teorico noto come *querelle* sul pittorresco.

Sebbene nel 1768 Gilpin avesse già definito il pittorresco come «quel tipo di bellezza che si confà alla pittura»³⁴², il suo scritto di riferimento all'interno del dibattito inglese sul pittorresco è il famoso *Three Essays: on Picturesque Beauty, on Picturesque Travel, and on Sketching Landscape*³⁴³, pubblicato nel 1794, il cui primo saggio affronta il tema della differenza tra oggetti belli e oggetti pittorreschi. Per Gilpin, è da considerare bello tutto ciò che è piacevole alla vista nel suo stato naturale, mentre gli oggetti pittorreschi si distinguono per il possesso di certe qualità che possono essere felicemente rese nella pittura. Il pittorresco è considerato da Gilpin come una qualità presente nella materia, il cui apprezzamento estetico è però legato a una serie di effetti di matrice artistica: ma quali sono questi effetti? Se per Gilpin la bellezza è legata, secondo un'accezione mutuata da Edmund Burke, a caratteristiche come la levigatezza e l'eleganza, la «bellezza pittorresca» dipende invece dall'irregolarità e asprezza delle superfici, dal vigore e libertà del tratto, dalla varietà, dal contrasto, dagli effetti di luce e ombra e dall'uso del colore. Il pittorresco non solo è, secondo l'autore, distinto dalla bellezza, ma è a essa preferibile: «La libera esecuzione è un aspetto così attraente della pittura che non c'è da meravigliarsi se l'artista vi pone una particolare enfasi, [...] una pennellata libera e audace è di per se stessa piacevole [...]. Gli oggetti lisci richiedono uniformità di colore e sono quindi monotoni»³⁴⁴. La possibilità di ottenere una bellezza pittorresca è infine legata, per Gilpin, alla capacità di *comporre* una serie di elementi diversi in un tutt'uno, applicando gli effetti di varietà, contrasto, etc., a oggetti selezionati in virtù del loro aspetto irregolare.

Al 1794 risale anche il lungo poema didascalico di Knight, *The Landscape, a Didactic Poem*, nel quale l'autore criticava aspramente i *landscape gardeners* inglesi che attraverso i propri giardini, invece di imitarne l'essenza pittorresca e selvatica, avevano addomesticato la natura, imponendole forme regolari e arbitrarie. Pochi anni dopo, nel 1804, Knight pubblicò un secondo scritto di grande importanza, *An analytical inquiry into the principles of taste*³⁴⁵, nel quale amplia, rispetto a quanto scritto da Gilpin e Price, il significato del termine «pittorresco», allontanandolo dalle caratteristiche fisiche

340 Citato in *ibid.*, p. 28.

341 Citato in *ibid.*, p. 32.

342 WILLIAM GILPIN, *An Essay Upon Prints*, J. Robson, Londra 1768.

343 ID., *Tres ensayos sobre la belleza pintoresca*, ABADA, Madrid 2004.

344 Citato in CALVANO, *Viaggio nel pittorresco. Il giardino inglese tra arte e natura* cit., p. 125.

345 RICHARD PAYNE KNIGHT, *An analytical inquiry into the principles of taste*, Gregg International Publishers Limited, Westmead 1972.

della materia e relazionandolo direttamente ai meccanismi della percezione che, secondo un approccio fortemente influenzato dalla speculazione filosofica empirista, egli intende come un processo meccanico basato sull'associazione delle immagini. Secondo Knight non sono gli oggetti a essere o non essere pittoreschi, ma è il particolare piacere visivo attivato da effetti ottici quali i contrasti di luce, le sfumature di colore e la varietà di linee, a essere una manifestazione della bellezza pittoresca, che sarà percepita in maniera tanto più intensa quanto più lo sguardo dello spettatore sarà in grado di associare le sue sensazioni a opere pittoriche precedentemente contemplate. Per Knight il pittoresco non ha carattere oggettivo, come per Gilpin e per Price, ma si costituisce nella mente dell'osservatore per *associazione*, e cioè per la capacità di mettere in moto uno scambio di immagini tra arte e natura, dipendente dalla consistenza del bagaglio culturale di ciascuno: una teoria che condivide le stesse premesse di quella formulata da Oscar Wilde, ottant'anni più tardi, in *La decadenza della menzogna*, e da Alain Roger, quasi due secoli dopo, nel suo *Breve trattato sul paesaggio*. La capacità di godere di una certa immagine, reale o dipinta che sia, è ricondotta da Knight all'educazione estetica dell'osservatore, e cioè alla varietà di immagini che, nel momento stesso della percezione, arricchiscono il suo sguardo: «L'estensione e l'ampiezza di tali immagini – scrive Knight – per differenti gradi di sensibilità e attenzione, aprirà la strada di un tale piacere»³⁴⁶. Maggiore l'estensione delle immagini, maggiori le possibilità combinatorie, maggiore la capacità di cogliere la bellezza pittoresca del mondo osservato: esistono dunque, secondo Knight, diversi gradi di percezione. Un primo grado è quello della percezione priva di mediazioni, piacevole o spiacevole indipendentemente dalla presenza, nella mente dell'osservatore, di qualsiasi idea previa dell'oggetto osservato. Vi è poi una «percezione migliorata», resa possibile da un allenamento nelle arti che consente all'osservatore di ordinare e mettere a confronto diverse percezioni. Vi è infine il più alto grado della percezione, in cui idee e sensazioni si muovono liberamente: è il livello, secondo Knight, della bellezza pittoresca, in cui un'esperienza spazio-visuale *reale* può essere ricondotta dall'immaginazione a un'esperienza visuale *pittorica*, in virtù dei «treni di associazioni» già presenti nella memoria del soggetto.

Nello stesso anno dell'uscita dei *Three Essays* di Gilpin e del poema didascalico di Knight, Price pubblicò la prima edizione dei suoi *Essays on the Picturesque*³⁴⁷: tre volumi, per un totale di circa ottocento pagine, in cui l'autore, dopo aver preso in esame tutto ciò che allora si sapeva sull'arte dei giardini, mette a confronto i temi legati al pittoresco non solo con l'idea di *bello* ma anche con quella di *sublime*³⁴⁸. Il saggio si apre, dimostrando una chiara comunione di intenti con Knight, con un sarcastico attacco a Lancelot «Capability» Brown, uno dei più importanti e seminali *improvers*³⁴⁹ inglesi del XVIII secolo, che nell'ottica di Price aveva appiattito, per mezzo della sua opera, tutto ciò che di pittoresco vi era in natura, perché non aveva tenuto in conto le caratteristiche di varietà e intrico tipiche dei paesaggi pittoreschi, che per l'autore costituivano due delle fonti più proficue del piacere umano. L'intrico, in inglese *intricacy*, è indicato da Price come una certa qualità degli ambienti naturali che, seppur distinta dalla varietà, si trova inscindibilmente relazionata e mescolata con essa, tanto che «una non potrebbe esistere senza l'altra», e che si definisce come «quella disposizione degli

346 Citato in RAFFAELE MILANI, *Il pittoresco. L'evoluzione del Gusto tra classico e romantico*, Laterza, Roma-Bari 1996, p. 62.

347 UVEDALE PRICE, *Essays on the picturesque*, Gregg, Farnborough 1971.

348 Nel corso del XVIII secolo il trattato di retorica *Del Sublime*, scritto nel I secolo da un anonimo autore ebraico-ellenistico noto col nome di Pseudo-Longino, aveva ottenuto una rinnovata fortuna, che fece ne fece estendere i principi, riferiti alla concezione teodoriana della retorica come arte basata sulla passione e sul sentimento irrazionale, dal piano filologico a quello filosofico, estetico ed artistico. Definito prima da Edmund Burke e poi da Immanuel Kant, il sublime, inteso come emozionalismo fondato sull'idea dell'infinito, produsse una nuova idea di arte, per la prima volta separata dalle regole, ma legata all'elaborazione delle reazioni individuali a determinate esperienze degli elementi naturali.

349 Gli *improvers* erano gli artisti-giardinieri responsabili del «miglioramento» dell'aspetto dei giardini e dei parchi.

oggetti che, mediante un incerto e parziale occultamento, eccita e nutre la curiosità»³⁵⁰. Questi due principi, intrico e varietà, regolano tutta la speculazione sul pittoresco di Price, che si allontana dalla matrice pittorica di Gilpin e da quella percettiva di Knight per affondare interamente nel mondo del reale: un tempio greco, ad esempio, può essere bello o pittoresco a seconda del suo stato di conservazione – se sarà intatto sarà «bello», ma se si troverà in uno stato di rovina sarà invece «pittoresco», perché la corrosione e l'insinuazione di piante e arbusti al suo interno vi avranno conferito delle caratteristiche, tipicamente pittoresche, di scabrosità, irregolarità e intrico. Secondo gli stessi principi, un lago sarà «bello», mentre saranno «pittoreschi» i torrenti, le cascate, una vecchia quercia dal tronco ruvido, degli zingari vestiti di stracci... e così via.

L'introduzione dell'elemento dell'intrico nell'estetica pittoresca di Price apportò un'importante innovazione nel campo dell'osservazione spaziale, dato che tale idea comporta una concezione dinamica dell'esperienza estetica, basata sulla sorpresa, sullo stimolo della curiosità e sull'invito a procedere lungo un percorso temporale: condizioni percettive che soltanto una configurazione disordinata dello spazio è in grado di generare. La messa in campo di questa domanda estetica in seno al dibattito sul pittoresco e sulla progettazione dei giardini paesaggistici comportò a sua volta, perché potesse essere soddisfatta, l'elaborazione di nuove tecniche progettuali basate, come scrive Abalos, «sull'organizzazione temporale dello spazio, ottenuta attraverso la realizzazione di percorsi intesi come sequenze concatenate di effetti, la cui diversità è garantita dalla varietà di strumenti messi a disposizione dalle precedenti concezioni paesaggistiche»³⁵¹. Un'idea del tutto simile la si trova nell'*Analytical Inquiry* di Knight, il quale considera l'intrico uno stato caratteristico di un certo tipo di scenario naturale, «in cui ogni elemento che lo compone è selvatico, irregolare e fantastico; in cui intrichi senza fine svelano, a ogni svolta, qualcosa di nuovo e inatteso; e tutto questo ci meraviglia e sorprende allo stesso tempo, gratificando la nostra curiosità senza mai soddisfarla»³⁵². L'intrico degli ambienti naturali genera un impulso cinestesico nell'osservatore che, «spinto dalla sua curiosità – scrive Abalos –, si muove in percorsi serpeggianti che aprono via via nuovi scenari, ricercando e costruendo una certa varietà narrativa e sequenziale, nella quale le case, i sentieri, i ponti – e cioè gli elementi artificiali – interagiscono con gli alberi, le montagne o i fiumi, per creare un'esperienza globale, articolata attorno all'osservatore»³⁵³.

Un secondo elemento rilevante del pensiero estetico di Price è la sua concezione “olistica” del pittoresco che, invece di essere considerato esclusivamente nell'ambito degli ambienti naturali, egli applica a tutti i piani dell'esistenza umana: dai giardini, alle case, agli edifici pubblici e, infine, anche alla città. I passi dei *Three Essays* in cui è resa esplicita la possibilità di estendere tale categoria estetica allo spazio urbano, seppur significativi, sono però pochi: tra questi, ritengo qui necessario segnalare quello in cui Price afferma che «Quando un edificio è circondato da delle impalcature assume un aspetto più pittoresco di quando ne è sprovvisto», così come quello in cui ammette la possibilità che un complesso di case possa essere pittoresco, «a patto che gli edifici che lo formano siano di altezze diverse e siano disposti in giaciture differenti, e che le variazioni tra essi siano repentine e irregolari»³⁵⁴. Non si trattava, però, di una posizione del tutto inedita: già otto anni prima della pubblicazione dei *Three Essays*, infatti, Sir Joshua Reynolds si era interrogato sulle ragioni per cui il valore estetico della varietà e dell'intrico fosse stato colto da tutte le arti tranne che dall'architettura, consigliando agli architetti inglesi del suo tempo di lavorare in maniera più simile ai pittori, e cioè sfruttando – e non eliminando – le irregolarità dei luoghi. Il ragionamento di Reynolds, seppur diretto principalmente all'architettura, era valido anche nel campo della

350 Citato in IÑAKI ABALOS, *Che cos'è il pittoresco? Uvedale Price visto dal secolo XXI*, in “Parametro”, n. 264-265, luglio-ottobre, 2006, p. 152.

351 IÑAKI ABALOS, *Atlas pittoresco. Vol. 2: los viajes*, Gustavo Gili, Barcellona 2008, p. 20.

352 PAYNE KNIGHT, *An analytical inquiry into the principles of taste* cit., p. 195.

353 ABALOS, *Atlas pittoresco. Vol. 2: los viajes* cit., p. 26.

354 Citato in NIKOLAUS PEVSNER, *Lo pittoresco en la arquitectura*, in “Cuaderno de notas”, n. 3, Departamento de Composición Arquitectónica, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Madrid 1995, p. 102.

pianificazione urbana:

La forma irregolare delle strade di Londra e di altre vecchie città – aveva sostenuto il pittore inglese nel tredicesimo dei suoi *Discorsi* agli studenti della Royal Academy – è il prodotto del caso, e non di un qualche tipo di pianificazione, eppure non per questo esse risultano meno piacevoli per chi le attraversa a piedi. Al contrario, se la City fosse stata ricostruita seguendo il rigido piano proposto da Sir Christopher Wren, il risultato finale sarebbe probabilmente stato, similmente ad alcune delle parti nuove della città, piuttosto noioso; l'uniformità del piano avrebbe infatti potuto generare stanchezza, e persino un certo grado di disgusto³⁵⁵.

Le esortazioni di Reynolds e Price a introdurre il pittoresco in città rimasero però curiosamente inascoltate fino al 1944, anno della pubblicazione di *Exterior Furnishing or Sharamaggi: The Art of Making Urban Landscape* su "Architectural Review". L'unica eccezione alla regola, per quanto mi risulta, è quella di John Nash, che tra il 1812 e il 1825 realizzò a Londra un nuovo asse urbano di collegamento tra il recentemente realizzato Regent's Park e l'area centrale di Charing Cross [89, 90]. Il progetto di Regent Street sembra tradurre letteralmente le indicazioni di Knight, Price e Reynolds: invece di adottare un sistema rigidamente assiale sul modello di Bath, il cui tessuto urbano era stato trasformato nella prima metà del Settecento dal famoso intervento dei due John Woods (padre e figlio), che per mezzo di due assi rettilinei posti a un leggero angolo tra di loro avevano creato una sequenza monumentale di tre spazi pubblici – *square*, *circus* e *crescent* –, le cui geometrie pure – quadrato, cerchio ed ellisse – testimoniano un'ispirazione formale più di stampo neoclassico che di matrice pittoresca, Nash optò per una soluzione inedita, dalla forma fortemente irregolare (anche a causa di una serie di limiti imposti dai regimi di proprietà degli edifici presenti nell'area, che Nash preferì mantenere piuttosto che espropriare e poi demolire). Partendo dall'estremo nord in direzione sud, il primo tratto rettilineo dell'asse, inaugurato da un *crescent* semicircolare aperto su Regent's Park, è interrotto dopo pochi isolati dalla forma a gomito di Langham Place: qui, la snella sagoma circolare della torre della All Saints Church assume l'importante ruolo di catalizzatore dello sguardo, consentendo all'osservatore di allacciare visivamente il primo tratto di strada con quello successivo, leggermente spostato verso est. Questa seconda parte del percorso, dall'andamento leggermente serpeggiante, prosegue per circa otto isolati per poi compiere una sinuosa ma decisa curva verso est, all'altezza di Piccadilly Circus. Il terzo e ultimo tratto di Regent Street comincia infine con una repentina svolta verso sud, per poi proseguire con andamento rettilineo fino a Waterloo Place da cui, imboccando Pall Mall verso est, si raggiunge direttamente Trafalgar Square, punto di arrivo dell'intero percorso. Se escludiamo il caso del Quadrant, la lunga manica semicircolare progettata da Nash per portare il secondo tratto di Regent Street a Piccadilly Circus, le architetture che si affacciano sul lungo percorso, contrariamente a quanto ci si aspetterebbe da un asse urbano di tale importanza, non sono affatto omogenee: ogni isolato, e a volte ogni mezzo isolato, fu dotato di una facciata diversa, contribuendo così a creare, insieme con i tanti cambi di direzione del percorso e la sapiente accentuazione dei *landmark* urbani, quell'effetto di varietà e contrasto consigliato dai teorici del pittoresco.

Il caso di Regent Street costituisce però un *unicum* nella storia della pianificazione urbana inglese: sebbene infatti la *querelle* di Gilpin, Price e Knight avesse toccato le corde più profonde della società britannica del XIX secolo – al punto che pittoresco e *landscape gardening* (che da esso è inscindibile) sono oggi considerati tra i principali contributi inglesi alla cultura occidentale – l'adozione di un approccio di tipo pittoresco nel campo della progettazione fu sempre limitata, almeno fino al XX secolo, ai casi della singola architettura, dell'insieme di edifici rurali, o del piccolo villaggio. Il punto

355 Citato in DAVID WATKIN, *The English Vision. The Picturesque in Architecture, Landscape and Garden Design*, John Murray, Londra 1982, p. 187.

di riferimento teorico, anche in questi casi, è Price, nei cui *Three Essays* si trova scritto:

Per tutto quel che riguarda paesetti, villaggi e cottages, il modo in cui sono raggruppati e il loro rapporto con alberi e rampicanti, i migliori punti di riferimento possono essere considerate le opere dei maestri olandesi e fiamminghi [...]. In verità non esiste alcuna scena comparabile a quella di un villaggio, in cui una tale varietà di forme e abbellimenti diversi possano essere introdotti con così poca spesa e senza ricorrere a elementi fantastici o innaturali [...]. Le bellezze tipiche del villaggio in quanto diverse da quelle della città, sono l'intrico, la varietà, e il gioco dei contorni³⁵⁶.

La prossimità dell'elemento naturale e le caratteristiche intrinsecamente pittoresche dell'architettura vernacolare rendevano i villaggi un luogo ideale in cui allenare lo sguardo e proporre soluzioni di *improvement* di stampo pittoresco. Diverso era invece il caso della città, dove era evidentemente più difficile ottenere l'effetto di intrico, varietà e contrasto che la nuova estetica esigeva, e dove la presenza dell'elemento naturale, sempre e comunque importante per l'estetica pittoresca, era inevitabilmente condannata a essere un fatto più sporadico. Non dobbiamo stupirci se Knight, discutendo i vantaggi offerti dal posizionamento di un edificio in posizione elevata, dichiara che «sono ben pochi gli edifici, se escludiamo i ponti, che valga la pena osservare dall'alto verso il basso; una simile prospettiva risulterebbe infatti fastidiosa e sgraziata»³⁵⁷, e se lo stesso Price, pur avendo ampliato l'uso del pittoresco agli elementi artificiali, ammetta che «L'architettura, nei villaggi, è prevalente e indipendente; nel campo, invece, è in qualche modo subordinata e dipendente dagli oggetti che la circondano... In una strada, o in una piazza, è difficile considerare qualcos'altro che le facciate degli edifici, dato che è l'unica cosa che si vede; e persino quando le architetture sono isolate, esse sembrano relazionarsi più tra di loro, che con il paesaggio»³⁵⁸.

Uno degli esempi più celebri di villaggio pittoresco inglese del XIX secolo è probabilmente quello di Blaise Amlet, un piccolo insieme di cottages progettato e costruito nel 1810 da John Nash seguendo, ancora una volta alla lettera, le raccomandazioni del principale scritto di Price. Il villaggio è composto da nove piccoli edifici, costruiti in stile schiettamente vernacolare, e disposti liberamente attorno a un giardino centrale dalla forma sinuosa, vagamente ellissoidale: tra un edificio e l'altro, alberi ad alto fusto mediano il carattere artificiale delle architetture, conferendo al complesso un aspetto irregolare e movimentato, nella migliore tradizione pittoresca. È dunque per mezzo dell'interesse per il gioco dialettico tra elemento artificiale e naturale, della predilezione per le architetture vernacolari, della passione per gli effetti di varietà, contrasto e intrico, e di un certo disinteresse verso gli spazi – troppo artificiali e monotoni – delle grandi città, che l'estetica pittoresca entrò lentamente a far parte del dibattito architettonico inglese dell'Ottocento, divenendo verso la fine del secolo lo strumento privilegiato di un effervescente atteggiamento culturale, caratterizzato dalla volontà di restituire alla società (e in particolare a quella operaia) una diffusa qualità dello spazio urbano, che le condizioni alienanti e insalubri della vita metropolitana le avevano momentaneamente strappato. È proprio a partire da una simile posizione che, tra la fine del XIX e i primi anni del XX secolo, Ebenezer Howard, Barry Parker e Raymond Unwin diedero vita al noto fenomeno delle Città Giardino inglesi, comunità autonome circondate da anelli verdi (*greenbelts*) che ne contenessero le dimensioni e le isolassero dal resto del territorio: sebbene la progettazione di questi insediamenti, dall'essenza prevalentemente rurale, sia stata caratterizzata da un approccio esplicitamente visuale e pittoresco alla composizione dello spazio urbano, le Città Giardino non riuscirono però mai a creare degli ambienti dall'atmosfera veramente *urbana*, dato che proprio il rifiuto e la denuncia della vita metropolitana erano stati i principi fondativi di tutto il

356 Citato in CALVANO, *Viaggio nel pittoresco. Il giardino inglese tra arte e natura* cit., p. 108.

357 PAYNE KNIGHT, *An analytical inquiry into the principles of taste* cit., p. 227.

358 Citato in NIKOLAUS PEVSNER, *Visual planning and the picturesque*, Getty publications, Los Angeles 2010, p. 145.

movimento.

Il fatto è che in Inghilterra, come scrive Pevsner, «il pittoresco entrò in città in termini non urbani»³⁵⁹. Se non consideriamo il caso eccezionale di Regent Street, e limitiamo la nostra analisi agli spazi metropolitani – escludendo tanto i villaggi quanto i gruppi di cottages quanto le Città Giardino – ci accorgiamo che nell'Ottocento inglese l'unica concessione fatta all'estetica pittoresca in ambito urbano fu quella delle *squares* alberate: un fenomeno rilevante – che dall'isola britannica si diffuse prima in Europa e poi negli Stati Uniti, dando forma a un nuovo tipo di spazio urbano la cui massima espressione, probabilmente, fu raggiunta verso la fine del secolo nel progetto per Central Park di Frederick Law Olmsted – che però non concede un vero e proprio spazio alla poetica del paesaggio urbano propriamente detto, dato che l'inserimento del *landscape gardening* all'interno del tessuto edilizio cercava di ovviare alle carenze di quello, piuttosto che di esaltarne determinate qualità. Le immagini utilizzate nel 1859 da Charles Dickens in *Le due città*, per evocare le antinomiche atmosfere di Parigi e Londra, sono in questo senso significative, come nota Steen Eiler Rasmussen:

A simbolo di Parigi viene descritta la precisa e triste immagine della scala di un alto caseggiato, un ripido e sudicio pozzo su cui si apre un numero infinito di appartamenti. È la descrizione simbolica di Parigi terribilmente costretta entro chiusi confini e che ha dovuto crescere verso l'alto senza possibilità di aperta espansione. [...] Più avanti nel racconto si trova [il dottor Manette] a Londra da alcuni amici e lo si vede, seduto sotto un platano in un giardino di Soho, un quartiere con piazze grandiose, dove molti emigrati hanno trovato rifugio. È la Londra degli spazi aperti, con la sua atmosfera umana, gli alberi verdi e le case scure³⁶⁰.

L'essenza *naturale* degli interventi pittoreschi nelle città inglesi dell'Ottocento ci obbliga a chiederci se l'idea del recupero di un pittoresco prevalentemente *artificiale*, promossa da de Cronin Hastings sulle pagine di “AR” intorno alla metà del Novecento, non rimandi, contrariamente a quanto sostenuto dal proprietario ed editore della testata giornalistica londinese, anche a contributi teorici esterni al *milieu* culturale britannico, che sembrerebbe, in base a quanto scritto, non esser stato in grado di sintetizzare autonomamente – a meno che non si ammetta la possibilità di un repentino “salto concettuale” operato dallo staff editoriale di “AR” nella prima metà del secolo scorso – una vera e propria cultura operativa del paesaggio urbano propriamente detto. Proviamo allora a tornare indietro nel tempo, e a cambiare, momentaneamente, la sfera geografica di riferimento.

Nella seconda metà del XVIII secolo due testi fondamentali aprirono la strada a una significativa trasformazione – da quel momento inarrestabile – dello sguardo occidentale sullo spazio della città. Il primo è il *Saggio sull'architettura*³⁶¹ dell'abate gesuita Marc-Antoine Laugier, pubblicato per la prima volta nel 1753: un grandioso progetto in chiave illuministica per la città di Parigi che, secondo l'autore, era ancora inferiore a molte altre città europee, e non tanto per la bellezza dei suoi edifici, quanto nell'ottica dei fattori che rendono una città «comoda, gradevole e magnifica» (la ricchezza dei viali, il tracciamento e la dimensione delle strade, la decorazione delle facciate, il numero e la dimensione delle piazze e la disposizione dei palazzi). Nel V capitolo del trattato, dedicato all'abbellimento delle città, Laugier fornisce la ricetta per rimediare a tale mancanza, dividendo la sua argomentazione in tre temi principali: gli ingressi, le strade e la decorazione degli edifici. Mentre le soluzioni proposte per gli ingressi sono principalmente riconducibili a una idea di città classica,

359 NIKOLAUS PEVSNER, *The Englishness of English Art*, The Architectural Press, Londra 1955, p. 167.

360 STEEN EILER RASMUSSEN, *Architetture e città*, Mazzotta, Milano 1973, p. 116.

361 MARC-ANTOINE LAUGIER, *Saggio sull'architettura*, Aesthetica, Palermo 1987.

legata all'urbanistica barocca – all'ottenimento di effetti di «decoro, magnificenza e grandiosità» –, nella parte dedicata alle strade, Laugier introduce un concetto inedito, utilizzando la similitudine della *città come foresta* per spiegare in che modo le strade urbane debbano essere tracciate:

Bisogna considerare una città come una foresta: le vie della prima sono le strade della seconda e debbono essere tracciate in modo analogo. Ciò che essenzialmente costituisce la bellezza di un parco è la molteplicità delle strade, la loro larghezza, il loro andamento rettilineo. Ma questo non basta: occorre che un Le Nôtre ne disegni il tracciato, che vi profonda gusto e riflessione, che vi si possano trovare, simultaneamente, ordine ed eccentricità, simmetria e varietà; che qui si scorga un crocevia a stella, là a zampa d'oca; da una parte strade a spina di pesce, dall'altra a ventaglio; più oltre parallele; e ovunque piazzali di disegno e di forme differenti. Maggiori saranno i contrasti, le scelte, l'abbondanza e perfino il disordine, nella composizione, maggior saranno le bellezze toccanti e deliziose del parco [...]. Dunque non è affare da poco disegnare la pianta di una città in modo che la magnificenza dell'insieme sia suddivisa in una infinità di bellezze di dettaglio, tutte differenti; che non vi si incontrino quasi mai le stesse cose; che, percorrendola da un capo all'altro, si trovi in ogni quartiere qualcosa di nuovo, di singolare, di avvincente; che vi sia ordine, e tuttavia una sorta di confusione; che ogni cosa sia ben allineata, ma senza monotonia; che infine una pluralità di parti regolari diano luogo, nel complesso, a una certa idea di irregolarità e di caos, che tanto si addice alle grandi città³⁶².

La proposta di Laugier associa, per la prima volta, la progettazione del tessuto della città a quella dei giardini all'italiana di Le Nôtre, introducendo nella sfera urbana concetti come quelli di varietà, irregolarità e contrasto, evidentemente mutuati da riflessioni visuali che possedevano *in nuce* il germe del pittoresco, o Sharawadgi, così come era stato chiamato da Temple nel 1685. Che Laugier conoscesse il contenuto de *I giardini di Epicuro*, è del resto confermato dal fatto che, nel VI capitolo del trattato dedicato all'abbellimento dei giardini, l'abate francese, dopo aver lodato le «mirabili composizioni» scaturite dalla matita di Le Nôtre, faccia un breve riferimento al gusto dei cinesi, i cui giardini, come si trova scritto, erano caratterizzati da una grande spontaneità e da un'asimmetria «autenticamente campestre», che li rendevano persino preferibili rispetto al modello geometrizzante dei giardini francesi.

Altrettanto importante il ruolo svolto dai *Principi di architettura civile*³⁶³ di Francesco Milizia, testo pubblicato circa trent'anni dopo il trattato di Laugier, i cui contenuti attingono a piene mani da quelli del *Saggio sull'architettura*. Vi sono però nei *Principi* di Milizia una serie di importanti scarti rispetto al testo laugieriano, probabilmente dovuti a una maggior prossimità del primo dei due, sia in termini cronologici sia in termini ideologici, alla sensibilità romantica che in quegli anni (era il 1781) si stava lentamente facendo strada nella cultura europea. Non a caso, i paesaggi lodati da Milizia sono pieni di rovine (tema tipicamente romantico): in essi, scrive l'autore, «l'interesse cresce con la varietà dei suoli, dei rami e delle rocce e degli alberi diversi; e molto più con la diversità delle fabbriche antiche e moderne, rustiche e signorili»³⁶⁴. Dove non c'è varietà, nel pensiero miliziano, c'è tedio, come testimoniato dall'enunciato – letteralmente trasposto dal trattato di Laugier – secondo cui «Chi non sa variare i nostri piaceri, non ci darà mai piacere»³⁶⁵.

Similmente a quella di Price, l'estetica di Milizia non fa differenza tra ambiente artificiale e ambiente naturale: il pittoresco allora, inteso come il grado più alto della bellezza in quanto più

362 Citato in MATTEO AGNOLETTI, *Artful confusion*, in "Parametro", n. 264-265, luglio-ottobre, 2006, p. 24.

363 FRANCESCO MILIZIA, *Principi di architettura civile*, Sapere 2000, Roma 1991.

364 Citato in PIER LUIGI GIORDANI, *Alla ricerca del «design» perduto: il capitolo inglese*, in CULLEN, *Il paesaggio urbano, morfologia e progettazione* cit.

365 MILIZIA, *Principi di architettura civile* cit., p. 45.

vicino alla deliziosa varietà della natura, può invadere lo spazio urbano, sia nella forma delle singole architetture – «Niuna cosa prova tanto la mancanza d'ingegno degli Architetti, e la sterilità delle loro idee, quanto l'insipida uniformità, che regna nelle loro piante. [...] Ma la varietà è pregevole, quando non si slancia in assurdi, e sia bene assortita alla comodità, alla solidità, ed alla convenienza de' rispettivi edifici»³⁶⁶ –, sia nella configurazione degli spazi pubblici – «Il mistilineo conviene [...] alle piazze, le quali sono suscettibili della maggior varietà, e per disgrazia son quasi tutte della fredda ripetizione di quadrati, e di rettangoli»³⁶⁷ –, sia nella distribuzione delle parti della città:

E perché le viste delle Città, ove si scopre una moltitudine di cupole, di campanili, e di torri in una confusione di edifici alti, e bassi ci presentano una prospettiva di così sorprendente diletto? Ci piacciono i contrasti, e le diversità di masse... dove si possono riunire varie prospettive di mare, di monti, e di piani tanto più ameni, quanto più variamente coltivati, di prati serpeggiati da' fiumi, o da' ruscelli, e fiancheggiati a una giusta distanza da colline, e da fertili coste; dove si unisce al ridente anche il terribile de' bizzarri, e irregolari effetti della natura lasciata a se stessa: dove finalmente al campestre di congiunge ancora l'eroico di Città, e di case di delizia di una nobile Architettura, quivi è un pittoresco, che tanto più incanta, quanto più è in moto, e ravvivato da quantità di animali, e di persone variamente atteggianti³⁶⁸.

Siccome anche per Milizia «una Città è come una foresta, onde la distribuzione di una Città è come quella di un parco»³⁶⁹, la similitudine di Laugier si ripete senza intoppi nei *Principi di architettura civile*, salvo aggiungere, quasi a mo' di postilla, che se si vuole far risultare «una certa idea di irregolarità e di caos» da «una moltitudine di parti regolari» – ovvero, se si vuole padroneggiare la composizione pittoresca dello spazio –, bisogna possedere un'arte specifica: «l'arte delle combinazioni». Vi è poi uno scarto ancora più interessante tra le due trattazioni, ovvero la diversa concezione che del disegno dei giardini ha Milizia rispetto a Laugier: se quest'ultimo, infatti, apprezzava sommamente l'impostazione geometrica di La Quintinie, Le Nôtre e Marcand, per Milizia gli inglesi avevano avuto il merito di comprendere che «la natura non impiega la squadra», producendo così giardini in cui «la vista è meno limitata, gli oggetti sono più variati, i punti di vista cambiano a ogni passo», e in cui la varietà della natura produce curiosità ed emozione nel visitatore. Milizia riporta il parere secondo cui gli inglesi avevano appreso il gusto per questo tipo di disposizioni dall'osservazione dei giardini dei cinesi, passando ad analizzare più nel dettaglio gli artifici di cui essi si servivano per ottenere i particolari effetti che caratterizzavano le diverse scene dei loro giardini. La prima strategia è quella di variare le forme e colori degli alberi; la seconda, quella di dirigere i visitatori all'interno di caverne per poi colpirli, all'uscita, con la vista di deliziosi paesaggi; la terza strategia consiste nel nascondere alcune parti delle scene naturali con oggetti intermedi, eccitando così la curiosità dello spettatore e stimolandone l'immaginazione; quarta strategia è il ricorso agli artifici della prospettiva per ingannare l'occhio del visitatore; l'ultima strategia consiste infine nel tracciare le strade linearmente o in curva, a seconda delle condizioni morfologiche del terreno. La ragione che mi ha spinto a indugiare sulle strategie progettuali dei giardinieri cinesi, così come furono analizzate ed elencate da Milizia, non è soltanto la palese prossimità che lega la loro concettualizzazione alle contemporanee speculazioni inglesi sul pittoresco – non dimentichiamoci che i *Principi di architettura civile* furono pubblicati, più o meno, negli stessi anni in cui Gilpin, Price e Knight diedero vita alla loro famosa *querelle* – ma è soprattutto il fatto che gli stessi principi progettuali furono ripresi, e trasferiti all'interno dell'ambito urbano, nel contesto dell'ampia operazione culturale di ritorno al pittoresco svolta, intorno alla metà del XX

366 *Ibid.*, p. 26.

367 *Ibid.*, p. 31.

368 Citato in AGNOLETTI, *Artful confusion* cit., p. 27.

369 Citato in *ibid.*

secolo, dai principali componenti dello staff editoriale di “Architectural Review”.

I due trattati di Laugier e Milizia dimostrano come, già nel Settecento, il dibattito teorico sul pittoresco non riguardasse soltanto l'ambito culturale inglese, ma interessasse il più ampio bacino europeo: durante tutto il secolo successivo, poi, tale termine fu oggetto di una innumerevole serie di declinazioni semantiche, proporzionale non soltanto al numero di autori che a esso si dedicarono, ma anche al numero di lingue in cui esso fu tradotto. Questo è particolarmente evidente nel caso della versione tedesca del termine, che nell'Ottocento assunse una serie di significati piuttosto diversi tra loro, tanto da spingere lo storico dell'arte Heinrich Wölfflin a distinguere, all'inizio del XX secolo, due diverse accezioni di *malerisch*: una oggettiva, legata cioè a una qualità esistente negli oggetti, e una soggettiva, relazionata a un modo della percezione e della creazione artistica. La nascita dell'interesse per il pittoresco in Germania rimonta alla fine del XVIII secolo, periodo in cui la traduzione in tedesco – praticamente simultanea – degli scritti dei teorici inglesi era stata accompagnata da una loro ampia diffusione: Lessing, Schiller e Goethe, ad esempio, avevano dedicato parte della loro opera all'analisi delle qualità specifiche del *malerisch*, mentre l'architetto Friedrich Gilly aveva commissionato e ottenuto, nel 1798, una traduzione dei *Three Essays* di Price.

Influenzato dagli interessi di Gilly, del quale era stato allievo, Karl Friedrich Schinkel fu uno degli architetti ottocenteschi che meglio riuscì a tradurre nella propria opera la particolare declinazione tedesca del pittoresco inglese, dimostrando una inedita capacità di osservare, e progettare, lo spazio della città con un occhio allo stesso tempo teatrale e paesaggistico. Le ragioni della straordinaria complessità dello sguardo di Schinkel, al di là del rapporto esistente con il suo maestro, sono da cercare in una serie di fattori legati allo sviluppo della sua carriera professionale che, a causa della problematica situazione economica e politica legata allo svolgimento delle guerre napoleoniche, nei primi anni del XIX secolo si indirizzò alla produzione di scenografie teatrali, panorami e diorami, invece che alla costruzione architettonica, al momento impensabile. Tra il 1803 e il 1804 il ventitreenne Schinkel intraprese il suo personale *Grand Tour* in Italia, che lo portò fino in Sicilia, passando per Roma: di questa esperienza egli lasciò traccia in più di quattrocento disegni, la maggior parte dei quali raffigurano paesaggi rurali, *cityscapes* o panorami, come nel caso della veduta di Roma disegnata dalla finestra del proprio appartamento, nella quale l'influenza delle, allora già famose, tele panoramiche è tanto evidente quanto il gusto pittoresco espresso dall'animata composizione dei tetti della città. I disegni di quel periodo dimostrano come l'interesse di Schinkel si rivolgesse, allo stesso tempo, all'essenza materica delle architetture e alla composizione scenica e pittoresca del loro intorno: le tante rappresentazioni di paesaggi rurali eseguiti durante il soggiorno in Sicilia rivelano infatti un'estrema attenzione verso l'inserimento ambientale degli edifici nel loro contesto, di cui egli valorizzava sia gli elementi naturali sia quelli artificiali, coerentemente resi attraverso il trattamento degli effetti luminosi e atmosferici. Quando è invece la città a essere rappresentata, il carattere pittoresco dei paesaggi rurali di Schinkel si fonde organicamente con una lettura scenografica degli spazi ritratti, che egli popola puntualmente di personaggi: «le pitture di paesaggio – scrive Schinkel – possiedono un particolare interesse solo quando contengono al loro interno le tracce dell'occupazione umana»³⁷⁰. I paesaggi di Schinkel si configurano, più che come espressioni della sublimità della natura, come riflessioni sui diversi caratteri assunti dagli insediamenti umani, dato che per il loro autore «i paesaggi puri [e cioè privi di figure o elementi artificiali] ci lasciano con una sensazione di mancanza e insoddisfazione»³⁷¹.

È quindi a partire da queste considerazioni che si deve leggere lo stretto rapporto che lega i disegni eseguiti da Schinkel durante il suo viaggio in Italia con le scenografie da lui progettate una volta rientrato a Berlino. Attraverso il ricorso alla tecnica del panorama, che egli ben conosceva come dimostrato, ad esempio, dal panorama circolare della città di Palermo eseguito nel 1808, egli

370 Citato in KURT W. FORSTER, “Only Things that Stir the Imagination”: Schinkel as a Scenographer, in JOHN ZUKOWSKY (a cura di), *Karl Friedrich Schinkel 1781 – 1841. The drama of architecture*, The Art Institute of Chicago 1995, p. 18.

371 Citato in *ibid.*, p. 19.

mise a punto una inedita mediazione figurativa tra pittura di paesaggio e scena teatrale, cominciando a lavorare, intorno agli anni dieci dell'Ottocento, a una serie di progetti scenografici dalla forte carica illusionistica. L'intenzione di Schinkel era quella di stimolare l'immaginazione degli spettatori fino al punto di provocare in essi un effetto di dislocazione psicologica – qualcosa di molto simile a quanto avviene nell'esperienza delle tele panoramiche –, tale per cui l'osservatore, credendo di trovarsi in un altro tempo e in un altro luogo, rimuova dalla propria coscienza la presenza fisica della scena teatrale, e si immerga pienamente nel luogo rappresentato, seppur continuando a osservarlo da una certa distanza: per Schinkel, questo era l'unico modo in cui si poteva ottenere una vera illusione, e cioè realizzando un grande fondo scenico e lasciando che l'immaginazione dello spettatore si occupasse del resto. L'occasione per applicare tale sistema illusionistico alla rappresentazione di uno spazio urbano fu offerta a Schinkel dall'incarico, ricevuto nel 1818, di ricostruire la Schauspielhaus, il Teatro Reale di Berlino distrutto nel 1817 da un violento incendio. In occasione dello spettacolo inaugurale del nuovo edificio, Schinkel progettò un fondo scenico del tutto inedito, chiedendo al suo scenografo di fiducia, Wilhelm Gropius, di dipingere su di un grande pannello rettangolare una veduta urbana di Berlino, presa da una posizione leggermente elevata, al centro della quale emergesse il volume della Schauspielhaus stessa, magnificamente inserita all'interno del tessuto edilizio della città [91]. L'ambigua scenografia con la Schauspielhaus sullo sfondo, che generò grande stupore e meraviglia nel pubblico presente alla serata inaugurale – chi tra gli spettatori si sarebbe mai aspettato di poter osservare da lontano un'immagine assolutamente realistica del luogo in cui si trovava in quel momento? – testimonia la particolare mediazione culturale per mezzo della quale Schinkel si rivolgeva allo spazio urbano, che nella sua ottica è, allo stesso tempo, scena teatrale, pittoresca e panoramica. Il complesso gioco illusionistico tra spazio esterno e spazio interno, e la sapiente scelta del punto di vista, finalizzato a mettere in risalto il nuovo edificio rispetto allo *skyline* circostante, dimostrano inoltre la sua padronanza dei meccanismi ottici e la sua conoscenza dell'essenza dell'esperienza visuale della città. Il passo dalla scenografia all'architettura, a quel punto, era davvero breve.

Per Schinkel, architetture e immagini di architettura erano due facce della stessa medaglia: nato come pittore di vedute e Panorami, egli concepì sempre le sue architetture come elementi appartenenti a paesaggi o scene teatrali (che nella sua ottica, come abbiamo visto, erano tutto sommato la stessa cosa), ovvero come immagini architettoniche, alle quali egli conferiva «lo spessore e la densità [...] di un interno»³⁷². Una sorta di «Piranesi borghese, più a suo agio con il Pittorresco che con il Sublime»³⁷³, Schinkel donava alle sue architetture urbane un «senso del luogo» che scaturiva dalla sua capacità di osservare lo spazio della città come ambiente, e cioè nella sua globalità percettiva. Sulla scorta della lezione di Gilly e di Nash, che aveva conosciuto nel 1826 durante un viaggio in Inghilterra, Schinkel sviluppò un metodo progettuale basato sulla scelta e la composizione dei punti di vista, esterni e interni alle sue architetture, dai quali egli rappresentava le scene che i suoi interventi avrebbero generato. Questa concezione scenografica dell'immagine architettonica si coniuga, nel gusto di Schinkel, con una particolare predisposizione verso l'effetto pittoresco, che all'interno dello spazio della città ottiene la sua più piena espressione nella composizione dei soli elementi artificiali, come nel caso della vista prospettica della Schauspielhaus di Berlino [92], in cui l'inserimento dell'edificio neoclassico all'interno della piazza del Gendarmenmarkt è registrato da un punto di vista insolitamente diagonale, tale da mettere in risalto le insospettabili qualità dinamiche del simmetrico volume del teatro berlinese. Questa immagine, che testimonia la grande influenza esercitata dal pittoresco inglese sull'architettura di Schinkel, richiama alla memoria un celebre passo dell'*Analisi della bellezza* di William Hogarth (ripreso anche da Price nei suoi *Three Essays*), nel quale il pittore inglese scrive che «Una delle regole compositive della pittura è il rifiuto della regolarità. Quando osserviamo un edificio, o qualsiasi altro oggetto,

372 GIANNI CONTESSI, *Architetti-pittori e pittori-architetti. Da Giotto all'età contemporanea*, Dedalo, Bari 1985, p. 16.

373 *Ibid.*, p. 15.

abbiamo la facoltà di scegliere la veduta che più ci aggrada, semplicemente cambiando il punto di vista; di conseguenza, se gli viene lasciata la possibilità di scegliere, il pittore adotta un punto di vista angolare, piuttosto che frontale, dato che risulta molto più piacevole allo sguardo, in virtù del fatto che la regolarità delle linee viene negata dall'effetto della prospettiva»³⁷⁴.

Le rappresentazioni architettoniche di Schinkel trattano dunque lo spazio urbano con un gusto pittorresco finalmente indipendente dal ricorso all'elemento naturale, dimostrando così una lucida consapevolezza delle potenzialità pittoresche insite nella composizione scenografica dell'architettura. Se la veduta della Schauspielhaus rimanda all'espressione di un effetto spaziale dinamico, ottenuto per mezzo della rotazione del punto di vista rispetto ai canoni classici, nella *Prospettiva interna del vano delle scale dell'Altes Museum* [93], Schinkel affronta i temi della transizione ottica e della moltiplicazione degli spazi, risolvendoli per mezzo di un colonnato monumentale che, osservato ancora una volta di scorcio, rivela e occulta porzioni differenti dello spazio urbano circostante. L'effetto risultante è quello di un posato intrico, grazie al quale persino l'architettura neoclassica di Schinkel riesce a farsi portatrice di inedite valenze pittoresche, a testimonianza della peculiarità del suo sguardo. I personaggi della borghesia berlinese, che passeggiano all'interno dell'interno dell'Altes Museum, ribadiscono la matrice scenografica e visuale del pensiero architettonico di Schinkel, i cui disegni dimostrano la volontà di connotare i suoi progetti come *luoghi*, appartenenti a un contesto e vissuti, e per questo inconcepibili senza il commento offerto dalla presenza di alcune figure di genere. L'apertura pittorresca di Schinkel nei confronti dello spazio della città è uno degli inequivocabili segnali dell'allora imminente adozione europea di un'idea moderna di paesaggio urbano: dal suo punto di vista – quello di un pittore-architetto – tale adozione, per concretizzarsi, necessitava però di uno strumento operativo, che egli cercò, e trovò, proprio nel ricorso alla categoria estetica del pittorresco. Pochi decenni dopo, una operazione del tutto simile fu intrapresa, questa volta a scala urbana, dall'architetto viennese Camillo Sitte, il cui fondamentale scritto pubblicato nel 1889, *L'arte di costruire la città*³⁷⁵, costituisce probabilmente la prima indagine teorica occidentale sul problema della progettazione del paesaggio urbano.

Supponiamo che nel quadro di un nuovo complesso si decida di realizzare, a fini puramente decorativi, un *paesaggio urbano*, insieme grandioso e *pittorresco*, che dovrebbe servire unicamente alla rappresentazione e alla glorificazione del comune. La regola e il rigoroso allineamento delle facciate sarebbero, perciò, degli strumenti perfettamente inutili. Infatti, per ottenere gli effetti degli antichi maestri, dovremmo disporre anche dei loro colori sulla nostra tavolozza. [...] Ma è possibile immaginare e costruire sulla carta le forme che la storia ha prodotto nel corso dei secoli? Si potrebbe godere davvero di questa ingenua finzione, di questa spontaneità artificiale? Certamente no. Le serene gioie dell'infanzia sono negate a un'epoca che non costruisce più spontaneamente giorno per giorno, ma che organizza i suoi spazi razionalmente sul tavolo da disegno. L'evoluzione è irreversibile e, senza dubbio, una buona parte delle bellezze pittoresche, che abbiamo enumerate, sono definitivamente perdute per noi. La vita moderna, come le nostre tecniche di costruzione, non permette una fedele imitazione dei *complessi urbani* [corsivi miei] antichi e bisogna riconoscerlo se non vogliamo perderci in vane fantasticherie. Le esemplari creazioni dei maestri d'altri tempi devono restare vive, ma non mediante un'imitazione senza anima. Occorre esaminare quello che c'è d'essenziale in quelle opere e adattarlo, in modo significativo, alle condizioni odierne³⁷⁶.

374 Citato in MACARTHUR, *The Picturesque. Architecture, disgust and other irregularities* cit., p. 239.

375 CAMILLO SITTE, *L'arte di costruire la città. L'urbanistica secondo i suoi fondamenti artistici*, Jaca Book, Milano 1981.

376 *Ibid.* p. 143.

Sebbene tra le righe di questo partecipato passo, tratto dal decimo capitolo de *L'arte di costruire la città*, siano raccolti tutti, o quasi tutti, i temi principali della poetica di Sitte, sono convinto che in molti stenterebbero a riconoscere in esso le tracce di una teoria urbanistica che troppo spesso, nel corso del XX secolo, è stata relegata a un ruolo di secondo piano, a causa del suo presunto rifiuto della modernità: rifiuto che, come si può invece leggere, era evidentemente assente nel testo dell'architetto viennese, il quale non nascondeva certo la sua passione per le forme dei «maestri d'altri tempi», ma riconosceva che non era più possibile utilizzare i «loro colori sulla nostra tavolozza», accettando dunque, seppur con una certa nostalgia, l'avvento inarrestabile della città moderna. Questo non significa, però, che Sitte non ritenesse necessario e urgente svolgere un'aspra critica dei sistemi di pianificazione urbana del suo tempo, al fine di introdurre nuovi, necessari, discorsi, sui quali fondare un metodo davvero coerente – e cioè storicamente consapevole – di progettazione dello spazio della città del XX secolo.

Sitte era profondamente critico nei confronti dei «tecnici e specialisti» che avevano preso il controllo dell'urbanistica ottocentesca: dei loro piani, egli non poteva accettare il fatto che fossero esclusivamente bidimensionali, che si basassero su di un uso indiscriminato e privo di significato della geometria, che utilizzassero l'isolato costruito come unità fondamentale della progettazione, e che legassero le loro forme esclusivamente alle esigenze del traffico veicolare. In cambio, egli proponeva un tipo di pianificazione urbana che partisse da altre unità spaziali fondamentali – le piazze, le strade e le corti private –, che adottasse geometrie più varie, e che si fondasse su un approccio tridimensionale alla composizione dello spazio urbano, posizionando così il *flâneur* al centro del suo approccio progettuale. Se, nell'ottica di Sitte, i fattori che dovevano contribuire alla corretta costruzione della città erano molti di più di quelli superficialmente maneggiati dai tecnici suoi contemporanei, il problema del contenuto visivo dello spazio urbano occupava una posizione di eccezionale rilievo all'interno del suo scritto, interpretabile come una delle prime analisi dell'esperienza estetica della città. L'interesse di Sitte per questi temi risaliva agli studi da lui condotti presso la Technische Hochschule di Vienna, dove, tra il 1863 e il 1868, aveva seguito corsi di storia dell'arte, archeologia, fisiologia della visione e percezione spaziale: non a caso, come scrive Daniel Wiczorek, *L'arte di costruire la città* «si distingue per due tratti [...]. Il primo è lo storicismo, che porta Sitte a riconoscere la specificità retrospettiva delle strutture spaziali antica, medievale, rinascimentale e barocca, indissociabili da un'organizzazione sociale culturale. [...] La seconda originalità del modo di procedere di Sitte consiste nel suo empirismo, vale a dire il posto che in lui ricopre l'esperienza sensibile, visiva e cinestesica»³⁷⁷.

Quello di Sitte non è, in realtà, un canto isolato: Reinhard Baumeister si era già occupato del problema dell'estetica della città industriale, proponendo, nel suo libro *Stadterweiterung* del 1876, di recuperare il carattere pittoresco delle città medievali, attraverso la progettazione di strade in curva e di spazi pubblici dalla forma particolare. Altro punto di riferimento coevo a Sitte erano le teorie estetiche di Hermann Maertens, che negli anni settanta dell'Ottocento si era occupato della definizione di una serie di regole matematiche atte a suggerire le giuste dimensioni degli edifici nell'ambito della pianificazione urbana, sulla base di considerazioni legate ai punti di vista dai quali essi erano osservati. Le norme formulate da Maertens riguardano sostanzialmente la definizione del miglior angolo di visione dal quale osservare un edificio o un monumento, a seconda del tipo di sguardo che si vuole adottare: per uno sguardo di dettaglio è necessario adottare un angolo visuale di 45°, posizionandosi a una distanza pari all'altezza dell'oggetto osservato; 27° sono invece consigliati per uno sguardo di insieme, 18° per uno sguardo ambientale, e 70° per uno sguardo panoramico. Applicate al contesto urbano, queste norme significavano semplicemente, come aveva notato Joseph Stübben (altro importante teorico del periodo, il cui pensiero possedeva molti punti di contatto con quello di Sitte), che la larghezza delle strade doveva essere almeno pari all'altezza degli edifici pubblici, rispetto alla quale le piazze dovevano essere invece almeno due o tre volte più profonde. Le considerazioni di Maertens, tutto sommato, non si discostano sostanzialmente dalla

377 DANIEL WIECZOREK, *Camillo Sitte e gli inizi dell'urbanistica moderna*, Jaca Book, Milano 1994, p. 155.

linea tracciata da Alberti nel *De Re Aedificatoria*, e non stupisce che Sitte, all'interno del suo scritto, non ne faccia alcun cenno.

Lontano da tali astratti procedimenti, lo sguardo di Sitte dimostra invece una particolare sensibilità per gli effetti pittoreschi, rivelata dal frequente utilizzo del termine *malerisch* all'interno del suo testo, come nel caso di una partecipata descrizione di Amalfi:

Il carattere assai pittoresco di Amalfi, per esempio risiede specialmente in una mescolanza veramente bizzarra di motivi interni ed esterni: ci capita di trovarci, nello stesso tempo, nell'interno d'una casa o in una strada, al pianterreno o a un piano superiore secondo l'interpretazione che si vuol dare alla strana composizione architettonica. Sono questi i quadri che fanno piacere al collezionista di “vedute” e che costituiscono le scene teatrali. Non è, certo, un quartiere moderno quello che potrebbe servire da sfondo scenico, perché sarebbe troppo noioso!³⁷⁸.

Pittoresco e scenico corrispondono, ancora una volta, in una medesima visione dello spazio della città: ancora più di Schinkel, quella di Sitte è dunque una visione complessa e intricata dell'organismo urbano, che nel suo scritto viene trasfigurato nell'ottica di una irrequieta esperienza plastica dello spazio costruito. Non più considerabili al di fuori del loro contesto, i singoli edifici scompaiono, per fare apparire la forma di uno spazio dinamico, definito dagli spostamenti dello sguardo dell'osservatore: uno spazio tanto più intrigante quante più variazioni, e contrasti, possiederà. La città, in Sitte, assume le sembianze di un'opera d'arte fatta di sequenze di spazi, la cui forma sarà dettata dalla maggiore o minore «abbondanza di motivi artistici» presenti al loro interno: «se fosse possibile realizzare più vistose sporgenze, più frequenti interruzioni nell'allineamento delle facciate, un tracciato curvo o rotto delle strade, una maggiore diversità nella larghezza delle vie o nell'altezza delle case e inoltre scale monumentali, logge, balconi, aggetti, pinnacoli e tutto il pittoresco apparato del decoratore di teatro, avremmo tanti motivi che non nuocerebbero certo alla città moderna»³⁷⁹. Raggiungere il grado più alto di questa piranesiana complessità, Sitte ne era ben consapevole, non era più possibile nella città della fine del XIX secolo, la cui forma doveva essere dettata *anche* da esigenze pratiche: la dichiarazione dell'esistenza di un conflitto tra due esigenze opposte, quella del pratico e quella del pittoresco, fu però importante, perché, da un lato, permise all'architetto viennese di affermare l'esistenza di una dimensione urbanistica – quella estetica – abbandonata dalla pianificazione moderna; e, dall'altro, perché elevava ufficialmente la città a opera d'arte, dato che tale dialettica opposizione, come scrive Sitte, «è comune a tutte le arti, comprese quelle che sembrano più libere, perché esiste un conflitto fra scopi ideali e limiti imposti dalla materia con la quale l'opera artistica deve prendere forma»³⁸⁰.

Credo che uno degli errori più diffusi, nella valutazione de *L'arte di costruire la città*, sia quello di far coincidere, nel pensiero di Sitte, l'idea di città con quella di *città antica*, invece di fare riferimento, più correttamente, a un'idea di città storica, ovvero di *città che possiede una storia*, all'interno della quale deve posizionarsi. Concordo infatti pienamente con Donatella Calabi quando scrive che Sitte «sarebbe stato spinto dal suo modo di concepire l'ambiente costruito a cercare le proprie fonti, per reinterpretarle, all'interno stesso della città»³⁸¹. Françoise Choay, in un breve ma densissimo saggio³⁸², ha fornito una lettura estremamente esplicativa dell'operazione messa in atto da Sitte,

378 SITTE, *L'arte di costruire la città. L'urbanistica secondo i suoi fondamenti artistici* cit., p. 141.

379 *Ibid.*

380 *Ibid.*, p. 142.

381 DONATELLA CALABI, *L'arte urbana e i suoi teorici europei*, in GUIDO ZUCCONI (a cura di), *Camillo Sitte e i suoi interpreti*, FrancoAngeli, Milano 1992, p. 35.

382 FRANÇOISE CHOAY, *Uno statuto antropologico dello spazio urbano*, in PAOLA DI BIAGI (a cura di), *I classici dell'urbanistica moderna*, Donzelli, Roma 2002, pp. 3-16.

dimostrando come il tanto criticato legame con l'immagine della città medievale, principale causa del lungo insuccesso delle sue tesi, sia in realtà da inserire in un'operazione culturale di più ampia portata, tutto tranne che anti-moderna. La tesi di Choay si basa, prima di tutto, sulla lettura di un testo leggermente anteriore a quello di Sitte, gli *Entretiens sur l'architecture* di Viollet-le-Duc, la versione scritta di un corso di storia dell'architettura che non ebbe mai luogo, che l'architetto francese scrisse tra il 1867 e il 1872. Il libro è per noi interessante perché, al suo interno, si trovano osservazioni e commenti, sulla città antica e moderna, estremamente simili a quelle contenute in *L'arte di costruire la città*, come quella in cui Viollet-le-Duc scrive:

Gli antichi sapevano costruire dei bei monumenti, ma non per questo trascuravano ciò che li circondava; essi sapevano condurre le folle attraverso spazi di filtro abilmente progettati. Noi abbiamo dimenticato che ogni opera d'arte richiede una messa in scena [...]. Costruiamo dei monumenti, ma li disponiamo male, non sappiamo metterli in un quadro adeguato. In Italia anche i peggiori edifici del Medioevo, o dell'età moderna, sono sempre messi in modo da produrre un effetto; il pittoresco gioca sempre un ruolo importante. Noi abbiamo sostituito tutto questo con la simmetria, che ci annoia e ci stanca³⁸³.

Data la corrispondenza di questo e altri passi dello scritto di Viollet-le-Duc con le tesi contenute nel testo di Sitte, nel suo saggio, Choay, utilizza la concezione della storia dell'architettura del primo, per spiegare la concezione della storia della città del secondo. Per l'architetto francese, a ogni civiltà nella storia deve corrispondere una propria architettura, il cui emergere dipende dalla capacità di scoprire i principi razionali che stanno alla base dei sistemi architettonici precedenti: «Non faccio parte di coloro – sostiene Viollet-le-Duc – che disperano nel presente e gettano uno sguardo di rimpianto al passato. Ma bisogna analizzarlo con cura [...] non attaccarsi al far rivivere bensì al conoscere per servirsene. Io non posso ammettere l'imposizione della pura riproduzione delle forme»³⁸⁴. Similmente, Sitte cercava nella storia della città i principi strutturali a partire dai quali far emergere la forma urbana contemporanea, che egli non rifiutava *a priori*, ma condannava nella versione tecnicista che, con la storia della città, non aveva niente a che vedere. Quella operata da Sitte non è, dunque, una nostalgica ripresa di motivi del passato, bensì una benjaminiana ricerca della modernità: radicata, e non immobilizzata, in un passato senza il quale ogni possibilità di progresso è ritenuta inconcepibile.

Torniamo ora alla citazione del decimo capitolo de *L'arte di costruire la città* e soffermiamoci, in particolare, sulle tre parole da me volontariamente cambiate in corsivo, confrontandole con i rispettivi termini utilizzati nella versione originale del testo. Dove c'è scritto «pittoresco», in *Der Städtebau* troviamo scritto *malerisch*, riportandoci così alla storia dell'evoluzione prima inglese, poi francese, poi italiana, e infine tedesca, di un termine che, come abbiamo visto, ha caratterizzato il dibattito estetico del XIX secolo. Dove c'è scritto «paesaggio urbano», nella versione originale troviamo invece *stadtbild*, termine composto dalle due particelle *stadt* – città – e *bild* – immagine, ancora oggi utilizzato in Germania con lo stesso significato, nonché, nel contesto del testo di Sitte, uno dei primi casi nella storia della nostra cultura in cui l'idea di paesaggio urbano è dotata di un termine atto a indicarla: l'uso fatto da Sitte della parola *stadtbild* ci conferma dunque, così come i dipinti dei pittori impressionisti a lui contemporanei, che la nascita dell'idea di paesaggio urbano avvenne, in Europa, intorno alla fine del XIX secolo. Nelle ultime righe della citazione troviamo, infine, il termine composto «complessi urbani», utilizzato, curiosamente, per indicare ancora una volta la parola *stadtbild*. Questo piccolo scarto di traduzione, apparentemente innocuo, comporta in realtà una grande differenza di significato, dato che nella versione italiana l'utilizzo del termine

383 Citato in *ibid.*, p. 7.

384 Citato in *ibid.*, pp. 8-9.

«complessi urbani» fornisce l'unico riferimento, in tutto il passo citato, alla realtà oggettiva della città: riferimento che invece, nella versione originale del testo, non si trova, dato che *stadtbild*, similmente al termine «paesaggio urbano», indica sempre una *immagine*, ovvero una realtà così come è percepita da un soggetto. Credo che questa ellissi sia estremamente importante, perché rivela, ad uno sguardo più attento, l'essenza dell'idea di città sulla quale si fondano le teorie contenute in *Der Städtebau*: un'idea che, essendo sempre dipendente dalla percezione di un soggetto, assume gli ormai riconoscibili connotati di un'idea paesaggistica. Per Sitte, ovvero, la città è un paesaggio urbano.

Troviamo conferma di questo atteggiamento nel passo di *Der Städtebau* in cui l'autore, spiegando il criterio con il quale devono essere giudicate le realizzazioni antiche e moderne, scrive: «Ci atteniamo sempre alla stessa regola, che ci impone di armonizzare ciò che è scorto simultaneamente e ci autorizza a trascurare quello che resta escluso dalla vista. Così ci lasciamo guidare dall'effetto reale e non possiamo sbagliare»³⁸⁵. Per Sitte, come scrive Wieczorek, «lo spazio e la città hanno importanza – vale a dire significato, o, nel senso di Fiedler, realtà – solo nella misura in cui sono attivi»³⁸⁶, dove con «attivo» Wieczorek si riferisce al ruolo svolto dallo spettatore nel processo della percezione: un problema, quello della soggettività dell'esperienza, diffusamente dibattuto all'epoca in cui uscì il libro di Sitte. Quello tra l'uomo e la città è presentato da Sitte come un rapporto principalmente estetico, in cui il cittadino è in primo luogo un essere dotato della vista e di una sensibilità artistica che gli permette di apprezzare la natura pittoresca dello spazio urbano: le piazze e le vie sono allora concepite dall'architetto viennese come quadri, e la città come una successione di quadri diversi, tutti interessanti e stimolanti (nella migliore delle ipotesi, certo). Questa idea di *città come successione di quadri* rimanda a un ulteriore problema, ovvero quello della percezione dello spazio urbano come atto temporale legato allo spostamento di un punto di vista dinamico: un problema che, pur avendo sempre caratterizzato l'esperienza della città, fu apertamente esplicitato soltanto nel corso del XX secolo, anche grazie all'invenzione e diffusione del cinema.

2. Il montaggio dello spazio urbano

Che la bellezza della città sia legata all'esperienza dinamica dei suoi spazi era ben chiaro già a Leon Battista Alberti, che nel *De Re Aedificatoria* loda le strade dotate di ampie curve, paragonandole ad anse di fiume in cui, chi vi cammina, viene «scoprendo mano a mano, quasi a ogni passo, nuove prospettive di edifici»³⁸⁷. Furono però Filarete e Francesco di Giorgio Martini a sistematizzare questa idea, inaugurando la longeva tradizione europea secondo cui la città è concepita come un organismo omogeneo – la *città come opera d'arte* o la *città come architettura* –, costituito da un reticolo geometrico di strade lungo il quale sono dislocati in sequenza edifici e piazze tematizzate. È infatti un tratto tipico della cultura urbana europea quello di aver generato nel corso della sua storia, accanto a una grande quantità di tipi edilizi rappresentativi dei «temi collettivi» della *civitas* – chiese, mura, torri, locande, logge, teatri etc. –, una altrettanto grande varietà di tipi di piazze e di strade tematizzate – la piazza principale, la piazza del mercato, la piazza della chiesa, la strada principale, la strada monumentale etc. –, il cui effetto estetico è sempre stato volontariamente esaltato dalla loro disposizione in successione, e cioè dalla creazione di *sequenze urbane* di spazi pubblici e monumenti il cui posizionamento relativo desse vita a dei «percorsi significanti». Come scrive Marco Romano in *Costruire le città*, «Strade e piazze tematizzate costituiscono una novità essenziale nel paesaggio delle città perché consentono di sostituire alla mera giustapposizione dei temi e dei loro recinti la possibilità di disporli in una *sequenza* [...] che li esalta reciprocamente», intendendo con «sequenza» una «successione di temi soggetta a una consapevole e deliberata intenzione estetica»³⁸⁸ [94].

Secondo Romano (la cui posizione, almeno dal punto di vista metodologico, non si discosta

385 Citato in DANIEL WIECZOREK, *Camillo Sitte e gli inizi dell'urbanistica moderna*, Jaca Book, Milano 1994, p. 176.

386 *Ibid.*

387 Citato in FINOTTO, *La città chiusa. Storia delle teorie urbanistiche dal Medioevo al Settecento* cit., p. 124.

388 MARCO ROMANO, *Costruire le città*, Skira, Milano 2004, p. 130.

tanto dall'approccio al fatto urbano adottato da Sitte in *Der Städtebau*), le trasformazioni che tra il IX e il XX secolo hanno caratterizzato lo sviluppo della città europea, sono sempre state l'esito di un'intenzione artistica collettiva, consapevole e costante nel tempo, ripetutamente incorporata nella forma visibile del tessuto urbano. Basata sui principi di apertura, mobilità e democrazia, per mille anni la società europea ha consentito ai singoli cittadini di esprimere il proprio status economico attraverso la decorazione delle case private, e alle diverse comunità di esprimere la propria dignità attraverso la costruzione di edifici, strade e piazze tematizzate che ne rappresentassero i temi collettivi. Così intesa, la città europea si configura come il campo di una «pervasiva volontà estetica»³⁸⁹, la cui bellezza è legata a doppio filo alla disposizione, al suo interno, di sequenze di temi collettivi atti a esprimere la dignità e il senso di appartenenza dei cittadini alla *civitas*. Tale intenzione estetica è, similmente a quanto teorizzato da Sitte, «coerente nel tempo, seppure mutevole nelle forme»³⁹⁰, dunque non vincolata a determinati stili, bensì a determinati principi, che dovrebbero definire ancora oggi (anche se così, purtroppo, non è) il sistema di norme di riferimento da adottare, o trasgredire, in occasione di ogni progetto urbanistico. L'identificazione delle regole, costanti nel tempo, che hanno permesso alla città europea di assumere il proprio aspetto – così come si cristallizzò agli inizi del XX secolo, e cioè subito prima che l'urbanistica del Movimento Moderno facesse *tabula rasa* di un sistema estetico tramandatosi per circa mille anni – permette a Romano di compiere un passo ulteriore: se i principi che sottendono alla buona forma della città sono conoscibili, si può allora giudicare oggettivamente la rispondenza a essi di un determinato assetto urbano, rendendo così possibile formulare una vera e propria *critica estetica* della città:

Quando una città decide di adottare un nuovo tema collettivo, lo colloca in un sito dove reputa faccia l'effetto estetico migliore, di solito tenendo conto dei temi già esistenti, disposto in modo da creare o sottolineare una sequenza con altri temi e soprattutto con strade e piazze già tematizzate o che è destinato a tematizzare [...] sicché noi siamo in grado di leggere nelle sequenze formate dai temi collettivi con le strade e le piazze tematizzate le deliberate intenzioni estetiche di ogni decisione della *civitas* sulla forma della propria *urbs*; sicché ogni città diventa per noi un libro aperto di codeste intenzioni, dove la leggiamo come un'opera d'arte con il medesimo esercizio proprio della critica in ogni campo dell'umana espressione nella sfera estetica³⁹¹.

Ritengo necessario sottolineare che, pur muovendo da osservazioni riguardanti la qualità dell'esperienza mobile e soggettiva dello spazio urbano, *l'estetica della città* si presenta come una disciplina in grado di affrontare il problema della città principalmente dal punto di vista morfologico, e non, nonostante le premesse, dal punto di vista paesaggistico. Le norme distillate da Romano fanno infatti riferimento a una specifica idea estetica, basata su criteri a mio parere indiscutibili, seppur parziali. Ancora una volta, è il sistema di rappresentazione adottato che ci aiuta a comprendere più a fondo le caratteristiche del problema: le piante tematizzate inventate da Romano denunciano un approccio strettamente bidimensionale al problema della forma urbana – un approccio che Sitte, come sappiamo, riteneva insufficiente –, che non basta, evidentemente, a descrivere l'effettiva esperienza visiva di un osservatore mobile che percorresse le sequenze urbane così rappresentate. Se i criteri distillati dall'estetica della città servono a definire la giusta configurazione relazionale degli elementi che compongono il tessuto urbano, diverso deve essere il discorso per quanto riguarda l'aspetto dei singoli spazi che di tale tessuto costituiscono le cellule primarie. Detto in altri termini, una volta stabilita la posizione assoluta e relativa di un certo numero di nuovi temi collettivi all'interno di una determinata città, è ancora necessario chiedersi in base a quali criteri e modelli questi temi saranno percepiti, in modo da poterne progettare l'aspetto più

389 ID., *La città come opera d'arte*, Einaudi, Torino 2008, p. 46.

390 *Ibid.*, p. 72.

391 *Ibid.*, p. 65.

conveniente.

Un esempio eclatante della parzialità di questo metodo è l'interessante studio *Il progetto urbano in Spagna. Lettura estetica di quattro progetti a Madrid*³⁹² di Ludovico Milesi, che attraverso la lettura estetica di alcuni dei *nuevos ensanches* madrileni, grandi progetti urbani periferici di recente realizzazione, ha rivelato la presenza al loro interno di vere e proprie reti di sequenze urbane composte da successioni ordinate di strade e piazze tematizzate, come nel caso del sistema formato dai piani di Sanchinarro e Las Tablas [95], in cui, come scrive Milesi, la problematica separazione dal tessuto urbano di Madrid, dovuta al netto taglio operato dalle infrastrutture veloci che circondano i due quartieri, è compensata «dalla ricchezza e grandiosità dei temi collettivi messi in campo che determinano un notevole esercizio di disegno»³⁹³. La corretta struttura sequenziale che sta alla base del reticolo di strade e piazze di questi due quartieri non è però sufficiente a dotarli di qualità visibile: ci sono altri problemi, come nota Milesi, che riguardano la forma e la dimensione di passeggiate, piazze e giardini che, se troppo grandi o di forma irregolare, diventano irriconoscibili, rendendo così vana la loro tematizzazione e collocazione all'interno di una o più sequenze urbane. Credo che l'importante apparato teorico a cui fa capo l'estetica della città mostri qui i suoi limiti, poiché riduce il tema della bellezza degli spazi urbani, principalmente, a un problema di riconoscibilità e identità tipologica, senza prendere sufficientemente in considerazione il contenuto puramente fenomenico dello spazio urbano, non ancora mediato dalla concettualizzazione di un'idea di *civitas* da ricercare nelle forme dell'*urbis*: in questo senso, ritengo che il tipo di critica estetica impostato da Romano sia uno strumento *necessario ma non sufficiente* alla valutazione della bellezza della città.

La desolata e ridondante atmosfera che caratterizza le strade e le piazze (se tale può essere chiamata, ad esempio, plaza del Alcalde Moreno Torres, ovvero l'enorme rotonda veicolare che funge da cerniera dei principali assi della viabilità di Sanchinarro, e di fronte alla quale si eleva la celeberrima sagoma forata del Mirador di MVRDV) degli *ensanches* madrileni non è, solamente, il prodotto della mancata tematizzazione, della difficile riconoscibilità o dell'eccedente dimensione di serie di elementi tipologici posti in relazione tra di loro: ci sono altri criteri che devono essere applicati alla lettura estetica delle sequenze urbane, senza i quali esse non dovrebbero, a mio parere, essere giudicate più o meno soddisfacenti. Tali criteri possono solo derivare da un approccio estetico “con i piedi per terra”, pienamente inserito nella traduzione inaugurata (o ripresa) da Sitte con *Der Städtebau*, ma devono essere declinati all'interno del sistema culturale contemporaneo, dato che i contenuti della nostra visione sono diversi da quelli che caratterizzavano l'immaginario collettivo della fine del XIX secolo. È dunque necessario tornare ad analizzare i modelli latenti che condizionano il nostro sguardo sulla città, muovendo dalla considerazione che lo spazio urbano europeo, come ben dimostrato da Romano, non è mai stato vissuto come un abaco di luoghi isolati e autonomi, bensì come una rete spaziale di sequenze di scene urbane (o quadri, secondo l'accezione di Sitte) poste in relazione significativa tra di loro.

L'esperienza estetica della città è, da sempre, un'esperienza che si svolge nel tempo, oltre che nello spazio, caratterizzata dalla successione e sovrapposizione di frammenti spaziali che è compito del soggetto osservare e ricomporre, mentre li attraversa, in unità dotate di senso. Si tratterà perciò di analizzare in che modo, e a partire da quali modelli, abbia luogo questa specifica operazione di ricognizione e montaggio dello spazio urbano che, non a caso, ci riconduce al problema della percezione paesaggistica, dato che, come scrive Marchán Fiz, essa è normalmente caratterizzata dall'esperienza di «*scene successive* che si convertono in altrettante costruzioni singolari di paesaggio», i cui diversi orizzonti «si fondono in un orizzonte globale, [...] che si fonde a sua volta con i movimenti spaziali [del soggetto] e con lo scorrere del tempo. Le successioni di scene

392 LUDOVICO MILESI, *Il progetto urbano in Spagna. Lettura estetica di quattro progetti a Madrid*, edizione elettronica di <http://architectureinbox.wordpress.com/> (2009).

393 *Ibid.*

paesaggistiche non sono dunque esperite separatamente³⁹⁴, al contrario, ogni scena diventa parte di quella successiva, così che la loro sequenza genera una sintesi di transizioni che si fondono tra loro»³⁹⁵. In questo breve passo, Marchán Fiz mette in luce la presenza di due momenti, distinti ma inseparabili, che caratterizzano l'esperienza paesaggistica dell'ambiente: uno *statico*, relativo alla percezione di una singola scena, e uno *dinamico*, relativo al momento di transizione da una scena all'altra. Entrambi i tipi di visione presuppongono un particolare tipo di movimento dell'occhio dell'osservatore, atto a ricomporre, o – in termini cinematografici – a *montare*, i frammenti di immagini che si imprime sulla sua retina. Vorrei soffermarmi brevemente, per proseguire nella trattazione, sui due tipi di movimento (uno “statico” e uno “dinamico”) che possono essere compiuti dall'occhio dell'osservatore di un'ipotetica sequenza di spazi urbani.

All'interno dei *Three Essays* di Price vi è un passo, estremamente interessante, nel quale il pittoresco è esplicitamente (e ineditamente) messo in relazione con il movimento umano. Scrive l'autore, riferendosi alla percezione di un ponte:

Tutto ciò che dà l'impressione di un movimento rapido e facile dà anche l'impressione di leggerezza: d'altro canto, qualsiasi oggetto che dia l'impressione di resistere al movimento, trasmette anche un'idea di pesantezza. Sebbene sia indubbio che tutti gli edifici sono più o meno statici, laddove si trovi una superficie liscia, l'occhio scivola su di essa, e questo moto ideale dello sguardo si trasferisce in qualche modo all'oggetto osservato: perciò, ogni transizione agevole da un oggetto all'altro, o da una parte a un'altra del medesimo oggetto, cosa che costituisce una delle cause principali della bellezza, è allo stesso tempo una delle cause dell'impressione di leggerezza³⁹⁶.

Per Price, il movimento è una delle condizioni stesse della percezione: costretto a spostarsi continuamente per seguire i lineamenti delle superfici che lo circondano, l'occhio dell'osservatore tende a imitare, in un certo senso, la forma degli oggetti osservati, trasferendo poi su di essi, per mezzo dell'immaginazione, le caratteristiche fisiche dei suoi movimenti, che donano agli oggetti osservati una certa *impressione* (di leggerezza, di pesantezza, etc.), in parte legata alla loro essenza materica, e in parte legata all'essenza della loro esperienza visiva. L'idea di Price, le cui radici possono essere trovate in uno scritto del 1773 dei fratelli Robert e James Adams, secondo i quali «Il movimento [dell'architettura barocca] ha l'obiettivo di esprimere l'ascesa e la caduta, l'avanzamento e l'arretramento, attraverso forme diverse e in diverse parti di un edificio, in modo da aggiungere un tocco di pittoresco alla composizione»³⁹⁷, fu magistralmente ripresa e sviluppata da Heinrich Wölfflin nella sua tesi di dottorato, *Introduzione a una psicologia dell'architettura*, dissertata e pubblicata nel 1886.

La tesi di Wölfflin si inserisce all'interno del dibattito sull'empatia – in tedesco, *Einfühlung* – inaugurato nella seconda metà dell'Ottocento dagli scritti del filosofo dell'arte Friedrich Theodor Vischer, e da quelli di suo figlio Robert, secondo i quali le forme architettoniche posseggono una «espressività», che si trova però nei soggetti percipienti e non nei corpi osservati, pur essendo da essi generata. Per Wölfflin, l'espressività dell'architettura non è legata, differentemente a quanto sostenuto da Price circa novant'anni prima, al movimento muscolare dell'occhio che ne segue le superfici, bensì a un contagio emozionale – un'empatia, appunto – che si stabilisce tra oggetto osservato e osservatore, e che dipende dal fatto che il secondo condivide con il primo una serie di proprietà fisiche: «In quanto esseri umani dotati di un corpo – scrive Wölfflin –, che ci insegna che

394 Marchán Fiz usa qui il termine *vivencia*, che corrisponde al tedesco *Erlebnis*, cioè l'esperienza del «qui e ora», vissuta materialmente e spiritualmente.

395 SIMÓN MARCHÁN FIZ, *La experiencia estética de la naturaleza*, in MADERUELO (a cura di), *Paisaje y pensamiento* cit., p. 35.

396 Citato in MACARTHUR, *The Picturesque. Architecture, disgust and other irregularities* cit., p. 237.

397 Citato in *ibid.*, p. 234.

cosa sia il peso, la contrazione, la forza e così via, collezioniamo esperienze che ci permettono di percepire le caratteristiche di altre forme»³⁹⁸. Secondo lo storico dell'arte svizzero, a ogni immagine sottoponiamo l'immagine di noi stessi, immedesimandoci in ciò che osserviamo, imitandone le proprietà, e giudicandone l'essenza per mezzo della nostra costituzione corporale: «Colonne potenti ci fanno l'effetto di potenti innervature, la respirazione viene determinata dall'ampiezza o dalla strettezza degli ambienti, la nostra muscolatura si irrigidisce, come se noi stessi fossimo queste colonne portanti, e respiriamo profondamente, come se il nostro petto fosse ampio come queste volte»³⁹⁹. La possibilità di questo contagio emozionale, però, è limitata da Wölfflin al caso della sola percezione estetica, e cioè a quel particolare tipo di osservazione in cui la mancanza di qualsiasi tipo di fine o volontà permette al soggetto di «mettere fra parentesi il senso di sé», abbandonandosi così alla pura contemplazione e arrivando a provare un piacere che altrimenti gli sarebbe negato.

Nel 1915 Wölfflin pubblicò il suo saggio sui *Concetti fondamentali della storia dell'arte*⁴⁰⁰, con il quale, influenzato dal pensiero di Hegel (secondo cui l'evoluzione artistica è sempre un sintomo dell'avvicinarsi di un cambiamento dello Spirito del tempo), egli proponeva di affrontare scientificamente la storia dell'arte (in contrapposizione rispetto all'ancora dominante approccio biografico inaugurato nel XV secolo da Vasari), sostenendo che fin dal Rinascimento l'arte aveva dimostrato di possedere una serie di problematiche interne alla propria disciplina, analizzabili indipendentemente da quelle relative alle vite degli artisti e alle loro condizioni politiche e sociali. A partire dal XV secolo, secondo Wölfflin, l'arte si sarebbe sviluppata per mezzo dell'opposizione di cinque coppie polari di concetti: lineare-pittorresco; rappresentazione in piano-rappresentazione in profondità; forma chiusa-forma aperta; molteplicità-unità; chiarezza relativa-chiarezza assoluta. La sostituzione in ogni coppia, avvenuta in momenti storici diversi, del primo termine con il secondo, avrebbe condotto alla nascita dell'arte moderna. Vorrei ora soffermarmi sulla prima delle coppie polari identificate da Wölfflin, quella costituita dai concetti di «lineare» e «pittorresco», e in particolare sul secondo termine, la cui interpretazione data dall'estetica wölffliniana è per noi utile a definire il particolare tipo di esperienza visiva che caratterizza la percezione dello spazio urbano.

L'idea wölffliniana di pittorresco si basa sullo sdoppiamento del termine in due concetti simili, ma differenti: il *pittorico*, caratteristico di un tipo di visione che tende a concentrarsi principalmente sugli effetti cromatici, luminosi, volumetrici e di texture dell'ambiente circostante (si tratta chiaramente di un'accezione del termine derivata dallo stile pittorico dei fiamminghi del XVII secolo); e il *pittorresco*, termine che indica una proprietà degli oggetti la cui forma è «così saldamente legata al contesto che ne sorge un'impressione di movimento diffuso. Se poi vi è un movimento reale, tanto meglio, ma non è assolutamente necessario»⁴⁰¹. Per Wölfflin, l'effetto pittorresco dipende principalmente dalla possibilità di dissolvere la figura nel suo intorno, rinunciando così a una visione per elementi distinti, e abbracciando una percezione di tipo ambientale: questo si verifica, ad esempio, nei «piccoli e irregolari cantucci dei villaggi antichi», che Wölfflin riteneva estremamente pittorreschi, dato che in essi le forme delle singole architetture risultano «celate e sfaldate», e lo spazio da esse racchiuso si caratterizza per un'impressione globale di movimento, definito da «un'allegria varietà di direzioni assiali». Anche particolari condizioni luminose possono produrre un effetto pittorresco sugli oggetti osservati, laddove esse non permettano di distinguerne nitidamente le forme: è questo il caso, ad esempio, dei tramonti, che diluiscono le silhouette dei singoli oggetti nelle omogenee tonalità cromatiche dell'atmosfera, così che «invece di una serie di oggetti separati, noi vediamo delle masse leggere o pesanti che formano, tutte insieme, un comune movimento tonale»⁴⁰². È interessante notare come questa accezione dell'effetto pittorresco, pur essendo relativa alle caratteristiche delle forme osservate, si “stacchi”, per così dire, dagli oggetti stessi,

398 HEINRICH WÖLFFLIN, *Psicologia dell'architettura*, et al., Milano 2010, p. 17.

399 *Ibid.*, pp. 21-22.

400 ID., *Principles of art history. The Problem of the Development of Style in later Art*, Dover Publications, New York 1950.

401 *Ibid.*, p. 24.

402 *Ibid.*, p. 26.

caratterizzandosi come il prodotto del loro incontro con tutti gli elementi del loro contesto, con le specifiche qualità atmosferiche, e con l'occhio dell'osservatore: il risultato è quello di una immagine pittoresca «che non può mai coincidere con la forma dell'oggetto»⁴⁰³, e che fa riferimento a una esperienza puramente visuale del mondo.

La separazione tra mondo reale e mondo osservato è particolarmente evidente nel caso del pittoresco in architettura: «Tutti quanti fanno – scrive Wölfflin, riprendendo il noto ragionamento di Hogarth – che tra tutti gli aspetti possibili di un edificio, la vista frontale è senza dubbio quella meno pittoresca, siccome in essa l'oggetto e la sua apparenza coincidono pienamente. Ma non appena esso è visto di scorcio, l'apparenza si separa dall'oggetto, e la forma dell'immagine si distingue dalla forma dell'oggetto: è a quel punto che possiamo parlare di effetto pittoresco»⁴⁰⁴. Si produce così una specie di dislocamento: forme e figure si separano dai loro referenti reali per entrare a far parte di un'illusione ottica che sarà «tanto più intrigante quanto più riconoscibile sarà la forma di partenza attraverso tutte le sue trasformazioni»⁴⁰⁵. Questo gioco della percezione, connesso alle forme architettoniche dinamiche il cui l'effetto pittoresco, laddove esse avanzano e si ritraggono, sembra avvicinarle e allontanarle dall'osservatore – secondo una concezione empatica della percezione architettonica già teorizzata, come abbiamo visto, nella sua tesi di dottorato –, ottiene secondo Wölfflin la sua massima espressione nel contesto delle brulicanti folle dei mercati, in cui l'attenzione dello spettatore è costantemente spostata dalla grande quantità di forme e figure in movimento, che lo sfidano a cogliere le singole forme plastiche che compongono la dinamica immagine generale, o ad arrendersi alla pura impressione visuale dell'insieme: «Non tutti accolgono la sfida – il riferimento a *La finestra d'angolo del cugino* di Hoffmann è qui palese e significativo – e chiunque lo faccia, può affrontarsi a essa per gradi differenti, dato che la bellezza pittoresca di una scena può essere colta in più di una maniera»⁴⁰⁶. Ogni forma che trasmette un'impressione di movimento, secondo Wölfflin, è una forma pittoresca, indipendentemente dal fatto che l'oggetto a cui essa si riferisce sia statico o dinamico: caratteristica dell'effetto pittoresco è dunque quella di provocare un movimento continuo dell'occhio, che non si sofferma sulle singole linee o superfici delle figure che compongono l'immagine osservata, percorrendone invece le diverse parti senza sosta.

Per esplicitare le caratteristiche di questo effetto ottico, Wölfflin mette a confronto il gusto classico con quello barocco – associando a esso, in maniera in realtà discutibile, la categoria estetica del pittoresco. Così come nell'architettura classica prevalgono forme nette, superfici ben definite e solidi tangibili, e gli oggetti sono leggibili nella loro essenza fisica e tettonica, nell'architettura barocca «le linee si neutralizzano, i bordi si moltiplicano, le forme si fanno intricate e l'ordine si complica, diventa sempre più difficile per le parti individuali affermare la loro identità plastica; un movimento puramente ottico passa in rassegna la sommatoria di tutte le forme, indipendentemente dal particolare punto di vista adottato. Le pareti vibrano, lo spazio palpita a ogni angolo»⁴⁰⁷. Una volta inserite in un sistema pittoresco, le architetture perdono il loro carattere tettonico e tangibile, assumendo un aspetto illusorio, che si fonda sull'accostamento visivo di parti tra loro relazionate, la cui fusione dà vita a una nuova entità, *lo spazio*, che è appunto, allo stesso tempo, dipendente e indipendente dagli oggetti che lo delimitano.

Ancora nel 1880, come ha ben evidenziato Wiczorek, i discorsi sulla pianificazione della città si sviluppavano ignorando, in modo più o meno deliberato, lo spazio tridimensionale delle vie e delle piazze: condizione, come abbiamo visto, che Sitte lamentava apertamente. L'evidenza dei corpi solidi e delle forme manifeste – dei *pieni* –, continuava infatti a prevalere sul riconoscimento estetico dei *vuoti* da essi definiti, così che, ad esempio, l'armonioso effetto percettivo delle piazze

403 *Ibid.*, p. 25.

404 *Ibid.*.

405 *Ibid.*.

406 *Ibid.*.

407 *Ibid.*, p. 65.

rinascimentali, medievali o barocche, era normalmente attribuito alla bellezza degli edifici che le delimitavano, e non alle relazioni spaziali che essi intessevano tra di loro. Era la materia, a essere modellata e a prendere la forma: lo spazio, al contrario, era semplicemente «un «nulla» che viene da solo, che pare dato in sovrappiù, una semplice negazione di quanto è solido»⁴⁰⁸. Questa situazione fu superata nel momento in cui, a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, anche allo spazio venne riconosciuta la capacità di suscitare emozioni. Un ruolo importante in questo processo fu svolto dalle innovazioni pittoriche introdotte dagli impressionisti, i cui dipinti, che restituivano gli effetti ottici risultanti dall'osservazione delle strade e delle piazze parigine, e dissolvevano l'essenza materica e architettonica dei singoli edifici all'interno di atmosfere spaziali omogenee, suggerirono che lo spazio è qualcosa di un ordine diverso dalla forma, sfuggente alle determinazioni geometriche, ed esistente in relazione alla nostra possibilità di percepirlo. Contemporaneamente, lo sviluppo in Austria di una riflessione teorica sulla nozione di spazio aveva portato in primo piano il problema della forma e della percezione dei vuoti, mentre l'evoluzione subita dagli spazi pubblici a partire dagli esordi dell'industrializzazione, ben rappresentata dal già citato caso degli interventi parigini di Haussmann, aveva conferito a strade e piazze un inedito carattere di domesticità, che riducendo la distanza psicologica tra spazi interni ed esterni, aveva contribuito a assegnare a questi ultimi una inedita, e autonoma, valenza percettiva.

Quello della percezione degli spazi interni era però un tema tipico dell'estetica pittorica, come dimostrato dalla tradizione fiamminga seicentesca e settecentesca di pitture di interni di residenze private e di chiese: gli interni, scrive Wölfflin in *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, sono i luoghi in cui lo stile pittorico raggiunge il suo apice, dato che in essi «Le possibilità di combinare il tangibile con il fascino dell'intangibile sono le più favorevoli. Soltanto qui ciò che è indeterminato e non può essere colto con un solo colpo d'occhio, ottiene la sua massima espressione. È questo il luogo in cui si esaltano davvero i giochi di quinte e prospettive, i fasci luminosi e i coni d'ombra»⁴⁰⁹. Traslare queste caratteristiche ottiche allo spazio della città significava cominciare a *vedere* le caratteristiche spaziali e ambientali di strade e piazze, accettandone la valenza autonoma, dipendente e allo stesso tempo indipendente dalla presenza fisica delle loro architetture. Quella pittorica è dunque, prima di tutto, una visione di tipo spaziale, i cui caratteri principali sono il movimento e l'intrico, e attraverso cui alla riconoscibilità di ogni singola figura si sostituisce un effetto percettivo derivante dalla fusione di tutte le forme presenti nello stesso luogo. È facile notare come vi siano molti punti di contatto tra le caratteristiche dello spazio urbano perseguito da Sitte, e quelle dello spazio pittorico descritto da Wölfflin: in entrambi i casi, infatti, il contenuto dell'esperienza estetica è ricondotto al punto di vista di un soggetto immobile, che si trova *in mezzo* a uno spazio artificiale, delimitato da superfici architettoniche e caratterizzato da effetti di movimento e intrico.

Siccome l'accezione di movimento fin qui adottata, secondo la teoria dell'empatia, è relativa ai meccanismi dell'occhio dell'osservatore, il cui continuo spostamento tra i frammenti spaziali che lo circondano genera l'impressione pittorica, è evidente come manchi, tanto nelle trattazioni di Wölfflin come in quelle di Sitte, una riflessione esplicita sulla percezione in movimento (e non sul movimento della percezione), e cioè sull'effetto estetico prodotto dallo spostamento di un soggetto osservante all'interno di uno spazio o di una sequenza di spazi: il noto passo di *Der Städtebau* in cui Sitte scrive che «All'arte interessa solo ciò che può essere abbracciato con lo sguardo, cioè ogni piazza e ogni via *presa separatamente* [corsivo mio]»⁴¹⁰, è in questo senso significativo, perché rivela i limiti di un approccio allo spazio urbano essenzialmente statico, seppur tridimensionale, che trova il suo principale mediatore nell'immagine pittorica, come ben sintetizzato dalla già citata idea di *città come successione di quadri*. Per passare dall'idea di *città come successione di spazi tra loro separati*, a quella di *città come sequenza di spazi tra loro interrelati*, è dunque necessario ricondurre l'esperienza urbana a un tipo di percezione che sia mediata da un modello estetico diverso, che comprenda la categoria del

408 WIECZOREK, *Camillo Sitte e gli inizi dell'urbanistica moderna*, cit., p. 164.

409 WÖLFFLIN, *Principles of art history. The Problem of the Development of Style in later Art* cit., p. 72.

410 SITTE, *L'arte di costruire la città. L'urbanistica secondo i suoi fondamenti artistici* cit., p. 121.

tempo e del movimento all'interno della propria struttura. Tale modello fu introdotto nello sguardo europeo grazie alla scoperta e diffusione dell'immagine cinematografica, le cui caratteristiche sono state sapientemente messe in strettissima relazione da Walter Benjamin proprio con l'esperienza dello spazio metropolitano.

Come già scritto, l'analisi critica svolta da Benjamin sulla città di Parigi fu mediata, prima ancora che dall'esperienza diretta dei suoi luoghi, dalla lettura di un'ampia serie di testi – letterari e non letterari – incentrati sulla capitale francese e, in particolare, dalla lettura di Baudelaire. Lo shock risultante dal contatto con le grandi masse urbane, la relazione ambivalente del *flâneur* con la folla e il disagio provato dai cittadini rispetto alla propria città sono infatti alcune delle principali immagini – alle quali bisogna aggiungerne altre derivate dalla letteratura, dalla pittura e dal cinema⁴¹¹ – con cui Benjamin, intorno agli anni trenta del Novecento, costruì la propria immagine di Parigi, disegnanandola come il luogo e l'origine della società moderna. Nella cornice di questa lettura profondamente baudelairiana della capitale francese, un ruolo di primo piano è svolto dal concetto di shock, attorno al quale Benjamin organizzò una parte importante del proprio pensiero.

Secondo la teoria psicoanalitica freudiana, la funzione della coscienza è quella di proteggere l'organismo dall'eccesso di energia derivante dagli stimoli esterni: quando si verifica un evento traumatico, l'organismo entra in uno stato di shock, che viene registrato dalla coscienza in modo da ridurre gli effetti del medesimo evento, nel caso di una sua ripetizione. La registrazione degli shock permette all'organismo di controllare gli stimoli esterni – «quanto più frequente è la registrazione di shock da parte della coscienza, tanto minore sarà la loro probabilità di provocare effetti traumatici»⁴¹² – ma, allo stesso tempo, trasforma tali eventi in «esperienza vissuta», archiviandoli all'interno di quella che Proust, nella sua *Recherche*⁴¹³, definisce *mémoire volontaire*, ovvero «il ricordo volontario, del quale si può dire che le informazioni che ci offre sul passato non conservano nulla di esso»⁴¹⁴. Proust delinea l'esistenza di due tipi differenti di memoria: una involontaria, che corrisponde alla *mémoire pure* bergsoniana, (una accumulazione di dati archiviati inconsciamente), e una volontaria, sempre a disposizione dell'intelletto. Le due memorie proustiane si distinguono per la loro differente forza poetica, rispetto alla quale la povertà della seconda rispetto alla prima è suggestivamente descritta nelle celeberrime prime pagine de *Alla ricerca del tempo perduto*, in cui Proust confronta la debolezza del ricordo cosciente della città di Combray, nella quale aveva vissuto parte della sua infanzia, con l'intensità delle memorie improvvisamente evocate dal semplice gusto di una *madeleine*. A partire da questa distinzione, Benjamin sostiene che gli shock, una volta registrati, perdono di intensità poetica perchè diventano «esperienza vissuta» ed entrano a far parte della *mémoire volontaire*.

Come si può facilmente notare, ritroviamo qui – secondo un punto di vista leggermente diverso rispetto a quelli già analizzati di Endell e Simmel – un ennesimo riferimento alla condizione di indifferenza tipica della vita metropolitana che, nell'ottica di Benjamin, si traduce nella trasformazione in «vita vissuta» degli shock della modernità, con la loro conseguente perdita di intensità e il contestuale allontanamento della vita moderna dall'esperienza poetica. Ciò nonostante, proprio nel superamento di questa condizione si trova il grande merito di Baudelaire, il quale seppe collocare, scrive Benjamin, l'esperienza dello shock al centro della propria opera artistica:

La specifica funzione di difesa dagli shock consiste, in definitiva, nell'assegnazione all'evento, a costo di infrangere l'integrità del suo contenuto, di un esatto luogo

411 *Nadja* di André Breton, *Il paesano di Parigi* di Louis Aragon, i testi di Engels e Simmel, le acqueforti di Meyron e le serie pittoriche di Monet sono solo alcuni dei riferimenti principali nella costruzione del pensiero benjaminiano sulla città di Parigi.

412 WALTER BENJAMIN, *Sobre algunos temas en Baudelaire*, Edición Electrónica de www.philosophia.cl/ Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, p. 7.

413 MARCEL PROUST, *Alla ricerca del tempo perduto*, Einaudi, Torino 2008.

414 BENJAMIN, *Sobre algunos temas en Baudelaire* cit., p. 4.

temporale all'interno della coscienza. Questo sarebbe il risultato ultimo e maggiore dell'atto di riflessione. [...] In caso di malfunzionamento della riflessione, si produrrebbe uno spavento, gradevole o (più comunemente) sgradevole, che – secondo Freud – denuncerebbe il fallimento della difesa dagli shock. Questo elemento è stato fissato da Baudelaire in una immagine cruda. Parla di un duello nel quale l'artista, prima di soccombere, grida per la paura. Questo duello è il processo stesso della creazione⁴¹⁵.

Nell'opera baudeleriana, lo shock è sempre legato al contatto con la folla parigina che, paradossalmente, non è mai descritta direttamente: seppur in maniera implicita, infatti, la grande massa urbana è costantemente evocata nelle poesie di Baudelaire. Proprio la sua dimensione occulta, come nota Desjardins, permette al poeta francese di «imprimerne l'immagine nella memoria invece di [semplicemente] colorarla o adornarla»⁴¹⁶.

Il concetto di shock permise a Benjamin di stabilire una importante relazione strutturale tra l'esperienza dello spazio urbano e la tecnica cinematografica, di cui lo shock costituisce uno dei principi formali. Il cinema si basa infatti sullo scorrere di sequenze di immagini montate tra di loro, la cui rapida successione non permette più all'osservatore di soffermarsi su ciascuna di esse, come avviene invece nella pittura, producendo così lo specifico effetto che caratterizza la percezione dell'immagine filmica, sintetizzata da Duhamel in una nota dichiarazione polemica: «non sono già più in grado di pensare quello che voglio pensare. Le immagini mobili si sono sistemate al posto del mio pensiero»⁴¹⁷. Secondo Benjamin, tanto l'esperienza cinematografica quanto quella dello spazio metropolitano si strutturano su sequenze di shock, dovuti al rapido e intenso cambiare degli stimoli ricevuti dall'oggetto della percezione, al cui soggetto non è più concesso il tempo per il raccoglimento e per il giudizio: si sancisce così un passaggio fondamentale per l'arte moderna, la cui esperienza abbandona i modi della *contemplazione rapita* – normalmente riservata, secondo Benjamin, alla classe borghese – per passare a quelli della *ricezione distratta* – aperta invece al consumo di massa. Questo cambio di paradigma riguarda tanto l'arte quanto l'esperienza dello spazio urbano dato che, come scrive Benjamin, «l'architettura ha sempre fornito il prototipo di un'opera d'arte la cui ricezione avviene nella distrazione e da parte della collettività»⁴¹⁸.

Tra i testi benjaminiani sulle città c'è un bella descrizione della città di Mosca, che testimonia chiaramente come l'immagine cinematografica fosse entrata a far parte, già nella prima metà del Novecento, dell'esperienza dello spazio urbano, modificandola e modellandola secondo i propri schemi strutturali: «Le mille insidie della topografia cittadina di cui si è vittima potrebbero trovare collocazione, nel loro succedersi appassionante, unicamente *in una sequenza cinematografica*: la città si mette sulla difesa, si maschera, sfugge, inganna, chiama a percorrere i suoi meandri sino all'estenuazione. Di qui potremmo anzi ricavare un'indicazione molto pratica: durante l'alta stagione sarebbe utile far proiettare nelle grandi città *dei filmati a uso dei turisti* [corsivi miei]»⁴¹⁹. L'essenza cinematografica dell'esperienza dello spazio urbano, postulata da Benjamin per mezzo della curiosa ipotesi del filmato-guida, ci conferma, ancora una volta, il fondamentale ruolo svolto dalle forme artistiche e tecniche nella costruzione dei modelli culturali sui quali si costruisce in ogni epoca lo sguardo collettivo: l'avvento del cinema negli ultimi anni del XIX secolo aveva infatti arricchito le possibilità di auto-rappresentazione del mondo circostante (similmente a quanto fatto dalla fotografia nei decenni precedenti), portando a galla nuovi e inimmaginabili contenuti della percezione, anche grazie alla messa a punto di tecniche e strumenti specifici, come il rallentatore e lo zoom, che avevano ampliato in maniera inedita i contenuti della visione: «Col primo piano si dilata lo spazio, con la ripresa al rallentatore si dilata il movimento. E come l'ingrandimento non

415 *Ibid.*, p. 9.

416 Citato in *ibid.*, p. 13.

417 Citato in BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* cit., p. 43.

418 *Ibid.*, p. 45.

419 ID., *Immagini di città*, Einaudi, Torino 2007, p. 20.

costituisce semplicemente chiarificazione di ciò che si vede comunque, benché indistintamente, poiché esso porta in luce formazioni strutturali della materia completamente nuove, così il rallentatore non fa apparire soltanto motivi del movimento già noti in questi motivi noti ne scopre di completamente ignoti»⁴²⁰.

Il cinema è la forma d'arte metropolitana per eccellenza, poiché le modificazioni da esso apportate al complesso appercettivo rispondono agli stimoli ottici che caratterizzano l'esperienza della *deflagrante*, come scrive Tafuri, dimensione urbana. Questo, in virtù della sua struttura tecnica, basata sulla giustapposizione di immagini in costante mutamento, che permette al film di liberare fisicamente l'effetto di shock che le poesie di Baudelaire possono soltanto descrivere: se prima del cinema, come scrive Benjamin, «Le nostre bettole e le vie delle nostre metropoli, i nostri uffici e le nostre camere ammobiliate, le nostre stazioni e le nostre fabbriche sembravano chiuderci irrimediabilmente», la diffusione dell'immagine cinematografica «con la dinamite dei decimi di secondo ha fatto saltare questo mondo simile a un carcere; così noi siamo ormai in grado di intraprendere tranquillamente avventurosi viaggi in mezzo alle sue sparse rovine»⁴²¹. In *The City of Collective Memory*⁴²², Christine Boyer approfondisce ulteriormente il legame già esplicitato da Benjamin tra esperienza cinematografica ed esperienza dello spazio urbano, sostenendo che il cinema (e, per estensione, la televisione), attraverso alcuni strumenti tipici del montaggio come la carrellata, il *jump-cut*, il primo piano e il rallentatore, avrebbe implicitamente costituito il modello figurativo di gran parte dell'urbanistica della seconda metà del XX secolo. Sebbene la riflessione di Boyer contenga una (poco velata) critica nei confronti dell'influenza che la «società dello spettacolo» ha avuto sui processi di trasformazione della città occidentale – come unico esempio valga qui il caso di *Imparare da Las Vegas*⁴²³, in cui Robert Venturi, Denise Scott Brown e Steven Izenour sostengono che le forme dell'architettura e della città contemporanee sono da cercare all'interno della cultura popolare e delle immagini veicolate dai mass media –, essa ci dimostra tuttavia come il cinema, attraverso le tecniche del montaggio, abbia effettivamente modificato la nostra percezione della città.

Così come è stato definito da Marshall McLuhan, il montaggio cinematografico consiste in un «conflitto», che può essere prodotto tra gli elementi interni a una stessa inquadratura, e/o tra più inquadrature poste tra loro in successione. Nel primo caso, il conflitto riguarda le direzioni grafiche, i rapporti tra piani, volumi e masse, la profondità, i primi piani e i campi lunghi, la luminosità, le dimensioni degli elementi, etc. – tutti concetti che riguardano la percezione statica e che abbiamo già trovato, sotto spoglie leggermente diverse, nell'ambito delle teorie sul pittoresco del XVIII e XIX secolo. Nel secondo caso, il conflitto è invece prodotto per mezzo del ricorso a cinque metodi di montaggio – metrico, ritmico, tonale, sovratonale e intellettuale –, le cui caratteristiche sono state delineate dal regista russo Sergej Michajlovič Ėjzenštejn, in un importante saggio⁴²⁴ del 1928. Ėjzenštejn, uno dei più grandi e influenti registi della prima metà del Novecento, considerava l'esperienza dell'immagine filmica strutturalmente simile a quella dello spazio urbano, dato che in entrambe l'occhio del soggetto è costretto a montare coppie di immagini per produrne altre, più complesse e caratterizzate da un contenuto temporale, alle quali assegnare un dato significato. Questa tesi si trova esplicitamente sviluppata in uno degli scritti di Ėjzenštejn sul montaggio, nel quale egli prende come esempio la città di New York: ritenendo le strade di Manhattan difficili da ricordare, a causa del fatto che non sono dotate di nomi bensì di numeri, egli decide di associare a ogni strada un set specifico di elementi caratteristici, notando poi che, dopo un certo numero di

420 ID., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* cit., p. 41.

421 *Ibid.*, p. 41.

422 M. CHRISTINE BOYER, *The City of Collective Memory. Its Historical Imagery and Architectural Entertainments*, The MIT Press, Cambridge, Londra 1996.

423 ROBERT VENTURI, DENISE SCOTT BROWN, STEVEN IZENOUR, *Imparare da Las Vegas. Il simbolismo dimenticato della forma architettonica*, Quodlibet, Macerata 2010.

424 SERGEJ M. ĖJZENŠTEJN, *Metodi di montaggio*, in ID., *La forma cinematografica*, Einaudi, Torino 2003.

passaggi, tali elementi tendono a fondersi, spontaneamente, in un'unica immagine nella mente dell'osservatore. Il montaggio, scrive Èjzenštejn, funziona nello stesso modo, perché coinvolge lo spettatore in un processo in due fasi: la prima fase consiste nel riconoscimento di coppie di immagini separate; la seconda, nell'esperienza del processo dinamico durante il quale le immagini precedentemente percepite vengono assemblate in una terza immagine, autonomamente prodotta dallo spettatore, intrisa di *temporalità*.

Per Èjzenštejn, il passaggio dal XIX al XX secolo è stato segnato dall'affermarsi dell'estetica della temporalità, che ha influenzato non solo le arti, come nel caso del jazz in musica e del cubismo in pittura, ma anche l'esperienza dello spazio urbano: «La scena urbana moderna – scrive il regista russo –, e in particolare quella di una grande città osservata di notte, è chiaramente l'equivalente plastico del jazz [...]. Il mare notturno delle pubblicità illuminate elettricamente annulla ogni senso di prospettiva, di profondità reale [...] queste luci tendono ad abolire qualsiasi senso spaziale, per incontrarsi finalmente su di un unico piano di punti luminosi colorati e di linee al neon che si muovono sulla superficie di un cielo nero come il velluto»⁴²⁵. Filtrata dall'estetica cinematografica, l'immagine della grande città perde la profondità prospettica che ne aveva caratterizzata la percezione ottocentesca, assumendo, come scrive Marchán Fiz, «il carattere di un gigantesco e smisurato montaggio»⁴²⁶, per la cui comprensione, il ricorso alle forme tradizionali dell'arte sembra non essere più sufficiente. Il montaggio cinematografico si presenta, alle soglie del Novecento, come il sistema di rappresentazione più adatto ad appropriarsi dell'esperienza percettiva ed emozionale di una realtà in continuo mutamento come quella della metropoli occidentale: le immagini interrotte e frammentate dei film si trasformano così nei veri testimoni della frammentazione materiale e sociale nella quale vive l'uomo moderno, la cui città non è più rappresentabile come una totalità visibile e ordinata. L'avvento della città del XX secolo sancisce dunque l'apoteosi del frammento, figura prediletta della modernità, celebrato nell'arte non solo per mezzo dell'immagine filmica, ma anche attraverso il collage e il fotomontaggio, tecniche artistiche alle quali fece magistralmente ricorso Paul Citroen, come nel caso di *Metropolis* [96], la cui dinamica composizione di frammenti di punti di vista diversi dichiara l'impossibilità moderna di ricondurre l'esperienza della grande città a un'unica immagine. Se «decoro, magnificenza e grandiosità» erano i tre cardini della città barocca, «improbabilità, polifunzionalità, disorganicità e molteplicità» sono i termini attorno ai quali si organizza l'esperienza della società urbana del Novecento: termini che, come nota Tafuri, «sfuggono alla razionalizzazione analitica come sistema di controllo»⁴²⁷.

La specifica natura tecnica del cinema permise a tale genere artistico, fin dalla sua nascita, di indagare lo spazio fenomenico della città e di esprimere il particolare rapporto spazio-temporale stabilitosi tra la società occidentale e il suo nuovo contesto urbano: sulla scia tracciata dalla fotografia, rispetto alla quale aveva introdotto nuovi strumenti che le conferivano maggiori possibilità descrittive, l'immagine cinematografica si fece interprete d'eccezione degli aspetti fenomenici più caratteristici dei *tempi moderni*: della nascita e diffusione di nuove tipologie architettoniche che stavano trasformando il volto delle metropoli, dell'affermarsi della velocità e della frammentazione come categorie estetiche della vita del XX secolo, del progressivo e inarrestabile allontanamento dell'uomo dalla natura, dell'alienazione della società di fronte ai repentini cambiamenti del suo ambiente quotidiano. Nel palinsesto della produzione cinematografica della prima metà del secolo, vi sono film che hanno fissato per sempre, e in maniera esemplare, queste e altre problematiche, come nel caso della sequenza iniziale di *La folla* di King Vidor, in cui l'obiettivo giustappone freneticamente le immagini tumultuose di una Manhattan dalle strade brulicanti di veicoli e passanti, le cui figure in movimento, riflesse dalle

425 Citato in BOYER, *The City of Collective Memory. Its Historical Imagery and Architectural Entertainments* cit., p. 50.

426 SIMÓN MARCHÁN FIZ, *Contaminaciones figurativas. Imágenes de la arquitectura y la ciudad como figuras de lo moderno*, Alianza, Madrid 1986, p. 141.

427 MANFREDO TAFURI, *Lo «spazio» e le «cose»: città, town-design, architettura*, in AA.VV., *Lo spazio visivo della città: "urbanistica e cinematografo"*, Cappelli, Bologna 1969, p. 98.

pareti vetrate degli edifici che incombono su di esse, si sdoppiano e confondono in una nevrotica attualizzazione del contenuto fenomenico dei *boulevards* parigini, così come venivano osservati e dipinti dai pittori impressionisti intorno alla fine del XIX secolo.

Il 14 aprile del 1921 il gruppo Dada pubblicò a Parigi un comunicato stampa che annunciava lo svolgersi della prima di una serie di escursioni urbane nei luoghi banali della città:

Oggi alle 15 nel giardino della chiesa di Saint-Julien-le-Pauvre [...] Dada inaugura una serie di escursioni a Parigi, invita gratuitamente amici e nemici a visitare le *dépendances* della chiesa. Sembrerebbe infatti che si possa trovare ancora qualche cosa da scoprire nel giardino, seppure sia già noto ai turisti. Non si tratta di una manifestazione anticlericale, come si sarebbe tentati di credere, ma piuttosto di una nuova interpretazione della natura, applicata questa volta non all'arte, ma alla vita⁴²⁸.

Attraverso la deambulazione urbana, Dada intendeva trasferire il potenziale estetico del movimento (uno dei temi preferiti dalle avanguardie della prima metà del Novecento) direttamente nel contesto della vita quotidiana, attaccando così frontalmente un sistema artistico da sempre legato alla mediazione della rappresentazione. L'organizzazione di visite a luoghi insulsi era per i dadaisti un sistema di dissacrazione dell'arte moderna, con il quale essi intendevano giungere a una unione di fatto tra arte e vita, elevando l'operazione della *flânerie* a pratica estetica. Nel 1924, il gruppo dadaista parigino organizzò un nuovo intervento nello spazio reale, scegliendo questa volta di compiere un percorso erratico in un vasto territorio naturale: Louis Aragon, André Breton, Roger Vitrac e Max Morise si diressero in treno verso Blois, una piccola città della campagna francese scelta a caso, per poi proseguire a piedi il loro percorso fino a Romorantin, conversando e camminando per diversi giorni consecutivi, in un'esplorazione onirica dei territori visitati. Al ritorno da questo viaggio, Breton scrisse l'introduzione della raccolta di poesie *Poisson Soluble*, che si convertì nel primo manifesto del surrealismo, definito da Breton come «automatismo psichico puro col quale ci si propone di esprimere, sia verbalmente, sia per iscritto, sia in qualsivoglia altro modo, il funzionamento reale del pensiero»⁴²⁹.

A partire da quel primo esperimento, la *deambulazione* si trasformò in una delle attività più praticate dai surrealisti, estendendosi immediatamente dal territorio rurale a quello urbano, di cui essi cercarono di esprimere gli strati più profondi: per la compagnia di Aragon e Breton, la deambulazione era lo strumento attraverso il quale entrare empaticamente in contatto con la parte inconscia della città, grazie al raggiungimento di uno stato di ipnosi in cui immagini di mondi onirici erano evocate dall'esperienza itinerante della realtà, affiancandosi e sovrapponendosi a essa. Tre libri, scritti nell'arco di un decennio, esprimono in maniera programmatica la nuova sensibilità surrealista verso il potere evocativo dello spazio urbano.

Il primo, in ordine di pubblicazione, è *La passeggiata*⁴³⁰ di Robert Walser, breve racconto attraverso il quale l'autore sviluppa una sorta di apologia della *flânerie*, descrivendo in prima persona i flussi di immagini e pensieri che si accavallano nella mente del protagonista mentre attraversa le strade di un villaggio svizzero, la cui allegra vitalità non è però comparabile con la contemporanea frenesia alienante della metropoli descritta da Vidor:

Nel mio vestito inglese giallo chiaro avuto in regalo mi sembrava [...] di essere – lo confesso apertamente – un lord, un gran signore, un marchese che passeggiasse su e giù per il parco, sebbene quella dove mi trovavo non fosse che una semplice e simpatica strada messo di campagna e mezzo di periferia, un quartiere di poveri,

428 Citato in FRANCESCO CARERI, *Walkscapes. Camminare come pratica estetica*, Einaudi, Torino 2006, p. 51.

429 Citato in *ibid.*, p. 54.

430 ROBERT WALSER, *La passeggiata*, Adelphi, Milano 2010.

misero e modesto [...]. La conoscenza della natura e del paese si schiude piena di deliziose lusinghe ai sensi e agli sguardi dell'attento passeggiatore, che beninteso deve andare in giro a occhi ben aperti e limpidi, se desidera che sgorga in lui il bel sentimento, l'idea alta e nobile del passeggiatore⁴³¹.

I restanti due testi, pubblicati rispettivamente nel 1924 e nel 1928, descrivono in modo diverso, ma simile, l'esperienza surrealista della capitale francese. In *Il paesano di Parigi*⁴³², Louis Aragon racconta la «vertigine del moderno» provata da un contadino che dalla campagna si trasferisce nella metropoli nascente, descrivendo i luoghi inediti e i frammenti di vita che si annidano al di là degli itinerari turistici della *Ville lumière*, che per mezzo dello sguardo del protagonista si trasfigura in un universo sommerso e indecifrabile, nel quale, ad esempio, il parco di Buttes-Chaumont, visitato di notte, appare come il luogo in cui «si è annidato l'inconscio della città»⁴³³. In *Nadja*⁴³⁴, di André Breton, l'incontro casuale per le vie di Parigi con una donna, di cui il protagonista si innamora follemente, trasforma per un breve periodo l'esperienza della città in un'esplorazione onirica del reale, in cui mondo oggettivo e soggettivo si sovrappongono senza soluzione di continuità, dando così vita a un viaggio frammentato fatto di avvenimenti e riflessioni condivise, al quale soltanto la pazzia della stessa Nadja riuscirà a porre fine. La prosa onirica di Breton racconta, in un accavallarsi di immagini, sensazioni e riferimenti, lo svolgersi della sua avventura urbana:

Attraversato il ponte, ci dirigiamo verso il Louvre. Nadja non cessa di essere distratta. Per ricondurla a me, le recito una poesia di Baudelaire, ma le inflessioni della mia voce suscitano in lei un nuovo terrore [...]. Si ferma ancora, appoggia i gomiti sulla balaustrata di pietra dalla quale il suo sguardo e il mio si immergono nel fiume a quest'ora scintillante di luci [...]. Chi eravamo noi di fronte alla realtà, a questa realtà che ora so accucciata come un cane sornione ai piedi di Nadja? A quale latitudine potevamo mai trovarci, in preda al demone dell'analogia, fatti segno visibilmente a interventi estremi, a singolari, a speciali attenzioni? Come si spiega che proiettati insieme, una volta per tutte, così lontano dalla terra, nelle brevi tregue che ci lasciava il nostro meraviglioso stupore, abbiamo potuto scambiarci vedute incredibilmente concordi da sopra le macerie fumose del vecchio pensiero e della sempiterna vita?⁴³⁵

I surrealisti investigarono psicologicamente lo spazio urbano, convinti che in esso si nascondesse una realtà non visibile a un primo sguardo, e utilizzarono il camminare come mezzo attraverso il quale indagarne e svelarne le zone inconse. Da questa operazione artistica nacque un nuovo modo di operare all'interno della città, la *dérive*: un'attività ludica collettiva volta a investigare gli effetti psichici dell'interazione tra contesto urbano e individuo. La deriva fu teorizzata ufficialmente nel 1952 dal movimento parigino dell'Internazionale Lettrista, capitanato da Guy Debord, trasformatosi cinque anni più tardi nel gruppo dell'Internazionale Situazionista, poi disciolto nel 1972. I situazionisti criticavano le condizioni alienanti della vita moderna, e la sua sottomissione alle leggi del mercato e dello spettacolo, invocando la necessità di agire creativamente sul tempo libero dei cittadini, attraverso la creazione di «situazioni» che permettessero di assegnare nuovi significati allo spazio urbano per mezzo dello strumento del *gioco*: la costruzione di situazioni inedite avrebbe liberato i desideri e le passioni dell'individuo, annullando così il potere persuasivo dei mass media, e permettendo al soggetto di instaurare una nuova relazione introspettiva con lo spazio della propria città. La città si sarebbe così trasformata in un gioco, uno spazio collettivo nel quale sperimentare

431 *Ibid.*, pp. 24 e 65.

432 LOUIS ARAGON, *Il paesano di Parigi*, Il Saggiatore, Milano 1996.

433 Citato in CARERI, *Walkscapes. Camminare come pratica estetica* cit., p. 56.

434 ANDRÉ BRETON, *Nadja*, Einaudi, Torino 1972.

435 *Ibid.*, pp. 69 e 90.

comportamenti alternativi attraverso la conversione del «tempo utile» in «tempo ludico-costruttivo»: come scrive Constant, si doveva «passare dal concetto di circolazione come supplemento del lavoro e come distribuzione nelle diverse zone funzionali della città alla circolazione come piacere e come avventura»⁴³⁶.

Attraverso la deriva, uno dei giochi urbani proposti dai situazionisti, il soggetto sviluppa una coscienza critica del carattere instabile ed effimero del suo intorno urbano, scoprendone il potenziale ludico e definendo un rapporto emozionale con esso: le derive situazioniste consistevano in passeggiate urbane estremamente organizzate, durante le quali piccoli gruppi di persone percorrevano delle aree prese come oggetto di studio per poi produrre delle mappe mentali che rappresentassero, al termine del percorso, l'esperienza vissuta. Uno dei prodotti più originali delle derive situazioniste è sicuramente *La Guida Psicogeografica di Parigi* [97], pubblicata da Guy Debord nel 1957: una mappa pieghevole, pensata per i turisti della capitale francese, in cui la città è esplosa in una serie di frammenti decontestualizzati – unità d'ambiente omogenee, definite in base a rilievi psicogeografici compiuti da Debord – che fluttuano in uno spazio vuoto e sono tra loro collegati da una rete di frecce, a significare la scelta affettiva di alcuni luoghi, e l'indifferenza verso altri. L'esclusione di alcune parti del tessuto urbano parigino rivela la presenza, nella stessa struttura della rappresentazione, dell'esperienza soggettiva attraverso la quale è letta la città, che per Debord non è più considerabile come un'entità territoriale indipendente dai suoi abitanti, ma come un montaggio di luoghi frammentari, la cui presenza e le cui caratteristiche sono legate alle passioni e agli affetti dei diversi individui che li percorrono quotidianamente.

In questo fervido clima culturale, caratterizzato dalla critica e dalla contemporanea riscoperta delle qualità potenziali dello spazio urbano, il cinema giocò un ruolo di grande rilievo, in virtù della sua capacità di farsi adeguato mezzo d'espressione delle nuove idee che caratterizzavano la riflessione sulla città. Nel 1959, Guy Debord presentò un breve documentario, radicalmente critico della società contemporanea e dell'esperienza quotidiana della città di Parigi, che in esso è significativamente descritta attraverso il montaggio di sequenze cinematografiche visualmente confuse, incoerenti, ripetute e apparentemente prive di senso. Durante i venti minuti della durata di *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps*, lo spettatore assiste alla composizione temporale di un collage visuale i cui elementi sono di natura e contenuto diversi: unità ambientali parigine, paesaggi urbani, ritratti fotografici, manifestazioni ad Algeri, un discorso di De Gaulle, una eruzione solare, sequenze cinematografiche tratte da altri film, la pubblicità di un sapone, testi a tutto schermo e flash luminosi. Il commento vocale, eseguito da più narratori, esplicita alcuni dei contenuti fondamentali del pensiero di Debord, la cui denuncia dell'incapacità della società moderna di vivere liberamente la città, si affianca al desiderio di produrre un nuovo paesaggio urbano in cui esprimere le passioni e i desideri dell'individuo, come apertamente esplicitato nel passo in cui la voce narrante dichiara:

Gli altri seguivano senza meditare il sentiero tracciato una volta per tutte, verso il loro lavoro e verso la loro casa, verso il loro prevedibile futuro. Perché per loro il dovere era già diventato un'abitudine, e l'abitudine un dovere. Essi non vedevano le mancanze della loro città. Pensavano che le mancanze della loro vita fossero naturali. Noi volevamo rompere questi condizionamenti, alla ricerca di usi diversi del paesaggio urbano, alla ricerca di nuove passioni. L'atmosfera di alcuni luoghi ci faceva sentire il futuro potere di un'architettura che sarebbe stato necessario produrre in modo da creare gli scenari per giochi meno mediocri⁴³⁷.

Sulla scia dell'esperienza radicale di Debord e dei situazionisti, il cinema degli anni sessanta – e specialmente quello francese e italiano – cominciò a investigare i temi legati al valore psicologico

436 Citato in CARERI, *Walkscapes. Camminare come pratica estetica* cit., p. 76.

437 Tratto da GUY DEBORD, *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps*, 1959.

degli spazi urbani, approfondendo il rapporto instaurato con essi da parte dell'inconscio individuale e collettivo. Tra il 1960 e il 1970, i film prodotti all'interno delle correnti artistiche della Nouvelle Vague e del Neorealismo, misero per la prima volta in diretto contatto la realtà della città con i pensieri e i sentimenti dei loro protagonisti, costruendo sequenze di immagini interpretabili come mappe mentali degli spazi urbani rappresentati, ormai inconcepibili al di là delle memorie, dei sogni e dei desideri dei personaggi che si muovevano al loro interno. I registi appartenenti al movimento della Nouvelle Vague, in particolare, si interessarono alla realtà parigina, producendo un "cinema urbano" che esplorò, e criticò, i molteplici contenuti della vita urbana. Tre film, in particolare, riflettono in maniera esemplare sul tema della deambulazione: carattere intrinseco, come abbiamo visto, all'esperienza estetica della città moderna.

Il primo, in ordine cronologico, è *Il segno del leone* di Eric Rohmer, presentato nel 1959, nel quale si narra la vicenda di un musicista americano trasferitosi a Parigi, che, caduto in disgrazia a causa di un'eredità perduta, si trova costretto a vivere sulla strada per più di un mese, entrando così in una specie di deriva involontaria, che lo porta a vagabondare senza sosta per le strade della capitale. Il film documenta il progressivo aumentare della disperazione nomade di Pierre, il protagonista, i cui itinerari parigini si fanno via via più ossessivi e ridondanti, e la cui prospettiva sulla città muta radicalmente con il cambiare delle sue condizioni economiche e sociali: ciò che all'inizio del film gli appare meraviglioso – il pittoresco varco aperto dalla Senna nel cuore del tessuto storico di Parigi – diviene per lui via via più insopportabile, fino a fargli raggiungere il culmine dello sconforto – il passaggio definitivo alla condizione di mendicante – proprio lungo le sponde del fiume, della cui bellezza, verso la fine del film, egli non riesce più a godere. La Parigi di Rohmer è un labirinto inospitale, che attraverso la psicologia del protagonista rivela la sua doppia natura di luogo dello svago – per chi può scegliere come e quando vivere lo spazio pubblico –, e di luogo della disperazione e dello smarrimento – per chi, quella scelta, non può invece farla. La città, vissuta nell'indigenza, assume il suo aspetto più oscuro, trasfigurando i suoi caratteri storicamente più notevoli nei suoi eccessi più odiosi, come disperatamente farneticato, subito prima dell'inatteso riscatto finale, dal povero Pierre: «maledette, maledette pietre... e maledette, maledette persone tutt'attorno... le persone, le pietre... maledette maledette... perché non mi lasciate in pace?»⁴³⁸.

Anche il secondo film, *Fino all'ultimo respiro*, presentato da Jean-Luc Godard nel 1960, si incentra sul girovagare coatto del protagonista, il mascalzone Michel Poiccard, che si sposta freneticamente tra diversi luoghi della capitale francese per sfuggire alla polizia, trasformando questo movimento forzato, causato dalle difficili circostanze, in una specie di gioco, impulsivo e irrazionale. I costanti movimenti di Michel creano, all'interno del tessuto urbano della città, una serie di circuiti labirintici che egli percorre a piedi, in taxi, in metropolitana, in autobus o in automobile, imprimendo così alle immagini degli spazi urbani attraversati diversi gradi di accelerazione, a seconda del mezzo di trasporto utilizzato. In *Fino all'ultimo respiro*, la velocità trasforma la percezione del paesaggio urbano, la cui impressione si fa via via più effimera e fugace, come testimoniato dalle osservazioni di Michel e della sua amica americana Patricia che, attraversando di notte la Concorde in automobile, riescono a malapena a esprimere un giudizio istantaneo sulla bellezza della piazza parigina – «Guarda, che bella la Concorde!», «Sì, misteriosa con le luci»⁴³⁹ –, per poi passare, senza alcuna mediazione, ad altri discorsi. L'ossessione per il movimento dei due personaggi, sottolineata da una colonna sonora a ritmo di jazz, si esprime nella loro condizione di nomadi urbani, che percorrono freneticamente le strade della città senza riuscire mai ad abbandonarla. La magistrale sequenza dell'inseguimento in soggettiva, con la quale si conclude il film, rappresenta infine, per mezzo di un'unica carrellata mobile, l'effetto ottico della percezione di una strada in movimento, affidando al contrasto tra la linea spezzata di fuga di Michel, e la fluida parallasse⁴⁴⁰ con cui la scena urbana si trasforma

438 Tratto da ERIC ROHMER, *Le sign du lion*, 1959.

439 Tratto da JEAN-LUC GODARD, *À bout de souffle*, 1960.

440 La parallasse – dal greco *parallaxis*, cambio – è il fenomeno ottico dell'apparente spostamento di un oggetto immobile, che si verifica quando esso è osservato da un punto di vista in movimento. In architettura, i primi segni di interesse per la parallasse risalgono alla metà del XVIII secolo, come

ripetutamente, l'espressione degli alti livelli di tensione visuale richiesti dal momento della storia.

L'ultimo film che deve essere qui citato è *Play Time* di Jacques Tati, del 1967, in cui sono narrate le differenti derive urbane compiute nella Parigi degli anni sessanta, e nell'arco di una sola giornata, da un gruppo di turisti e da un uomo d'affari. La struttura del film segue linearmente lo scorrere delle ventiquattro ore nelle quali si sviluppa l'intreccio, dilatando o accorciando i tempi cinematografici a seconda delle vicende narrate. A differenza dei due film precedenti, in *Play Time* l'obiettivo è prevalentemente immobile, e la maggior parte delle scene non sono ambientate nello spazio della città bensì all'interno dei luoghi visitati dai personaggi, il cui movimento labirintico, compiuto nell'arco dell'intera giornata, si configura come un motivo inespresso ma, come nel caso della folla baudeleriana, sempre presente. Non è il tempo dell'esperienza urbana a essere qui frammentato, bensì l'immagine stessa della città, che nel film di Tati perde qualsiasi riferimento con il tessuto storico da tutti ben conosciuto, trasformandosi in un freddo agglomerato di palazzine d'uffici indistinguibili da quelle, identiche, che sorgono nel resto delle metropoli mondiali, come ironicamente denunciato dai quattro manifesti di un'agenzia di viaggi in cui ai nomi «USA», «Hawaii», «Mexico» e «Stockholm», è associata l'immagine verticale del medesimo edificio in stile modernista: lo stesso che i turisti, appena arrivati a Parigi, si sono affrettati a fotografare. La Parigi storica, rappresentata da fugaci immagini dell'Arco di Trionfo e della Tour Eiffel, compare soltanto due volte in *Play Time*, e soltanto come riflesso prodotto dalle superfici vetrate delle porte e finestre dei grattacieli parigini, che durante il film inquadrano rapidamente, e nell'indifferenza generale, i simboli di una città che, nella vorace fantasmagoria della modernità, sembra essere stata negata allo sguardo.

La scoperta della rilevanza estetica dell'esperienza cinematografica dello spazio architettonico è, come è noto, uno dei principali prodotti della modernità, ampiamente teorizzato dal critico militante Sigfried Giedion nel suo celebre testo del 1941 *Spazio tempo e architettura*. Per Giedion, una comune concezione dello spazio-tempo, derivata dalla teoria della relatività di Einstein e legata alle sperimentazioni pittoriche del Cubismo, costituiva infatti la caratteristica principale degli architetti appartenenti al Movimento Moderno – Gropius, Le Corbusier, Wright, Aalto e Mies. Le architetture moderne, per Giedion, non sono il risultato della costruzione di spazi unitari osservati staticamente: esse sono invece esperite in movimento, e da tale movimento esse devono trarre le ragioni della propria forma. Non si trattava, però, di un'idea totalmente inedita: abbiamo infatti già visto che la categoria del movimento era stata utilizzata fin dalla seconda metà del XVIII secolo per indicare uno degli effetti principali dell'estetica pittoresca, l'intrico, ampiamente adottato nella progettazione dei *landscape gardens* inglesi. Lo stesso concetto di parallasse, già assunto come strumento architettonico intorno alla metà del Settecento, prevede una riflessione sul movimento nello spazio, ovvero sulla «parte metafisica dell'architettura»⁴⁴¹, come scrive Julien David Leroy. Si potrebbe dunque affermare che il desiderio di esprimere esteticamente il movimento abbia caratterizzato per almeno due secoli la cultura occidentale, e che per mezzo dell'invenzione del cinema essa abbia, sì, compiuto un gigantesco passo in avanti, ma a partire da una stratificazione secolare di teorie e

testimoniato da un breve testo scritto nel 1758 da Julien David Leroy, *Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce*, nel quale si trova, probabilmente, la prima trattazione teorica dell'effetto del movimento in architettura: «Se cammini in un giardino, a una certa distanza da una fila di alberi regolarmente piantati, e se tali alberi si trovano immediatamente adiacenti a un muro ritmato da un colonnato con archi a tutto sesto, la posizione degli alberi rispetto alle colonne ti sembrerà variare in maniera impercettibile, e non potrai provare alcuna sensazione nuova [...]. Ma se questa fila di alberi si trovasse lontana dal setto murario, camminando nella stessa direzione di prima potresti godere di uno spettacolo inedito, perché i differenti spazi aperti nel muro ti sembrerebbero ripetutamente bloccati dagli alberi, a ogni passo che farai» (citato in YVE-ALAIN BOIS, JOHN SHEPLEY, *A picturesque stroll around "Clara-Clara"*, in "October", n. 29, 1984).

441 Citato in YVE-ALAIN BOIS, JOHN SHEPLEY, *A picturesque stroll around "Clara-Clara"*, in "October", n. 29, 1984.

pratiche, tra le quali la sintesi della categoria estetica del pittoresco ha rivestito, sicuramente, un ruolo di grande importanza.

Un caso esemplare, anticipatore delle riflessioni che caratterizzarono il dibattito sullo spazio-tempo del movimento moderno, è quello delle indagini dello storico dell'architettura francese Auguste Choisy sulla percezione in movimento dell'Acropoli di Atene, pubblicate per la prima volta nel 1899⁴⁴², e cioè quattro anni dopo la prima proiezione cinematografica dei dieci film della durata di un minuto dei fratelli Lumière, avvenuta il 28 dicembre 1895 al Grand Café des Capucines di Parigi. Choisy aveva notato che la collocazione delle architetture sull'Acropoli, invece di seguire rigide norme geometriche, dimostra, da un lato, un volontario adattamento alle condizioni topografiche del sito e, dall'altro, una consapevolezza degli effetti ottici risultanti dalla loro osservazione in movimento. Sebbene anche per Choisy, come per Sitte dieci anni prima, la percezione dello spazio costruito avvenga per «serie di quadri», a differenza dell'urbanista viennese, egli introdusse il concetto di «prima impressione», secondo cui gli edifici dell'Acropoli furono disposti in modo tale da essere prevalentemente contemplati, e memorizzati, da un punto di vista principale: «Il ricordo ci riporta sempre alla prima impressione, e i Greci cercarono innanzi tutto di favorirla»⁴⁴³. Choisy notò che i diversi quadri ottici prodotti durante l'attraversamento dell'Acropoli tendono a trasformarsi e confondersi gli uni negli altri (secondo il fenomeno ottico della parallasse), producendo così un effetto spazio-temporale continuo e complesso, controllabile soltanto attraverso un processo di astrazione e razionalizzazione. Secondo lo storico francese, l'esperienza visiva dell'Acropoli può essere suddivisa in una serie di sequenze di quadri tra loro collegate (e non in serie di quadri presi separatamente, come per Sitte), ciascuna delle quali è caratterizzata da un motivo principale (il Partenone, i Propilei etc.) la cui prima impressione, quella cioè offerta dal primo quadro in cui il motivo è percepito nella sua interezza, accompagna tutta la sequenza a esso relativa, donandole così una continuità ottica che ne definisce l'identità figurativa. Per produrre un effetto ottico in grado di accompagnare tutta una sequenza, ogni primo quadro è caratterizzato da una composizione fondata sul principio della *ponderazione delle masse*, e cioè su di un equilibrio ottico determinato dall'armonia tra la sagoma del motivo principale e le caratteristiche formali del suo intorno [98]. La transizione tra diverse sequenze di quadri avviene ogni volta che, alla perdita definitiva della prima impressione che conferisce continuità a una data sequenza – dovuta alla scomparsa dell'edificio principale dal campo ottico o alla sua eccessiva deformazione figurativa causata dall'effetto di parallasse – si sostituisce una nuova prima impressione, legata a un diverso motivo principale. Il fatto che, secondo Choisy, i punti di vista obliqui producano, più che quelli frontali, quadri otticamente più forti, inserisce la sua indagine, a pieno diritto, all'interno del dibattito ottocentesco sul pittoresco; e il fatto che Le Corbusier conoscesse a fondo il suo lavoro, ci permette finalmente di collegare, una volta per tutte, le riflessioni sulla percezione dinamica del XIX secolo con il dibattito architettonico interno al Movimento Moderno.

Nel 1935, in seguito alla scoperta dell'architettura vernacolare algerina nella *casbah* di Algeri e nella valle del M'zab, Le Corbusier scrive che «L'architettura araba ci dona un insegnamento prezioso. Essa infatti si apprezza soltanto *à la marche*, andando a piedi; è camminando, è mentre ci si muove, che si osserva lo svilupparsi dei loro ordini architettonici. Si tratta di un principio contrario a quello dell'architettura barocca, che è concepita sulla carta, intorno a un punto fisso teorico. Personalmente, preferisco gli insegnamenti dell'architettura araba»⁴⁴⁴. Ho già avuto modo di accennare brevemente al fugace rapporto stabilito dal giovane Jeanneret con l'estetica pittoresca: allievo di Charles L'Eplattenier, Corbù si era formato secondo il più ortodosso credo pittoresco, come dimostrato dal fatto che, nel 1910, aveva cominciato a lavorare alla stesura di un trattato di

442 AUGUSTE CHOISY, *Historia de la arquitectura*, Victor Leru, Buenos Aires, 1977, pp. 222-229.

443 Citato in ID. *Il pittoresco nell'arte greca: partiti disimmetrici e ponderazione delle masse*, in "Parametro", n. 264-265, luglio-ottobre, 2006, p. 80.

444 Citato in TIM BENTON, *Le Corbusier y la promenade architecturale*, in "Arquitectura", n° 264-265, gennaio-aprile, 1987, p. 38.

urbanistica – mai pubblicato, ma del quale resta traccia nell'assiduo carteggio con il suo maestro, che glielo aveva commissionato –, intitolato *La Construction des Villes*, il cui riferimento teorico principale era nientemeno che *Der Städtebau* di Camillo Sitte, del quale egli aveva l'intenzione di elaborare una sorta di versione aggiornata. Questa tendenza è però del tutto scomparsa già nel 1925, quando con la pubblicazione di *Urbanisme*, Le Corbusier voltò definitivamente le spalle all'estetica sittiana, inaugurando così la lunga stagione della sua densa e conosciuta produzione teorica urbanistica. Il fatto che il passo citato in apertura di paragrafo sia del 1935, ci dimostra però che la riflessione corbuseriana sui contenuti della percezione in movimento dello spazio urbano non terminò con l'abbandono dell'estetica pittoresca: fu, infatti, soprattutto il cinema, più che le teorie visibiliste di Price, Sitte e Wölfflin, a condurre Le Corbusier alla sintesi dell'idea di *promenade architecturale*.

Il rapporto tra cinema e *promenade* corbuseriana è stato acutamente analizzato da Beatriz Colomina, che, osservando le sequenze di schizzi che descrivono le diverse viste degli spazi interni di alcuni dei progetti di Corbù, ha ipotizzato che l'architetto svizzero non costruisce le sue case come oggetti materiali che rendono possibili certe viste interne ed esterne, ma direttamente come

sequenze di viste coreografate dal visitatore, nello stesso modo in cui un regista realizzerebbe il montaggio di un film. È significativo che Le Corbusier abbia rappresentato alcuni dei suoi progetti, come Villa Meyer [99] e la casa Guiette, attraverso sequenze di schizzi raggruppati insieme che descrivono la percezione della casa così come è vista da un punto di vista in movimento. È infatti stato già notato che questi disegni richiamano alla mente gli *storyboards* utilizzati nel cinema, in cui ogni immagine corrisponde a un fotogramma⁴⁴⁵.

Nelle case di Le Corbusier, lo spostamento dell'osservatore, osserva Colomina in un altro saggio⁴⁴⁶, produce un certo tipo di intrattenimento, derivato dalla giustapposizione e successione delle immagini: il movimento lungo le *promenades* corbuseriane produce una specie di *spettacolo*, un effetto architettonico che può essere coerentemente associato a quello dell'esperienza cinematografica. Un'ulteriore conferma dello stretto rapporto che lega architettura e cinema nel pensiero di Le Corbusier, ci è data dal fatto che nel 1930 il regista Pierre Chenal presentò un film, intitolato *L'architecture d'aujourd'hui*, in cui lo stesso Le Corbusier (tra l'altro, autore del guidone) recita la parte del proprietario di una casa moderna – la villa Stein a Garches: in un passo del film di Chenal, Le Corbusier viene ripreso, per mezzo di una lunga carrellata, mentre attraversa gli spazi interni della propria casa per raggiungere, alla fine di una scenografica *promenade architecturale*, la terrazza all'ultimo piano, dove si ferma finalmente a contemplare il paesaggio naturale circostante.

Sebbene il rapporto di Le Corbusier con il paesaggio urbano fosse, come sappiamo, complesso, è importante sottolineare come già negli anni venti del Novecento l'architettura moderna avesse assorbito dal cinema la capacità di lavorare dinamicamente con lo sguardo dell'osservatore, attraverso un processo di giustapposizione di immagini in sequenza che dimostra una chiara influenza delle teorie sul montaggio di Èjzenštejn. Questo stesso approccio è stato recentemente ripreso e approfondito dallo studio olandese OMA, che in alcuni progetti degli anni novanta e duemila ha saputo reinterpretare il tema della *promenade architecturale*, declinandolo per mezzo di una – nell'opera di Le Corbusier assente – ricercata dialettica visuale tra paesaggio architettonico e paesaggio urbano. È questo il caso del progetto per la Kunsthal di Rotterdam, edificio a pianta quadrata situato ai margini del centralissimo Museum Park e prospiciente il trafficato Maasboulevard, un'autostrada urbana ricavata al di sopra dell'antico tracciato di una diga. La

445 BEATRIZ COLOMINA, *Privacy and publicity. Modern Architecture as Mass Media*, MIT Press, Cambridge 1996, p. 312.

446 ID., *Where are we?*, in EVE BLAU (a cura di), *Architecture and Cubism*, the MIT Press, Cambridge, Massachusetts 2002.

soluzione adottata per il progetto sorge dalla sovrapposizione al lotto di concorso di due assi, uno ortogonale e uno parallelo al Maasboulevard, che dividono l'edificio in quattro parti autonome, collegate tra di loro da un percorso continuo: una *promenade architecturale* [100] a forma di spirale che accompagna il visitatore dall'ingresso del museo fino alla copertura praticabile, dalla quale si può godere una doppia vista, sul Maasboulevard da un lato e sul Museum Park dall'altro. La passeggiata a spirale della Kunsthal, una «specie nastro di Moebius in pendenza»⁴⁴⁷, organizza lungo il suo svolgersi una serie di viste privilegiate sulla città e sul parco circostanti, montando cinematograficamente le differenti immagini che costituiscono l'esperienza visiva dell'intero museo: tale esperienza in movimento, come ben illustrato dalle sequenze di immagini che descrivono il progetto in *S, M, L, XL*⁴⁴⁸, comincia già ancor prima di essere entrati nell'edificio, e cioè da quello stesso Maasboulevard, la cui facciata urbana in mattoni bianchi e rossi è improvvisamente inquadrata, a metà del cammino interno, da un'ampia parete vetrata, che separa e unisce lo spazio urbano con la sala espositiva principale [101].

La matrice cinematografica dell'approccio progettuale di OMA è stata esplicitata dallo stesso Koolhaas che, interrogato da François Chaslin sulla sua relazione con la *promenade architecturale*, ha dichiarato che «Sono piuttosto i sistemi interni al cinema e, soprattutto, le tecniche del montaggio, ad aver giocato un ruolo fondamentale. In architettura, normalmente, quello che si cerca è la continuità [il riferimento a Choisy, più che a Le Corbusier, è qui evidente] mentre, al contrario, il cinema si fonda su un sistema di rotture sistematiche e intelligenti. È nell'affinità al sistema di rottura, più che all'immaginario della continuità, che consiste l'essenza del mio legame con il montaggio cinematografico»⁴⁴⁹. L'opera di Koolhaas che meglio esprime tale legame è l'Ambasciata dei Paesi Bassi a Berlino, terminata nel 2003, il cui tema principale, come scrive Chaslin, è «l'esperazione del tema della passeggiata architettonica»⁴⁵⁰. L'edificio è costituito da due elementi indipendenti: un edificio compatto, nel quale si trovano tutti i servizi e gli uffici dell'ambasciata, e una stecca residenziale a “L”, che abbraccia parzialmente l'edificio principale lungo il perimetro esterno del lotto. Lo spazio vuoto compreso tra i due edifici è segnato da una rampa pedonale che penetra obliquamente nella hall del “cubo”, per poi confluire in un tortuoso percorso pubblico ascendente, dalla forma nuovamente a spirale: una *promenade cinématographique* [102], ancora una volta elemento-chiave di tutto l'intervento, la cui geometria irrequieta attraversa i dieci livelli dell'esternamente sobrio cubo di cristallo, sfondandone le pareti perimetrali dall'interno per offrire ai visitatori una sequenza di viste incorniciate della città di Berlino, e terminando all'ultimo piano con una terrazza coperta, dalla quale è possibile assistere allo spettacolo panoramico della metropoli tedesca.

Il percorso interno dell'Ambasciata dei Paesi Bassi, come scrive Juan Antonio Cortes, costituisce una reinterpretazione, allo stesso tempo, del *Raumplan* loosiano e della *promenade architecturale* corbuseriana, dato che

nell'introverso e interrotto *Raumplan*, le scale descrivono un percorso perimetrale aprendosi agli spazi abitativi, consentendo l'accesso ai diversi livelli per mezzo dei pianerottoli [mentre] Nelle estroverse case di Le Corbusier, gli spazi sono attraversati da scale e rampe, che contrastano con la dimensione orizzontale dei solai. Nell'Ambasciata dei Paesi Bassi, invece, il percorso ascendente si emancipa dal resto dell'edificio, convertendosi nel suo spazio per antonomasia: uno spazio canalizzato che assume il protagonismo della scena, al quale tutti gli altri ambiti sono subordinati⁴⁵¹.

447 KENNETH FRAMPTON, *Rem Koolhaas. Kunsthal a Rotterdam*, in “Casabella”, n. 610, 1994.

448 REM KOOLHAAS, *S,M,L,XL*, The Monacelli Press, New York 1998, p. 432.

449 Citato in FRANÇOIS CHASLIN, *Face à la rupture. Les mutations urbaines*, in *Deux conversations avec Rem Koolhaas et caetera*, Sens & Tonka, Paris, 2001, pp. 162-163.

450 ID., *Psicogeografia di un cubo. L'ambasciata d'Olanda a Berlino*, in “Casabella”, n. 721, 2004, p. 16.

451 JUAN ANTONIO CORTES, *Delirio y Mas. II. Estrategia frente a Arquitectura*, in *El Croquis*, n. 131-132, 2006, pp. 54-56.

La *promenade* di Koolhaas produce un'esperienza estetica dinamica per mezzo della sovrapposizione delle immagini degli spazi interni ed esterni all'edificio: il percorso, visualmente impermeabile agli ambienti di lavoro, si apre totalmente al paesaggio urbano circostante, che entra frammentariamente all'interno dell'edificio grazie alle sequenze di finestre che accompagnano la *promenade* e, soprattutto, grazie a un grande vuoto scavato in uno dei due lati della stecca residenziale a "L" – una sottrazione diagonale di materia che permette di contemplare, da uno dei pianerottoli del percorso ascendente, una straordinaria vista della sfera dorata della Torre della televisione di Alexanderplatz [103], altrimenti nascosta dal volume residenziale. Questo gesto progettuale, che incornicia per ben due volte uno dei principali simboli della Berlino comunista, e che ci ricorda le fugaci immagini parigine riflesse dalle finestre dei grattacieli moderni di *Play Time*, fornisce una lettura critica della storia politica della città, con la quale il progetto di OMA riesce dunque a instaurare un dialogo non solo topologico, ma anche simbolico.

In questi ultimi paragrafi ho provato a delineare uno dei tanti filoni di ricerca all'interno dei quali si è mosso, e continua a muoversi, il dibattito architettonico dell'ultimo secolo, ovvero quello dell'introiezione del paesaggio urbano attraverso il ricorso a strumenti della progettazione, come ad esempio il montaggio, che fanno capo a un'estetica di matrice cinematografica e, ancor prima, pittoresca. Non bisogna però pensare – e la già citata frase di Le Corbusier su Loos («Loos mi ha detto un giorno [che un] uomo di cultura non guarda fuori dalla finestra; la sua finestra è un vetro opalino; è lì solo per lasciare che la luce entri, non per permettere allo sguardo di attraversarla») ce lo ricorda – che l'architettura moderna abbia sempre cercato un rapporto visivo con lo spazio della città, e ancor meno con quello della città storica, che nelle teorie urbanistiche del Movimento Moderno, esemplarmente riassunte dai contenuti della Carta di Atene del 1931, è a malapena presa in considerazione. In effetti, durante tutta la prima metà del XX secolo, l'interesse per l'aspetto paesaggistico del tessuto storico della città – sebbene le sue qualità fossero state esplicitamente invocate pochi decenni prima da Sitte, Buls e Stübben – è praticamente assente dalla riflessione architettonica e urbanistica, troppo orientata alla costruzione della società del futuro per occuparsi delle rovine di un passato considerato come una fase da superare.

È così che, dopo più di trent'anni di cieco positivismo nei confronti del futuro, della ragione e della tecnica, intorno agli anni quaranta del Novecento cominciarono a prendere forma le prime proposte di messa in discussione di quei dogmi del Movimento Moderno che si erano rivelati indiscutibilmente fallimentari. Uno dei temi più rilevanti, all'interno di questo diffuso clima di revisione culturale, fu proprio il problema del rapporto instaurato dalla pianificazione urbana con l'immagine e la spazialità della città storica, che nel 1949 fu formulato sulle pagine della rivista londinese "Architectural Review" per mezzo dell'apparente neologismo *townscape* (tradotto in italiano con il termine «paesaggio urbano»). Nel prossimo capitolo vorrei soffermarmi brevemente sulla storia e sul significato di tale concetto, i cui contenuti sono stati spesso travisati o sottovalutati da parte della critica della seconda metà del secolo scorso, ma i cui principi progettuali – come dimostrato dall'opera di molti studi di architettura contemporanei che, seppur implicitamente, continuano a farvi ricorso – sono ancora estremamente attuali.

3. *L'arte del townscaping*

James John Hissey era un artista, fotografo e scrittore inglese che, tra il 1884 e il 1917, pubblicò quattordici resoconti di viaggio, tutti scritti durante le sue ripetute escursioni in Inghilterra, paese che in quegli anni egli attraversò in lungo e in largo. Tra i suoi libri, i cui titoli⁴⁵² rivelano

452 *An Old Fashioned Journey* (1884), *A Drive Through England* (1885), *On the Box Seat* (1886), *A Holiday on the Road* (1887), *A Tour in a Phaeton* (1889), *Across England in a Dogcart* (1891), *Through Ten English Countries* (1894), *On Southern English Roads* (1896), *Over Fen and Wold* (1898), *Untravelled England* (1906), *An English Holiday* (1908), *The Charm of the Road* (1910), *A Leisurely Tour of England* (1913), *The Road and the Inn* (1917).

chiaramente la passione dell'autore per il turismo *on the road*, ve ne sono due che, nell'ottica di questo studio, rivestono un ruolo di particolare importanza, dato che al loro interno vi si trova utilizzato il neologismo⁴⁵³ *townscape*, adottato per la prima volta da Hissey all'interno di *A Tour on a Phaeton*, testo pubblicato nel 1889 – lo stesso anno in cui uscirono, tra l'altro, *L'arte di costruire la città* di Sitte e *La decadenza della menzogna* di Wilde –, in un passo nel quale l'autore loda i «caratteristici *townscapes* (per inventare un nuovo termine) dei nostri romantici e intatti villaggi inglesi». Nove anni più tardi, Hissey fece nuovamente ricorso al termine *townscape* all'interno di *Over Fen and Wold*, servendosi per indicare l'aspetto complessivo del villaggio inglese di Stamford:

Entrando in Stamford, una località in cui non eravamo mai stati prima, rimanemmo colpiti dalla familiarità del *townscape* che si presentò ai nostri occhi; era come se un vecchio amico, la cui faccia ci era ben conosciuta, ci stesse dando il benvenuto. Le torri squadrate, le alte guglie, le case antiche con le bifore e il frontone a ghimberga, e i contrasti creati dalla maniera in cui quelle torri, quelle guglie e quelle case antiche erano raggruppate, avevano infatti un non so che di familiare – ma come era possibile, dato che non le avevamo mai viste prima? Improvvisamente, venimmo a capo dello stimolante mistero, e ricordammo di aver già visto quell'immagine in un'incisione di Stamford eseguita da Turner per la sua serie di vedute dell'Inghilterra e del Galles. In quel disegno [...] Turner è stato più che fedele alla realtà: sembrerebbe infatti essersi preso pochissime libertà nella composizione del soggetto – probabilmente perché il raggruppamento degli edifici nella realtà è talmente efficace che, per una volta, l'arte non ha potuto renderlo più pittoresco⁴⁵⁴.

I due passaggi citati affrontano una serie di temi – il rapporto tra pittoresco e paesaggio urbano, il valore estetico del tessuto edilizio dei nuclei di antica fondazione, il senso di identità nazionale espresso dai caratteri dell'architettura vernacolare inglese – che intorno alla metà del XX secolo diventarono l'oggetto di una poderosa operazione culturale messa in campo dallo staff editoriale di “Architectural Review”, attraverso la pubblicazione di una grande quantità di articoli volti al recupero e all'applicazione di tali (e altri) valori nel campo della progettazione urbana. Sebbene i principali protagonisti di questa vicenda siano stati finora indicati, quasi all'unanimità, in Hubert de Cronin Hastings, proprietario ed editore della rivista inglese, e in Gordon Cullen, art editor di “AR” e autore del noto testo *Townscape*⁴⁵⁵, non è ancora stato sufficientemente riconosciuto il fondamentale ruolo svolto da un altro autore, Nikolaus Pevsner, nella definizione e diffusione del concetto novecentesco di *townscape*. Due recenti pubblicazioni⁴⁵⁶ sono però riuscite a mettere in luce l'importante contributo fornito dal pensiero dello storico dell'architettura tedesco al dibattito inglese sul *townscape*, permettendo così di ridefinire un apparato teorico da sempre considerato il prodotto di una *englishness*, come scrive Pier Luigi Giordani nell'introduzione alla traduzione italiana⁴⁵⁷ del testo di Cullen, intenzionalmente recuperata da de Cronin Hastings per far fronte alle istanze globalizzanti dell'architettura e dell'urbanistica del movimento moderno, ma che invece, grazie alle ricerche di John Macarthur e Mathew Atchinson, si rivela un prodotto culturale più complesso, il cui rapporto con la cultura tedesca, oltre che inglese, ne riporta le radici al processo ottocentesco, verificatosi in tutta Europa, di graduale adozione dell'estetica pittoresca all'interno dello spazio urbano.

453 Secondo l'edizione del 1926 dell'*Oxford English Dictionary*, il termine *townscape* fu in realtà utilizzato per la prima volta da Lord Gower nel 1880, ma con un significato diverso da quello corrente.

454 JAMES JOHN HISSEY, *Over Fen and Wold*, Macmillan and Co., Londra 1898, p. 133.

455 GORDON CULLEN, *Townscape*, The Architectural press, London 1961.

456 MACARTHUR, *The Picturesque. Architecture, disgust and other irregularities* cit., e PEVSNER, *Visual planning and the picturesque* cit.

457 Cfr. PIER LUIGI GIORDANI, *Alla ricerca del «design» perduto: il capitolo inglese*, in GORDON CULLEN, *Il paesaggio urbano. Morfologia e progettazione*, Calderini, Bologna 1976.

Figlio di un mercante di pellicce di origine ebraica, Sir Nikolaus Bernard Leon Pevsner nacque nel 1902 a Lipsia, città in cui si formò prima di intraprendere una carriera universitaria in storia dell'arte che lo portò a studiare a Monaco, Berlino, Francoforte e nuovamente a Lipsia, dove discusse la sua tesi di dottorato nel 1924. Nei quattro anni successivi, durante i quali lavorò come assistente curatore presso la Gemäldegalerie Alte Meister (la Pinacoteca dei Maestri Antichi) di Dresda, Pevsner sviluppò un grande interesse per l'architettura moderna, con la quale ebbe un primo "incontro ravvicinato" nel 1925, anno in cui conobbe Walter Gropius e visitò il Padiglione corbuseriano dell'Esprit Nouveau all'Exposition Internationale di Parigi. Nel 1929, ottenne una cattedra di *Privatdozent* presso l'università di Gottinga, dove tenne una serie di corsi sull'arte e l'architettura inglesi fino al 1933, anno in cui l'ascesa al potere del nazismo lo costrinse a rinunciare al suo posto di lavoro e lo spinse a cercare rifugio in Gran Bretagna, paese nel quale si trasferì grazie al fatto di aver ottenuto un contratto di ricerca di diciotto mesi presso l'Università di Birmingham, in parte sponsorizzato dall'Academic Assistance Council, organizzazione creata nello stesso anno e finalizzata all'aiuto degli accademici fuggiti dalla Germania nazista. Stabilitosi nel nuovo paese, dal 1936 Pevsner scrisse regolarmente per "AR", della quale divenne uno degli editori nel 1942, anno in cui ottenne una cattedra a tempo parziale presso la Birbeck University of London, che mantenne fino al 1968. Tra gli anni quaranta e settanta del secolo scorso, Pevsner contribuì attivamente alla definizione della linea editoriale della rivista di Hubert de Cronin Hastings, approfondendo principalmente tematiche relative al possibile rapporto tra il pittoresco, l'architettura moderna e la pianificazione urbana: temi che negli anni cinquanta confluirono all'interno del *Townscape movement* inglese, un'operazione culturale veicolata dalle pagine di "Architectural Review", che si riproponeva una vera e propria ridefinizione della filosofia del *planning*, con l'obiettivo di colmare alcune delle mancanze dimostrate dai principi urbanistici del Movimento Moderno, *in primis* l'attenzione alla «dimensione qualitativa e psicologico-percettiva dei bisogni dell'uomo»⁴⁵⁸. Tra gli anni cinquanta e settanta, i sostenitori della filosofia del *townscape* espressero una posizione duramente critica nei confronti delle tendenze dilaganti nella pratica urbanistica loro contemporanea: in particolare, nei confronti dell'uso degli standard come sterile strumento di controllo della trasformazione del territorio, e del ricorso a modelli di organizzazione regionale che tendevano a confondere città e campagna, cancellando le specificità ambientali di entrambi i territori. Di questa operazione diffusa di «educazione allo sguardo», Pevsner fu uno dei principali teorici, sebbene egli sia stato raramente associato a tale corrente di pensiero: cercherò ora di spiegare il perché.

La formazione accademica di Pevsner fu fortemente influenzata, prima di tutto, dalle teorie della *Kunstwissenschaft*, la storia scientifica dell'arte inaugurata nel XIX secolo da Heinrich Wölfflin, Alois Riegl e August Schmarsow, il maestro di Wilhelm Pinder, del quale Pevsner fu a sua volta il discepolo. Di tale metodo di studio egli fece sua l'idea dell'esistenza di un processo evolutivo interno alla disciplina artistica, indipendente dalle specificità biografiche degli autori e dalle particolari condizioni politiche ed economiche dei loro contesti storici. Un secondo tema nodale per la formazione del pensiero di Pevsner fu quello dell'empatia delle forme architettoniche, investigato in Germania da Wölfflin, Schmarsow e Lipps, e in Inghilterra da Vernon Lee e Geoffrey Scott. La teoria della *Einfühlung*, come abbiamo già visto, postulava l'esistenza di una dimensione puramente sensoriale dell'esperienza spaziale, precedente a quella della lettura intellettuale. Secondo tale teoria, le sensazioni che noi proviamo di fronte a un'opera del passato hanno sempre qualcosa in comune con quelle provate nel periodo storico in cui l'opera fu prodotta, indipendentemente dalle caratteristiche specifiche dell'idea di arte allora vigente: lo studio dell'empatia si configura, quindi, come uno strumento oggettivo di indagine, che permette di ri-conoscere, all'interno del sistema estetico attuale, la presenza di caratteristiche percettive appartenenti a sistemi estetici precedenti. Terzo elemento fondamentale per la formazione di Pevsner fu il rapporto con il suo maestro, Wilhelm Pinder, il quale partì da alcune idee espresse nell'ultimo capitolo di *Concetti*

458 MARCHIGIANI, *I molteplici paesaggi della percezione* cit., p. 189.

fondamentali della storia dell'arte di Wölfflin per fondare una «Kunstgeographie» – geografia dell'arte –, ovvero un approccio disciplinare che tenesse conto del ruolo svolto dalle caratteristiche culturali di ogni nazione nello sviluppo delle rispettive forme d'arte.

Bisogna infine sottolineare l'influenza esercitata su Pevsner dalla lettura di *Der Städtebau* di Sitte⁴⁵⁹, testimoniata da due riferimenti al pensiero dell'urbanista austriaco fatti dallo storico dell'arte tedesco all'interno di altrettanti suoi scritti (*Pioneers of the Modern Movement: From William Morris to Walter Gropius*, del 1936, e una recensione della prima traduzione in inglese del libro di Sitte, pubblicata su “AR” nel 1946). Secondo Pevsner, la lezione di Sitte non solo era ancora valida, ma doveva essere enfaticamente promossa e diffusa presso i suoi contemporanei: egli

Insegna il *visual planning* in opposizione alla pianificazione fatta al tavolo da disegno, e il valore dell'informale in opposizione all'uniformità e all'irreggimentazione. [...] Egli si rivolge al passato, tornando indietro fino al Medioevo e al Rinascimento, principalmente quello italiano, per spiegare come certi principi si siano sviluppati con successo, e per raccomandare agli urbanisti contemporanei la loro adozione. La sua analisi delle piazze italiane è superba, accurata e attenta a effetti dimenticati dalla maggior parte degli osservatori, architetti inclusi. La sua conoscenza delle città europee è altrettanto sorprendente [...], ed è un vero peccato che non abbia mai avuto, evidentemente, l'opportunità di viaggiare in Inghilterra. Quali splendidi esempi avrebbe potuto trarre dalle città di Oxford, Cambridge o Bath⁴⁶⁰.

Per Pevsner, la pubblicazione del testo di Sitte aveva costituito l'atto fondativo di una nuova linea di ricerca sulla città, successivamente estesa all'ambito culturale inglese per mezzo dell'opera di Unwin, che aveva scoperto *Der Städtebau* nel 1904, grazie alla pubblicazione del saggio di Thomas Coglan Horsfall *The Improvement of the Dwellings and Surroundings of the People: The Example of Germany*. Del testo di Sitte, Pevsner apprezzava particolarmente l'accento posto sulle configurazioni irregolari e pittoresche dello spazio urbano, sottolineando come simmetria e assialità fossero le «bestie nere» del *visual planning*.

Queste e altre considerazioni di Pevsner sul rapporto tra pittoresco e pianificazione urbana si trovano raccolte all'interno di un suo scritto intitolato *Visual planning and the Picturesque*⁴⁶¹: un testo mai terminato e rimasto per lungo tempo inedito, che solo il recente lavoro curatoriale di Mathew Aitchison è riuscito a portare alla luce. Come riportato da Brian Hanson in un lavoro di ricerca sulla storia professionale di “AR”, Pevsner cominciò a lavorare alla bozza del testo nel 1944, su commissione di Hubert de Cronin Hastings, che nello stesso anno aveva pubblicato il già citato articolo *Exterior Furnishing or Sharanaggi: The Art of Making Urban Landscape*. In quegli anni, de Cronin Hastings stava preparando una massiccia operazione culturale da veicolare per mezzo delle pagine della sua rivista, volta a definire un sistema teorico sul quale fondare una strategia per l'imminente ricostruzione post-bellica, che fosse in grado di dialogare non solo con i principali temi sollevati dall'architettura moderna, ma anche con la specificità della cultura inglese e con le linee di ricerca seguite negli anni trenta da “AR”: la convinzione che l'obiettivo verso cui tendere fosse un recupero a vasta scala della (tipicamente inglese) categoria del pittoresco, e la sua declinazione operativa nel merito della pianificazione urbana – idea probabilmente sorta in seguito alla lettura dell'allora noto testo di Christopher Hussey *The picturesque: studies on a point of view*, pubblicato nel 1927 – spinse de Cronin Hastings a incaricare Pevsner di scrivere «un libro sul *Visual Planning* e sul Pittoresco»⁴⁶², essendo egli convinto che il futuro movimento d'opinione che stava preparando

459 Pevsner fu possessore di una copia dell'edizione del 1901, la terza, di *Der Städtebau*, oggi custodita nella Research Library del Getty Research Institute.

460 Citato in PEVSNER, *Visual planning and the picturesque* cit., p. 172.

461 *Ibid.*.

462 Citato in *ibid.* p. 7.

avrebbe necessitato di un testo-chiave sul quale fondarsi.

Pevsner cominciò a lavorare a *Visual planning and the Picturesque* con l'obiettivo di approfondire e promuovere l'utilizzo del *visual planning* come strumento di pianificazione urbana, riconducendo le radici di tale metodo progettuale a una tradizione implicita nella cultura anglosassone, ben riscontrabile nel tessuto storico delle città inglesi, e alla categoria estetica del pittoresco, così come era stata già utilizzata da Price, Sitte e Unwin prima di lui. L'approccio adottato da Pevsner nel testo è coerente con i contenuti dell'articolo *Exterior Furnishing* di de Cronin Hastings, secondo il quale la pianificazione non doveva prescindere dalla «immagine del tipo di mondo che verrà prodotto dall'urbanista»⁴⁶³: il ricorso al *visual planning* era ritenuto da Pevsner tanto necessario quanto gli strumenti classici della pianificazione, dato che, come ebbe a scrivere in un articolo del 1955, «non vale la pena realizzare città che non siano, nella loro totalità, piacevoli allo sguardo»⁴⁶⁴. Pur se chiaramente inserito all'interno di una tradizione di testi che utilizzano gli effetti visuali del pittoresco come strumento progettuale, *Visual planning and the Picturesque* introduce un nuovo e importante elemento rispetto a essi, applicando per la prima volta alla progettazione dello spazio urbano un'idea estetica *strutturalmente* fondata sul concetto di movimento, come ben esplicitato all'inizio della prima delle tre parti in cui lo scritto si organizza:

Ma come può un libro, con le sue illustrazioni, rendere giustizia dei meriti visivi di Oxford e Cambridge, che non dipendono soltanto dalla bellezza degli edifici singoli (spesso irrilevanti, tra l'altro), ma da quella delle sequenze dei loro spazi interni ed esterni, che rivelano le loro qualità estetiche soltanto all'occhio in movimento? [...] Devi camminare attraverso i cortili e i passaggi delle sequenze di college, guardando avanti e indietro, a destra e a sinistra, in alto e in basso, se vuoi percepire quello che deve essere percepito per ricevere l'impressione che conta. Per rappresentare l'esperienza di una passeggiata continua non basta una piccola selezione di scatti fotografici: è infatti necessario utilizzare piante diagrammatiche e serie di commenti se si vuole provare a restituirne la significatività spaziale⁴⁶⁵.

Il tipo di pianificazione proposto da Pevsner si fonda sull'espressione visiva della relazione cinematica che si stabilisce tra lo spazio urbano e il soggetto che si muove al suo interno, la cui esperienza della città è ricondotta dall'autore a un modello estetico di matrice chiaramente cinematografica: in *Visual planning and the Picturesque* la città è letta, per la prima volta nella storia dell'architettura e dell'urbanistica, come il luogo di un continuo montaggio di immagini in sequenza, in cui la coerenza compositiva degli edifici passa in secondo piano rispetto ai rapporti visivi che essi instaurano – una volta considerati nel loro insieme e non più singolarmente – con l'osservatore in movimento. La prima parte del libro esemplifica, per mezzo di testi e immagini, l'essenza del tipo di estetica cinematica a cui Pevsner faceva riferimento, ricreando, attraverso la messa in sequenza di serie di *frames* fotografici commentati da brevi testi esplicativi, le diverse esperienze visive generate da quattro derive urbane compiute dall'autore all'interno della città di Oxford. I quattro itinerari, ampiamente descritti da un denso apparato fotografico, sono registrati all'interno di altrettante mappe diagrammatiche della città, sulle quali è indicata la posizione dei punti di vista dai quali furono scattate le serie di immagini, inventando così un sistema concettuale di rappresentazione dell'esperienza urbana che non può non mettere in relazione l'esperienza dello storico dell'arte tedesco con quelle, più o meno contemporanee, dei surrealisti e situazionisti francesi [104, 105].

In *Visual planning and the Picturesque* la città assume i connotati di una realtà puramente visiva, organizzata in sequenze aperte e contemplata *esclusivamente* da un punto di vista in movimento – unico strumento di lettura e comprensione del tessuto urbano – posto all'altezza degli occhi di un

463 Citato in *ibid.*, p. 20.

464 Citato in *ibid.*.

465 *Ibid.*, p. 51.

osservatore: è questa una novità assoluta, che sottende un'idea di progettazione urbana per la prima volta interamente slegata dai problemi geometrici legati alla morfologia del piano. Mentre Sitte e Unwin concepivano la città come una serie di esperienze visive correttamente posizionate all'interno di un disegno bidimensionale, la cui buona forma totale è garante del valore estetico dei singoli quadri posizionate al suo interno, per Pevsner la struttura della città si trova nello stesso atto del suo attraversamento, ovvero nell'effetto estetico dinamico prodotto dall'attraversamento delle sequenze di viste da esso generate. Non è più l'esperienza della città a essere prodotta dal piano – come nel caso dell'urbanistica del XVII, XVIII e XIX secolo, in cui i punti di vista interni allo spazio urbano erano sempre e comunque sottoposti al controllo di un punto di vista astratto, posizionato zenitalmente rispetto al tessuto edilizio, la cui adozione serviva a definire la forma gestaltica dell'intero organismo urbano –: è il piano a essere prodotto dall'esperienza della città. Nell'urbanistica pittoresca di Pevsner, come scrive Aitchison, «l'esperienza è immediata e totale, percezione e cognizione sono inseparabili, e il “piano” è il mero risultato della progettazione della visione»⁴⁶⁶.

L'intera città è ricondotta da Pevsner a un'esperienza di tipo cinematografico-pittoresco, in cui i principi-guida di varietà e intrico investono, per mezzo del ricorso alla tecnica del montaggio, tanto il carattere delle singole scene, quanto il carattere delle loro sequenze, che non sono più concepite come geometrie astratte composte da quadri «presi separatamente», bensì come entità formali dotate di una coerenza estetica propria. Da questa concezione cinematografica dell'esperienza urbana, deriva che il contenuto estetico di uno spazio pubblico non possa più essere definito indipendentemente dalle relazioni percettive che esso instaura con gli spazi che lo seguono e che lo hanno preceduto nella sequenza in cui l'osservatore l'ha inserito. Questo è particolarmente evidente nella prima parte di *Visual planning and the Picturesque*, in cui i brevi testi che accompagnano le serie di immagini di Oxford sottolineano, più di una volta, il pittoresco effetto di contrasto prodotto dalla messa in sequenza di scene urbane caratterialmente opposte: l'itinerario percorso da Pevsner tra i chiostri dei college della città, per esempio, fa volontariamente collidere tra loro spazi aperti a spazi chiusi, spazi prevalentemente naturali a spazi prevalentemente artificiali, spazi regolari a spazi irregolari, spazi monumentali a spazi secondari, etc., dando così vita a catene di immagini la cui forza estetica cresce con il crescere dei contrasti visivi da esse prodotte. L'intrico, la sorpresa, la varietà, i cambi di texture, l'accostamento di elementi vegetali e architettonici, il fenomeno di parallasse prodotto dallo spostamento, la forma irregolare delle strade e delle piazze, l'aspetto delle strade in curva, l'effetto prodotto dalla compresenza di edifici storici e contemporanei, la dilatazione e contrazione degli spazi mentre vengono percorsi, la trasformazione delle architetture per mezzo del cambio del punto di vista, etc... sono i temi percettivi valorizzati nella prima parte del libro di Pevsner, con il quale egli riassume operativamente, per mezzo di un approccio coerente e leggibile, le riflessioni sul pittoresco sviluppate in Europa a partire dagli inizi del XIX secolo, estendendole senza mezzi termini alla sfera della città contemporanea e arricchendole di una sensibilità estetica inedita, chiaramente modellata sulla struttura dinamica dell'immagine cinematografica.

Il 25 novembre del 1947 Pevsner tenne una conferenza presso il Royal Institute of British Architects, dal titolo *Il pittoresco in architettura*⁴⁶⁷, durante la quale passò in rassegna alcune interessanti problematiche legate alla storia e al significato del termine «pittoresco», per poi approfondire il modo in cui tale concetto fu utilizzato nell'architettura inglese a partire dalla prima metà del XIX secolo. L'obiettivo principale dell'intervento di Pevsner era quello di dimostrare come i principi-guida dell'estetica pittoresca fossero ancora validi e rispondenti alle esigenze funzionali e formali della società contemporanea, nella cui architettura avrebbero quindi potuto essere felicemente adottati: «Ho [...] l'impressione – dichiarò Pevsner di fronte a una platea composta, tra gli altri,

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 22.

⁴⁶⁷ *Id.*, *Lo pittoresco en la arquitectura*, in “Cuaderno de notas”, n. 3, Departamento de Composición Arquitectónica, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Madrid 1995, pp. 99-111.

anche da Christopher Hussey, autore del già citato saggio *The picturesque: studies on a point of view* – che così come lo spirito del tempo ha sempre la tendenza a rispecchiarsi nella sua architettura, lo stile e il ritmo della vita attuale [...] siano di un genere più dinamico, meno formale e meno benevolente [di quelli del passato], e questo rende [...] difficile imporre una formalità romana o palladiana alla nostra architettura. Per questo motivo sono convinto che i principi del Pittoresco siano veramente importanti nell'architettura di oggi giorno. [...] se prendessimo in esame i principi formulati centocinquanta anni fa, ovvero quelli di varietà e intrico, di relazione tra edificio e natura, di avanzamento e arretramento, di rigonfiamento e depressione, e di contrasto di texture, ci accorgeremmo che molti di essi potrebbero applicarsi al linguaggio architettonico che si è sviluppato negli ultimi venti o trent'anni»⁴⁶⁸. Il metodo analitico che permise a Pevnsner di fare una simile dichiarazione è quello, già analizzato, della riconduzione dell'esperienza spaziale a principi empirici assoluti e atemporali: la categoria estetica del pittoresco, scoperta tra XVIII e XIX secolo, faceva cioè ancora parte dello sguardo della società della prima metà del Novecento (così come fa ancora parte del nostro) e, dato che i suoi principi si rivelavano, secondo Pevnsner, particolarmente adatti alle caratteristiche dell'architettura e della società contemporanee, non c'era motivo per non tornare a utilizzarli.

Di particolare interesse, però, è soprattutto la conclusione dell'intervento di Pevnsner che, prima di passare la parola alle domande del pubblico, aggiunse una chiosa fondamentale a quanto detto precedentemente:

Ancora una cosa: oggi, così come nel XVIII secolo, questi criteri non sono soltanto applicabili agli edifici presi individualmente, ma anche ai problemi che nascono dalle relazioni che si instaurano tra gli edifici; detto in altre parole, ai problemi della pianificazione urbana. Ritengo che la loro applicazione in questo campo sia davvero complicata; ma per il poco che so sull'immensa complessità di questi temi, mi sembra di poter affermare che le soluzioni rigide e arbitrarie simili a quelle proposte per Londra nel piano della Royal Academy del 1942, non sono davvero utili a nessuno⁴⁶⁹.

Il riferimento (seppur implicito) al lavoro che in quel periodo Pevnsner stava compiendo per conto di de Cronin Hastings è evidente: la conferenza al Royal Institute si colloca, infatti, nel pieno della stesura di *Visual planning and the Picturesque*, e solo tre anni la separano dalla premonitrice pubblicazione su "AR" dell'articolo *Exterior Furnishing*. Alla fine degli anni quaranta, il terreno per la fondazione di una (nuova) teoria pittoresca della pianificazione urbana era dunque pronto, e probabilmente non è un caso se proprio l'anno successivo alla conferenza di Pevnsner fu pubblicato, all'interno della solita "AR", un articolo firmato da Thomas Sharp nel quale veniva data una (nuova) definizione del termine *townscape*: «Oggi giorno stiamo assistendo alla rinascita di un'arte estremamente significativa per tutta la comunità. Essa ha la virtù di poter essere esercitata da chiunque abbia un debole per l'architettura o un interesse speciale per una data città. Volendo utilizzare un'analogia con un'arte equivalente, praticata nel XVIII secolo dagli *Improvers of land* (dato che noi, tutto sommato, siamo *Improvers of cities*), quest'arte potrebbe essere battezzata TOWNSCAPE»⁴⁷⁰. Sebbene non si possa attribuire a Sharp, contrariamente a quanto suggerito dal suo articolo, il merito di aver coniato il termine *townscape* – che, come sappiamo, era già stato utilizzato alla fine del XIX secolo da Hissey e, nel suo omologo tedesco *stadtbild*, da Sitte – fu egli a mettere per la prima volta il suo significato in relazione con lo svolgimento di un'attività artistica-progettuale, affiancando così all'idea ottocentesca di *townscape* come *aspetto di una città*, una nuova accezione del termine, che da quel momento fu utilizzato anche per indicare *l'arte del progettare l'aspetto di una città*.

468 *Ibid.*, p. 105.

469 *Ibid.*

470 Citato in PEVNSNER, *Visual planning and the picturesque* cit., p. 16.

L'articolo di Sharp su "AR" fu seguito, nel dicembre del 1949, dalla pubblicazione di un celeberrimo editoriale, firmato con lo pseudonimo Ivor de Wolfe (dietro al quale si nascondevano probabilmente de Cronin Hastings e Pevsner) e intitolato *Townscape: A Plea for an English Visual Philosophy founded on the true rock of Sir Uvedale Price*⁴⁷¹, che diede ufficialmente inizio alla campagna di «rieducazione visiva» (così fu definita in un articolo del 1947, intitolato *The Second Half Century*, in cui gli editori della rivista ne preannunciavano l'imminente lancio) alla quale de Cronin Hastings, come abbiamo visto, stava lavorando da circa un decennio. Se cinque anni prima, con la pubblicazione di *Exterior Furnishing*, il proprietario di "AR" aveva dichiarato la necessità di ricorrere al pittoresco come unico strumento in grado di ricondurre a un'unità percettiva i frammentati contenuti visivi della città contemporanea – «Quello che abbiamo davvero bisogno di fare ora – aveva allora scritto – è resuscitare la vera teoria del Pittoresco e applicare un punto di vista già esistente a un campo nel quale fino a oggi non è mai stato applicato consciamente: la città»⁴⁷² – in *Townscape*, egli fece un passo in più, riconoscendo ufficialmente nella teoria del pittoresco l'esistenza di una «filosofia visiva» specificatamente inglese, a partire dalla quale sarebbe stato possibile costruire uno sviluppo regionale dell'International Style. Due sono per noi i contenuti essenziali di questo articolo: da un lato, la definizione di un inedito sistema di progettazione visiva dello spazio urbano di matrice pittoresca, che però, come sappiamo, era già stato delineato dallo stesso de Cronin Hastings nel suo testo del 1944 (che costituisce il primo vero manifesto del *townscaping*, così come fu inteso e promosso dallo staff editoriale di "AR"); dall'altro, l'insistenza con cui l'autore sottolineò l'*englishness* di tale metodo progettuale, riconducendolo addirittura alla nota contrapposizione settecentesca tra giardino geometrico francese e *landscape garden* inglese, per poi trovare il più autorevole riferimento dell'arte del *townscape* nei *Three Essays* di Price, a conferma della specificità territoriale di tale filosofia radicale.

È più che probabile, sulla base di quanto scritto finora, che la decisione di definire l'essenza pittoresca del *Townscape movement* come qualcosa di appartenente, in maniera esclusiva, a un carattere specifico della cultura britannica, sia stata presa a tavolino da de Cronin Hastings, che avrebbe trovato in Pevsner e nelle sue contemporanee ricerche sul pittoresco e sulla cultura artistica e architettonica inglese – basti qui citare il libro *The Englishness of English Art*⁴⁷³, pubblicato nel 1955 dall'Architectural Press, la casa editrice di proprietà di de Cronin Hastings – un prezioso alleato. Sebbene non vi sia dubbio, infatti, che il contributo fornito dal pensiero inglese alla formazione dei concetti di «pittoresco» e «paesaggio urbano» sia stato di fondamentale importanza, credo di aver sufficientemente dimostrato come nel corso del XIX secolo la riflessione su questi temi abbia caratterizzato un'importante parte della produzione culturale tedesca; e che, anzi, fu proprio all'interno di tale *milieu* che si strutturò, grazie all'opera di Schinkel, Sitte e Wölfflin, una coscienza operativa del valore che il ricorso al pittoresco poteva rivestire nel campo della progettazione dello spazio urbano. Ho anche dimostrato, del resto, come Pevsner fosse ben cosciente dell'influenza esercitata dal pensiero di tali autori (casualmente, suoi maestri) nella definizione dell'estetica pittoresca moderna. Eppure, lo stesso Pevsner si celava dietro alle scelte editoriali compiute da "AR" a partire dagli anni quaranta del Novecento, ed è evidente come l'idea di *townscape* promossa da de Cronin Hastings non fosse altro che una rielaborazione dei concetti ai quali Pevsner stava già lavorando con la stesura in bozza di *Visual planning and the Picturesque*.

Ritengo, di conseguenza, che alle spalle della campagna di rieducazione visiva promossa da "AR" vi sia stata una doppia intenzione politica, che ebbe come risultato quello di riportare al centro del dibattito architettonico europeo la specificità di un ambiente culturale mostratosi, fino ad allora, tendenzialmente impermeabile alle problematiche sollevate dai principali pensatori del Movimento Moderno. Vi fu, da un lato, un'importante intuizione di de Cronin Hastings, che capì che un sistema

471 IVOR DE WOLFE, *Townscape: A Plea for an English Visual Philosophy founded on the true rock of Sir Uvedale Price*, in "Architectural Review", 1949, CVI, pp. 355-62.

472 Citato in PEVSNER, *Visual planning and the picturesque* cit., p. 15.

473 ID., *The Englishness of English Art*, The Architectural Press, Londra 1955.

di pianificazione di matrice pittoresca poteva fornire un sistema di lettura della città adeguato ad affrontare coerentemente il grave problema estetico lasciato in eredità dalla benevolmente fallimentare urbanistica moderna; e vi fu, dall'altro, un riconoscimento intellettuale, operato da Pevsner, nei confronti della nazione che lo aveva accolto e strappato alla barbarie del suo paese d'origine: lo stesso paese che, casualmente, aveva prodotto – soltanto pochi decenni prima – le riflessioni sul pittoresco che furono interamente attribuite dallo staff editoriale di “AR” alla cultura inglese. Si potrebbe dire che, curiosamente, la fortuna del *Townscape movement* – Aitchison ha calcolato che tra gli anni trenta e gli anni ottanta del secolo scorso la rivista di de Cronin Hastings pubblicò circa millequattrocento articoli, scritti da circa duecento autori, sul tema del *townscape* – si fondò su una doppia omissione: del debito contratto dalla cultura inglese con quella tedesca, e della profonda base teorica fornita dallo stesso Pevsner – grande assente nella maggior parte dei discorsi sul fenomeno inglese del *townscape* – al movimento ufficialmente capitanato da de Cronin Hastings.

Non sono affatto chiari i motivi che spinsero il proprietario di “AR” a preferire, nel 1949, il termine *Townscape* al pevsneriano *Visual Planning*, per indicare l'operazione culturale messa in campo dalla sua rivista, data l'estrema somiglianza – per non dire coincidenza – dei principi progettuali su cui si basavano entrambi gli approcci. Così come non è chiara la ragione per cui il manoscritto del testo di Pevsner non fu mai completato, rimanendo altresì inedito, e quasi sconosciuto, fino all'anno scorso. Il primo e ultimo riferimento a *Visual Planning*, come a un *work in progress*, fu fatto da Pevsner intorno alla metà degli anni cinquanta, all'interno di *The Englishness of English Art*, testo che possiede molti capitoli in comune con la terza e ultima parte del manoscritto inedito, la cui seconda parte, invece, si trova più o meno riassunta negli articoli e negli interventi sul pittoresco pubblicati da Pevsner tra la seconda metà degli anni quaranta e la prima metà degli anni cinquanta. Nel 1974, in un tributo mai pubblicato a de Cronin Hastings, Pevsner scriveva invece di aver abbandonato da tempo il progetto, il che ci permette di supporre che intorno al 1960 l'esperienza editoriale di *Visual Planning* fosse ormai al capolinea. Tra le probabili cause di tale abbandono bisogna considerare, in primo luogo, l'incremento degli impegni lavorativi di Pevsner dovuto all'affidamento, nei primi anni cinquanta, di due impegnative collane editoriali: *The Pelican History of Art* e *The Buildings of England*. Pare, inoltre, che le scelte dei due editori di “AR” non fossero del tutto combacianti: molti degli articoli scritti da Pevsner su commissione di de Cronin Hastings furono infatti firmati dal primo con lo pseudonimo Peter F. R. Donner, che apparentemente egli utilizzava per distanziarsi da contenuti ritenuti troppo marcatamente indirizzati dalle istruzioni del proprietario della rivista, che egli non sempre condivideva. È dunque possibile che, nonostante l'impegno dimostrato (soprattutto) nella stesura della prima parte del libro – l'unica completa –, Pevsner non si sentisse del tutto a suo agio rispetto a tale pubblicazione, probabilmente non ritenendola veramente “sua”. Nell'ottica delle problematiche causate da un simile contesto, che qui possiamo soltanto ipotizzare, è possibile che il colpo di grazia sia stato inferto a Pevsner, intorno al 1960, dalla notizia che The Architectural Press, la casa editrice di proprietà di de Cronin Hastings, era in procinto di pubblicare un libro sul *townscape* scritto da un ex membro dello staff editoriale di “AR”, Gordon Cullen, il cui testo si fondava sugli stessi principi e si rivolgeva alla stessa audience di quello di Pevsner, pur essendo palesemente meno strutturato, dal punto di vista dei presupposti teorici e accademici, di *Visual Planning*.

Nato a Bradford nel 1914, Gordon Cullen aveva mostrato una naturale predisposizione per l'arte sin da bambino, così che, quando la sua famiglia si trasferì a Londra nel 1930, i suoi genitori decisero di iscriverlo alla London School of Arts and Crafts che egli, tuttavia, abbandonò dopo poco tempo per trasferirsi al Regent Street Polytechnic, dove cominciò a studiare architettura presso il Royal Institute of British Architects. Una volta completata la formazione di primo livello, nel 1933 Cullen lasciò l'università, per lanciarsi nel mondo della professione, trovando prima lavoro come illustratore nello studio dell'architetto Raymond McGrath, e poi, due anni dopo, presso Harding and Samuel, una delle principali firme architettoniche del Movimento Moderno inglese. Nello stesso anno, il 1935, Cullen si unì al MARS group, la delegazione britannica del CIAM,

all'interno della quale militavano, tra gli altri, Hugh de Cronin Hastings, Thomas Sharp e il gruppo di giovani architetti Tecton, di cui lo stesso Cullen fece parte tra il 1936 e il 1938. Di questa prima fase della carriera professionale del giovane disegnatore, un episodio importante fu sicuramente quello costituito dalla mostra di architettura moderna organizzata dal MARS group nel 1938 presso le New Burlington Galleries di Londra, il cui manifesto intitolato *New Architecture*, illustrato da Cullen, definiva gli ideali del Movimento Moderno e spiegava come la promozione acritica della novità non fosse il suo obiettivo: ci si chiedeva, in particolare, cosa ci fosse di intrinsecamente «nuovo» nell'architettura moderna, che agli occhi degli oltre sessanta aderenti al MARS group si presentava come un pratica, sulla cui validità si era espresso positivamente un certo numero di architetti e pensatori in tutto il mondo, tutt'altro che rivoluzionaria. L'obiettivo della mostra era quello di mettere in luce come quello proposto dal Movimento Moderno fosse semplicemente un particolare approccio metodologico alla disciplina architettonica, e non uno stile cristallizzato, e come molte delle contemporanee critiche mosse contro di esso, che tendevano a sottolinearne la mancanza di visione e il disinteresse verso il futuro, fossero in realtà pregiudiziali. Ritengo il progetto critico che stava alla base della mostra del MARS group estremamente interessante nell'ottica di questa ricerca, dato che esso dimostra, da un lato, una predisposizione tipicamente *british* alla de-ideologizzazione delle problematiche culturali e, dall'altro, l'interesse provato da de Cronin Hastings, Sharp e Cullen per le tematiche del Movimento Moderno: elementi (entrambi) che, come vedremo tra poco, confluirono nitidamente all'interno delle teorie sul *townscape* degli anni sessanta e settanta.

Dopo aver lavorato per due anni come disegnatore *freelance* (ottenendo tra l'altro, grazie ai suoi contatti con il MARS group, l'importante incarico di illustrare le tavole del libro *Gardens in the Modern Landscape* del paesaggista canadese Christopher Tunnard, noto per aver reintrodotta nella pratica moderna i principi pittoreschi del *landscape design* del XVIII secolo), e dopo la pausa imposta dal periodo bellico – che lo portò a viaggiare nelle Indie occidentali come parte di un team incaricato dalla Corona Inglese di sviluppare sistemi di auto-costruzione per edifici scolastici – nel 1946 Cullen entrò a far parte, in qualità di art editor, dello staff editoriale di “Architectural Review”, nel quale lavorò stabilmente fino al 1959, pubblicando articoli propri e, soprattutto, illustrando articoli scritti da altri membri della redazione. L'ingresso di Cullen nell'organico della rivista londinese avvenne nel pieno della fase preparatoria del *Townscape movement*: due anni erano passati dalla pubblicazione di *Exterior Furnishing* di de Cronin Hastings, e altrettanti ne mancavano perché la parola *townscape* venisse utilizzata per la prima volta nel già citato articolo di Sharp. Era inoltre il periodo in cui Pevsner stava lavorando a pieno regime alla stesura di *Visual Planning*, testimoniata dai suoi tanti articoli sul pittoresco e, soprattutto, dal già citato intervento al Royal Institute of British Architects del 1947, che ebbe luogo praticamente in contemporanea con la pubblicazione su “AR” del primo articolo firmato da Cullen: uno studio sulle piazze di Londra intitolato *A Square to Every Taste*, nel quale l'autore promosse il ricorso alla pedonalizzazione degli spazi pubblici, e in particolare delle piazze, secondo la convinzione che l'ambiente delle città del secondo dopoguerra avrebbe dovuto trasformarsi in una piacevole esperienza collettiva. Nello stesso anno, in un secondo articolo intitolato *Westminster Regained*, Cullen applicò la pionieristica idea della pedonalizzazione al caso concreto dell'area circostante il Parlamento, sostenendo che era necessario rimuovere il traffico veicolare da Parliament Square per fare in modo che la popolazione tornasse a usufruire dei suoi spazi: «C'è una sola via per riuscire godere di ciò che una città può offrire allo sguardo – scrive Cullen facendo un gioco di parole –, ed è la via pedonale»⁴⁷⁴.

Oltre che per il tema dello stretto rapporto esistente tra pedonalizzazione e umanizzazione dello spazio urbano, *Westminster Regained* è un articolo importante perché, al suo interno, viene per la prima volta esplicitato il concetto (apparentemente) inedito della «visione seriale», secondo cui la città, sebbene Cullen ritenesse che la società della fine degli anni quaranta non ne avesse ancora preso coscienza, è normalmente percepita come uno scenario in movimento. Per illustrare questo

474 Citato in DAVID GOSLING, *Gordon Cullen. Visions of Urban Design*, Academy, London 1996, p. 24.

concetto, Cullen fece ricorso a una serie verticale di vedute prospettiche dell'edificio del Parlamento inglese, ritratto da sei punti di vista differenti e posti in sequenza tra di loro, appositamente registrati e numerati su di una piccola mappa schematica posizionata a lato delle prospettive in movimento [106, 107]. Era questa, indubbiamente, una immagine totalmente inedita per i lettori della rivista inglese, sebbene sia più che probabile che si trattasse di una rielaborazione grafica dell'idea di visione in movimento già elaborata da Pevsner, come abbiamo visto, nella prima parte di *Visual Planning* – evidente, in questo senso, la trasposizione praticamente letterale della mappa diagrammatica con i punti di vista segnalati e numerati –, declinata per mezzo di un ricorso al disegno, invece che alla fotografia, che accomuna la sequenze di prospettive di Cullen allo *storyboard* di schizzi di interni prodotto da Le Corbusier nel 1925 per il progetto di Villa Meyer.

Questa e altre somiglianze rilevabili tra gli articoli di Cullen e l'opera intellettuale di Pevsner non deve stupirci, ovviamente, ma ci obbliga quantomeno a riflettere. È infatti più che normale che le idee circolino all'interno di uno staff editoriale e che, come in questo caso, le ricerche dei membri di una stessa redazione tendano a convergere in certi punti, se non addirittura a coincidere. Non bisogna inoltre dimenticare che la linea editoriale di "AR", così come i contenuti di molti degli articoli pubblicati al suo interno in quegli anni, era fortemente influenzata dal progetto culturale di de Cronin Hastings, la cui impellente presenza caratteriale fu sicuramente, per i suoi dipendenti e colleghi, una condizione liberatrice e opprimente allo stesso tempo: non credo, del resto, che fu solo per modestia se lo stesso Cullen scrisse, in occasione della morte del suo ex datore di lavoro, che «H de C era un editore che voleva il materiale sul tavolo pronto per essere pubblicato: da un lato, faceva la maggior parte del lavoro da solo, per esempio, fu più o meno lui a scrivere *Townscape*, sebbene posso dire di aver chiarito almeno uno o due punti a tal riguardo»⁴⁷⁵. Sebbene Cullen non possedesse né l'intraprendenza culturale di de Cronin Hastings, né la preparazione intellettuale di Pevsner, egli poteva vantare una capacità rappresentativa fuori dalla norma, oltre che un carattere mite e curioso: fu probabilmente il connubio di queste tre caratteristiche a renderlo, da un lato, un ottimo ricettore delle istanze sollevate dalla piccola comunità scientifica nella quale si trovò a lavorare tra il 1946 e il 1959, e, dall'altro, la persona che meglio poteva comunicare, attraverso la tecnica del disegno della quale era maestro, tali istanze. È stato, inoltre, giustamente osservato come il volume *Townscape*, pubblicato nel 1961 dall'Architectural Press, non sia in realtà un testo inedito, ma un compendio di articoli e studi compiuti e pubblicati da Cullen per conto di de Cronin Hastings nel periodo in cui lavorava per la sua rivista. Sebbene la paternità dei contenuti di *Townscape* venga – ancora oggi – normalmente riconosciuta a Cullen, è dunque evidente come l'influenza esercitata da Pevsner e de Cronin Hastings su tale progetto editoriale sia stata sostanziale. Ne è una prova il famoso *Townscape Casebook* del 1949, redatto da Cullen per accompagnare l'articolo *Townscape*, firmato e pubblicato nello stesso anno da Ivor de Wolfe, all'interno del quale è raccolta una serie di «esempi [...] raggruppati in sezioni il cui titolo è stato scelto per suggerire il tipo di visione – il particolare esercizio dell'occhio – necessario per comprenderli»⁴⁷⁶: un primo esempio di «categorizzazione empirica» delle caratteristiche visive dello spazio urbano, che Cullen riprese esplicitamente nel suo testo del 1961.

*Townscape*⁴⁷⁷ è un «manuale ibrido», come scrive Elena Marchigiani, perché contiene al suo interno non solo un completo catalogo di istruzioni operative espresse attraverso l'uso di schemi grafici, così com'è tipico per i manuali di urbanistica, ma anche una ricca documentazione antologica di casi-studio, rappresentati per mezzo di fotografie e *croquis*. L'idea dalla quale muove lo studio di Cullen è quella di *città come tipo di paesaggio*, ovvero come «atto drammatico nel territorio», capace di suscitare emozioni per mezzo della sua contemplazione. Il giudizio sulla bellezza di una città non può prescindere, per Cullen come per Pevsner, dal rapporto estetico che si instaura tra un

475 Citato in *ibid.*, p. 43.

476 Citato in MARCHIGIANI, *I molteplici paesaggi della percezione* cit., p. 189.

477 CULLEN, *Townscape* cit., 1961.

osservatore posizionato all'interno dello spazio urbano e le architetture che ne compongono il tessuto fisico, una volta che esse siano considerate nel loro insieme: «Un edificio che si erge solo in piena campagna – scrive Cullen – è osservato come un'opera architettonica, ma prendete una mezza dozzina di edifici e metteteli insieme e vi accorgerete di come è possibile un'arte diversa dall'architettura. Cominciano infatti a succedere alcune cose, in mezzo al gruppo di edifici, che sarebbero impossibili per una casa isolata»⁴⁷⁸. Queste «cose» che succedono tra gli edifici sono l'esito del particolare tipo di esperienza vissuta dal soggetto, indipendentemente dal fatto che egli sia in movimento – «Possiamo camminare attraverso o di fronte agli edifici, e non appena giriamo l'angolo e un edificio inaspettato si rivela ai nostri occhi, possiamo rimanere sorpresi o persino basiti» – o che sia fermo – «lo spazio creato in mezzo agli edifici è osservato come se avesse una vita propria, che va al di là degli edifici che lo definiscono»⁴⁷⁹. L'arte che permette di controllare questi effetti, il vero oggetto del testo di Cullen, è quella che egli chiama *art of relationship*, e cioè «arte delle relazioni», un concetto che non può non richiamare alla memoria la già citata «arte delle combinazioni», definita da Milizia nei suoi *Principi di architettura civile* come quell'arte che bisogna possedere «se si vuole padroneggiare la composizione pittoresca». Per Cullen, l'obiettivo dell'arte delle relazioni è quello di «raccolgere tutti gli elementi che compongono l'ambiente: edifici, alberi, natura, acqua, traffico, pubblicità e così via, e di inteserli insieme in modo tale che il dramma sia prodotto»⁴⁸⁰: un'idea che abbiamo già incontrato nell'articolo *Exterior Furnishing* di de Cronin Hastings, che nel 1944 aveva definito il pittoresco come un sistema in grado di «riconciliare visivamente [...] ciò che in una planimetria urbana appare inconciliabile: parti vecchie, parti nuove, monumenti, traffico, edifici alti, edifici bassi, blocchi a stecca, cottage individuali etc., etc.»⁴⁸¹.

Secondo Cullen, un approccio esclusivamente tecnico alla pianificazione urbana non è sufficiente a restituire la complessità dei fenomeni che compongono l'esperienza dello spazio urbano: è invece necessario tornare a fare affidamento allo sguardo, poiché «l'ambiente viene compreso quasi interamente per mezzo della la visione»⁴⁸² (enunciato che lega la ricerca di Cullen direttamente a quelle di Pevsner, Unwin e Sitte). Oltre a permettere di riconoscere le caratteristiche fisiche dello spazio, lo sguardo possiede la facoltà di evocare le memorie (il riferimento alla *mémoire involontaire* proustiana è qui palese), le esperienze e le sensazioni che si trovano nell'individuo, e che costituiscono un «surplus emozionale» al quale il *townscape* deve sapersi rivolgere perché, indipendentemente dalla nostra volontà, l'ambiente urbano produce nel soggetto un certo numero di reazioni che Cullen, nell'introduzione del suo libro, riconduce a tre categorie distinte – a seconda che si consideri l'*ottica*, il *luogo*, o il *contenuto* della percezione.

Il primo dei tre temi identificati da Cullen, quello dell'*ottica*, fa riferimento ai particolari meccanismi che caratterizzano la visione seriale dello spazio urbano [108, 109]:

Supponiamo di camminare in una città, e di trovarci all'inizio di una strada rettilinea, al di là della quale si trova un cortile, dal quale parte una seconda strada che curva leggermente prima di raggiungere un monumento: non è così insolito, tutto sommato. Cominciamo a camminare e la prima vista che ci si presenta è quella della strada, ma, non appena svoltiamo per entrare nel cortile, una nuova vista ci si rivela improvvisamente, e rimane con noi fintanto che ci troviamo all'interno di quello spazio. Una volta abbandonato il cortile, entriamo nella seconda strada e, ancora una volta, una nuova vista ci si presenta improvvisamente, sebbene stiamo camminando a una velocità costante⁴⁸³.

478 ID., *The concise Townscape*, The Architectural Press, Londra 1971, p. 7.

479 *Ibid.*

480 *Ibid.*, p. 8.

481 Citato in MACARTUR, *The Picturesque. Architecture, disgust and other irregularities* cit., p. 201.

482 *Ibid.*

483 *Ibid.*, p. 9.

Recuperando osservazioni teoriche ed empiriche sviluppate precedentemente, Cullen costruisce una idea estetica di città basata sulla giustapposizione di immagini tra loro in collisione: le viste di cui egli scrive, non sono altro che i «quadri» a cui fa riferimento Choisy nella sua indagine sull'esperienza percettiva dell'Acropoli, così come l'idea della rivelazione improvvisa fa capo al principio del «contrasto» derivante dalle teorie sul pittoresco di Price, mentre una dettagliata analisi degli effetti ottici di uno sguardo in movimento costante era già stata svolta da Pevsner, come sappiamo, nell'ambito delle sequenze urbane di Oxford. Cullen inoltre si richiama anche al principio ejzenštejniano del montaggio, scrivendo che «La mente umana reagisce ai contrasti e alle differenze, e quando due immagini (la strada e il cortile) si trovano nello stesso tempo nella mente, si prova una sensazione di vivido contrasto e la città diventa visibile in un senso più profondo»⁴⁸⁴. Il merito di Cullen, dunque, non è quello di aver inventato un nuovo approccio estetico alla città, bensì quello di aver esplicitato la necessità di trovare uno strumento analitico che permettesse di comprendere tutti i possibili effetti di «collegamento» tra immagini – *linking* – che si possono produrre durante l'attraversamento di uno spazio urbano (che in una città storica si presentano frequentemente, pur essendo il frutto del caso e non di una pianificazione *a priori*), per poterli così manipolare a piacimento: «Supponiamo di riuscire a prendere il controllo di questi collegamenti e di fare di essi un ramo dell'arte delle relazioni; troveremmo allora uno strumento con cui l'immaginazione umana potrebbe plasmare la città in un *coherent drama*»⁴⁸⁵.

Tutti i fattori che definiscono l'effetto percettivo conseguente al posizionamento del corpo umano all'interno di un determinato ambiente, sono ricondotti da Cullen al tema del *luogo*. Normalmente, la relazione psicologica che un soggetto instaura con il suo intorno è definita da una serie di sensazioni empiriche, che vengono trasformate inconsciamente in enunciati attraverso i quali l'osservatore riesce a descrivere la propria condizione spaziale, «sussurrando» tra sé e sé frasi come: «sono dentro», «sono fuori», «sto entrando», «sono al di sopra», «sono al di sotto», e così via. Si tratta di reazioni emozionali istintive, legate al senso di posizionamento nello spazio e riconducibili, in linea di massima, all'opposizione polare di due coppie di concetti, sempre presenti nel contesto dell'esperienza spaziale della città: il senso di «esposizione» (*exposure*) o «contenimento» (*enclosure*) da un lato, e il senso di «qui» (*here*) o «là» (*there*) dall'altro. La prima coppia sancisce la differenza tra uno spazio urbano *chiuso* – e cioè chiaramente definito da superfici verticali che lo trasformano in un ambiente leggibile e caratterizzato da una certa qualità domestica, tipica degli spazi interni – e uno spazio urbano *aperto*, in cui la mancanza di punti di riferimento può condurre, in condizioni estreme, a una sensazione agorafobica. La seconda coppia stabilisce invece l'impossibilità di prendere separatamente (come invece sostenuto da Sitte) gli spazi urbani, dato che, scrive Cullen, «non appena postuliamo un QUI siamo automaticamente obbligati a creare un LÌ, siccome uno non può esistere senza l'altro. Alcuni dei più grandi effetti di *townscape* nascono dalla sapiente messa in relazione di questi due termini»⁴⁸⁶. Anche in questo secondo caso, l'influenza esercitata su Cullen dalle teorie precedenti è evidente: se la qualità domestica di un certo tipo di spazio pubblico (quello pittoresco) era già stata postulata da Sitte in *Der Städtebau*, l'idea dell'instaurazione di un rapporto empatico tra soggetto e spazio rimonta agli studi ottocenteschi sull'*Einfühlung*, mentre le prime analisi dell'effetto generato dalla percezione di uno spazio «al di là» di quello in cui ci si trova, risalgono alle teorie sul pittoresco del XVIII e XIX secolo, e in particolare agli studi sull'effetto di intrico.

Il terzo e ultimo tema trattato da Cullen nell'introduzione di *Townscape*, quello del *contenuto*, è relativo all'osservazione dei diversi elementi che costituiscono la materia – *the fabric* – di cui la città è fatta: «colore, *texture*, scala, stile, carattere, personalità, unicità. Accettando poi il fatto che la maggior parte delle città è di antica fondazione, la loro materia mostrerà le tracce dei diversi periodi storici, per mezzo dell'accostamento di stili architettonici e configurazioni diverse. In molte città si può

484 *Ibid.*

485 *Ibid.*

486 *Ibid.*, p. 10.

ancora trovare questo mix di stili, materiali e scale»⁴⁸⁷. Cullen denuncia la monotonia e il conformismo spaziale prodotti dall'urbanistica moderna, sollevando (similmente, ancora una volta, a Sitte) il problema di come la pianificazione, necessariamente basata sulla standardizzazione e sulla ripetizione, possa essere declinata per mezzo di un approccio progettuale che privilegi la differenziazione come strategia formale: la soluzione a questo apparente paradosso non si trova, per Cullen, in un'acritica forzatura pittoresca dell'immagine urbana – «Il conformismo, dal punto di vista del pianificatore, è difficile da evitare, ma piuttosto che evitarlo deliberatamente, creando diversioni artificiali, è preferibile attenersi alla noia di partenza»⁴⁸⁸ –, bensì nella predisposizione di una griglia di lavoro comunemente accettata – un *commonly accepted framework* – all'interno della quale poter operare progettualmente, attraverso la manipolazione delle *nuances* di scala, stile, *texture*, etc. Quest'ultimo tema, forse più di tutti gli altri, esplicita con grande chiarezza il debito contratto da Cullen con le teorie sul pittoresco di de Cronin Hastings, i cui già citati articoli del 1944 e del 1949 vertevano proprio sul problema dell'applicazione di una strategia visiva di stampo pittoresco alla pianificazione urbana. Appare dunque evidente come la teoria del *townscape* di Cullen costituisca, più che l'esito di una proposta autonoma, il prodotto coerente di un “collage operativo” – non per questo, certamente, meno valido – di discorsi estetici e progettuali differenti, selezionati sulla base di una evidente inclinazione di matrice pittoresca, curiosamente, però, mai esplicitata all'interno del suo testo.

Risulta, in effetti, paradossale la totale assenza in *Townscape* di qualsivoglia riferimento alla categoria estetica del pittoresco, eccezion fatta per due soli passi: nel primo, dopo aver descritto una vista fotografica della piazza principale di Shrewsbury, scattata da una stradina a essa collegata per mezzo di un arco, Cullen avverte il lettore di «non farsi ingannare dall'aspetto pittoresco della scena»⁴⁸⁹, riconducendo ad altri fattori, relativi al tipo di connessione tra i due spazi e al tipo di sequenza da essi generata, il valore estetico di tale immagine; nel secondo, Cullen attribuisce la bellezza dell'area immediatamente circostante la cattedrale di St Paul alla disposizione non pianificata, e proprio per questo pittoresca (come se la pianificazione non potesse essere pittoresca per definizione), del tessuto edilizio diffuso. Un'omissione che risulta ancora più sconcertante se prendiamo in esame non la prima, bensì la seconda edizione del libro, pubblicata nel 1971 con il titolo *The Concise Townscape*: un volume significativamente più snello del primo, rispetto al quale è circa di un terzo più corto, poiché risultante dallo stralcio di tutti i contenuti del testo del 1961 ritenuti non essenziali alla comprensione del messaggio dell'autore. Un'operazione che si rivelò indubbiamente corretta dal punto di vista editoriale – dato che la seconda edizione del testo, a differenza della prima, ottenne una diffusione su scala mondiale (venendo spesso adottata come testo accademico) e non uscì mai di stampa –, ma che fu fatale proprio nell'ottica della comprensione del messaggio originale di Cullen, che, come ora vedremo, risultò grottescamente deformato a causa dell'elisione dei contenuti essenziali della prima edizione. Tra i contenuti assenti in *The Concise Townscape*, va qui segnalato l'insieme di *town-studies* compiuti dall'autore su un campione di città inglesi nella seconda parte del libro, all'interno del quale si trovano proprio le appena citate analisi della piazza centrale di Shrewsbury e dell'area circostante la cattedrale di St. Paul, il cui stralcio dal testo del 1971 decretò la definitiva scomparsa del termine «pittoresco» dalla versione “ufficiale”, perché più conosciuta, di *Townscape*.

Le ragioni di questa elisione non sono affatto chiare, soprattutto se consideriamo la palese matrice pittoresca delle tesi sostenute da Cullen: l'unica ipotesi che mi sento di formulare a riguardo è quella di un possibile legame esistente tra tale scelta editoriale – tra l'altro, sicuramente concordata con de Cronin Hastings, grande sostenitore del pittoresco –, e una presa di coscienza da parte degli autori della svalutazione che il termine «pittoresco» aveva subito in campo architettonico nel corso

487 *Ibid.*, p. 11.

488 *Ibid.*, p. 13.

489 CULLEN, *Townscape* cit., p. 209.

della prima metà del XX secolo: un processo probabilmente inaugurato dalla famosa dichiarazione fatta nel 1914 dall'architetto viennese Otto Wagner, secondo il quale la ricerca di effetti pittoreschi nella progettazione architettonica era sintomo di «una certa povertà di spirito, oltre che di mancanza di confidenza»⁴⁹⁰. In effetti, intorno alla metà del secolo, persino tra gli architetti inglesi il pittoresco non godeva di un'ottima fama, come testimoniato, ad esempio, dalla controversa reazione di John Summerson al già citato intervento di Pevsner al Royal Institute of British Architects, del quale lo storico dell'architettura inglese plaudì la brillantezza e complessità strutturale, precisando, però, che «la tesi del Dr. Pevsner resterebbe perfettamente incolume se si eliminasse del tutto la parola «pittoresco» dalla sua argomentazione. Credo, infatti, che abbia scelto una parola che, come molti altri termini di grande valore appartenenti alla nostra lingua, possiede un significato disperatamente impreciso»⁴⁹¹. La paradossale compresenza di rispetto e distacco nelle parole di Summerson ci offre un indizio: è infatti possibile che, nella Gran Bretagna degli anni cinquanta del Novecento, il termine «pittoresco» richiamasse alla memoria una serie di immagini troppo vividamente legate, da un lato, a un passato storicamente e culturalmente definito e, dall'altro, a uno specifico linguaggio formale, ovvero a una serie di elementi inaccettabili nell'ottica delle due principali correnti architettoniche del periodo (quella moderna e quella classica). Pur senza metter in discussione i principi del pittoresco, vero nucleo centrale del loro movimento, è dunque possibile che Cullen e de Cronin Hastings avessero compreso il rischio, in termini divulgativi, di legare la loro ricerca a un termine potenzialmente così controverso, optando per una soluzione editoriale che mettesse d'accordo tutti, grazie all'utilizzo di un altro concetto – *townscape* – e all'eliminazione della parola «pittoresco».

Stabilire e giustificare un legame formale con il passato, d'altro canto, non era certo l'obiettivo del *Townscape movement*, i cui rappresentanti, fin dai primi articoli apparsi su “AR”, si erano fatti chiaramente promotori di un approccio non storicista, bensì alternativamente moderno (non dimentichiamo che negli anni trenta Sharp, de Cronin Hastings e Cullen avevano fatto parte del MARS group), alla pianificazione della città. Eppure, fu proprio di storicismo (oltre che di disimpegno sociale e sterile formalismo) che i teorici del *townscape* furono accusati dalle nuove generazioni di architetti inglesi⁴⁹²: un equivoco, questo, che risulta comprensibile soltanto alla luce di una lettura parziale e superficiale del messaggio di Pevsner e compagni, i cui riferimenti – prevalentemente, ma mai esclusivamente, estratti dal passato – furono erroneamente ricondotti a una volontà politica di riproposizione di assetti morfologici precedenti ai due conflitti mondiali, apparentemente indifferenti alle drammatiche trasformazioni subite dalla società europea tra il 1915 e il 1945. Ancora oggi, del resto, si tende a leggere la teoria del *townscape* come un fenomeno culturale legato a un pensiero di tipo reazionario, che trova la sua giustificazione nell'esser stato prodotto in un luogo e in un momento precisi della storia occidentale, e che proprio per questo motivo risulta inapplicabile in un contesto socialmente, culturalmente e fisicamente diverso, come quello della città contemporanea. Ritengo dunque necessario soffermarmi brevemente, in chiusura di capitolo, sulle ragioni per cui una comprensione più approfondita della filosofia che sottende il fenomeno *townscape* potrebbe oggi fornire, a mio parere, strumenti ancora utili alla pianificazione dello spazio urbano, cercando in qualche modo di “smantellare” lo stesso tipo di pregiudizio che, nei primi anni del Novecento, colpì le tesi di Sitte, delle quali furono giudicate soltanto le forme, e non i principi.

Nella terza e ultima parte di *Visual Planning*, Aitchison cita un interessante estratto di un articolo pubblicato da Pevsner nel 1945, nel quale lo storico tedesco si chiede se e in che modo il paesaggio, e tutto ciò che ruota attorno al tale campo disciplinare, possano entrare a far parte della

490 OTTO WAGNER, *Baukunst unserer Zeit*, Locker, Vienna 1979, p. 39.

491 Citato in PEVSNER, *Lo pittoresco en la arquitectura* cit., p. 106.

492 Cfr. MIGUEL ANGEL ANIBARRO, *¿ Pittoresco o moderno?. Nikolaus Pevsner y el debate de la arquitectura británica en la postguerra*, in “Anales de Arquitectura”, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valladolid, n. 5, 1993/1994, pp. 131-138.

pianificazione urbana. Pevsner osserva come nella storia dell'urbanistica inglese vi siano stati due momenti in cui un primo dialogo tra la sfera della città e quella del paesaggio fu chiaramente sperimentato: nell'Ottocento, con l'introduzione nel tessuto urbano delle *squares*, le piazze alberate che divennero uno dei tratti più riconoscibili dell'urbanistica inglese del XIX secolo; e, nei primi anni del Novecento, per mezzo del sistema di pianificazione pittoresca elaborato da Unwin nel contesto del movimento delle Città Giardino. Secondo Pevsner, però, in entrambi i casi si trattò soltanto di «scappatoie», dato che «Le *squares* introducevano roccaforti di pianificazione pittoresca all'interno di città il cui restante tessuto, in cambio, rimaneva abbandonato a se stesso. Le Città Giardino, da questo punto di vista, erano ancora più dannose: volgevano integralmente le spalle alla città, che vedevano come un male irrisolvibile, per creare villaggi-modello o cittadine-modello; non affrontavano, cioè, il problema della città in quanto tale»⁴⁹³. Le esperienze di Bath e di Regent Street sono in cambio ritenute da Pevsner estremamente interessanti, perché testimoniano la possibilità di applicare con successo un tipo di «pianificazione informale» (termine coniato da Unwin nel suo *Manuale di progettazione urbana*) al tessuto della città, sebbene, precisa l'autore, questo non debba avvenire per mezzo del recupero delle forme del passato: «se vogliamo ottenere il massimo beneficio dai principi di Price – scrive Pevsner – dobbiamo applicarli *come principi* [corsivo mio], e non imporre alla città attuale oggetti come il cottage pittoresco o la *landscape square*, o almeno, non in maniera eccessiva»⁴⁹⁴.

Che Pevsner concluda l'enunciato con una parziale ritrattazione non è significativo: l'idea è estremamente chiara, ed è la stessa già messa in campo da Viollet-le-Duc nei suoi *Entretiens*, da Sitte in *Der Städtebau*, e da Walter Benjamin in *Angelus Novus*, ovvero la necessità di cercare nel passato i principi per la progettazione del presente, separandoli dalla loro manifestazione formale (necessariamente vincolata alle caratteristiche del periodo in cui furono formulati) e declinandoli secondo le esigenze tecniche, culturali, politiche, economiche e sociali della contemporaneità. Il pittoresco, in qualità di categoria estetica che fa capo a principi assoluti, può, in questo senso, costituire ancora oggi uno strumento utile alla pianificazione urbana, a patto che esso venga assunto e utilizzato nella sua veste contemporanea – che, come abbiamo visto, condivide molte caratteristiche con l'estetica cinematografica – e non come sistema formale nostalgicamente rassicurante, atto a recuperare facili consensi come nel caso del più che problematico New Urbanism di Leon Krier.

In quest'ottica, il tipo di ricorso al passato operato da Sitte, Pevsner, de Cronin Hastings e Cullen risulta necessario, perché è proprio attraverso l'esperienza millenaria delle caratteristiche spaziali della città storica che la nostra sensibilità estetica si è formata per assumere i suoi caratteri attuali, ed è solo a partire da tali principi che può essere costruito un sistema spaziale coerente con le esigenze estetiche contemporanee. Quella di promuovere un *ritorno totale* a una condizione passata, così come quella di sostenere la *totale autonomia* della condizione presente, sono due forme (purtroppo, piuttosto diffuse in certi ambienti) di arroganza, o *hubris*, che allontanano il lento e sempre contraddittorio svolgersi del progresso umano dall'unica via che gli è propria: nel primo caso, perché è negata *a priori* la capacità dello spirito del nostro tempo di produrre le forme del proprio abitare; nel secondo, perché è negata *a priori* l'influenza che più di mille anni di sviluppo hanno avuto sulla formazione del nostro sguardo che, come ci ricorda Roger, è sempre saturo di modelli latenti.

Non risulta difficile comprendere le ragioni per cui *Townscape* di Cullen, pur avendo l'obiettivo di schierarsi nel giusto mezzo tra i due poli sopra descritti (ritorno totale del passato contro totale autonomia del presente), non sia riuscito ad affermarsi come strumento veramente indispensabile per l'attuazione di un tipo di pianificazione coerentemente progressista. In primo luogo, il libro è inevitabilmente privo di quella struttura teorica che gli avrebbe permesso di trasformarsi in un vero

493 PEVSNER, *Visual planning and the picturesque* cit. cit., p. 166.

494 *Ibid.*

e proprio classico dell'urbanistica: Cullen, come già sottolineato, non era Pevsner, e la sua mancanza di formazione accademica traspare più di una volta all'interno del testo, che è confusamente organizzato, spesso ridondante e apparentemente privo di riferimenti. Ne consegue che la forza di *Townscape* risieda, per esclusione, nell'innegabile potere evocativo degli schizzi del suo autore, la cui fin troppo felice mano rese però operativamente irripetibili le immagini che illustrano i concetti espressi nel testo: come paradossale conseguenza, invece di fornire nuovi modelli progettuali, esse si trasformarono in affascinanti icone, indissolubilmente legate a un sistema di visione personale, e per questo incomunicabile. Una terza ragione del parziale fallimento di *Townscape* è da cercare nelle discutibili scelte editoriali che portarono all'esclusione, dall'edizione del 1971, di una serie di capitoli essenziali ai fini della comprensione del messaggio contenuto tra le righe del testo, dato che l'immagine (quella sì) fortemente storicista di *The Concise Townscape* – i cui esempi sono quasi esclusivamente tratti da casi esistenti di cittadine e villaggi storici inglesi, e i cui contenuti coincidono con quelli della prima parte del libro pubblicato nel 1961 –, non ha niente a che vedere con la complessità progettuale espressa dall'insieme dei *Town Studies* che compongono la seconda parte del *Townscape* originale, nella quale meglio si palesano seppur per frammenti, i contenuti fondamentali della filosofia visiva di Cullen.

Appare così, improvvisamente, la consapevolezza dell'importante ruolo svolto dal traffico veicolare all'interno dell'economia dell'organismo urbano: nel caso della cittadina di Trowbridge, ad esempio, Cullen scrive che «La presenza del traffico nell'ambiente [urbano] gli conferisce un senso di scopo e lo mette in contatto con il mondo esterno [...]. Se la forza vitale di un quartiere è socialmente e visivamente incapace di reggersi autonomamente in piedi dal punto di vista emozionale [...] allora la perdita di traffico risulta fatale, e la solitudine e la desolazione cominciano a regnare»⁴⁹⁵. Per dotare lo spazio urbano di qualità visiva non è necessario attuare una pedonalizzazione di massa: al contrario, l'obiettivo dell'arte del *townscaping* è quello di esprimere al meglio il senso di ogni luogo – il pittoresco *genius loci* –, a partire dalla consapevolezza che vi sono aree della città *naturalmente* predisposte alla circolazione veicolare, e altre no. Questa impostazione metodologica risulta essere indipendente da qualsiasi scelta stilistica in campo architettonico: all'interno del *case study* del piccolo villaggio di Ewell, una approfondita analisi del tessuto edilizio permette a Cullen di riconoscere sette diversi tipi di carattere urbano – legati ad altrettanti luoghi, o sistemi di luoghi –, il cui potenziamento, secondo le specifiche e le predisposizioni di ciascuno di essi, deve essere assunto come l'obiettivo principale del pianificatore. Questo può anche significare, laddove fosse ritenuto necessario, demolire parti storiche della città ritenute inadeguate al carattere del luogo in cui si trovano, e ricostruire coerentemente con i sistemi tecnologici e stilistici a disposizione: «Ewell è un villaggio antico e il primo obiettivo di questo articolo non è quello di conservare, bensì quello di riconoscere la sua più grande risorsa – il suo *sense of place*. Elevare e precisare l'unicità del luogo è il compito principale, ma se questo riguarda la conservazione o meno di certi edifici è un altro paio di maniche. Una volta accettata questa cornice operativa, c'è ampio spazio per la modernizzazione e per lo sviluppo»⁴⁹⁶.

Il vero obiettivo del *townscaping* è l'esaltazione espressiva dei diversi caratteri degli spazi urbani, un'idea palesemente derivata dall'*improvement* di matrice paesaggistica, e il cui significato è a esso intimamente legato: così come il *landscape designer* del XVIII secolo aveva il compito di dare completa espressione alla *naturalità* dei luoghi in cui operava, il *townscape designer* del XX secolo ha il compito di dare completa espressione all'*urbanità* dei luoghi in cui opera. Ed in che cosa consista l'urbanità, Cullen lo spiega chiaramente nel primo dei *Town Studies* eliminati dall'edizione del 1971, quello sul villaggio di Ludlow, nel quale riassume in maniera precisa e – a mio parere – ancora del tutto attuale il tipo di rapporto che il paesaggio urbano dovrebbe riuscire a stabilire con il paesaggio rurale circostante:

495 CULLEN, *Townscape* cit., p. 223.

496 *Ibid.*, p. 274.

Il vantaggio di vivere in un piccolo villaggio è quello di avere la campagna sempre a disposizione. Non è detto che uno la debba avere continuamente sotto gli occhi, ma essa è sempre una memoria recente, e ci si può entrare ogni volta che si vuole. Dato che Ludlow è in posizione elevata, molte delle sue strade permettono di avere una vista in lontananza su di essa. Per avere la campagna vicina, però, è necessario che il centro urbano sia concentrato, che sia *definitivamente urbano*, affollato, frammentato, e *intricato* [corsivi miei]. Le due [città e campagna] sono complementari, e questa è una delle migliori combinazioni che si possano produrre⁴⁹⁷.

Nel 1971, oltre a *The Concise Townscape*, The Architectural Press pubblicò un altro volume chiaramente relazionato alle istanze teoriche del *Townscape Movement*, intitolato *Civilia: The End of Sub Urban Man: a Challenge to Semidetsia*⁴⁹⁸, e curato da Ivor de Wofle – *misspelling* (volontario o involontario?) dello pseudonimo dietro al quale erano soliti nascondersi de Cronin Hastings e Pevsner, sebbene la presenza del secondo sia da ritenere, in questo caso, poco probabile. *Civilia* rappresenta una specie di contraltare all'edizione *concise* del testo di Cullen, il cui inspiegabile abbandono dell'aspetto modernista aveva trasformato l'idea di *townscape* in un formalismo nostalgico che ne decretò, allo stesso tempo, la fortuna e la fine: palesemente legata ai contenuti di *Exterior Furnishing*, *Civilia* costituisce l'ultimo sviluppo, davvero coerente, della campagna di rieducazione visiva iniziata da de Cronin Hastings nel 1944 e, sebbene al suo interno non siano mai nominati né il *townscape* né il pittoresco, il mix di politica e immagini risulta essere molto simile a quello proposto nell'articolo di trent'anni prima. L'idea fondativa del libro è la stessa di sempre: architettura e pianificazione urbana non devono essere affrontate come strumenti tecnici di *problem-solving*, ma devono nascere dall'*immagine del tipo di vita* che il progettista prevede per un determinato luogo. Ritorna dunque l'idea pevsneriana di pianificazione urbana come disciplina principalmente visiva, e solo in un secondo momento rappresentata da disegni che mettano in luce la morfologia dell'area di intervento: disegni che in *Civilia*, non a caso, mancano del tutto, mentre abbondano le viste prospettiche dei diversi ambienti in cui si dovrebbe organizzare l'esperienza visiva di questa città fittizia, inventata *ad hoc* da de Cronin Hastings per sostenere le sue tesi.

Dal punto di vista del presente studio, due sono gli elementi più interessanti di tale pubblicazione: il primo, che accomuna *Civilia* all'edizione del 1961 di *Townscape*, è l'insistenza sulla necessità di differenziare e mettere in relazione i due principali poli insediativi, la città e la campagna, come unica soluzione possibile al dilagante *sprawl* che stava trasformando il territorio britannico in un *unicum* indifferenziato e privo di identità. De Cronin Hastings sostiene infatti che la principale causa della nascita di *suburbia* – la distruzione della campagna senza una parallela creazione di urbanità – sia stata il risultato dell'erronea fusione di due impulsi opposti dell'uomo: «La società, così come l'uomo, possiede una tensione perenne tra due necessità contraddittorie, ovvero l'istinto di branco e la rivendicazione di individualità – il bisogno di identificarsi con la propria specie e l'impulso di differenziarsi da essa. Queste pulsioni contraddittorie investono l'aspetto del territorio nelle due forme della città e della campagna»⁴⁹⁹. Il secondo aspetto riguarda il contenuto delle illustrazioni, firmate da Kenneth Browne, che accompagnano il testo del volume: montaggi fotografici, violentemente pittoreschi, di spazi urbani composti dall'accostamento di edifici esclusivamente moderni, che testimoniano come la categoria estetica del pittoresco non abbia niente a che vedere con una determinata scelta stilistica o storica, essendo invece applicabile anche alle megastrutture tipiche degli anni settanta (tra i tanti edifici montati da Browne compare anche l'allora recentissimo, e per nulla tradizionalista, Habitat '67 di Moshe Safdie). Curiosamente, è possibile che proprio l'estrema modernità degli edifici ritratti nelle immagini di *Civilia* ne abbia

497 *Ibid.*, p. 194.

498 IVOR DE WOFLE (a cura di), *Civilia: The End of Sub Urban Man: a Challenge to Semidetsia*, The Architectural Press, Londra 1971.

499 Citato in MACARTHUR, *The Picturesque. Architecture, disgust and other irregularities* cit., p. 219.

decretato l'immediato accantonamento: pochi anni dopo, infatti, le ricerche teoriche sull'architettura e sulla città cominciarono a convergere verso un contestualismo critico ben rappresentato dal famoso testo di Colin Rowe e Fred Koetter, *Collage City*⁵⁰⁰, che mise in discussione tanto il tipo di pianificazione nostalgica proposto dall'ultimo *Townscape* di Cullen, quanto le tecnocratiche utopie urbane provocatoriamente sostenute dagli Archigram e dagli Archizoom.

Una volta considerate nel loro insieme, le tesi messe in campo da *Visual Planning*, *Townscape* e *Civilia* testimoniano come la pianificazione visuale della città contemporanea sia non solo possibile, ma anche auspicabile, e come tale approccio progettuale si leghi, da un lato, a un necessario aggiornamento⁵⁰¹ dell'idea di pittoresco – e cioè alla messa in opera di una lettura critica di tale categoria estetica, che sia in grado di estrarne i principi fondativi per poi declinarli contestualmente alle caratteristiche dell'attuale sistema percettivo-culturale – e, dall'altro, alla sua applicazione come strumento di lettura e configurazione dello spazio urbano. Affinché la pianificazione visuale possa assumere uno status disciplinare, è prima di tutto necessario che i suoi confini operativi siano chiaramente definiti: la storia del *visual planning* è infatti diversa dalle storie dell'architettura e dell'urbanistica, e sebbene tutte e tre condividano un medesimo ambito di intervento – la città –, non c'è ragione per cui non si debba riconoscere a ciascuna di esse un'identità strutturale specifica. Già nel 1968, durante il suo intervento all'interno del convegno *Lo spazio visivo della città: "urbanistica e cinematografo"*⁵⁰², Manfredo Tafuri ha chiaramente affermato l'autonomia espressiva del *town-design* (termine che coincide con il *visual planning* di Pevsner) come «dimensione nuova di configurazione»⁵⁰³, distinta da quella del *planning* e da quella dell'architettura, che si costituiscono di conseguenza come «tre autonome dimensioni progettuali, che si connettono esaltandosi reciprocamente, ma che è doveroso indagare nelle loro specifiche qualità, nelle loro specifiche strutture simboliche, nei loro specifici strumenti espressivi, nelle loro specifiche tecnologie»⁵⁰⁴. Sebbene tali discipline possano integrarsi, è fondamentale che esse mantengano sempre la propria specificità strutturale, a costo di perdere il proprio valore conoscitivo e operativo. Così come i problemi relativi alla morfologia urbana possono essere risolti esclusivamente attraverso il ricorso al *planning*, è nella configurazione visuale delle sequenze dei frammenti urbani – e cioè del paesaggio urbano propriamente detto – che il *town-design* trova il proprio campo applicativo, per mezzo di un approccio scenografico alla progettazione che non è, e non può essere, né urbanistico, né architettonico.

In chiusura di capitolo, vorrei citare brevemente alcuni casi recenti di *town-planning* di matrice pittoresca, a dimostrazione di come, seppur sotto altre vesti, il tipo di pianificazione proposto da Pevsner, de Cronin Hastings e Cullen possa essere ancora oggi praticato con successo (rimandando a studi successivi per una più completa e approfondita definizione storica di tale disciplina progettuale, con la speranza che possa presto tornare ad assumere, anche in ambito accademico, l'identità e autonomia strutturale che le è propria). Esempio, in questo senso, è l'opera dello studio di architettura Bolles+Wilson, nato dal fortunato incontro di Julia B. Bolles, tedesca, con Peter Wilson, australiano, avvenuto nel 1978 alla Architectural Association School di Londra, dove entrambi svolgevano attività di ricerca. Tra le tante sfumature che ne caratterizzano l'approccio progettuale, è facilmente identificabile la profonda riflessione svolta da Bolles+Wilson sui significati e sulle modalità della percezione quotidiana dello spazio urbano, che nelle loro proposte di masterplan è sempre affrontato come un «interno ribaltato all'esterno»⁵⁰⁵, attraverso l'attenta

500 ROWE, KOETTER, *Collage city* cit.

501 A tale tema è stato recentemente dedicato un intero numero della rivista "Parametro" (n. 264-265, luglio-ottobre, 2006), oltre che i due volumi dell'*Atlas pittoresco* di Iñaki Ábalos (Gustavo Gili, Barcellona, 2005 e 2008).

502 AA.VV., *Lo spazio visivo della città: "urbanistica e cinematografo"*, Cappelli Bologna, 1969.

503 MANFREDO TAFURI, *Lo «spazio» e le «cose»: città, town-design, architettura*, in *ibid.*, p. 105.

504 *Ibid.*, p. 106.

505 PETER WILSON, *Interiorità*, in ANGELA GERMANO (a cura di), *Bolles+Wilson. Opere e progetti*, Electa,

progettazione di sequenze coreografiche di percorsi, punti di vista e interruzioni. Il diffuso ricorso alla strategia architettonica della *promenade architecturale*, esplicita l'attenzione rivolta da Bolles+Wilson nei confronti dei meccanismi ottici che caratterizzano l'esperienza dello spazio in movimento, che essi riconducono a un tipo di percezione *post-cinematografica*, in cui l'espressione della frammentazione spaziale e cronologica dello sguardo contemporaneo si coniuga con la presa di coscienza dell'importante ruolo svolto dall'elettronica e dai *media* nella sua definizione.

Nel progetto del Dom Quartier di Magdeburgo [110], terminato nel 2002, i due blocchi per uffici che chiudono la piazza della cattedrale si dispongono in maniera tale da inquadrare in prospettiva la vicina chiesa di San Sebastian, e organizzano per mezzo dell'articolazione dei pieni e dei vuoti una serie di sequenze scenografiche, interne ed esterne, volte a produrre un'esperienza del complesso per successivi frammenti. La stessa strategia «coreografica», a scala più estesa, è applicata nel progetto per il quartiere Falkenried ad Amburgo [111, 112], completato nel 2004, in cui una piazza pedonale oblunga scava l'interno dell'isolato per creare una serie di viste frammentate: una forte diagonalità accompagna la sequenza di viste coreografata dalla piastra per uffici e dalla torre residenziale (*eyebeam* dalla forma irregolare il cui aspetto cambia a seconda del punto di vista adottato), la cui facciata a zig zag definisce un'intricata catena di spazi pubblici triangolari, terminanti in una «scalinata alla Eijzenštejn» che segna il limite, e l'ingresso, del quartiere. L'utilizzo del «solido mattone di Amburgo» dalle tinte grigio-rossastre, in combinazione con pareti vetrate verticalmente scandite da montanti in acciaio, permette di dare vita a una rete di ambiti spaziali tra loro collegati e caratterizzati da calibrati contrasti cromatici e materici, di evidente matrice pittoresca.

Ad una scala ancora più ampia, infine, il progetto che probabilmente meglio testimonia il debito contratto da Bolles+Wilson con la pianificazione visuale inglese, è la proposta di masterplan risultata vincitrice al concorso indetto nel 2009 per il ridisegno del centro della città albanese di Korça [113, 114]. Il progetto, secondo un tipo di procedimento che sappiamo esser stato introdotto da Cullen, identifica all'interno del tessuto urbano della città albanese cinque aree omogenee, ciascuna delle quali è dotata di un carattere specifico. Tali aree, considerate nel loro insieme, formano un network urbano di spazi pubblici, ai due estremi del quale si trovano due «ancore», costituite dall'esistente cattedrale della Resurrezione di Cristo e da una nuova area commerciale. Quest'ultimo, si configura come un *hub* terziario, il cui shopping mall verticale, collegato alla piazza della cattedrale per mezzo di una lunga *promenade* alberata, modifica lo *skyline* di Korça e fa da contrappunto alla sagoma bizantineggiante del citato edificio sacro, posto al centro di una piazza scenografica dalla forma ellissoidale. Una sequenza di nuovi edifici pubblici disegna il profilo irregolare della *promenade* alberata, i cui spazi si dilatano e restringono per dare vita a una serie di piazzette pedonali – *urban living rooms* – costellate di esercizi commerciali e caffè. Nella quarta zona, prevalentemente residenziale, nuove costruzioni si affiancano al tessuto edilizio antico restaurato, creando così un *paesaggio urbano ibrido*, fatto di storia e modernità, in cui l'irregolarità della forma degli spazi pubblici e le variazioni di colore, dimensione e sagoma degli edifici, conferiscono agli isolati una atmosfera domestica e contemporanea allo stesso tempo. Nella quinta e ultima area, «cuore verde» dell'intervento, i limiti del nuovo parco urbano vengono chiaramente definiti per mezzo di sequenze di strutture leggere, che ospitano esercizi commerciali e fungono da filtro visivo tra artificio e natura. La forte caratteristica di urbanità del masterplan di Bolles+Wilson, è il risultato della capacità di intrecciare tra loro sequenze di aree visivamente omogenee e funzionalmente molteplici, attraverso reti di percorsi e spazi pubblici che valorizzano gli effetti percettivi e i collegamenti fisici tra i diversi luoghi: uno *zoning paesaggistico*, dunque, in cui i tipi di interventi previsti si fanno espressione visiva dei tanti *Spiriti del luogo* che si nascondono tra le strade della città di Korça.

4. Dal frammento al residuo

Milano 2004, p. 302.

Nel 1965 l'architetto viennese Victor Gruen⁵⁰⁶ pubblicò *The Heart of Our Cities. The Urban Crisis: Diagnosis and Cure*⁵⁰⁷: un libro sul *planning* diviso in tre parti – *La città, L'anti-città e Il controattacco* – in cui l'autore sostiene la necessità di rompere le tradizionali barriere che definiscono la disciplina urbanistica e di adottare in cambio un tipo di pianificazione in grado di prendere in considerazione *tutti* gli elementi che contribuiscono alla definizione dell'ambiente della città. Il *planning*, scrive Gruen, è «un'attività [...] che proietta l'esperienza del passato in un futuro prevedibile, e che ha l'obiettivo di creare quella quantità di ordine necessaria a permettere la massima espressione dell'individuo»⁵⁰⁸: il suo compito è quello di «creare ponti» tra le centinaia di specialità che costituiscono i campi disciplinari dell'urbanistica, coordinandole e facendole confluire in un'unica entità – il *planning*, appunto – che allo stesso tempo le contenga e le trascenda. Pur non affrontando la questione dal punto di vista del *town design*, il testo di Gruen è per noi estremamente interessante, dato che la lunghissima definizione di «città» in esso contenuta si presenta come il risultato di una profonda analisi *fenomenologica* del tessuto urbano – e non, come ci si aspetterebbe da un testo di urbanistica, morfologico-quantitativa:

La città è la somma totale di innumerevoli caratteri, luoghi, angolini, cantucci nascosti, vaste aree e spazi intimi. [...] E la città, ovviamente, è anche gli edifici. La relazione che questi stabiliscono tra di loro, e gli spazi che creano al loro interno, sono decisivi per la qualità della città. [...] La città è i marciapiedi affollati, le gallerie coperte in Italia, le arcate, i colonnati, e le persone sempre al loro interno, alcune affaccendate, altre passeggiando tranquillamente [...], altre ancora occupate nella antica tradizione del *corso* o della *promenade*. [...] La città ispira timore e sofferenza, orgoglio e amore, ed essi trovano espressione nei poemi e nei libri, nella musica e nelle canzoni. La città per alcuni è a volte solitudine e a volte turbinio sociale. Nella città ha luogo la battaglia per il potere e per la ricchezza, ma anche per la conoscenza e per l'espressione personale; c'è amore e odio, perché la città è lo specchio di tutto ciò che è umano. Una vera città è piena di vita, e i suoi umori e i suoi schemi cambiano continuamente: dalla vena mattutina, alla frenesia del giorno, alla serenità della sera, alla misteriosità della notte, la città durante i giorni lavorativi è così diversa dalla città dei giorni di festa⁵⁰⁹.

Se, dal punto di vista della pianificazione, l'approccio adottato da Gruen denuncia una certa problematicità, dovuta all'estrema ampiezza delle ambizioni disciplinari di un testo che mira a essere “onnicomprensivo”, dal punto di vista dei principi messi in campo, la descrizione della molteplicità, varietà, frammentazione e vitalità dello spazio urbano è quanto mai efficace e indicativa degli elementi e dei valori messi in campo dall'architetto viennese nella ricostruzione dell'immaginario urbano moderno: *Vive la différence*, aggiunge Gruen a tal proposito, e cioè «viva la differenza [nella città] tra il nuovo e il vecchio, tra gli edifici raggruppati insieme nei quali viviamo e lavoriamo, la città densamente saldata, e l'aperta vastità del paesaggio circostante, [viva la differenza] tra l'ambiente fatto o influenzato dall'uomo e l'ambiente naturale»⁵¹⁰. Per Gruen la città è un insieme di

506 Di origini ebraiche, Viktor David Grünbaum abbandonò l'Austria nazista nel 1938 per trasferirsi negli Stati Uniti d'America, dove cambiò il suo nome in Victor Gruen ed esercitò la professione prima a New York e poi a Los Angeles. Gruen è universalmente noto per aver inventato il tipo edilizio dello shopping mall, il cui primo esempio fu realizzato nel 1956 in Minnesota, e la cui (sfortunata) paternità fa di lui, come scrive Malcolm Gladwell, «l'architetto più influente del XX secolo».

507 VICTOR GRUEN, *The hearth of our cities. The urban crisis: diagnosis and cure*, Thames and Hudson, Londra 1965.

508 *Ibid.*, p. 12.

509 *Ibid.*, pp. 24-27.

510 *Ibid.*, p. 35.

cityscapes, «aree chiaramente definite in cui le strutture antropizzate sono predominanti»⁵¹¹: è cioè un montaggio *reale* di luoghi artificiali, una collisione di immagini prodotte dai centri palpitanti della nostra cultura, e la cui unità e identità sorgono dal necessario contrasto polare instaurato dalla città con il *landscape* che la circonda. O almeno così è come dovrebbe essere, dato che il bipolarismo *cityscape-landscape*, scrive Gruen, è stato spazzato via dalla nascita di una moltitudine di nuove «categorie ambientali»: cellule cancerogene che si sono insediate all'interno del *cityscape* generando nuovi paesaggi, estremamente problematici dal punto di vista della qualità urbana, come il *technoscape* (il paesaggio dell'industria pesante), il *transportationscape* (il paesaggio delle infrastrutture), il *suburbscape* (il paesaggio delle villette unifamiliari) e il *subcityscape*: «una cacofonia dei peggiori elementi del *cityscape*, *technoscape*, *suburbscape* e *transportationscape* [...]. Nel *subcityscape* compaiono stazioni di servizio, officine di riparazione, catapecchie, concessionari di macchine usate, cartelloni pubblicitari, discariche a cielo aperto, bancarelle, negozietti, spazzatura e detriti»⁵¹².

Questo e altri fenomeni, cause scatenanti della fase di «crisi urbana» in cui si trova la città del XX secolo, sono secondo Gruen il prodotto del progressivo ampliarsi, nel corso del Novecento, del divario esistente tra pianificazione urbana e tecnologia:

Gli sviluppi contemporanei sono stati talmente incisivi che hanno cambiato il nostro dizionario e il nostro linguaggio. Nuove parole – come automazione, energia atomica, televisione, propulsione jet, astronauta, missile intercontinentale, velocità supersonica e altre ancora – sono state aggiunte al nostro vocabolario. I cambi sociologici hanno introdotto espressioni come produzione di massa, consumo di massa, esplosione demografica e *suburbia*. Il nostro vocabolario urbano, invece, non si è altrettanto arricchito⁵¹³.

La soluzione a tale problema non si trova, scrive Gruen, nel ritorno alle antiche configurazioni urbane, né nell'abbandono dell'idea di *città come sistema di trasformazione del territorio*, e nemmeno nella formulazione di utopie urbane decontestualizzate (come quelle proposte da Frank Lloyd Wright o Le Corbusier): la soluzione si trova nella «trasfigurazione» della città, ovvero nella produzione di «un cambio nel pattern urbano, un nuovo ordine che possa essere sovrainposto a quello esistente, trascendendo l'eredità del passato per mezzo del ricorso allo spirito del presente e dell'immediato futuro. [...] Trasfigurare significa superare l'obsolescenza che si è infiltrata nelle nostre configurazioni urbane per raggiungere, intellettualmente e spiritualmente, le scoperte e le invenzioni del nostro tempo»⁵¹⁴. Si tratta dunque, scrive Gruen, di cominciare a introdurre nuovi termini, portatori di nuovi significati, all'interno del discorso sulla città: ma anche, aggiungo io, di dotare di nuovi significati i termini già esistenti quando questi, come nel caso di «paesaggio urbano», siano utilizzati in maniera obsoleta o scorretta.

In un passo del suo secondo testo sulla città, *Singapore Songlines*, Koolhaas scrive: «In tutto il mondo, il paesaggio sta diventando il nuovo medium ideologico, più popolare, più versatile, più facile da implementare rispetto all'architettura, in grado di convogliare gli stessi significati ma in una maniera più sottile, più subliminale; è bidimensionale piuttosto che non tridimensionale, più economico, più accomodante, infinitamente più ricettivo verso iscrizioni intenzionali»⁵¹⁵. Secondo Koolhaas, proprio il deterioramento semantico del concetto di paesaggio costituirebbe la paradossale ricetta contro gli effetti indesiderati della recente diffusione a scala mondiale della così detta «Città Generica»: un sistema non pianificato di urbanizzazione su larga scala, inaugurato negli

511 *Ibid.*, p. 41.

512 *Ibid.*, p. 45.

513 *Ibid.*, p. 58.

514 *Ibid.*.

515 REM KOOLHAAS, *Singapore Songlines. Ritratto di una metropoli Potemkin... o trent'anni di tabula rasa*, Quodlibet, Macerata 2010, p. 91.

anni sessanta dall'espansione-lampo della città-stato di Singapore. Condizione principale del tipo di spazio urbano prodotto dalla Città Generica è quella di non costituirsi più come un montaggio di frammenti definiti, bensì come un «residuo, un vestigio appesantito dall'efflusso commerciale proveniente da interni ermetici»⁵¹⁶: uno degli effetti della globalizzazione, scrive Koolhaas, sarebbe quello di aver «spazzato via» sia il repertorio classico di archetipi che definiscono la nozione europea di città – le strade e le piazze –, sia l'insieme di regole tipologiche secondo cui essi sono stati messi in relazione tra di loro nel corso della storia. Sebbene il modello della Città Generica, che cresce per successivi accostamenti di unità edilizie autonome, introverse e altamente controllate, non abbia nulla a che vedere con il sistema libero, mobile e democratico che sta alla base della città europea, il fatto che alcuni suoi aspetti, «dall'ubiquo inserimento di prati e zone piantate ad arbusti, al pulito splendente, all'ossessione del controllo in città come Parigi o Londra»⁵¹⁷, stiano oggi penetrando all'interno delle nostre città (con circa vent'anni di ritardo rispetto al modello asiatico), ci obbliga a interrogarci sul ruolo che il discorso sul «paesaggio urbano», così come è stato affrontato in questo studio, può svolgere in un simile, futuribile contesto.

Esistono alcuni interessanti punti di contatto tra le tesi di Koolhaas e quelle di Gruen. Nel suo breve saggio sulla *Città Generica*⁵¹⁸, l'architetto olandese sostiene che l'inarrestabile processo di espansione demografica della popolazione urbana rende via via meno significativo il valore dell'*identità* (intesa nel senso della ricerca di una continuità con le forme urbane del passato) come criterio per la trasformazione del tessuto della città: è una questione semplicemente geometrica, sostiene Koolhaas, dato che siccome i nuclei storici, che definiscono l'identità dei sistemi urbani, sono fisicamente definiti e limitati, mano a mano che la città contemporanea si espande attorno a essi, la loro forza e la loro autorità tendono a diluirsi progressivamente, fino a giungere a un inevitabile punto di rottura. Come scrive Koolhaas: «Quanto più l'identità è forte, tanto più imprigiona, si oppone all'espansione, all'interpretazione, al rinnovamento, alla contraddizione [...]. Nella nostra pianificazione concentrica [...] l'insistenza sul centro come nucleo di valore e significato [...] è doppiamente distruttiva: non solo, infatti, il volume sempre crescente delle aree da esso dipendenti genera una tensione che nel lungo periodo si fa insopportabile, ma il fatto è che il centro deve anche esser costantemente mantenuto, e cioè *modernizzato*. In qualità di “luogo più importante”, paradossalmente deve essere, allo stesso tempo, il più vecchio e il più nuovo, il più statico e il più dinamico»⁵¹⁹. Il privilegio semantico aprioristicamente accordato al nucleo storico della città europea non permette di esprimere integralmente le potenzialità del tessuto urbano che si espande attorno a esso: a tale modello anacronisticamente centripeto, Koolhaas propone di sostituire – in maniera tipicamente provocatoria – il modello della Città Generica, «la città liberata dal gioco del centro, dal corsetto dell'identità. [...] la città senza storia [...] ugualmente emozionante – o poco emozionante – in tutte le sue parti»⁵²⁰.

La Città Generica è l'antitesi della città classica, ma senza il contenuto utopistico della città del Movimento Moderno: sottratto qualsiasi valore all'organizzazione in sequenze del suo spazio pubblico, essa viene abitualmente osservata da punti di vista statici e non connessi tra di loro – normalmente posizionati all'interno degli edifici in *curtain-wall* che ne compongono il tessuto fisico –, che danno vita a esperienze estetiche bidimensionali e apparentemente irreali, come quella prodotta dalle «variazioni di colore nell'illuminazione fluorescente di un edificio per uffici subito prima che il sole scenda sotto la linea dell'orizzonte»⁵²¹. La strada e la piazza, come luoghi della deriva e dell'identità, non hanno più alcun valore all'interno della Città Generica: essa si fonda sulla ripetuta e indifferente combinazione di tre elementi – strada, edifici e natura –, le cui flessibili relazioni, apparentemente prive di ragione alcuna, riescono a generare una «spettacolare diversità

516 *Ibid.*, p. 85.

517 *Ibid.*, p. 8.

518 ID., *La ciudad genérica*, Gustavo Gili, Madrid 2008.

519 *Ibid.*, p. 10.

520 *Ibid.*, p. 12.

521 *Ibid.*, p. 15.

organizzativa». Credo che in quest'ultima considerazione risieda l'elemento per noi più interessante del provocatorio ragionamento di Koolhaas, dato che proprio in qualità di «apoteosi del concetto di scelta multipla» in cui «tutte le caselle sono marcate, una antologia di *tutte le opzioni*»⁵²² (e cioè di territorio non pianificato), la Città Generica sembra possedere un insospettabile e inedito valore estetico, che non dipende più dalla corretta disposizione delle sequenze di spazi che ne generano la forma e l'identità, ma dalla violenta accumulazione delle «infinite contraddizioni» su cui si basa il proprio modello di crescita.

L'indesiderabile *vision* urbana cinicamente prefigurata da Koolhaas – il quale non ritiene che il modello della Città Generica sia irreversibile, sebbene fino a oggi un'inversione di tendenza non sia ancora stata osservata – permette all'architetto di Rotterdam di sintetizzare due concetti-chiave, che sono per noi di grande interesse. Il primo è la necessità (già manifestata da Gruen) di trovare un sistema di trasformazione della città che sia in grado di rispondere in maniera coerente alle esigenze demografiche ed economiche della società contemporanea; il secondo è la necessità di far corrispondere a tale sistema una *nuova* estetica dello spazio urbano, che possa valorizzare e non negare le «infinite contraddizioni» che costituiscono l'esperienza del «Paesaggio Urbano Generico». Visto che la molteplicità, gli effetti cromatici e atmosferici, l'accostamento di elementi naturali e artificiali, la frammentazione etc., sono tutte categorie che appartengono a pieno titolo al genere del pittoresco, sembrerebbe coerentemente ipotizzabile, persino nel contesto della Città Generica, un tipo di pianificazione visuale che si fondi sul ricorso a tale categoria estetica. Non credo, del resto, che sia un caso se, in un recente studio condotto insieme allo stesso Koolhaas sulla pianificazione urbana in Cina, Kate Orff, dopo aver citato Price, definisca il finto neologismo PICTURESQUE© come

Un modo di produrre e percepire lo spazio, inventato dai giardinieri cinesi del XVI secolo, che insiste sulla giustapposizione e la messa in relazione degli oggetti piuttosto che sulla loro singola presenza. Estetica basata sull'armonizzazione di elementi diversi, il PICTURESQUE© può facilitare lo sviluppo globale della Cina meridionale attraverso la preparazione visuale dell'osservatore, che apprenderà così a ricevere ogni singolo frammento costruito e a integrarlo in una immagine piacevolmente inabitabile⁵²³.

Sospendendo ancora una volta il giudizio sulla parte volutamente provocatoria dell'enunciato – una delirante apologia fenomenologica della speculazione edilizia cinese –, non può passare inosservato il debito contratto dalla definizione del PICTURESQUE© di Orff con il noto articolo (più volte citato in questo studio) *Exterior Furnishing*⁵²⁴ di de Cronin Hastings, la cui proposta di ricorrere al pittoresco per «riconciliare visivamente [...] ciò che in una planimetria urbana appare inconciliabile» appare essere valida ancora oggi.

La città del XXI secolo non è «generica» perché è *tutta uguale*, bensì perché è *tutta diversa*: appare dunque più che logico ipotizzare che, per una coerente configurazione visuale del paesaggio urbano contemporaneo, non si possa prescindere *a priori* da un approccio progettuale che affondi le proprie radici in quella *poetica della differenza* che è il pittoresco. Che poi gli archetipi su cui si è basata la costruzione della città europea, dall'anno Mille fino a oggi, non siano più sufficienti, è una possibilità che non deve affatto preoccuparci: ogni periodo storico ha portato il proprio contributo alla progressiva complessificazione tipologica della città europea, e non c'è motivo per supporre che alla società attuale questa possibilità sia negata *a priori*. Lo stesso discorso è valido per il paesaggio urbano: così come le immagini – dipinte, fotografiche, cinematografiche – prodotte nei secoli

522 *Ibid.*, p. 26.

523 Citato in MACARTHUR, *The Picturesque. Architecture, disgust and other irregularities* cit., p. 231.

524 THE EDITOR, *Exterior Furnishing or Sharanaggi: The Art of Making Urban Landscape*, in "Architectural Review", n. 95, 1944, pp. 3-8.

precedenti hanno permesso alla cultura occidentale di scoprire e fissare i modelli estetici attraverso i quali comprendere gli spazi della propria città, è più che probabile che gli attuali sistemi di rappresentazione siano in grado di fornirci i modelli attraverso i quali ricondurre il Paesaggio Urbano Generico a un'unità estetica coerente, seppur, probabilmente, contraddittoria – dato che la contraddizione sembra essere una delle caratteristiche inscindibili dalla modernità.

Risulta in questo senso significativo il ruolo svolto attualmente dalle tecnologie digitali nell'ambito della formazione dello sguardo sulla città: la possibilità di sovrapporre in tempo reale *layers* di dati all'immagine dello spazio urbano, grazie all'uso di *smartphones* e *tablets*, è infatti alla base della produzione dell'esperienza «augmentata» della realtà contemporanea. Come scrive Moya Pellitero: «In questo mondo mobile e *wireless* l'informazione è associata ai luoghi. I luoghi acquisiscono il peso dei dati, le città si digitalizzano, i territori si caricano di informazioni georeferenziate. L'informazione è entrata a far parte della città e delle cose»⁵²⁵. Il progressivo fondersi di spazio fisico e spazio digitale sta dando vita a una nuova entità ambientale ibrida, in perenne possesso di una quantità infinita di informazioni tutte recuperabili, selezionabili e comunicabili all'istante: stanno così nascendo nuove categorie di lettura e interpretazione dello spazio urbano, ed è interessante notare come la globale digitalizzazione dell'informazione e dei rapporti sociali, non abbia affatto allontanato l'individuo dalla strada, come si prevedeva fino a pochi anni fa, fornendo, al contrario, nuovi strumenti attraverso i quali vivere in maniera diversa il paesaggio urbano (si pensi, per fare due soli, esempi, ai *flash mob* e al fenomeno degli *indignados*). Come scrive Moya Pellitero: «La società digitale non ha perso il contatto con il suo intorno; non si è isolata, atomizzata; al contrario, il contatto fisico, corporale, sensoriale, si è intensificato, e ha convertito l'intorno in un paesaggio del quale il corpo forma ormai una parte indissolubile»⁵²⁶. Le nuove tecnologie stanno esercitando una forte influenza non solo sulla società, ma anche sulla costruzione del territorio e del paesaggio, riportando alla luce un pensiero critico che ha molti tratti in comune con i movimenti degli anni sessanta, per i quali il gioco, la deriva e la critica sociale si costituivano come effimere attività di riscatto intellettuale da compiersi rigorosamente nell'ambito dello spazio della città. Se lo sguardo urbano di Debord passava attraverso il filtro strutturale dell'immagine cinematografica, c'è ora da chiedersi se e in che modo l'immagine digitale «augmentata» potrà fornirci gli strumenti necessari per ricondurre a una nuova unità estetica il paesaggio residuale prodotto dalla Città Generica del XXI secolo.

525 MOYA PELLITERO, *La percepción del paisaje urbano* cit., p. 359.

526 *Ibid.*, p. 385.

Verso una critica del paesaggio urbano

Perkus Tooth abitava dalle mie parti, scoprii poi. Il suo appartamento si trovava a sei isolati dal mio, sull'84^a Strada, in uno di quegli anonimi labirinti nascosti dietro innocue vetrine, edifici che non avevano neppure l'atrio, figurarsi i portinai. [...] Vivendo a Manhattan si resta continuamente sbalorditi di fronte ai mondi rintanati l'uno dentro l'altro, al caotico intrico con cui questi ambiti si interfogliano, come quei fasci di cavi televisivi e tubi dell'acqua e condotti del riscaldamento e fognature e cavi telefonici e tutto ciò che coabita in quei cunicoli intestini che periodicamente gli operai sfascia carreggiate scoperchiano alla luce del giorno e ai nostri sguardi fugaci e infastiditi. Noi ci limitiamo a fingere di vivere su una griglia ordinata.⁵²⁷

Nel dicembre del 2008 il Comune di Torino mise all'asta un edificio di due piani prospiciente il retro della Mole Antonelliana, il monumento-simbolo del capoluogo piemontese progettato alla fine dell'Ottocento da Alessandro Antonelli [fig: Bing Maps, Mole Antonelliana e dintorni], situato in un'area prevalentemente residenziale del centro storico della città, parzialmente ricostruita nel secondo dopoguerra a causa dei gravi danni subiti durante i bombardamenti del 1944. Al momento della vendita, il basso fabbricato era catalogato all'interno di una sezione particolare del Piano Regolatore Generale di Torino (redatto nel 1995 da Vittorio Gregotti e Augusto Cagnardi) – la Scheda 25 –, che disegna nell'ambito circostante la Mole un «perimetro di studio» soggetto a norme urbanistiche specifiche. L'obiettivo della Scheda 25, che conferma sostanzialmente le linee guida già dettate dal Piano Regolatore del 1926, è la risistemazione complessiva degli spazi pubblici dell'area in questione, da ottenere, come riportato al suo interno, anche attraverso la demolizione di alcuni degli edifici esistenti – tra cui il basso fabbricato di via Riberi – ai fini della creazione di una piccola piazza aperta verso la Mole. La vendita all'asta dell'edificio fu subordinata all'adozione da parte del Comune di una variante al Piano Regolatore Generale, la numero 182, che nel 2009 escluse il fabbricato di via Riberi dai vincoli della Scheda 25, consentendo la sua demolizione e la successiva costruzione sullo stesso lotto di un edificio residenziale di quattro piani, portati poi a sette da una seconda variante, la numero 233, presentata dalla Giunta Comunale nell'ottobre del 2010 e sostenuta dal parere positivo espresso su di essa dalla Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici, dalla Circoscrizione e dalla Provincia.

Sebbene il numero di piani consentito dalla seconda variante sia in linea con quello del tessuto residenziale circostante, il potenziale innalzamento dell'edificio di via Riberi parve inaccettabile ai residenti della zona che, nel maggio del 2011, costituirono il Comitato “Salviamo la Mole” e diedero inizio a una vasta operazione di comunicazione volta a scongiurare l'adozione del documento da parte del Comune. Dal punto di vista della forma, il Comitato raccolse firme, segnalò la situazione al Ministero dei Beni Culturali, organizzò una petizione e presentò un esposto alla Procura della Repubblica, segnalando possibili irregolarità nella procedura. Dal punto di vista dei contenuti – pur senza dimenticare di segnalare la sostanziale difformità di entrambe le varianti rispetto alle previsioni della Scheda 25 –, il Comitato fece ampio ricorso a una serie di immagini fotografiche ritoccate, scattate ai piedi della Mole Antonelliana, che dimostravano come il volume del nuovo edificio avrebbe occultato alcune preziose viste del monumento torinese. La forza di tali immagini fu tale da scatenare una rapida ma intensa tempesta editoriale: la stampa cartacea e su web criticò aspramente le scelte della Giunta Comunale, ricorrendo alla demagogica immagine del «mostro» che avrebbe «nascosto» la Mole, supportata da fotoinserti le cui inquadrature, scelte *ad hoc*, mostrano un ingombrante volume architettonico, dal colore giallo fosforescente, colto nell'atto di deturpare il paesaggio urbano di una delle aree più visitate del centro città. Le proteste del Comitato sortirono l'effetto desiderato: mentre la Circoscrizione chiedeva di essere risentita riguardo al progetto, nel luglio del 2011 la Soprintendenza ritirò – clamorosamente – il parere positivo espresso un anno prima, avviando, inoltre, un procedimento di «tutela indiretta» dell'intero ambito, comportante la «temporanea immodificabilità» degli immobili «in via cautelare». Il repentino cambio

527 JONATHAN LETHEM, *Chronic City*, ilSaggiatore, Milano 2010, p. 15.

d'opinione della Soprintendenza non è ovviamente piaciuto né ai proprietari dell'immobile di via Riberi, che hanno rinunciato alla costruzione del nuovo edificio residenziale in cambio della restituzione dei soldi investiti, né al Comune di Torino, che ha fatto ricorso al TAR chiedendo l'annullamento del provvedimento della Soprintendenza o, nel caso in cui questo non fosse più possibile, il risarcimento dei danni economici subiti.

Ho scelto di concludere questo mio studio con la travagliata storia dell'edificio di via Riberi giacché la ritengo paradigmaticamente rappresentativa di una serie di importanti problematiche che ruotano, con estrema attualità, attorno al tema della percezione e della progettazione del paesaggio urbano, e che vorrei ora, per semplicità, elencare puntualmente.

L'importanza del paesaggio urbano nell'immaginario collettivo contemporaneo. Più dei ragionamenti di tipo normativo-urbanistico, in linea di principio corretti, sono stati i fotoinserti e gli slogan prodotti dal Comitato “Salviamo la Mole” a smuovere l'opinione pubblica e a portare, in ultima istanza, all'interruzione dell'iter legislativo verso la variante 233. Una strategia già adottata tre anni prima da un altro Comitato, denominato “Non grattiamo il cielo di Torino”, sorto nel 2007 in seguito alla proposta di una variante al PRG che portava a oltre 200 metri l'altezza massima consentita per il progetto del grattacielo del gruppo Intesa-San Paolo, firmato da Renzo Piano. Similmente partita da presupposti urbanistici condivisibili, anche quella protesta fu oggetto di una serie di manipolazioni mediatiche volte a riscuotere più rapidi e diffusi consensi: oltre al classico «mostro», fu utilizzato il termine «bara di vetro» per indicare un progetto che, a detta dei promotori del Comitato, avrebbe «sconvolto per secoli il paesaggio della città». Anche in quel caso, si fece ricorso a una grande quantità di fotoinserti – i primi dei quali, tra l'altro, erano clamorosamente sproporzionati, tanto che lo stesso Piano dovette produrre una versione delle medesime viste della città, con il grattacielo correttamente inserito al loro interno [fig: Renzo Piano, Grattacielo Intesa San Paolo, 2007] – che non mancarono di sottolineare la violenza con cui la nuova torre avrebbe gettato un oscuro cono d'ombra sulla Mole Antonelliana, pur trovandosi a più di due chilometri da essa. «Vogliamo che sorga un nuovo “simbolo” della città, più alto e più grande della Mole?»⁵²⁸, chiedeva retoricamente il primo manifesto del Comitato: l'esito della vigorosa protesta fu l'abbassamento coatto della torre al di sotto di quella soglia immaginaria definita dai 167,5 metri raggiunti dalla punta della Mole (riducendo così di circa quaranta metri l'altezza del progetto originale); un risultato che non fermò l'iter progettuale dell'edificio (il cui cantiere è ora in corso), ma che ebbe rilevanti conseguenze dal punto di vista architettonico, dato che le calcolate proporzioni dell'edificio di Piano, risultato vincitore di un concorso internazionale di progettazione, furono significativamente modificate con il conseguente, paradossale, peggioramento del valore paesaggistico dell'intero intervento.

La persistenza di idee preconcepite sulla forma e sull'aspetto ideali della città. Già nel 1889 Camillo Sitte scriveva: «Si vive sempre nella convinzione che l'edificio debba essere visibile da tutte le sue parti e che quindi lo si debba circondare con uno spazio uniformemente libero. Nessuno si accorge che quel vuoto, già abbastanza noioso di per sé, impedisce all'edificio di produrre vari effetti»⁵²⁹. Al momento della sua costruzione, la Mole Antonelliana si trovava circondata da un fitto tessuto residenziale, del quale faceva felicemente parte e dal quale emergeva, come oggi, senza soluzione di continuità: il significativo cambio di scala con il quale si impone agli edifici circostanti è dunque, da sempre, uno dei suoi tratti paesaggistici più caratteristici, che fanno del monumento di Antonelli l'architettura più visibile dell'intero centro storico. Non è certo un caso, se le uniche fotografie che ritraggono la Mole sullo sfondo di uno spazio vuoto furono scattate nell'immediato dopoguerra: esse mostrano infatti, ben evidenti, i drammatici segni dei bombardamenti alleati [115], a conferma dell'innaturalità con cui tale immagine si dovrebbe presentare allo sguardo dei torinesi. Risulta evidente, a partire da queste poche considerazioni, come l'idea di svuotare l'area circostante la Mole,

528 Tratto dal primo volantino del Comitato, pubblicato nel 2007.

529 SITTE, *L'arte di costruire la città. L'urbanistica secondo i suoi fondamenti artistici* cit., p. 54.

per dotarla di una piccola piazza, sia tutt'altro che giustificata in partenza, dato che condurrebbe a una evidente contraddizione del particolare *genius loci* da essa introdotto e storicizzato nel capoluogo sabauda: questo non significa, però, che tale ipotesi sia da escludere *a priori*, dato che il paesaggio urbano, in qualità di prodotto culturale, si inventa e reinventa continuamente (come scrive Alain Roger). Se è dunque *possibile* costruire una piazza (o qualsiasi altro tipo di spazio pubblico) di fianco alla Mole Antonelliana, è *necessario* che essa si posizioni correttamente all'interno di una sequenza di spazi urbani – per dirla con Marco Romano, di temi collettivi – che sia in grado di valorizzarne l'esperienza percettiva: considerato come un'entità autonoma, e non come un frammento spaziale facente parte di un paesaggio urbano continuo, qualsiasi intervento progettuale sulla città risulta inadeguato.

La mancanza di fiducia nei confronti dell'architettura come strumento di costruzione del paesaggio urbano. Sia nel caso del grattacielo Intesa-San Paolo, sia in quello dell'edificio di via Riberi, l'inserimento dell'architettura contemporanea nel paesaggio urbano è stato aprioristicamente assunto come un male da scongiurare, invece che come una possibilità da sfruttare, nell'ottica della sempre preferibile conservazione dello *status quo*. In nessuno dei due casi ci si è interrogati sullo specifico valore architettonico dei progetti presentati, come se questo non influisse sulla qualità dei rispettivi paesaggi urbani – del grattacielo si è solo rilevata l'altezza, dell'edificio residenziale si è solo contestato l'ingombro – e come se l'architettura non possedesse, per definizione, una serie di strumenti che le permettono di interagire in maniera creativa e – perché no – inaspettata con il contesto – utilizzando ad esempio, come nel caso dell'Ambasciata dei Paesi Bassi a Berlino di OMA, proprio l'esperienza, la scoperta e la creazione del paesaggio urbano come temi principali del progetto. Curiosamente, sembra che non siano soltanto i cittadini e le amministrazioni a sottovalutare il potenziale paesaggistico dell'architettura contemporanea, ma persino gli stessi architetti. Il caso dell'edificio di via Riberi è, in questo senso, esemplare, dato che il vincolo di sagoma imposto dalla Soprintendenza con la seconda variante, finalizzato alla conservazione di una vista del basamento della Mole Antonelliana dal vicino edificio di Palazzo Nuovo, ha portato alla (apparentemente) inevitabile progettazione di un edificio “monco” [116], incapace di dialogare attivamente – se non con una sterile aderenza alle norme imposte dall'alto e alle consuetudini del fare – con un contesto urbano di grande pregio e interesse. Eppure sono proprio queste le situazioni in cui l'architettura dovrebbe esprimere la propria capacità di reinterpretare i vincoli imposti dal contesto in cui si inserisce, per trasformarli in insospettabili opportunità. Appare, dunque, sempre più urgente una presa di coscienza *collettiva* delle potenzialità dell'utilizzo del paesaggio urbano come strumento dell'architettura contemporanea, e delle possibilità dell'architettura contemporanea di produrre paesaggio urbano.

L'assenza di strumenti che consentano un governo “scientifico” del paesaggio urbano. La cosa che mi pare più allarmante, rispetto a quanto scritto finora, è la facilità con cui la Soprintendenza ha decretato, nell'arco di un solo anno, prima l'opportunità e poi l'inopportunità (con tanto di vincolo cautelativo) dell'intervento di fronte alla Mole Anonelliana. Senza soffermarmi sulle cause e sulla gravità del repentino cambio di opinione dell'organismo incaricato di tutelare i nostri beni architettonici e paesaggistici, ritengo qui necessario sottolineare come una simile presa di posizione non sia *possibile* se non all'interno di un contesto normativo in chiaro difetto rispetto alle problematiche sollevate dal Comitato “Salviamo la Mole”. Risulta infatti evidente come gli strumenti a disposizione della Soprintendenza non abbiano permesso di affrontare fin dall'inizio, e in maniera risolutiva, un'*esigenza di paesaggio* che era già implicita nei vincoli di sagoma espressi nella seconda variante, e che si è poi manifestata nei *j'accuse* fotografici diffusi dal Comitato: non c'è dubbio che un parere *scientificamente* documentato (non nel senso del contenuto ma del metodo, come scrive Roger), sulla coerenza paesaggistica del progetto di via Riberi, sarebbe stato inappellabile. Ci troviamo, in questo momento, di fronte a una situazione di *impossibilità operativa* da parte delle amministrazioni, le cui ragioni credo siano da ricondurre al più ampio fenomeno dell'ancora problematica concettualizzazione dell'idea di paesaggio urbano, già lamentata all'inizio di questa ricerca. Tale problematico fenomeno, procede di pari passo con un progressivo aumento dell'interesse nei

confronti delle tematiche sollevate da tale campo disciplinare, come dimostrato dalla recente istituzione a Torino di una Commissione Locale per il Paesaggio: organismo il cui compito è quello di esprimere pareri «preventivi, obbligatori e vincolanti» su singole proposte progettuali che intervengano sull'aspetto delle aree urbane ritenute «di interesse paesaggistico» – i viali alberati, le fasce collinari e le sponde dei fiumi –, secondo un'accezione dell'idea di paesaggio urbano palesemente erronea, in quanto sempre dipendente dalla presenza dell'elemento naturale all'interno della città.

A tal proposito, credo che il valore di questo studio risieda, principalmente, nell'aver cercato di ricostruire (seppur per sommi capi) la *storia del paesaggio urbano* nella sua tripla accezione, come scrive Simón Marchán Fiz⁵³⁰, di *Vorstellung* (rappresentazione interna), *Darstellung* (rappresentazione artistica) e *Gestaltung* (azione progettuale): tre diversi *piani* del paesaggio che si intrecciano continuamente nell'esperienza quotidiana dello spazio urbano e che, pur nella loro complessità e ineliminabile soggettività, possiedono una storia evolutiva ben documentata dalle rappresentazioni visuali (pittoriche, fotografiche, cinematografiche e digitali), letterarie (poetiche, narrative e saggistiche) e progettuali (architettoniche e urbanistiche) prodotte dalla cultura occidentale negli ultimi mille anni. Ritengo in questo senso possibile, per non dire auspicabile, che il materiale qui raccolto e organizzato fornisca in un prossimo futuro la base documentaria sulla quale fondare una (sempre più necessaria) *teoria del paesaggio urbano*, che permetta di riconoscere le immagini delle configurazioni spaziali che ci circondano, e di apprezzarle nella loro storicità: solo così si potrà procedere all'altrettanto opportuna definizione di una *critica del paesaggio urbano*, ovvero di una disciplina operativa in grado di produrre giudizi di valore su quelle stesse immagini spaziali che la teoria permette di riconoscere in prima istanza. È un proposito, indubbiamente, difficile, che necessita ulteriori approfondimenti, ma che credo non possa più essere rimandato, se vogliamo diventare pienamente capaci di riconoscere, tutelare e progettare le molteplici caratteristiche dei nostri paesaggi urbani.

530 SIMÓN MARCHÁN FIZ, *La experiencia estética de la naturaleza y la construcción del paisaje*, in MADERUELO (a cura di), *Paisaje y pensamiento* cit., pp. 18-19.

Bibliografia

1. L'idea di paesaggio

Ai fini della definizione dei presupposti metodologici della presente ricerca, è stata fondamentale la lettura de *Il paesaggio e l'estetica* (1973) di Rosario Assunto, la cui dimostrazione della contraddittorietà dell'idea di paesaggio urbano ho deciso di assumere e affrontare come insieme di enunciati da falsificare scientificamente. In *El paisaje, Génesis de un concepto* (2005), di Javier Maderuelo, ho trovato un prezioso modello sul quale fondare la struttura del mio studio, declinandola fedelmente nel campo del paesaggio urbano, ed estendendola fino ai giorni nostri. Le teorie sul paesaggio di *Alain Roger* (*Breve trattato sul paesaggio*, 1997) e di Augustin Berque (*El pensamiento paisajero*, 2008) sono state essenziali ai fini della formazione dell'idea di paesaggio urbano adottata nel contesto di questo studio. Utile testo di riferimento, infine, è la recente antologia *Estetica e paesaggio* (2009), a cura di Paolo d'Angelo, nella quale sono ben delineate le principali linee di ricerca attuali nel campo dell'estetica del paesaggio.

- ASSUNTO ROSARIO, *Il paesaggio e l'estetica*, Novecento, Palermo 1994 (1973).
BERQUE AUGUSTIN, *La pensée paysagère*, Archibooks + Sautereau, 2008.
CLARK KENNETH, *Il paesaggio nell'arte*, Garzanti, Milano 1985 (1949).
D'ANGELO PAOLO (a cura di), *Estetica e paesaggio*, Il Mulino, Bologna 2009.
JELICOE GEOFFREY, *L'architettura del paesaggio*, Edizioni di Comunità, Milano 1982 (1960).
MADERUELO JAVIER, *El paisaje. Génesis de un concepto*, ABADA, Madrid 2005.
ID. (a cura di), *Paisaje y pensamiento*, ABADA, Madrid 2006.
ID. (a cura di), *Paisaje y arte*, ABADA, Madrid 2007.
ID. (a cura di), *Paisaje e historia*, ABADA, Madrid 2009.
RAFFESTIN CLAUDE, *Dalla nostalgia del territorio al desiderio di paesaggio. Elementi per una teoria del paesaggio*, Alinea, Firenze 2005.
ROGER ALAIN, *Breve trattato sul paesaggio*, Sellerio, Palermo 2009 (1997).
SASSATELLI MONICA (a cura di), *Georg Simmel. Saggi sul paesaggio*, Armando, Roma 2006.
STEENBERGEN CLEMENS, REH WOUTER, *Architecture and Landscape. The design Experiment of the Great European Gardens and Landscapes*, revised and expanded edition, Birkhauser, Basilea 2003.
TRISCIUOGGIO MARCO, *Eloge de la fenetre (a travers quatre dyptiques)*, in *Pajsaje Cultural. Cultural Landscape. Eurau08. 40 Congreso Europeo de Investigacion Arquitectonica y Urbana*, Ministerio de Fomento ETSAM, Madrid 2008.
VENTURI FERRIOLO MASSIMO, *Percepire paesaggi. La potenza dello sguardo*, Bollati Boringhieri, Torino 2009.

2. L'idea di townscape

A parte la lettura di entrambe le edizioni del fondamentale testo di Gordon Cullen (*Townscape*, 1961 e *The Concise Townscape*, 1971), per una più completa comprensione del fenomeno *Townscape* ritengo ineludibile lo studio del postumo *Visual planning and the picturesque* (2010) di Nikolaus Pevsner, recentemente pubblicato a cura di Mathew Aitchison. Sono inoltre importanti: un breve (ma molto interessante) saggio di Miguel Angel Anibarro (*El paisaje en la ciudad moderna*, 1995), il testo di Elena Marchigiani contenuto all'interno dei *Classici dell'urbanistica moderna* di Paola Di Biagi (*I molteplici paesaggi della percezione*, 2002); la biografia di Cullen scritta da David Gosling (*Gordon Cullen. Visions of Urban Design*, 1996). Interessante, ma da prendere “con le pinze”, il saggio introduttivo all'edizione italiana di *Townscape*, scritto da Paolo Giordani (*Alla ricerca del «design» perduto: il capitolo inglese*, 1976).

ANIBARRO MIGUEL ÁNGEL, *El paisaje en la ciudad moderna*, in “Cuaderno de notas”,

Departamento de Composición Arquitectónica, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (1995), n. 4, pp. 91-106.

BAROSIO MICHELA, *L'impronta industriale. Analisi della forma urbana e progetto di trasformazione delle aree produttive dismesse*, FrancoAngeli, Milano 2009.

CALZOLARI VITTORIA, *Paesaggio urbano: un'arte impegnativa*, in "L'Architettura. Cronache e Storia", (1955), n. 1.

CULLEN GORDON, *Townscape*, The Architectural press, Londra 1961.

ID., *The concise Townscape*, The Architectural Press, Londra 1971.

DE LUIGI LIONELLO, *Townscape e tradizione pittoresca nella cultura urbanistica inglese*, in "Urbanistica", (1960), n. 32.

DE WOFLE IVOR (a cura di), *Civilia: The End of Sub Urban Man: a Challenge to Semidetsia*, The Architectural Press, Londra 1971.

GIORDANI PAOLO, *Alla ricerca del «design» perduto: il capitolo inglese*, in CULLEN GORDON, *Il paesaggio urbano, morfologia e progettazione*, Calderini, Bologna 1976 (1961).

GOSLING DAVID, *Gordon Cullen. Visions of Urban Design*, Academy, Londra, 1996.

GRUEN VICTOR, *The hearth of our cities. The urban crisis: diagnosis and cure*, Thames and Hudson, Londra 1965.

HISSEY JAMES J., *Over Fen and Wold*, Macmillan and Co., Londra 1898.

MANTZIARAS PANOS, *Rudolph Schwarz and the concept of "city-landscape"*, in *Arquitectura, ciudad e ideología antiurbana. Actas del congreso internacional*, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra, Pamplona 2002.

MARCHIGIANI ELENA, *I molteplici paesaggi della percezione*, in DI BIAGI PAOLA (a cura di), *I classici dell'urbanistica moderna*, Donzelli, Roma 2002, pp. 173-204.

PEVSNER NIKOLAUS (a cura di MATHEW AITCHISON), *Visual planning and the picturesque*, Getty publications, Los Angeles 2010.

WALDHEIM CHARLES (a cura di), *The Landscape Urbanism Reader*, Princeton Architectural Press, New York 2006.

3. Il pittoresco nello spazio urbano

Per una ricognizione storica sul significato teorico e sull'utilizzo pratico dell'idea di pittoresco, gli studi di Teresa Calvano (*Viaggio nel pittoresco. Il giardino inglese tra arte e natura*, 1996) e Raffaele Milani (*Il pittoresco. L'evoluzione del Gusto tra classico e romantico*, 1996) costituiscono riferimenti essenziali. Per una declinazione architettonica e urbana di tale categoria estetica, altrettanto importanti sono i due volumi dell'*Atlas Pittoresco* (2005, 2008) di Iñaki Ábalos, il doppio numero monografico della rivista "Parametro" a essa dedicato (n. 264-265), e lo studio trasversale recentemente svolto da John Macarthur (*The Picturesque. Architecture, disgust and other irregularities*, 2007).

AA. VV., *Sul Pittoresco*, in "Parametro", (2006), n. 264-265.

ÁBALOS IÑAKI, *Atlas pittoresco. Vol. 1: el observatorio*, Gustavo Gili, Barcellona 2005.

ID., *Atlas pittoresco. Vol. 2: los viajes*, Gustavo Gili, Barcellona 2008.

ANIBARRO MIGUEL ÁNGEL, *Lo pittoresco y la formación del jardín paisajista*, in "Anales de Arquitectura", Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valladolid (1991), n. 3, pp. 65-79.

ID., *¿ Pittoresco o moderno?. Nikolaus Pevsner y el debate de la arquitectura británica en la postguerra*, in "Anales de Arquitectura", Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valladolid (1993/1994), n. 5, pp. 131-138.

BOIS YVE-ALAIN, SHEPLEY JOHN, *A picturesque stroll around "Clara-Clara"*, in "October", (1984), n. 29, pp. 32-62.

BURKE EDMUND, *Inchiesta sul bello e il sublime*, Aesthetica, Palermo 2002 (1757).

CALVANO TERESA, *Viaggio nel pittoresco. Il giardino inglese tra arte e natura*, Donzelli, Roma 1996.

CHOISY AUGUSTE, *Histoire de l'Architecture*, Fréal, Parigi 1954 (1899).

- GILPIN WILLIAM, *Three essays on picturesque beauty, on picturesque travel and on sketching landscape*, Gregg, Londra 1972 (1794).
- MACARTHUR JOHN, *The Picturesque. Architecture, disgust and other irregularities*, Routledge, Londra 2007.
- MILANI RAFFAELE, *Il pittoresco. L'evoluzione del Gusto tra classico e romantico*, Laterza, Roma-Bari 1996.
- PAYNE KNIGHT RICHARD, *An analytical inquiry into the principles of taste*, Gregg, Londra 1972 (1808).
- PEVSNER NIKOLAUS, *Genesis of the picturesque*, in "Architectural Review", (1944), n. 96, pp. 139-46.
- ID., *The Picturesque in Architecture*, in "The Journal of the R.I.B.A.", vol. 55 (1947), n. 2, pp. 55-61.
- ID., *The Other Chambers*, in "Architectural Review", (1947), n. 101, pp. 195-98.
- ID., *A note on Shbarawadgi*, ivi, (1949), n. 56.
- ID., *The Englishness of English Art*, The Architectural Press, Londra 1955.
- PRICE UVEDALE, *Essays on the picturesque*, Gregg, Farnborough 1971 (1794).
- SCOTT GEOFFREY, *L'architettura dell'umanesimo*, Testo & Immagine, Torino 1999 (1914).
- WATKIN DAVID, *The English Vision. The Picturesque in Architecture, Landscape and Garden Design*, John Murray, Londra 1982.
- WÖLFFLIN HEINRICH, *Concetti fondamentali di storia dell'arte*, Neri Pozza, Vicenza 1999 (1915).

4. L'estetica della città

Vero e proprio punto di riferimento per la stesura della seconda parte di questa ricerca è stato *L'arte di costruire la città. L'urbanistica secondo i suoi fondamenti artistici* (1889) di Camillo Sitte, testo fondativo di qualsiasi discorso sulla pianificazione visiva dello spazio urbano. Altrettanto importanti sono *L'estetica della città europea* (1994) e *Costruire le città* (2004), entrambi di Marco Romano, le cui teorie sono state indispensabili ai fini della definizione dell'idea di città sulla quale si regge l'intero studio. Tra gli studi su Sitte, vale la pena citare quello condotto dai Collins (*Camillo Sitte and the birth of modern city planning*, 1965), nonché il breve ma illuminante testo scritto da François Choay e contenuto nel già citato volume a cura di Paola di Biagi (*Uno statuto antropologico dello spazio urbano*, 2002).

- BOHL CHARLES C., LEJEUNE JEAN-FRANÇOIS (a cura di), *Sitte, Hegemann and the Metropolis. Modern Civic Art and International Exchanges*, Routledge, New York 2009.
- CHOAY FRANÇOIS, *Uno statuto antropologico dello spazio urbano*, in DI BIAGI (a cura di), *I classici dell'urbanistica moderna* cit., pp. 3-18.
- COLLINS GEORGE R., COLLINS CHRISTIANE C., *Camillo Sitte and the birth of modern city planning*, Phaidon Press, Londra 1965.
- FINOTTO FRANCESCO, *La città chiusa. Storia delle teorie urbanistiche dal Medioevo al Settecento*, Marsilio, Venezia 1992.
- ID., *La città aperta. Storia delle teorie urbanistiche moderne*, Marsilio, Venezia 2001.
- KOOLHAAS REM, *Singapore Songlines. Ritratto di una metropoli Potemkin... o trent'anni di tabula rasa*, Quodlibet, Macerata 2010 (1995).
- KOSTOF SPIRO, *The city shaped. Urban Patterns and Meanings Through History*, Bulfinch, New York 2007 (1991).
- ID., *The city assembled. The Elements of Urban Form Through History*, Thames & Hudson, New York 2005 (1992).
- LAUGIER MARC ANTOINE, *Saggio sull'architettura*, Aesthetica, Palermo 1987 (1753).
- MILESI LUDOVICO, *Il progetto urbano in Spagna. Lettura estetica di quattro progetti a Madrid*, Edizione Elettronica di <http://architectureinabox.wordpress.com/> (2009).
- MILIZIA FRANCESCO, *Principj di architettura civile*, Sapere 2000, Roma 1991 (1781).

MONESTIROLI ANTONIO, *L'arte di costruire la città*, in ID. *La metopa e il triglifo*. Nove lezioni di architettura, Laterza, Roma-Bari 2002, pp. 65-80.

ROMANO MARCO, *L'estetica della città europea*, Einaudi, Torino 1994.

ID., *Costruire le città*, Skira, Milano 2004.

ID., *La città come opera d'arte*, Einaudi, Torino 2008.

ROWE COLIN, KOETTER FRED, *Collage city*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1978.

SITTE CAMILLO, *L'arte di costruire la città. L'urbanistica secondo i suoi fondamenti artistici*, Jaca Book, Milano 1981 (1889).

UNWIN RAYMOND, *Manuale di progettazione urbana*, Il Saggiatore, Milano 1995 (1911).

WIECZOREK DANIEL, *Camillo Sitte e gli inizi dell'urbanistica moderna*, Jaca Book, Milano 1994 (1982).

ZUCCONI GUIDO (a cura di), *Camillo Sitte e i suoi interpreti*, FrancoAngeli, Milano 1992.

5. La rappresentazione della città

Per una ricognizione complessiva sulla storia della rappresentazione urbana in Europa, è d'obbligo il rimando all'ampia e ben documentata analisi svolta da Pierluigi De Vecchi e Graziano Vergani (*La rappresentazione della città nella pittura italiana*, 2003), di cui i primi capitoli di *Contaminaciones figurativas* (1986), di Simón Marchán Fiz, offrono un ulteriore approfondimento (limitatamente al tema della città contemporanea). Per quanto riguarda l'immagine della città dal medioevo al rinascimento, testi imprescindibili sono *Ritratti di città. Visione e memoria tra Medioevo e Settecento* (1996) di Lucia Nuti e *Lo spazio figurativo dal rinascimento al cubismo* (1951) di Pierre Francastel. Quest'ultimo, così come *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana* (1977) di Ludovico Zorzi, e *The City of Collective Memory. Its Historical Imagery and Architectural Entertainments* (1996) di M. Christine Boyer, tratta inoltre, e in maniera esemplare, il tema del rapporto tra immagine urbana e scenografia. Per quanto riguarda il periodo compreso tra Seicento e Ottocento, non possono non essere consultati *Arte del descrivere. Scienza e pittura nel Seicento olandese* (1983) di Svetlana Alpers, *Vedutisti e viaggiatori in Italia tra Settecento e Ottocento* (1999) di Cesare De Seta, e *Storia del panorama. La visione totale nella pittura del XIX secolo* (1984) di Silvia Bordini: tutti testi che riescono a esplicitare, in maniera esemplare, le particolari dinamiche culturali sulle quali si fondano i generi pittorici trattati al loro interno. Infine, per un approfondimento sul rapporto tra città, arte e fotografia, rimando alla lettura di *Arte e Fotografia* (1979) di Aaron Scharf.

AA.VV., *IMAGO URBIS. Dalla città reale alla città ideale*, Franco Maria Ricci, Milano 1986.

ALPERS SVETLANA, *Arte del descrivere. Scienza e pittura nel Seicento olandese*, Bollati Boringhieri, Torino 2004 (1983).

ARROYO ARCE NADIA (a cura di), *Eugène Atget. El viejo París*, TF, Madrid 2011.

BEVILACQUA MARIO, HYDE MINOR HEATHER, BERRY FABIO (a cura di), *The Serpent and the Stylus. Essays on G. B. Piranesi*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 2006.

BOLOGNA FERDINANDO, *La coscienza storica dell'arte d'Italia*, in ID. (a cura di) *Storia dell'arte in Italia*, Utet, Torino 1982, pp. 48-67.

BORDINI SILVIA, *Storia del panorama. La visione totale nella pittura del XIX secolo*, Officina, Roma 1984.

BOYER M. CHRISTINE, *The City of Collective Memory. Its Historical Imagery and Architectural Entertainments*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts-Londra 1996.

BOZAL VALERIANO, *Johannes Vermeer de Delft*, Tf, Madrid 2002.

BRAUN GEORG, HOGENBERG FRANZ, *Cities of the World. Complete edition of the colour plates of 1572-1617*, Taschen, Colonia 2011 (1617).

CONTESSI GIANNI, *Architetti-pittori e pittori-architetti. Da Giotto all'età contemporanea*, Dedalo, Bari 1985.

DAMISCH HUBERT, *L'origine della prospettiva*, Guida, Napoli 1992 (1987).

- DE SETA CESARE (a cura di), *Il paesaggio*, in *Storia d'Italia*, Annali, vol. 5, Einaudi, Torino 1982.
- ID. (a cura di), *Città d'Europa. Iconografia e vedutismo dal XV al XVIII secolo*, Electa, Napoli 1996.
- ID., *Vedutisti e viaggiatori in Italia tra Settecento e Ottocento*, Bollati Boringhieri, Torino 1999.
- ID., STROFFOLINO DANIELA (a cura di), *L'Europa Moderna. Cartografia urbana e vedutismo*, Electa, Napoli 2001.
- ID. (a cura di), *Tra oriente e occidente. Città e iconografia dal XV al XIX secolo*, Electa, Napoli 2004.
- DE VECCHI PIERLUIGI, VERGANI GRAZIANO A. (a cura di), *La rappresentazione della città nella pittura italiana*, Silvana, Milano 2003.
- DUBBINI RENZO, *Geografie dello sguardo. Visione e paesaggio in età moderna*, Einaudi, Torino 1994.
- FRANCASTEL PIERRE, *Lo spazio figurativo dal Rinascimento al cubismo*, Mimesis, Milano 2005 (1951).
- ID., *Guardare il teatro*, Mimesis, Milano 2005 (saggi dal 1960 al 1967).
- FRUGONI CHIARA, *Una lontana città. Sentimenti e immagini nel Medioevo*, Einaudi, Torino 1983.
- INSOLERA ITALO, *Saper vedere l'ambiente*, De Luca, Roma 2008.
- MADERUELO JAVIER (a cura di), *Desde la ciudad. Huesca: arte y naturaleza*, Actas del IV Curso, Huesca 1998.
- MARCHÁN FIZ SIMÓN, *Contaminaciones figurativas. Imágenes de la arquitectura y la ciudad como figuras de lo moderno*, Alianza, Madrid 1986.
- NUTI LUCIA, *Ritratti di città. Visione e memoria tra Medioevo e Settecento*, Marsilio, Venezia 1996.
- OTTANI CAVINA ANNA, *I paesaggi della ragione. La città neoclassica da David a Humbert de Superville*, Einaudi, Torino 1994.
- PAOLUCCI ANTONIO (a cura di), *La bella Italia. Arte e identità delle città capitali*, Silvana, Milano 2011.
- PERRELLI FRANCO, *Storia della scenografia. Dall'antichità al Novecento*, Carocci, Roma 2002, pp. 29-66.
- PIRANESI GIOVANNI BATTISTA, *Vedute di Roma*, Mondadori, Milano 2000 (1792).
- SCHARF AARON, *Arte e Fotografia*, Einaudi, Torino 1979.
- SCHULZ JUERGEN, *La cartografia tra scienza e arte. Carte e cartografi nel Rinascimento italiano*, Franco Cosimo Panini, Modena 1990, pp. 13-63.
- SCHWARZER MITCHELL, *Zoomscape. Architecture in motion and media*, Princeton Architectural Press, New York 2004.
- SZAMBIEN WERNER, *Schinkel*, akal, Madrid 2000 (1989).
- TAFURI MANFREDO, *La sfera e il labirinto. Avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70*, Einaudi, Torino 1980.
- TOSCO CARLO, *Il paesaggio storico. Le fonti e i metodi di ricerca tra Medioevo ed Età Moderna*, Laterza, Roma-Bari 2009.
- VAN LAKERVEKD CARRY (a cura di), *The Dutch Cityscape in the 17th Century and its sources*, Amsterdam Historisch Museum, Amsterdam 1977.
- WHEELOCK JR. ARTHUR K., *Jan Vermeer*, Thames and Hudson, Londra 1988.
- WILTON-ELY JOHN, *Piranesi*, Electa, Milano 1994 (1978).
- ZANNIER ITALO, *Architettura e fotografia*, Laterza, Roma-Bari 1991.
- ZORZI LUDOVICO, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Einaudi Torino, 1977.
- ZUKOWSKY JOHN (a cura di), *Karl Friedrich Schinkel 1781 – 1841. The drama of architecture*, The Art Institute of Chicago, Chicago 1995.

6. L'esperienza della metropoli

Walter Benjamin è stato, senza dubbio, uno dei più attenti osservatori e teorizzatori dei cambi culturali che hanno accompagnato l'avvento della metropoli: testi come *Immagini di città* (1955) e *Di alcuni motivi in Baudelaire* (1937) esprimono, in maniera puntuale e accessibile, alcune delle sue principali riflessioni su tale tema, sebbene, per una lettura più approfondita, il rimando d'obbligo è all'incompiuta e postuma opera dei «*passages*» di Parigi (1983), acutamente analizzata da Susan Buck-

Morss in *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project* (1989). Un'ottima antologia di testi sull'esperienza della metropoli, tutti scritti nei primi decenni del Novecento, è *Metropolis. Saggi sulla grande città di Sombart, Endell, Scheffler e Simmel* (1973), a cura di Massimo Cacciari. Altrettanto importante è *Il pittore della vita moderna* (1863) di Charles Baudelaire, un breve saggio in prosa che lega la nascita dell'estetica moderna agli effetti percettivi dell'ambiente metropolitano. Agli itinerari urbani è dedicato il saggio *Walkscapes. Camminare come pratica estetica* (2006) di Francesco Careri, i cui temi sono in parte ripresi da un ampio e interessante testo di Ana Maria Moya Pellitero (*La percepción del paisaje urbano*, 2011), fortunato esito della sua tesi di dottorato, nel quale l'autrice indaga le attuali modalità di percezione del paesaggio urbano. Nel campo della *fiction*, non si può non citare (almeno), in ordine cronologico, *La finestra d'angolo del cugino* (1822) di Ernst T. A. Hoffmann, *Nadja* (1928) di André Breton, *Marcovaldo ovvero Le stagioni in città* (1963) di Italo Calvino: esempi paradigmatici dell'influenza esercitata sull'immaginario dalle caratteristiche dell'ambiente urbano. Nel campo della cinematografia, infine, un'ottima pubblicazione è il florilegio di testi di Wim Wenders curato da Paolo F. Colusso (*Paesaggi, luoghi, città*, 1998).

- AA.VV., *Lo spazio visivo della città: "urbanistica e cinematografo"*, Cappelli, Bologna 1969.
- ADORNO THEODOR LUDWIG W., *Teoria estetica*, Einaudi, Torino 2009 (1970).
- ARAGON LOUIS, *Il paesano di Parigi*, Il Saggiatore, Milano 1996 (1924).
- ASSUNTO ROSARIO, *La città di Anfione e la città di Prometeo. Idea e poetiche della città*, Jaca Book, Milano 1997 (1984).
- BAUDELAIRE CHARLES, *Il pittore della vita moderna*, Abscondita, Milano 2004 (1863).
- BENJAMIN WALTER, *Di alcuni motivi in Baudelaire*, in ID., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino 1982 (1937).
- ID., *Immagini di città*, Einaudi, Torino 1971 (1955).
- ID., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 2000 (1955).
- ID., *I «passages» di Parigi*, Einaudi, Torino 2010 (1983).
- BRETON ANDRÉ, *Nadja*, Einaudi, Torino 1972 (1928).
- BUCK-MORSS SUSAN, *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1991 (1989).
- CACCIARI MASSIMO (a cura di), *Metropolis. Saggi sulla grande città di Sombart, Endell, Scheffler e Simmel*, Officina Edizioni, Roma 1973.
- CALVINO ITALO, *Marcovaldo ovvero Le stagioni in città*, Mondadori, Milano 2010 (1963).
- CARERI FRANCESCO, *Walkscapes. Camminare come pratica estetica*, Einaudi, Torino, 2006.
- CRARY JONATHAN, *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts 2001.
- DE CERTEAU MICHEL, *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma 2001 (1946).
- DE SOLÀ-MORALES RUBIÓ IGNASI, *Territorios*, Gustavo Gili, Barcellona 2002.
- DORFLES GILLO, *Artificio e natura*, Einaudi, Torino 1968.
- ID., *Naturaleza y antinaturaleza*, in MADERUELO JAVIER (a cura di), *Huesca: arte y naturaleza. Actas del I Curso*, La Val de Onsera, Huesca 1995.
- HOFFMANN ERNST T. A., *La finestra d'angolo del cugino*, Marsilio, Venezia 2008 (1822).
- KOHAN MARTÍN, *Zona urbana. Ensayo de lectura sobre Walter Benjamin*, Trotta, Madrid 2007.
- KOOLHAAS REM, *Delirious New York*, Electa, Milano 2006 (1978).
- KOOLHAAS REM, *La città generica*, in ID. *Junkspace*, Quodlibet, Macerata 2006 (1997).
- LETHEM JONATHAN, *Chronic City*, ilSaggiatore, Milano 2010.
- LYNCH KEVIN, *L'immagine della città*, Marsilio, Venezia 1964 (1960).
- MOYA PELLITERO ANA MARIA, *La percepción del paisaje urbano*, Biblioteca Nueva, Madrid 2011.
- PICCINNI KATIA, *Labirinto Manhattan*, Cartman, Torino 2008.
- POE EDGAR A., *L'uomo della folla*, in ID. *Racconti*, Feltrinelli, Milano 2003 (1846).
- RASMUSSEN STEEN E., *Architetture e città*, Mazzotta, Milano 1973 (1949).
- SENNET RICHARD, *La coscienza dell'occhio. Progetto e vita sociale nelle città*, Feltrinelli, Milano 1992.

SIMMEL GEORG, *Le metropoli e la vita dello spirito*, Armando, Roma 2009 (1903).
WENDERS WIM, *Paesaggi, luoghi, città* (a cura di COLUSSO PAOLO F), Testo&Immagine, Torino 1998.
WILDE OSCAR, *La decadenza della menzogna*, Filema, Napoli 2006 (1889).
WALSER ROBERT, *La passeggiata*, Adelphi, Milano 2010 (1916).

7. La progettazione del paesaggio urbano

Studi sistematici, esplicitamente dedicati al rapporto tra architettura e paesaggio urbano, non se ne trovano ancora molti. Analisi puntuali di specifici progetti o architetti possono però fornire indicazioni importanti, come nel caso del bel saggio critico di Juan Antonio Cortés su Rem Koolhaas (*Delirio y Mas. II. Estrategia frente a Arquitectura*, 2006), nel quale sono analizzate alcune delle principali «strategie» dell'architetto olandese. Lo stesso dicasi per la monografia su Bolles+Wilson curata da Germano Angela (*Bolles + Wilson. Opere e progetti*, 2004), che attraverso testi e progetti esplicita un sistema progettuale particolarmente attento all'esperienza dello spazio urbano e architettonico. Studi più ampi sono stati invece compiuti sulla figura di Le Corbusier, il cui rapporto con il paesaggio è stato approfondito in una pubblicazione curata da Xavier Monteys (*Massilia 2004bis: Le Corbusier y el paisaje*, 2005), oltre che all'interno dell'interessante saggio *Privacy and publicity. Modern Architecture as Mass Media* (1996) di Beatrix Colomina.

BENTON TIM, *Le Corbusier y la promenade architecturale*, in "Arquitectura", (1987), n° 264-265.
BROOKS H. ALLEN, *Jeanneret and Sütte: Le Corbusier's earliest ideas on urban design*, in SEARING HELEN (a cura di), *In search of modern architecture. A tribute to Henry-Russell Hitchcock*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1982, pp. 278-297.
CHASLIN FRANCOIS, *El laberinto y el cubo. Una fantasía espacial de Koolhaas en Berlín*, in "Arquitectura Viva", (2003) n. 92.
ID., *Psicogeografía di un cubo. L'ambasciata d'Olanda a Berlino*, in "Casabella", (2004), n. 721.
COLOMINA BEATRIX, *Privacy and publicity. Modern Architecture as Mass Media*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1996.
ID., *Where are we?*, in BLAU EVE (a cura di), *Architecture and Cubism*, the MIT Press, Cambridge, Massachusetts 2002 (1997).
CORTÉS JUAN ANTONIO, *Delirio y Mas. II. Estrategia frente a Arquitectura*, in "El Croquis", (2006), n. 131-132.
FRAMPTON KENNETH, *Rem Koolhaas. Kunsthal a Rotterdam*, in "Casabella", (1994), n. 610.
GERMANO ANGELA (a cura di), *Bolles + Wilson. Opere e progetti*, Electa, Milano 2004.
KOOLHAAS REM, *S,M,L,XL*, The Monacelli Press, New York 1998 (1995).
MONTEYS XAVIER (a cura di), *Massilia 2004bis: Le Corbusier y el paisaje*, Associació d'idees. Centre d'Investigacions Estètiques, San Cugat del Vallès 2005.
TAFURI MANFREDO, *"Machine et mémoire". La città nell'opera di Le Corbusier*, in BROOKS H. ALLEN (a cura di), *Le Corbusier. 1887-1965*, Electa, Milano 2001 (1987), pp. 245-246.