

Nemla Italian Studies

**Journal of Italian Studies
Italian Section
Northeast Modern
Language Association**

**Special Issue: ID City:
Italian Cities and Identities**

**Editors:
Sonia Massari
Università degli Studi di Siena
Simona Wright
The College of New Jersey**

Volume xxxiii, 2010-2011

Nemla Italian Studies (ISSN 1087-6715)

Is a refereed journal published by the Italian section of the
Northeast Modern Language Association under the sponsorship of
NeMLA and The College of New Jersey

Department of World Languages and Cultures
2000 Pennington Road
Ewing, NJ 08628-0718

It contains a section of articles submitted by NeMLA members and
Italian scholars, excerpts from published and unpublished authors,
and a section of book reviews.

Participation is open to those who qualify under the general
NeMLA regulations and comply with the guidelines established by
the editors of *NeMLA Italian Studies*

Essays appearing in this journal are listed in the PMLA and Italica.

Each issue of the journal is listed in PMLA Directory of
Periodicals, Ulrich International Periodicals Directory, Interdok
Directory of Public Proceedings, I.S.I. Index to Social Sciences
and Humanities Proceedings.

Institutional subscription is obtained by placing a standing order
with the editor at the above The College of New Jersey address.
Individual subscription is obtained by subscribing online through
the NeMLA Italian Studies webpage: www.nemla.org. Each new or
back issue is billed \$10 at mailing.

Editorial Board for This Volume

Founder

Joseph Germano, Buffalo State College

Editors

Sonia Massari, Università degli Studi di Siena
Simona Wright, The College of New Jersey

Associate Editor

Umberto Mariani, Rutgers University

Assistant to the Editors as Referees

Umberto Mariani, Rutgers University

Associate Editor: Reviews

Daniela Antonucci, Princeton University

Editorial Assistant

Anna Strowe, University of Massachusetts Amherst

MLA Style Consultants

Sonia Massari, Università degli Studi di Siena
Simona Wright, The College of New Jersey

**Volume xxxiii
2010-2011**

CONTENTS

Tozzi e Roma: fra città reale e rappresentazione letteraria, scelta e rifiuto della capitale SAMUEL GHELLI.....	1
Piccole città italiane nel campus americano: copie, falsi e cloni dell'arte italiana nell'architettura statunitense GIULIA GUARNIERI.....	17
Identity in Perugia: The Half-Invention of Tradition and Anticlerical Bread ZACHARY NOWAK AND IVANA DI BIASE.....	37
Torino: città-personaggio in <i>Dopo mezzanotte</i> FULVIO ORSITTO.....	57
The Space of Exception: The Paranoid City in 1970s <i>giallo</i> Film SABRINA OVAN.....	76
Dreamed Cityscapes: Carmine Amoroso's <i>Cover-Boy</i> GLORIA PASTORINO.....	94
Le città dei morti PAOLA PETTINOTTI.....	107
Roma Contemporanea: l'Architettura Quasi Possibile. La Qualità dello Spazio Urbano nella Città Contemporanea GIOVANNA PIGA.....	125
Dove la terra finisce e comincia il mare: spazi pubblici e immaginario collettivo del porto di Genova ALESSANDRO RAVERA.....	134

<i>Nere e radiose. Torino e Milano nei polizieschi di Scerbanenco e di Frutteto & Lucentini</i> ROBERTO RISSO.....	158
An Italian Cityscape in China: the Tientsin Concession SHIRLEY SMITH.....	173

NARRATIVE

M

RON KUBATI.....183

Fratelli dei cani - Riprendere Berlino

GIAN MARIA TOSATTI.....189

BOOK REVIEWS

- Franco Zangrilli. *La favola dei fatti, il giornalismo nello spazio creativo*. Milano: Edizioni Ares, 2010.
DANIELA BISELLO ANTONUCCI.....194
- Federica Anichini. *Voices of the Body. Liminal Grammar in Guido Cavalcanti's Rime. / Voci del corpo. Grammatica liminale nelle Rime di Guido Cavalcanti*. München: Martin Meidenbauer, 2009.
FRANCESCO CIABATTONI.....196
- Anna G. Cafaro. *L'improvvisazione dell'attore nel teatro di ricerca contemporaneo. Tra determinismo e aleatorietà*. Ravenna: Longo Editore, 2009.
ENRICO MINARDI.....198
- Dianne Hales. *La Bella Lingua. My Love Affair with Italian, the World's Most Enchanting Language*. New York: Broadway Books, 2009.
FULVIO ORSITTO.....201
- Alan O'Leary. *Tragedia all'italiana. Cinema e terrorismo tra Moro e memoria*. Tissi: Angelica Editore, 2007.
FULVIO ORSITTO.....203
- Angela Bianchini. *Spiriti Costretti. Racconti biografici*. Torino: Aragno, 2008.
GIACOMO STRIULI.....205

Tozzi e Roma: fra città reale e rappresentazione letteraria, scelta e rifiuto della capitale

Nella mappatura dei luoghi che segnano il percorso di una vita, il primo incontro con Roma, poi a distanza di qualche anno la decisione di fare della capitale la propria definitiva dimora, corrispondono nel caso di Tozzi, senese e amante della campagna, ad un itinerario tortuoso, certamente anche doloroso, attraverso il quale lo scrittore si libera dei vincoli imposti da una condizione di ‘subalterno’ al padre per dedicarsi “alla costruzione o ricostruzione della sua identità di uomo e di artista” (Saccone 122).

Il primo contatto con Roma risale al gennaio del 1907. Nella capitale risiede allora Emma, la futura moglie, infermiera al Policlinico. Tozzi, al tempo ventiquattrenne, coglie così l’occasione di una fuga dalla famiglia e raggiunge la fidanzata con la speranza di trovare un impiego come giornalista o traduttore e di potersi quindi rendere economicamente autonomo. Raccontano questi passaggi le lettere di *Novale*,¹ ne documentano le difficoltà, ne testimoniano il fallimento. A Roma Tozzi giunge sicuro delle proprie qualità (“Io sono veramente un artista” 6 febbraio 1907), deciso a sfruttare gli stimoli e le possibilità che la capitale, non certo la provinciale Siena, può offrire alla sua natura sensibile. Non bastano però le grandi biblioteche, le straordinarie gallerie d’arte, che pure danno la sensazione di trovarsi nel posto giusto, laddove una naturale predisposizione può trovar forma e farsi consapevole (“Ho studiato assai in biblioteca, e sono quasi a raggiungere il nuovo mondo, che sentivo muoversi dentro di me” 7 marzo 1907). Prostrano infatti presto l’ambizione del giovane ‘artista’ gli infruttuosi tentativi di collaborazione con il *Popolo Romano* o con il *Giornale d’Italia*, e tanto ne minacciano la precaria sussistenza che lo costringono spesso all’umiliante richiesta di denaro in prestito (“Puoi mandarmi per stasera almeno cinque lire? Altrimenti non ho un’altra volta da dormire” 26 gennaio 1907).² Le difficoltà a breve prendono il sopravvento sulle speranze e inducono Tozzi a un ritorno nella città natale, rientro che ha certamente il sapore di una resa dolorosa (“Tornerò a Siena, e interpreterò il mio stare a Roma, come una scappata” 18 aprile 1907), ma che non è vissuto come una sconfitta definitiva. Se infatti nel giugno del 1907 Tozzi è costretto a riparare a Siena, lo fa con la convinzione che la sua strada è oramai altrove e non potrà più a lungo coincidere con quella della provincia toscana (“Ma, poi, a Siena che faccio?” 25 marzo 1907).

L’appuntamento con Roma appare quindi solo rimandato a quando lo scrittore potrà disporre di una discreta rendita finanziaria e

contare su una certa, seppure ancora minima, notorietà letteraria, capace di aprirgli qualche porta nella capitale. In questo senso intervengono presto avvenimenti decisivi: la morte del padre (1908) e il successivo matrimonio (stesso anno) lo responsabilizzano come uomo; un impiego lavorativo e l'eredità paterna gli danno quella tranquillità economica indispensabile perché possa sperimentarsi senza eccessivi sacrifici nel mondo della letteratura e convincersi delle proprie capacità di scrittore. A partire da questo momento, come ha detto Edoardo Saccone, Tozzi può finalmente con tutto se stesso adoperarsi a fare i conti con la propria vita, e non più solamente in termini esistenziali, ma anche in termini artistici (122). Seppure i risultati letterari del sessennio di Castagneto (1908-1914), almeno in termini di pubblicazioni, non siano in realtà molti, sono tuttavia questi per Tozzi anni operosissimi di studi approfonditi e di laboriosa scrittura che ne fortificano i convincimenti e cominciano a far circolare il suo nome negli ambienti letterari.³

Nel maggio del 1914 Tozzi torna nella capitale: questa volta il passaggio romano non ha più il sapore giovanile della fuga, ma corrisponde ad una decisione tanto matura quanto oculata. Tozzi, oramai scrittore avviato, può disporre di un certo patrimonio e Roma, per la sua preminenza di centro mondano e culturale, è la città italiana dove chiunque voglia tentar fortuna artistica è destinato ad approdare. La capitale peraltro, per il connubio irrisolto di glorioso passato con i tratti più visibili della modernità, si mostra, come già indicato da Pirandello a partire da *Il fu Mattia Pascal* (1904), quale scenario ideale per l'esplorazione e l'indagine di nuove tematiche e come l'ambiente più adatto a rappresentarle.

Affittate così le terre di Castagneto e venduto a buon mercato il podere di Pecorile, Tozzi si trasferisce a Roma, per sempre. Lo fa da solo, inizialmente, quasi in avanscoperta (nell'autunno successivo lo raggiungono la moglie e il figlio Glauco), guardingo ma estremamente consapevole del significato che accompagna il suo gesto. Roma: dalla provincia alla capitale, secondo un itinerario necessario, un passaggio su cui vale la pena investire qualunque cosa, denaro, famiglia, affetti, se si coltiva la certezza del proprio valore, se si nutre l'ambizione di volersi affermare. E questo perché Roma, con tutti i difetti di una città cresciuta improvvisamente,⁴ con tutti i segni visibili del degrado materiale ed umano che ad una crescita del genere consegue, è in quegli anni comunque il cuore pulsante della nazione, il luogo dove si scrivono le sorti del paese, come allo stesso tempo il salotto buono nel quale con un po' di fortuna si può giocare la partita di una affermazione personale.⁵

Tozzi quindi va a Roma, come prima di lui, a cavallo fra il vecchio e il nuovo secolo, avevano fatto molti intellettuali e scrittori italiani, dal

Sommaruga a Borgese, dalla Serao a Pirandello, un vero e proprio nuovo esercito armato di sogni e di idee (Del Tedesco 31); va a Roma perché la capitale è in tutti i sensi anche per lui, come già era stata per i suoi illustri colleghi, “una necessità.”⁶ Negli ambienti capitolini è infatti da tentare la definitiva sprovvincializzazione con l’inserimento nella società letteraria che ruota attorno alle molte riviste del giornalismo culturale e ad importanti case editrici.⁷ La consapevolezza del rischio reale di un insuccesso, il pericolo di una rovina dal punto di vista economico o comunque la possibilità di andare incontro a dolorosi sacrifici⁸ sono eventualità da mettere in conto, che possono segnare ambizione e condizione irreparabilmente, ma che non hanno la forza di deterrenti.⁹

Roma è dunque necessaria. Eppure anche fortemente pericolosa quando non addirittura nemica. Tozzi fatica infatti a ritagliarsi una posizione: un’atmosfera di ostile freddezza lo accoglie al momento del trasferimento, forse anche per quel suo intollerabile carattere che perfino gli amici più stretti gli rimproverano (Marchi 234). Il rapporto che lo scrittore senese ha con la capitale, con la sua società letteraria, con il mondo delle riviste e dell’editoria è da subito di tipo conflittuale. Da una parte Tozzi riconosce in quell’ambiente l’occasione di entrare in contatto con un mondo intellettuale ricco di stimoli e di novità¹⁰; dall’altra però sperimenta le difficoltà legate alla pubblicazione delle proprie opere (possibile solo per l’intervento autorevole di Pirandello e Borgese) e si scontra con regole di un mercato editoriale costruito su fragili equilibri che non possono essere alterati senza andare incontro a dolorose conseguenze.¹¹

Giudicando a posteriori si può dire ne sia valsa comunque la pena. Proprio in coincidenza con la residenza romana Tozzi intensifica infatti la propria attività e produzione letteraria. Se gloria e riconoscimenti certi e definitivi gli saranno tributati solo dopo la morte, è innegabile il ruolo che la capitale d’Italia ha giocato nella vicenda umana ed artistica del senese.

Tozzi a Roma vive a lungo, dal suo trasferimento sino al giorno della morte improvvisa e prematura che lo coglie per una polmonite nel marzo del 1920. Tozzi scrive moltissimo a Roma: qui nascono le pagine più importanti dell’intera sua vicenda di intellettuale e romanziere. Eppure scrive poco, pochissimo di Roma.¹² La città eletta a dimora artistica e residenza civile sembra non meritare, nel caso dello scrittore toscano, pari spazio letterario. Ad eccezione infatti de *Gli egoisti*, unico romanzo di ambientazione romana, di qualche novella, di alcuni tratteggi abbozzati nelle *Prose*¹³ e di una giovanilistica, più che giovanile, ode retoricamente celebrativa (“O Roma, sogno immenso di uno spirito, / [...] O tazza, che ha foggiate l’infinito, / A colui che ti beve / Tu suggerisci le parole; / Tu

dona la tua forza / a colui che ti cerca”)¹⁴ non c'è altra traccia della capitale nelle sue pagine. Roma è quindi tutto sommato assente dall'opera di Tozzi a vantaggio di un ambiente campestre e senese che continua a dominare anche quando lo scrittore è oramai diventato all'anagrafe romano.

C'è per Tozzi una Roma geografica, concreta, coincidente con le opportunità che è capace di offrire, luogo che corrisponde alle ambizioni di un artista e che giustifica quindi e legittima appieno un trasferimento; e poi esiste una città più intima, quella che qua e là, senza continuità, si riflette sulla pagina letteraria che la rappresenta, molto meno accattivante di quella reale. Tozzi sceglie Roma, ma non la ama, non la può amare al pari del protagonista del romanzo *Gli egoisti*, Dario Gavinai (“Egli voleva amare Roma, e non gli era possibile” *Egoisti* 472) che, come tutti gli altri personaggi della letteratura tozziana, è fortemente autobiografico.¹⁵ La provincia e soprattutto la campagna rimangono per Tozzi, anche per quello romano, non soltanto una condizione storica del proprio destino, ma una dimensione assoluta dell'anima. Siena e il paesaggio collinare circostante, proprio nella loro natura di luoghi legati ad un disagio giovanile e familiare e quindi capaci di provocare un costante sentimento di attrazione e repulsione mai pacificato, di amore ed odio mai risolto, continuano a sedurre lo scrittore, ad ammaliarlo sino agli ultimi suoi giorni,¹⁶ sino alle ultime sue pagine. Roma no. La città eterna nella letteratura tozziana non è altrettanto attraente, non ha la forza di legare a sé e per sempre un destino, proprio perché non è oggetto di un sentimento atavico contrastante, di un dilemma irrisolvibile che perdura nel tempo senza soluzione. Nel caso di Roma, del suo scenario urbano, l'amore non si accompagna all'odio ma in questo interamente si risolve. Il malcostume ed il degrado morale che caratterizzano la vita cittadina offrono l'occasione unica di un rifiuto definitivo, di quell'abbandono senza possibilità di appello che il protagonista de *Gli egoisti* bene interpreta a conclusione del romanzo. L'ossimorico e misterioso sentire di matrice catulliana, che da sempre inchioda lo scrittore senese e i suoi personaggi davanti ai paesaggi della propria anima, si scioglie nelle pagine romane per lasciare spazio ad una soluzione forse più programmatica che intimamente compiuta, forse più voluta e cercata con determinazione che francamente riuscita, ma ad ogni modo benefica. L'odio assoluto per la capitale diviene così funzionale al riscatto di un amore nuovo, incontaminato, che non può di contro che costruirsi lontano dallo spazio urbano.

È indubbio che, nella rappresentazione fortemente negativa della città, che emerge dalle non molte pagine di ambientazione romana, giochi un ruolo di primo piano il rapporto conflittuale dello scrittore con la società letteraria romana e con il mondo dell'editoria, così come

la pirandelliana consapevolezza del rischio che a Roma, dove tutto è soggetto alle leggi del mercato, anche la letteratura possa essere trattata alla stregua di un qualsiasi altro prodotto commerciale.¹⁷ Accanto però a queste ragioni storiche e strettamente legate ad una avventura biografica non propriamente fortunata, la rappresentazione di una Roma degradata ed ostile si offre allo scrittore come controcanto alla necessità di una pacificazione interiore, come l'inferno da attraversare a rischio della morte per sperare nel recupero di una salvezza che coincide interiormente con il rifugio in una dimensione provinciale.

Niente nelle pagine di Tozzi rammenta la grandezza e la monumentalità di una Roma allora pure esistente. Nel 1911, qualche tempo prima del suo trasferimento, si erano celebrati i cinquanta anni dell'unità e per l'occasione completati interventi architettonici grandiosi (Vidotto 135-141). Tozzi tace su questo privilegiando invece gli aspetti infimi e degradati di una città che non ha ancora risolto il problema della casa, che vede una sotto-umanità allucinata aggirarsi perduta per le vie anguste di un centro storico lontanissimo dai fasti del passato e che una politica urbanistica monumentale non è riuscita a rivitalizzare ("Su l'immenso prato erboso accanto agli avanzi per l'esposizione per il cinquantenario di Roma, calcinacci sgretolati e cenci ad asciugare" *Novelle* 980). Roma, perduto il fascino sublime della pagina dannunziana - D'Annunzio è semmai presente per antitesi (Luperini 182) - viene sempre ritratta da Tozzi nei suoi aspetti più lugubri e torbidi. Su tutto domina un'atmosfera pesante ("C'era una nebbia grossa e pesante, che andava a ficcarsi entro le vie di Roma" *Novelle* 1182); la città è sconvolta da lampi, piena di pioggia che batte con insistenza, o soffocata da un sole che stordisce ("In Piazza del Popolo, c'è un sole che pesa giù dal Pincio. Il selciato arde. Caledopio si sente stordire. Tutta quella luce, che egli non ricordava più, lo atterrisce, e gli sbarra il passo" *Novelle* 830); protagonisti non sono più le splendide piazze o i grandi saloni degli aristocratici palazzi di dannunziana memoria, ma le strade maleodoranti ("Siccome era di mattina e l'aria non ancora cambiata bene, ho sentito ogni specie di odori: latrina, cavolo bollito, lezzo, sudiciume ed altro ancora" *Novelle* 992), gli angoli degradati del centro, dove si muovono relitti umani in cerca di elemosina o dove squallide prostitute sono in attesa di clienti ("Una donna, che pare sfatta con le rughe entro i suoi cenci, vende i cartocetti pieni di nocciole per ragazzi... Sotto uno degli archi, una mendicante è seduta per terra e mangia" *Novelle* 904). Anche il Tevere, sporco e fangoso, popolato di baracche sulla riva, assume oramai l'immagine di un fiume infernale ("Il fiume era torbo e verdastro; e, da ogni parte, su le sponde, le piante delle vetrice, quasi dello stesso colore dell'acqua e del fango" *Egoisti* 482).

Perfino la campagna adiacente a Roma, quella delle uscite fuori porta, sembra viziata dalla sua contiguità con il paesaggio urbano e non offre mai refrigerio all'anima. In una novella abbastanza tarda, *Nevrastenìa*, composta fra il 1917 ed il 1919, Tozzi esprime chiaramente questo suo sentimento e spiega la differenza che intercorre fra la campagna romana ("La campagna romana non mi piace. Mi richiede uno sforzo di volontà, senza nessun compenso durevole." *Novelle* 1095) da cui i personaggi di Tozzi non ricavano mai conforto ("E te ne vai, per forza, alla ventura; o fuggendo, torni a casa, impaurito di quei cieli inutilmente vasti e di quelle bassure dove lasci volentieri i cavalli e i bufali" *Novelle* 1099) e quella toscana al contrario capace di stimolare un desiderio di pace (Serafini 36-37). La natura "deserta e quasi piana; come fosse rasata" (*Egoisti* 475) che circonda la capitale non ha niente dei dolci paesaggi senesi e al pari della città rimane tutto sommato uno spazio di desolazione (Klopp 103).

L'iter ideologico necessario che si disegna sulla pagina dello scrittore, contrapposto al reale compiuto da Federigo Tozzi, è quello allora che riconduce da Roma alla provincia, dal disordine e degrado urbano alla pacificazione del paesaggio toscano. L'abbandono della città, ed il conseguente rientro in paese operato da Dario Gavinai (protagonista de *Gli egoisti*), corrisponde all'apologo di una condizione originaria, riconquistata a fatica, purificata dopo il viaggio infernale dell'attraversamento urbano ("E, se tu credi, preghi Dio che ti faccia rivedere magari un cesto d'insalata della tua terra" *Novelle* 1099).

"La campagna mi ci vuole" scrive con entusiasmo Tozzi nel 1917 alla moglie Emma dopo una gita a Anguillara e al lago di Bracciano, proprio nel tempo in cui sta buttando giù la prima versione del suo unico romanzo romano, *Gli egoisti*. E, stando alla testimonianza dell'amico Orio Vergani, non passa estate che Tozzi, solo o in buona compagnia, non si avventuri in bicicletta lontano da Roma in cerca di paesaggi campestri. Torna in città sempre a malincuore e, sempre a dar fede all'amico, l'abbandono della campagna gli provoca ogni volta il dolore di un distacco.¹⁸ Bisogno d'aria, di verde, di panorami ampi, questa almeno l'inclinazione dell'anima che corripone ad un sentimento nostalgico e sincero di chi in un piccolo centro è nato e si è formato, ma che interpreta anche una predisposizione ideologica quando questi affetti trovano forma in un destino romanzesco. Il rifiuto finale di Roma da parte di Dario Gavinai coincide con il rigetto della città come simbolo del mito moderno, come luogo del male politico, come rovina morale di ogni esistenza allevata in principio nella sanità della campagna. Il rientro nella dimensione dimessa della provincia si configura allora come l'accettazione gratificante delle proprie origini anagrafiche ed intime, superamento di una volontà malata ed indolente per

un “volontarismo etico” (Cavalli 42) alla Giuliotti che ha i segni di una fermezza pugnace, quasi di alacrità contadina.

Il giovane musicista, Dario Gavinai, che si distacca dall’ambiente toscano e provinciale (nel romanzo sappiamo che Dario ha una vecchia zia di Pistoia) per approdare a Roma con l’ambizione di affermarsi come artista (“Ed egli voleva provare che a Roma sarebbe riuscito a farsi noto” *Egoisti* 451), mostra fin dall’inizio segnali evidenti di un’impossibilità di successo che preludono al rientro nella condizione originaria come unico riscatto possibile:

Erano ormai parecchi mesi che la miseria cercava di entrare anche nella sua anima. Da prima, non ci aveva creduto; e, proprio quando non aveva né meno un pezzo di pane per mangiare, le cose più dolci e più buone della sua giovinezza gli stavano per ore ed ore fisse in mente; e gli era impossibile rendersi conto d’altro. Quanto più soffriva e indeboliva e tanto più quelle cose gli apparivano evidenti e serene; visibili come allucinazioni. Secchi di latte che gli pareva di bere: un latte denso, con una panna quasi gialla; oppure tavolate di pane caldo e crocchiolante, levato allora dal forno. (*Egoisti* 451)

La miseria è condizione economica, ma anche mentale, corrisponde ad un disagio materiale quanto ad un turbamento psicologico. Il bisogno fisiologico (“la fame” appunto) che deriva dalle precarie condizioni di vita del Gavinai che a Roma non riesce ad affermarsi come sperato, si trasforma in immagini “buone” della memoria (“secchi di latte” e “tavolate di pane caldo e crocchiolante”) che hanno la forza di consolare se non il corpo almeno lo spirito. La strada del rientro da contrapporre a quella di un’impossibile permanenza romana (“A casa della zia lo aspettava invece una certezza, che gli avrebbe formato il sentimento della coscienza” *E* 502) si profila quindi fin dall’inizio come l’unica percorribile ed anticipa una ‘felice’ conclusione, insolita per la narrativa tozziana, un lieto fine che può apparire certamente programmatico, ma non forzato come in genere la critica ha voluto indicare (Toscani 46).

Nel protagonista tozziano de *Gli egoisti*, Dario Gavinai, risiede l’illusione che la realizzazione di sé, delle proprie ambizioni possa avvenire a Roma: è una speranza presto tradita dall’impatto con la crudeltà metropolitana.¹⁹ Il paesaggio alienante della capitale si trasforma nell’idoneo e congruo palcoscenico della degenerazione contemporanea, approfondito da Tozzi anche grazie alla frequentazione di Pirandello. Certe espressionistiche descrizioni di panoramiche romane sottolineano

l'impossibile incontro con la realtà della capitale, nella quale il protagonista si aggira confuso, esita incerto, interprete inconsapevole di una esaltata impotenza:

Mentre, a tutti i costi, tentava di trovare fra se medesimo e Roma come una pacificazione quieta. Quando non aveva né meno le curiosità dei primi giorni, s'imponeva di conoscerla come la propria città; e andava dove ancora non era stato mai; con una ostinazione quasi metodica; sicuro e lusingato di acquistare un senso di vastità quasi altezzosa. (*Egoisti* 456-457)

Roma incarna il ruolo sinistro di città-nemica. La freddezza allucinante del suo paesaggio urbano sottolinea solamente una paradossale solitudine metropolitana. Nella sintesi di indifferenza e crudeltà con la quale la città accoglie il personaggio tozziano sono minati a fondo i rapporti umani e vacillano anche i legami più solidi e duraturi:

Ormai, non avrebbero più potuto parlarsi con quella confidenza, che avevano sentito fuori di Porta del Popolo. Dario si sentiva come ferito e non sapeva di che; il Carraresi credeva di essersi sfogato inutilmente, e desiderava di ritrovarsi solo; all'albergo... sospettò che non potesse più esserci una vera amicizia fra lui e Dario, e ne dette la colpa a Roma. (*Egoisti* 472)

Il paesaggio è monotono, affatto seducente, stancante nei suoi grigi spaccati rigati di pioggia, o soffocante per il caldo che affatica il respiro. Qua e là qualche sprazzo di luce, qualche piccola pianta che non riesce tuttavia a restituire vitalità e colore ad un ambiente segnato da una sorta di apatia e costante tristezza. Quadretti questi che si ripetono anche a distanza di poche pagine e fanno da sfondo all'immutabile stato d'animo del protagonista:

Balenava e folgorava in alto, dietro il Campidoglio di un grigio pallido. Mentre, invece, le due cupole delle chiese al Foro Traiano s'illuminavano di un chiarore roseo, come la Chiesa del Gesù; perché il tramonto si spuliva, e il temporale scendeva da un'altra parte. Anche i cipressetti di Piazza Venezia erano illuminati; con una dolcezza mite, che si spandeva intorno. E il grigio della pioggia si cambiava in una speranza tranquilla. Ma Dario era triste; benché la sua anima si aprisse come le nuvole nel cielo di un turchino umido... Lampeggiava da dietro Monte Mario, tutto era nero; benché ci fossero alcuni lumi, come

punti immobili. I lampi, prima di spegnersi, venivano a palpitare fin nel mezzo del cielo. Si sentivano soltanto frusciare i pini e i cipressi, quasi senza nessun colore, lungo le mura Aureliane.

Un suono grave di campane non smetteva più; insieme con i grilli dai prati di villa Borghese.

Un cipresso vecchio fece uno schianto: egli lo guardò. Aveva i rami più bassi tutti penzoloni. Dove era Albertina a quell'ora? Il cuore gli batteva, quasi si schiantasse come il cipresso; e non gliene importava come se fosse stato incapace a muoversi da lì. (*Egoisti* 485-486)

La solitudine profonda si riflette su uno sfondo cittadino deserto che non offre mai appiglio e sembra "sbriciolarsi" così come la coscienza che il personaggio ha di sé. Neppure le monumentali certezze della Roma cristiana, memoria di un millenario passato di fede e garanzia di futuro di salvezza, reggono allo sfacelo dell'anima:

Le statue sopra la Basilica di San Giovanni si distruggevano, a poco a poco; consumate dall'aria luminosa. Anche la Basilica si sbriciolava; e non restò che una breve striscia di terra. Gli acquedotti sparivano, i monti non erano altro che nebbia. Egli stesso moriva, e non aveva né meno la certezza che la sua anima fosse qualche cosa che potesse restare. L'anima non esisteva; ed egli si sentiva vuoto, senza difesa, contro la morte; che era perfino nella luce immensa. (*Egoisti* 492-493)

Nonostante qualche apparente richiamo alle ammalianti immagini dannunziane ("Quando scorse i pioppi, lungo il torrentello della Ninfa Egeria, avrebbe voluto credere alla divinità del settembre. E il cuore gli corse verso quel verde, come una mandria di cavalle e di puledri discendono da un poggio erboso" *Egoisti* 493) lo scrittore senese propone uno scenario in netta antitesi rispetto alla sensuale sacralità dei luoghi del *Piacere*, inserendo in una scenografia altrimenti venerabile elementi di una quotidianità volutamente dissacrante:

In Piazza di Trevi, l'acqua della fontana scrosciava: e tre uomini dormivano fra le colonne della chiesa di Sant'Antonio. All'angolo di Via del Lavatore, su uno spigolo di una casa, c'era una Madonna entro un medaglione fiorito, con gli angioli di gesso e una lampadina elettrica che non faceva luce anche perché era tutta sporca di polvere; e, alla finestra accanto, un pappagallo che si rigirava smuovendo tutta la sua catena. All'improvviso, all'ultimo piano della stessa casa, una

donna nuda si sporse a prendere le persiane per chiuderle. (*Egoisti* 458)

È invece Pirandello ad offrire a Tozzi i segni ed i colori per la rappresentazione del paesaggio romano che, malgrado l'ambientazione del romanzo durante la stagione estiva, è tratteggiato sulla pagina con i colori plumbei delle atmosfere invernali. E sempre Pirandello suggerisce i modi della rappresentazione di certi ambienti mondani, dove si misura la degradazione morale degli abitanti che popolano la capitale:

Intanto, scelsero un caffè; quasi di fronte a Piazza S. Carlo. Quasi tutti i tavolini erano vuoti: a quello di fondo stavano due che parevano amanti, quasi nascosti da un vassoio di pasticcini; a un altro una ragazza di evidente mestiere. Sbadigliando come se si fosse alzata allora, le si appiccicavano le labbra insieme; e i denti, piccolissimi, erano di una madreperla un poco gialla. Aveva i capelli ossigenati e le unghie lucidate; i piedi parevano troppo grassi per i nastri di velluto delle scarpe. Infilata a un braccio, teneva una borsetta d'argento. Sul canapè rosso, c'era un mucchio di giornali illustrati; e sarebbe stato impossibile, alzando gli occhi, non vedersi in qualcuno degli specchi che gliavano tutte le pareti. (*Egoisti* 478)

La città diventa in questo modo emblema di corruzione. Roma, da luogo che alimenta le legittime speranze di affermazione di un giovane musicista, si fa esplicitamente scenario di perdizione ("Le signore mezze nude, gli uomini con gli anelli alle dita! Le automobili che corrono!" *Egoisti* 468) capace di tentare come il peccato ("Roma lo attraeva come una voragine immensa" *Egoisti* 471), ambiente che non può che offendere e destare ripugnanza in chi come il Carraresi (personaggio portavoce delle posizioni reazionarie del Giuliotti) persegue la sanità della provincia e a quella cerca di ricondurre l'amico Gavinai (Tozzi):

- Io l'odio questa città. Mi fa l'effetto d'una immensa fogna. Le donne, dico le signore, hanno l'aria da prostitute di lusso.

Egli tremava sempre di più; e i suoi occhi si accendevano di un chiarore sempre più vivo.

- Io non ci potrei stare! (*Egoisti* 467-468)

Appare qui evidente la contrapposizione fra moderna degenerazione progressista e l'eticità propria dell'archetipo agreste. Si tratta di una condanna assoluta, di un giudizio negativo che non risparmia aspetto

della vita cittadina. Lo spirito reazionario del cattolicesimo dei tempi de *La Torre* risuona esplicito nelle condanna feroce che il Carraresi lancia contro il parlamento e la politica della capitale (“La terza Roma mi fa schifo. È degna del suo parlamento e della borghesia che la abita” *Egoisti* 469), giudizio che non pare essere troppo lontano dal pensiero dello stesso Gavinai, espresso in apertura di romanzo:

Era inutile cercare la Roma degli imperatori e dei pontefici; e quella della monarchia democratica gli era troppo insignificante e antipatica. Sognava Roma forte e intelligente; rinnovata da tutte le regioni d’Italia. (*Egoisti* 452)

Gli egoisti ripropongono motivi propri del romanzo parlamentare di fine secolo e a questo si collegano anche quando in gioco è il tema centralissimo dell’amore, dell’eros che coinvolge il personaggio romanzesco.²⁰ La donna amata, metafora dell’incapacità di integrazione dell’uomo nella contemporanea realtà capitolina, definisce la profonda corrispondenza fra l’eros e l’ambizione, non concendendo possibilità di successo o di risarcimento morale. Albertina, protagonista femminile de *Gli egoisti*, è figura perturbante che mina l’apparente fermezza del mondo maschile. Secondo uno schema misogeno che ha origini nel romanzo dannunziano, la donna ha la forza di fiaccare l’uomo e di frustrarne le aspirazioni di affermazione. La tentazione erotica che continuamente è esercitata sul protagonista maschile procede congiunta con l’impulso all’odio e fa della donna il capro espiatorio dei fallimenti maschili. Pur lontana dalle aristocratiche e lussuose *femmes* dannunziane, la semplice Albertina di Tozzi, figura di amante piccolo-borghese, conserva tuttavia intatta la forza femminile castrante che vanifica le ambizioni e le speranze che il protagonista del romanzo ha riposte nel suo trasferimento romano. Per questo il Carraresi non la vuole incontrare, per questo Dario Gavinai soffre il giudizio severo dell’amico, sentendo su di sé il peso di un amore non puro:

Benché avesse dormito come tante notti non gli riusciva più, la mattina dopo si sentì piena di tristezza angosciosa. Ma andò lo stesso a trovare il Carraresi; che doveva partire quella sera. Forse egli avesse ragione a dire che non dovesse amare? Nondimeno si propose di non permettergli nessuna allusione ad Albertina; anzi, voleva convincerlo che egli aveva torto. (*Egoisti* 476)

Non si tratta di seguire alla lettera la violenza accusatoria del Carraresi

che sputa anatemi, non si tratta di sposarne *in toto* il pugnace reazionismo cattolico, ma di profittare della sua ‘sana’ lezione per operare una catarsi attraverso un dislocamento di colpa. Non sarà allora più la donna responsabile dei turbamenti maschili, della sua fiacchezza psichica, ma lo diverrà esclusivamente la capitale, catalizzatrice degli opportunismi più meschini, facendosi carico delle ragioni oggettive quanto morali del fallimento di ogni giovanile e buona intenzione. La misoginia di stampo dannunziano, che paralizza senza soluzione di sorta le legittime ambizioni dell’artista maschile, è risolta nel caso specifico de *Gli egoisti* (unicum tozziano) in una sorta di odio esclusivo per la città di Roma che rivaluta la figura femminile e addirittura ne fa un personaggio salvifico perché è a lei che si riconosce il merito di indicare la via del riscatto, perché è lei che induce il Gavinaï a cercar rifugio nella rassicurante dimensione paesana. Quando infatti Albertina lascia Roma per tornare dalla famiglia in Umbria, da solo questa volta, solo di fronte al paesaggio romano, Dario comincia a maturare il desiderio di un ritorno a Pistoia.

Come ha scritto Luperini, il rapporto di Dario ed Albertina continua, con maggior consapevolezza dei personaggi, quello di Pietro e Ghisola, passando da un originario desiderio omicida del protagonista maschile ad un alternativo processo psicologico (187). La vicenda esemplare de *Gli egoisti* risolve l’eterno e doloroso conflitto di odio-amore che paralizza da sempre il personaggio autobiografico tozziano di fronte ai luoghi cari della sua esistenza, come di fronte alla figura femminile. Per non soffrire più (“Avrebbe pensato sempre ai suoi amici di Roma; ma era indispensabile di non commettere più l’errore di soffrire lungamente; come aveva fatto” *E* 501) l’ossimoro psicologico si scinde definitivamente e Roma, con tutto il carico delle velleità e dei turbamenti maschili che si porta dietro, diventa capro espiatorio, la città da sacrificare all’odio perché si possa amare finalmente, senza più tormento, una donna. Deciso il sacrificio che necessita la freddezza di un ‘taglio’ preciso e definitivo, solo allora può nascere nuovo un amore incontaminato che si profila durevole mentre si eclissa necessariamente il mito della città eterna:

Ma nessuno dei due poteva abbandonarsi al proprio sentimento, perché aveva in sé una chiarezza; che tentava di mettere dentro la coscienza tutto il tempo trascorso; separato da un *taglio*, del quale volevano tacere. Il loro amore doveva nascere in quel momento stesso; e, alla fine, guardandosi negli occhi, capirono che si amavano da vero per la prima volta. (*Egoisti* 503)

Un insolito lieto fine, o forse il “lieto inizio,” come scrive Claudio

Toscani (53), di una rinnovata esistenza di uomo e di scrittore? Questo non è dato sapere perché poco dopo l'ultima stesura del romanzo,²¹ Tozzi prematuramente si spegne all'età di trentasette anni e, a differenza di Dario Gavinai, torna al luogo di origine non per dare inizio ad una nuova vita, ma per riposare nella pace del cimitero campestre del Laterano, accanto alla tomba del padre.

Roma quindi, fra città reale e rappresentazione letteraria, concentra in sé, nel caso di Tozzi, le ragioni di un duplice percorso. Da una parte ci troviamo di fronte ad un ambiente reale, corrispondente ad una circostanza storica favorevole, capace di soddisfare le ambizioni letterarie di un giovane di provincia che riconosce nel trasferimento urbano l'occasione per farsi conoscere ed apprezzare; dall'altra invece ci si prospetta uno scenario che corrisponde ad un'intuizione psicologica, intima, che scarica su una realtà storica le ragioni personali dell'anima, e le risolve a proprio vantaggio sovraccaricando la capitale di responsabilità che direttamente non le appartengono.

È forse poca cosa in rapporto all'intera produzione tozziana la vicenda romana dell'ambizioso musicista Dario Gavinai, o poca cosa sono le rare avventure capitoline messe in scena da alcune novelle, ma certamente tutte sembrano corrispondere ad una scelta ideologica, ad un itinerario programmatico che appare deciso a fare di Roma una chimera che costringe a un rientro forzato e felice nella realtà tangibile della provincia. Tozzi chiede e trova in Roma, accanto alle occasioni di una affermazione artistica personale, l'intimo riscatto di una vita patita ed irrisolta, la forza illusoria di una possibilità nuova di amare senza timore e paura, la grazia di un amore eterno, che corrisponde a una necessità profonda dell'anima. E questa è la soluzione, convincente o meno da un punto di vista narrativo o psicologico, che Tozzi cerca e vuole con decisione nelle pagine de *Gli egoisti*, e alla quale da sempre mira in ogni riga della sua produzione. Albertina infine, una figura piccolo-borghese vicinissima all'originaria condizione provinciale dello scrittore senese, rinuncia alle rivalse sociali di una schietta contadina come la Ghisola di *Con gli occhi chiusi*, o alla purezza intatta e mortuaria dell'Attilia dei *Ricordi di un impiegato*, per fare affidamento sulle responsabilità oggettive di un giovane uomo e artista. E questa è l'unica strada percorribile. La personale conquista di Roma da parte del Gavinai fallisce, ma non è fallimentare perché coincide con il riscatto di un amore possibile, che altrove, lontano dalla città, deve adesso crescere forte, maturare consapevole del pericolo scampato e rinascere vergine, perché si possa amare davvero come la prima volta.

NOTE

¹ Il libro, pubblicato nel 1925 a cura della moglie, raccoglie le lettere risalenti agli anni 1902-1903 e 1906-1908 che il giovane Federigo aveva inviato prima ad una certa Annalena e poi alla futura consorte Emma Palagi che sotto quel primo nome si celava. Il testo fu riproposto nel 1984 in una nuova edizione a cura del figlio Glauco per l'editore Vallecchi, e poi ancora dato alle stampe nel 2007 dalla casa editrice fiorentina Le Lettere.

² Fatica molto Tozzi da un punto di vista economico. Nessun sostegno gli giunge infatti dalle sperate collaborazioni giornalistiche come dalle traduzioni o lezioni di italiano. Il padre, nonostante i documentati tentativi di boicottare il soggiorno romano del figlio ("Mio padre ha saputo che tu sei a Roma, e, dopo aver insultato me e te, non vuole più mandarmi i denari," 19 febbraio 1907), è quello che continua comunque a garantire a Tozzi un sussidio.

³ A proposito dell'attività di Tozzi durante i sei anni che passano nella biografia dello scrittore sotto il nome di sessennio di Castagneto si veda Marchi (176-181).

⁴ A partire dal 1870, anno della sua consacrazione a capitale d'Italia, Roma assiste ad un forte incremento della popolazione e di conseguenza ad una rapidissima e spesso non armonica espansione edilizia. Nei nuovi quartieri dei Prati e Ludovisi trova alloggio l'emergente ceto impiegatizio, mentre il centro storico rimane abitato nei prestigiosi palazzi dagli aristocratici, e nelle vecchie e mal ridotte case dei vicoli dagli artigiani e dalla povera gente. Nonostante le palesi contraddizioni ed i pericoli legati ad una crescita troppo rapida della popolazione, Roma in pochi anni si trasforma da piccolo centro urbano a grande città dove si decidono il presente ed il futuro dell'intero paese (Vidotto 33-140).

⁵ Roma è anche il centro per eccellenza del gusto e della mondanità nazionale. I fastosi ricevimenti, le feste da ballo, le serate a teatro sono frequentate da personaggi illustri e potenti del mondo della politica, dell'editoria e dell'arte, e diventano di conseguenza un seducente richiamo per chiunque coltivi l'aspirazione ad affermarsi come artista. A queste lusinghe risponde, e segna così la strada, con grande fiuto ancora giovanissimo D'Annunzio, capace più di ogni altro di farsi attore e fine interprete, nelle sue pagine di cronaca mondana prima e poi nel *Piacere*, di una città blasonata e salottiera, amante appassionata dell'arte, quanto incantata dalla frivola convivialità.

⁶ Così si esprime, con tono polemico, sulle pagine de *La Voce* il triestino Scipio Slataper a proposito della capitale nel suo articolo *Quando Roma era Bisanzio* (224).

⁷ Per uno studio dell'ambiente culturale e letterario di Roma a partire dall'unificazione italiana si veda in particolare Asor Rosa, Alberto e Angelo Cicchetti (547-652).

⁸ Esempi dolorosi in questo senso non mancano a Tozzi. Su tutti quello del grande amico pittore Armando Spadini che è costretto a vivere con la famiglia in un piccolo appartamento nei pressi di Vicolo Parioli e a combattere quotidianamente con la fame (Marchi 233).

⁹ Deve essere stata forte la seduzione della capitale, e improrogabile per Tozzi il trasferimento, se si pensa che proprio a partire dal maggio del 1914 Roma è più di ogni altra città italiana teatro di scontri politici, manifestazioni di piazza e incidenti fra forze dell'ordine e cortei antimilitaristi (Vidotto 142-144).

¹⁰ A Roma Tozzi, non avrebbe mai potuto a Siena, conosce e frequenta tra gli altri Grazia Deledda, Marino Moretti, Sibilla Aleramo, Ada Negri, Alfredo Panzini e su tutti Pirandello che come lui qualche anno prima aveva scelto Roma e residenza definitiva. Accanto a scrittori ed intellettuali più o meno affermati sono molti anche gli artisti (pittori e scultori) che Tozzi incontra con piacere e regolarità. Una cerchia di frequentazioni ampia con rapporti che vanno dalla semplice conoscenza a legami di vera e solida amicizia (Marchi 233).

¹¹ Una brutta recensione, ad esempio, della dannunziana *Beffa di Buccari*, ritarderà di parecchio la pubblicazione di *Con gli occhi chiusi* presso Treves, allora editore di

D'Annunzio, e comprometterà la collaborazione di Tozzi con l' *Illustrazione Italiana* (Marchi 236).

¹² Ogni riferimento in questo saggio alle opere di Tozzi rinvia al volume dei Meridiani curato da Marco Marchi (*Opere*). Fanno eccezione, perché nel suddetto volume non contenute, *Novale* e *Le Poesie* di cui rispettivamente si indicano le edizioni Vallecchi del 1984 e del 1981.

¹³ Si segue qui la suddivisione degli scritti tozziani operata secondo categorie dal volume Meridiano. Sotto il titolo collettivo *Prose* vanno le pagine di *Bestie*, *Cose*, *Persone* e *Barche capovolte*.

¹⁴ *A Roma* fu in assoluto il primo lavoro di Tozzi ad essere pubblicato. La lirica apparve sulle pagine della rivista luganese di Paolo Orano *Pagine Libere* (n. 14-15, 15 luglio-1 agosto 1910) ed è oggi leggibile in apertura del volume *Le Poesie* dell'edizione Vallecchi.

¹⁵ L'avventura romana del personaggio Dario Gavinai è modellata su quella dello stesso Tozzi, così come anche gli altri personaggi del romanzo corrispondono ad amici e conoscenti dello scrittore: Carraresi-Giulioti, Giachi-Raffaele Ferruzzi, Papi-Orio Vergani come nella figura di Albertina è certamente adombrata una giovane straniera amata dallo scrittore.

¹⁶ A proposito dell'ambiente senese si veda il volume di Daniela Carmosino, *Siena. Scenografie tozziane*.

¹⁷ Ad intuire che della cultura, e quindi anche della letteratura, si potesse fare mercato era stato Angelo Sommaruga, capace di combinare gli interessi di una attività commerciale, con le ragioni dell'arte. Infatti l'editore milanese, trapiantato a Roma, dimostrò nelle pagine della sua *Cronaca Bizantina* come anche i libri potessero al pari di ogni altro prodotto commerciale essere reclamizzati, e dovessero per questo obbedire alle leggi della concorrenza di mercato.

¹⁸ Fa fede in proposito la testimonianza resa dall'amico Vergani e contenuta nel numero del 20 maggio della *Rivista Letteraria*, (I, vol. II, maggio 1920), stesso numero in cui compare la prima puntata di *Ricordi di un impiegato*. Ampiamente qui l'amico racconta le avventure campestri di Tozzi, le esperienze a Maccarese, le ascese sul Soratte fino al convento di Santa Maria delle Grazie, dove la figura dell'unico frate eremita, Camillo Coppini, restituisce allo scrittore un senso di assoluta pace.

¹⁹ Il romanzo di Tozzi, nell'itinerario ideologico di chi dalla provincia si sposta nella capitale con la speranza (poi delusa) di trovare conferma alle proprie ambizioni (sia estetiche che politiche), ripropone un motivo che a partire da *La conquista di Roma* (1885) della Serao è abbastanza comune a tanta letteratura fra Otto e Novecento.

²⁰ "L'amore, l'adulterio, la famiglia sono la vera materia politica di questi romanzi; il privato egemonizza il politico, nel senso che coinvolge nel proprio gioco di affinità etiche tutti i 'valori' sociali. Spia di questo atteggiamento è la figura della donna" (Madriagnani 12).

²¹ La composizione de *Gli egoisti* risale agli ultimi anni della vita di Tozzi. Pubblicato postumo nel 1923, il romanzo occupò lo scrittore durante il 1918 e 1919 e fu poi rivisto nel gennaio del 1920, due mesi prima della morte. Tozzi pensava di riprendere ancora in mano lo scritto per ulteriori ritocchi, la redazione complessiva non era ancora quindi considerata dalla scrittore come definitiva.

OPERE CITATE

- Asor Rosa, Alberto and Angelo Cicchetti. "Roma." *Letteratura Italiana. Storia e geografia*. Vol. III. *L'età contemporanea*. Torino: Einaudi, 1989. 547-652.
- Carmosino, Daniela. *Siena. Scenografie tozziane*. Milano: Unicopli, 2005.
- Cavalli, Anna Maria. *L'ansia dell'inesprimibile*. Bologna: Patron, 2004.
- D'Annunzio, Gabriele. *Beffa di Buccari*. Milano: Treves, 1918.
- . *Il Piacere*. Milano: Treves, 1989.
- Del Tedesco, Enza. "Roma 1871. La narrativa per la capitale." *Studi novecenteschi* 32.70 (2005): 29-48.
- Klopp, Charles. "La fiocina del desiderio: metafore e modi mentali negli *Egoisti* di Tozzi." *Tozzi in America*. A cura di Luigi Fontanella. Roma: Bulzoni, 1986. 97-111.
- Luperini, Romano. *Federigo Tozzi. Le immagini, le idee, le opere*. Roma-Bari: Laterza, 1995.
- Madignani, Carlo Alberto. *Rosso e nero a Montecitorio. Il romanzo parlamentare della nuova Italia (1861-1901)*. Firenze: Vallecchi, 1980.
- Marchi, Marco. *Vita scritta di Federigo Tozzi*. Firenze: Le Lettere, 1997.
- Pirandello, Luigi. *Il fu Mattia Pascal*. Roma: Nuova Antologia, 1904.
- Saccone, Edoardo. "Il non-libro di Tozzi e la realtà separata." *MLN* 100.1 (1985): 111-131.
- Serafini, Carlo. *Il quinto comandamento. Studi su Tozzi*. Roma: Vecchiarelli Editore, 2008.
- Serao, Matilde. *La conquista di Roma*. Firenze: Barbera, 1885.
- Slataper, Scipio. "Quando Roma era Bisanzio." *La Voce* 3.16 (1911): 224.
- Toscani, Claudio. "Federigo Tozzi. Il problema degli *Egoisti*." *Rivista di Studi Italiani* 2.1 (1984): 32-59.
- Tozzi, Federigo. *Gli egoisti*. In *Opere. Romanzi, Prose, Novelle, Saggi*. A cura di Marco Marchi. Milano: Mondadori, 1987. 449-503.
- . *Novale*. A cura di Glauco Tozzi. Firenze: Vallecchi, 1984.
- . *Novelle*. In *Opere. Romanzi, Prose, Novelle, Saggi*. A cura di Marco Marchi. Milano: Mondadori, 1987. 766-1257.
- . *Opere. Romanzi, Prose, Novelle, Saggi*. A cura di Marco Marchi. Milano: Mondadori, 1987.
- . *Le Poesie*. A cura di Glauco Tozzi. Firenze: Vallecchi, 1981.
- Vergani, Orio. "Federico Tozzi. Gesti, parole, momenti." *La Rivista Letteraria* I.2 (maggio 1920): 54-56.
- Vidotto, Vittorio. *Roma Contemporanea*. Roma-Bari: Laterza, 2006.

Piccole città italiane nel campus americano: copie, falsi e cloni dell'arte italiana nell'architettura statunitense

Il fenomeno della copia ha assunto una grande rilevanza nella nostra epoca. Si copiano le trasmissioni televisive, le griffe di moda, i cibi, i film, la musica, i programmi del computer, i brevetti industriali, ecc.

La pratica del copiare ha conosciuto una crescita esponenziale da quando la Cina ha inondando il mercato globale di ogni genere di duplicati: oggetti, edifici, opere d'arte e persino intere città. Tra gli esempi più eclatanti va ricordata la replica della *Tour Eiffel* realizzata in formato ridotto nella città di Shenzhen, ma esistono facsimili anche di Venezia, Barcellona, Portofino, di ville palladiane, della cattedrale di Bristol, e di città inglesi, tedesche e scandinave.¹ Del resto un fenomeno analogo si era già da tempo manifestato negli Stati Uniti, e in particolare a Las Vegas, famosa per le sue copie di monumenti e di intere porzioni di città, dalla chiara finalità turistica e commerciale.

Con il concetto di “copia,” in realtà, si fa riferimento, in modo generico, a una serie di operazioni che hanno valenze diverse e che danno adito a valutazioni contrastanti. Letteralmente “copia” deriva dal latino “cōpia,” che significa “abbondanza,” “grande quantità,” “ricchezza”: copiare diventa così la facoltà di riprodurre, di creare abbondanza, replicando fedelmente un originale in grandi quantità. In questo senso la copia è un'opportunità, un beneficio privo di accezione negativa. Nel suo libro, *The Culture of the Copy*, Hillel Schwartz ha analizzato il fascino della duplicazione nella cultura Occidentale contemporanea, esaminando sia una grande varietà di “simulacri,” sia ripercorrendo le principali riflessioni sull'argomento, arrivando alla conclusione che “copiare è assimilazione, assimilazione è appropriazione, appropriazione è creazione” (Schwartz 246).² Schwartz dà infatti alla copia un importante significato di stimolo alla creatività ed esclude quindi qualsiasi sfumatura di condanna nei confronti di questa pratica, così diffusa e addirittura essenziale nella storia dell'arte.

Diverso è invece il caso del termine “falso” che deriva dal latino *fallere*, “ingannare.” Il dizionario definisce il falso come qualcosa di “stonato,” “dissonante,” “contraffatto” e “ingannevole,” qualcosa insomma “che non corrisponde a verità.” E infatti siamo soliti utilizzare questa parola quando vogliamo designare qualcosa di illegale e truffaldino. Dobbiamo allora fare attenzione a non confondere la “copia” con il “falso,” che presume un'intenzionalità fraudolenta, e comunque diversa. Mentre la copia può essere un gesto che ha uno scopo imitativo e celebrativo, il falso ha connotato in sé l'idea dell'inganno, del raggirio e del plagio a scapito

dell'autore dell'originale.

A questi due termini possiamo aggiungere anche quello di "clone," che nei dizionari della lingua italiana ha un'accezione soprattutto biologica, benché sia largamente utilizzato anche a livello artistico o figurativo a proposito di opere che riproducono perfettamente l'originale in tutti i dettagli.³

La copia nell'arte

Nella storia dell'arte il richiamo ad opere del passato ha una lunga tradizione: i Romani copiavano lo stile e le forme dell'arte greca, gli amanuensi copiavano i manoscritti antichi, gli artisti del Rinascimento copiavano l'arte greco-romana, i manieristi teorizzavano l'imitazione delle opere dei grandi maestri, Michelangelo, Raffaello e Leonardo, i romantici copiavano l'arte gotica e gli impressionisti copiavano l'arte giapponese e africana. La creazione artistica si è sempre mossa fra riproposizione e innovazione, tra richiamo al passato e prefigurazione del futuro. Non è raro che gli artisti scelgano di rielaborare un'opera altrui come spunto e pretesto del proprio percorso creativo, appropriandosene nella sua interezza, citandone i dettagli o ispirandosi ai suoi principi estetici, seppur con l'intenzione di creare una cosa nuova. Proprio per questo non è facile tracciare una netta distinzione tra copiare, citare, tradurre e tradire, cioè valutare il rapporto con l'originale assunto dall'artista, soprattutto da quando la tecnica ha permesso di riprodurre infinite repliche delle opere d'arte, privandole di quella speciale aura che avevano nel passato.

È indubbio che nei confronti della copia, in tutte le sue accezioni, vi sia stato, e vi sia ancora, un atteggiamento di critica, soprattutto quando essa si riferisce all'arte. Ad esempio le repliche artistiche vengono spesso incluse nella categoria del *kitsch*, termine che si presta a definizioni e a valutazioni controverse, di attrazione e di repulsione. Intellettuali come Hermann Broch, Clement Greenberg, Ludwig Giesz, Umberto Eco, Gillo Dorfles, Abraham Moles, Clement Greenberg e Milan Kundera ne hanno fatto un concetto teorico e un criterio estetico, dandone però giudizi divergenti. L'ambivalenza nei confronti del *kitsch* è accomunabile a quella nei confronti delle copie d'opere d'arte, verso le quali il giudizio si può concentrare sull'opera, ma anche e soprattutto sull'operazione "culturale" ad esso sottesa.

Il termine *kitsch* nasce come sinonimo di cattivo gusto, e quindi con valenza denigratoria verso l'imitazione di un originale, considerata una contraffazione e una mancanza d'autenticità e di originalità, caratteristiche, queste, ritenute proprie dell'Arte in quanto espressione di un'operazione

intellettuale e di una cultura “alta.” Si è però delineata un’altra corrente di pensiero, che si focalizza sul *kitsch* come un prodotto dello spirito del tempo: questa pone piuttosto l’accento sull’uomo-*kitsch*, che trova negli aspetti d’abbellimento, di ridondanza e di richiamo ad icone del passato, propri degli oggetti *kitsch*, una forma di assicurazione. Questi oggetti, insomma, avrebbero una valenza consolatoria, in quanto alimentano una menzogna tranquillizzante, un filtro nei confronti della realtà del presente percepita come incerta e minacciosa. Il *kitsch* ricostruirebbe dunque un universo d’irrealtà, o meglio di iper-realtà, in quanto costituito da segni che prendono il sopravvento sulla realtà: come sostiene Umberto Eco, “il segno aspira ad essere la cosa, e ad abolire la differenza del rimando, la meccanica della sostituzione. Non è l’immagine della cosa ma il suo vero calco, ovvero il suo doppio” (Eco *Periferia* 16-17).

Constatando come gli Stati Uniti siano “popolati da città che imitano una città,” come nel caso di Las Vegas o di Disneyland, Eco osserva come “l’industria del Falso Assoluto riesca a dare una parvenza di verità al mito dell’immortalità attraverso il gioco delle imitazioni e delle copie” (Eco 69). Sempre secondo il critico italiano, l’iperproduzione di copie abolisce il feticismo dell’originale, che viene sostituito dal feticismo dei multipli, delle repliche all’infinito di icone rassicuranti, o perché riferite al passato o perché ritenute espressione di una cultura “alta.” Essa però pone anche interrogativi sul significato che ha l’“autentico” in un’epoca in cui tutto è duplicabile e ridotto a segno, come dimostra Las Vegas, “città messaggio... una città fatta di segni, non una città come le altre che comunica per poter funzionare, bensì una città che funziona per comunicare” (Eco 51).

Nella sua nota opera *Learning from Las Vegas*, l’architetto americano Robert Venturi mette in evidenza come le tante copie di noti monumenti o di intere città presenti a Las Vegas si iscrivano nell’architettura cosiddetta della “persuasione,” cioè finalizzata alla vendita, come quella dei supermercati. In questo senso hanno in se stesse un valore essenzialmente decorativo e ornamentale: “Modern architects righteously abandoned ornament on building, they unconsciously designed buildings that were ornaments” (163). Venturi sostiene infatti che il messaggio architettonico seduttivo di Las Vegas funziona perché è ovvio e trasparente. Il gioco della copia è palese, il visitatore sa che non si trova veramente a Venezia, a Parigi o in Egitto, ma in uno spazio clonato per offrirgli un surplus di pura attrazione ludica. Lo stesso architetto riconosce tuttavia che il richiamo ai vari stili, tra cui quello “italico,” è frutto di un omaggio ad un nobile passato, carico di significati simbolici:

The mixing of styles meant the mixing of media. Dressed in historical styles, buildings evoked explicit associations and romantic allusions to the past to convey literary, ecclesiastical and national, or programmatic symbolism. (18)

Alla luce di queste riflessioni la categoria del *kitsch* appare insufficiente per poter spiegare il fenomeno della duplicazione, soprattutto in campo artistico, dove non è sempre agevole operare una distinzione tra originale, citazione, replica e falso, e fra intento creativo e intento comunicativo. Se il *kitsch* ha assunto oggi la valenza di un fenomeno artistico globale, come sostiene il giornalista e studioso Rocco Biondi, è la stessa distinzione tra arte “colta” e arte “incolta” a perdere di significato: “Il *kitsch* non è affatto ‘arte deteriore,’ esso forma un proprio sistema conchiuso in se stesso che si inserisce come un corpo estraneo nel sistema globale dell’arte, o meglio che si colloca accanto ad esso” (Biondi 1). Il *kitsch* può essere considerato un “male” solo se si tiene presente che il vero “male” è la perdita di valori forti che sembra contraddistinguere la creazione artistica attuale. Probabilmente oggi, l’opera è resa *kitsch* dal fatto che la funzione commerciale e turistica di un’opera d’arte ha preso il sopravvento sui suoi fondamenti estetici e morali. Non è quindi la copia *tout court* a rappresentare un vuoto di valori, ma il riferimento, la citazione e la contaminazione sono stati da sempre criteri fondamentali del fare arte, rispondenti alla volontà di aderire ai principi, etici ed estetici, intrinseci all’opera imitata.

La copia nell’architettura dei campus americani all’ombra dell’arte delle città italiane

L’architettura è una disciplina che ha visto da sempre il ricorso alla copia e all’imitazione come atto celebrativo e come tributo ad uno stile, ad una tecnica e ad una *Weltanschauung*. Pensiamo a Leon Battista Alberti ed alla sua riproposta pressoché identica dell’architettura romana. La basilica di Sant’Andrea di Mantova è considerata da alcuni un clone delle basiliche romane, di cui l’Alberti copia le proporzioni e l’impianto geometrico, intendendo in tal modo rilanciare la visione del mondo sottesa ai principi dell’arte classica. In molti casi il gesto del copiare esprime ammirazione per il valore paradigmatico di un’opera, alla quale si riconosce una particolare eccellenza ideativa e valoriale che si intende riprendere attraverso una nuova rielaborazione estetica.

È in quest’ottica della valorizzazione della copia come atto celebrativo che si possono analizzare le imitazioni dello stile artistico e architettonico italiano all’interno dei campus universitari statunitensi.

Gli Americani hanno da sempre dimostrato un grande apprezzamento nei confronti del linguaggio artistico italiano, inserendo in molti dei loro edifici e impianti urbanistici citazioni e stilemi propri dell'arte italiana. Il fenomeno è presente in diverse città: a New York, per esempio, la romana piazza del Campidoglio⁴ è visibile nel Lincoln Center, così come le chiese di evidente influenza romanico-bizantina, nella Judson Memorial Church⁵ l'arco di Tito in Washington Square e il Campanile di San Marco a Venezia nel Metropolitan Life Insurance Company.⁶

Lo stile architettonico americano ha sviluppato una propria identità attraverso diverse fasi creative, dalle quali sono nate correnti costruttive diverse: dallo stile "scatolare" della Scuola di Chicago all'architettura organica di Frank Lloyd Wright, all'*International Style* di Philip Johnson, al neo-razionalismo e al post-modernismo. Prima che si definisse un'identità stilistica americana, l'architettura d'oltreoceano si è lasciata sedurre dagli stili di provenienza europea, come il Gotico, il Rococò, il Liberty e i linguaggi artistici italiani: romanico-bizantino, rinascimentale, barocco, neoclassico e palladiano. La presenza di tutti questi linguaggi ha dato vita ad uno stile eclettico, che tra l'altro può essere considerato lo specchio della multietnicità e multiculturalità di un paese come gli Stati Uniti.

Verso la fine dell'Ottocento e per tutto il Novecento nelle città americane, ma anche nelle prime università (che sono in realtà delle micro-città), sono stati realizzati edifici ispirati a diversi stili artistici italiani, percepiti come esempio di equilibrio ed eleganza, ma soprattutto come simboli per eccellenza della Cultura. All'interno delle città universitarie gli stili maggiormente riconoscibili sono quello bizantino, romanico, rinascimentale e neoclassico-palladiano, ciascuno dotato di precisi caratteri estetici e costruttivi. Lo *stile bizantino* abbraccia un periodo assai vasto ed è disseminato in quei paesi del mediterraneo centro-orientale sui quali si estese il potere di Bisanzio, divenuta capitale dell'impero romano d'Oriente nel IV Secolo d.C. Rientrano in questo stile opere architettoniche di grandissima bellezza, come le chiese di Ravenna (San Vitale, il Mausoleo di Galla Placidia, il Mausoleo di Teodorico, S. Apollinare Nuovo e S. Apollinare in Classe),⁷ la cattedrale di Cefalù, il duomo di Monreale e la cattedrale di Palermo in Sicilia, e infine la Basilica di San Marco a Venezia.

Il *romanico*, che va circa dalla fine del X al XII secolo, si diffuse in tutta Europa dando vita a tantissimi palazzi e chiese caratterizzati da sistemi di copertura con volte a botte e crociere, da colonne poderose e dalla presenza di cripte ipogee, quali si trovano nelle chiese di Sant'Ambrogio a Milano e San Zeno a Verona, nell'abbazia di Pomposa, nel Duomo di

Modena e nelle cattedrali di Trani e Molfetta.

Gli Americani hanno reinterpretato e talora addirittura copiato questi stili nei loro campus. Partendo dalla costa Occidentale incontriamo nel Nord Ovest l'University di Washington, a Seattle, la più grande università pubblica dello Stato, fondata nel 1861 e collocata nello splendido contesto paesaggistico delle baie Portage e Union. All'interno del campus si nota un certo eclettismo di stili e di influenze, che vanno dal gotico al romanico, allo stile Beaux Arts, al country inglese e allo stile moderno. L'influenza italiana è visibile nella così detta "piazza rossa" che si trova nella parte sud del campus. L'architetto che l'ha progettata, nel 1971, ha deliberatamente inteso seguire il modello delle piazze medievali italiane e in particolare di Piazza del Campo a Siena.⁸ La piazza presenta infatti, nel centro, un avallamento a "conchiglia" simile a quello che caratterizza l'originale, fatto per permettere di vedere la corsa di cavalli da ogni punto della piazza, incluso il centro. All'interno della piazza si possono notare tre torri snelle e semplici, anch'esse ispirate alle tipiche torri italiane del periodo comunale.⁹ Questa somiglianza con la piazza italiana non è immediatamente percepibile dal visitatore poiché il disegno è una libera interpretazione in chiave moderna dell'originale, di cui conserva come unico elemento in comune il colore rosso della pavimentazione e delle torri. Ed effettivamente la differenza con il modello senese è sostanziale: mentre le torri medievali avevano una funzione difensiva e di esibizione del potere del committente, quelle della *Red Square* servono da bocche di aerazione per il parcheggio sottostante.

È probabile che l'amministrazione dell'università dello Stato di Washington abbia scelto di utilizzare l'impianto di Piazza del Campo di Siena per dare prestigio e rilevanza simbolica al luogo che rappresenta il cuore del campus. È inoltre possibile che il richiamo alla città toscana sia stato motivato dalla somiglianza del paesaggio collinare e montuoso che circonda Seattle.

Citazioni che si rifanno all'arte europea sono presenti anche nello Stato della California, che dimostra un indubbio eclettismo nella scelta degli stili adottati nei suoi impianti urbanistici e architettonici: oltre al romanico-bizantino, troviamo il Dèco, l'orientale, il postmoderno, il Beaux Arts e l'ispano-coloniale, sicuramente predominante e legato alle sue origini storiche.¹⁰ La grande università pubblica della California, la University of California di Berkeley, fondata nel 1849 e situata su una delle più belle baie americane, la baia di San Francisco, ha un campus di dimensioni non eccessive. Il suo simbolo incontrastato è la Sather Tower, detta "the Campanile," una copia del campanile di San Marco, a cui somiglia in modo evidente. Posto al centro del campus, la Sather Tower

è stata costruita tra il 1913 e il 1914 dall'architetto John Galen Howard, il quale ha cercato di riprodurre l'originale anche nelle dimensioni: il Campanile di Berkeley è alto novantaquattro metri mentre quello di San Marco novantanove.

Come si desume dal materiale informativo fornito dalla stessa università, l'intento degli architetti era di rendere omaggio all'arte italiana e allo stile mediterraneo, come se la torre fosse germogliata dalla cultura e dal paesaggio del Bel Paese. Del resto, lo scenario naturale della baia di San Francisco, con le sue rocce scoscese, gli imponenti alberi, la flora rigogliosa, il blu profondo dell'oceano e il forte vento, si presta molto bene all'accostamento con le coste mediterranee, a cui è simile anche per la mitezza del clima.

Scendendo ancora più verso Sud, nella zona di Los Angeles, incontriamo due importanti università che presentano diversi richiami all'arte italiana medioevale: l'UCLA, University of California, Los Angeles, fondata nel 1881 e l'USC, University of Southern California, costruita nel 1880. Nei campus dell'UCLA troviamo un amalgama di diversi stili, tra cui prevalgono quello moderno e quello moresco, tipico della California del Sud. In quello di Westwood, il North Campus, il primo ad essere edificato, si trovano gli edifici universitari più antichi, il Royce Hall (1929) e la Powell Library (1930),¹¹ entrambi decisamente ispirati alle chiese romaniche italiane. Anche in questo caso gli architetti George W. Kelham e David Allison hanno deciso di costruire edifici italianeggianti sullo scenario naturale che circonda il campus e che ricorda quello della Penisola.

Il Royce Hall è ispirato alla Basilica di Sant'Ambrogio, di cui riprende la facciata a "capanna" e il doppio ordine d'archi. L'intera struttura ricorda la grandiosità del complesso di Sant'Ambrogio, caratterizzato dalla presenza di chiostrini ed edifici vari.¹² I porticati che costeggiano l'edificio richiamano invece esplicitamente il chiostro di Monreale, di cui riprendono le doppie colonnine bianche,¹³ mentre la facciata principale di Royce Hall presenta due torri con finestre ad arco, a imitazione delle torri di Sant'Ambrogio ma anche di quelle del Duomo di Molfetta e di molte basiliche bizantine e paleocristiane romane e ravennati.

L'altro edificio di UCLA di ispirazione italiana è la biblioteca Powell, che ha assimilato nel suo design le caratteristiche di diverse chiese romaniche e bizantine, come San Vitale di Ravenna, San Zeno di Verona, il Duomo di Modena e quello di Fidenza, di cui riprendono il portale, i capitelli zoomorfi (ad UCLA vi sono gufi e gnomi), gli ordini di archetti e le due lanterne che sovrastano i pilastri della facciata. La cupola della biblioteca è stata invece modellata sulla pianta ottagonale

tipica di molte chiese bizantine e romaniche, come quella di San Vitale e di Sant' Ambrogio. Anche il rosso dei mattoni e il contrasto con quelli di tonalità più chiara ricordano il tipico colore rosso e bianco delle chiese romaniche.¹⁴

L'altra università di Los Angeles, la USC, fondata nel diciannovesimo secolo dai Metodisti, presenta diversi edifici di chiara influenza romanica, gotica e rinascimentale, stile quest'ultimo che i committenti considerano "la culla della sensibilità e del pensiero moderni."¹⁵ La Doheny Memorial Library assomiglia alla rinascimentale Villa Farnese di Caprarola sia per il suo aspetto monumentale che per la sua forma a ferro di cavallo. Il Bovard Administrative Building raccoglie una serie di riferimenti alle tipologie architettoniche rinascimentali e romanico-gotiche. La Student Union presenta una struttura solida e imponente che ricorda Palazzo Strozzi di Firenze. Il Mudd Hall ha un campanile all'italiana e il tipico cromatismo a strisce di molte chiese romaniche toscane, come quelle di Orvieto, Lucca e Siena. Anche il Science Hall of Philosophy e il Hoose Library of Philosophy dimostrano di aver incorporato diversi stili dell'arte italiana, dall'impiego dei materiali (terracotta, ceramiche e marmi) alla creazione del giardino all'italiana.

È bene tener presente che attraverso la riproposizione delle forme eleganti e curate dell'architettura bizantina, romanica, rinascimentale o neoclassica, i progettisti americani e i loro committenti intendono ancorare l'immaginario architettonico del nuovo Stato ai valori culturali dell'estetica greco-romana, governata dai classici principi di armonia, equilibrio, compostezza, proporzione e serenità, e non richiamarsi all'"italianità."¹⁶ Rivisitando e riformulando l'arte italiana secondo il gusto americano essi intendono estrarre da essa un valore morale, estetico e culturale "universale," e non assorbire l'identità culturale e architettonica italiana che, tra l'altro, sarebbe difficile da individuare.¹⁷

L'impronta neoclassica

Uno degli stili italiani più diffusi non solo nei campus ma anche in molti edifici, pubblici e privati, statunitensi è sicuramente quello neoclassico, e più precisamente quello palladiano,¹⁸ che si inserisce nel generale richiamo all'arte greca presente a partire dalla seconda metà del diciottesimo secolo e affermatosi su larga scala nella prima metà dell'Ottocento.

Il grande successo del Neoclassicismo negli Stati Uniti coincide con il cambio di gusto determinatosi dopo la guerra d'indipendenza americana, quando si cominciò a sostituire l'esuberanza decorativa tipica

del Rococò (ritenuta espressione dell'ormai decadente *ancien régime*) con uno stile più solenne, basato su logica, sobrietà e rigore, principi, questi, corrispondenti agli ideali politici e al clima di rinnovamento etico e culturale della giovane repubblica.

Il Neoclassicismo, che ebbe in Johann Joachim Winckelmann il suo maggior teorico, si era propagato in Europa in concomitanza con l'affermazione del movimento illuminista grazie al quale si era diffusa una cultura fondata sull'esaltazione della ragione; si era inoltre determinato un mutamento degli ideali di bellezza, fondati non più sull'imitazione della natura, vista come imperfetta e disarmonica, ma sull'imitazione delle opere dei "classici" (greci e romani), ritenute esempi di perfezione, di compostezza e di armonia compositiva.

Il gusto neoclassico è ispirato all'opera di Andrea Palladio (1508–1580), che improntò il suo lavoro a una libera interpretazione del linguaggio classico e alla rilettura delle teorie architettoniche di Vitruvio, elaborate durante il Quattrocento da Leon Battista Alberti.

L'influenza palladiana è inizialmente riscontrabile nella cosiddetta "architettura coloniale," in edifici come la Stratford Hall Plantation (1738), la Westover Plantation e la Drayton Hall, sorte nei pressi di Charleston, nella Carolina del Sud e ispirate a incisioni di opere del maestro veneto, il cui tocco è rintracciabile nella presenza del porticato d'ingresso sorretto da colonne, elemento caratteristico dello stile palladiano. Anche alcuni edifici pubblici, come la biblioteca Redwood a Newport, nel Rhode Island, progettata nel 1749 da Peter Harrison, sono basati sui disegni contenuti nei *Quattro libri dell'architettura* di Palladio. Ad essi si rifanno direttamente anche la Hammond-Harwood House, ispirata a Villa Pisani di Montagnana e realizzata ad Annapolis nel 1774 su progetto di William Buckland, e la prima versione del Monticello di Thomas Jefferson (1770), ispirato a Villa Cornaro di Piombino Dese. Il riferimento a Palladio rimane una caratteristica fondamentale del neoclassicismo americano, giunto dall'Europa grazie ad architetti di origine europea come Benjamin Henry, Asher Benjamin e Minard Lafever, i quali iniziarono a costruire edifici neoclassici nelle principali città della costa orientale e nella parte centrale del Paese. Dello stile neoclassico-palladiano, animato dall'aderenza ai canoni classici dell'antica Grecia, gli architetti americani colsero sia le grandi potenzialità etiche ed educative, che il valore idealizzante e celebrativo. Essi ritenevano infatti che l'ordine compositivo fondato sulle regole della matematica servisse a eliminare dalle opere quegli elementi emotivi e personali che rischiavano di soffocare la nitidezza del pensiero.

Tra questi architetti "neoclassici," Thomas Jefferson (1743-1826) ebbe un ruolo decisivo nel promuovere la diffusione dell'arte palladiana,

anche grazie al suo ruolo istituzionale. Ad essa si ispirò per la progettazione degli edifici della University of Virginia di Charlottesville, che lui stesso fondò tra il 1819 e il 1826, e che ebbe una profonda influenza sullo stile architettonico americano, in quanto l'architettura "colta" si sostituiva a quella "spontanea" della tradizione coloniale. Jefferson era un grande ammiratore di Palladio, come dimostrano le altre sue realizzazioni, la già citata residenza personale del Monticello (1770-1796), il Virginia State Capitol (1785-89) e il "Campidoglio" di Richmond. L'idea di rifarsi alla purezza delle forme classiche del grande architetto veneto si lega agli ideali illuministi di Jefferson e alla sua volontà esplicita di recuperare la semplicità delle linee e l'armonia delle proporzioni proprie dell'arte antica.¹⁹

Il debito dell'architettura americana nei confronti dello stile neoclassico italiano è stato di recente riconosciuto dal Congresso americano, che nel 2010 ha sottoscritto la *Concurrent Resolution 259*, con la quale ha proclamato Andrea Palladio "Padre dell'architettura americana." Nella nota ufficiale della Risoluzione, il Congresso "riconosce l'immensa influenza di Palladio sull'architettura degli Stati Uniti ed esprime la propria gratitudine per l'arricchimento che la sua vita e la sua carriera hanno conferito alla nazione americana."²⁰ Nelle premesse del documento, *I quattro libri dell'architettura* del Palladio vengono definiti come la più importante opera d'architettura d'ogni tempo, un vero e proprio modello per l'immagine architettonica del mondo Occidentale e fonte primaria per gli architetti americani.

Citazioni neoclassiche e palladiane nelle piccole città universitarie

Non è un caso che lo stile neoclassico-palladiano sia così diffuso nei campus universitari americani, esso era infatti associato all'idea stessa di cultura e di trasmissione del sapere. Interamente ispirato a questo stile è il campus dell'University of Virginia, progettato con un chiaro riferimento all'architettura palladiana. Il Villaggio accademico (The Academic Village) ha una maestosità che comunica un senso di equilibrio, eleganza e serenità. Questo grande complesso, costituito da 10 padiglioni e ispirato in modo evidente alla palladiana Villa Barbaro di Maser (1560), doveva servire - secondo l'intenzione di Jefferson - a creare un luogo dove sia i professori che gli studenti potessero vivere insieme, un luogo "dove l'insegnamento pervadeva ogni aspetto della vita quotidiana." (137)

La biblioteca centrale del campus, detta "Rotonda," progettata nel 1822, è chiaramente ispirata alla palladiana Villa Almerico-Capra, conosciuta come "La Rotonda,"²¹ e al Pantheon romano, edifici la cui

struttura circolare doveva simboleggiare “la mente umana illuminata.” (98)

A suggerire a Jefferson il disegno dell’edificio fu l’architetto Benjamin Latrobe, grande rappresentante del neoclassicismo americano.²² La Rotonda venne distrutta in un incendio nel 1895 e per la ricostruzione venne chiamato l’architetto newyorchese Stanford White, che ridisegnò sia l’interno che l’esterno della struttura, aggiungendovi a fianco diversi edifici, tra cui Cabell, Rouss e Cocke Halls.

Della villa palladiana Jefferson non intendeva cogliere solo l’aspetto estetico, ma anche quello funzionale. Così come le ville venete svolgevano funzioni di svago e di studio, ma anche di gestione dell’attività agricola,²³ pure il campus doveva racchiudere varie attività, diventando una specie di piccolo villaggio della cultura oltre che sede della vita quotidiana. Un’altra caratteristica della villa veneta ripresa dal presidente americano è l’attenzione all’inserimento armonico dell’edificio nell’ambiente. Non a caso Charlottesville, piccola cittadina scelta come sede dell’Università, è lontana dai grandi centri urbani e immersa in una zona di boschi e vegetazione rigogliosa, come del resto la sua residenza privata del Monticello, anch’essa ispirata alla Rotonda vicentina.

Altri esempi d’influenza palladiana sono presenti anche all’University of North Carolina, alla Duke University, alla Columbia University e al Bronx Community College (CUNY). Alla Columbia troviamo un’imponente rotonda: sede dell’amministrazione universitaria e del centro visitatori la Low Memorial Library,²⁴ costruita nel 1895 dal noto studio americano McKim, Mead & White, è ispirata a vari stili, che vanno dal romanico al palladiano.

Nelle intenzioni dei progettisti la Low Library doveva richiamarsi al Pantheon, con il quale presenta varie somiglianze, dalla cupola alla facciata. Alcune evidenti differenze riguardano invece le dimensioni dell’edificio e le proporzioni dei vari elementi architettonici nonché la forma della struttura portante, emisferica quella romana, quadrata quella americana. La cupola della Low Library, la più grande del Nord America, è alta circa 32 metri e larga 21, mentre quella del Pantheon è meno ampia e presenta misure più simmetriche tra altezza e larghezza. A fianco della Low Library troviamo un altro piccolo edificio, sede del cappellano dell’università, l’Earl Hall, che richiama in piccolo la Rotonda palladiana, pur essendo di color mattone anziché bianco. Questo edificio è strettamente legato alla cappella dell’università, la chiesa di Saint Paul,²⁵ che richiama la pianta ottagonale della chiesa di San Vitale e quella del Battistero degli Ariani di Ravenna, di cui riprende anche il color rosso scuro dei mattoni. Un altro esempio di stile palladiano è il Language

Hall, posto al centro del campus dell'ex New York University, ora sede del Bronx Community College (CUNY), situato a nord di Manhattan e istituito nel 1957. Il Language Hall, considerato monumento nazionale, ospita ora la sede dell'amministrazione e l'ufficio del rettore e del prorettore dell'università. Inaugurato nel 1910, è stato costruito grazie al Presidente dell'Università di NYU, Mitchell MacCracken e realizzato su progetto di Stanford White, del noto studio McKim, Mead & White già citato in precedenza. L'edificio riprende la struttura di Villa Almerico-Capra, soprattutto nei colonnati sovrastati dal timpano posti ai 3 ingressi e nella cupola circolare, adornata da un soffitto a cassettoni, da mosaici di marmo italiano, e sorretta da colonne di marmo *connemara*, di color verde scuro, proveniente dall'Irlanda. All'interno della cupola si trovano 16 statue di muse greche. L'esterno della cupola è di ferro ed ha assunto un colore verdognolo a causa delle intemperie.²⁶ Nell'edificio centrale s'innesta un lungo colonnato circolare lungo circa 90 metri, che alberga la "Hall of Fame" (galleria dei notabili). Sulle sue colonne di ordine ionico e tuscanico poggiano 98 busti di personaggi che hanno fatto la storia politica e culturale degli Stati Uniti, tra i quali i presidenti Woodrow Wilson, Franklin Delano Roosevelt, il premio nobel per la pace Jane Addams, e numerosi scrittori, tra i quali Mark Twain, Edgard A. Poe, James Fenimore Cooper e Nathaniel Hawthorne.

Nostalgia del passato o icona della modernità?

Chi ha l'occasione di andare a visitare uno di questi campus universitari può provare un senso di irritazione e sprezzo di fronte a questa architettura "copiata," che agli Europei appare generalmente pacchiana e volgare, e in definitiva *kitsch*.²⁷ Se ci si limita a questa visione si perde l'opportunità di cogliere lo spirito creativo e il gusto estetico degli americani.

Per comprenderli occorre esplorare questa realtà senza preconcetti, lasciandosi alle spalle le proprie origini e la propria tradizione culturale ed estetica, per aprirsi alla novità rappresentata dal linguaggio architettonico americano in particolare e, in generale, anche dal linguaggio architettonico contemporaneo. Come suggerisce il filosofo francese Jean Baudrillard, l'architettura²⁸ del clone è tipica della mentalità americana, costantemente orientata al nuovo, alla sperimentazione e alla progettualità (*America 60*): è per questo che il linguaggio architettonico americano è diventato il linguaggio architettonico globale.

La prospettiva di Baudrillard ci sembra indispensabile per affrontare un discorso critico sugli Stati Uniti, soprattutto perché offre uno sfondo e un punto di riferimento per valutare lo sconcerto suscitato

da queste “copie.” Il filosofo francese crede che le reazioni di condanna rivelino una matrice antimoderna, tipicamente europea, e una sostanziale debolezza interpretativa: per lui infatti l’America “è la versione originale della modernità;” è il paese dei paradossi, che proprio nel paradosso racchiude tutta la sua forza ed energia vitale.

Agli americani non importa se il Campanile di Berkeley è *kitsch*, o se non è l’originale: quello che importa – direbbe Baudrillard (*America* 63) – è creare oggetti che si fondino sul reale, sul momento, sul concreto: “Il principio dell’utopia realizzata spiega l’assenza, e anche l’inutilità, della metafisica e dell’immaginario nella vita americana. Esso crea negli americani una percezione della realtà diversa dalla nostra: il reale non è legato all’impossibile, e nessun insuccesso può rimetterlo in discussione. Quello che è stato pensato in Europa si realizza in America; “tutto quello che sparisce in Europa appare a San Francisco!” (Baudrillard 69). Mentre per l’Europa tutto culmina nella trascendenza e non può esistere se non è stato prima pensato come concetto, per lo spirito americano ciò che conta è “realizzare il concetto, e materializzare le idee” (Baudrillard 71).

Di parere contrario è invece, come abbiamo visto Umberto Eco, il quale non riconosce nessun valore artistico al clone, considerandolo più che altro un sintomo dell’*horror vacui* che affligge gli americani. Da qui il suo giudizio radicalmente negativo sul dilagare di un’architettura basata sul “quasi vero,” che a suo avviso nasce dalla mancanza di storia degli americani e serve a ottenere una rappresentazione più consolatoria della realtà: un elemento che “non poteva prosperare che in America, un paese ossessionato dal realismo dove, perché una rievocazione sia credibile, deve essere assolutamente iconica, copia rassomigliante, illusionisticamente “vera,” della realtà rappresentata” (Eco, *Periferia* 14). Dietro queste “icone della solitudine” si riflette, secondo Eco, la cultura dell’esteriorità. Ad esempio, il proliferare di luoghi come Las Vegas o Hearst Castle²⁹ in California, delineano, secondo Eco, una forte esigenza di colmare un vuoto, di affermare un’identità attraverso il clone di identità altrui e di fermare il flusso del tempo attraverso la riproduzione del passato:

Questo lascia capire come esista una costante dell’immagine e del gusto americano medio, per cui il passato deve essere conservato e celebrato in forma di copia assoluta, formato reale, scala uno ad uno: una filosofia della immortalità come duplicazione. (Eco 14)

Anche secondo lo studioso Maurizio Peleggi l’arte del copiare rappresenta un’espressione dell’ansia nei confronti del presente, che si cerca di superare ancorandosi al passato (255–265). La riproposizione di chiese, ville, campanili, palazzi italiani all’interno dei campus potrebbe dunque essere

vista come una forma consolatoria che colma la mancanza di tradizioni architettoniche, e anche di tradizioni *tout court*. Lo spirito pragmatico americano avrebbe colmato il vuoto del passato andandosi a cercare un passato nella tradizione culturale più prestigiosa.

Secondo Jean Baudrillard, invece è proprio grazie alla mancanza del culto del passato e del mito dell'autenticità che gli americani possono proiettarsi in una dimensione "di perenne attualità" (*America* 64), vivendo il proprio presente come principio di verità, nella costante attualità dei segni. L'aspetto che colpisce Baudrillard degli Stati Uniti – e che possiamo rintracciare anche negli edifici qui analizzati – è la loro capacità di sfruttare al meglio la mancanza di radici, lasciando poche *chances* a chi si fa guidare dalla nostalgia per le origini. Comprendere come in America esistano realtà contrastanti come l'artificialità assoluta di Las Vegas e l'intatta bellezza naturale del Grand Canyon è indispensabile se si vuole catturare l'anima di questo paese, ma anche lo spirito della contemporaneità. Nessun accostamento è azzardato in America (ad esempio, il fascino naturale della baia di San Francisco e il Campanile di Venezia che svetta su di essa); anzi, non vi è niente di più elettrizzante e significativo di questa giustapposizione inattesa.

Bisogna accettare tutto in blocco, perché è proprio questa collisione che crea l'aspetto *illuminating, exhilarating*, del modo di vita americano... Se osservate questa società con le sfumature del giudizio morale, estetico o critico, ne sopprimerete l'originalità che deriva appunto dall'aver sfidato il giudizio e operato una prodigiosa commistione degli effetti. Eludendo questa commistione e questo eccesso, vi sottraete semplicemente alla sfida che questa società vi lancia. (Baudrillard, *America* 67)

I campus che sfoggiano esempi di architettura bizantina, romanica e gotica, classica e neoclassica, dimostrano un eclettismo di stili e culture che corrisponde alla molteplicità etnica dei loro frequentatori. Sempre secondo Baudrillard, tutti i tentativi europei di raggiungere il livello americano di modernità sono destinati a fallire, anche perché troppo legati ad un'idea etnocentrica dell'esistenza, mentre gli americani sono già andati oltre al concetto d'appartenenza culturale: con la loro *eccentricità* si sono decentrati e hanno acquisito una libertà in termini di funzionalità e attivismo percepibile in ogni loro gesto, pensiero e realizzazione.³⁰ Ecco perché la copia del Pantheon alla Columbia University, così come la copia del Ponte Vecchio nel deserto del Nevada, affascinano tanto chi è stanco della vecchia Europa e dei suoi pregiudizi, quanto chi vuole capire in che direzione va il mondo; in questo paese, l'assenza di una cultura "alta" non

viene vissuta come ostacolo alla realizzazione: è un *habitus* mentale che sfida ogni forma di conformismo e di pregiudizio rispetto alla tradizione. Ugualmente, l'assenza del passato non viene percepita come un limite, ma come una precondizione del futuro.

Nelle diverse interpretazioni di Eco e di Baudrillard si confrontano anche le opposte visioni del significato del clone, che per Eco non può avere alcun valore artistico in quanto privo della sacra autenticità dell'originale. A questo proposito sono utili le intuizioni di Walter Benjamin, che già negli anni Trenta del Novecento aveva riflettuto sul fenomeno della copia nel suo famoso testo *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (184).

Lo studioso tedesco si chiede come cambi il concetto stesso d'opera d'arte nel momento in cui la sua riproduzione "pone al posto di un evento unico una serie quantitativa di eventi" (23), ed elimina unicità e autenticità dai valori tradizionalmente fondamentali. Egli arriva alla conclusione che "nell'istante in cui il criterio dell'autenticità nella produzione dell'arte viene meno, si trasforma anche l'intera funzione dell'arte" (27). Per Benjamin, infatti, l'opera d'arte riprodotta "diventa una formazione con funzioni completamente nuove, delle quali quella di cui siamo consapevoli, cioè quella artistica, si profila come quella che in futuro potrà venire riconosciuta marginale" (28). La posizione di Walter Benjamin si scosta da quella tradizionale, esplicitata tra gli altri dal filosofo tedesco Georg Simmel (1858-1918), il quale sostiene invece che il valore dell'opera d'arte è connesso esclusivamente alla sua l'unicità e che la semplice copia di un'opera non può essere ritenuta a sua volta un fatto artistico.³¹

Certo è che nell'epoca della società di massa e della diffusione di tecniche sempre più sofisticate di riproduzione, non ha più molto senso fare riferimento al valore di unicità e di autenticità di un'opera: "La riproducibilità tecnica dell'opera d'arte modifica il rapporto delle masse con l'arte," in quanto determina "un modo diverso di partecipazione," cioè di fruizione dell'opera (Benjamin 44). Ne consegue "la liquidazione del valore tradizionale dell'eredità culturale" (23) e di conseguenza della sacralità intrinseca dell'originale.

Dello stesso parere è Baudrillard, secondo il quale la nostalgia dell'autenticità, così come quella del passato, ha perso senso. Non a caso egli ha posto al centro della sua riflessione la simulazione e il simulacro,³² considerati come i parametri fondamentali della modernità. Egli stabilisce infatti una precisa distinzione tra la rappresentazione, che parte dal principio di equivalenza tra segno e reale, e la simulazione, che invece nega qualsiasi equivalenza tra segno e reale. Mentre rappresentare significa mascherare la realtà, simulare significa assumere l'assenza di realtà e negare

qualsiasi rapporto con essa. In tal modo l'immagine si emancipa dal reale e diventa simulacro di se stessa. È questa del resto la caratteristica della "società della conoscenza," nella quale la produzione dell'immateriale supera la produzione del materiale, la proliferazione di immagini supera la concretezza degli oggetti, il segno è fine a se stesso e non ha più un referente nel reale. Nel momento in cui non vi è più una realtà fondante, densa di valore, ma vi è solo un universo di segni autoreferenziali che si scambiano tra loro, non ha più senso parlare di autenticità o di valore dell'originale. Nel momento in cui la realtà è completamente subordinata all'immagine, come sostiene Mario Perniola, vi è una totale confusione tra verità e finzione, tra realtà e simulacro.

Sulla base di queste considerazioni Baudrillard, come Benjamin, si interroga sul ruolo che ha oggi l'arte e giunge alla conclusione che essa, come del resto la verità e la realtà, è ormai destituita di senso, almeno nella sua accezione tradizionale, in quanto l'attuale surplus di produzione e di riproduzione artistica ha annullato il valore di autenticità (Baudrillard, *Illusione* 71). A rendere evidente questa evaporazione in campo artistico è stato Andy Warhol, che con la sua riproduzione di icone "ha attaccato il concetto di originalità in maniera originale" (78), compiendo una vera e propria rivoluzione destinata ad annullare la distinzione tra reale e simulacro: "Tra pochi secoli non vi sarà alcuna differenza tra la vera città di Pompei e il museo J. Paul Getty a Malibu" (117).

Queste considerazioni di Baudrillard risultano molto convincenti nell'era della globalizzazione, nella quale le icone, non più legate a una realtà locale, diventano fruibili a livello globale: si muovono le persone, si muovono le merci, si muovono anche le immagini, svincolate da qualunque rapporto di identità con il contesto in cui sono state prodotte.

Alla luce di queste riflessioni, si può ritenere che l'architettura "copiata" dei campus americani non rappresenti tanto una generica forma di nostalgia per il passato quanto un linguaggio della modernità, nel quale il bisogno di conferire importanza ai luoghi destinati alla trasmissione della cultura ha trovato, attraverso il richiamo alla classicità, il referente più idoneo e funzionale. Nell'imitazione e nella creazione di facsimili³³ dell'arte italiana vi è sì un indubbio omaggio all'ingegno artistico e architettonico italico, ma soprattutto vi è la consapevolezza di poter attingere a qualunque forma estetica, senza temere di snaturarla con la copia o con lo sradicamento dal suo contesto originale e senza dimostrare alcuna soggezione nei confronti della sacralità del modello autentico.

NOTE

¹ I cinesi sostengono che copiare sia nella loro natura e che rappresenti un segno di omaggio verso l'originale: "Copiare è nella nostra natura. In passato il rispetto per un autore si esprimeva nel numero di copie che si facevano della sua opera" (Del Corona).

² "Copying is assimilation, reenactment is appropriation, appropriation is creation" La traduzione è mia.

³ "Riproduzione agamica di individui dotati dello stesso corredo cromosomico" (Gabrielli 417).

⁴ Le figure geometriche della pavimentazione della piazza antistante il Lincoln Center si ispirano a quelle della Piazza del Campidoglio a Roma.

⁵ La chiesa in stile romanico è stata disegnata da McKim, Mead & White nel 1892 e ricorda le tipiche torri in stile romanico, come ad esempio quella dell'Abbazia di Pomposa (Ravenna).

⁶ La torre alta quasi 100 metri è formata da un basamento in cotto largo 12 metri. Di chiara influenza romana per le sue linee semplici e armoniche, essa rappresenta l'emblema del campanile perfetto e della bellezza esemplare, enfatizzata da una grande visibilità.

⁷ In generale le chiese di stile romanico-bizantino hanno una cupola alta e leggera, di solito di mattoni rossi e un esterno piuttosto spoglio. Le chiese del ravennate sono prevalentemente note per gli splendidi mosaici che decorano l'interno, nel quale la brillantezza alleggerisce e dilata lo spazio.

⁸ "The plaza's paving pattern is reminiscent of medieval European town squares, especially the Piazza del Campo... The abstract geometry of the trio of brick pylons brings a certain grandeur to the plaza, their location calculated to harmonize well with the surrounding partnership of buildings and Memorial Way. In effect, they become a kind of University campanile (lacking only the bells), though their true function as vents for the garage below diminishes their status as monument" (Johnston 105).

⁹ Tra le città italiane famose per le torri ricordiamo Bologna, detta in passato "La Turrita" per le sue duecento torri, come le celebri Garisenda e Asinelli, Mantova con le sue torri dei Rivalta, dei Gambulini, degli Acerbi e dei Poltroni, Pavia, chiamata un tempo "la città delle cento torri," di cui ne restano ancora 72, anche se in gran parte "mozzate," e San Gimignano, che arrivò ad averne una settantina.

¹⁰ "Un'eclettica miscela di esotismi diversi, da cui non è possibile prescindere se si vuole correttamente interpretarne sviluppi e esiti architettonici" (Sacchi 30).

¹¹ Royce Hall è sede della School of Humanities dedicata al filosofo americano Josian Royce, mentre la biblioteca Powell prende il nome dall'omonimo direttore della Graduate School, Lawrence Clark Powell.

¹² Questo enorme complesso è frutto di diverse costruzioni e opere di trasformazione che hanno ospitato due comunità religiose non sempre in ottimi rapporti: i benedettini (i cui chiostri ora fanno parte della Università Cattolica del Sacro Cuore) e i canonici regolari. Fondata dal vescovo Ambrogio tra il 379-386, dalla sua costruzione la basilica è oggetto di grande devozione.

¹³ I pilastri a "fascio" sono formati da un gruppo di semicolonne e semipilastri posti in asse di spigolo rispetto agli archi di volta.

¹⁴ Dal sito dell'università UCLA: "Modeled after Milan's San Ambrogio Church, constructed in the tenth and eleventh centuries, Royce Hall was built in 1929 as one of the first campus structures. Its unique Romanesque architecture prompted the State Historic Preservation Office to select it for restoration to its original design." (UCLA, "History of Royce Hall").

¹⁵ In uno dei siti dedicati all'Università si leggono le ragioni che hanno spinto il consiglio di amministrazione accademico a imitare lo stile rinascimentale "As a cradle of modern thought and sensibility."

¹⁶ Come affermava Pasolini sul settimanale *Tempo*, rivista sulla quale tenne una rubrica a partire dal 1968: "Nazione e cultura sono due nozioni che devono distinguersi, anche se una secolare abitudine le mescola dentro di noi" (Pasolini 3).

¹⁷ Come spiega eloquentemente lo studioso Giovanni Bartolozzi, è anacronistico parlare di identità italiana in architettura, "poiché la formazione individuale dell'architetto è sempre frutto di ibridazioni, di percorsi trasversali imprevedibili, di improvvisi cambi di direzione. Non ci sarebbe stato Le Corbusier senza il Partenone. Non ci sarebbe stato Terragni senza Le Corbusier e oggi non ci sarebbe quel catalizzatore instancabile di Peter Eisenman senza Terragni. Affermare l'esistenza di una identità italiana significa allora negare lo scambio delle idee, negare ai contenuti e ai programmi una libera evoluzione imperniata nella società che viviamo" (Bartolozzi).

¹⁸ Andrea di Pietro detto *Palladio* (Padova, 1508-Treviso 1580) è considerato uno dei più grandi architetti del Rinascimento, artefice delle famose ville venete che sono diventate un canone costruttivo ammirato in tutto il mondo.

¹⁹ Thomas Jefferson fu il secondo inquilino dell'edificio palladiano più famoso d'America, la Casa Bianca, realizzata da James Hoban, che ne firmò il progetto esecutivo; fu costruita fra il 1792 e il 1800, ispirandosi a due edifici palladiani irlandesi, Castletown e Leinster House di Richard Cassels. Lo stile palladiano della Casa Bianca è considerato una forma precoce del neoclassicismo americano.

²⁰ Notizia pubblicata sul *Corriere del Veneto* il 13 dicembre, 2010.

²¹ La Rotonda è la villa palladiana che meglio incarna gli ideali estetici dell'artista italiano, in quanto in essa egli ha potuto esprimere liberamente una totale identificazione tra architettura, paesaggio e ideale estetico, senza tener conto dei vincoli dovuti alla finalità pratiche di tipo agricolo presenti in altre ville

²² Fu proprio Benjamin Henry Boneval Latrobe (1764-1820), architetto americano d'origine inglese, a suggerire a Jefferson la soluzione della Rotonda. I primi lavori importanti di Latrobe sono il Campidoglio di Washington, D.C., la cattedrale di Baltimora, il penitenziario di Richmond e la Banca di Pennsylvania. Durante la sua carriera disegnò edifici per Princeton University, University of Maryland, University of Pennsylvania e Dickinson College.

²³ Questo stretto nesso fra le due funzioni è messo in risalto dalle *ali porticate* che collegano l'edificio centrale – in genere dominato dalla soluzione, tipica di Palladio, della facciata tempio – ai fabbricati rustici. Si vedano, ad esempio, Villa Almerico-Capra ("Rotonda"-Venezia: 1565-66), Villa Cornaro, Villa Pisani, Villa Foscari (La Malcontenta)

²⁴ Questo edificio è dedicato al dodicesimo Presidente della Columbia University, che portò il campus da Midtown (49th St e Madison) al West Side, sulla 116^a. In principio la Low Library albergava la biblioteca principale, fino a quando venne costruita la Butler Library proprio di fronte, ora sede di diversi eventi, tra cui la cerimonia del Pulitzer Prize.

²⁵ Questa chiesa è stata realizzata nel 1904 secondo il progetto dall'architetto I. N. Phelps dello studio Phelps e Howells, le cui zie finanziarono l'intera costruzione.

²⁶ Anche nelle *brochures* relative a questo monumento vi è a mio avviso un'imprecisione: esso infatti viene sempre accostato al Pantheon romano, mentre risultano più evidenti i richiami alla Rotonda palladiana, sia per la presenza delle scalinate con colonnato, sia per la struttura esterna completamente quadrata. Diversamente dal Pantheon, l'edificio presenta su entrambi i lati due colonnati sovrastati dal timpano, che richiamano piuttosto il disegno delle ville palladiane.

²⁷ In un articolo di Andrea Spinelli "Parigi e Venezia clonate a Las Vegas," si legge

dell'insofferenza dell'allora sindaco di Venezia, Massimo Cacciari, che in merito alla diffusione mondiale di copie della città lagunare dichiarò: "Venezia dovrebbe essere protetta dal copyright per evitare scempi."

²⁸ Anche secondo Frederic Jameson l'architettura rappresenta lo specchio da cui si intuiscono le tendenze culturali e si colgono i cambiamenti del gusto estetico: "è nell'ambito dell'architettura che le modificazioni nella produzione estetica si sono rese più platealmente visibili e che i problemi teoretici da esse sollevati hanno ottenuto una centralità e un'articolazione maggiori che in altri ambiti" (Jameson 315).

²⁹ Questo edificio californiano, che sorge su di una superficie di circa 250 mila acri di terreno e un tempo appartenuto a William Randolph Hearst, uno dei più grandi collezionisti d'arte del mondo, è stato donato dalla famiglia allo Stato della California nel 1957. Ora è sede di un museo aperto al pubblico che ospita una vasta collezione di arte e architettura mediterranea.

³⁰ Questo pensiero si può leggere nel suo insieme a pagina 79.

³¹ Si veda Kurt H. Huff:

It is the greatest mistake to think that, because it always functions as the adornment of an individual, adornment must be an individual work of art. Quite the contrary: because it is to serve the individual, it may not itself be of an individual nature as little as the piece of furniture on which we sit, or the eating utensil which we manipulate, may be individual works of art. The work of art cannot, in principle, be incorporated into another life, it is a self-sufficient world. By contrast, all that occupies the larger sphere around the life of the individual, must surround it as if in ever wider concentric spheres that lead back to the individual or originate from him. (356)

³² Jean Baudrillard ha affrontato questi concetti in numerosi libri, quali *Simulacri e impostura*, *Lo scambio simbolico e la morte*, *Simulacro e Simulazione*, *Della seduzione*, *Il sogno della merce*.

³³ "Riproduzione precisa, fedele di qualcosa, persona o cosa tanto simile ad un'altra da sembrarne una copia" (Gabrielli 764).

OPERE CITATE

Bartolozzi, Giovanni. *Malattia italiana dell'identità*. (2004); <http://www.antithesi.info>. Web. 6 Febbraio 2011.

Baudrillard, Jean. *L'America*. Trans. Laura Guarino. Milano: Feltrinelli, 1988.

---. *Illusione, disillusione, estetiche. Il complotto dell'arte*. Trans. Laura Guarino. Tesserete: Pagine d'arte, 1999.

---. *Lo scambio simbolico e la morte*. Trans. Girolamo Mancuso. Milano: Feltrinelli, 1984.

---. *Della seduzione. Saggi e Documenti del Novecento*. Pina Lalli. Firenze: SE (Hoepli), 1997.

---. *Simulacri e impostura. Bestie, Beaubourg, apparenze e altri oggetti*. Trans. Pina Lalli. Bologna: Cappelli, 1980.

---. *La sparizione dell'arte*. Trans. Elio Grazioli. Milano: Politi, 1988.

Benjamin, Walter. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità*

- tecnica*. Torino: Einaudi, 2000.
- Biondi, Rocco. *Avanguardia e Kitsch nel Cinema italiano*. Brindisi: Biondi, 2009.
- Castelfranchi-Vegas, Liana and Elda Cerchari Necchi, a cura di. *Storia dell'arte*. Milano: Carla Signorelli Editore, 1967.
- Cricco, Giorgio and Francesco Paolo Di Teodoro, a cura di. *Itinerario nell'arte*. Bologna: Zanichelli, 2005.
- Del Corona, Marco. "L'Europa clonata dei cinesi." *Corriere della sera* (31 Maggio 2008).
- Eco, Umberto. *Dalla periferia dell'impero*. Milano: Bompiani, 1997
- . *La struttura assente*. Milano: Bompiani, 1996.
- Gabrielli, Aldo. *Dizionario della lingua italiana*. Milano: Mondadori, 1994.
- Huff, Kurt H. *The Sociology of Georg Simmel*. New York: Free Press, 1964.
- Jameson, Fredric. *Il postmoderno o la logica culturale del tardo capitalismo*. Milano: Garzanti, 1989.
- Johnston, Norman J. *The Fountain & the Mountain: The University of Washington Campus in Seattle*. Seattle: University of Washington Press, 2003.
- "Il Congresso degli Stati Uniti: 'Palladio padre dell'architettura.'" *Corriere del Veneto* (13 Dicembre 2010).
- Marchiori, Giuseppe. *La civiltà del Romanico*. Firenze: Sansoni, 1967.
- Pasolini, Pier Paolo. *Il Caos*. A cura di Flavio Panzeri. Mondadori: Milano 1988.
- Peleggi, Maurizio. "Consuming Colonial Nostalgia: The Monumentalisation of Historic Hotels in Urban South-East." *Asia Pacific Viewpoint* 46.3 (2005): 255–265.
- Perniola, Mario. "Icones, visions, simulacres." *Traverses* 10.2 (1978): 39-49.
- Sacchi, Livio. *L.A., California. Un profilo architettonico di Los Angeles*. Milano: Editoriale Modos, 1988.
- Schwartz, Hillel. *The Culture of the Copy*. Cambridge: MIT Press, 1994.
- Spinelli, Andrea. "Parigi e Venezia clonate a Las Vegas." *Il Resto del Carlino* 3 settembre 1999.
- Tavenor, Robert. *Palladio and Palladianism*. London: Thames and Hudson, 1991.
- UCLA. "History of Royce Hall." <http://www.uclalife.org/about/history>.
- Venturi, Robert, Denise Scott Brown, and Steven Izenour Steven, a cura di. *Learning from Las Vegas. The Forgotten Symbolism of Architectural Form*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1977.
- Whitehill, Walter Muir. *Palladio in America*. New York: Rizzoli International Publications, 1982.

Identity in Perugia: The Half-Invention of Tradition and Anticlerical Bread

Urban Identities in Italy

A city's cloak of identity is cut from the available cloth of tradition. Venice uses the finery of one of its merchant-admirals from its fifteenth-century apogee, though *la Serenissima* dresses more often these days as a carnival-goer. Bologna—true to its triple nicknames of *la dotta*, *la grassa*, and *la rossa*—wears the university gown, the portly chef's apron, and the blue worker's smock. Modern-day Rome likes to recall the togas of the Republic; black frocks and papal purple are part of the Eternal City's apparel as well. What identity does one wear in Perugia?

Perugia, the capital of the central Italian region of Umbria, has created an identity that is a curious blend of the mythical and the historical. The city became a free commune in the Twelfth century and beat the surrounding area into submission with such ferocity that Dante noted the "heavy yoke" of the city's hegemony. Perugia reached its zenith in the Fifteenth century, after which it went into decline, a decline accelerated by concerted papal efforts to limit what had been a wide-ranging autonomy. This autonomy included trial by Perugian magistrates (instead of by judges appointed by the papal legate, as elsewhere in the Papal States), as well as the privilege of buying salt without taxation.

A dispute with Pope Paul III Farnese, nominally about this last point but in reality about the larger issue of papal control over the city, led to the so-called Salt War of 1540. Perugia's defeat by papal forces meant subjection; after 1540, the city became a provincial backwater, went into a precipitous decline, and was "protected" by a Swiss garrison that only left when the Piedmontese arrived in 1860. Italian unification meant the birth of the province of Perugia, which encompassed much more territory than the medieval free commune and its rural hinterland. As Nicholas Harney points out, that although

The boundaries of these regions attempted to mimic some ancient historical territories, they had little meaning for the population encompassed by these new administrative structures. In fact, rivalries and animosities within regions and loyalties to specific municipalities or provinces were more pronounced than feelings of loyalty to this larger governing unit. (48)

In the post-unification era, then, there was a kind of vacuum of identity in

Perugia. The city lacked age-old institutions—such as the maritime success and happy decadence of Venice, or Bologna’s proud title of Europe’s oldest university—around which to reorganize its municipal identity. Anticlericalism, or the invented tradition of it, seems to have been the solution. In 1859 Perugian rebels against the pope had been massacred by Swiss reinforcements from Rome, and this memory was still fresh at the inception of the Kingdom of Italy. Contemporary Perugian historians, most of them fervent nationalists, ignored the three hundred and twenty year period of the local elite’s collaboration with papal legates and, highlighting friction between the papacy and the government of the commune in the pre-1540 period, invented an identity built on the city’s supposed anticlericalism. This identity appears to have been well-accepted, and rather quickly so, as already in 1910 the *New York Times*, reporting on a new history of the city by an English writer, entitled its anonymous review, “A Natural Enemy of the Priesthood.”¹

According to Perugians, their hatred of the pope has been so intense and so constant since 1540 that it even manifests itself in Perugian cuisine. The traditional (and indeed still best-selling) bread in Perugia is locally known as *pane sciapo*,² supposedly a result of the popular protest against the higher taxes on salt imposed on the Perugians in 1540 by Pope Paul III, the reason for the war that ended Perugia’s proud tradition of relative freedom from papal interference in municipal affairs. Perugians take pride in explaining the history of their bread and their fight with the pope to the foreigners who flock to Perugia to study.

There are, however, several other popular explanations (not necessarily limited to Perugia) for this lack of salt, which yields bread quite different from most of the rest of the peninsula’s culinary traditions. This paper will examine these explanations which are often used in central Italy in an attempt to see if they coincide with indications of historical veracity from geographical, literary, and historical sources.

The Geography of Salted Bread

In central Italy there is a large swath of territory in which the traditional local bread is prepared without the addition of salt. To get an idea, however approximate, of the extent of the unsalted bread zone, I called the provincial authorities of twenty-five central Italian provinces and one southern one, and asked whether salted or unsalted bread was sold more in that province.³ Almost all respondents answered with either one or another, though four offices replied that the province was effectively divided in half between the two. Interestingly, the offices in Cesena

and Forlì reported that unsalted bread was only found in the part of the province that was mountainous, while the office in Rieti indicated it was the part of the province towards the north. The Lucca office said that the province had mostly salted bread, but that the region towards the interior ate the bread from Altopascio, which one can see from an examination of the rules regarding its manufacturer is unsalted (Camera di Commercio di Lucca 3).

Figure 1 is an attempt to indicate graphically the “territory of unsalted bread”: the provinces where unsalted bread is more common are shaded, while the “divided provinces” are indicated with alternate shading. As is evident, there is a very large swath of territory where one finds unsalted bread as the principal bread. Unsalted bread is not just found in and around Perugia, nor far from the coast, but throughout Umbria, down towards Rome, east to the Adriatic, and north up to the Apennines that divide Tuscany from Emilia-Romagna.



Oral tradition and popular books (especially cookbooks) offer reasons for which unsalted bread is eaten in one zone or another. The first

reason given by Italians for the origin of unsalted bread is geographic. This popular explanation holds that certain areas of Italy lie far from the sea (the ultimate source of most of Italy's salt) and transport costs supposedly made it prohibitively expensive to ship salt to the interior.

At first glance this seems logical, though there were important inland salt mines in the Po River Valley at Salsomaggiore and Cervia (Kurlansky 93). If distance from the sea correlated inversely with the use of salt in bread, though, we would logically expect to find a swath of territory in which unsalted bread was the rule running down the backbone of the Apennines, a long North-South swath lying at some distance from the two coasts, in addition to two small zones in the interior of the islands of Sardinia and Sicily, something like Figure 2.



Yet another explanation is that given the importance of cured meats and cheeses to the peasant diet, the little salt that they could afford had to be used in these products rather than in bread. This explanation too, does not satisfy historical logic, as many Italian provinces are known for their particular cured meat or autochthonous cheese. Also unconvincing is

the related thesis that given the highly salted cured meats and cheeses in Umbria and Tuscany, the bread would need a correspondingly lower quantity of salt. As with the previous thesis, this one is not able to explain the absence of unsalted bread in other regions with very salty cured meats, like Apulia or Calabria.

As mentioned before, the existence of reasons for unsalted bread are no more limited to Perugia as the unsalted bread itself. Indeed, in Florence a popular legend holds that Tuscan bread is unsalted because of a dispute between the city and the pope (exactly which pope is never specified in written accounts), who blocked salt shipments up the Arno. Salt became so expensive that the Florentines could no longer afford to put it in their bread. This explanation is widely described on blogs and in other popular accounts of the food in Tuscany. This myth does have a basis in reality, though, because as we will see there was a dispute between the pope and the Perugians that had as its cause an increase in the price of salt.

Perugia and “pane sciapo”

Having examined these three theories, which try to explain the existence of a “territory of unsalted bread,” I will now try to apply these to the specific case of Perugia. The city is the capital of Umbria, the only region on the peninsula south of the Po river that does not touch the sea, which lends credibility to the reasoning of the first hypothesis, distance from the sea. The explanation could be that, given the centrality of meat products to the Perugian diet, the peasants used salt for these instead of in bread. A recent cookbook of regional fare describes Umbrian bread like this:

Sciapo, il pane umbro, perché il sale, portato da lontano, era destinato principalmente per la preparazione dei formaggi e dei prosciutti e dei salumi in genere, beni tutti di prima importanza. (Marchesi 16)⁴

There are however several problems with this hypothesis as well. As pointed out above, we would expect a swath of unsalted bread territory down the spine of Italy, equidistant from either coast (Figure 2). Instead we find that the “geography of unsalted bread” (i.e. the area where unsalted bread predominates in local cuisine, represented in Figure 1) does not seem resemble this expected swath at all. In addition, the idea of distance from the sea being a useful correlate of transport costs does not take into account the use of navigable rivers. The early nineteenth-century agricultural economist Johann Heinrich von Thünen, in his book *Isolated*

State, developed the idea that the means of transport and geography around a city would determine how its rural hinterland was arranged.

Von Thünen imagined a city on a perfectly flat plain with no rivers or roads running to it: this “isolated state” would have concentric rings of production of various agricultural products. Close to the city would be the high-value products whose sale would pay the proportionally higher rent near the city (e.g. dairies and market gardens). The outer circles, like ripples, would have lower-value products like coppice wood and cereals. Beyond that grazing land and then wilderness. Important to our discussion is that if the city were set on a navigable river, “the low cost of water transport would distort its rural hinterland, stretching it along the river’s banks in a series of linear strips” (quoted in Steel 71).



We should expect, then, “cones” of easily reachable territory stretched along a navigable river. As both the Tiber and the Arno were navigable up to and indeed beyond Perugia and Florence, we can redraw Figure 2 to reflect zones where the cost would have been lower for transport, and therefore where we would expect to find salted bread if the

fiscal-transport thesis is correct (all the clear area in Figure 3). Note that both Perugia (on the Tiber) and Florence (on the Arno) fall within zones where we would expect cheaper transport, cheaper salt, and therefore salted bread. In reality, however, both cities are in the “unsalted bread” zone of Figure 1.

Having liquidated this first theory, we can proceed to the second, that of cheese and highly-salted meat products. This theory is equally unconvincing given that it cannot explain the absence of unsalted bread in other regions with highly-salted cheeses or meat products, like Apulia. Could papal taxes have been the cause of *pane sciapo* in Perugia? At first glance, it seems unlikely, as because of an agreement with Pope Eugene IV in 1431, the Perugians had no taxes on their salt and were permitted to buy their supplies from sellers outside of the Papal States. Nineteenth-century Perugian historian Luigi Bonazzi relates that the Perugians of the fifteenth and early sixteenth century bought their salt from the Sienese at quite a discount relative to the Papal saltworks (125). This privilege lasted, though, only until 1540, a year that marked the so-called Salt War between Perugia and Pope Paul III—perhaps this is a kernel of historical-culinary truth?

A slightly different take on the motif of “papal taxes” is the most popular local explanation for *pane sciapo* in the Perugian diet, which points to the disastrous Salt War fought between the Comune of Perugia and Pope Paul III (Farnese) in 1540. The volume entitled *Cibi e vini d’Umbria* of a seven-part series of books financed by the Region of Umbria and by the European Union makes a reference to this historical event and its culinary consequences:

Il pane qui è con pochissimo sale, l’Umbria un tempo terra del Papa, vessata da tasse e gabelli rispose così alla tassa imposta sul consumo del sale che nel 1640 scatenò una violenta guerra. (Boini 5)⁵

A book that deals with the Salt War and the consequent construction of a Swiss-garrisoned papal fortress in Perugia is even more explicit:

A Perugia si tentò di aggirare l’ostacolo [della tassa] eliminando addirittura il sale dalla produzione del pane (ancora oggi una delle qualità di pane più diffuse nel Perugino è il cosiddetto “filone sciapo”). (Donella, Brunori, and Ciliani 9-10)⁶

Thus in response to the illegally-levied tax on salt, the Perugians, in a Boston Tea Party-esque act of rebellion, supposedly stopped putting salt

in their bread. That symbolic culinary act reminded them of their lost municipal liberty long after the pope's soldiers had taken the city and built the Rocca Paolina, the papal fortress that kept Perugia under direct papal control until 1860. After a brief summary of the events of the war, I will test this hypothesis against geographic facts, literary clues, archival sources, and materialist logic.

Di oh! Ardoppie le tasse ntol sèle?
Sappi che tuquì c'è pòco da scagliè.
Tu se' l Papa, pol fè come te père,
ma noaltre mpaghèmo per facce ngaullè.
E nn giss'a di 'n gir che sem migragnose,
se c'arvoltem cussi ta i tu' sopruse.

È che nn t'arconoscemo come capo.
Sicché si pe nn datte i noaltre quadrini
d'ora nnantse l pèn l'em da magnè sciapo,
nn pensate che sem cussi tan cretini.
Nfatti, si proprio t'em d'arcontè tutto
s'è deciso de condi più l bregiutto.

You don't say! You're doubling the tax on salt?
Know that here there's not much to get.
You're the Pope, you can do as you like,
but we're not going to pay to be put up against a wall.
And don't go around saying we're cheap,
if this is how we react to your bullying.

We don't recognize you as the boss.
So if that's what it takes to not pay
From now on we'll eat our bread unsalted,
you didn't think we were so foolish.
In fact, if we have to tell you everything
we've decided to put more salt in the prosciutto.

(Mencaroni 100)

The Salt War and "Pane Sciapo" as Protest

Perugia was at the time of the Salt War technically a vassal of the pope but because of prior agreements, enjoyed a type of semi-autonomy. The popes of the time exercised a monopoly on the sale of salt throughout

the Papal States, a territory that consisted of the modern-day Italian regions of Latium, Umbria, Abruzzi, the Marches, and even a swath of territory in Emilia-Romagna that included Bologna and Ravenna. Paul III was pressed not only by the Turks from the East but also from a kind of double-pincer attack by the Lutherans in the North: at the very moment when the pope needed money to fight these heretics, the Lutheran revolt deprived the pope of income in some formerly Catholic territories.

We are fortunate to have eight accounts of the Salt War written by contemporaries in the form of *ricordi*, or narratives written by gentlemen historians, and in addition one massive, multivolume work by Pompeo Pellini, the only formal history of the Salt War, *Dalla historia di Perugia*. Pellini gives an exhaustive account of the lead-up to the war, its events, and its outcomes, establishing his credentials as a Perugian *campanilista* when describing 1540 in this manner:

Egui a questa l'anno MDXL. Anno infelicissimo, e memorabilissimo a Perugini, così per la penuria de' Formanti, perciòché fu sterilissimo, come anco per li molti travagli, che furono nella Città, per l'augumento del sale, che Paolo lo Terzo sommo pontefice impose alle Terre di Santa Chiesa, sotto pretesto delle soverchie spese che occorreano per difendere la Cattolica fede. (635).⁷

Like many of the chroniclers, Pellini finds the origin of the war in the terrible harvest of 1539, which led to the high price of bread:

Provederono che si facessero delle farine da persone pubbliche, se ne vendessero a minuto, e che se ne facesse continuanete pane con non piccola utilità dei poveri. (618-619).⁸

Another chronicler of the war is Giuglio di Costantino, who explicitly links the inflation in that price to the defeat of Perugia explicitly, saying:

Li pessimi ricchi preseveravano con vendere el grano caro; e quisto penso sia la nostra ruvina. (247)⁹

Unfortunately for the Perugians, it was in this already economically desperate climate that Paul III levied a new tax on salt, doubling the price to six *quattrini* per pound in early 1540. The Perugians should have been exempt from this tax as per the 1431 agreement, but the Pope refused to continue this exemption despite having had ratified it at the beginning of his pontificate. The Perugians responded first by gathering in February

1540 in the city's principal churches and voting against paying the tax. Particularly colorful is the description of the 11 February meetings, where the papal brief ordering the Perugians to accept the tax under pain of interdict and excommunication was read and the assembled citizens decided whether or not to pay:

Fu proposto che chi voliva che se mettesse el sale restasse nel coro, e chi non voliva che se mettesse, se partisse. A un tratto se voitò la chiesa. (Costantino 247)¹⁰

After the pope responded with an interdict and excommunication, they held an election in March 1540 of the "Council of Twenty-Five," which declared independence from the Pope, took the reins of city government, and prepared for war.

Another chronicler is Girolamo di Frollieri, who was a notary working for the Merchant's Guild, and who became a sort of secretary for the Council of Twenty Five. The sole subject of the Frollieri's *ricordi* is the Salt War; his recounting begins in 1536 and ends just after the capture of the city in June 1540. The author describes the response of the Perugians to the papal threats, underlining that "ogni qualità di persona si preparava a la Guerra" and that such bellicose, patriotic fervor swept the city that "i giovani non altro curevano nè erano intenti ad altro che a preparare armi d'ogni sorte (414-415)."¹¹

The Pope decided to respond with force, and early patriotic fervor gave way to religious gatherings as the papal troops neared the city. On 18 April 1540 the Perugians attached a crucifix to the side of the cathedral (it is still known as the "Salt Jesus") and symbolically entrusted the keys of the city to it. Francesco Baldeschi, whom the editor of the volume that collects these *ricordi* describes as belonging to one of the principal families of the time, describes the popular demonstrations in front of the crucifix:

Adi 18 [of April] tutti li mammoli de Perugia a Porta per Porta con loro capitani e insigne fecero le mustre in piazza con inginochiarsi in prima tutti denanti al Crucifisso in capo de la Piazza; del che ne fu fatto molto maraviglia. (13)¹²

Many of the chroniclers depict this scene, as well as a speech made that day by the chancellor Mario Podiani, who exhorted the Perugians to resist the pope in the name of liberty.

This wave of patriotism and liberty regained quickly gave way to resentment against the war and fear of capture. Soon after the placing of

the crucifix (8 April) and Mario Podiani's fiery speech, we see a shift in the mood of the people:

Già per la Città s'incominciava a dubitare, e stare in grandissimo sospetto, per la guerra che si sentiva di continuo preparare... Per il che, i cittadini cominciarono amaramente a contristarsi e dolersi di tal guerra. (Frollieri 432)¹³

The municipal solidarity that united citizens "of every quality" seems to have evaporated with the realization that the papal force would quickly overwhelm Perugia's insufficient defenses.

In late May the papal army arrived: after a few desultory battles, the Council of Twenty-Five began treating for peace. In his *ricordi*, Francesco di Nicolò di Nino recounts the popular reaction to the negotiations for the cessation of hostility:

Li giovani della terra non volevano tale accordo, e non volevano gente armata, e prima volevano morire da valente uomo con l'arme in mano, che tale accord si facesse. (92)¹⁴

Despite these protests, Paul III's son and lieutenant Pier Luigi Farnese entered the city on 6 June 1540. Among his first acts was to raze the palaces belonging to the former lords of Perugia, the Baglioni family, and to begin construction on what would become the massive fortress, the Rocca Paolina. The Rocca became and would remain for centuries a hated symbol of papal control and a reminder of lost municipal liberty.

Geographical, Literary, and Archival Evidence

We can see that the hypothesis of the Salt War as the reason that Perugians eat unsalted bread runs immediately into a geographic problem, that the "zone of unsalted bread" is not limited solely to Perugia and what was its hinterland (*contado*), but rather spans all of central Italy (Figure 1).

While Perugia was the only city to actually make an armed revolt, the Perugians were not alone in their discontent about the new tax. Bonazzi in fact specifically mentions two other cities:

La fiera Ravenna tumultuò, tumultuarono nell'agro romano... Bologna e le altre città minori accortamente protestarono che si sarebbero rimesse a quel che faceva Perugia. (124)¹⁵

We would expect then, if unsalted bread were a result of this papal salt tax and resistance to it, that both Bologna and Ravenna, part of the Papal States in 1540, would also have a tradition of unsalted bread. As Figure 1 makes clear, though, both are solidly outside of the unsalted bread territory. If that were not already enough to disprove this hypothesis, Tuscany, where unsalted bread is served *de rigueur*, was not part of the Papal States in 1540 or thereafter. This is evident from a comparison of the territory of unsalted bread (Figure 1) and the approximate boundaries of the Papal States in 1540 (Figure 4).¹⁶



Given the possible lack of overlap between the modern “zone of unsalted bread” and the zone as it was in 1540, it is necessary to try to reconstruct the geography of unsalted bread in the period immediately before the Salt War. One indication that there was already some sort of clearly recognized “territory of *pane sciapo*” comes from Dante. After his exile in 1302, Dante inserts a scene in the *Paradiso* (the action of which of course occurs in 1300), in which the poet meets another Florentine, Cacciaguیدا, who foreseeing Dante’s imminent exile from Florence, tells the poet

Tu proverai sì come sa di sale
 lo pane altrui, e come è duro calle
 lo scendere e 'l salir per l'altrui scale¹⁷ (XVII 58-60)

This line is obviously open to interpretation; indeed a review of various commentaries on the line reveals a vast variety of opinions on its meaning. Many commentators however insist that “lo pane altrui” that tastes like salt means “the bitter bread of exile.” Only two commentators (Luigi Pietrobono and Robert Hollander) mention the possibility of this being a reference to how bread is made in Tuscany. It is worthwhile to cite the latter at length:

Strangely enough, this verse is much debated. From the beginning, all have agreed that it refers to the bitter taste of bread (or anything else) eaten in bitter conditions. The “unofficial commentary tradition,” that is, ordinary readers, however, senses a reference to the way bread is prepared in Florence (to this day): it is baked without salt. Pietrobono (comm. to vv. 58-60) is the first commentator even to refer to that fact and simply denies its relevance (thus revealing that some discussants had raised this issue), insisting on the larger and obvious meaning. (423)

Interesting in this comment is the fact that Hollander says “from the beginning, all have agreed” and then immediately admits that in fact what is in effect the majority of readers (i.e. ordinary readers) see this as a reference to a culinary fact. I find counterintuitive the idea of the passage referring to “the bitter bread of exile” as the “larger and obvious meaning”: the fact that the majority of readers do *not* agree suggests that this is indeed *not* the obvious meaning. No other commentator that I have seen reads this passage as reference to culinary traditions in early Fourteenth century Tuscany. I believe, however, that the allusion to the presence or absence of salt was a reference to the differences in the bread of Tuscany and Ravenna (where Dante likely finished the *Paradiso*), and that its presence in a literary work is a testament to the diffusion of the *pane sciapo* already in Dante’s time.

Another way to establish the veracity of the thesis “pane sciapo *qua* revolt” could be an examination of the historical primary sources. As I have already mentioned, there are eight memoirs (*ricordi*) of the period in addition to Pellini’s *Historia*. All of these writers were from “illustrious families” (the phrase of the Nineteenth century editors of the accounts), all considered the outcome of the Salt War a disaster for the city, and all made

reference to most if not all of the of the main historical events to which Pellini refers. All speak of the disastrous harvest of 1539 and of its results, that is the elevated price of grain; none of the nine authors mentions this hypothetical initiative to stop putting salt in the bread. This is a historical vacuum, a rather large one, if we are to believe the Salt War is the genesis of unsalted bread.

One could argue that being patricians and having Roman historiography in mind, perhaps the chroniclers did not deign to include a detail as banal as a change in culinary practice in their accounts. This is plausible for the others, but less so for Giulio di Costantino. The scholar who annotated a version of Giulio di Costantino's *ricordi* notes that

Di tutti i cronisti perugini non è chi meriti di essere conosciuto più di Giulio di Costantino, sia per la condizione cui appartiene, sia pel sentimento, di che mostrasi pieno, sia per la conoscenza dei fatti, sia pel modo come li racconta. (Rossi 5)¹⁸

If there was a popular movement to protest the salt tax by leaving salt out of bread, we would be certain that Giulio di Costantino would record it, not only because of his acute observations and popular sympathies (evident in the quote above about the rich profiting from the price of grain) but also because, as the chronicler himself tells us, he was elected in 1532 “cammorlengo infra li altre per l'arte de' fornare” (126),¹⁹ the head of the baker's guild. While the editors of the chronicles debate whether Giulio di Costantino was actually himself a baker (being a baker was not a prerequisite for membership in the guild), the more skeptical of the two agrees that the chronicler “niente stima da se alieno, che tocchi la vita civile quindi s'informa di tutto che accade alla giornata” (Fabretti viii).²⁰ The lack of a mention of this legendary protest in Giulio di Costantino's recounting of the events of the Salt War, and its total absence from all of the other contemporary accounts, strongly suggest that the protest is a myth.

The idea that people would alter their long-held food traditions in response to infrastructural pressures is hardly novel; indeed anthropologist Marvin Harris developed a theory of materialist foodways.²¹ This could theoretically account for the Perugians, under fiscal pressure, giving up their traditional salted bread and turning to unsalted bread; a theory like this would demand, however, that once the fiscal pressure was relieved (i.e. in modern Italy, where salt is cheap and abundant), the Perugians would again turn to salted bread. This has not occurred, and there is no explanation then of why a long-held tradition (salted bread) was changed

in the face of infrastructural pressure in one case but not in another.

The idea that the people of Perugia, and the rural folk outside, were invested enough in the Salt War to give up salt in their bread not only before and during the war but even after its conclusion, when such a symbol of protest would have been pointless if not downright suspect, is simply implausible. Indeed, as Frollieri points out, the decision to revolt is made in February and only two months later people are already questioning the wisdom of it. It would be historically inappropriate to project our present-day *campanilismo* backwards in time and assume that those in Perugia's rural hinterland would have made such a patriotic statement. It is within the realm of imagination that some small group of fanatical Perugians gave up salting their bread—but not enough to change the foodways of the rest of the population.

More historical evidence is necessary to establish whether or not unsalted bread was the norm in Perugia before 1540. The income and expense ledgers, as well as inventories of property, of a hospital in the center of the city, the Ospedale di Santa Maria della Misericordia, provide just such a possible source.²² The hospital was not only a place where the sick went to be cured but also where the old and the poor went to die, and where pilgrims could find lodging after a long walk from other parts of Italy and Europe.

The ledgers of the Ospedale record the minutiae of everyday life including payments made to day laborers, bricks made in the Ospedale's own brickmaking workshop, and its income from various real estate that it owned. Because of the number of people lodging in the hospital at any one time, it had its own bakery to produce all the hospital's bread. It is not clear exactly when the bakery was opened, but we find a reference to it already in 1448 (Pitzurro 63). Looking for entries referring to this bakery, I examined the oldest ledgers available, from 1446-47, just short of one hundred years before the Salt War. I found a number of entries for the purchase of grain with the annotation "per la panetteria" ("for the bakery," see Figure 5)—but no mention of salt being purchased for the bakery (Archivio di Stato di Perugia, 6v and *passim*). In addition to these ledgers, I examined inventories of the hospital made in 1467, 1470, and 1475. Every time there was a new prior of the Ospedale, the prior himself and a notary made an exhaustive list of every room in the Ospedale and its contents. Despite clearly listed rooms for the baking of bread (under headings like *In la camera del pane*, *Nella camera del fornaio*, *Nella stantia del forno*: see Figure 6), there was no mention of salt (Archivio di Stato di Perugia 11v, 31r, 41v, 45v and 47v).

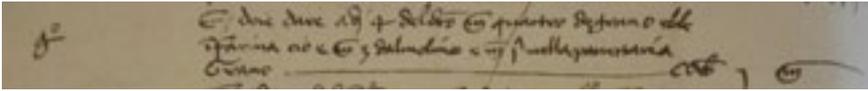


Figure 5

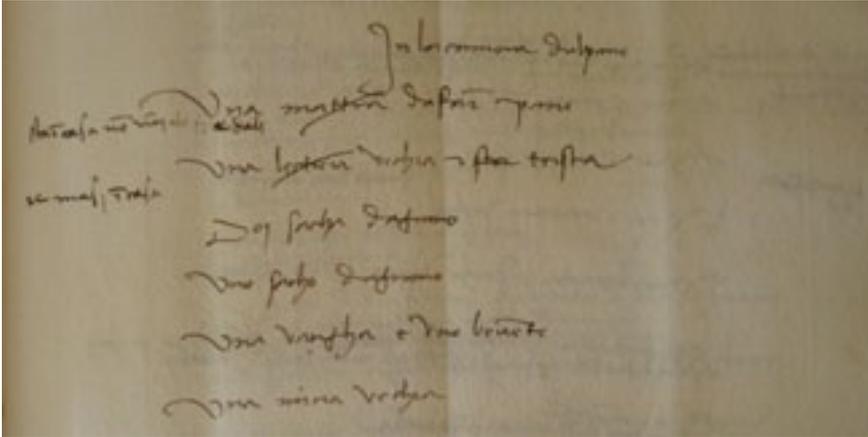


Figure 6

Conclusions

A lack of evidence does not constitute evidence. Given the weight, however, of the missing entries for the purchase of salt, the silence of nine possible written sources on this hypothetical culinary protest, and the reconstruction of the geography of unsalted bread, it is improbable if not extremely implausible that *pane sciapo* is a result of the Salt War, or for that matter any other popular explanation furnished by Perugians.

This essay is only a preliminary investigation, one that leaves much terrain to be explored. More work is needed not only to trace the contemporary borders of unsalted bread, but also those of the past. Certainty about unsalted bread pre-dating the Salt War and not being its result will come only with a more complete review of the Ospedale's records, as well as a comparison with the pre-1540 records of the city's other monasteries and convents. In addition, my attempt at drawing the contemporary geography of salted bread with telephone surveys is hardly a rigorous methodological approach.

Though not definitive, the facts and arguments marshaled in this study suggest, beyond a reasonable doubt, that the tradition of unsalted bread in Perugia had nothing to do with the Salt War of 1540. The real reason for the existence (and persistence) of this zone needs to be sought.

Perhaps a more interesting—and likely more fruitful—line of research would be an examination not of the genesis of unsalted bread but rather the origin of the legend itself, the combination of an invented tradition (Perugian anticlericalism) and an alimentary tradition (unsalted bread). This myth can be best understood as a kind of urban legend. Folklore scholar and international expert on urban legends, Jan Harold Brunvand, wrote in his seminal book, *The Vanishing Hitchhiker*, that urban legends share “a strong basic story-appeal, a foundation in actual belief, and a meaningful message or “moral” (10). Brunvand suggests that these urban legends propagate especially quickly and are accepted as fact when they respond to a certain sociological need.

In a volume entitled *Making and Remaking Italy: The Cultivation of National Identity around the Risorgimento* there is an essay by Adrian Lyttelton that discusses the invention of tradition. Developing a concept originally elaborated by the English historian Eric Hobsbawm, Lyttelton suggests that the Risorgimento, like other nationalist movements, needed to reuse past events. However, she insists that “nationalist writers must choose from a repertoire which has already been shaped by tradition” (28).

The question seems rhetorical, and I cannot help but wonder if the yoking together of the tradition of unsalted bread with a newly invented “tradition” of anticlericalism happened in the immediate post-unification period. Could the massacre that happened in Perugia in 1859, just before Italian unification and the end of the temporal power of the pope over Perugia, have given impetus to the diffusion of this myth, one that was originally oral but now taken as fact in written sources? Or perhaps the myth was even more recent, emerging at the time of the transfer of power to the authorities at the regional level, which occurred in the 1970s. Might this have sparked a renewed sense of regional and municipal pride, one that created a vacuum for invented municipal traditions? For now these are only hypotheses: a review of the histories of Perugia written in the last two hundred years and a better look at recent popular accounts of the Salt War and the Perugian tradition of unsalted bread is needed to establish just when this myth began to be told.

Zachary Nowak
Ivana Di Biase

THE UMBRA INSTITUTE (Perugia)
MINISTERO DELL'ISTRUZIONE

NOTES

¹ The book reviewed, William Heywood's *History of Perugia*, draws heavily on both the accounts contemporary to the Salt War mentioned below, as well as the post-unification nationalistic historians like Luigi Bonazzi.

² This means literally "bland bread." In other parts of central Italy unsalted bread is called, variously *pane toscano* (Tuscan bread), *pane sciocco* (crazy bread), *pane insipido* (insipid bread), *pane normale* (normal bread), or *pane di Terni* (Terni bread). This paper uses "pane sciapo" and "unsalted bread" interchangeably.

³ I asked an identical question to all of the authorities: "Nella provincia di X, è più venduto il pane con sale o senza?" (In X province, is more bread with or without salt sold?) The offices of Pesaro, Urbino, Cesena, and Forlì were each contacted separately.

⁴ "Umbrian bread is bland because salt, brought from far away, was destined for use on the production of cheese and prosciutto and other cured meats, all important goods."

⁵ "The bread here is made with a tiny amount of salt, as Umbria belonged to the pope, and vexed by taxes the city responded like this to a tax on the consumption of salt which in 1640 [*sic*] set off a war."

⁶ "In Perugia there was an attempt to get around this obstacle [of the tax] eliminating salt from the production of bread (even today one of the most popular kinds of bread in the area around Perugia the so-called "bland [*sciapo*] loaf)."

⁷ "And now the year 1540. A most infelicitous year, most memorable to the Perugians as it was utterly sterile, also because of many great travails, which happened in the City, for the raising of [the price of] salt, which Paul the Third, the *pontifex maximus* imposed on all the lands of the Church, under the pretext of the grave expenses that he had to defend the most Catholic faith."

⁸ "They took care that public persons made flour, and that it was sold in the stores, and that bread was made continuously which was no small help to the poor."

⁹ "The worst of the rich continued to sell grain at a dear price; and this I think was our ruin."

¹⁰ "It was proposed that whoever thought to pay [the tax] for the salt would stay in the [church's] choir, and whoever did not want to would leave. All at once the church emptied."

¹¹ "Every quality of person prepared for war... the young men didn't care about anything else nor were they intent to do anything other than prepare arms of every type."

¹² "On the 18th day [of April 1540] all the members [of religious societies] of Perugia from all the neighborhoods with their captains and their standards made muster in the main square to kneel before the Crucifix at the head of the Square; and there was much marveling."

¹³ "Already in the city people began to doubt, and be very suspicious, for the war which one heard being prepared all the time... For which the citizens began bitterly to become sad and feel pained by that war."

¹⁴ "The young men did not want the treaty [of capitulation], and didn't want armed men [in the city], and wanted to die valiant men with their arms in their hands, rather than sign that treaty."

¹⁵ "Proud Ravenna was in an uproar, there was a tumult in the plains near Rome... Bologna and other small cities shrewdly let it be known that they would do what Perugia did."

¹⁶ A *caveat* is in order, though. It is historically problematic to project current-day food preferences into the history. To take a related alimentary example, Allen Grieco has shown that olive oil production in Italy was anything but stable geographically between the Fifth and the Twentieth century. During Roman republican and imperial eras, the excellent road network throughout the Italian peninsula rendered economically disadvantageous olive cultivation in the areas that were climactically marginal for the *Olea europaea* tree. It was

less expensive, in other words, to import olive oil from the areas where the tree grew better (i.e. the South and Center) rather than cultivate the trees in the colder northern parts of the peninsula.

In the aftermath of the barbarian invasions, the general decadence of the road system coupled with the spread of Christianity and the consequent liturgical necessity of olive oil was the impetus behind the spread of olive trees in the Po river valley despite marginal conditions. This situation lasted until the Thirteenth century, when the change in customs from weight-based to value-based again changed the economics of olive tree cultivation in the North. The new system of customs and the climactic downturn popularly known as the “Little Ice Age” contributed to a dramatic decline in cultivation of olive trees north of the Apennines. Recent decades though have seen yet another reversal in this trend. The point of this example is that a wide variety of factors—political, religious, climactic, economic-commercial—can cause gradual yet meaningful changes in the geography of a particular food product or use (297-299 and *passim*).

¹⁷ “You’ll see how it tastes like salt/ the bread elsewhere, and how it’s hard/ going up and down another’s stairs.”

¹⁸ “Of all the Perugian chroniclers no one merits more being renowned than Giulio di Costantino, both because of his position, because of his sentiment, which he demonstrated fully, because of this knowledge of the facts, and because of the way he narrated them.”

¹⁹ “Among them as the head of the Baker’s Guild.”

²⁰ “Nothing was foreign to him, which had to do with everyday life and therefore he found out about everything that happened during the day.”

²¹ This theory is best developed in Harris’ book *Good To Eat: Riddles of Food and Culture*.

²² I am indebted to the archivist and expert on the subject of the hospital, Alberto Maria Sartore, for this line of investigation.

WORKS CITED

- Alighieri, Dante. *Paradiso*. Ed. Robert Hollander. New York: Doubleday, 2007.
- Anon. “A Natural Enemy of the Priesthood.” *New York Times* 21 May 1910. <<http://query.nytimes.com/gst/abstract.html?res=FB061EFB3E5417738DDDA80A94DD405B808DF1D3>>
- Archivio di Stato di Perugia. Ospedale Santa Maria della Misericordia. *Entrata e uscita di denari e generi diversi* n. 30.
- Archivio di Stato di Perugia. Ospedale Santa Maria della Misericordia. *Inventari*. n. 3.
- Baldeschi, Francesco. “Ricordi.” *Cronache della città di Perugia*. Vol III. Ed. Ariodante Fabretti. Torino: Coi tipi private dell’editore, 1890.
- Boini, Rita. *Cibi e vini d’Umbria & altri godimenti terreni*. Ed. Antonio Ponti. Città di Castello: Petrucci, 1999.
- Bonazzi, Luigi. *Storia di Perugia dalle origini al 1860*. Vol. II. Città di Castello: Unione Arti Grafiche, 1960.
- Bonella, Daniela, Augusta Brunori, and Augusto Ciliani. *La rocca paolina*

- nella storia e nella realtà contemporanea*. Perugia: Guerra Edizioni, 2002.
- Brunvand, Jan Harold. *The Vanishing Hitchhiker: American Urban Legends and Their Meanings*. New York: Norton, 2003.
- Camera di Commercio Lucca. "Disciplinario di produzione del Pane di Altopascio Tradizionale." *Delibera della giunta camerale di Lucca* n. 88. 17 Novembre 2004. <<http://www.lu.camcom.it/upload/file/1.12/disciplinarepane%281%29.pdf>>
- di Costantino, Giulio. "Ricordi." *Cronache della città di Perugia*. Vol. IV. Ed. Ariodante Fabretti. Torino: Coi tipi private dell'editore, 1892.
- di Nicolò di Nino, Francesco. "Ricordi." *Cronache della città di Perugia*. Vol. II. Ed. Ariodante Fabretti. Torino: Coi tipi private dell'editore, 1888.
- Frollieri, Girolamo. "Ricordi." *Cronache e storie inedite della città di Perugia dal MCI al MDLXIII. Parte seconda*. Ed. Francesco Bonaini, Ariodante Fabretti, and Filippo-Luigi Polidori. Firenze: G.P. Vieusseux, 1851.
- Grieco, Allen J. "Olive Cultivation and the Alimentary Use of Olive Oil in Late Medieval Italy (ca. 1300-1500)." *Oil and Wine Production in the Mediterranean Area*. Ed. Marie-Claire Amouretti and Jean-Pierre Brun. *Bulletin de Correspondence Hellenique* (Supplement 26): 297-306.
- Harney, Nicholas. "Building Italian Regional Identity in Toronto: Using Space to Make Material Culture." *Anthropologica* 44 (2002): 43-54.
- Harris, Marvin. *Good To Eat: Riddles of Food and Culture*. Prospect Heights (IL): Waveland, 1998.
- Kurlansky, Mark. *Salt: A World History*. New York: Penguin Books, 2002.
- Lyttelton, Adrian. "Creating a National Past: History, Myth and Image in the Risorgimento." *Making and Remaking Italy: The Cultivation of National Identity around the Risorgimento*. Ed. Albert Russell Ascoli and Krystyna von Henneberg. Oxford: Berg, 2001.
- Marchesi, Salvatore. *Cucina dell'Umbria*. Roma: Franco Muzzio Editore, 2005.
- Mencaroni, Diego. "Da la prima lettera di Perugini tal papa Paolo III." *Vèrzi ngrifati*. Perugia: Morlacchi Editore, 2009.
- Pellini, Pompeo. *Della historia di Perugia. Parte terza*. Città di Castello: Arti grafiche Città di Castello, 1970.
- Pitzurro, Mario. *Lo spedale grande a Perugia*. Perugia: Bennucci, 1996.
- Rossi, Adamo. *I ricordi di Giulio di Costantino dal 1517 al 1550*. Perugia: G. Boncampagni e C. Editori, 1868.
- Steel, Carolyn. *Hungry City: How Food Shapes Our Lives*. London: Vintage Books, 2009.

Torino: città-personaggio in *Dopo mezzanotte*

Al cinema, ormai, gli spettatori si interessano solo alle storie dei personaggi. Eppure, all'inizio, nelle prime proiezioni di vetrini e di lanterne magiche i personaggi non esistevano. La gente si entusiasmava di fronte ai paesaggi e alle vedute delle città. Forse sono i luoghi che raccontano le storie nella maniera giusta.

Silvio Orlando

Il presente saggio si propone di analizzare il ruolo ricoperto dalla città di Torino nel film *Dopo Mezzanotte*, pellicola diretta da un autore poliedrico come Davide Ferrario (attivo sia come regista che come romanziere¹ e saggista²), nel 2003 e distribuita nelle sale l'anno successivo. Come ricordato dalla voce narrante di Silvio Orlando che apre la pellicola (e con cui chi scrive ha deciso di iniziare questo saggio), *Dopo Mezzanotte* si caratterizza per l'intenzione del regista di dare al capoluogo piemontese un ruolo di prominenza assoluta nel corso della narrazione; il discorso filmico/narrativo permette infatti alla città di trasformarsi, sino a divenire personaggio vero e proprio addirittura fondamentale per lo svolgimento della trama. Un tale processo si realizza attraverso il sapiente uso di una sorta di sineddoche che permette alla città di Torino di essere rappresentata dal suo monumento più iconico, quella Mole Antonelliana³ che – da quando è divenuta sede del Museo Nazionale del Cinema nel 2000 – non solo ne ha messo in vetrina i fasti di un passato da capitale italiana del cinema, ma ha anche contribuito a generare un rinnovato interesse⁴ nei confronti della città,⁵ trasformandola in una location di prim'ordine, scelta da svariate produzioni cinematografiche e televisive.⁶

Il passato di Torino come capitale italiana della settima arte (per lo meno nel periodo del cinema degli albori) è dovuto in parte alla prossimità culturale e geografica con la Francia – da cui proviene il cinematografo, invenzione dei fratelli Lumière – ed in parte al fatto che, pur essendoci registi e case di produzione anche in altre città italiane, è qui che per la prima volta si sviluppa “una vera e propria ‘città del cinema,’ capace di coinvolgere il mondo dell'industria, così come quello del commercio, della finanza e ovviamente anche dell'arte” (Abrate e Longo 24). Tra i pionieri della settima arte all'ombra della Mole vanno ricordati, tra gli altri, i nomi di operatori come Vittorio Calcina⁷ e Roberto Omegna,⁸ di produttori come Arturo Ambrosio⁹ e di registi come Giovanni Pastrone,¹⁰ che con il kolossal *Cabiria* (1914) segna “il punto di massima espansione del ruolo

di Torino come capitale cinematografica internazionale” (Della Casa 19). Nel corso degli anni venti, la crisi che colpisce la cinematografia nostrana è assai profonda e Torino ne risente, perdendo rilevanza internazionale e centralità nell’ambito degli stessi confini italiani. Nel decennio successivo la politica di intervento del regime fascista non può che favorire Roma, con la creazione del Centro Sperimentale di Cinematografia e degli studi di Cinecittà.

Nel dopoguerra Torino è, fra le città del nord, quella che offre “uno degli scenari più interessanti¹¹ per realizzare nuovi film indirizzati a un pubblico diverso, mutato dalla guerra e insofferente rispetto al formalismo del cinema di pochi anni prima” (Della Casa 20). Il capoluogo subalpino ha perso però ogni forza propulsiva dal punto di vista produttivo, ed al più finisce con l’essere uno sfondo su cui i registi ambientano le loro storie; come accade a Michelangelo Antonioni prima (*Le amiche*, 1955), ed a Mario Monicelli poi (*I compagni*, 1963). È negli anni Settanta che Torino appare di nuovo con una certa regolarità sia in pellicole commerciali¹² che d’autore.¹³ Dopo l’ulteriore limbo degli anni Ottanta (e legato alla nuova crisi che colpisce il cinema italiano) Torino riemerge verso la metà del decennio successivo grazie allo straordinario contributo della *Turin Film Commission*,¹⁴ simbolo di una città che pare decisa a riprendersi quel ruolo attivo che l’aveva caratterizzata durante il cinema dei primordi. Come conseguenza, negli ultimi anni non si contano più i film realizzati nel capoluogo piemontese,¹⁵ ed è possibile affermare che “il cinema prodotto a Torino oggi fotografa nuovamente in modo significativo il cinema italiano nel suo insieme. E Torino continua a essere un laboratorio, una città dove il dibattito e l’interesse per il cinema hanno un’intensità superiore a quella che si può registrare nelle altre metropoli italiane” (Della Casa 24). A confermare questo cambiamento (cercando forse anche di prendersi parte del merito) è proprio l’autore di *Dopo Mezzanotte*, Davide Ferrario, sostenendo che già dopo *Tutti giù per terra* (adattamento filmico dell’omonimo romanzo di Giuseppe Culicchia da lui diretto nel 1996) “Torino è diventata di nuovo una città di cinema, con troupe nazionali e internazionali sempre in attività” (143). Del resto, come ricordato da Stefano della Casa:

Torino è una città che si è talmente modificata, nel corso del secolo del cinema, da poter essere utilizzata come scenario per ricostruzioni in costume o per crudi racconti metropolitani, potendo fornire al tempo stesso l’elegante razionalità del centro e la tetra disciplina della città-fabbrica, la persistenza di tradizioni antiche e i sorgere di tensioni sociali dirette e senza mediazioni. Già nel primo dopoguerra, Antonio

Gramsci parlava di Torino come città-laboratorio. (17-19)

È sempre Ferrario poi a ricordare che ciò che differenzia Torino dalle altre location urbane presenti in Italia è la sua insostituibilità “non tanto come scenario, ma come personaggio muto” (143). La tendenza innata di questa città a qualificarsi come parte attiva della narrazione, più che come semplice sfondo della trama, viene giustificata (a detta del regista di *Dopo mezzanotte*) dal variegato tessuto architettonico e sociologico che compone la città, oltre che dal complesso puzzle linguistico ed umano che la anima, e che fa sì che le profonde contraddizioni che attraversano Torino permettano ad un regista di raccontare mostrando, senza per forza dover raccontare spiegando.¹⁶ Per Ferrario infatti:

La città è straordinaria dal punto di vista architettonico. Non perchè è «bella» in senso generico: ma perchè, per esempio, basta prendere il «3» per passare dal centro alle Vallette e già solo filmare quel tragitto di tram, dall'ex capitale al Fiat-Nam, narra una storia. Il punto è proprio questo: Torino è estremamente varia, forse spesso contraddittoria, ma è soprattutto una città che *racconta*. (143)

Nella rappresentazione filmica di una città come Torino (più ancora che di altri centri urbani) si verifica quindi un suggestivo intreccio tra il reale, il simbolico e l'immaginario (Lapsley 188), con il risultato di generare una commistione tra sogno e realtà che non può lasciare indifferenti¹⁷ nè pubblico nè critici.¹⁸ In *Dopo Mezzanotte* il triangolo amoroso che si sviluppa tra Martino (interpretato da Giorgio Pasotti e leggibile, da un certo punto di vista, come una sorta di alter ego di Ferrario), Amanda (Francesca Inaudi, qui al suo debutto come attrice) e l'Angelo della Falchera (Fabio Troiano), si interseca e, a tratti, si sovrappone ad un altro triangolo: quello che, a livello autoriale, vede coinvolti il regista, la città di Torino¹⁹ ed il simbolo di quest'ultima, la Mole.²⁰ L'edificio antonelliano²¹ viene utilizzato da Ferrario per proporre una dichiarazione d'amore in cui destinatario e medium si confondono fino quasi a risultare inscindibili, una dichiarazione in cui l'amore per la settima arte²² si sovrappone a quello per la complessità architettonica e la ricchezza umana del capoluogo piemontese.²³ Una dichiarazione che ci ricorda quella che (a livello diegetico) ha luogo nel film, nel momento in cui Martino rivela i suoi sentimenti per Amanda attraverso un cortometraggio da lui realizzato ed in cui, ancora una volta, l'amore per la protagonista femminile della pellicola viene espresso attraverso il medium del cinema.²⁴ Del resto, come sottolinea Ferrero-Regis, “the relationship between physical geography and cinema

history becomes a powerful element in the protagonist's identity and engagement with reality" (86), al punto da renderlo "a modern *flâneur* who engages with the shadows of film history and also with the reality of the city, the sense of place that the film conjures and the history of the city's urban development and planning" (89-90). Secondo Ferrero-Regis, "Martino's *flâneurism* continues the great obsession of the nineteenth century that was history. In *Dopo mezzanotte*, the city's history is juxtaposed with that of cinema. Martino territorializes his knowledge about the past as he is concerned about how film practices have occurred from and through Turin, how cinema in the city engaged with the environment and social relations, and how it organized this environment in the frame" (89-90). A ben vedere però, più ancora dei tratti del *flâneur*, Martino assume quelli del *voyeur* che, per Alsayyad, "differs from the *flâneur* in his invisibility" (148). Nel rievocare la metacinematicità[□] della pellicola di Ferrario non si può che pensare ad uno dei più riusciti esempi in tal senso nell'ambito filmico italiano: *Nuovo Cinema Paradiso* di Giuseppe Tornatore (1989). Ad uno sguardo attento, però, non passa inosservato il fatto che Ferrario non abbia certo intenzione di realizzare un affresco storico, nè tantomeno di cedere a tentazioni melodrammatiche. Più "nordico" e cerebrale del passionale film di Tornatore, *Dopo Mezzanotte* fa quindi uso dei richiami metacinematici in modo più intrinseco, integrando questi ultimi a livello di contenuto (il modo in cui Martino vede il mondo e l'interazione tra i personaggi sono, letteralmente, mutuati da altri film) più che di forma. Per quanto anche Ferrario, a tratti, non manchi di indugiare nella citazione-divertissement (fig. 1) o nella riproposizione dell'occasionale scena tratta da questa o da

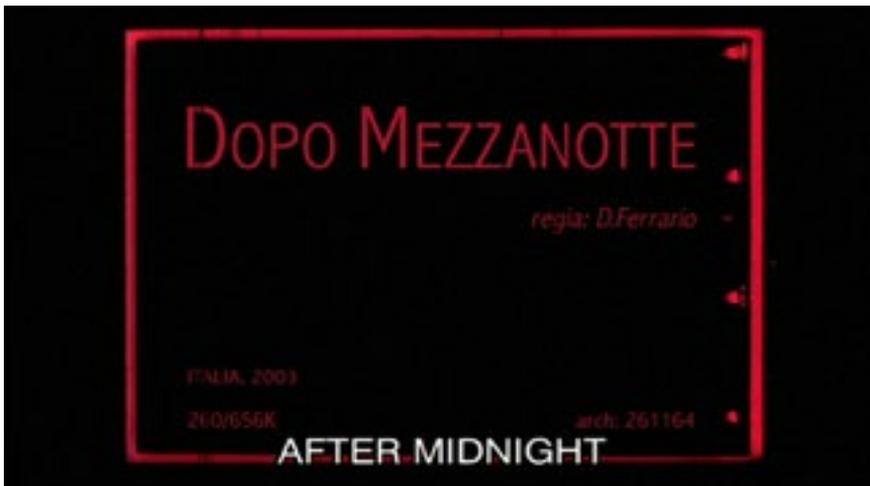


Figura 1

quella pellicola, qui le citazioni risultano sempre incorporate all'interno della trama e non raggiungono mai la magniloquenza tornatoriana. Lo stesso uso dell'iris e delle didascalie è metabolizzato, e risulta essere funzionale alla narrazione senza mai sfociare nel rimando erudito. A caratterizzare la pellicola torinese è semmai il tono favolistico, “tipo il *Pinocchio* di Comencini” (Gilodi 2004), evocato dalla ‘calda’ voce narrante di Silvio Orlando.²⁶ A distanziare *Dopo mezzanotte* da *Nuovo Cinema Paradiso* contribuisce infine anche la precisa scelta stilistica di evitare la “bella immagine” ad ogni costo, a favore invece di uno stile ibrido. Ferrario, infatti, gira il film in digitale trasferendolo poi su pellicola,²⁷ mescolando il classico 35mm all'amatoriale 9,5mm.



Figura 2

Per quanto concerne la trama, dopo una parentesi iniziale in cui all'audience viene dato modo di conoscere meglio i personaggi (Mole inclusa), la narrazione prende avvio con l'incontro tra Martino (che lavora al Museo del Cinema come guardiano notturno e nel tempo libero ama riprendere luoghi e persone usando una vecchia macchina da presa a manovella) ed Amanda (che dopo un diverbio con il suo datore di lavoro, ha la necessità di nascondersi per evitare la polizia). Il caso vuole che la ragazza finisca con il trovare rifugio nella Mole e che, così facendo, venga attratta dal fascino stralunato di Martino, che vive ed interpreta il mondo che lo circonda attraverso le lenti del cinema (specie quello del muto, che è po' la sua passione visto che – proprio come il leggendario Buster Keaton – anche lui non parla, o parla poco, e si muove in modo buffo). Amanda però è fidanzata con un ladruncolo detto l'Angelo della Falchera, ed il suo

crescente interesse per Martino non può che costringerla ad interrogarsi sui suoi reali sentimenti nei confronti dell'Angelo. Per risolvere questo conflitto la ragazza decide, almeno inizialmente, di provare ad instaurare un *ménage a trois* (fig. 2) che evoca il celebre *Jules et Jim* di François Truffaut [1962].

Non ci si può esimere dal notare una nota di calviniana leggerezza²⁸ nel tipo di cinema proposto da Ferrario “in digitale, schizzato con la biro, con mano leggera, elegante e ironica”; un cinema che ci mostra come “quando si rinnovano gli strumenti tornano le *nouvelles vagues*, correate di citazioni” (Porro 2004). Come, infatti, ribadisce Ermisino:

Se la forma è una riuscitissima commistione tra un cinema d'altri tempi e tecnologie moderne, l'atmosfera che si respira nel film è decisamente *nouvelle vague*, tra Rohmer e Truffaut. Di Rohmer ci sono gli incontri casuali e sospesi tra le persone, di Truffaut la leggerezza con cui vengono trattati temi in bilico tra sentimento e dramma, come il *ménage a tre* tra i protagonisti che richiama *Jules et Jim*, la sincera passione del protagonista per la cultura, in questo caso il cinema. (n. pag.)

Un punto di vista, quest'ultimo, condiviso anche da Ferzetti, che considera *Dopo mezzanotte* “un esempio di cinema a basso costo così riuscito e vitale che andrebbe studiato nelle scuole” (Fertzetti n. pag.). Pur riconoscendo che la trama del film “sembra appena un pretesto,” Ferzetti, infatti, non manca di celebrare il recupero di “uno spirito giocosamente *nouvelle vague*”²⁹ oltre al fatto che Ferrario è in grado di evocare³⁰ “nel suo film girato in alta definizione le suggestioni più disparate. Gli incanti del cinema muto e i numeri di Fibonacci ... la Torino storica e quella delle periferie; un pizzico di giallo e uno di kung fu” (Fertzetti n. pag.). Il critico conclude la sua analisi affermando che “il resto lo fanno la freschezza degli interpreti, i giochi del caso e dell'amore, l'estro, la leggerezza e insieme la serietà con cui il film scava, senza parere, nei sentimenti dei suoi personaggi” (Fertzetti n. pag.). Tra questi personaggi, spicca la città di Torino, mostrata ed esplorata sia attraverso la “vertigine della Mole come location privilegiata,” che tramite “gli orizzonti piatti del Po invernale o dell'estrema periferia della Falchera” (Marangi n. pag.).

Alle opere cinematografiche,³¹ come a quelle teatrali,³² capita spesso di coinvolgere una città nella narrazione, quasi sempre come sfondo e, in qualche rara istanza, anche come personaggio-muto. In molti casi, le strutture urbane vengono esaltate “per il senso di ordine e bellezza che emanano” (Pesca 4), contribuendo all'evocazione di quella che pare essere la città ideale. La vita urbana però è normalmente “criticata

per il suo disordine e per la corruzione che ne regola le attività,” al punto che quasi sempre ci si trova dinanzi ad uno spazio quasi perfetto “pieno di gente imperfetta” (Pesca 4). “Imperfetto,” il protagonista principale di *Dopo mezzanotte*, Martino, lo è in molti modi. Fuori dal museo, la sua vita è costellata da laconici silenzi e da brevi interazioni con il cugino e il nonno. All’interno della Mole i silenzi continuano, ma qui il personaggio pare avere il controllo della situazione. Che si tratti di un giro di perlustrazione per il museo, di riparare un vecchio proiettore o di montare un film – o addirittura di sfruttare al meglio lo spazio abitabile di un magazzino trasformato in mini-alloggio – Martino sa quasi sempre cosa fare (spesso, i suggerimenti gli giungono dai film che guarda).³³ Persino quando Ferrario indugia in inquadrature degne di un film espressionista tedesco (mostrandoci la parte laterale interna della Mole, da cui si ha accesso all’edicola superiore), la sagoma di Martino è al centro dell’inquadratura, in equilibrio, mentre tutt’intorno è un proliferare di linee oblique (fig. 3).



Figura 3

È come se, nel mondo magico del museo, il protagonista sia riuscito a trovare un suo equilibrio, precario, ma pur sempre significativo (si pensi alle inquadrature che lo mostrano sospeso a mezz’aria, abbarbicato ad alcune strutture interne della Mole – fig. 4).³⁴ Si tratta però di una situazione temporanea, destinata a cambiare con l’arrivo di Amanda.

L’irrompere di un elemento esterno a turbare l’apparente equilibrio raggiunto da Martino nel suo microcosmo tra cinema e realtà potrebbe sembrare sulle prime una forzatura e, soprattutto, un cambiamento non



Figura 4

gradito al protagonista. In realtà, i continui “va bene” offerti dal personaggio in risposta alle varie richieste di Amanda, non fanno che rivelarci in anteprima quello che la dichiarazione d’amore nei confronti di quest’ultima ci confermerà di lì a poco. Martino infatti – a differenza del Salvatore protagonista del già citato *Nuovo Cinema Paradiso* – abbandona il mondo dei sogni cinematografici³⁵ per seguire la ragazza che ama. Del resto, con molta accortezza, Ferrario aveva già disseminato svariati segnali che lasciavano intravedere come il museo fosse per il protagonista una sorta di prigione dorata. Basti pensare al significativo indugiare, verso l’inizio del film, della macchina da presa su una boccia di vetro contenente una Mole in miniatura - un’icona (il modellino) nell’icona (la Mole, dove si trova la camera di Martino) che ci comunica contemporaneamente sia l’idea di intrappolamento, a livello diegetico, che quella di *mise en abîme* a livello extradiegetico (fig. 5).

Il protagonista di *Dopo mezzanotte*, però, non ha intenzione di allontanarsi del tutto dal mondo del cinema. La rinuncia al lavoro di guardiano notturno che ha luogo verso la fine della pellicola non deve, infatti, ingannare perchè – come accennato in precedenza – i richiami metacinematografici nel film di Ferrario sono presenti a un livello assai profondo, e condizionano il modo stesso in cui i personaggi vivono ed interpretano il mondo che li circonda. Pertanto, il finale chapliniano che vede Martino e Amanda camminare mano nella mano lungo una strada che rappresenta metaforicamente il loro futuro, costituisce una sintesi felice tra contenuto e forma che – pur essendo una concessione al gusto popolare di tornatoriana memoria – non intende manipolare l’audience con una fuga



Figura 5

in un passato celebrato in termini nostalgici, quanto suggerire un delicato e speranzoso sguardo verso il futuro con la conferma del tono favolistico che ha animato l'intera narrazione (fig. 6 e 7).



Figura 6

Se si considera che, come ci ricorda Christopher Wagstaff, “films are not audio-visual recordings of reality,” ma “structured discourses which use a careful selection of images and sounds to convey a narrative, evoke a response, and encode a message” (Wagstaff 222), non è arduo concludere che – pur non offrendo un lieto fine convenzionale – Ferrario voglia trasmettere agli spettatori un messaggio positivo. Il regista, infatti,



Figura 7

non si limita a celebrare il valore estetico dello sguardo cinematografico, ma ne esalta addirittura il potere gnoseologico.

In una delle prime scene del film, quando Martino va a trovare il nonno, intento a pescare in riva al Po, Ferrario ci offre una intenzionale forzatura della grammatica del montaggio filmico (una sgrammaticatura, direbbero alcuni), proponendoci uno scavalco di campo con un passaggio ex abrupto da un campo lungo, che include il protagonista ed il nonno visti da sinistra (fig. 8), ad un campo medio in cui viene inquadrato il solo anziano da destra (peraltro in bianco e nero, visto che questa è un'immagine ripresa da Martino, con la sua vecchia camera a manovella – fig. 9).

Il cinema, del resto, nelle occasioni in cui riesce ad esprimere appieno le proprie potenzialità artistiche, ci insegna non solo a vedere “ma a guardare e a vedere insieme, cioè a recuperare quella ricchezza e apertura sui possibili che sta nel guardare, senza perdere le conoscenze altrettanto importanti che stanno nel vedere”(Bernardi 18). Ecco quindi che guardare un paesaggio o un personaggio che si muove sul grande schermo “vuol dire cogliere l'unità nella diversità dei fenomeni, penetrare dietro il mondo delle apparenze per afferrare qualcosa del mondo sottostante” (Bernardi 21).

Lo sguardo a cui è demandato il compito del guardare va però considerato in tutta la sua complessità. Bernardi suggerisce che la sua composizione presenta vari strati, affermando che “c'è l'osservatore, che è un personaggio, e la cinepresa, che osserva l'osservatore” (16). Nel film quindi “si articola un gioco più complesso di punti di vista, e quando tale



Figura 8



Figura 9

rapporto si pone come confronto fra due sguardi, fra due punti di vista, il paesaggio cinematografico diventa punto di partenza per una riflessione non solo sul cinema, ma implicitamente anche sull'atto del guardare inteso come atto conoscitivo. Dietro l'osservatore e dietro la cinepresa però un altro sguardo sta in agguato, nell'ombra, quello dello spettatore, che organizza e struttura il suo rapporto con il film secondo codici e modelli culturali sempre diversi, nello spazio e nel tempo” (16). Di conseguenza:

Riflettere sul paesaggio significa anche riflettere su tre esperienze visive: lo sguardo dei personaggi dentro il film, lo sguardo del film, lo sguardo dello spettatore sul film. Sono tre differenti atti di cultura che vanno confrontati e distinti e che la critica o anche l'analisi del film a volte hanno confuso in un unico livello, attribuendo al testo ciò che appartiene spesso al personaggio o allo spettatore, al critico, all'analista, ruoli che solo in tempi più recenti³⁷ sono stati studiati nella loro correlazione autonoma. (16-17)

È perciò possibile parlare anche al cinema di quella visione ravvicinata, o tattile (per usare il termine coniato da von Hildebrand),³⁸ propria dell'opera d'arte e distinta dalla cosiddetta visione a distanza (la pura visione ottica). Il cinema d'autore, infatti, come affermato in precedenza, permette di superare l'atto del vedere complementandolo con quello del guardare. Ecco quindi che, alla luce di queste considerazioni, risulta possibile accostare *Dopo mezzanotte* anche ad un'altra pellicola con cui, in superficie, pare arduo trovare punti in comune: *La notte*, di Michelangelo Antonioni (1960). Ad un'osservazione più attenta, infatti, non può sfuggire il fatto che in entrambi i film vi sia la presenza di due città (quella vecchia e quella nuova) e che i percorsi dei protagonisti si svolgano all'interno di uno spazio che è sia reale che simbolico.³⁹ Se quindi, a detta di Bernardi, partendo da questi elementi Antonioni riesce a proporre uno sguardo che va "molto vicino al suo oggetto fin quasi a toccarlo," realizzando uno "sguardo che potremmo definire tattile" (169), forse è possibile estendere la stessa considerazione anche alla pellicola di Ferrario. La complementarità tra l'atto del guardare e quello del vedere si verifica, in *Dopo mezzanotte*, nel momento in cui Martino dimostra di saper complementare la sua 'visione' con, e attraverso, la 'osservazione' (il riferimento è al suo pedinare Amanda ed alle riprese effettuate senza che lei se ne accorga). Martino poi riesce a restituire a noi spettatori l'impressione 'tattile' (la sensazione di stare quasi per toccare la ragazza) nel momento in cui decide di condividere le sue riprese con Amanda e con l'audience. Va notato infine che, almeno a tratti, in *Dopo mezzanotte* come nel film di Antonioni si può registrare la presenza di una donna-soggetto, assai diversa dalla donna-oggetto di tanto cinema classico e moderno.⁴⁰

In conclusione, considerando il numero sempre crescente di visitatori che affollano la location principale di *Dopo mezzanotte* – quella Mole Antonelliana che, non molto tempo fa, ha superato quota cinque milioni di visitatori⁴¹ nei suoi dieci anni di attività come sede del Museo del Cinema – ed analizzando il peso specifico e l'influenza che quest'icona della torinesità ha avuto ed ha tuttora nel rilancio economico

e d'immagine che il capoluogo subalpino ha registrato negli ultimi anni, non ci si può che augurare che un film come quello di Ferrario costituisca un piccolo segnale positivo per un cinema italiano che purtroppo continua ad annaspere, mostrando solo raramente picchi di creatività espressiva. Il successo nazionale ed internazionale di pubblico e critica riscosso da *Dopo mezzanotte*, infatti, dimostra come sia possibile percorrere strade nuove senza per questo dover rinunciare alla propria identità.

A quei cineasti italiani che ancora si fanno schiacciare dal fardello ingombrante dell'eredità neorealista, infatti, Ferrario sembra additare come *exemplum* ciò che accade al suo protagonista, Martino, che inizialmente pare destinato a soccombere per la sua incapacità di affrontare la realtà fuori dal museo ma che, nel corso della storia, dimostra di saper uscire dall'ambiente dove si trova a proprio agio, per affrontare nuove sfide ed incamminarsi su una strada nuova nel finale del film. A differenza del volatile protagonista di una poesia scritta nel 1861 da Charles Baudelaire, *L'albatros*,⁴¹ – con cui il protagonista del film pare condividere delle metaforiche ali gigantesche che gli permettono di volare alto con la fantasia, ma che gli impediscono di muoversi agevolmente sulla terra, con i comuni mortali – Martino non si lascia limitare dalle caratteristiche iscritte nella sua personalità, ma si scava dentro e scopre di averne delle altre, più adatte ad affrontare la vita fuori dal museo. Ecco quindi che la pellicola inizia con un Martino deciso a conquistare Amanda con una tecnica di pedinamento che evoca il neorealismo (e farebbe invidia al miglior Zavattini), e termina con lo stesso personaggio che cammina verso il futuro con una leggerezza, di calviniana memoria, che pare confermarci come non sia necessario rinnegare o tradire il neorealismo, quanto piuttosto rendersi conto dell'esistenza di altre suggestioni culturali altrettanto valide ed altrettanto italiane.

Fulvio Orsitto

CALIFORNIA STATE UNIVERSITY, CHICO

NOTE

¹ Sono due i romanzi pubblicati sinora da Ferrario: *Dissolvenza al nero* (Milano: Longanesi, 1994) – poi portato sul grande schermo dal regista americano Oliver Parker nel 2006 con il titolo di *Fade to Black* e *Sangue mio* (Bologna: Feltrinelli, 2010).

² Prima di passare dietro la macchina da presa, infatti, Ferrario (oltre ad allestire rassegne cinematografiche in Italia) ha scritto su *Cineforum* e nel 1984 ha pubblicato una monografia su Rainer Werner Fassbinder.

³ Come riportato dal sito web <http://www.museonazionaledelcinema.it/fondazione.php>, “la Fondazione Maria Adriana Prolo-Museo Nazionale del Cinema è stata costituita nel 1991

su iniziativa della Regione Piemonte, della Provincia di Torino, della Città di Torino, della Fondazione Cassa di Risparmio di Torino e dell'Associazione Museo Nazionale del Cinema.” Dal 19 luglio 2000 il Museo del Cinema (inaugurato il 27 settembre 1958 a Palazzo Chiabrese e poi chiuso nel 1985 per problemi di sicurezza) ha sede all'interno della Mole Antonelliana, il monumento simbolo della città, disegnato dall'architetto novarese Alessandro Antonelli. I lavori di costruzione di quella che era stata inizialmente concepita come una sinagoga, iniziano nel lontano 1863. Quindici anni dopo però, mentre è ancora in costruzione, l'edificio viene acquistato dal Comune di Torino, con l'idea di farne uno dei simboli dell'unità nazionale. “L'opera fu conclusa nel 1889, non dall'Antonelli (morto novantenne l'anno prima) ma da suo figlio Costanzo. Era, con i suoi 167 metri e mezzo di altezza, l'edificio in muratura più alto d'Europa... Dal 2000, in occasione della sistemazione dell'illuminazione esterna e della nascita del progetto «Luci d'Artista,» sul fianco della cupola è stata montata una scultura luminosa di Mario Merz, *Il volo dei numeri*. Rappresenta l'inizio della serie di Fibonacci, ed è una sfolgorante installazione concettuale in grado di rappresentare l'esplosivo e apparentemente caotico processo di crescita tipico di molti fenomeni naturali?” (<http://www.museonazionaledelcinema.it/mole.php>).

⁴ Negli ultimi anni la Mole Antonelliana si è infatti candidata – in quanto sede del Museo del Cinema – ad esercitare, con la propria iconicità, un ruolo di ombrello sotto il quale, in maniera diretta o indiretta, finiscono con l'essere ricondotte un po' tutte le iniziative che attraversano la città in ambito filmico. Tra queste ultime vanno ricordate le rassegne cinematografiche, il *Torino Film Festival* (fino al 1997 noto come Festival Cinema Giovani), ed il *GLBT Film Festival* (noto anche come *Da Sodoma a Hollywood*).

⁵ Dal punto di vista produttivo va poi menzionato che nel 2002 furono riaperti gli studi Fert (con la nuova denominazione di Virtual Reality & Multi Media Park), e inizia la propria attività la Lumiq Studios. Oggi in città sono presenti due centri principali di produzione cine-televisiva: Telecittà Studios e il CinePorto. Come curiosità (ed a conferma dell'innata vocazione filmica di Torino) va infine registrato che il primo cinema d'essai (il *Romano*, nel 1971) ma anche la prima multisala del paese (l'*Eliseo*, nel 1983) hanno visto la luce all'ombra della Mole, e che in città ha sede anche la principale associazione cinematografica nazionale (l'*Aiace*).

⁶ Nell'ambito delle produzioni televisive vanno senza dubbio menzionate serie di enorme successo popolare come *Centovetrine* ed *Elisa di Rivombrosa*.

⁷ Calcina fu ingaggiato proprio dai Lumière come agente generale per l'Italia per conto della loro Società Anonima. Il suo compito consisteva, inizialmente, nell'allestire spettacoli e proiezioni. In seguito Calcina allestì svariati spettacoli ambulanti, per poi acquistare una sala di sua proprietà e lavorare al servizio dei Savoia come operatore ufficiale.

⁸ Anche Omegna giunge al cinema dalla fotografia. Cugino di Guido Gozzano, con cui condivide l'interesse per l'arte e la letteratura, riesce a trascinare anche quest'ultimo nell'avventura cinematografica. Si afferma come uno dei pionieri del cinema esotico, occupandosi anche di documentari scientifici. Tra questi il più famoso è *La vita delle farfalle*, realizzato proprio in collaborazione con il cugino poeta Guido.

⁹ Dopo gli inizi come operatore di servizi documentaristici e d'attualità, nel 1906 allestisce nel giardino di casa un piccolo teatro di posa (il primo a Torino). Nel 1907 Ambrosio trasforma poi la sua società in una società per azioni, la Anonima Ambrosio, che si propone anche di vendere alcuni dei suoi film all'estero.

¹⁰ La pellicola di Pastrone fu presentata in anteprima la sera del 18 aprile 1914, al Teatro Vittorio Emanuele di Torino (l'odierno Auditorium RAI) ad un pubblico degno dei maggiori eventi mondani. Annunciata come una realizzazione di D'Annunzio, questo film fu, in realtà, frutto quasi esclusivo del genio creativo ed organizzativo di Giovanni Pastrone. Per una trattazione più esaustiva degli aspetti produttivi, realizzativi e distributivi di *Cabiria*

si consultino i lavori di Gianni Rondolino e di Paolo Cherchi Usai (autore del già citato lavoro monografico su Pastrone, ma anche di *Giovanni Pastrone. Gli anni d'oro del cinema a Torino*).

¹¹ Basti pensare alla coesistenza di atmosfere *noir* di film come *Il bandito* (Alberto Lattuada 1946) e *Fuga in Francia* (Mario Soldati 1949), di rievocazioni della resistenza come quella proposta da *Aldo dice 26x1* (Carlo Borghesio e Fernando Cerchio 1945), di melodrammi spettacolari come *Riso amaro* (Giuseppe De Santis 1948) ma anche alla comicità surreale dei vari film con Erminio Macario.

¹² Si considerino i primi film di Dario Argento (*Il gatto a nove code* 1971, *Quattro mosche di velluto grigio* 1971, e *Profondo rosso* 1975), ma anche esempi del sottogenere poliziottesco (tra cui *Torino nera*, di Carlo Lizzani 1972, *La donna della domenica*, di Luigi Comencini 1975 e *Torino violenta*, di Carlo Ausino 1977).

¹³ Tra cui spiccano *Mimì metallurgico ferito nell'onore* di Lina Wertmüller (1972) e *Trevico-Torino: viaggio nel Fiat-Nam* di Ettore Scola (1973).

¹⁴ A partire dal 1995 (anno della sua fondazione), la *Turin Film Commission* ha contribuito a coprodurre centinaia di spot e svariate decine di sceneggiati e lungometraggi.

¹⁵ Tra i lungometraggi vanno ricordati: *La seconda volta* (Mimmo Calopresti 1995), *Tutti giù per terra* (Davide Ferrario 1996), *Così ridevano* (Gianni Amelio 1998), *Preferisco il rumore del mare* (Mimmo Calopresti 1999), *Non ho sonno* (che, nel 2001, apre la strada al ritorno di Dario Argento sotto la Mole), *Santa Maradona* (Marco Ponti 2001), *Dopo mezzanotte* (Davide Ferrario 2003), *La meglio gioventù* (Marco Tullio Giordana 2003), *A/R Andata + Ritorno* (Marco Ponti 2004), *I giorni dell'abbandono* (Giuliano Montaldo 2005), *Il mercante di pietre* (Renzo Martinelli 2006), *La terza madre* (Dario Argento 2006), *Seta* (François Girard 2007), *The Bourne Ultimatum* (Paul Greengrass 2007), *Mio fratello è figlio unico* (Daniele Luchetti 2007), *Signorina Effie* (Wilma Labate 2007), *Sanguepazzo* (Marco Tullio Giordana 2008), *Colpo d'occhio* (Sergio Rubini 2008), *Il Divo* (Paolo Sorrentino 2008), *I demoni di San Pietroburgo* (Giuliano Montaldo 2008), *Solo un padre* (Luca Lucini 2008), e *Vincere* (Marco Bellocchio 2009).

¹⁶ Spostando il discorso su un asse europeo, Barber afferma che “film images of European cities illuminate the past and future of urban forms; the crises and sensations of city inhabitants are projected through European cinema’s infinite capacity to juxtapose urban and corporeal identity within a contrary rapport which may be coruscating or cohering, according to each director’s particular set of human and technological caprices and convictions. The images that emerge from that raw zone of contact between the human figure and the city provide intricately revealing indicators of Europe’s contemporary moment” (Barber 61).

¹⁷ A detta di Mennel, infatti, “they provide fantasies for those who recognize their city and those for whom the city is a faraway dream or nightmare” (Mennel seconda di copertina).

¹⁸ Va, del resto, ricordato che da un punto di vista accademico “the city as the dominant organizing structure of modern culture has become a key place of interest for a variety of disciplines in the humanities and social sciences, focusing on issues such as control and disorder, mapping and disorientation, transportation and fixation, memory and oblivion, inclusion and exclusion” (Webber e Wilson 1).

¹⁹ Oltre a *Dopo mezzanotte* ed al già citato *Tutti giù per terra*, Ferrario ha girato ed ambientato a Torino anche la parte iniziale di *Figli di Annibale* (1998) ed il recente *Tutta colpa di Giuda* (2009).

²⁰ Secondo il suggerimento di Maurizio Porro è possibile riscontrare lo schema del *ménage à trois* anche nel rapporto tra Martino e la realtà. Porro, infatti, afferma che “il solitario protagonista è come visse un *ménage à tre*: l’amore, la realtà-spot e il cinema-sogno con riferimenti ottimi e abbondanti, non intellettualistici”; concludendo che “Ferrario racconta

bene l'eterna e dolce ambiguità dell'amore. Il suo film non è solo un corpo a corpo tra la vita deludente e l'illusione, ma anche un omaggio alle misteriose notti torinesi (la città rivive in antichi spezzoni) e una glossa ai disagi generazionali ben noti al Ferrario documentarista del G8" (n. pag.).

²¹ L'idea della sineddoche (per cui la Mole Antonelliana evoca e rappresenta la città di Torino) è confermata dalle battute iniziali, in cui la voce narrante di Silvio Orlando cita il fatto che l'icona cittadina sia riprodotta anche sulla moneta da due centesimi di euro. Un fatto che (ironizza giustamente il narratore) lascia i torinesi un po' perplessi, non sapendo se essere orgogliosi del riconoscimento o arrabbiati per la sua insignificanza.

²² Ermisino ci conferma che Ferrario è "attento ai luoghi dove gira" e che questo film "è insieme una bellissima storia d'amore ed un atto d'amore verso il cinema a Torino, in uno dei luoghi più suggestivi dove si possa ambientare una storia del genere: il Museo Nazionale del Cinema alla Mole Antonelliana" (n. pag.).

²³ A questo proposito va ricordato come, pur dando spazio ad una serie di inquadrature che mostrano inequivocabilmente il centro della città, Ferrario (in questa come nelle altre pellicole citate nella nota precedente) ami spostare il proprio sguardo anche sulle periferie della metropoli torinese. Tra queste aree spesso insicure e degradate a spiccare è la Falchera, un quartiere così lontano dal centro da risultare a tratti talmente esotico (uno degli amici dell'Angelo, ad un certo punto, parla con una ragazza indonesiana e scherzando, ma non troppo, le dice che la Falchera è un po' come l'Indonesia) da essere quasi irraggiungibile (all'inizio del film Amanda dice al suo capo che per tornare a casa in taxi dovrebbe spendere tutti i soldi guadagnati in un giorno di lavoro). Nella periferia torinese però Ferrario riesce a trovare squarci di poesia che evocano le borgate dei film pasoliniani, arrivando ad affermare: "amo l'umanità dei falcheresi. La Falchera non è un ghetto, è un sogno uscito male, ma non del tutto male. Certo vi si respira l'alienazione comune al vivere urbano contemporaneo, ma con sprazzi di dignità, di poesia e anche di assurdo che sono assolutamente originali" (Ferrario 143).

²⁴ Paolo D'Agostini definisce *Dopo mezzanotte* "un piccolo film squisito, che valorizza tutto quello che tocca," soprattutto quel trio di protagonisti che pur rappresentando "la disperazione di una gioventù senza futuro sbatacchiata tra lavoretti precari e quartieracci dormitorio" viene riscattato "dalla magia senza retorica del cinema" e dallo "scanzonato e toccante finale chapliniano" (n. pag.).

²⁵ Ancora Ermisino, nella sua recensione, sottolinea che "il film gioca con lo stile del cinema delle origini: delle lanterne magiche recupera i bellissimi giochi di luce, utilizzando quelli presenti all'interno della Mole, ma creandone altri anche all'esterno, tra i palazzi e le piazze di Torino. Dal cinema muto utilizza in modo sobrio qualche gag slapstick, le didascalie che venivano messe tra un'immagine e l'altra, lo schermo nero che si chiude a cerchio intorno ai personaggi ad ogni cambio di scena" (n. pag.).

²⁶ Per Ermisino: "la voce narrante di Silvio Orlando dona calore alla storia, la avvolge di magia e le dà i toni di una favola, e anche questa si rivela una scelta azzecata e fuori dagli schemi. Il risultato è un film delicato, poetico, divertente, dall'atmosfera sospesa e sognante, che ci si sente di consigliare caldamente a chi ama il cinema. Perché, come ci ricorda la voce di Orlando, "le storie finiscono, ma il cinema continua" (n. pag.).

²⁷ Il film è girato in HD-TV Sony Cinealta e in seguito passato in 35 mm. Per una trattazione esaustiva degli aspetti tecnici del film si veda http://www.torinocittadelcinema.it/schedafilms.php?film_id=267 ("Dopo Mezzanotte").

²⁸ Secondo Valerio Caprara, il film è "una commedia insieme romantica e materialista, francese e autarchica: nei meandri della torinese Mole Antonelliana e dell'annesso, prestigioso Museo del cinema riesce a fondere con grazia lo spirito dei pionieri della settima arte in quello di un motivato sperimentalismo neo-surrealista. Grazie all'accorto flusso d'ironia e autoironia

(appena interrotto da un paio di sberleffi in politichese) e non solo per i meriti dell'elettronica ad alta definizione, le notti dei giovani e bravi Giorgio Pasotti, Francesca Inaudi e Fabio Troiano (accompagnati dall'intonata e stralunata voce fuori campo del narratore Silvio Orlando) finiscono, così, per sembrare molto più luminose dei giorni" (n. pag.).

²⁹ Uno dei riferimenti più ironici (e postmoderni) alla *nouvelle vague* (in particolare a *Jules et Jim*) è rappresentato dalla citazione diretta di una parte del dialogo del film di Truffaut ad opera di due ragazzi della Falchera che con grande *nonchalance* – mentre in un vecchio deposito abbandonato ha luogo il confronto tra l'Angelo della Falchera e Martino – ripetono alcune delle battute di Jeanne Moreau (Catherine): "Mi hai detto ti amo/ti ho detto aspettami/ti ho detto eccomi/mi hai detto vattene."

³⁰ Al di là dei richiami a Truffaut, Ferrario infarcisce il racconto con echi che rimandano a Rohmer ma anche a Godard. Per Marangi, il regista "inanella continuamente scene alla Godard, che destrutturano il racconto in senso straniante o inseriscono picchi drammatici in bilico tra il tragico e il grottesco, come accade per la sparatoria" (n. pag.).

³¹ Basti pensare che, sin dagli albori del cinematografo, nei cortometraggi dei fratelli Lumière e dei loro operatori sparsi per il mondo, le vedute urbane si alternavano alle riprese *en plein air* di paesaggi esotici.

³² Nell'ambito italiano si consideri il teatro rinascimentale, in grado di esprimere "la concezione artistica, quella architettonica e quella letteraria del tempo, facendo della città il suo centro" (Pesca 1). La città infatti "si impone come luogo dove la natura umana, argomento centrale della letteratura rinascimentale, incontra le istituzioni civili e sociali" (Pesca 2).

³³ Il gioco di rimandi, influenze e rapporti tra personaggi di una pellicola che si confrontano ed interagiscono con personaggi ed ambienti di un altro film è talmente vario e ricco nel corso della storia del cinema da aver raggiunto lo status di archetipo. Dal già citato Buster Keaton di *Sherlock Jr.* (1924) al Woody Allen di *The Purple Rose of Cairo* (1985), senza dimenticare l'italianissimo Maurizio Nichetti di *Ladri di saponette* (1989).

³⁴ Un po' come Ivan, un personaggio secondario definito laconicamente "quello che lavora sul tetto."

³⁵ Come infatti vedremo verso la fine della pellicola, Martino si licenzia, e quindi abbandona il mondo del cinema per tuffarsi nella realtà della storia d'amore con Amanda. Un comportamento opposto – per proseguire il paragone con il film di Tornatore – a quello adottato invece da Salvatore, il quale (forse anche per colpa di Alfredo) mette in primo piano il suo amore per cinema ed in posizione subordinata quello per Elena.

³⁶ Ogni riferimento a Dziga Vertov ed al suo 'cineocchio' è puramente intenzionale.

³⁷ Il riferimento è ai *Cultural Studies* che hanno avuto il merito di evidenziare l'importanza del momento della ricezione di un film da parte degli spettatori; sottolineando con ciò la necessità dello studio dei codici e della cultura degli spettatori stessi, onde comprendere al meglio il contesto nel quale ogni film va collocato.

³⁸ Il concetto di 'visione tattile' è stato coniato da Adolf von Hildebrand nel saggio "Il problema della forma nelle arti figurative" (126).

³⁹ Come ricorda ancora Bernardi, è proprio nell'opera di Antonioni "che troviamo nella sua forma più compiuta la nascita di quel nuovo sguardo e di quella nuova sensibilità a cui ho accennato, uno sguardo non dominatore ma periferico, attento alle indefinite mutevolezze del particolare, amante del piccolo, dell'insignificante e tuttavia capace di trovare dentro la piccolezza molto di più che nella grandezza" (169).

⁴⁰ Per una trattazione più esaustiva di questo aspetto si veda la classica interpretazione di Laura Mulvey.

⁴¹ Testo originale: "Souvent, pour s'amuser, les hommes d'équipage/Prennent des albatros, vastes oiseaux des mers,/Qui suivent, indolents compagnons de voyage,/Le navire glissant sur les gouffres amers.//À peine les ont-ils déposés sur les planches,/Que ces rois de l'azur,

maladroits et honteux,/Laissent piteusement leurs grandes ailes blanches/Comme des avions traîner à côté d'eux./Ce voyageur ailé, comme il est gauche et veule!/Lui, naguère si beau, qu'il est comique et laid!/L'un agace son bec avec un brûle-gueule,/L'autre mime, en boitant, l'infirme qui volait!//Le Poète est semblable au prince des nuées/Qui hante la tempête et se rit de l'archer;/Exilé sur le sol au milieu des huées,/Ses ailes de géant l'empêchent de marcher."

OPERE CITATE

- Abrate, Piero e Longo, Germano. *Cento anni di cinema in Piemonte*. Torino: Abacus Edizioni, 1997.
- Al Sayyad, Nezar. *Cinematic Urbanism. A History of the Modern from Reel to Reel*. New York: Routledge, 2007.
- Barber, Stephen. *Projected Cities. Cinema and Urban Space*. London: Reaktion Books, 2002.
- Bernardi, Sandro. *Il paesaggio nel cinema italiano*. Venezia: Marsilio, 2002.
- Caprara, Valerio. *Il Mattino* 24 aprile 2004.
- Cherchi Usai, Paolo. *Giovanni Pastrone. Gli anni d'oro del cinema a Torino*. Torino: UTET, 1986.
- . *Pastrone*. Firenze: La Nuova Italia Editrice/Il Castoro Cinema, 1985.
- D'Agostini, Paolo. "Il museo nella Mole custodisce un segreto." *La Repubblica* 24 aprile 2004.
- Della Casa, Stefano. "Una lunga lunga lunga storia d'amore." *Torino città del cinema*. A cura di Davide Bracco, Stefano Della Casa, Paolo Manera e Franco Prono. Milano: Editrice Il Castoro, 2001. 17-24.
- "Dopo mezzanotte." *Enciclopedia del cinema in Piemonte*. http://www.torinocittadelcinema.it/schedafilm.php?film_id=267
- Ermisino, Maurizio. "Dopo mezzanotte: la dichiarazione d'amore al cinema di Davide Ferrario." *Moviesushi* (9 aprile 2009). http://www.moviesushi.it/html/speciale-Dopo_mezzanotte_Dopo_mezzanotte_la_dichiarazione_damore_al_cinema_di_Davide_Ferrario-1686.html
- Ferrario, Davide. "Così ridevano, così piangevano. Il cinema torinese raccontato dai suoi protagonisti." *Torino città del cinema*. A cura di Davide Bracco, Stefano Della Casa, Paolo Manera e Franco Prono. Milano: Il Castoro, 2001. 79-155.
- Ferrero-Regis, Tiziana. *Recent Italian Cinema. Spaces, Contexts, Experiences*. Leicester: Troubador, 2009.
- Ferzetti, Fabio. "Dopo mezzanotte." *Il Messaggero* 23 aprile 2004.
- Gilodi, Renzo. *Cinemasessanta*, 3/4, 2004. <http://www.torinocittadelcinema>.

- [it/schedafilm.php?film_id=267](http://www.torinocittadelcinema.it/schedafilm.php?film_id=267).
- Lapsley, Rob. "Mainly in Cities and at Night. Some Notes on Cities and Film." *The Cinematic City*. A cura di David B. Clarke. New York: Routledge, 1997. 186-208.
- Marangi, Michele. *Cineforum* (5 giugno 2004). http://www.torinocittadelcinema.it/schedafilm.php?film_id=267.
- Mennel, Barbara. *Cities and Cinema*. New York: Routledge, 2007.
- Mulvey, Laura. *Visual and Other Pleasures*. Bloomington: Indiana University Press, 1989.
- Pesca, Carmela. "Città e teatro. I limiti della scena comica." *Italian Culture* 17.2 (1999): 1-15.
- Porro, Maurizio. "Sentimenti, cinema e vita per un ménage a tre." *Corriere della Sera* 24 aprile 2004.
- Rondolino, Gianni. *Torino come Hollywood*. Bologna: Cappelli Editore, 1980.
- Sadoul, George. *Storia del cinema*. Torino: Einaudi, 1955.
- von Hildebrand, Adolf. "Il problema della forma nelle arti figurative." *La critica d'arte della pura visibilità e del formalismo*. A cura di Roberto Salvini. Milano: Garzanti, 1977. 119-
- Wagstaff, Christopher. "Cinema." *Italian Cultural Studies. An Introduction*. A cura di David Forgacs e Robert Lumley. Oxford: Oxford University Press, 1996. 216-232.
- Webber, Andrew ed Emma Wilson. *Cities in Transition. The Moving Image and the Modern Metropolis*. London: Wallflower Press, 2008.

The Space of Exception: The Paranoid City in 1970s *giallo* Film

To speak about representations of Italian contemporary cities inherently means to speak about cinema, as it is a widely accepted position that a substantial part of Italian film production, especially throughout the 1960s, took up the task of typifying the transforming urban landscapes. Many known filmmakers (Antonioni above all) witnessed and portrayed the great spatial changes and the metropolitan expansion occurring in Italy at the time, underlining its ambivalent relation to post war reconstruction and economic growth.¹ To speak about the Italian city in the 1970s, however, a decade when the new urban landscape was an established *topos* portrayed with preeminently dark tones, means to reconsider the cinematography of a supposed “golden age” of 1960s *auteurs*, and reassess these films’ relation to the modern, “internationalized metropolis” (Needham 136). 1970s movies, and genre movies in particular, reprise the canon of alienation that had made Antonioni’s urban visions popular, and re-adapt it to deeply changed historical times.

Almost all account of Italian history and culture of the 1970s adopt an apocalyptic terminology to describe the period, known in turn as “the night of the Republic,” “the years of terror,” *anni di piombo* (years of lead, gun-flinging years). Words like terrorism, as well as other terms bearing relation to murder and violence start to acquire a predominant place in the everyday vocabulary of Italians. In particular, the years between 1968 and 1970 were considered by historians and film scholars alike “a turning point in Italian culture” (Bondanella 318), when “violence and terrorism became a new way of life for Italians, beginning with the bombing in Piazza Fontana in Milan (December 12, 1969), continuing with the terrorist bombing in Brescia (May 28, 1974), on the Florence-Bologna express (August 4, 1974), and culminating with the shocking kidnapping and assassination of Aldo Moro, former prime minister and head of the Christian Democratic party, by the Red Brigades (March 16, 1978)” (318). Italy’s economic miracle of the 1960s, then, “ended abruptly, as inflation, reduced productivity, foreign competition, and the disastrous Arab oil embargo closed an era of relative prosperity” (318). At the same time, everyday life reorganized to repress (and sometimes include) violent practices, revealing a sense of displacement and disorientation rooted in what philosopher Adriana Cavarero calls a “void in definition.” As she points out in her latest book, *Horrorism*, in the discourse of politics and the media, “terrorism” is a word “as omnipresent as it is vague and ambiguous, its meaning taken for granted so as to avoid defining it” (Cavarero 2).

Following a line of inquiry that focuses on urban representation,

my essay will show how the spaces depicted in two key murder mystery movies of the time, Elio Petri's *Investigation of a Citizen above Suspicion* (1970) and Dario Argento's *Deep Red* (1975) are constitutive of a rather coherent aesthetic, one that takes into consideration notions of terror and horror as they become part of everyday life.² I will claim that these movies showcase, in their specific focus on city space, an attempt to portray a void in definition, or, as philosopher Giorgio Agamben describes it, a state of exception: the space where "everything happens as if both law and logos needed an anomic (or alogical) zone of suspension in order to ground their reference to the world of life" (60). Describing the liminal space of this exception, Agamben writes:

Law seems able to subsist only by capturing anomie, just as language can subsist only by grasping the nonlinguistic. In both cases, the conflict seems to concern an empty space: on the one hand, anomie, juridical vacuum, and, on the other, pure being, devoid of any determination or real predicate. For law, this empty space is the state of exception as a constitutive dimension. The relation between norm and reality involves the suspension of the norm, just as in ontology the relation between language and world involves the suspension of the norm, just as in ontology the relation between language and the world involves the suspension of denotation in the form of a *langue*. But just as essential for the juridical order is that this zone – wherein lies a human action without relation to the norm – coincides with an extreme and spectral figure of the law, in which law splits into a pure being-in-force [*vigenza*] without application. (60)

Agamben's definition of state of exception, especially its link to the idea of a spectral form of law governing an "empty space," goes hand in hand with Cavarero's definitions of terror and horror. In her reading, these two words have always represented an exception, or, as we have seen, a void in definition in socio-political vocabulary. Trying to define them according to the etymology, Cavarero writes: "the realm of terror is characterized by the physical experience of fear as manifested in a trembling body. Significantly, this physical reaction to fear alludes ... to the much more dynamic movement of flight ... The important point, however, lies in what we might call the instinctual mobility associated with the ambit of terror. Acting directly on them, terror moves bodies, drives them into motion" (5). Discussing the difference between terror and horror, however, the author notes: "Notwithstanding the tendency noted above to couple it with terror, horror cannot be inscribed in the terminological constellation of fear

without problems. There is something of the frightful there, but, more than fear, horror has to do with repugnance ... there is no question of evading death. In contrast to what occurs with terror, in horror there is no instinctive movement of flight in order to survive, much less the contagious turmoil of panic. Rather, movement is blocked in total paralysis, and each victim is affected on its own. Gripped by revulsion in the face of a form of violence that appears more inadmissible than death, the body reacts as if nailed to the spot, hairs standing on end” (7-8). In this illustration of a fundamental difference, a spatial notion is implied. Opposing static and dynamic forces, movement and paralysis, these concepts apply to the positioning of bodies in space. Taken under the rubric of cinematic representation, and applied to films that actually set the task of portraying horror and terror (as most murder mysteries do), these two concepts become inextricable from a representation of city space at a time in which cities become the primary *locus* for representation, and the state of exception, created by growingly repressive anti-terrorist law affecting all aspects of everyday life become the dominant hermeneutics, both at a political and cultural level. In other words, these definitions will be useful to analyze a historic trajectory that inevitably will take the urban location as its main protagonist.

The first film in question (Elio Petri’s *Investigation*) clearly shows a process *in fieri*, as in this quintessentially political movie the state of exception is unraveling in front of our eyes as the director insists on the ways in which it is implemented on the city and its inhabitants; the second (Dario Argento’s *Deep Red*) interprets, through its spatial representations, the state of exception in its complete form, once the context of social control as horror has come to characterize the most important urban centers in Italy. *Deep Red*’s city reminds us of the static/dynamic mingling of definitions of terror and horror as they eventually come to govern aspects of everyday life; in fact, we might even imply that the very notion of everyday life is challenged in these movies, as every scene, character or dialogue conveys a sense of urgency. And if we agree with film critic Angelo Restivo’s jamesonian claim that “the aesthetic becomes the *prerequisite* for a meaningful politics: as if not political rhetoric but art itself provides us with the fundamental experience of freedom out of which the political act can be projected” (149), the “space of exception” extends its meaning to become the political unconscious not just of films that are clearly a social indictment, like *Investigation*, but also of movies that do not display a clear political aim, like *Deep Red*.³ Or, as M. J. Koven, affirms in his book on the Italian *giallo* genre *La Dolce Morte*, “these films use and reflect geographical space,” always portraying “ambivalence toward modernity” (46).

The pairing of the two movies I cited might seem like an odd one to film experts. The first dealing with the archetypal notion of law-transcending police power, while the second staging a story of trauma-induced serial murder frenzy, they are apparently situated on opposite ends of the spectrum as far as narrative, character depiction, and ideological compass. The two movies, however, can be catalogued within an anomaly of the *giallo* tradition: both “generic” murder mysteries, although they retain an *auteur*-like mood, these films respond to certain specific dictates of the genre while at the same time reworking it to portray a paradigm of space that underscores its relations to power. The “*topoi* of evil” chosen in these movies often rely on the insistence on an external eye overlooking the surroundings. In this sense, they are useful tools to visualize, in the space of the city, the places in which everyday life practices meet with the *state of exception*, revealing the intrusion of the realms of horror and terror in the everyday.⁴ And since it has been repeatedly noted that the economic and social crisis that hit Italy at the end of the 1960s was linked to spatial practices, as Italians were forced to leave the small towns and countryside and move *en masse* to the expanding cities of the “boom,” it is not surprising that the majority of films produced in the following decade takes place in the new “internationalized” metropolis (“*Come gli Americani!*” – as if we were in America! – is the recurring exclamation in Petri’s *Investigation*).⁵ Interestingly, the modernization portrayed in these films, also signals the implementation of an exceptional form of surveillance, one that starts to be implemented through exceptional laws between 1968 and continues until 1978 and that is clearly apt as a paradigm for cinematic representation.

In other words, what we witness in these films is an attempt to bring a historical element to genre film, be it political or simply representational. In the transformed city space, the early excitement for the boom shown through the shallow eyes of the protagonist of *Il Sorpasso* (1962), or – literally – frowned upon by Monica Vitti’s characters, surrounded by streamlined factories and concrete water towers in Antonioni’s films, had reached an end. In his book *Italian National Cinema*, Pierre Sorlin explains the Italian socio economical standpoint affirming that “It was contended that most problems would be solved by modernization, with the expansion of a strong industrial sector and an affluent middle class, and by political democratization. Few people acknowledged the symptoms of social discontent apparent even in the economically active and affluent Northern provinces. Collective unrest differed from that in many other European countries because it was more dispersed and easily camouflaged. For instance, the mass protest in 1968-9 had nothing to do with the French

events of 1968, which were violent but short-lived. The effects of social uneasiness were felt for a long time, more than a decade in Italy. Open violence began late but it lasted longer and was more traumatic than in any neighboring country.” (Sorlin 142) In the new time of crisis, the oil embargo disallowed leisurely road trips (*Il Sorpasso*), and factories like those portrayed in *The Red Desert* were either closing or being occupied by protesting workers on the brink of layoff. Social changes happening in Italy between the 1960s and 1970s, affecting the government, the church, the bureaucracy and the highest levels of the governing class, had raised claims that the “very existence of Italy seemed to be in question” (Bondanella 318).⁶ Whether we accept this affirmation as plausible, or as just a consequence of the generalized paranoid condition set in place by the state of exception, it remains without doubt that the chaotic conditions of Italy were reflected primarily within the space of the city, altering its general perception, at least at a cinematic level.

In both *Investigation* and *Deep Red*, the contradicting landscapes all reveal traps, angular spaces offering no apparent outlets (evocative of Antonioni’s alienating views), as well as luscious, often over-decorated interiors which are perceived as dangerous from the first look: black linens, long corridors covered in unsettling artwork, mirrors, curtains: all of these elements concur in creating an anomalous space, an exception that translates at times into terror, at times into paralyzing horror. In fact, although the narrative of the films can be taken as a symbol for what Agamben has defined as “human action without relation to the norm,” coinciding with “extreme and spectral figure of the law” (60), the zone of absence of norm translates into a spatial element coinciding with the all-seeing, horror-invaded city space. Creating an additional element of displacement, this re-imagined city functions as the primary transfiguration of the void of definition Cavarero explains in her book: with its continuous, often relentless juxtaposition of modern and ancient cityscapes, as well as uncomfortably structured interiors, a fragmented, schizophrenic view of the city influences the characters moving around it, as they are determined by the spaces they inhabit. The controlling eyes the detective in *Investigation* (a synecdoche for the ubiquity of control operated by the police in general), and those of the equally sinister psychotic murderer in *Deep Red* (a metaphor of the paranoid state of terror that Italy was witnessing), are used to offer glimpses of a panoptic environment that amplifies the contradictions of contemporary urban spaces, conveying all-encompassing suggestions of horror and terror. This unsettling encounter responds to the need for narrating an ongoing social moment of passage, making it clear that spatial representations ultimately translate the social-

political anxiety of history. In both movies, the camera acquires the eyes of modern types of fear: complex, decadent city interiors hide unstable (*Dannunziane*) “libertines” or psychotic murderers (two categories that institutional power likes to put on the same level), bare city streets, all shot with frequent false point of view shots to underline the implementation of the exceptional surveillance, intrusion, and repression characteristic of a state of exception. And finally, if warped shots of characters (often seen through mirrors, barriers, water, magnifying or distorting views), suggest dynamic terror, the use of sound (deformed voices, repetitive soundtrack), re-direct us to the realm of horror, permanently confusing the two elements. In these tales of murder, be they symbolic of the evil powers of the police, or conveying the awareness that evil may be hiding behind any corner within the frame, the inspecting eye invades the spaces transforming the city of modernity from a “booming” site of consumer capitalism to one of panoptical paranoia.

Investigation of a Citizen Above Suspicion: *The Space of Exception*

But it is time to give a name to this city. As critics have noted, the preeminence of big industrial centers like Milan, or the cultural capital Rome have been privileged film settings since the age of Neorealism, and 1970s cinematography will only concur in re-establishing these centers. M.J. Koven writes: “*La Dolce Vita* was the single film in this period that received international recognition and further established Rome (and metonymically, Italy) as the *sine qua non* of the “sweet life” that Europe had to offer. After Fellini’s satirical attempt at critiquing Roman fashion, the *giallo* films went even further, turning *la dolce vita* into *la dolce morte*” (46). In other words, at a time when Italy is transformed into the site of a murder mystery, when that is to say, murder cases -- be it targeted political assassinations or mass bombings -- were becoming markers of everyday life, it is not surprising that *giallo* movies reached a new height, as cinema was a particularly apt medium to portray the exception Italy was witnessing. In his book *The History of Italian Cinema*, Gian Piero Brunetta writes:

These were the years when all certainty seemed to disintegrate... There were revolutionary pulsations and Oedipal rebellions. Some of the films made during this period winced at the side of antigovernment movements... They pondered the necessity to decipher a fleeting present and to reveal the uncertainties behind every choice... Italian cinema once again felt like it was an integral part of a progressive

political movement, but then suddenly it found itself in the middle of no-man's land... As a result, political films were forced to disguise themselves as genre films or to reveal their solidarity – more or less explicitly – for violent forms of political upheaval. (177)

Even though *Investigation* cannot be properly included within the genre tradition, for the complexity of its architecture and the themes that it explores, Petri's film is indeed a *giallo*, and the writer/director is very well aware of the importance of genre in cinematic construction (as confirmed in a self-referential scene in *Investigation*, where the victim is filmed reading a *giallo* book). In an interview, Petri declares: "I wanted to make a film against the police, but I wanted to do it my way. Paradoxically, or as a challenge, I chose the path of the *giallo*" (Gili 65). We may imply, given the insistence given to the element of class in his movies (present also in his other movies like *The working class goes to heaven* and *To each his own*), that the director recognizes murder mystery production in its importance at a mass level or, as M.J. Koven explains in his survey of the larger low-budget production of Italian murder mysteries in those years, that "Vernacular cinema is truly 'the people's cinema'" (41).

A film like *Investigation* occupies a significant place in an analysis of city imagery, not only because the *giallo*, as has been repeatedly noted both in film and literary studies, is the epitome of the urban genre, but also because the elements of horror and terror in these films often derive from the distortions of urban representation. And we can instantly observe how in Petri's *Investigation*, Rome is at the same time a metonymy for Italy, as well as a character in and of itself. As soon as the protagonist is established as a public figure as Police Chief, the city-space is shown in its entirety right behind him, through a large scale map of the city hung on the wall by his desk: the city is here literally something to be controlled. His modern, streamlined new office in the periphery, as well as the suburban apartments that he requests in order to socialize with informers, staggeringly contrasts with the elaborate *art nouveau* interiors and ornate architecture of the center. These sequences show how the center of power has shifted from historic centers to peripheral, anonymous areas (sometimes offices and apartments are indistinguishable) underlining the ways in which it observes the whole city while hidden in these locations.

Of *Investigation of a Citizen Above Suspicion* Peter Bondanella writes that it is similar to "one of Kafka's parables, applicable not only to power in Italy, but everywhere" (334). Its plot centers around a police inspector (Gian Maria Volonté) who is transferred from homicide to the political section, and who murders his mistress Augusta (Florinda Bolkan)

on the day of his promotion. He then engages in a power game with his colleagues: placing numerous incriminating items, uncovering traces of his presence everywhere, he seems to be set on being caught. The police, however, will fail to arrest him even when clear evidence of his guilt surfaces. The idea behind the plot is also the issue that will govern the movie: who enforces the enforcers? Bondanella also remarks: “Petri’s view of power is that it reduces us to an infantile state. Thus, Augusta and the Inspector play, in a flashback, ritualistic games that center around the policeman’s role as father surrogate” (334). Although there is no doubt that it captures the message of the film, this essentialist view does not take into consideration the construction and spatial organization of the movie, a primary element of the film. In my reading, the archetypal value of the characters, underlined by the caricaturized voices and poses, and underscored by the inspector’s lack of proper name, all contrast with the urban space in which he operates, which is always clearly situated. In an interview, Petri declared that he wanted to make a movie specifically against the Police of the Italian Republic, in charge of the violent repression of the political uprisings of those years. The director affirms: “In the twenty five years that followed Fascism, in spite of the abolition of capital punishment, the police perpetrated dozens of summary executions in roads and squares, against defenseless masses” (Gili 65). *Investigation*, then, is unquestionably a localized, urban Italian movie, set in Rome in a context in which the city seems to be turned into a battlefield, encompassing all the discourse around the city that was permeating the period’s politics, mentality, and narrative. An example among many: in the emblematic scene in which Augusta’s ex husband is interrogated, he talks about being delayed on his way to the center by a road block, in a congested area protesters and police were facing each other and started a fight, while traffic was stalled for hours on end. He describes this scene as “wonderful, amazing,” and claims he could not help but join the protesters. New forms of urban practices are calling.

The city is indeed established as a predominant figure from the very beginning: the film starts with a medium shot of a city space, where the camera follows a man walking circumspectly towards his lover’s apartment. After a few close-ups of the man and of a window where a woman’s face appears behind see-through curtains (clearly waiting for him), a series of cuts underline the contradictory relation the man has with the space around him. Before entering the building, a medium shot of the man’s profile keeps nonetheless a large depth of field, encompassing the space around him: an iron gate and a series of marble buildings suggest a wealthy area in the city center. The first image that really strikes the

viewer, however, is an insert focusing on the art-nouveau allegories of *Science* and *Justice*, perching from a nearby building. Even though the shot is apparently a point of view of the man, we perceive it as the reverse: this is a first instance of a gaze where the city (now clearly Rome) is established as the governing eye. From this moment on, “liminal spaces” are created within other familiar urban areas in the city. The setting of the murder is an art-nouveau apartment in the center, where the outside space (the gate, the surrounding buildings) is determined and detailed just as much as the interior. The relationship of the film with the space it represents does not stop at exterior views. While in Augusta’s apartment, the camera keeps spying on the two characters from improbable points of view while it becomes clear that great attention is reserved to the space surrounding them. The woman lives in a flamboyant, luxurious apartment (the police will later describe it as *Dannunziano*), which the camera likes to explore, confusing all the different sections in a fragmented series of shots privileging at times the heavy, exotic furniture, or the light colorful drapery, the ornate mirrors, and cathedral glass windows. The viewer literally loses direction in the series of scenes that describe the murder, overwhelmed both by the “chic style of decadent aristocracy” (Farber 303), and by the director’s “own love of opulence and decadence” (303). The director calls this choice of setting “a specific choice” (the address, the constantly repeated *via del Tempio 1*, becomes a more specified detail than the names of characters moving around it), in that he wanted to make clear that the apartment was in front of the synagogue. He affirms: “On the synagogue’s façade are represented Moses tables, which are also ours: it is the basis of the Judeo-Christian tradition. When Volonté kills his mistress, he looks at those tables... and right after we see a Jewish funeral” (Gili 70). If the theme of the eye and vision is primary in the *giallo* aesthetic, as M.J. Koven repeatedly notes in his book, in *Investigation* this all-comprehensive gaze is an element that is embedded in the different elements of the urban space. Starting from the views outside the victim’s apartment, a series of monumental elements concur in “watching” the movements of the characters within the frame. The initial allegories are not the only architectural elements watching the character: after the man leaves the apartment, the engravings on the synagogue do just the same. From this point on, the scene moves from city center to an anonymous periphery, and subsequent frames suggest that the new “suburb” is the place that controls the action happening in the central locations. A common thread in this movie, then, is a look at the contradictory spaces of Rome, where the eye of the camera, just like the eye of detectives *and* murderers (often the same thing), permeates exteriors and interiors, buildings, rooms,

decorative elements, always lingering on liminal spaces like corridors, parking lots, elevators, stairwells: one cannot but think of Benjamin's definition of Naples as "porous." (Benjamin 163-173)

The first instance we get of this permeable space is the cut from city center to modern periphery, as soon as the inspector leaves the murder site to enter the official world of the police. The shot of the overwrought iron gate of the building where the victim lived, fades into one of a hypermodern police station (with neon sign!), and the decorative element gives space to an unadorned circular staircase, a series of anonymous concrete columns and windows (is it from a building like this one that the anarchist Pinelli fell? Was he also a victim of "terror" resulting in literal "flight"?). The "sleek, streamlined police station of tomorrow" (Farber 303) is presented to us enigmatically, first from the point of view of the driver of an approaching car, then – literally – "lifting" our gaze from the basement parking lot to the building's modern office spaces. In the underground scene, the concrete pillars of the parking structure and its desolate surroundings are reminiscent of the water towers in *The Eclipse*, and the Antonioni references continue, through a fast-moving display of other liminal spaces: from a metallic elevator, offices and corridors appear in front of the viewer, all walls white and gray with the exception of an occasional splash of primary color. All of a sudden the viewer is disoriented. A crime has been committed, the police is shown in all its "fast and towering" power, but the murderer does not appear to be under custody. In fact, the murderer is soon recognized as the Chief Inspector, whose promotion from the homicide to the political section is being celebrated by all his colleagues. The opening of the film clearly shows what Petri suggests in his critique, that homicide and politics are two faces of the same system, and that murder is part of the legal state. This scene is also the first instance in which a premonition of terror makes its appearance. Terror is here associated with a state of exception, which is also the premise setting the movie in motion: what are the consequences of a power that is always above the law? If at a spatial level this question is reiterated throughout the film, the answer is also put into words when the Inspector offers an "American-style" press conference (in an American-style auditorium, as the epitome of the modern, internationalized space). Here, the man claims that he was assigned to the direction of the political office "because it has been established that the difference between common and political crimes is by now nearly indistinguishable: underneath every criminal hides a subversive individual, and underneath every subversive hides a criminal." The Inspector adds that, "in the city under our control subversives and criminals have already spun their invisible web. It is our

duty to repress: only repression is civilization!” While these words are pronounced, in fact, screamed, the scenes appearing in front of our eyes show the police keeping record and interpreting all the political writings on the city walls; we see protesters and homosexuals being indiscriminately arrested for no other reason than their political conviction or sexual orientation, and interrogation techniques that border on torture methods (incidentally, “libertines” like Augusta have an even worse fate). Equating all outcast categories as criminals, the repression that the Inspector evokes – a literal enactment of Agamben’s state of exception – happens in the “streets and squares of the city,” like Petri himself had noted, but is enacted in its complete form in liminal spaces expanding to cover the whole of the city’s territory. A clear example is the long scene showing the “bowels” of the police station, “a gigantic basement filled with clerks monitoring the telephone calls of ‘subversives’ with the latest electronic equipment, the myth of privacy mocked in this deafening, incoherent babble of voices, evoke an Orwellian nightmare world that seems only a subtle extension of the present” (Farber 303). Even the traditional spaces of the city center, those that allow an immediate recognition (the Pantheon) suddenly become unfamiliar, estranged, as in the scene where an oblivious passerby agrees to take up the absurd task demanded by the Inspector, giving himself up to suspicion for no apparent reason.

A closer look at the spatial metaphor, then, can indeed reveal the real core of the movie’s representations. The links between liminal spaces, confusing surface and depth, bare periphery apartments and luscious bourgeois interiors, as well as the crowd-filled city streets and sterile basements, are used to translate the “void in definition” as well as evidence the impression of social control that is comprehensive, intrusive, indeed porous. This permeability of space, then, becomes a symbol of the permeability of the all-encompassing gaze required by the establishment of the state of exception.

Deep Red *and the City of Horror*

Playing with all the aesthetic dictates of the *giallo* genre, Dario Argento has produced a series of films where the suspense and horror are never detached from his elaborate shots of architectonic elements in general and of urban landscapes in particular. And if, as many critics affirm, “liminal roles” such as the foreigner, the outsider, the improvised detective, the nomad, are part of “*giallo* cinema’s ambivalence” (Koven 46), *Deep Red* displays an abundance of these. The plot revolves around Mark Daly (David Hemmings), a British pianist in Rome who witnesses a

brutal murder near his apartment and is subsequently forced to investigate it in order to save his own life. Alongside with liminal roles, however, the film displays also a large number of liminal spaces. In one of the most complete exegesis of Argento's movies to date, *Broken Mirrors, Broken Minds*, Maitland McDonagh affirms: "Argento murders and maims and splatters blood with abstract abandon, reveling in the mayhem with glorious unself-consciousness; he is a hedonist who finds his pleasures in unacceptable places and has no compunction about letting everyone in on the fun" (2). Among these "unacceptable places," the quintessentially liminal space that establishes the movie in its "excessive predominance of vision,"(2) is the theater. Most actors in the cast come from the stage and the theatrical aspect of *Deep Red* is evident from the very beginning, where three stage-related scenes are enacted.

The first scene is at the same time attractive and terrifying (like most scenes in the movie), but also preeminently confusing. As the camera leads us to an excessively artificial scene *in medias res*, it is difficult, for the first five minutes, to understand whether we are viewing a performance or whether the scene is diegetically inserted into the film's narrative. Taking place in an old, wealthy interior (a family home, presumably from the 1950s), with props indicating a specific time (a Christmas tree, actors in festive attire), the scene sets the mood of the film, with the theater metaphor as the governing one: the woman portrayed is an old theater actress who was forbidden to pursue her career by her possessive husband. The scene ends -- of course -- with a murder, and on a close up which could be an illustration of Cavarero's definition of horror: the paralyzed look of a child holding a bloodied knife at eye level.

When the film cuts to the titles and reopens to a modern urban environment, introducing the main characters who will set the plot in motion, two more performance spaces appear in the picture: a jazz ensemble rehearsal (in what seems a bare, ancient church), and a parapsychology conference in an actual theater (the interior of Turin's *Teatro Carignano*, in all its red and gold excess). Before we are allowed into the theater, the red curtain opens, loudly, in front of the advancing camera: the actual show has started. The colors invade the screen and the spaces speak more to us than the actors: they do so literally, with ghostlike sounds of wind, supernatural voices, creaking surfaces. Generally, the acting in *Deep Red* (and in Argento's films in general) is forceful, overly dramatic. The set, on the other hand, though overwrought and tacky, strikes the spectator as realistic, or creates, in the words of Giulia Carluccio, "an effect of hyper reality which becomes reality to the highest degree" (Carluccio, Manzoli and Menarini 56). Furthermore, a baroque, large size playhouse

and a contemporary music performance set in a religious space turned into a secular one suggest that we are unequivocally in a modern city, a stylish, fashionable center, and a place that may be in turn Fellini's Rome, or Antonioni's London in *Blow up* (interestingly, also starring David Hemmings). But the essential quality of this city is that its baroque and modern architecture are repeatedly confused, interior and exteriors are "permeable," just like they were in *Investigation*, and this quality has allowed critics to suggest that the cities in Argento's movies are indefinite, unrecognizable or, in the words of critic Roy Menarini, "colorful experimentation and urban estrangements" (31). He continues: "Argento's cinema, denouncing major contingencies with the aesthetic experiments of 1970s Antonioni-style modernity, ends up transfiguring the authorial model in the name of a genre cinema that is completely self-referential and self-sufficient, avoiding however the postmodern sentiment of "tardiness," that is to say that consciousness of a culture that can only manipulate, recombine, mix and match" (33).

Many details in *Deep Red* evoke and rework modernist cinema, conferring a sense of character to space and architecture. For instance, the theater itself turns into the evil presence that Ulga Helmann, a parapsychology expert, feels while giving her talk from the stage; later, a long sequence at a rich but run-down villa, with different frames that underline architectural details, tells "the story of a person that tries to understand a space, or the secret of a house" (15). Argento has stated that the idea behind the whole film is a single image that haunted him: the idea of a psychic who captures a single evil thought among a crowd of people.⁷ This idea in and of itself suggests larger images of horror, the alienation of the modern city, and subsequently relates to the idea of state of exception, as somebody (or something) will actually be able to read minds: the ultimate form of exceptional control. Insisting on this point, Roy Menarini writes: "Everybody agrees in recognizing the complex work that Argento puts into urban representation in his first movies... where the nocturnal, menacing Rome has nothing to envy the urban x-rays operated by Antonioni, and, in part also by Bertolucci" (30). In fact, Argento is the first to admit to have drawn inspiration from Antonioni's cinematography. In an interview, he affirms: "I'm a fan of his tracking shots, of his camera movements, his slowness. When we talk about Mark walking in the villa in *Deep Red*, we can also think about Jack Nicholson strolling in the church in *The Passenger*, a common scene in many of his [Antonioni's] films" (19). The city portrayed in *Deep Red* is indeed a space of exception and just how the end of the first scene will anticipate through the paralyzed gaze of a child, it is a space that creates horror.

Such space is literally the protagonist of a good first part of the movie, as underlined in Giulia Carluccio's article "Poetics of Wandering." Here, the author affirms that an important detail in Argento's movies is "the recurrency of a situation that sees the character, or characters, as if almost pushed towards urban wandering" (55), one that is not completely justified by immediate or diegetic necessities like detection, escape or persecution. Furthermore, she continues, these paradoxical strolls happen "in an altered urban architecture, which modifies and re-elaborates its own topography, concentrating different spaces in a location that is a mental one, or else a vision, a hallucination that comes from the witness as well as from the active character, either from the victim or from the killer" (56). Can we see this dynamic but aimless wandering as an alternative manifestation of horror, as in Cavarero's definition of a static and unmovable force? According to the critic, this is actually the main point of the complete urban displacements that this film suggests: "From this view, the collage that Argento operates on real urban locations, looking for spaces and background that can narrate on their own, goes even beyond Antonioni's modernism...through an extreme visionary displacement which does not recognize or reinvent reality, but alters it, hybridizes it, and mutates it... as a way of deepening and intensifying perception, of prolonging it, and hallucinating it, in order to feel and make the audience feel in an extreme way" (56). In other words, the city space that is portrayed in this film is so much engraved into the narrative that it becomes an actor in and of itself. In this sense, the liminal space becomes central even as a narrative in *Deep Red*, as liminal and central is the very nature of the city depicted. "One often speaks of the imaginary geography of film, but the Rome in which *Deep Red* is set is not merely the product of cinematic expediency: it is a city imagined by a maniac" (McDonagh 11). What the critic here omits, however, is that *Deep Red's* Rome is a non-existent city because it is simply not Rome, but rather the city of Turin. The insistence on misplacing name and spaces is there to create a sense of estrangement to the viewer but also to establish the city as another fictional character (interestingly, this element is generally overlooked: English-speaking scholars insist on a "displaced Rome," while Italian critics only concentrate on the Turin locations, without mentioning the role of Rome in the film at all). Because the camera in *Deep Red* does not look for the alienating buildings of the peripheries, like Petri's camera did, the space of this movie becomes quintessentially alien, as a whole city is actually displaced: not a non-descript, suburban Turin stars as Italy's capital, but recognizable, historic, and central Turin. This *exceptional* space-character is then filled with hidden corners where eyes, cameras, brutal murderers, recording devices,

and ultimately the “real” eyes of people can watch you. If in *Investigation* all these elements are combined to signify the evil institution of the police, in *Deep Red* they are de-humanized through displacement and inscribed in the very character of the city.

And displacement as a primary form of the exception is a key element, insisted upon in the great abundance of deceiving points of view, which “subvert the POV’s classic hierarchy and motif thereby multiplying gaze and perception in an overflow of evil energy” (57), or Deleuzian “rarefied objects” (Deleuze 12), often achieved with experimental types of cameras (like the excessive close-ups of horrific/fetishist objects that follows the opening credits). One rarefied image among all, one that perfectly explains the horror created by the hyper reality within an urban landscape, is the first properly “urban” take, starting with a wide shot of a modern square with a neoclassical statue, where the director had a bar strategically built to look like Hopper’s painting *Night Howls*. The camera indulges in shots from above that underline the space in which the characters “stroll.” If Carluccio notes that “the fantastic juxtaposition of the ‘Blue Bar’ within the real location of Piazza CLN in Turin introduces an alteration or an imaginary contamination in the realistic scenery” (57), the utter sense of displacement of this urban image is not only due to Hopper’s painting as an identifiable referential inset, but also, as it happened for the theater in the previous scene, to the easy recognition of the urban locations itself: the *Teatro Carignano*, or the central square where the symbolic statues representing the two city rivers (the *Po* and the *Dora*) are located.

If we agree with Millicent Marcus’ argument, expressed in *After Fellini*, we will observe that the Italian-ness of recent cinema is often represented through displacement, as many acclaimed directors like Antonioni, Bertolucci and Pasolini move their filming location outside of Italy after the 1960s, only to find Italy “in a vision of history propounded by Antonio Gramsci, refined by Georg Lukaçs, and made cinematic by Luchino Visconti”(61). In *Deep Red*, then, the displacement of Rome to the industrial North serves a double purpose. First of all, it underlines the primacy of the international metropolis as a film location, based on a clear opposition of the Mediterranean as space of leisure in contrast with the “seriousness” of the industrialized North (the significance of this contrast is repeatedly underlined, among others, by philosopher Henri Lefebvre).⁸ Secondly, it brings the historic and political unconscious to the surface. Not only was Turin one of the cities majorly affected by the economic crisis: as the home of the largest automotive industry in Italy, it was also the site of the most violent protests and, later, of terrorist shells. The climate and the appearance of the city that newspapers evoked in those years, compared to

the horror pervading the whole “misplaced Rome,” then, is what makes the film all the more complex. The spaces represented, be they the confusing and unsettling *art nouveau* interiors, the empty squares of the frequent night scenes, or even the crowded markets in broad daylight, all retain a liminal, horrific quality, through the use of rarefied objects, bogus POVs and frequent *mise en abyme* that excessive colors, oblique angles, glass windows, mirrored images suggest (it must be noted that the very plot construction involves an object wrongfully misplaced, or misread). It is from these displacements that the all-encompassing eye of the city can make its appearance.

It is not simply the generic definition of *giallo*, then, to link movies like the two analyzed here but ultimately a spatial element reflected in the eye of the city, which becomes a common practice of control, one that, at this stage of Italian history, was at the same time exceptional and part of the everyday. As numerous sequences in both *Investigation* and *Deep Red* make very clear, under the all-encompassing gaze of the city, nobody is perceived to be safe, either from serial killers, from the police, or from mere architectural elements. And since both movies insist on representing porous, liminal, urban spaces as the site of everyday murders, a cinematic exception coincides, in these representations, with the politico-judicial one that was established as a paradigm in Italy in the 1970s.

Sabrina Ovan

SCRIPPS COLLEGE

NOTES

¹ Films like Michelangelo Antonioni’s *L’Eclisse* (1962) or *Deserto Rosso* (1964) permanently set a canon for representing the Italian space in modernist cinema. These films reveal an aesthetic quality that is centered on the changes determining the sudden transformation of the Italian landscape in the early 1960s, when the unprecedented strength of the economy, especially in the industrial North, suddenly turned post-war poverty into consumerist frenzy. Italian cinema, in those years, concentrated on expressing the disorientation these changes had brought about. From that moment on (some mark 1960 as *annus mirabilis*), Italian cities were to be represented as completely detached from the traditional “picturesque” imagery of Italy. Antonioni’s movies were strictly linked to the word *alienation*, as the term was used to characterize the existential emptiness of modern individuals -- especially those belonging to the newly constituted Italian upper class - facing the social changes and the sterile consumer lifestyle produced by the sudden economic growth. The word also signified a newly experienced condition of estrangement or withdrawal from the outside world and from human relationships and a common condemnation of the newly established urban lifestyle. Starting from its inherent link to Antonioni’s movies, the word became a symbol for the representation of modernity in general

² This aesthetic is also shared by other *film gialli* of the 1970s. For a complete analysis of

Italian *giallo* movies, see Koven, *La Dolce Morte*; G. Needham, *Playing with Genre*; M. McDonagh, *Broken Mirrors, Broken Minds*.

³ See Frederic Jameson 103 -150.

⁴ See Henri Lefebvre 147-159.

⁵ See Gary Needham 135-6.

⁶ See Frederic Jameson 194-7.

⁷ See Giulia Carluccio et al. 55-62 and Maiello 54-70.

⁸ See Henri Lefebvre 111-28.

WORKS CITED

- Agamben, Giorgio. *State of Exception*. Trans. Kevin Attell. Chicago and London: University of Chicago Press, 2005.
- Benjamin, Walter. *Reflections*. Trans. Edmund Jephcott. New York: Schocken, 1978.
- Bondanella, Peter. *Italian Cinema from Neorealism to the Present*. New York: Continuum, 2001.
- Brunetta, Gian Piero. *The History of Italian Cinema*. Princeton: Princeton University Press, 2003.
- Carluccio, Giulia, Giacomo Manzoli, and Roy Menarini. *L'eccesso della visione: Il cinema di Dario Argento*. Torino: Lindau, 2003.
- Cavarero, Adriana. *Horrorism. Naming Contemporary Violence*. Trans. William McCuaig. New York: Columbia University Press, 2009.
- Deleuze, Gilles. *Cinema 1: the Movement-Image*. Trans. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.
- Farber, Stephen. "Sex and Politics." *The Hudson Review* 24.2 (Summer 1971): 301-308.
- Gieri, Manuela. *Contemporary Italian Filmmaking. Strategies of Subversion*. Toronto, Buffalo: University of Toronto Press, 1995.
- Gili, Jean A., ed. *Elio Petri*. Nice: Faculté de Lettres et Sciences Humaines. Section d'Histoire, 1974.
- Ginsborg, Paul. *A History of Contemporary Italy. Society and Politics 1943 – 1988*. London: Penguin Books, 1990.
- Jameson, Frederic. *Signatures of the Visible*. New York: Routledge, 1992.
- Koven, Mikel J. *La Dolce Morte. Vernacular Cinema and the Italian Giallo film*. Laham MY and Toronto: Scarecrow, 2006.
- Lefebvre, Henri. *Writings on Cities*. Trans. and ed. Eleonore Kofman and Elizabeth Lebas. Cambridge: Blackwell, 1996.
- . *The Production of Space*. Trans. Donald Nicholson-Smith. Malden and Oxford: Blackwell, 1991.

- Maiello, Fabio. *Dario Argento. Confessioni di un maestro dell'horror*. Milano: Alacran, 2007.
- Marcus, Millicent. *After Fellini. National Cinema in the Postmodern Age*. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 2002.
- McDonagh, Maitland. *Broken mirrors, Broken Minds. The Dark Dreams of Dario Argento*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.
- Miccichè, Lino. *Cinema Italiano degli anni 70*. Venezia: Marsilio, 1980
- Needham, Gary. "Playing with Genre: Defining the Italian Giallo." *Fear Without Frontiers: Horror Cinema across the Globe*. Godalming: FAB Press, 2003.
- Nowell-Smith, Jeffrey with James Hay and Gianni Volpi. *The Companion to Italian Cinema*. London: Cassell/British Film Institute Publishing, 1996.
- Restivo, Angelo. *The Cinema of Economic Miracles*. Durham and London: Duke University Press, 2002.
- Schneider, Steven Jay, ed. *Fear Without Frontier. Horror Cinema Across the Globe*. Godalming, England: FAB Press, 2003.
- Sitney, P. Adams. *Vital Crises in Italian Cinema. Iconography, Stylistics, Politics*. Austin: University of Texas Press, 1995.
- Sorlin, Pierre. *Italian National Cinema*. London and New York: Routledge, 1996.

Filmography

- Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto*. Dir. Elio Petri. Perf. Gian Maria Volonté, Florinda Bolkan, Gianni Santuccio. Italy, Vera Films, 1970.
- Profondo Rosso*. Dir. Dario Argento. Perf. David Hemmings, Daria Nicolodi, Gabriele Lavia, Clara Calamai. Italy, Rizzoli Film, 1975.
- Blow Up*. Dir. Michelangelo Antonioni. Perf. Vanessa Redgrave, Sarah Miles, David Hemmings. UK/Italy/USA, Bridge Films, 1966.
- Il Deserto Rosso*. Dir. Michelangelo Antonioni. Perf. Monica Vitti, Richard Harris, Carlo Chionetti. Italy/France, Film Duemila, 1964.
- L'Eclisse*. Dir. Michelangelo Antonioni. Perf. Monica Vitti, Alain Delon. Italy/France, Cineriz, 1962.
- Il Sorpasso*. Dir. Dino Risi. Perf. Vittorio Gassman, Jean-Louis Trintignant, Catherine Spaak. Italy, Incei Film, 1962.

Dreamed Cityscapes: Carmine Amoroso's *Cover-Boy*

The dispossessed and the disenfranchised of the XXI century are the thousands of immigrants who look at the West as a possible way out of utter poverty. However, the undeniable economic crisis of the past decade extends to all strata of native populations as well, hitting those with precarious jobs the hardest and increasing the unemployment ranks. A crisis of values and an inability to dream big characterizes the new class of dispossessed, resigned people that populate Carmine Amoroso's film *Cover-boy. L'ultima rivoluzione* (2006): an unemployed twenty-something Rumanian boy, and a forty-year-old Italian man with a short-term contract as part of the cleaning crew of the train station meet in Rome and become friends, in spite of the adversities they both face in life. Marx identified the agents of his announced proletarian revolution as members of the working class, that is to say, people who were already within the system of capitalism, albeit at its lowest tier, and who would eventually rebel against the alienation generated by labor. The people of the film do not produce the kind of labor society recognizes as valuable: if they do find occasional, menial jobs, they have no guarantees that they will become part of the capitalist system; in fact, they are always at its margins, wandering the streets of Italy's two largest cities. Through the journey of these two men, Amoroso denounces both the current Italian political situation and the long-term effects of the "last revolution" that ended Ceausescu's rule, apparently stating that it is not up to the new heterogeneous proletarian class to start another revolution to get out of poverty, especially in view of the fact that Ceausescu's deposition was the result of a coup rather than a workers' rebellion. The two protagonists' dream is not to achieve success in a system that rejects them *a priori*, but rather to escape to an unexplored "beyond" on the Danube delta, to live to the fullest their life on the margins of a declining "empire." Thus, the film suggests that the real revolution is to repopulate the East with new dreams, trying to avoid exploitation at all costs.

The film's opening titles appear over archive footage of wars, signing of alliances among nations, dissolutions of national and international pacts and violent or peaceful revolutions that have taken place during the second part of the XX century until 1989. Images dissolve into one another moving seamlessly from very recognizable to unrecognizable shots. The first voice heard over a wall is that of John Fitzgerald Kennedy saying: "All free men, wherever they may live, are citizens of Berlin, and, therefore, as a free man, I take pride in the words 'Ich bin ein Berliner!'" Officially acknowledging East Berlin as part of the

Soviet bloc, Kennedy's speech recognized that the wall, erected two years earlier and then rebuilt with concrete blocks, barbed wire, and turrets for armed guards, created the exclave of West Berlin, officially under NATO control. The following images identify the protagonists of the subsequent cold war years: the White House; Red Square with images of Lenin; probably images of the Prague Spring of 1968; Reagan in 1987 at the Brandenburg Gate, asking Gorbachev to "open this gate," (quote chosen over the next phrase "tear down this wall"); the consequent signing at a Washington summit of the Intermediate-range Nuclear Forces Treaty (INF); the unknown student facing the tanks in Tiananmen Square in June 1989; the tearing down of the Berlin Wall; Pope Wojtila in front of a crowd; and ultimately Ceausescu in his final public speech in University Square in Bucharest on December 21st 1989. Apparently chosen over longer, more detailed scenes shot in Rumania, due to the last-minute withdrawal of promised government funding,¹ these images poignantly define the backdrop of the subsequent action of the film. As a matter of fact, the symbolic power of the chosen footage, mixing shots of people with images directly representing political leaders or their signifiers, reinforces the idea that people have delegated power, willingly accepting their place in the social space and the imposition of "silence or a hyper-controlled language... while allowing others the liberties of a language that is securely established" (Bourdieu 82). Ceausescu's bewildered face at the sudden crowd upheaval in his last public appearance effectively shows how socially unacceptable the crowd's behavior was as they violently broke the code that imposed them to recognize the authority of their leader. Amoroso shows specific monuments as signifiers of power, divesting them of their spatial relation to the city, in order to turn them into unequivocal symbols of the political power they represent. In these first two minutes of his film he favors images over speech in order to give an intuitive setting for the development of the film's ideology; political speeches are quoted to show the "magic of performative utterances" (Bourdieu 75) created by individuals invested with the power to speak on behalf of a group. For instance, it is more effective to hear President Reagan asking Gorbachev to "open this gate," rather than the more famous quote to "tear down this wall," since the coming down of the wall is shown by images. The authority of Reagan's performative words, conferred by the position he occupies as leader of the free world, have a powerful physical effect, while Ceausescu's words in 1989 had lost their magic, "like the sorcerer who is no longer able to control the powers of the nether world whom he has called up by his spells" (Marx, *Manifesto* 225).

After the official and well-known footage, the film begins with

a young boy watching images of the Rumanian revolution on TV, of the *Securitate* shooting on the crowd and beating up people, and of a father releasing an interview about his seventeen-year-old son's bravery in facing the tanks to defend freedom in University Square. The director's move from the official history proposed by the media to the private lives of his protagonists crosses over the upheaval of the political and social sphere into a soon-to-be upset private one. Almost immediately it is shown how public events have a direct bearing on the lives of ordinary people, as the camera zooms out of the father's interview on television into the dining room of the boy's family, who is watching TV while eating. The public and the private sphere coexist, as the news brought by the television influence events in the boy's life, turning him into a passive spectator of the same type of violence twice in the same night, first on TV and then on the streets of Bucharest, when he witnesses the murder of his father who was driving him to a safer place. Circularly, the same happens at the end of the movie, when the Italian co-protagonist of the film kills himself after watching Italian Prime Minister Silvio Berlusconi on TV: in both cases the official voice of hegemonic culture enters the characters' lives through the media and changes them for ever. From the street in which the boy's father is killed a jump cut takes the viewer to another street in the *banlieu* of Bucharest, where the now grown-up Ioan is working on a car, discussing with a friend the possibility of joining him in his trip to Italy, to earn in one day "what you earn in a month here."² Much later, along with the protagonist, the viewer learns that the lucrative job is what the friend calls "marketing," distorting the slang Italian expression "fare marchette" –prostituting oneself. The long-term products of the end of any totalitarian regime are the new poor: young, unemployed, disenfranchised people looking for better living conditions. However, freedom from tyranny has not determined a more equal distribution of wealth: the protagonist's friend turns himself into a commodity to be sold to high bidders, perversely embodying Marx's concept of alienation of the laboring subject: the end goal, private property, is literally "the result, the necessary consequence, of *alienated labor*, of the external relation of the worker to nature and to himself" (Marx, *Reader* 44). Alienation is psychological rather than physical, since there is no tangible product, but rather a direct exploitation of the nature of the "worker" who turns himself into a product.

As Ioan's friend tries to convince him to go to Italy, the two walk from the place where Ioan is changing spark plugs in an old car at the city's outskirts, surrounded by high-rise, run-down tenement buildings, through a crowded street market, to an intersection at dusk, crossed by a cable car and lined on one side with giant ads. As they walk further into

the city, the ads become more and more prevalent; a series of jump cuts moves from a bird's eye view of a major thoroughfare to a solitary rotating Pepsi can on a building, to the market where non-descript unfashionable clothing is sold among other things, to free-standing billboards in front of a building, to very large ones on the side of a building literally placed over people's windows and balconies, to make more explicit the overwhelming, inescapable presence of commercial ads in people's lives. The three-dimensional billboards on top of buildings show the end of the isolation of the East from Western products, by advertizing brands that have penetrated the city's subconscious and are clear signifiers of the new globalized world: Mc Donald's, Marlboro cigarettes, Xerox, Orbit gum, and the Rumanian television network Prima TV. The sleek fashion style of the ads contrasts with the casual clothing worn by people in the streets; the dialectical interaction of consumers and product advertising creates a dwarfing space of desire in parts of town in which no historical monument prevents such consumerist invasion from occurring. However, it also levels consumerist desire by generalizing it in broad categories that cannot take into account individual needs. The categories of need created by advertising follow an asyntactic lexicon, as Baudrillard explains, in which "diverse brands follow one another, are juxtaposed and substituted for one another without an articulation or transition. It is an erratic lexicon where one brand devours the other, each living for its own endless repetition" (Baudrillard, *Selected Writings* 17). The way billboard ads compete for viewers' attention results into a blending of desire stimuli that can also backfire. Neither man is sold on the needs created by advertising as they walk down the streets of Bucharest. However, once on the train, Ioan's friend advises him to change into an imitation American University football jersey (a red and white "Willklyns" athletic dept. long-sleeved shirt with the number 69 on the back) that, according to him, looks more expensive and more in line with what people wear in the West, in order to blend in and "not look like a Rumanian bum." Fake athletic gear helps create a fake "legitimate" identity as a Westerner.

Once Ioan's friend is arrested for trying to pass the border with counterfeit documents, Ioan continues his journey to Rome with a vague promise of meeting in Piazza della Repubblica as his friend is taken away by the police. Ioan is not even a willing emigrant: he admits to being afraid of traveling and resents having left mother and grandmother. Left alone on the train, he drifts back to a day in his childhood on a ferry on the Danube with his father, who wanted to travel around the world, but couldn't in Ceausescu's Rumania, because "they fear that once gone out we won't come back." One of the few dissolves in the film takes viewers from a

landscape on the Danube to a De Chirico-esque shot of Termini station in Rome, where the river becomes tracks and a train arriving into the station takes the place of waves, and the buildings of the cityscape on the Danube turn into the side of a station building. The first encounter with the city is dehumanizing: Ioan is thrown into a river of people pouring out of trains and is left to fend for himself in the liminal space of the station's main hall, crossroad of hasty travelers, loiterers, and slightly deranged lost souls. Above them all an endless repetition of "Emporio Armani" larger-than-life billboards that confirm what Marshall McLuhan was saying almost fifty years ago: "the medium is the message" (McLuhan 7). Displaced in a foreign city with very little money, Ioan negotiates between its public, social space and his private, personal space: he washes in a fountain and sleeps in the streets, crossing the boundary of what is permitted. The first monument he visits is the Colosseum, a disused theater from a past alien to him, in whose surrounding gardens street musicians improvise a show. Monuments in the film exist as vestiges of a glorious past that has little meaning for Ioan and the Italian man he later befriends; they are landmarks, clearly recognizable but never entered, almost to underscore the distance between their historical and cultural relevance and the irrelevance of the masses of faceless marginalized people who walk by them. The quest for a place to sleep leads Ioan to try the grass by the Colosseum and the shop windows by the station, where dozens of migrants and vagrants try to sleep at night. In both cases past and present armed forces interrupt his sleep: a man dressed in a Roman legionary costume chases him from the Colosseum in a wonderfully ironic scene and later the police forces him to get up at the station. There is no rest for vagrants: they are outlaws of space who do not belong either to the private or the social space of a city; as such, they need to be kept away from public property at all times. Those immigrants who have some money to spare are shown in front of two-star *pensioni* near the station. It is clear that Ioan cannot waste money on a hotel room, no matter how cheap. The city's public space per force gets mixed with his private one.

Ioan experiences the city not as a tourist but rather as a sort of *flâneur*, who observes detachedly, maintaining his individuality in crowds of tourists and city dwellers alike. What Baudelaire defines as a space to be investigated by the *flâneur* turns into an act of defiance and resistance to assimilation against the leveling production and consumption mechanisms of the twenty-first century, as well as an extended window not so much to buy goods, as Benjamin argued in 1935, as to sell oneself. "The *flâneur* still stands on the threshold – of the metropolis as of the middle class" (Benjamin 10): the statement surely holds true for Ioan (the

latter part towards the end of the movie, when he finds a way to make fast and easy money legally). Both in Rome and later in Milan, Ioan observes many foreigners: some clearly destitute, some traveling as tourists, some regularly employed in rather lucrative professions.³ Ioan's political status is uncertain at best: in Italy with the promise of easy gains, he moves from the streets to Michele's rented apartment and later to a rich photographer's multi-level house. As many migrants before him, he is a temporary visitor, someone who never intended to reside in Italy permanently, just as Italians did not, for the most part, intend to settle permanently in the Americas in the 1890s. As a man without an address and a job, Ioan is suspect; although his passport allows him to travel, it does not allow him to work outside Rumania. The significance of the Berlin wall images at the beginning of the film goes beyond the consolidation and demise of the Warsaw Pact: that wall was also erected to prevent emigration to Western countries to preserve Eastern values; now the issue is reversed: Western countries are trying to "defend" themselves from mass immigration through ever-more repressive laws that feel like walls. Either way, the wall is a polysemic symbol of inclusion and exclusion: with the physical wall torn down, fear becomes the palpable obstacle preventing people from interacting and turning immigrants into potential criminals in a West whose cultural identity is already challenged by economic uncertainty.

Unlike other recent movies focusing on immigration issues that emphasize the conflict between cultures and the fear of the other, *Coverboy* tells a rare tale of male bonding which transcends nationalities and almost gives hope. The friendship between Ioan and Michele develops among economic hardship and squalor and culminates in the dream of returning to Romania together to open an Italian restaurant. To a failed provincial student (Michele comes from Abruzzo) with no prospects of a secure job, migrating to Romania seems like a dream. His position in Rome is no different than that of the marginalized many coming from all over the world: he is as foreign to the world that concentrates wealth in the hands of the few as they are. In one of the first interactions with Ioan, Michele asks: "siete nati là, state là. Che ci vengo io a rompere i coglioni a casa vostra?";⁴ the answer: "tu bene; noi no"⁵ prompts the most poignant answer of the film: "Io bene?"⁶ Michele is not doing well and neither are the thousands of unemployed or precariously employed like him. His identity is no longer tied to a country that does not recognize him as a productive member. When Michele poses as an immigrant in order to work at a car wash in the outskirts of Rome, a Roman *coatto* (a thug), unhappy with the way he is washing his car, expresses the widespread discontent towards immigrants as well as the deep vulgarity of neo-capitalists with

nice cars: “ve danno i meglio lavori. Ce state a sommerge.’ Ve trattano meglio de noaltri. So’ anni che ve sto a tollera.”⁷⁷ It is Michele, not Ioan, who takes offence at the man’s words, and pours a bucket of soapy water on his head proving that the identification with the disenfranchised status of a migrant is complete in him. Chased by the angry man’s entourage, they run through fields flanked on one side by a freeway and on the other by high-rise tenement housing not too dissimilar from the ones seen at the beginning of the film in Rumania: as Lefebvre states: “repetitious spaces are the outcome of repetitive gestures (those of the workers... Are these spaces interchangeable because they are homologous? Or are they homologous so that they can be exchanged, bought and sold, with the only differences between them being those assessable in money?” (Lefebvre 75). Caught between a progress they cannot partake (cars, the freeway) and the reality they are both trying to leave behind (tenements, repetitious spaces) Ioan and Michele end up by some Roman ruins, once again jobless. The dialectical interaction of the city with the natural space is not particularly harmonious: nature exerts no influence on the architecture of the suburbs, but rather seeps through in a continuum of dirt and dust that seems to reclaim the stolen place by covering it in grime. Urban space, organized in such a way to keep the poor at its margins, creates fragmented spaces that enhance social exclusion. The marginalized belong to the physical urban space (*urbs*), but not to the civic one (*civitas*).

The film questions cultural belonging. Even the city’s famous monuments and streets (especially the fashion streets in Milan) seem less real than the city’s outskirts in Ioan’s perception, almost to indicate that the identity of the present is shaped by the people living the city and looking for sustenance in it, rather than in its glorious or glamorous past. Since they are only seen from the outside by Ioan, as well as by Michele towards the end of the film, monuments look too polished, almost too stereotypical to touch Ioan affectively. As Henri Lefebvre argues: “the affective level – which is to say, the level of the body, bound to symmetries and rhythms – is transformed into a ‘property’ of monumental space, into symbols that are part of a politico-religious whole” (Lefebvre 224). The thresholds of the Colosseum, the Vittoriale, and St Peter’s are never crossed, therefore monuments do not retain their symbolic value of “metaphorical and quasi-metaphysical underpinning of a society” (Lefebvre 225) that could bind the two protagonists to the political and religious authority they represent. Only the train station is seen from both the inside and the outside, as it is, by definition, a liminal space, a building divested of religious or political power. Ioan meets Michele for the first time in the station’s underbelly, in the workers’ quarters that are off limits to the public: the very nature of

non-place of the station's subterraneans facilitates the encounter of these two marginalized people.

In the film, real people live far from the city center, whether they are poor like Michele, or rich like the photographer who will become Ioan's mistress in Milan. City centers become the physical expressions of these people's (shattered) dreams, while city outskirts are the new reality of those literally on the margins, Italian as well as foreign, rich and poor. Even Michele's always angry landlady, who lives alone upstairs from him with a basset hound, is confined to a peripheral life. A failed actress, she spends her life waiting to be called for parts as a "speaking extra," declaiming Catullus' "Let us live, my Lesbia, and love" from her house's rooftop. An actress without an audience, she too is marginalized, living the lie of missed chances and of the fleeting nature of show business. As Ali Madanipour argues:

The relationship of a newcomer to an approached urban society is only one aspect of the heterogeneity and anonymity of urban life... In the modern city, where commodification of social relations is strong, everyone is an individual and potentially a stranger. (Madanipour 80)

When Ioan and Michele are together Ioan's perception of the city switches from that of a *flâneur* to that of a fast-paced observer who crosses the city's main thoroughfares on Michele's scooter. Friendship, a departure from the isolation created by the urban environment, allows for the shared experience of crossing the city's more desirable neighborhoods fast, since neither one belongs there, to stop at its outskirts or by the sea. It is in unrecognizable places that the affective story of the film unfolds, either in suburban spaces or in interior ones that belong to the sphere of the private: Michele's rather squalid apartment, his landlady's, an Italian man's remodeled loft in Rome, and the photographer's gorgeous house outside Milan. The other interior spaces of the film (the fashion showroom and a bar) belong to the public sphere and are still spaces of spectatorship and rupture.

Ioan's personal point of view as spectator is helped by the digital filming technique (Sony HDV, used for the first time to shoot a feature film), adopted more for financial than artistic reasons. This technique allows the director to shoot in public spaces, from within the crowds, unobtrusively and without special permits. Ioan is seen observing as much as he is observed, especially at a Milan fashion show, where he walks the runway for the first and last time. Viewers observe Ioan observing them taking part in the commodification of human beings, who – in the

fashion world in particular – embody an object of desire by definition for sale. Ioan, firmly refusing to prostitute himself with his Rumanian friend in a rich Italian man’s house, rejects his friend’s statement that “they will always humiliate you because you’re a foreigner, a piece of meat to exploit.” Yet, he ends up being looked at precisely as such, along with many other “extracomunitari,” whose advantage over their fellow foreigners is that of being attractive. Just before the music starts all the photographers –who are part of the consumeristic society that feeds on the ephemeral– are shown, as along with a lady literally wearing rose-coloured glasses. Foreign models are glamorous and exotic: no one complains that they are taking jobs away from Italian models. They display themselves in various stages of undress, making their body as important as their clothes: “The play of dress is effaced before the play of the body, which itself is effaced before the play of models” (Baudrillard, *Symbolic Exchange and Death* 96). What can be sold has a value: the fear of migrants in the streets is equated with disinterest in the human product they have to offer. Models on the runway create a sexualized space devoid of sensuality; sex sells, sex is a product. In this scene, Ioan seems almost amused by the different perception the show’s audience has of him, as he, in turn, impudently directs his gaze on them. From object of contempt or indifference, he turns into an object of desire on the runway. He briefly gets into the world of fashion because a woman photographer, looking for a clean face, takes pictures of him as he is observing the Roman streets in one of his moments of *flânerie*. Shots of Ioan looking at people and walking around alternate with subjective shots of the photographer’s camera, which become the spectator’s point of view, transforming us into voyeurs. Their subsequent exchange once the photographer introduces herself is seen from across the street, making us witness as third parties a business transaction without being able to hear the dialogue. Once again Amoroso prefers to let images talk: Ioan has become a commodity by selling his image and himself to the fashion world. As he leaves Rome for the Milan runways which will provide him with the documents needed to work legally in Italy, he comforts Michele, who sees himself plunging back into the anonymity and isolation of his own life on the margins. Their friendship is based on being both marginalized by society: the moment Ioan becomes part of the capitalist system the scale tips in his favor and makes him “foreign” again.

The scene immediately preceding the runway show in Milan sees Michele, who has lost yet another job as “precario” (someone with a temp job with no security or benefits), trying to sell images of the Pope to tourists before Sunday mass in St. Peter’s. Paying foreigners are not interested in buying religion and the police prevent him from continuing

this unprofitable business for which he has no permit. Michele's relation to the crowd and to the city is not the same as Ioan's: although both marginalized, they observe life from very different perspectives. Michele feels like a "straniero in patria" – a foreigner in his own land, as he had told Ioan over lunch a few months prior to this scene. Someone without "il culo parato e... la famiglia che ti aiuta (his ass covered and a family to help him out) – is destined to be on the side of a road, with no prospects and no help from an indifferent crowd. He does not have the luxury of *flânerie*: he knows Rome well enough to understand that he does not belong. Even the Pope's words, heard in the distance as Michele, disillusioned and in despair, sits on the sidewalk, sound particularly empty and slightly insulting: "ogni volta che la comunità cristiana si prepara, avverte in se stessa un fremito di gioia a confidare nella fedeltà di Dio e a vivere in un modo da essere irreprensibili."⁸ Contrary to what Jesus said in his Sermon on the Mount ("blessed are the meek, for they will inherit the earth; blessed are those who hunger and thirst for righteousness, for they will be filled; [and] blessed are the pure in heart, for they will see God") this Pope passes judgment, as he sees the Christian community rejoicing in being irreprehensible. Politics offer even less solace: just before Michele hangs himself, feeling abandoned and hopeless, he is watching TV – his own kind of virtual *flânerie*. Prime Minister Berlusconi's booming voice is warning Italians not to believe false prophets:

Non credete ai giornali che parlano di declino. Dov'è questa crisi? La crisi è soltanto nella volontà della Sinistra e dei suoi giornali di inventarsi un declino che non c'è per andare al potere. E quando saranno al potere, sappiate che per loro il profitto è lo schiavo del diavolo e che il risparmio non è una virtù come per noi, ma è qualcosa da tassare e da penalizzare.⁹

As Berlusconi extols the merits of capitalism with an assurance that the medium turns into reality, Michele knows all hope is gone. Crisis and decline are made up by the Left, according to the Prime Minister; the many people like Michele, who cannot get to the end of the month, eat, and pay rent, are ghosts. The "symbolic capital" both the Pope and Berlusconi have is conferred to them by a group and validated by the media which fetishize them: "Political idolatry consists precisely in the fact that the value which resides in the political personality... appears as a mysterious objective property of the person, a charm, charisma: the *ministerium* appears as *mysterium*" (Bourdieu 205). They define irreprehensibility (i.e., blamelessness) as the true value of Catholicism and prosperity in the

face of poverty as real, therefore they are real. Baudrillard argues that “the media are nothing else than a marvelous instrument for destabilizing the real and the true” (*Selected Writings* 217). He also asserts that “the pressure of information pursues an irresistible destruction of the social,” which eventually leads to “the implosion of the social in the masses” (*Simulacra and Simulation* 81), which is exactly what happens to Michele. A jobless and lonely forty years old, bombarded by empty words from religious and political leaders, Michele loses his ability to dream, while the restaurant project fades away with the fear that Ioan won’t be back. Belonging to a working class with no representation or voice, Michele chooses death.

On the other side, Ioan’s capitalist dream is short lived. Used by the photographer who is now also his lover, he is rudely awakened by the realization of having become a commodity. His lover, who used to be a war correspondent until she realized that ideals do not pay the bills, makes a montage superimposing a photograph of Ioan naked, just out of her bed in the morning, onto the picture of a soldier aiming a Kalashnikov at a prisoner. The montage is an ad campaign for a new brand whose logo looks like Levi’s: “EXILE: Wear the revolution.” As Baudrillard argues, advertising “has no depth, it is instantaneous and instantaneously forgotten. Triumph of superficial form, of the smallest common denominator of all signification, degree zero of meaning... advertising is vaguely seductive, vaguely consensual” (*Simulacra and Simulation* 87). People watching Ioan’s naked body on the screen probably comment on the image’s power (again, Amoroso chooses images over words for the most poignant moments of his film), without realizing it is obscene, not *qua* naked, but because it exploits real pain (the revolution, the *Securitate* shooting people on Ceausescu’s orders, Ioan’s father’s murder) and turns it into an empty spectacle. By retaining his dignity and individuality as an unwilling migrant, Ioan realizes that he cannot occupy two spaces, that of the marginalized migrant and that of the sexualized and exploited fashion model who is part of the capitalist system: as Bourdieu says, “social topology” precisely identifies one’s class space (229). Ioan returns to Romania with a used Mercedes, which had always been part of his dream, and finally free to travel, he stands on the same ferry on which he stood with his father in “the most beautiful place in the world, the delta of the Danube,” where he had promised he would take Michele to open their restaurant. In a country still filled with problems and poverty, in a natural space away from the all-too-evident class divisions embedded in the city structure, Ioan is able to envision his project to open the restaurant to honor his father and his friend’s memory reconciling “the need for [the]

two different and contradictory ways of seeing the nation: the critical eye... and the adoring eye” (Chakrabarty 151). The new revolution is to embrace his national identity and, with the little money made in Italy, build a new dream.

Gloria Pastorino

FARLEIGH DICKINSON UNIVERSITY

NOTES

¹ Come è nata l’idea realizzativa di “*Cover Boy: l’Ultima Rivoluzione*”? Carmine Amoroso: L’idea è nata molti anni fa, quando mi ero reso conto che la rivoluzione in Romania che nel 1989 aveva abbattuto Ceausescu, non era stata una vera rivoluzione partita dal popolo ma un colpo di stato. Produttivamente poi è stato un incubo nel 2002 mi era stato accordato dal ministero dello spettacolo un finanziamento che, successivamente, col decreto Urbani - governo Berlusconi - mi è stato decurtato del 75%!!!. Ciò ha voluto dire girare il film con meno di 500.000 euro e tagliare gran parte delle scene riguardanti la Romania. Praticamente una vera e propria censura. Anche se ora ne sto subendo un’altra di censura, ancora più grave, che è quella di mercato, visto che il film, terminato da oltre un anno, non è ancora uscito. (Pinchiorri)

(How did you get the idea to make *Cover Boy: l’Ultima Rivoluzione*? Carmine Amoroso: I got the idea many years ago, when I realized that the Romanian revolution that in 1989 had defeated Ceausescu had not been a real revolution coming from the people, but rather a coup d’état. The production phase has been a real nightmare. In 2002 the *Ministero dello Spettacolo* had granted me financing that subsequently – Urbani decree, Berlusconi government – was cut down by 75%!!! That meant shooting the film with less than 500.000 euros and cutting most scenes about Romania. Censorship, for all intents and purposes. Although now I am enduring an even worse kind of censorship since the film, completed over a year ago, has not been released yet.)

² Translated from the Italian subtitles of the original Romanian spoken by the two characters. All translations of the film’s dialogue are mine.

³ In Milan Ioan sees foreigners in the major fashion street, Via Montenapoleone, polished and wearing expensive clothes, as well as motley, choreographed Hare Krishna procession in Via Vittorio Emanuele. Major monuments such as the neighboring Duomo are conspicuously absent.

⁴ You were born there, stay there. Do I come to bust your balls in your home?

⁵ You well; we not.

⁶ I well?

⁷ You’re given the best jobs.; you’re drowning us; you’re treated better than we are... I have been tolerating you for years.

⁸ Every time the Christian community gets ready, it feels within itself a thrill of joy in confiding in God’s faithfulness and in living in a way to be found irreprehensible

⁹ Don’t believe those who talk about decline. Where is this crisis? The crisis is only in the will of the Left and of its newspapers to make up a non-existing decline to profit their rise to power. And know that when they will be in power for them profit is the devil’s slave and that saving is not a virtue, as is for us, but rather something to be taxed and penalized.

WORKS CITED

- Baudrillard, Jean. *Selected Writings*. Trans. Jacques Murrain et al. Ed. Mark Poster. Stanford: Stanford University Press, 1988.
- . *Symbolic Exchange and Death*. Trans. Ian Hamilton Grant. London: SAGE Publications, 1993.
- . *Simulacra and Simulation*. Trans. Sheila Faria Glaser. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1994.
- Benjamin, Walter. *The Arcades Project*. Trans. Hower Eiland and Kevin McLaughlin. Cambridge: Harvard University Press, 1999.
- Bourdieu, Pierre. *Language and Symbolic Power*. Trans. Gino Raymond and Matthew Adamson. Cambridge: Harvard University Press, 1995.
- Chakrabarty, Dipesh. *Provincializing Europe. Postcolonial Thought and Historical Difference*. Princeton: Princeton University Press, 2000.
- Lefebvre, Henri. *The Production of Space*. Trans. Donald Nicholson-Smith. Oxford and Cambridge: Blackwell, 1999.
- Madanipour, Ali. *Design of Urban Space. An Inquiry into a Socio-spatial Process*. Chichester: John Wiley & Sons, 1996.
- Marx, Karl. "Economic and Philosophic Manuscripts of 1844." Trans. Martin Milligan. *Karl Marx: A Reader*. Ed. Jon Elster. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- Marx, Karl, and Friederich Engels. *The Communist Manifesto*. Corrected ed. Trans. Samuel Moore. London: Penguin Classics, 2002.
- McLuhan, Marshall. *Understanding Media. The Extensions of Man*. Cambridge: The MIT Press, 1994.
- Pinchiorri, Simone. "Intervista al regista Carmine Amoroso sul film 'Cover Boy'." *CinemaItaliano.info*. 10 Sept. 2007 <<http://www.cinemaitaliano.info/news/00844/intervista-al-regista-carmine-amoroso-sul.html>>

Le città dei morti

[La città dei morti] è l'inverso della società dei vivi, o, più che l'inverso, la sua immagine, e la sua immagine atemporale. Perché i morti hanno superato la fase del cambiamento, e i loro monumenti sono i segni visibili della perennità della polis. (Ariès 62)

Nel 1970 il comune di Modena indice un concorso per l'ampliamento del cimitero; nella relazione d'accompagnamento del progetto, che poi risulterà vincente, l'architetto Aldo Rossi scrive:

L'insieme degli edifici descritti si configura come una città... il cimitero è così ancora un edificio pubblico con la necessaria chiarezza e razionalità dei percorsi. (Felicori e Zanotti 107)

Dichiarazione programmatica ed esemplificante, che evidenzia un immediato rapporto con la città e con il criterio di razionalità. Ma già da molto prima del 1970, questi due termini di riferimento, anche se non espressi, erano fondanti degli spazi cimiteriali: città dei morti, riferita e contrapposta in un gioco di specchi incrociati con la città dei vivi, costruita in base a criteri razionali, ovviamente in rapporto alla razionalità delle diverse epoche. Imprescindibile contraltare e completamento della città dei vivi, il cimitero, benché apparentemente nucleo isolato e a sé stante, ci rimanda invece costantemente a questa, spiegandola con l'evidenza di una cartina tornasole, in perenne mutamento. E come la città di oggi è figlia delle città di ieri, e risulta incomprensibile privata del lungo gomito dei secoli che si srotola, più o meno visibile, nella trama del tessuto urbano, ordito da determinanti geofisiche, politiche e ideologiche così, per capire gli sviluppi attuali delle città dei morti è necessario intraprendere un breve viaggio diacronico.

Il punto di partenza è uno dei primi nuclei culturali da cui evolverà la storia d'Italia: la civiltà etrusca. Gli etruschi creano un doppio idealizzato della città stessa, la necropoli.¹ In quanto città a sé stante, la necropoli è esterna alla città dei vivi, in uno spazio sottratto al tempo che risponde a regole altre, ma fisicamente si configura come una riproduzione della *polis* di riferimento, con le sue strade e viali, fiancheggiati da vere e proprie case, abitate dalle statue-ritratto dei morti, i cui affreschi evocano i piaceri della vita, i banchetti e le danze.

Ereditandone in parte la cultura, anche i romani edificano le loro città dei morti in spazi ben definiti e separati dalla città dei vivi: la legge delle Dodici Tavole proibisce di sotterrare *in urbe*, e quindi i cimiteri si dispongono sul margine delle strade esterne, come lungo la via Appia a Roma o gli Alyscamps² ad Arles. Un allontanamento che si potrebbe definire come razionale, naturalmente in base ai presupposti culturali dell'epoca: i morti vanno venerati e ricordati, ma non devono intromettersi nel dominio dei vivi, dato che rappresentano un pericoloso tramite con un aldilà inconoscibile e che deve essere tenuto accuratamente separato. Tale separazione permane ai primordi del cristianesimo; secondo Giovanni Crisostomo:

Guardati dall'innalzare una tomba in città. Se si deponesse un cadavere là dove dormi e mangi, cosa faresti? E tuttavia tu deponi i morti dove non dormi e mangi, ma sulle membra del Cristo. (Ariès 27)

Queste parole esprimono chiaramente la repulsione verso la nuova tendenza di origine africana, che si sta affermando tra il III e il IV secolo: quella di seppellire i morti all'interno delle chiese. Ai primordi dell'era cristiana, i defunti, sia pagani che cristiani, continuavano ad essere seppelliti nelle necropoli extraurbane. Luoghi deputati alla morte, tali necropoli sono perciò destinate ad accogliere anche le ossa dei santi martiri. E con l'aumentare di importanza del culto dei santi, imperniato sulla venerazione delle loro reliquie, sul sito delle necropoli sorgono basiliche che catalizzano a loro volta ulteriori sepolture cristiane. Si tratta sempre di locazioni *extra moenia*, ma la crescente importanza culturale di queste chiese, porta ad un loro simbolico avvicinamento alla cattedrale *intra moenia*, fino al momento in cui le reliquie stesse non vengono traslate direttamente in quest'ultima. Di conseguenza, anche le sepolture dei cristiani seguono questo spostamento.

Dopo millenni di esclusione, in brevissimo tempo la città dei morti irrompe in quella dei vivi e tale processo è determinato dalla nuova concezione religiosa, imperniata sul culto dei martiri, le cui ossa sembrano santificare attraverso la loro semplice presenza anche quelle degli altri fedeli: maggiore è la vicinanza fra il santo e il defunto, più quest'ultimo avrà garantita la pace. *Ad sanctos*, presso il santo, è il termine di riferimento fondamentale, che elimina così ogni differenza residua fra chiesa e cimitero.

I morti vengono seppelliti sia dentro che fuori l'edificio, nell'*atrium* antistante, nel chiostro, persino sotto le grondaie, *sub stillicidio* (Ariès 29). Aumentando il numero delle sepolture, viene presto a determinarsi uno

spazio più preciso per le inumazioni: un cortile rettangolare, adiacente alla chiesa, ai cui muri perimetrali si addossano delle arcate che formano spesso gallerie coperte, al di sopra delle quali si trovano gli ossari, le cui ossa provenivano in genere dalle grandi fosse comuni, chiamate “fosse dei poveri.”

I cadaveri dei poveri vengono infatti seppelliti in larghe fosse comuni, cuciti solo nel sudario. Quando una fossa è piena, la si chiude per riaprirla una precedente, che viene svuotata per far posto ai nuovi corpi. Queste fosse comuni sonolocate nel *cimiterium* adiacente alla chiesa; solo i più ricchi hanno la possibilità di farsi seppellire nella chiesa stessa, dato che la maggiore vicinanza alla reliquia del santo sembra garantire un più agevole riposo eterno, ma non ancora in tombe individuali, bensì in terra, sotto le lastre del pavimento. Il grado d'importanza sociale è dato dalla vicinanza all'altare contenente le reliquie, ma ancora non nell'esteriorizzazione consistente in sepolture individuali. A parte qualche re o qualche alto prelato, i potenti sono anonimi come i poveri, e dopo un certo lasso di tempo finiscono anch'essi nell'ossario. Non è difficile leggersi un riflesso della città dell'alto medioevo, in cui, come nota Carlo Maria Cipolla:

la società si era frantumata in una miriade di microcosmi agricoli... Le città erano praticamente morte. [Sopravvivevano] rare città dove una larva di vita cittadina continuava grazie alla presenza del vescovo o del «palazzo» imperiale. (24)

Queste città non possiedono infatti una progettualità urbanistica propria, ma si innestano semplicemente sulla contrazione di precedenti urbi romane, riutilizzandone gli edifici, privandoli comunque della loro originale valenza rappresentativa. Nelle nuove costruzioni non si manifesta una forte differenziazione gerarchica: al di là del palazzo vescovile o signorile, la casa del ricco è analoga nella struttura alla casa del povero. Le dimore nobiliari sono più spaziose, con all'interno oggetti e mobili di maggior pregio, ma la scansione degli ambienti è la stessa, così come gli stessi sono i materiali impiegati: dapprima il legno, in seguito pietra e laterizio. Per quanto le dimore delle famiglie importanti tendano a raggrupparsi nella zona dapprima attigua alla cattedrale e poi, in un secondo tempo, al palazzo comunale, non esiste una netta differenziazione fra i quartieri popolari e quelli aristocratici, mentre vige una mescolanza urbana funzionale agli interessi territoriali e commerciali della città, quasi del tutto indipendente dall'estrazione sociale ed economica dei suoi abitanti.

Con la sua scarsa differenziazione, la città dei morti riflette perciò

la città dei vivi; tuttavia bisogna ancora soffermarsi su dati di carattere sociale e religioso per interpretare più chiaramente il fenomeno all'interno di questa fase storica. Nell'alto medioevo, l'individuo percepisce se stesso come fortemente socializzato, mentre l'individualità soggiace ad un innato senso di collettività, corrispondente ad una mentalità religiosa basata sul senso paritetico di fronte al divino: nel messaggio cristiano delle origini tutti sono uguali davanti a Dio, indipendentemente dalle fortune terrene. Uguali sarebbero stati i probi e i malvagi per lungo tempo dopo la morte; certo, i buoni si sarebbero salvati e i cattivi no, ma questo soltanto alla fine dei tempi. Il Giudizio, infatti, non è ancora il giudizio individuale immediatamente sancito dopo il decesso,³ ma è il Giudizio Universale, l'Apocalisse alla fine dei tempi descritta così vividamente da San Giovanni. Mentre si aspetta questo atto topico finale, tutti, buoni e cattivi, poveri e ricchi, attendono in un lungo sonno, protetti dalla chiesa, fra le braccia del santo patrono. Nelle necropoli romane, ogni individuo, anche le donne e i bambini, talvolta anche gli schiavi, aveva il suo specifico *loculus* contraddistinto da una lapide tombale, con il nome e qualche cenno biografico, quando non un vero proprio ritratto, segno forte del desiderio di conservare l'identità della tomba e la memoria individuale del defunto. A partire dal V secolo, e per più di sei-settecento anni, questa identificazione *ad personam* davanti alla morte scompare: tutti i cristiani sono parificati in un non-essere dormiente, nell'attesa del giorno del Giudizio, in cui, pur ricongiungendosi nella comunione con Dio e con i santi, riconquisteranno finalmente quell'identità completa e perfetta, espressa dalla resurrezione dei corpi.

Questa mentalità comincia a cambiare a partire dal XII secolo, quando l'individuo inizia ad affermarsi anche su questa terra. Allo stesso modo il giudizio, da finale e complessivo, diventa individuale e viene effettuato subito dopo la morte, aumentando per riflesso l'importanza identitaria del corpo del defunto. Inizialmente compaiono nelle chiese le tombe dei personaggi illustri, in un qualche modo assimilati ai santi e quindi degni di visibilità e memoria; ma già dal XIII secolo, con l'aumento delle fortune individuali legate al commercio, si amplia lo spettro delle persone e delle categorie professionali, che rivendicano un'individualità leggibile dopo la morte, sia tramite lapidi, che veri e propri ritratti.

Per contestualizzare meglio il discorso, si può prendere ad esempio il cimitero Monumentale di Pisa, rarissimo esempio di camposanto medievale, giunto fino a noi con un buon grado di leggibilità storica. Innanzi tutto, va segnalata una curiosità semantica: il termine "camposanto" nasce appunto a Pisa, proprio per indicare questo specifico perimetro, solo in seguito diventerà per estensione sinonimo generico di

cimitero. Campo “santo,” perché, secondo la tradizione, l’arcivescovo Ubaldo Lanfranchi di ritorno dalla Terra Santa ne riempì l’interno con terra portata dal Monte Calvario. Il cimitero, ultima costruzione ad essere realizzata nell’ambito del complesso della piazza dei Miracoli, viene iniziato nel 1277 per raccogliere i sarcofagi e le varie sepolture che si erano caoticamente affollati attorno alla Cattedrale. Architettonicamente si compone di un alto muro di forma rettangolare, all’interno simile ad un chiostro, con arcate a sesto acuto che definiscono le gallerie voltate che ne definiscono il perimetro. Le tombe più importanti, spesso contenute in magnifici sarcofagi romani riutilizzati, si trovano nel prato centrale invece che nelle arcate laterali, generalmente considerate le più prestigiose; queste ultime ospitano invece personalità di minor spicco, ricordate da una più semplice lastra tombale. Questa inversione centro/lati, apparentemente atipica, è invece l’ovvia risposta al principio della vicinanza *ad sanctos*, in questo caso alla Terra Santa presente nell’area centrale, facente funzione di reliquia.

La presenza di sarcofagi romani di reimpiego per le principali personalità politiche e militari cittadine è una costante riscontrabile pressoché ovunque a partire dal XI secolo e in aumento nei secoli successivi: essa corrisponde alla riscoperta e alla rivalutazione dell’antichità romana, interpretata come potenza in senso civile e militare.⁴

Non tutti però possono permettersi di farsi seppellire in un antico sarcofago, il loro numero rimane perciò molto limitato, ampiamente superato da quello delle tombe di impianto più moderno, il cui intento encomiastico rimane però lo stesso. Seguendo il progressivo aumento della centralità dell’individuo, a partire dal XIV secolo le tombe più illustri nei cimiteri e nelle chiese si arricchiscono della figura marmorea del *gisant*, ovvero del “giacente,” un ritratto fedele del defunto, sdraiato sul coperchio. Nel giro di alcuni decenni, questo verrà integrato, quando non sostituito, dall’orante, cioè il morto stesso raffigurato in ginocchio, e perciò vivo, sulla propria tomba. Ritratti sempre più perfetti, più *individuali*, grazie all’uso di prendere un calco del volto del defunto attraverso una maschera di cera, così da poterlo poi raffigurare in ogni minimo dettaglio. La morte smette così di essere anonima, in un’accentuazione già rinascimentale del culto dell’individuo; ma questo naturalmente non vale per tutti: i poveri continuano, e continueranno per secoli, a finire prima nella fosse comune e poi negli ossari.

In parallelo con l’evoluzione della città mercantile, aumenta anche il numero di quelle tombe che, pur se non arricchite dalle preziose statue marmoree appannaggio di pochi potenti, vengono comunque sottratte all’anonimato della fossa comune. Si tratta di piccole lastre in marmo,

delle dimensioni di qualche decina di centimetri, che vengono addossate ai muri della chiesa, ricordando con brevi frasi, spesso in volgare, l'identità del defunto. Nella maggior parte dei casi queste sepolture si riferiscono ad artigiani, esponenti di una borghesia *in nuce* che sta acquisendo sempre più peso e identità all'interno della città dei vivi, tanto sul piano economico quanto su quello simbolico.⁵

La borghesia cittadina, intesa come una nuova classe di artigiani e di lavoratori operanti nei più diversi settori, è spesso però presente anche in forma collettiva, generalmente nelle cappelle laterali delle chiese. Queste si stanno connotando sempre più come spazio funerario, riservato alle principali famiglie o alle confraternite delle diverse arti. A ben vedere, si tratta degli stessi due sistemi di raggruppamento identitario, significativi nella città dei vivi: la famiglia-clan, che d'abitudine vive nella stessa strada o quartiere a cui il più delle volte dà anche il nome; e gli operatori di un determinato settore, anch'essi aggregati a livello urbano, ed essi pure debitamente segnalati dalla toponomastica, come testimoniano le numerose vie, o borghi, dei lanaioli, degli speciali, dei macellai ecc. che definiscono ancora oggi i centri storici italiani. Un'identità collettiva forte della realtà urbana, che si riverbera nel sepolcro collettivo, posto naturalmente sotto la tutela di un santo, sia che si tratti del patrono dell'arte di riferimento o che derivi dalla scelta devozionale privata della famiglia.

Spostiamo adesso la nostra attenzione dall'interno della chiesa verso il cimitero propriamente detto, inteso come campo delimitato prospiciente la chiesa stessa, con le sue arcate, le sempre più numerose tombe individuali e i suoi ossari. Lungi dall'essere un luogo di silenzio e di mesto raccoglimento, nel XIII secolo è invece un centro vivissimo di scambi e incontri. Innanzi tutto vi vengono costruite case e botteghe,⁶ spesso è adibito a fiere, oppure scelto come luogo di riunioni, di commerci non sempre leciti, di feste o balli. La chiesa cerca di arginare il fenomeno, ma gli sporadici tentativi restano lettera morta: già nel 1231, il concilio di Rouen aveva proibito di danzare nei cimiteri, pena la scomunica; evidentemente non ottiene un gran che, se due secoli dopo un altro concilio oltre alle danze vi proibisce i giochi, gli spettacoli di mimi e le esibizioni dei saltimbanchi.⁷ Per pochi che se ne lamentano, sono molti invece a farlo: per più di un millennio la città dei vivi si integra con la città dei morti senza timore; e, se permane l'inclusione del morto nello spazio cimiteriale sacro, protetto dalla chiesa, la barriera di separazione è osmotica dall'esterno, e la città dei vivi entra senza tema, appropriandosi di uno spazio non percepito come estraneo, ma come facente parte della città di ogni giorno. La familiarità con la morte è accettata, percepita come normale, senza nessun desiderio di sottrarsi, né di allontanarla in spazi

isolati e asettici.

Nel XVII secolo, sotto l'influsso dei risvolti macabri e drammatici connessi alla cultura barocca, i segni della morte vengono ostentati palesemente, in una forma forse di esorcizzazione della morte stessa. Il Seicento è il secolo nero delle grandi pesti, di carestie e di guerre: gli ossari, dapprima una sorta di ripostiglio riempito di crani e ossa, da ambito puramente funzionale, acquisisce un sempre maggiore valore simbolico di *memento mori*, con una progressiva ostentazione che raggiunge i suoi apici a Roma e a Palermo.

A Roma, presso la chiesa di santa Maria della Concezione, costruita nel 1624, si trova il cimitero dei Cappuccini; già la scritta all'ingresso, "Noi eravamo come voi e voi sarete come noi," introduce il visitatore in una città altra, doppio ineludibile della realtà dei vivi. E come la Roma barocca è un fasto di decorazioni rutilanti, rosoni, affreschi e stucchi, così il cimitero dei Cappuccini riproduce tale ridondante decorativismo con il segno della morte: le ossa. Ossa di circa quattromila frati, scomposte e ricomposte a formare elementi decorativi e ghirlande, lampadari fatti di scapole, rosoni di clavicole; scheletri interi e abbigliati col loro saio inseriti in nicchie formate esse stesse da ossa, in una decorazione globale esemplificativa dell'*horror vacui* del periodo.⁸

A Palermo invece, ancora in un cimitero dei Cappuccini, la rappresentazione/specchio della città non si inverte in forme artistiche bensì nella riproduzione della realtà sociale dei viventi. Questo cimitero, attivo a partire dalla fine XVI secolo e annesso alla chiesa di Santa Maria della Pace, pur essendo esemplificativo del gusto barocco si allontana dagli altri ossari del periodo costituendo un *unicum* sepolcrale: ciò che viene infatti esibito non sono ossa, ma mummie. Si tratta di un ampio cimitero ipogeo rettangolare formato da varie gallerie e contenente circa 8.000 corpi, mummificati dai cappuccini e rivestiti con i loro abiti, quindi sistemati a seconda della gerarchia sociale di cui avevano partecipato in vita. Prelati, nobili, commercianti e borghesi, ufficiali dell'esercito, gruppi famigliari, ciascuno ha il suo posto e il suo abito, in un'accurata riproduzione della società palermitana del XVII e XVIII secolo. Nulla di nuovo quindi nella trasposizione simbolica e nella differenziazione socio economica del grado di sepoltura; quello che risulta atipico è la modalità di conservazione dei corpi, imbalsamati dai frati secondo la pratica tassidermica dell'eviscerazione.⁹ Non si tratta quindi di casi di mummificazione spontanea, come ad esempio quelli di Urbania nelle Marche, ma un tentativo di tramandare la memoria imperitura del defunto non attraverso la riproduzione scultorea o pittorica, bensì tramite la conservazione e l'esibizione del corpo stesso.

L'accumularsi secolare dei morti nelle chiese e negli ambienti annessi inizia ad essere percepito come intollerabile solo nella seconda metà del XVIII secolo. L'ostentazione macabra del secolo precedente si tramuta in una sorta di orrore, con il conseguente desiderio di rimozione e di allontanamento. La città di origine medievale, basata su un reticolo intricato di vicoli, viene dichiarata antigienica: le città moderne dovranno essere realizzate secondo i crismi di nuove spazialità. Allo stesso modo inizia una battaglia contro l'insalubrità e l'indegna degenerazione delle città funerarie, che dovranno essere sostituite da cimiteri ispirati alle concezioni illuministe. Questi precetti di ordine sanitario o moralizzante nascondono, dietro una sorta di ammissibile razionalizzazione, una nuova forma di paura verso la morte in se stessa: non più addomesticata dalla fede ultraterrena, essa diventa una mera questione fisica, di putrefazione del corpo, e come tale va da un lato allontanata dai viventi e dall'altro riempita di senso e sublimata attraverso il culto dei morti illustri. Fare un monumento serve non solo ad onorare il soggetto, ma anche ad allontanarlo, ipostatizzandolo in un blocco di marmo. In *Eterotopia*, il saggio che forse meglio di ogni altro ha espresso il senso di alterità che promana dai cimiteri, Michel Foucault scrive:

In fondo, era normale che nell'epoca in cui si credeva effettivamente alla resurrezione dei corpi e all'immortalità dell'anima, non si prestasse un'importanza capitale alle spoglie mortali. Invece, è proprio a partire dal momento in cui non si è più molto sicuri di avere un'anima che il corpo resuscita. Si rende forse necessario prestare molta più attenzione a queste spoglie mortali, che sono forse la sola traccia della nostra esistenza attraverso il mondo e le parole...

In relazione a questa individualizzazione della morte e all'appropriazione borghese del cimitero, è nata un'ossessione della morte come "malattia." Sono i morti, si suppone, che causano le malattie ai vivi ed è la presenza e la prossimità dei morti accanto alle case, accanto alle chiese, quasi in mezzo alla strada, è questa prossimità che propaga la morte stessa. (16)

Il culto dei morti intesi in senso individuale viene così a coincidere con il loro allontanamento. L'orrore che si inizia a provare nell'esibizione impudica dei cadaveri e delle loro ossa, viene percepito come un'offesa alla dignità stessa dei morti, per i quali si incomincia a prospettare una dimora più idonea, rigorosamente separata da quella dei vivi, pur mantenendosi complementare ad essa. Permane la necessità di visitare i morti, con grande rispetto, ma in un luogo ad essi deputato: non è più tollerato il fatto che i

defunti condividano lo spazio dei viventi. Si avverte anche la necessità che ogni defunto risulti chiaramente individuato da un'iscrizione che ne riporti il nome in diretta corrispondenza con il luogo di sepoltura.

I parenti iniziano a voler una dimora più definita per i loro defunti, e questo significativamente accade quando nella città dei vivi nasce il catasto e la numerazione civica delle strade: una chiara tendenza alla regolarizzazione e razionalizzazione dell'abitare all'interno di un processo di risistemazione urbana che comprende sia i vivi che i morti. La tomba diventa personale, proprietà privata da tramandarsi a livello familiare, segno evidente dell'affermazione della mentalità borghese, intesa in senso moderno. Sintomo di come, già in periodo di *ancien régime*, la società inizi ad articolarsi sui valori portanti della proprietà e della famiglia ristretta, in contrapposizione ai *clan* dei secoli precedenti.

La rivoluzione industriale si manifesta in Italia con un certo ritardo rispetto ad altri paesi europei, anche se i suoi effetti si diffondono invece quasi contemporaneamente alle altre nazioni, contribuendo ad un aumento esponenziale della natalità, coadiuvato dalla scomparsa della peste, grande calmieratore demografico dei secoli precedenti. Si inizia così ad avvertire il timore per un eccesso di popolazione, che finisce per tramutarsi in un numero di morti "eccessivo," in tutti i sensi del termine. A maggior ragione, essi dovranno essere sistemati fuori dalle chiese ormai stracolme, in cimiteri laici, dove il culto diventa un culto privato e familiare, a cui tutti, anche gli agnostici, partecipano. I cimiteri sono ovviamente ancora improntati al culto cattolico, ma configurandosi in nuove e razionali città del liberalismo, accolgono adesso tutti i defunti, indipendentemente dal loro credo, dotandosi quindi di campi per gli acattolici e gli ebrei, che fino a questo momento erano relegati in campi mortuari a sé stanti. Questo allontanamento dignitoso e igienico, precede l'editto di Saint Cloud, promulgato da Napoleone nel 1804,¹⁰ che finisce così per risultare più che altro la legittimazione di un dato di fatto.

Un interessante esempio di cimitero illuminista lo si può trovare a Napoli, in largo anticipo sui tempi: si tratta del cimitero detto "dei Tredici," o "delle 366 fosse." Esso si pone in antitesi e superamento delle precedenti inumazioni nelle chiese e ossari, il cui esempio più rappresentativo e degno di nota è invece il cimitero detto "delle Fontanelle," nel rione Sanità. Quest'ultimo viene utilizzato a partire dal 1656, anno della grande pestilenza, sviluppandosi in forma ipogea per circa 3.000 m,² sfruttando i cunicoli delle precedenti cave di tufo; il luogo era stato tuttavia scelto non soltanto per questo dato di carattere funzionale, ma più probabilmente perché quella zona era già stata utilizzata per la necropoli pagana e, più tardi, per i primi cimiteri cristiani.¹¹ Fontanelle nasce come fossa comune

per i poveri e per le vittime delle grandi epidemie, e alle loro ossa man mano si aggiungono quelle provenienti dalle cosiddette “terresante,” ossia dalle sepolture adiacenti le varie chiese, nonché i resti ritrovati negli scavi.¹² Intorno a questo ossario si sviluppa da subito una grande devozione popolare: le ossa anonime, le cosiddette “anime pezzentelle,” diventano per i napoletani un mezzo di comunicazione con l’aldilà: anime dei morti poveri che aiutano i poveri vivi nell’ottenere una grazia o, più prosaicamente rivelando i numeri del lotto.¹³ La devozione popolare si riallaccia qui inconsapevolmente all’antico culto pagano dei lari e dei penati, dimostrando una lunga durata degna di nota, dato che la venerazione delle “anime pezzentelle” rimane particolarmente viva fino al secondo dopoguerra.

A questa radicatissima città dei morti, e alle numerose “terresante” delle chiese, si contrappone, nel 1763, il cimitero “delle 366 fosse,” commissionato da Ferdinando IV di Borbone all’architetto Ferdinando Fuga. In esso vengono introdotti criteri di razionalizzazione nelle sepolture del tutto coerenti con lo spirito dell’epoca dei Lumi. Questo cimitero, in origine annesso all’Ospedale degli Incurabili, è articolato in forma di vasto cortile quadrato circondato da un perimetro in muratura, ed è suddiviso in 366 ambienti ipogei disposti in 19 file per 19 righe: ogni fossa, a cui si accede dall’alto attraverso un tombino, è profonda 7 metri e larga circa 4 x 4, mentre la fossa centrale serve a convogliare le acque piovane. Le fosse di inumazione vere e proprie sono 365, una per giorno dell’anno. Ogni giorno, infatti, ne viene aperta una per essere riempita con i cadaveri della giornata; a sera, la fossa viene sigillata e il giorno successivo viene aperta quella adiacente. Si tratta di un criterio perfettamente razionale e logico, che riduce lo spostamento del macchinario per il sollevamento delle pesanti pietre di basalto e lo fa ritrovare, dopo un anno preciso, al punto di partenza: alla prima fossa dove ormai i corpi si sono dissecati e possono venire convogliati all’ossario. Un sistema perfetto che riecheggia la pre-industrializzazione, l’ottimizzazione degli spazi e gli sforzi, in una vera e propria catena di montaggio funeraria. Manca però la monumentalizzazione, trattandosi infatti di un cimitero progettato esclusivamente per i poveri.

Vicino a questo cimitero viene in un secondo tempo creato il cimitero monumentale di Poggioreale, progettato nel 1812 da Murat e realizzato solo nel 1836, sotto la spinta dell’altissimo numero dei decessi causati dall’epidemia di colera. Sfruttando il terrazzamento collinare, esso riprende la struttura base del quadriportico, con spazi destinati alle Congreghe e alle Confraternite nelle nicchie perimetrali, in modo da consentire anche alle categorie meno abbienti la possibilità di una sepoltura

non anonima, in evidente continuazione della funzione medievale delle analoghe cappelle delle Arti, nelle chiese cittadine. La novità è la parte alta della collina, lasciata a boschetto verdeggiante, rapidamente popolata da tombe gentilizie. Secondo quanto afferma Luigi Latini nel suo saggio parallelo su *Cimiteri e Giardini* (75), si tratta di una rilettura mediterranea del Père Lachaise di Parigi, di cui riprende i criteri romantici e pratici di adattamento ad un'area collinare. Questo riferimento non deve stupire: la città dei morti rispecchia ancora una volta la città dei vivi; all'epoca Napoli è la terza città europea, assai attenta a quel che avveniva fuori della penisola, all'avanguardia tanto dal punto di vista culturale quanto da quello tecnico.¹⁴

Malgrado il ristagno economico conseguente all'annessione al Regno d'Italia, la popolazione napoletana avrebbe continuato ad aumentare, rendendo necessario l'ampliamento del cimitero: proprio quest'ampliamento metterà in luce un aumentato divario sociale, non più attenuato, almeno ideologicamente, dai principi illuministi; nel 1889 si realizza, sempre a Poggioreale, il cimitero della Pietà, destinato alle categorie meno abbienti, ormai estromesse dal monumentale, dove vengono ripristinati i vasti ossari comuni. Nel 1930, l'area cimiteriale viene ampliata ulteriormente con la costruzione del cimitero Nuovissimo, realizzato come una vera città moderna, con strutture simili ad edifici di cinque e più piani, che presentano semplici facciate cieche con strette aperture a sviluppo verticale. Il condominio della morte, immagine fedele di una città che si espande in verticale, sotto la spinta di fortissime manovre speculative.¹⁵

Quest'ultimo accenno ci porta però un po' troppo avanti, costringendoci a fare qualche passo indietro, per ritornare al cimitero ottocentesco, che in tutte le principali città si è ormai organizzato in siti extra-urbani. Tuttavia, il relativo benessere e la crescente industrializzazione hanno fatto sì che, grazie ad inurbamento e crescita demografica, la città si sia ormai espansa ben oltre i suoi confini. E quindi, da extra-urbano, il cimitero monumentale è ormai alle porte di casa, quando non già inglobato nella periferia. Ormai però si è spento l'orrore settecentesco per la morte: il cimitero, addomesticato nuovamente e regolarizzato, è diventato una parte separata, ma inscindibile della città, addirittura una fonte di orgoglio per i cittadini, riflesso di stabilità e ricchezza, oggetto di visita e di ammirazione da parte dei turisti stranieri. Quindi, quando qualcuno propone di eliminare i cimiteri, ormai troppo centrali, per spostarli più lontano, c'è un'indignata levata di scudi:

Il cimitero, almeno quanto la casa, la scuola e il tempio, è uno degli elementi integranti dell'aggregazione delle famiglie e delle municipalità, e di conseguenza non potrebbero esservi città senza cimiteri. (Felicori e Zanotti 107)

Così afferma, esprimendo una concezione generale che trascende l'ambito francese, una lettera indirizzata al consiglio municipale di Parigi nel 1881, in occasione di un dibattito sulla possibile soppressione del Père Lachaise.

Nell'Ottocento, il cimitero è il luogo della memoria: famigliare, ma anche e soprattutto collettiva; memoria dei grandi cittadini, dei nomi illustri, ricordati nel Famedio. Spesso vi viene costruito un edificio in posizione centrale, realizzato in imponenti forme neoclassiche, o più raramente, come a Napoli, una zona delimitata a cielo aperto: il Famedio, o Pantheon, elemento portante del cimitero monumentale, che accoglie, esalta, ed eterna la memoria dei grandi uomini che contribuirono alla fama della città dei vivi.

Un perfetto esempio di questa tendenza è costituito dal cimitero bolognese della Certosa. Anticipando di qualche anno l'editto napoleonico di Saint Cloud, nel 1801 la città di Bologna decide di creare un cimitero civile fuori dalle mura cittadine, e individua come adeguati gli edifici e gli orti della certosa di San Girolamo di Casara, un monastero fondato agli inizi del XIV secolo e soppresso nel 1797. Solo un secolo dopo, a fine '800, quando si effettueranno scavi supplementari per ampliare l'area cimiteriale, si scoprirà che il sito della Certosa coincide esattamente con un'antica necropoli etrusca. Un caso, o forse un fenomeno di lunga durata, che ha portato ad identificare quel luogo come città dei morti per millenni: prima da parte degli Etruschi, poi dai cristiani che vi costruiscono una chiesa che ne accoglie le inumazioni, e infine dal moderno cimitero civile ottocentesco. Quest'ultimo, come gli altri cimiteri realizzati in quel periodo, nasce con il preciso intento di rispecchiare le sorti della città, dandone memoria per i posteri tramite il ricordo imperituro dei "grandi," dal monolite in granito della tomba di Giosuè Carducci fino all'ossario dei Partigiani. Se in tutti i cimiteri italiani sarà presente un monumento ai caduti delle due guerre mondiali, percepiti come figli e padri allo stesso tempo della città di riferimento, il *memento* ai partigiani ci parla vividamente di una Bologna "rossa," che esprime come valore fondante della vita cittadina la Resistenza e i suoi martiri.

A Genova, il cimitero monumentale di Staglieno è un esempio ugualmente significativo del rapporto strettissimo che intercorre tra il cimitero ottocentesco e il complesso epistemico dei valori condivisi da una data città. Staglieno viene progettato dall'architetto Niccolò

Barabino,¹⁶ lo stesso architetto che aveva ridisegnato gran parte della Genova ottocentesca; non a caso, quindi, le analogie tra città dei vivi e città dei morti sono in questo caso evidenti tanto sul piano stilistico quanto su quello più rigorosamente urbanistico. L'esempio più chiaro è costituito dal Famedio che riecheggia il teatro lirico Carlo Felice: il primo affacciato sulla principale piazza cittadina, il secondo dominante lo spazio centrale del cimitero; neoclassici entrambi, stesso pronao con enormi colonne, analogo frontone, analoghe metope. Una eco in fondo logica, *razionale*, fra due edifici pratico/simbolici di riunione e di esaltazione della città: l'uno finalizzato all'esibizione della forma culturale più avanzata del periodo, la lirica, e all'ostentazione delle ricchezze terrene dei cittadini che ne fruiscono; l'altro che riunisce i grandi morti, e questi ai vivi, in un intento di analogo orgoglio culturale e di prosperità economica. Teatro dei vivi, teatro dei morti. Teatro funerario che ancor più si rivela, nella sua riproduzione quasi maniacale della vita contemporanea, nelle gallerie perimetrali del cimitero, abitate da migliaia di statue. Qui si può leggere, attraverso l'evoluzione artistica delle statue funerarie, la crescita e la presa di coscienza di sé della potente borghesia imprenditoriale genovese della seconda metà dell'Ottocento.

Inaugurato nel 1851, Staglieno diventa subito per i contemporanei un "monumento" nell'originale accezione latina del termine *monumentum*, cioè "ricordo"; i genovesi lo visitano con un senso di orgoglio e di appartenenza cittadina che trascende il privato rapporto con i propri morti individuali. Le famigliole di fine secolo ci vanno a spasso la domenica, così come passeggiano per la contemporanea nuova strada, via XX Settembre, da poco inaugurata quale principale asse viario della città: se in quest'ultima possono leggere la ricchezza e l'importanza della città nei ridondanti palazzi eclettici o dentro le vetrine dei negozi, nel cimitero di Staglieno ritrovano, scolpito nel marmo, lo stesso messaggio di laboriosità e progresso, entrambi espressione di un'alta borghesia commerciale e imprenditoriale fiera di se stessa e intenzionata a dichiarare i propri valori come vincenti.

Le prime tombe di Staglieno rispondono ancora allo stile neoclassico¹⁷ che viene subito accettato anche dall'emergente borghesia, in quanto considerato il più idoneo all'arte cimiteriale; ma già dopo due decenni, la stessa borghesia lo abbandona per elaborare un proprio precipuo linguaggio, quello del realismo, cioè della riproduzione meticolosa del morto e della sua famiglia, nella piena e conscia esaltazione della propria classe e dell'ideologia su cui si fonda: patria, famiglia, lavoro.

Il valore più importante è senz'altro quello del lavoro, che in una città produttiva e commerciale in piena crescita, quale Genova, diventa un

simbolo chiave di auto-rappresentazione, anche nell'ambito della morte, fino a mutare linguaggi codificati e simbolici in rimandi figurativi concreti. I simboli mortuari, da stereotipati, diventano veri oggetti in riferimento all'attività del defunto: l'ancora, da rimando cristiano al "porto sicuro," diventa adesso una vera ancora, richiamo alle attività navali del trapassato; la ruota, richiamo archetipo all'eternità che si richiude su se stessa, diventa ora la ruota dentata, parte di un ingranaggio che commemora le professionalità tecniche dell'ingegnere che li ha trovato riposo. Una perfetta contestualizzazione del lavoro, dell'orgoglio professionale e mercantile, che ben risponde alla Genova di fine Ottocento e primi del Novecento.¹⁸

La famiglia è il secondo tra i valori portanti, espresso nei gruppi di parenti che circondano il defunto: madri, spose, figli, riprodotti con maniacale perfezione nel marmo, nell'esibizione degli abiti dell'epoca, dettagliati fino all'ultima asola e nei volti/ritratti, dolenti ma consci di appartenere ad una storia familiare che si protrarrà nel tempo. Infine c'è la Patria: la *piccola* patria, Genova, esaltata nel Famedio, ma anche quella *grande*, nuova, l'Italia, il cui padre, Giuseppe Mazzini, veglia dall'alto della collina sul cimitero, che ospita tutti i suoi figli. Anche il cimitero di Staglieno infatti si struttura in due ambiti architettonici distinti: una parte bassa di forma quadrilatera sovrastata da un boschetto romantico. La parte bassa risponde allo schema classico di un campo centrale per i meno abbienti, seppelliti nella terra con una semplice croce o lapide, circondato da gallerie coperte per le tombe di famiglia degli ottimati, identificate dai gruppi di statue, di cui si è accennato sopra. Specchio della divisione sociale dell'epoca, ma anche, come si è visto, evoluzione di lunga durata, di sistemazioni mortuarie nei cimiteri annessi alle chiese. Dietro questo quadrilatero si innalza il boschetto, una collina verde dove serpeggiano sentieri fiancheggiati da mausolei di famiglia, in un'ambientazione naturalistica che evoca il parco all'inglese. Presenti non solo a Genova, ma in molti altri cimiteri dell'epoca, le tombe nel verde sono una derivazione nord europea, nonché una filiazione della cultura romantica, evocanti un malinconico ritorno alla terra madre. Ma anche un riflesso delle nuove esigenze igieniche che portano a realizzare nelle città dei vivi, sempre più edificate e affollate, ampi parchi verdi per il ristoro dei lavoratori, reintroducendo in un ambiente totalmente antropizzato un lacerto di natura, percepito come fondamentale per la salute fisica e mentale del cittadino.¹⁹

A Milano la situazione è leggermente diversa: un grande cimitero finalizzato a riunire i numerosi piccoli cimiteri di rione vede la luce abbastanza tardi, nel 1862. La data però è significativa, in quanto immediatamente successiva alla fine della dominazione austriaca: la città ha

acquisito una nuova identità politica e, di conseguenza, si autorappresenta in una moderna città mortuaria. Come a Bologna e a Genova, anche qui l'interesse civile dell'esaltazione delle glorie locali è precipuo: nel piazzale domina il Famedio che ospita gli illustri milanesi, l'edificio più aulico di tutto il complesso, visivamente perno prospettico dell'intero cimitero. Il punto conclusivo coincide invece con il tempio crematorio, inaugurato nel 1876, e fortemente sostenuto, anche a livello economico, dall'industriale della seta Alberto Keller. Due anni prima, la chiesa cattolica, che fino a quel momento non si era espressa ufficialmente sull'argomento, aveva vietato la cremazione dei corpi; l'immediatamente successiva edificazione del crematorio a Milano esprime la volontà laica della città di rappresentarsi come moderna e industriale, anche nello smaltimento rapido dei cadaveri. Mentre in gran parte dei cimiteri monumentali la fase di esaltazione della gloria cittadina attraverso le opere d'arte si affievolisce con la prima guerra mondiale e cessa quasi del tutto con la seconda, a Milano questo riverberarsi ostentato delle glorie della vita nella morte continua ancora per decenni, segno dell'importanza industriale della città e delle grandi ricchezze ad essa connesse. Se fra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo troviamo come autori di tombe nomi quali Leonardo Bistolfi e Medardo Rosso, dalla metà del secolo incontriamo Lucio Fontana, Giacomo Manzù e Arnaldo e Giò Pomodoro, e fra gli architetti che hanno firmato le tombe più recenti emergono, dopo Piacentini, Giò Ponti, Piero Portaluppi, Gino Pollini e i BBPR. Mentre il grattacielo cambia il volto di Milano, il suo riflesso si irradia nella città dei morti, firmato dallo stesso studio di architettura.²⁰ D'altronde, il committente è lo stesso: i grandi della finanza, i Pirelli, gli Erba, i Falck,²¹ che si costruiscono in contemporanea, e con lo stesso stile, case per la vita transeunte e quella eterna.

A questo punto è possibile riallacciarsi anche cronologicamente al progetto di Aldo Rossi per il cimitero di Modena citato all'inizio del saggio, che prevedeva non solo "case" ma anche - non realizzata - una enorme ciminiera, segno della fabbrica, icona produttiva della città dei vivi. Un riflesso delle ideologie degli anni '70 nella realtà cittadina nella morte. Ben poco sembra cambiato dagli etruschi ad oggi, se non nelle forme esteriori. I meccanismi rappresentativi del "doppio" sono sempre gli stessi, anche se criptati in moduli solo superficialmente diversi. Nella sua relazione, Aldo Rossi aggiunge:

il cubo è una casa abbandonata o incompiuta, il cono la ciminiera di una fabbrica deserta. (Felicori e Zanotti 62)

Vuoto e deserto. Non certo di morti, ma di visitatori, di intenzionale

attenzione. Oggi la città dei morti è solo apparentemente inglobata nella città dei vivi, in quanto urbanisticamente interna ad essa, ma in realtà è lontanissima, rimossa, negata. Al suo interno è ancora specchio della città dei vivi: una realtà anonima di condomini che si rispecchia nei colombari/grattacieli, nelle lapidi seriali, nella durata trentennale delle sepolture. Ma ogni coscienza di questo rapporto è andata perduta, il cimitero è divenuto il luogo della rimozione, non più della memoria attiva. Se qualche sparuto turista continua a visitare i cimiteri monumentali ottocenteschi, li percepisce come curiosità storica, non più come esempio vivente di gloria cittadina; le tombe dei cosiddetti “grandi” sono officiate solo in occasione di rare ricorrenze patriottiche, per quanto, in rari casi, permanga ancora un culto dei nuovi grandi, ad esempio riguardo alla tomba di Totò a Napoli, o a quella più recente di Fabrizio de Andrè a Genova.²² Casi sporadici: per i morti normali non c’è più memoria civile né rappresentazione. La morte oggi fa paura, è oscena, vergognosa, da negare. È diventata il nuovo tabù, dopo che il sesso è stato ampiamente sdoganato. L’uomo moderno e razionale, l’uomo standardizzato e produttivo, non deve pensare alla morte, o al suo regno, perché la morte, per quanto addomesticata, è pur sempre una realtà altra, e come tale apre spiragli di mistero, di dubbio, rischia di mettere in crisi le fragili certezze forniteci dalla società dei consumi a cui disperatamente ci abbarbichiamo. Il cimitero quindi ha assunto la caratteristica di un non luogo, perfettamente visibile, ma su cui lo sguardo non si posa, un ripostiglio, meglio se anonimo, dove congelare una sentimentalità che l’uomo moderno, razionale, non è più autorizzato a provare. Deserto e vuoto. Una *no man’s land* dove solo qualche anziano osa ancora timidamente portare un fiore di plastica o una candelina a pile.

Paola Pettinotti

Independent Scholar

NOTE

¹ da *nekros polis*, cioè “città dei morti.”

² deformazione occitana di “Campi Elisi.”

³ Pur se definito già nel Nuovo Testamento (Lc 23,43; Eb 9,27 e 12,23), il Giudizio Individuale (o “Giudizio Particolare”) è poco considerato, e di conseguenza poco rappresentato, tanto nel Medio Evo quanto nelle epoche successive, soprattutto a fronte delle innumerevoli raffigurazioni del Giudizio Universale.

⁴ Nel caso di Pisa, si può inoltre notare un parallelo fra l’aumento delle sepolture nei sarcofagi classici e il periodo di massima fioritura della città come repubblica marinara, per un momento in grado di evocare simbolicamente a sé il ruolo di erede dell’antica Roma.

⁵ Fino al XVIII secolo, queste lastrine rappresenteranno la forma più diffusa e più numerosa di monumento funebre. Purtroppo, per molto tempo, non sono state considerate degne di

nota dagli studiosi d'arte, e raramente sono sopravvissute alla risistemazione ottocentesca degli edifici di culto.

⁶ Va ricordato che in quanto proprietà ecclesiastica godeva di esenzioni fiscali e privilegi demaniali.

⁷ Ancora a metà del XVII secolo troviamo nella pubblicistica numerose lamentazioni per la folla eterogenea di scrivani pubblici, merciai, librai, e donne di malaffare che invadono le aree cimiteriali rendendo difficili le sepolture (Ariès 32).

⁸ Un ossario analogo, probabilmente ispirato a quello dei Cappuccini e risalente alla seconda metà del XIX secolo, si trova a Sedlec, in Boemia.

⁹ La pratica consiste nel disseccamento del corpo del defunto, privato degli organi interni, per il periodo di circa un anno e nel riempimento del corpo con paglia dopo che lo stesso è stato lavato con aceto.

¹⁰ Il 12 giugno del 1804 la Francia di Napoleone Bonaparte adotta l'Editto di Saint Cloud, che racchiude in un unico *corpus* normativo le disposizioni di legge precedentemente disorganiche in materia di polizia mortuaria ed edilizia cimiteriale.

¹¹ Il cimitero si trova infatti non lontano dalle veneratissime Catacombe di San Gennaro, di cui peraltro ricalca la struttura ipogea.

¹² Questo genere di scavi proseguirà fino in epoca anche recente: nel 1934 infatti vengono traslate qui le ossa emerse durante i lavori di risistemazione di via Acton.

¹³ Pur se non ufficializzato dalla chiesa, questo genere di culto rimane vivissimo anche nei secoli successivi: in esso un vivo adotta letteralmente il cranio di un defunto sconosciuto, che da quel momento entra a far parte della famiglia alla stregua di un consanguineo; il defunto viene regolarmente onorato adornandone il cranio con lumini e fiori e attraverso la recita di preghiere tese ad abbreviarne il transito purgatoriale.

¹⁴ Basti pensare al ponte "Real Ferdinando" sul Garigliano, primo ponte sospeso a catenaria di ferro realizzato in Italia (e secondo in Europa), o alla linea Napoli-Portici del 1839, la prima ferrovia italiana. Pur bistrattati dalla successiva critica filo sabauda, i Borboni erano infatti certo sovrani assoluti ma a loro modo illuminati: non a caso proprio in quegli anni sarebbe stata creata la Real Colonia di San Leucio, impressionante prefigurazione che precede di quasi trent'anni gli esperimenti di razionalizzazione urbanistica da cui nasceranno le città contemporanee.

¹⁵ Proprio in quest'accezione, il cimitero è stato scelto come *location* del film *Into paradiso* (2010) di Paola Randi.

¹⁶ A causa della morte del Barabino, il cimitero sarà realizzato da Giovanni Battista Resasco, suo successore nel ruolo di architetto civico.

¹⁷ In particolare al neoclassicismo del Canova, rappresentato in città soprattutto dall'opera di Santo Varni.

¹⁸ In effetti, Genova rappresenta una delle prime città industriali italiane e, per molti anni, è stata all'avanguardia non solo dal punto di vista produttivo e cantieristico, ma anche da quello finanziario, ospitando la prima Borsa Valori di riferimento per il mercato nazionale, prima che questa venisse trasferita nel capoluogo lombardo nel 1907.

¹⁹ A Central Park di New York, realizzato in osservanza a questi principi nel 1856, corrispondono numerosi analoghi, ovviamente di dimensioni più ridotte, in ambito italiano: a Napoli Ferdinando II apre alla cittadinanza il parco di Capodimonte, a Roma assume un ruolo analogo di polmone verde per tutti villa Borghese, a Milano nasce parco Sempione, a Torino il Valentino.

²⁰ Lo studio BBPR, cui si deve il progetto del più caratteristico grattacielo milanese, ovvero la Torre Velasca (1958), è autore del monumento commemorativo dei caduti nei lager nel Cimitero Monumentale (1946); l'opera risulta particolarmente toccante anche perché ben due dei quattro membri dello studio, Banfi e Belgiojoso, furono essi stessi deportati in

Germania: il primo vi perse la vita.

²¹ Il gruppo Pirelli, fondato da Giovan Battista Pirelli nel 1872, è ancora oggi uno dei maggiori produttori di pneumatici a livello, mondiale; ancor prima Carlo Erba (1811 – 1888) si era distinto nella creazione di un'industria farmaceutica e di un'azienda elettrica, tuttora in attività. Le acciaierie Falck nascono invece nel 1907 per iniziativa di Giorgio Enrico Falck, figlio di un ingegnere alsaziano chiamato a dirigere una ferriera a Dongo; con la crisi della produzione siderurgica italiana iniziata nel Secondo Dopoguerra, l'azienda si è recentemente rivolta verso il mercato delle energie rinnovabili.

²² La tomba di De Andrè ha richiamato negli ultimi anni un tale numero di visitatori da fare sì che l'amministrazione di Genova inserisse all'ingresso del cimitero le indicazioni per raggiungerla senza perdersi nel dedalo dei viali del cimitero.

OPERE CITATE

Ariès, Philippe. *Storia della morte in occidente*. Milano: Rizzoli, 1978.

Cipolla, Carlo M. *Piccole cronache*. Bologna: Il Mulino, 2010.

Felicori, Mauro e Annalisa Zanotti, cura di. *Cimiteri d'Europa. Un patrimonio da conoscere e restaurare*. Milano: Touring Club Italiano, 2004.

Foucault, Michel. *Eterotopia*. Milano: Mimesis, 2005.

Latini, Luigi. *Cimiteri e giardini. Città e paesaggi funerari d'occidente*. Firenze: Alinea, 1994.

Roma Contemporanea: l'Architettura Quasi Possibile. La Qualità dello Spazio Urbano nella Città Contemporanea.

Che cosa significa città contemporanea?

Città postmoderna, città post-fordista, città postindustriale, città regione, città panico, città diffusa, città stato, città campagna, città elementare, città arcipelago: sembra che oggi, il termine “città” abbia bisogno di essere accompagnato da un aggettivo o da un sostantivo per essere compreso, quasi che da solo risulti privo del suo poliedrico significato. La città italiana non possiede più una sua globalità, non si sviluppa più attraverso piani totalizzanti, rinuncia ad ogni principio fondante che ne regoli la crescita e ostacola una qualsiasi lettura razionale del suo tessuto urbano. La città è sparsa e l'intervento su di essa discontinuo, frammentario, episodico e incoerente. Gli studiosi la chiamano “città diffusa,” assistendo impotenti ad un costante processo di frantumazione. La città è un accumulo di oggetti di design.

È la città generica di Rem Koolhaas,

liberata dalla schiavitù del centro, dalla camicia di forza dell'identità: la città generica spezza questo circolo vizioso di dipendenza: è soltanto una riflessione sui bisogni di oggi e sulle capacità di oggi. È la città senza storia. È abbastanza grande per tutti. È comoda. Non richiede manutenzione. (31)

Nella città generica ci sono tutte le immagini della città contemporanea, compresa quella storica che spesso diventa una caricatura di se stessa.

Nella città contemporanea “ideale” invece, si possono evidenziare le seguenti caratteristiche:

- è multicentrica, sceglie la densità come modello di sviluppo e il riuso come strategia;
- rifiuta lo *sprawl* a favore della concentrazione; accetta la complessità come dato unico e fondante della sua struttura;
- sviluppa le infrastrutture e i trasporti pubblici veloci che connettono le sue parti, sia a livello urbano che extra-urbano (treni metropolitani, tramvie, scale mobili, funicolari); è ciclabile e pedonale;
- investe sul trasporto pubblico fra altre città (aeroporti, treni, TAV) per limitare la congestione sul territorio e l'inquinamento;
- è sostenibile, sfrutta le risorse del territorio (sole, vento, geotermia), recupera e riusa (reinventa spazi, riutilizza edifici);
- è interconnessa, è wireless, è la città delle informazioni, permette

costantemente e a tutti l'accesso gratuito alla rete;

- facilita e agevola l'incontro e lo scambio tra cittadini e le relazioni sociali; offre spazi pubblici di qualità, giardini e verde pubblico attrezzato; permette un uso contemporaneo di spazi e monumenti antichi;

- promuove la cultura del contemporaneo; attira la creatività e le giovani risorse;

- favorisce gli interventi pubblici e le scelte partecipate; promuove il territorio ed evita il consumo del suolo e delle risorse vitali (Associazione culturale IF).

E Roma, che tipo di città contemporanea è? Roma presenta, anche sul piano formale, molte caratteristiche della città contemporanea. Alla città consolidata si affianca una città disgregata. La città consolidata è un'entità non più compresa all'interno delle mura aureliane, ma originata dall'estensione spaziale e culturale del centro storico nei tessuti di pregio della città moderna e realizzata con continuità fino al secondo dopoguerra.

La città disgregata è una realtà che si è sviluppata negli ultimi quaranta anni, manifesta caratteri di non progettualità e presenta forti discontinuità tra gli episodi urbani: casuali, isolati e non in relazione fra loro. È una città spontanea, abusiva, fatta di grandi spazi vuoti, abbandonati e generati dall'incompiutezza dei piani di zona dell'edilizia pubblica.

L'accezione di contemporaneità per Roma è intesa almeno in due sensi:

a) quello cronologico, ovvero il valore della città che si è formata negli ultimi anni e si contrappone e confronta con la città già consolidata;

b) quello delle "modalità con cui la cultura contemporanea percepisce, fruisce e plasma di sé l'intera città, come aveva già fatto la cultura della modernità" (Marcelloni, *Pensare* 6).

Maurizio Marcelloni sostiene infatti che

Roma appare come la metafora della modernità incompiuta. La sua anomala costruzione di città capitale, il fallito tentativo del fascismo di uscire dal provincialismo, il disinteresse per la questione urbana del secondo dopoguerra. Roma rispecchia bene i limiti dei tentativi di modernizzazione del paese nel corso di oltre un secolo. Il ritardo di modernità che a Roma investe in primo luogo la struttura della mobilità collettiva, l'organizzazione dell'apparato pubblico, la tipologia della sua struttura produttiva, ha conseguenze disastrose perché è su di esso che si è radicata la cultura della non regola e dell'illegalità, da un lato, e della cultura del non governo dall'altra. (5)

Scollamento tra le pratiche di governo della città e la cultura architettonica

Il tema della città contemporanea pur ampiamente esplorato e fondamentale per molte discipline, è stato, negli anni, trattato in maniera marginale dalla cultura di governo. “Roma è una città interrotta perché si è cessato di immaginarla,” scrive nel 1978 Giulio Carlo Argan, storico dell’arte e sindaco della città. Argan diede inizio ad un ampio dibattito sul futuro della città, che si concluse con la mostra “Roma Interrotta”¹ allestita ai Mercati di Traiano nel 1978.

Fin da allora era evidente l’esistenza di una notevole mancanza di comunicazione tra le pratiche di governo politico-amministrative della capitale e il prodotto della cultura architettonica e accademica. Questa separazione non permette l’integrazione tra le diverse competenze che governano la politica e la produzione della città: chi si occupa culturalmente degli effetti indotti, non riesce ad incidere in maniera adeguata sulle scelte.

Trenta anni dopo, nel 2008, alla Biennale di Venezia, un’intera sezione dell’Esposizione è dedicata a Roma: “Uneternal City.”² Si riapre così il dibattito urbanistico sulla città, allargando l’orizzonte e la discussione ai confini della città contemporanea. Aaron Betsky chiese a dodici studi di progettazione italiani ed internazionali di immaginare nuovamente la Capitale italiana. La mostra intendeva verificare nuovi strumenti per la trasformazione della città, alla ricerca di una urbanistica differente che non dovesse partire da un’astratta pianificazione a tavolino. I progetti erano diretti prevalentemente allo studio e alla riprogettazione di aree periferiche, nello spazio territoriale dai contorni non ben definiti tra città e paesaggio; un’indagine sull’area posizionata lontano dal centro storico. L’indagine si focalizzava sui territori cosiddetti senza forma, luoghi dove quartieri abusivi si alternano a vuoti urbani, e dove residui di paesaggio naturale e relazioni umane si intervallano a densi tessuti fisici: lì dove le relazioni sociali e spaziali sono insolite, indefinibili o semplicemente difficili da inquadrare. Una interpretazione nuova della città eterna: profondamente interessata alla trasformazione della città contemporanea e al suo rapporto con la storia e la memoria.

Il dibattito continua nell’aprile del 2010 con una conferenza cittadina dall’enfatico titolo “Roma 2010-2020: Nuovi modelli di trasformazione urbana,” un tavolo di confronto che ha coinvolto le più alte personalità dell’urbanistica e dell’architettura internazionale, evento promosso questa volta dall’Amministrazione Capitolina (Comune di Roma “Nuovi Modelli”). Nuovamente la città di Roma è esaminata nel suo presente e nel suo prossimo futuro. Sono principalmente due le tematiche affrontate:

- a) la Città Storica e l'insieme di aree dismesse all'interno dei suoi confini (Città Storica: le aree dismesse come provocazione di sviluppo),
- b) le diverse forme di espansione delle periferie urbane (Periferie: dall'espansione alla ricostruzione dell'identità).

Le aree dismesse nella Città Storica, per estensione e collocazione, vengono considerate l'ultima grande occasione per dare armonia alla crescita della "Città nuova" dentro la "Città vecchia."

Le periferie urbane, dopo decenni di espansione caotica ed indefinita, devono trovare nuovi strumenti per ottenere non una generica riqualificazione, ma una vera e propria ricostruzione della loro identità. Questi sono solo alcuni dei temi a cui la cultura architettonica si è interessata ed espressa durante la conferenza, stimolando importanti riflessioni sul presente e soprattutto sul futuro della città. Si tratta di problemi immensi che per decenni sono stati elusi, mentre Roma cresceva, al centro come in periferia, fuori da ogni disegno e da ogni progetto razionale.

In questi dibattiti è evidente la distanza tra le analisi e le proposte scaturite dalle diverse discipline e l'operare concreto delle amministrazioni, cioè la "capacità di tramutare analisi e riflessioni in programmi, progetti, strumenti e procedure adeguate alla nuova dimensione della questione urbana" (Marcelloni, *Questioni* 7). Tuttavia alcuni segnali sono incoraggianti: negli ultimi anni, infatti, la città di Roma è stata dotata di un nuovo piano regolatore; è stata realizzata qualche interessante opera e soprattutto la periferia è finalmente tornata ad essere al centro delle riflessioni pubbliche. La trasformazione del governo della città³ dovrebbe rappresentare un passaggio decisivo nella fase attuativa della pianificazione strategica, per non parlare dello sviluppo del Progetto Millennium⁴ che ha l'ambizione di preparare la candidatura di Roma alle Olimpiadi del 2020 e di contribuire alla crescita della Città (Comune di Roma "Progetto Millennium").

In attesa che questo complesso processo organizzativo per il governo della città inizi a manifestarsi con qualche realizzazione concreta, possiamo solamente valutare gli esiti di quindici anni di politiche urbane e di interventi che hanno in misura diversa interessato tutta la città. Alcuni di questi progetti sono stati portati a termine, altri sono ancora in corso d'opera, ma è già possibile delinearne questioni centrali e criticità, confrontarli con i differenti approcci alle trasformazioni urbane avvenute in altri paesi.

Un'importante occasione di confronto è offerta dall'Accademia Britannica in Roma che nel 2010 ha ospitato una mostra e una conferenza sul lavoro degli architetti londinesi Allies & Morrison. L'iniziativa, inserita nel ciclo di conferenze dal titolo "Three Cities in Flux," è un'indagine

su diversi approcci alla riqualificazione urbana attuati principalmente a Londra, Milano e Roma. Questo ciclo di conferenze e mostre si concluderà nel 2011 con la conferenza su Roma: "Rome Today." I progetti urbani utilizzati per Londra e presentati dallo studio Allies & Morrison sono molto significativi poiché mostrano la profonda fiducia e l'interesse degli architetti nel comprendere le ragioni e gli obiettivi che hanno dato forma al contesto nel quale opera la trasformazione. Il loro approccio mira a sviluppare uno scenario condiviso che promuove le interrelazioni tra i vari fattori sociali, economici e topografici, dando carattere e forma all'identità di un luogo.

La riconversione delle basi economiche delle città è fondamentale ed influisce sulla competitività delle città stesse basata su una loro nuova capacità di attrazione: appare dunque opportuno studiare e progettare scenari e obiettivi credibili, oltre che singole opere di elevata qualità. Le trasformazioni urbane dovrebbero presupporre un approccio al progetto di ampia scala, inserirsi all'interno di una visione globale che pone la città contemporanea e ideale come obiettivo finale e avere una visione strategica che indichi il modello di città a cui si vuole tendere.

Le trasformazioni urbane che hanno interessato Roma negli ultimi anni - ad esempio il Progetto Urbano Flaminio, il Progetto Urbano Ostiense, l'Eur, la Città dello Sport - sono invece il frutto di operazioni puntuali e circoscritte che hanno coinvolto la città per parti, rivolgendosi spesso alla città consolidata. I progetti urbani degli ultimi anni hanno avuto come unico obiettivo quello di realizzare opere nuove da poter celebrare, architetture ideate da architetti di fama internazionale, le cui inaugurazioni e celebrazioni pubbliche si sono moltiplicate quasi a volere dare l'illusoria sensazione che si trattasse di un ben maggiore numero di edifici.

Queste architetture hanno senz'altro il merito di dare visibilità a Roma tra le pagine dei quotidiani e delle riviste generaliste, oltre che nelle pubblicazioni di settore, ma "sono ancora concepiti come semplici creazioni di monumenti all'interno della città" (Portas 78). Lo spazio urbano così generato - sostiene Alfredo Mela - tende

in qualche misura a chiudersi, divenire un contenitore definito di attività (anche se non necessariamente fatto unicamente di spazi coperti), una sorta di "capsula" controllabile e rassicurante e, perciò stesso adatta ad un soddisfacente rapporto di consumo. L'effetto globale sulla struttura della città è, dunque, quello che potremmo designare con il termine di "capsularizzazione": la città tende a presentarsi come una serie di capsule. (187-88)

Quello che accomuna le nuove architetture romane è proprio il loro essere capsule, “una serie di interventi ciascuno chiuso nel proprio recinto” (Nicolini, *Il Manifesto*). Non si aprono allo spazio urbano in cui si inseriscono, non accettano né innescano un dialogo con il contesto che le circonda, né si prolungano in assi in grado di innervare l’area circostante. La loro chiusura impedisce di attivare e veicolare il rinnovamento e la riqualificazione urbana delle aree limitrofe. La loro chiusura è ribadita e si concretizza fisicamente nelle cancellate e nei muri che vengono costruiti attorno alle opere.

La nuova chiesa innalzata a Tor Tre Teste di Richard Meier doveva costituire il nuovo polo di un quartiere densissimo, luogo di scambio, oltre che di culto. In realtà il bianco muro che la circonda sembra difendere la preziosa opera di Meier dalle aggressioni di una periferia ostile, finendo per contraddirne il ruolo religioso ed urbano. (Strappa, *Corriere della sera*).

Il risultato è che lo spazio pubblico al di fuori di queste capsule è uno spazio assolutamente marginale e si presenta casuale, scomposto, a volte inquietante. Spesso utilizzato in funzione quasi esclusiva di canale di traffico, finisce con il dare all’automobile un ruolo egemone nella città.

In questo quadro l’architettura è al servizio di un modello di sviluppo urbano che prefigura una città punteggiata da oggetti di eccellenza, come oggetti di design che rifiutano la loro dimensione architettonica, nel senso che trovano il loro significato e la loro qualità nelle proprietà formali, nella modellazione plastica e sempre più raramente nella qualità delle relazioni spaziali e sociali che intrattengono con il luogo. (Derossi 2)

La lettura delle trame, dei tracciati, delle connessioni e delle interazioni con il contesto circostante, erano sicuramente presenti nelle linee guida, nelle matrici e nelle generatrici dei progetti per Roma contemporanea, ma sono stati ignorati in fase di esecuzione e oggi sono riproposti all’opinione pubblica attraverso studi di fattibilità⁵ che dovrebbero precedere, invece che seguire, la realizzazione dei singoli edifici.

La questione fondamentale è quindi il passaggio dal singolo progetto alla creazione di una rete urbana che si manifesti nelle trame, nei tracciati e connessioni, nelle relazioni materiali e immateriali e sia in grado di promuovere un processo di rigenerazione metropolitana ed economica oltre che una nuova e costante valorizzazione sociale ed ambientale.

Roma, città contemporanea è quasi possibile. Per eliminare il “quasi” è necessario lavorare sui piani di trasformazione urbana, facendo in modo che tengano conto della definizione di un reticolo di spazi connettivi che valorizzino le relazioni, i percorsi, le sequenze e gli approdi indispensabili alla fruizione del sistema degli spazi collettivi pubblici. Suggestisce ancora Mela che

Resta fondamentale il fatto che l’organizzazione delle connessioni tra i diversi poli non avvenga attraverso “canalizzazioni” che escludano gli spazi privati residenziali, è necessario che i nuovi poli non abbiano un carattere puntuale, ma siano aperti allo spazio urbano in cui si inseriscono... prolungandosi in assi che siano in grado di innervare l’area circostante. (194)

Infine le modalità d’interconnessione devono valorizzare un sistema di trasporto collettivo ad ampia scala, concorrenziale all’automobile e promuovere a livello locale l’utilizzo pedonale e ciclistico di spazi pubblici aperti e percorribili.

C’è bisogno di un’idea per la città contemporanea italiana, che permetta di svelare opportunità prima sconosciute. Solo così i nuovi eventi architettonici saranno veramente protagonisti: facilmente raggiungibili, facilmente fruibili e promotori di una diversa filosofia sull’uso pubblico della città.

Giovanna Piga

PHILADELPHIA UNIVERSITY (Study Abroad)
UNIVERSITY OF ARKANSAS (Rome Center)

NOTE

¹ La mostra promossa da Incontri Internazionali d’Arte proponeva una rivisitazione delle mappe cittadine del 1748 tracciate da Giovanni Battista Nolli. Furono esposti i lavori di undici architetti di diversi paesi.

² “Uneternal City” è una particolare sezione della XI Mostra Internazionale di Architettura alla Biennale di Venezia dedicata alla città di Roma. A trent’anni da *Roma interrotta*, Aaron Betsky ha invitato dodici studi di progettazione italiani ed internazionali ad immaginare nuovamente la città di Roma.

³ Roma Capitale è un ente territoriale speciale, dotato di speciale autonomia entrato in vigore il 3 ottobre 2010 per amministrare il territorio comunale di Roma e sostituirsi al Comune di Roma.

⁴ Il “Progetto Millennium” è un insieme di iniziative, conferenze tematiche e specialistiche di lungo periodo orientate a delineare la Roma del futuro e portare all’elaborazione del primo Piano Strategico di Sviluppo di Roma Capitale per rilanciare il ruolo della Città nel

panorama nazionale e internazionale.

⁵ *Città storica: le aree dismesse come provocazione di sviluppo*. Relazione del direttore del Dipartimento di programmazione e attuazione urbanistica, Comune di Roma in occasione del Workshop internazionale “Roma 2010-2020: Nuovi modelli di trasformazione urbana” Roma: 8 aprile 2010.

OPERE CITATE

Argan, Giulio Carlo e Norberg-Schulz Christian, a cura di. *Roma Interrotta*. Catalogo della mostra. Roma: Edizioni Incontri Internazionali d'Arte e Officina Edizioni, 1978.

Associazione Culturale IF. “La città contemporanea ideale.” 1 aprile 2010. <http://ifresearch.blogspot.com/2010/04/la-città-contemporanea-ideale.html>

Betsky, Aaron. “Interrogazioni sull’architettura: meditazioni sullo spettacolo lì fuori.” *11. Mostra Internazionale di Architettura. Out there: Architecture Beyond Building, Installazioni, vol. 1 (Catalogo della Mostra)*. Venezia: Marsilio, 2008. 14-21.

---, curatore. *Uneternal City - Urbanism beyond Rome*. Sezione della 11. Mostra Internazionale di Architettura. Venezia: Marsilio, 2008.

---, Graziella Lonardi, and Margherita Guccione. *Roma Interrotta (Rome Interrupted)*. Monza: Johan & Levi, 2010.

Boeri, Stefano, et al. *Use*. Milano: Skira, 2003.

Brandolini, Sebastiano. *Roma. Nuova Architettura*. Milano: Skira, 2008.

Ceen, Allan. *Roma ripercorsa: Redefining Lost Urban Connections*. Rome: Studium Urbis, 2005.

---. *Rome 1748 - The Pianta Grande di G. B. Nolli*. 2nd edition revised. Highmount NY: Aronson, 1991.

Ciucci, Giorgio, Francesco Ghio, and Piero Ostilio Rossi. *Roma. La nuova architettura*. Milano: Electa, 2006.

Comune di Roma. “Nuovi Modelli.” <http://www.urbanistica.comune.roma.it/nuovi-modelli-di-trasformazione-urbana.html>.

Comune di Roma. “Progetto Millennium” <http://www.urbanistica.comune.roma.it/progetto-millennium.html>.

Dal Co, Francesco. “Roma interrotta.” *Oppositions. A Journal for Ideas and Criticism in Architecture*, 12 (1978): 109-18.

Derossi, Davide. “Una riflessione sul rapporto tra città e architettura.” *Gidac 1 – Documenti*. Torino 2009. <http://www.gizmoweb.org/wpcontent/uploads/2009/10/davide-derossi.pdf>

Frontero, Dante, M. Rita Censi, and Angelo Germani. *Roma '06. Roma, architettura contemporanea*. Roma: Kappa, 2006.

- Koolhaas, Rem. *Junkspace - Per un ripensamento radicale dello spazio urbano* (trad. it. a cura di G. Mastrigli). Macerata: Quodlibet, 2006.
- Marcelloni, Maurizio. *Pensare la città contemporanea. Il nuovo piano regolatore di Roma*. Bari: Laterza, 2003.
- , a cura di. *Questioni della città contemporanea*. Milano: Franco Angeli, 2005.
- Mela, Alfredo. "La città contemporanea e i cittadini fruitori." *Questioni della città contemporanea*. A cura di Maurizio Marcelloni. Milano: Franco Angeli, 2005.
- Nicolini, Renato. "Roma, una città in stato confusionale." *Il Manifesto* 10 aprile 2010. <http://www.eddyburg.it/article/articleview/14968/1/39>.
- Portas, Nuno. "Una strategia per la città ampia, la città esplosa e la città estensiva." *Questioni della città contemporanea*. A cura di Maurizio Marcelloni. Milano: Franco Angeli, 2005.
- Sartogo, Piero. "Roma interrotta." *II. Mostra Internazionale di Architettura. Out There: Architecture Beyond Building, Installazioni*. Vol I. Venezia: Marsilio, 2008. 154-57.
- Secchi, Bernardo. *La città del ventesimo secolo*. Bari: Laterza, 2005.
- Strappa, Giuseppe. "La città dei recinti." *Corriere della Sera* 19 gennaio 2004.
- Vicari Haddock, Serena. *La città contemporanea*. Bologna: Il Mulino, 2004.

Dove la terra finisce e comincia il mare: spazi pubblici e immaginario collettivo del porto di Genova

La riconversione del Porto Antico di Genova, trasformato nel giro di pochi decenni da scalo marittimo a spazio pubblico, rappresenta un caso praticamente unico nell'ambito del recupero di aree dismesse in Italia, sia per la centralità delle aree interessate rispetto al nucleo urbano, sia per la complessità delle dinamiche messe in gioco dai diversi operatori, tanto pubblici quanto privati. La successione dei progetti proposti nell'arco di quarant'anni da alcuni fra i più importanti nomi dell'architettura internazionale (Konrad Wachsmann nel 1963; John Portman nel 1988; Renzo Piano nel 1992; Guillermo Consuegra nel 2004; Ben van Berkel e UN Studio nel 2001) delinea in modo efficace l'evoluzione di un'idea di spazio collettivo, che da una parte sembra rimandare alle coeve esperienze internazionali (dalla *downtown* di Baltimora rinnovata completamente a partire dai primi anni Settanta alle esperienze dell'Expo di Siviglia e dell'Olimpiade di Barcellona, entrambe datate 1992) e dall'altra presagisce analoghi interventi in ambito mediterraneo (come quello di Jean Nouvel a Barcellona nel 2003 o quello di Zaha Hadid a Marsiglia nel 2007).

Oggi, a quasi vent'anni dall'inizio effettivo degli interventi di riqualificazione nell'area del porto antico (1992), nonostante la piena riuscita dell'intervento di riconversione funzionale, le aspettative di rilancio non appaiono tuttavia completamente soddisfatte mentre l'intera operazione sembra aver subito una battuta d'arresto: lo slittamento ormai decennale della data d'inizio della nuova *tranche* di lavori e la coda di critiche e ripensamenti che accompagnano i nuovi progetti testimoniano una situazione di stallo, cui ha finito per sovrapporsi la sfavorevole congiuntura economica degli ultimi tre anni.

Indubbiamente, l'*impasse* in cui si è venuto a trovare l'intero processo risulta imbarazzante per l'amministrazione, snervante per i professionisti e frustrante per i cittadini; essa è tuttavia un'ottima occasione per lo storico di analizzare le complesse dinamiche socio-economiche sottese alle trasformazioni, valutando nel contempo le cause che hanno portato al successo o all'insuccesso di determinate iniziative. Naturalmente, tali cause sono da mettere in relazione nello stretto legame esistente tra il tessuto urbano e quello sociale di una città; nel caso particolare del porto di Genova abbiamo poi a che fare con una infrastruttura indissolubilmente connessa non solo con l'economia ma anche con la stessa immagine, morale e materiale, che la città ha di se stessa.

In effetti, il rapporto d'interdipendenza tra settore pubblico e operatori privati che ha caratterizzato i vari interventi pare affondare le sue

radici nella Genova tardo-medievale, mentre le vicissitudini dell'attuale processo di riconversione sembrano avere un diretto antecedente nelle difficoltà che accompagnarono i giganteschi lavori di ristrutturazione dell'area portuale lungo i centotrenta anni che vanno dal Congresso di Vienna alla Seconda Guerra mondiale.

I paragrafi che seguono indagano perciò il susseguirsi delle trasformazioni operate nell'ambito dell'area portuale a partire dal momento in cui questa si consolida come "immagine della città" per eccellenza fino ai giorni nostri, soffermandosi soprattutto sui momenti di discontinuità.

Scopo dell'articolo è individuare come la persistenza di elementi distintivi si sia protratta tanto nella realtà fisica quanto nelle rappresentazioni iconografiche nonostante le diverse forme, urbane o socioeconomiche che la città ha assunto nel corso del tempo: in ultima analisi, il successo o l'insuccesso delle iniziative intraprese nel corso dei secoli è infatti sempre dipeso dalla convergenza dei vari progetti con questo immaginario collettivo.

La città mercantile della fine del Quattrocento

Formes, composition et lois d'harmonie (1953) di André Lurçat, ormai un classico della teoria progettuale, contiene un'analisi molto interessante delle peculiarità formali di una moderna città mercantile condotta partendo da una fotografia aerea del Financial District di Manhattan; l'autore invita a confrontare l'ordine rigoroso nello schema infrastrutturale del disegno delle banchine (ma lo stesso discorso potrebbe valere anche per la monotona ripetitività della griglia viaria) con il tumulto visuale creato dalla disposizione stereometrica degli edifici, vedendo nella dicotomia apparente tra i comparti produttivi severamente disciplinati e l'individualismo caotico delle aree residenziali una delle note caratteristiche dell'architettura del capitalismo:

Moli ordinati, grattacieli razionali nella loro utilizzazione ma caotici nel loro impianto. Contrasto eclatante di due manifestazioni di uno stesso fatto e di una stessa società. Anarchia e ordine si sfiorano, si interpenetrano, reagiscono l'uno con l'altro. (100)

Sulla scorta di quegli storici che assegnano a Genova un ruolo di mercato egemone nelle fasi più antiche dello sviluppo dell'economia capitalistica – dagli studi di Lopez (1966) ed Heers (1991) fino a quelli di Arrighi (1996) – può essere interessante notare come le stesse considerazioni valgano in modo pressoché puntuale anche per la celeberrima veduta di

Genova incisa su legno da Michael Wolgemut e contenuta nel famoso *Liber Chronicarum* edito a Norimberga nel 1493: al pittoresco disordine tipico delle rappresentazioni urbane tardomedievali fa riscontro una disciplinata disposizione dei moli di attracco e dell'inconfondibile palazzata che li affianca. A riprova, si può anche osservare come quella di Genova sia la sola xilografia che presenti in modo talmente accentuato una simile caratterizzazione: Napoli, per restare nell'ambito delle città portuali, viene vista dall'entroterra, così come Marsiglia, quest'ultima presentata addirittura da un'immagine affatto convenzionale e priva di riferimenti peculiari alla città. Solo Rodi, tra le città di mare presentate dal libro, sembra mostrare qualcosa di simile nell'ordinata fila di mulini che sorge su una lingua di terra protesa verso il mare, ma si tratta di un elemento evidentemente accessorio, lontanissimo dalle valenze iconiche che il sistema moli-fari-palazzata finisce per assumere nella veduta del capoluogo ligure. Un confronto più efficace può invece essere fatto con una veduta di Venezia apparsa in un *Supplementum Chronicarum* edito nella città lagunare nel 1483 ed illustrato dal frate bergamasco Giacomo Filippo Foresti: quella che a Genova è la *Ripa Maris* (la denominazione che i documenti coevi assegnano al fronte di edifici antistante l'area portuale), a Venezia è il Palazzo Ducale, con la sua simbolica scansione di pieni che "galleggiano" su vuoti, in un evidente rimando alla morfologia stessa della Serenissima.

L'accostamento di queste due rappresentazioni ci fornisce altresì un'informazione significativa: mentre a Venezia il primato va al potere politico, a Genova va indubbiamente a quello economico; le vedute delle due città, pur se oggettivamente realistiche, obbediscono prima di tutto ad una sorta di comunicazione simbolica non diversa da quella veicolata generalmente attraverso santi patroni o animali araldici.

Come il Palazzo Ducale di Venezia è il luogo deputato ad accogliere tutte le maggiori attività politiche della città (quindi assai più di semplice elemento simbolico), anche la *Ripa Maris* riveste un'importanza fondamentale nelle pratiche commerciali genovesi: secondo Ennio Poleggi e Luciano Grossi Bianchi, autori della fondamentale monografia *Una città portuale nel Medio Evo* (1980), il fronte della Ripa appare "piuttosto un'infrastruttura di servizio che un semplice porticato" (60) "una struttura originale che modella definitivamente l'orizzonte costiero e assegna nello stesso tempo alla collettività un grosso strumento di controllo del commercio" (57).

È interessante notare come, da un punto di vista attuativo, la *Ripa maris* prefiguri alcuni elementi di indiscutibile modernità: in una città sostanzialmente priva di un'autorità centrale e tenacemente radicata

in contrade facenti capo a diversi clan familiari, la Ripa è invece gestita direttamente dal potere comunale, che ne affida la gestione a privati non senza aver prima redatto un piano di massima atto a impostarne gli aspetti formali, funzionali e, naturalmente, fiscali.

Leonardo Benevolo, illustre storico dell'architettura e dell'urbanistica, dedica alla Ripa alcuni significativi passaggi de *La città nella storia d'Europa* (1993):

Questo splendido utensile architettato dalla collettività, che riceve carattere dall'economia materiale e mentale, dal rifiuto del superfluo e dalla rigorosa selezione stilistica, assicura per lungo tempo la fortuna di Genova. (45)

Le Terrazze di marmo (1835 - 1844)

Tra Seicento e Settecento, Genova mantiene il suo ruolo di grande piazza finanziaria, anche se il baricentro economico sta per spostarsi definitivamente dal Mediterraneo all'Atlantico; l'emergere degli stati nazionali porta ad una drastica riconversione delle attività commerciali e imprenditoriali, cui corrisponde una profonda trasformazione dell'aspetto urbano.

Dopo il Congresso di Vienna, la città viene annessa al Regno di Sardegna nonostante lo scatenarsi di accese opposizioni di matrice indipendentista o repubblicana, che sfociano nella rivolta del 1849. Soltanto grazie a Cavour, detentore dei dicasteri del Commercio e della Marina nel governo D'Azeglio (1849 – 1852), la difficile situazione viene disinnescata. Cavour propone l'adozione di un serie di iniziative volte a rilanciare il ruolo del porto sullo scacchiere internazionale uscito dalla Restaurazione. Tra le varie iniziative, vanno ricordati il sostegno dato alla neonata attività siderurgica dell'Ansaldo (fondata nel 1852) e la creazione della prima borsa merci italiana (1855) alla cui sede viene destinata la Loggia dei Banchi, immediatamente adiacente all'area portuale.

Questa prima fase dell'Italia unitaria segna comunque una forte cesura tanto nella gestione quanto nell'immagine del porto: l'interruzione di rapporto diretto tra il centro urbano e gli scali marittimi assume una forma concreta già negli anni '40, con la costruzione delle cosiddette "Terrazze di marmo," una sorta di porticato con magazzini e botteghe, al di sopra del quale passa un camminamento sopraelevato lungo circa 400 metri. Le terrazze vengono realizzate nell'ambito della Carrettiera Carlo Alberto, un nuovo asse viario che collega i capi opposti della città passando in fregio (cosa vuol dire: "passando in fregio"?), alla zona portuale; questa

operazione separa anche fisicamente la zona portuale dal resto della città, in ossequio al diverso regime daziario e gestionale appena instaurato che sottopone il porto all'autorità politica centrale.

A differenza delle fortificazioni precedenti, la cui natura di opera difensiva non escludeva la possibilità di un frequente interscambio tra riva ed entroterra, le Terrazze di marmo nascono infatti da una logica territoriale completamente diversa, ritagliando una zona franca in corrispondenza del porto e privilegiando piuttosto l'interesse verso assi di scorrimento carrabili all'interno del tessuto urbano. Stefano Poli, in un intervento poi riportato all'interno degli atti del II convegno dell'Associazione Nazionale di Storia dell'Ingegneria del 2008, considera la vicenda come “emblematica di un complesso quanto sperimentale processo di rinnovo della città ottocentesca, in cui il governo sabauda assume un ruolo determinante accanto agli organi amministrativi genovesi, sempre più espressione della borghesia emergente” (1145).

Il progetto di Ignazio Gardella, portato a termine nonostante grandi difficoltà di carattere tecnico e logistico tra il 1836 e il 1844, avrebbe valso all'ingegnere la prestigiosa nomina a membro onorario del *Royal Institute of British Architects*, a testimonianza della risonanza internazionale dell'intervento. Il progetto finisce per sdoppiare i portici della Ripa dando vita ad un ambito unitario tutt'altro che chiuso in se stesso, dal momento che sembra allacciarsi direttamente agli analoghi interventi tesi alla creazione di collegamenti porticati all'interno della città, come il Teatro Carlo Felice (1825 – 1828) del Barabino, o ancora, pur se in ambito del tutto diverso, il cimitero monumentale di Staglieno (1835 – 1851) di Barabino e Resasco.

Eppure, mentre i portici del Carlo Felice diventeranno il nucleo formale di tutta l'urbanizzazione dell'adiacente quartiere di Portoria (Via XX Settembre 1892 – 1912; Piazza Dante 1935 – 1940; Complesso abitazioni e uffici INA a Piccapietra, 1957 – 1964), già nel 1883 viene decisa la demolizione delle Terrazze di Marmo per far posto ad una ferrovia interna: i flussi legati alle attività portuali richiedevano infatti una “permeabilità” ai loro margini che il tracciato della carrettiera certo non offriva.

Il silos “Hennebique” (1898 - 1907)

Secondo Ennio Poleggi, citato da Stefano Canepa in *Genova: 100 anni di architettura* (2004), a proposito delle opere portuali realizzate a cavallo tra il XIX e il XX secolo, “La rapida penetrazione delle tecniche industriali di costruzione in cemento armato può essere paragonata

all’impatto dei maestri muratori comacini per la Genova altomedievale” (31). In breve tempo l’uso del nuovo materiale si generalizza nella costruzione di grandi edifici ad appartamenti caratterizzati da ampi loggiati (come Villa Mylius del 1890, Palazzo Oderzo del 1899 o Palazzo Zuccarino del 1906) o da vistose decorazioni liberty (Palazzo Bogliolo e Palazzo Pastorino, entrambi del 1906, o il Palazzo dei Giganti e il Palazzo delle Cupole, del 1908) nati per dare una residenza alla classe altoborghese in ascesa.

Se lo storicismo (e in certi casi il “capriccio”) caratterizzano spesso gli edifici residenziali, l’area portuale è invece teatro di imponenti ristrutturazioni, improntate a criteri di rigorosa semplicità: mentre si amplia il complesso di moli e banchine, dal Molo Vecchio fino alla Lanterna (progetti di Adolfo Parodi, del 1874, e di Pietro Giaccone, del 1891), in ossequio alle moderne dinamiche commerciali si inizia anche la realizzazione di enormi magazzini destinati allo stoccaggio delle merci. Si tratta di un’operazione molto controversa: tutti concordano sul fatto che le strutture portuali siano ormai obsolete rispetto all’entità dei traffici che la città si appresta ad accogliere, sono invece quasi antitetiche le modalità con cui si immagina di perseguire il rinnovamento.

Da una parte si sostiene il modello inglese dei *Docks* di Londra, con la creazione di diverse entità separate e autosufficienti ognuna corrispondente ad una diversa compagnia: si tratta di un tipo di gestione elastica del tutto in linea con la tradizione locale tanto nella cantieristica quanto nelle attività portuali; dall’altra si propone il modello francese, in cui un’autorità portuale direttamente rispondente al potere centrale organizza e distribuisce le funzioni tra i diversi approdi, consentendo notevoli economie di scala.

La fase di stallo dura fino al 1875, quando la donazione di 20 milioni di lire in oro per l’ampliamento del porto fatta da Raffaele De Ferrari, singolare figura di magnate-mecenate non priva di ombre, sblocca finalmente la situazione. L’intervento di questo soggetto privato, glorificato dalla stampa dell’epoca, andrebbe storicamente ridimensionato, dal momento che l’amministrazione pubblica avrebbe poi contribuito con ulteriori 60 milioni di lire, ma certo lo scalpore destato dall’iniziativa benefica (comunque non l’unica compiuta da De Ferrari) fu indispensabile per ottenere un’unanimità di consensi sull’operazione.

Gli interventi sono, nel complesso, giganteschi: tra il 1880 e il 1914 il porto di Genova acquisisce rapidamente un ruolo primario nello sviluppo dell’economia nazionale diventando lo scalo primario per il passaggio o l’immagazzinamento di alimenti e materie prime; grazie alle nuove infrastrutture, infatti, il volume dei traffici cresce di 600 volte. Nel

1903 viene inoltre creata un'autorità portuale autonoma, sottolineando l'aspetto di "città nella città" assunto dal complesso degli scali.

Sul prolungamento del Molo Vecchio sono nel frattempo nati i Magazzini del Cotone (oltre 30.000 mq di superficie), mentre dall'altra parte del porto è stata demolita la darsena cinquecentesca e, al suo posto, sono stati costruiti due silos granari: il "Galata" e l'"Hennebique." Quest'ultimo, realizzato tra il 1898 e il 1901 e poi ampliato nel 1907, si impone immediatamente come nuovo protagonista del *waterfront* cittadino: al momento della sua realizzazione è probabilmente il più grande edificio in cemento armato del mondo; esso deve il suo nome al fatto di essere uno dei primi edifici in Italia realizzati secondo l'omonimo brevetto per il cemento armato, depositato vent'anni prima e pubblicizzato con lo slogan: "Mai più incendi disastrosi."

Nel suo *Merci, strutture e lavoro nel porto di Genova tra '800 e '900*, Elisabetta Tonizzi mette in luce come Genova divenga un vero e proprio "laboratorio" in cui si sperimentano nuove strategie gestionali e nuove tecniche di carico e scarico, che hanno nell'Hennebique la loro più eclatante attuazione: per ovviare ai problemi del terreno, l'intero edificio poggia su una platea di fondazione semisommersa, mentre all'interno del silos corre una galleria ferroviaria raccordata alla rete interna al porto e un sistema di pompe azionate da motori elettrici che provvedono in modo semiautomatico alle operazioni di immagazzinamento e insaccamento delle granaglie.

L'imponenza delle dimensioni (45.000 tonnellate di capienza) si accorda ad un'elevatissima qualità formale oltre che tecnica: quando, nel 1927, lo storico dell'architettura tedesco Gustav Adolph Platz darà alle stampe *Die Baukunst der neusten Zeit*, prima rassegna dell'architettura del movimento moderno, citerà il silos di Genova come unica opera italiana, definendola "degnata di stare alla pari con le costruzioni degli antichi romani" (127n).

I progetti di Renzo Picasso (1911 - 1930)

La Genova dei primi anni del '900 ha quindi visto, in meno di un secolo, la crescita di un porto imponente da cui si dipartano collegamenti regolari con il resto d'Europa e con le Americhe. È una città i cui contatti con New York sono frequenti quanto quelli con Torino o Roma, non è perciò strano che, all'inizio del secolo, l'amministrazione comunale invii negli Stati Uniti l'ingegner Renzo Picasso, figlio di uno stimato professionista già impegnato in opere pubbliche, con l'incarico di studiare il sistema delle infrastrutture delle città americane, soprattutto in relazione

ai trasporti.

Al suo ritorno in Italia, negli anni immediatamente precedenti la Grande Guerra, Picasso propone un altisonante “Progettissimo” centrato sul potenziamento delle funzioni di Piazza De Ferrari (la nuova piazza centrale intitolata al benefattore del porto) come nodo dei trasporti pubblici, sul taglio di un nuovo asse viario attraverso il centro storico per raccordare meglio la piazza con il porto e sulla creazione di un gigantesco molo artificiale che prolunghi e inglobi il Molo Vecchio.

Per oltre vent’anni, Picasso affina il suo progetto, tornando un’altra volta in America e annotando pazientemente cifre e statistiche sulle reti di trasporto di tutto il mondo: la sua idea fondamentale consiste nel creare assi di scorrimento sovrapposti corrispondenti a diverse velocità di trasporto, destinate a servire edifici alti, così da concentrare le funzioni in spazi relativamente ristretti; non a caso il suo unico libro, edito a spese dell’autore nel 1937, si intitola *Il grattacielo e i suoi alleati*. In uno dei disegni a colori che chiudono il volume (tav. 4), Picasso mette a confronto, senz’alcuna ombra di ironia, la “linea del cielo” genovese con lo “skyline” di New York, lasciando intendere che la cinquecentesca Lanterna non è da meno degli “skyscrapers” d’oltreoceano e che le moli dei piroscafi che attraccano nei due porti (nel caso specifico i gemelli *Roma* e *Augusto*, vanto dei cantieri Ansaldo) sono in fondo le stesse.

Significativamente, il genovese Picasso è quasi l’unico in Italia ad occuparsi di questi temi (invece ampiamente trattati in Francia, Inghilterra, Germania e Stati Uniti), tacciato a volte di utopismo, è invece il prodotto di una città mercantile povera di spazi e decisamente affacciata sullo scenario internazionale. Non a caso, nel 1940 Genova vede la realizzazione del primo grattacielo italiano su progetto di Marcello Piacentini, dopo un travagliato concorso in cui proprio Picasso era stato chiamato per dare la propria consulenza.

In effetti, mentre il ventennio fascista guarda all’America con un misto di simpatia e riprovazione, Genova è al contrario molto “americana”: il libro di Picasso sembra compiacersi di adottare continuamente parole inglesi (“skyline,” “skyscraper,” “downtown,” etc.) in un momento in cui la cultura ufficiale del regime ne proibisce l’uso esplicitamente, mentre i disegni degli architetti genovesi (assai più delle realizzazioni), sembrano spesso guardare più allo svelto verticalismo delle città americane che alle agide proporzioni del razionalismo italiano.

In realtà, l’“americanismo” della Genova del tempo si vede nell’assetto urbano generale: nell’ordinato pettine di moli che sorgono a ponente della Lanterna, conferendo alla delegazione di Sampierdarena una nota di gigantismo paragonabile a quella dei coevi *piers* di Manhattan, o

nella stessa scelta (risalente al 1926) di accorpate nella “Grande Genova” i 18 comuni limitrofi, proprio per coordinare in modo più ragionato gli interventi infrastrutturali.

Il piano per un milione e mezzo di abitanti (1959)

Genova si libera dell'occupazione nazista nell'aprile del 1945: con la loro resa, le truppe tedesche rinunciano a distruggere le infrastrutture portuali che avevano preventivamente minato. Evitate le mine tedesche, non sono pochi i danni creati dalle bombe alleate: la principale conseguenza del conflitto sul porto di Genova consiste nella rilocalizzazione delle attività di carico e scarico e di cantieristica in corrispondenza delle zone di più recente infrastrutturazione, a grandi linee secondo una distinzione che vede a ponente la cantieristica e la movimentazione delle merci mentre a levante le attività di ristrutturazione delle imbarcazioni.

Questa situazione di progressivo abbandono delle aree più antiche è accompagnata da una crescita decisa sia delle attività portuali sia del numero di abitanti della città: il Piano Regolatore Generale del 1959 immagina per la città una popolazione di almeno un milione e mezzo di persone e arriva a previsioni di insediamento che sfiorano gli 8 milioni di abitanti (in realtà, Genova non supererà mai le 870.000 unità) con le relative dotazioni di residenza e infrastrutture.

La mancanza di un retroterra agricolo in grado di compensare i danni alle industrie provocati dalla guerra può forse spiegare questi eccessi quasi visionari che puntano ad un rilancio imponente (e disperato) delle attività industriali e portuali; fatto sta che il volume dei traffici raggiunge rapidamente quello d'anteguerra, per poi raddoppiare nel ventennio dal 1946 al 1966.

Questo periodo di boom economico si traduce in una serie di operazioni di grandi dimensioni che insistono soprattutto sulle aree limitrofe della città (dal quartiere INA-Casa di Forte Quezzi, completato nel 1968, al viadotto autostradale sul Polcevera progettato da Morandi e realizzato tra il 1960 e il 1964); l'area del porto antico, comunque sempre afferente ad un'autorità portuale dotata di larga autonomia, viene invece lambita da due importanti interventi: la strada sopraelevata a scorrimento veloce (inaugurata nel 1965) ed il progetto di ristrutturazione funzionale ed infrastrutturale dell'area compresa tra i rilievi di Carignano e Sarzano e le opere portuali di levante commissionata dalla compagnia siderurgica Italsider a Konrad Wachsmann presentato nel 1964 e rimasto allo stato di progetto.

La Sopraelevata (1961 – 1965) e la Torre Italsider (1960-1963)

La strada sopraelevata (oggi via Aldo Moro) ripropone, a distanza di vent'anni dagli studi dell'ingegner Picasso, lo stesso problema di attraversamento veloce del centro cittadino in termini di sovrapposizione e separazione dei vari flussi di traffico e con un'ottica non troppo differente dalle precedenti Terrazze di marmo, al cui percorso finiva per sovrapporsi per un lungo tratto.

Il ruolo istituzionale, prima ricoperto dal genio civile sabauda, è adesso passato alla Finsider, società siderurgica a partecipazione statale che si sarebbe occupata tanto della progettazione (affidata all'ingegner Fabrizio de Miranda, direttore dell'ufficio progetti della sezione Costruzioni Meccaniche e docente universitario di Tecnica delle Costruzioni) quanto della realizzazione. Le fasi della sua realizzazione vengono documentate in un mediometraggio realizzato dalla RPR (società di relazioni pubbliche legata alle partecipazioni statali) e diretto da un regista come Valentino Orsini, noto per il suo forte impegno civile.

È una particolare *estetica dell'acciaio* quella che emerge dal complesso di questa operazione, nata da una visione unitaria di tecnica, estetica ed economia non meno cogente di quella che aveva informato le Terrazze di marmo o il silos Hennebique. Vale la pena di notare che, già a partire dagli anni '30 i centri decisionali del comparto siderurgico sono stati trasferiti a Roma: Genova, pertanto, sembra perseguire quella stessa funzione di *laboratorio avanzato* già assunta con il porto nella seconda metà dell'Ottocento.

Sempre negli anni '60, l'Italsider (filiale genovese della Finsider, ramificata comunque anche nel resto del paese) incarica l'architetto Konrad Wachsmann di progettare un ambizioso programma di riqualificazione urbana destinato ad ospitare il proprio centro direzionale. Wachsmann, nato in Germania nel 1901, aveva studiato con Poelzig per poi trasferirsi negli Stati Uniti all'inizio degli anni '40, dove era diventato collaboratore di Gropius e docente di progettazione all'Università dell'Illinois.

Singolare figura di architetto interessato tanto ai processi di produzione quanto alla monumentalità delle realizzazioni, Wachsmann progetta un grattacielo modulare alto 50 piani, destinato a sovrastare un molo altrettanto imponente cui avrebbero dovuto attraccare i grandi transatlantici che coprivano le rotte oceaniche. L'intervento comprende anche la demolizione dell'antico quartiere del Riatorbido, secondo indicazioni già contenute in piani di attuazione di epoca fascista e accolti da un successivo piano particolareggiato del 1957, e la creazione di un articolato sistema di percorrenze ipogee multilivello. Negli stessi anni una

nota galleria d'arte genovese espone gli studi dell'architetto tedesco per l'elaborazione di nuovi giunti modulari alla stregua di opere d'arte, quasi a suggellare la funzione totalizzante che la siderurgia ha assunto in città: negli anni della terziarizzazione e del dominio dell'auto privata, i progetti di Renzo Picasso per una Genova fatta di grattacieli e di strade a più livelli sembrano così prendere forma grazie alla versatilità dell'industria siderurgica.

Tutto però sfuma a causa di una congiuntura internazionale sfavorevole: il contingentamento della produzione di acciaio da parte della neonata Comunità Europea segna l'inizio di un lentissimo quanto inesorabile degrado della siderurgia cittadina e, nell'immediato, l'interruzione di ogni progetto di sviluppo. Gran parte delle linee guida progetto Wachsmann, troveranno attuazione, nel corso degli anni successivi, pur se con modi e forme assai differenti.

I "Giardini di plastica" (1972 – 1980) e il "Matitone" (1983 – 1992)

Nella premessa ad *Eterotopia*, raccolta di saggi pubblicata nel 1994 e incentrata su un'omonima conferenza tenuta a Tunisi da Michel Foucault, un anonimo curatore scrive "in ogni civiltà ci sono luoghi reali che costituiscono una sorta di contro-luoghi, utopie effettivamente realizzate, nelle quali i luoghi reali vengono al contempo rappresentati, contestati e sovvertiti" e, più avanti "L'eterotopia è un'antiutopia. Infatti, se l'utopia è una speranza senza luogo, l'eterotopia costituisce un'eccedenza di realizzazione. Eterotopici sono quei luoghi che non hanno bisogno di riferimenti geografici... i luoghi delle istituzioni totali" (7). Seguendo questa accezione, i vent'anni critici che vanno dal 1972 al 1992 segnano per l'immagine urbana di Genova una fondamentale fase "eterotopica," in gran parte incentrata sul dibattito attorno al futuro delle aree centrali del porto, andate incontro ad una fase di abbandono soprattutto dopo la drastica contrazione dei traffici conseguente alla crisi petrolifera del 1973.

In questa fase di transizione, le operazioni più significative riguardano però le aree limitrofe immediatamente adiacenti l'area portuale: la costruzione della sede amministrativa della Regione Liguria (nata nel 1970), anche per questo denominata "Centro dei Liguri," e la realizzazione di un vasto quartiere destinato ad attività terziarie presso la collina di San Benigno, immediatamente alle spalle della Lanterna.

Il primo di questi interventi è in realtà la concretizzazione di quanto previsto dal progetto Wachsmann relativamente all'abbattimento dei quartieri popolari del Rio Torbido e della Marina, a sua volta derivante dalle primissime ipotesi di ristrutturazione urbana del dopoguerra. La

demolizione avviene non senza accese controversie: si verificano infatti grandi difficoltà nel reperimento di sistemazioni alternative per i residenti, senza contare le polemiche che sorgono dopo la distruzione della casa natale di Niccolò Paganini. In linea con il gusto architettonico degli anni '70, il quartiere è stato sostituito da un gruppo di macrostrutture approssimativamente organizzate attorno ad uno spiazzo quadrangolare, circondato da ampie zone destinate a verde e caratterizzato da passaggi coperti che raccordano i notevoli dislivelli dell'area. Nel complesso, il progetto si inserisce tra le sperimentazioni del *New Brutalism*, soprattutto nei blocchi a sud a firma degli architetti Dasso e Bruzzone, proponendo sia una particolare estetica *International Style* del cemento sia una visione fortemente compartimentata delle attività cittadine: i flussi di traffico risultano rigorosamente separati e, allo stesso modo, l'intero organismo si configura come un distretto monofunzionale destinato alle attività dell'amministrazione pubblica. Terminato all'inizio degli anni '80, il "Centro dei Liguri" è tuttavia destinato a non riscuotere particolari consensi: la particolare conformazione orografica dell'area (una stretta vallata digradante sul mare) finisce per isolarlo dal resto del tessuto urbano e, una volta terminato l'orario d'ufficio, l'area si svuota completamente; inoltre la soluzione quasi piranesiana dei collegamenti a ponte tra i diversi livelli, forse residuo del progetto Wachsmann, rende particolarmente ostica all'utente la fruizione dei percorsi interni. Infine, la scarsa accessibilità alle aree di verde pubblico ne ha decretato il rapido degrado, al punto che la zona è universalmente nota ai genovesi con il poco lusinghiero toponimo di "Giardini di Plastica."

Nel corso del decennio successivo a Genova (come, d'altronde, nel resto del mondo) si moltiplicano i progetti per centri direzionali, uno dei quali finisce per trovarsi immediatamente a ridosso del margine occidentale dell'area del vecchio porto, nella zona di San Benigno. Si tratta di un quartiere già pesantemente modificato dalle infrastrutturazioni di servizio all'area portuale (si trova alle spalle della zona dei silos granario Hennebique e dei magazzini Galata e Famagosta), attraversato dalla Sopraelevata e vicinissimo a uno svincolo autostradale. Come gran parte della città, anche questa zona è caratterizzata da dislivelli, che hanno reso necessaria la costruzione di estesi muraglioni di contenimento a margine dei lavori di sbancamento per strade e autostrade.

Il complesso del centro direzionale di San Benigno consiste in un gruppo di edifici a torre, il più importante dei quali, anche in termini visivi, viene affidato alla filiale newyorkese del celebre studio di Chicago, Skidmore, Owings & Merrill, già autore di alcune tra le pietre miliari nella storia dei grattacieli. La Torre Nord, alta 109 metri, è costituita

da un blocco ottagonale stereometricamente imponente, concluso da copertura piramidale; secondo un'ipotesi ormai largamente accreditata dalla storiografia critica, ripresa anche da Canepa in *Genova 100 anni di architettura* (1975), l'aspetto peculiare di questo edificio nasce dalla combinazione di due elementi grafico-geometrici tratti dall'architettura monumentale genovese, come le facciate a strisce bianche e nere (riproposte sui vari fronti della costruzione dall'alternanza tra paramento murario e finestre a nastro) e la forma ottagonale delle torri nolari delle chiese (in realtà, presenti in città in un unico caso). Certamente originale, la soluzione paga però lo scotto al gusto postmodernista imperante negli anni '80, dando vita a una struttura in cui la volumetria prevale sul dettaglio e che finisce per imporsi nell'immaginario collettivo con il nomignolo di "Matitone" (oggi è questa la denominazione ufficiale delle fermate dei bus che vi fanno capo).

Realizzati in epoche diverse, improntati a criteri urbanistici e formali quasi antitetici, Centro dei Liguri e San Benigno possiedono tuttavia diversi tratti in comune; in primo luogo la destinazione funzionale (dopo diverse vicissitudini, anche il Matitone verrà acquisito da un'amministrazione pubblica per i suoi uffici), ma anche per la loro rispondenza, seppur abbastanza tardiva, a progetti espressi in precedenza: il centro direzionale multilivello pensato da Wachsmann e la città dei grattacieli immaginata da Renzo Picasso, benché l'esigenza di verticalismo risulti qui piuttosto dettata dalla mancanza di spazi atti ad introdurre nel tessuto urbano nuovi ambiti di rappresentanza.

In realtà, il proliferare di edifici amministrativi non fa ribadire che la profonda crisi in cui sta entrando il settore produttivo cittadino, e la frenesia edificatoria riportata entusiasticamente dai giornali dell'epoca è in realtà l'indizio di un significativo spostamento degli interessi economici verso il comparto edilizio: non a caso un articolo dedicato alla fama degli architetti attivi a Genova in quel periodo, apparso su *Repubblica* (12 maggio 1988), si intitola "E l'affare più grande adesso è l'edilizia," cui farà seguito pochi mesi dopo (28 ottobre) un nuovo articolo dello stesso tenore ma dal titolo ancor più chiaro: *La città dimentica l'acciaio e insegue il boom dell'edilizia*.

Il "Cono di Portman" (1988)

C'è un ulteriore tratto in comune tra i due centri direzionali nati tra gli anni '70 e '80: riprendendo nuovamente il concetto di "eterotopia," questa volta nella definizione data nel 1967 dallo stesso Foucault in *Le Parole e le Cose*, "Le utopie consolano... le eterotopie inquietano

senz'altro perché minano segretamente il linguaggio... perché spezzano e aggrovigliano i luoghi comuni" (7-8): tanto il Centro dei Liguri quanto San Benigno finiscono per assumere tratti inquietanti puntualmente registrati dal linguaggio comune con la nascita di nomi gergali (appunto, rispettivamente, "Giardini di Plastica" e "Matitone") che non fanno che sottolineare la loro estraneità rispetto al tessuto circostante. In un'interessante descrizione dello sviluppo delle tipologie urbane genovesi apparso nel 2008, il professor Lagomarsino scrive:

Il risultato spesso produce densificazioni monofunzionali, inserimenti di materiali e forme che risultano negare il tessuto circostante, spazi pubblici "di risulta" poco frequentati. Anche quando si riscontra la qualità del progetto architettonico, questa in gran parte si perde nell'attuazione... si realizza la definitiva separazione tra città storica e città degli affari. (7)

Questa tendenza finisce per arrivare alle estreme conseguenze con il progetto di John C. Portman per l'antico bacino portuale, che verrà presentato nelle cronache cittadine sempre e inevitabilmente con il soprannome di "Cono di Portman."

Le vicende del progetto "Il porto vecchio" (questa la denominazione ufficiale) sono esemplari della fase di transizione attraversata in quel momento dall'area del porto antico: ormai cessate le funzioni portuali propriamente dette, l'area è rimasta in stato di abbandono, anche perché la completa indipendenza del Consorzio Autonomo del Porto dall'amministrazione municipale non facilita la realizzazione di ipotesi alternative di riutilizzo.

A metà degli anni '80, un'occasione per uscire da questa situazione di stallo viene data dal *Bureau International des Expositions* con l'assegnazione alla città di Genova di un'esposizione internazionale dedicata al cinquecentenario colombiano; la scelta dell'area da adibire agli spazi espositivi cade sul Porto Antico, che abbina la centralità alla vicinanza alle principali vie di comunicazione (stazioni ferroviarie e marittime, svincoli autostradali) e alla presenza di edifici riconvertibili a fini espositivi. Del progetto generale viene incaricato lo studio Renzo Piano Building Workshop, la cui indiscutibile fama internazionale – unitamente alle origini genovesi dell'architetto – dovrebbe teoricamente mettere d'accordo i vari soggetti, sia pubblici che privati, messi in gioco.

Eppure, nella situazione di euforia edificatoria ricordata nella sezione precedente, accentuata dalla possibilità di accedere a cospicui finanziamenti (non solo l'Expo '92, ma anche gli ancor più vicini

campionati mondiali di calcio del 1990), negli stessi anni in cui Piano metteva a punto il suo *Masterplan* per il porto antico si forma una società privata (la Newport S.p.A., in cui però figura anche la pubblica Italimpianti) allo scopo di proporre un gigantesco progetto che, pur se non del tutto alternativo, finisce per risultare antitetico a quello che la pubblica amministrazione stava studiando. Affidato a John C. Portman, professionista noto in tutto il mondo come l'architetto della famiglia Pritzker (la stessa che finanzia l'omonimo premio), il progetto contempla la creazione di una grande isola di forma triangolare in mezzo al bacino portuale, sulla cui sommità svetta una torre conica di 275 metri destinata ad albergo; sull'isola artificiale, invece, erano previsti negozi, ristoranti, uffici, un porticciolo con cinquecento posti barca, un acquario sottomarino e una piazza-giardino pensile rivestita prevalentemente in marmo.

Retrospectivamente "Il porto vecchio" potrebbe apparire come l'antesignano degli alberghi di Dubai, all'epoca, tuttavia, suscita scandalo e scalpore, anche perché viene presentato pubblicamente il 12 ottobre 1988 (anniversario della scoperta dell'America) mediante un apparato scenografico spettacolare incentrato su un grande modello in scala del progetto.

Effettivamente il progetto di Portman cancella, in termini di dimensioni e di urbanistica, l'area espositiva del Porto Antico, creando una vera e propria "città nella città"; al di là dei dubbi sulla fattibilità economica e strutturale del "Cono," il dibattito si incentra sull'impatto che quest'area avrebbe avuto sul centro cittadino, non solo in termini sociali, ma anche visivi. Il tratto saliente della discussione è però il braccio di ferro instauratosi tra settore pubblico e operatori privati; l'evidente scavalco degli strumenti urbanistici vigenti viene giustificato con l'inerzia delle pubbliche amministrazioni: nell'articolo citato alla fine del paragrafo precedente (*La città dimentica l'acciaio*), uno dei promotori di Newport dichiara significativamente "Noi abbiamo un progetto, mentre Piano non ce l'ha, ha solo un'idea."

Alla fine, il progetto non ottiene l'autorizzazione, ma finisce per rivestire un'enorme importanza nel processo di rivitalizzazione dell'area del Porto Antico, costringendo la cittadinanza ad interrogarsi sulle sorti di un'area che, pur nella sua centralità, nel corso degli anni era stata praticamente dimenticata.

L'Expo al Porto Antico (1985 – 1992)

Nel 1992, assieme alle celebrazioni colombiane, nello stesso ambito del mediterraneo occidentale sono previste altre due manifestazioni

di respiro anche più ampio: l'esposizione mondiale di Siviglia e i giochi olimpici di Barcellona; Genova, seppur in posizione più defilata, si trova così a partecipare ad un momento estremamente interessante nella storia dell'architettura contemporanea, anche perché diventa possibile confrontare i risultati di operazioni di ristrutturazione urbane compiute in ambiti parzialmente comparabili.

Siviglia opta per l'urbanizzazione *ex novo* di una vasta area libera sulla sponda opposta del Guadalquivir, sull'isola della Cartuja, prevedendone il riutilizzo in un secondo tempo come parco tecnologico; Barcellona punta invece sulla risistemazione del Poblenou e sul rinnovamento della viabilità cittadina, accompagnati da una serie di microinterventi di riqualificazione coordinati dall'architetto Oriol Bohigas. Curiosamente, poi, la città catalana si pone un ulteriore obiettivo che sarà anche lo stesso dell'Expo genovese: aprire la città al mare.

L'ambito in cui Piano si trova ad operare è molto più ristretto rispetto al collega catalano ma, nel contempo, assai più significativo all'interno del contesto cittadino. Le scelte progettuali del genovese sono molto chiare: limitare al minimo le demolizioni, privilegiando operazioni di ristrutturazione (Magazzini del cotone, Magazzino Millo, Palazzine del Porto Franco); creare forti assi visivi incentrati sulla Lanterna, situata sulla riva opposta del bacino dove si trova il porto antico e sottomettere a queste assialità gli edifici di nuova costruzione (l'acquario, la capitaneria di porto e il Bigo). Infine, sottomettere il linguaggio dell'architettura *High-Tech* ad una serie di metafore formali che rimandano alla nautica (gru, vele, ringhiere, fumaioli) ponendo particolare cura nel non scadere in facili patetismi, ma cercando piuttosto di suggerire collegamenti tra i mezzi dell'architettura e quelli della nautica.

Per meglio comprendere un tale atteggiamento, che assegna un'enorme importanza tanto alle preesistenze quanto al *genius loci*, bisogna far riferimento ad una delle prime commesse a Piano da parte per il Comune di Genova (1981) per il risanamento del quartiere del Molo (adiacente all'area in cui poi si sarebbe tenuta l'Expo), in cui l'architetto, scartando le ipotesi di demolizioni, diradamenti o ristrutturazioni pesanti, aveva preferito una nuova definizione dei piani alti delle case (tutte di circa 7-8 piani) attraverso diverse passerelle, così da creare una successione di spazi collettivi "pensili" raccordati tra loro, mentre una serie di specchi posizionati attentamente rimandava la luce solare verso gli angoli più bui delle strade sottostanti. In questa proposta (mai attuata) ritroviamo *in nuce* gli elementi che contraddistinguono l'intervento del '92: mantenimento del tessuto originale ed enfaticizzazione dei fattori caratterizzanti, attenta distribuzione dei dettagli, disinvolto ricorso ad elementi simbolici

presentati però in modo da sottolinearne l'aspetto tecnologico.

Naturalmente, in un *tour de force* quale può essere la realizzazione di uno spazio collettivo di queste dimensioni, anche nell'area dell'Expo alcuni interventi appaiono meno soddisfacenti di altri, soprattutto in quella parte dell'intervento immediatamente adiacente al quartiere del Molo; allo stesso modo, l'impronta nautica di alcune soluzioni fa sì che le stesse necessitino di una cura e manutenzione altrettanto sollecite di quelle delle imbarcazioni, cosa che purtroppo non sempre si verificherà nel corso degli anni successivi.

In ogni caso, il recupero dell'area può oggi dirsi pienamente riuscito, come dimostrano le migliaia di persone che ne fruiscono quasi quotidianamente; questo successo può essere misurato facendo il paragone con Siviglia: l'area Expo della Cartuja è generalmente deserta (a parte un improbabile parco dei divertimenti di tema caraibico sorto a ridosso del quartiere di Triana) e parte degli edifici sono stati smontati affinché le cubature risultanti potessero venir impiegate di nuovo in zone commercialmente più promettenti.

La Marina Porto Antico (1993 – 2000)

Com'era prevedibile, l'esposizione colombiana chiude i battenti con un bilancio in perdita, anche se, fin da subito, il nuovo acquario registra un inaspettato numero di presenze che finiranno per renderlo l'attrazione turistica più importante della città (nel 2009 festeggerà i 20 milioni di visitatori complessivi, per una media annua superiore al milione). "Passata la festa, qualcosa resterà" era stata la generica previsione di Piano in un'intervista rilasciata a *Repubblica* l'11 ottobre 1991 (e proprio questa genericità, rispetto alle precise previsioni di utilizzo fatte a Siviglia, era stata oggetto di critiche); a fronte di una spesa di circa 569 miliardi di lire del tempo, la città si trova ad usufruire di un parco urbano portuale baricentrico rispetto al nucleo urbano, ma nel contempo vicino agli accessi delle principali vie di comunicazione, e comunque dotato di funzioni e motivi di richiamo rivolti tanto ai turisti quanto ai residenti.

È a questo punto che ritorna in gioco il settore privato, cui il Comune dà in concessione parte dei terreni demaniali immediatamente a ponente dell'area Expo. La Marina Porto Antico S.p.A., interamente privata, si incarica di portare avanti la riqualificazione di tre pontili attraverso la costruzione di altrettanti edifici a destinazione prevalentemente residenziale o alberghiera. Contemporaneamente nasce la Porto Antico S.p.A., società pubblica in cui intervengono Comune, Camera di Commercio e Autorità Portuale, il cui compito consiste nella gestione dell'area Expo e

nella programmazione del recupero delle altre zone dismesse del bacino portuale.

Rispetto allo scontro frontale di cinque anni prima, questa volta la relazione tra pubblico e privato riesce ad ottenere risultati positivi. Il progetto realizzato da Piero Gambacciani per la Marina Porto Antico S.p.A. riprende, a grandi linee, un suo precedente progetto realizzato per Newport già nel 1984, adattando l'intervento alla scala dimensionale alle assialità visive delle adiacenti costruzioni dell'area Expo, mentre il linguaggio formale adottato, pur lontanissimo da quello di Piano, non ne risulta totalmente antitetico come accadeva invece nel progetto Portman: Gambacciani si rifà infatti alle vecchie fortificazioni portuali e alla successione di campate che caratterizzava l'aspetto della darsena medievale, anche se la resa complessiva appare forse un po' più superficiale rispetto al modo in cui Piano si avvicina all'ambito nautico.

Terminata nel 2000, la Marina Porto Antico finisce per essere molto di più di un contentino dato all'imprenditoria edilizia locale dopo la bocciatura dello smisurato "Cono," ma apporta piuttosto una salutare pluralità di funzioni all'intero complesso, evitandone il destino "eterotopico" descritto per i casi precedenti; rispetto ad altre operazioni di recupero di un *waterfront* degradato, gli interventi al porto antico di Genova degli anni '90 hanno privilegiato la memoria storica dell'immagine urbana senza eccedere nelle concessioni agli stilemi progettuali più in voga, anche grazie all'equilibrio tra interessi pubblici e privati che ha permesso la realizzazione di un paesaggio urbano comunque coerente con il tessuto antico retrostante. In una città carente di spazi il porto antico diventa rapidamente la principale area adibita ad uso pubblico del centro cittadino.

I progetti per la Darsena (2000 – 2001)

Il circolo virtuoso innescato nel '92 sembra interrompersi dopo il 2001: da quel momento i vari progetti di rinnovamento tesi ad ampliare gli ambiti riqualificati sono destinati ad attraversare una serie di vicissitudini che rischiano di inficiare, in tutto o in parte, le ricadute positive sull'area.

Come si è visto in precedenza, l'area della Darsena era stata interessata, a cavallo tra '800 e '900, da una serie di imponenti interventi volti alla creazione di enormi magazzini destinati principalmente allo scarico delle derrate alimentari; l'ultimo silos, con una capacità di 65.000 tonnellate, era stato realizzato nel 1964. I progetti di riqualificazione, gestiti dalla Porto Antico S.p.A., vengono questa volta articolati soprattutto attraverso l'organizzazione di concorsi internazionali relativi ai vari lotti in cui il comparto viene suddiviso, grossomodo equivalenti al sedime

degli edifici preesistenti. Ai concorrenti viene lasciata la massima libertà di scelta, così da avere un ventaglio di proposte che abbracciassero ogni possibilità, dal restauro conservativo alla ricostruzione integrale.

La distribuzione funzionale è quanto mai variegata: un museo dedicato al mare e alla navigazione, altri musei dedicati alle arti contemporanee, un edificio residenziale con annessi servizi per il centro storico, le facoltà di Economia e Ingegneria (quest'ultima da trasferire nello storico edificio Hennebique); infine, per usare le parole del bando di concorso, un "polo di rilievo internazionale e culturale a contenuti culturali e ludici a servizio della città." Allo stesso modo, per la gestione del Museo del mare viene messa a punto un'istituzione mista pubblico/privato in grado di coinvolgere anche altre realtà museali minori della città, così da poter massimizzare la varietà delle tipologie espositive.

Come si può notare, gli elementi di maggior successo degli interventi precedenti (libertà d'azione dei progettisti, sinergia tra pubblico e privato, con presenza di funzioni di varia natura) sono tutti ripresi e incrementati; su questa linea va anche inserito il trasferimento in area portuale di alcune sedi universitarie, probabilmente pensato sulla scorta dell'ottimo risultato ottenuto negli anni '90 con l'apertura della nuova facoltà di architettura nel cuore di uno dei quartieri più degradati del centro storico.

Nel maggio 2001 appaiono i risultati dei concorsi per il museo del mare (vince lo spagnolo Guillermo Consuegra) e per il polo di Ponte Parodi (vince l'olandese Ben Van Berkel), in vista della scadenza del 2004, quando Genova sarebbe diventata, per un anno, capitale europea della cultura. I fatti del G8 del luglio 2001 contribuiscono a creare una grande aspettativa su una serie di progetti destinati a ridare alla città un'immagine positiva di fronte al resto del mondo (qualche anno dopo un articolo apparso su *Il Giornale* nel 2005, dal titolo "Il nuovo Eldorado si chiama Ponte Parodi," sembrerà voler riprendere – e parodiare – i toni trionfalistici della "febbre del cemento" della fine degli anni Ottanta).

Eppure, il ciclo virtuoso si è ormai interrotto. Il Museo del Mare va incontro ad una tale serie di ritardi che, nella fretta di concludere entro le date fissate, si verifica un crollo delle impalcature che provoca anche una vittima tra gli operai. Il trasferimento della facoltà di Ingegneria all'interno del monumentale silos Hennebique si blocca e l'edificio rimane ancora una volta abbandonato, mentre da più parti se ne invoca la demolizione. Il polo di Ponte Parodi rimane lettera morta: nonostante la demolizione del silos granario che prima insisteva sul pontile, a tutt'oggi (febbraio 2011) i lavori non sono ancora iniziati; quella che è stata definita nella relazione di progetto come una nuova "Piazza sul Mediterraneo," viene ora

definita nelle discussioni cittadine come una “Cittadella dello Shopping,” aggiungendo un nuovo tassello nel mosaico di slittamenti semantici gergali che riproduce il complesso degli interventi del dopoguerra.

Non è facile spiegare il perché di questi fallimenti. Probabilmente il motivo è da ricercare proprio nell’eccessiva confidenza data ad un modello che si era rivelato vincente. La libertà d’azione data ai progettisti finiva per andare in contraddizione con l’esistenza di un piano d’azione generale; la commistione tra enti pubblici e soggetti privati ha provocato una moltiplicazione di livelli decisionali e ripetute situazioni di stallo. Il boom immobiliare dei primi anni del decennio ha reso inoltre assai più appetibili gli investimenti in aree più semplici da gestire, in periferia o in comuni più piccoli.

Il saggio ormai classico sulle problematiche connesse all’implementazione delle politiche pubbliche scritto da Jeffrey L. Pressman e Aron Wildavsky nel 1973 aveva già analizzato nel dettaglio come fosse possibile che progetti circondati da largo consenso iniziale finissero per incontrare insormontabili difficoltà di attuazione, individuando la causa nella crescita “geometrica” delle interdipendenze nel tempo e nella conseguente proliferazioni di ritardi, veti incrociati e pressioni da parte di soggetti terzi, fino ad un generale “dissolvimento del consenso.” Scorrendo i titoli degli articoli dedicati dai principali quotidiani alle operazioni sul Porto Antico, sembra che a Genova sia accaduto proprio questo. A rendere ancor più paradossale la situazione c’è poi il fatto che la soluzione suggerita da Pressman e Wildavsky per ovviare a questo genere di inconvenienti (ovvero la creazione di una macchina organizzativa specifica per l’attuazione dei progetti) coincide esattamente con quanto fatto dal Comune.

Lo stesso Renzo Piano sembra descrivere una situazione simile nel presentare, in un articolo di Laura Calevo (26 maggio 2004), il cosiddetto “Affresco,” una proposta di riassetto generale dell’intera città a partire dall’arco portuale nel suo complesso:

Io mi sento un po’ come Quasimodo, lui intrappolato a Notre Dame, io intrappolato nel Porto di Genova. Abbiamo cominciato a lavorarci 18 anni fa e nessun sindaco ha mai tradito questo luogo: c’è sempre stata convergenza. Anche questa volta tutte le istituzioni hanno collaborato. Io ho ascoltato tutti, ma non ho obbedito a nessuno. Nel corso degli anni sul porto è stato detto tutto e il contrario di tutto. È stato fonte di litigi e discussioni proprio perché è il bene della città, è la sua ricchezza.

Ma neppure questo sforzo generale ha avuto l’esito sperato: l’unico intervento di una qualche rilevanza – la costruzione di due torri residenziali a metà strada tra il Matitone e la Lanterna – si configura di

carattere eminentemente speculativo e non pubblico; la ricaduta di questi nuovi appartamenti sul tessuto urbano di una città in cui c'è già un'unità immobiliare residenziale circa ogni due abitanti (per la precisione, secondo Cristina Giua de *Il Sole 24 Ore*, si tratta di 304.628 abitazioni per 614.700 abitanti) è ancora tutto da valutare.

È significativo che nel gergo politico italiano il termine “implementazione,” originariamente impiegato da Pressman e Wildavsky nell'accezione tecnica di “attuazione,” sia finito per diventare un sinonimo elegante di “crescita moltiplicativa,” da intendersi riferito tanto all'aumento delle risorse da impiegare in un dato settore quanto all'allargamento del numero dei soggetti coinvolti; in pratica male e cura sono stati fatti coincidere.

Conclusione

Ne *Il maiale e il grattacielo*, saggio dedicato dal sociologo Marco D'Eramo allo sviluppo urbano di Chicago, si può rintracciare una brillante deduzione in grado di spiegare molte delle vicende sommariamente descritte nelle parti precedenti:

Tutto ciò che era stabile si dissolve nell'aria” scrivevano Marx ed Engels nel *Manifesto del Partito Comunista*, una frase ripresa da Marshall Berman come titolo del suo libro *L'esperienza della modernità*. È già scomparso quel che appena ieri aveva creato e fatto grande Chicago. E la città che oggi vediamo è destinata a svaporare. Quel che non cambia è il processo di dissolvimento, è il vivere del proprio morire, è l'autofagia come tecnica di crescita: Chicago sembra praticare su se stessa quel processo che Schumpeter considera la caratteristica principale del capitalismo, e cioè la “distruzione creatrice.” Tutto si dissolve nell'aria, è vero, ma questo, completava Marx, “costringe a guardare con occhio disincantato la propria posizione e i propri reciproci rapporti. (431)

Questa disanima del rapporto tra capitalismo ed evoluzione urbana sembra adattarsi perfettamente ai fotogrammi iniziali del documentario sulla costruzione della sopraelevata, realizzato ormai quasi cinquant'anni fa: colpisce la rilevanza (quasi l'entusiasmo) che viene data alle opere di demolizione e sbancamento: mentre sullo schermo si vedono gli operai distruggere a picconate le palazzine seicentesche del Portofranco, una voce fuori campo sentenza perentoria: “La strada si fa strada!” Oggi è la stessa sopraelevata ad essere considerata come un ostacolo alla stregua di

quanto avveniva cinque decenni fa per le antiche palazzine. Da più parti si ipotizza la demolizione delle costruzioni ai margini del Porto Antico, tranne di quelle ormai considerate storiche, ma un tema estremamente acceso di dibattito è se il silos Hennebique sia da considerarsi storico o meno; mentre il magazzino Galata, più antico di trent'anni e di valenza storica altrettanto significativa è stato comunque oggetto di radicali trasformazioni relative alla sua riconversione in Museo del Mare.

Se il richiamo al “dissolvimento nell’aria” è perciò perfettamente calzante anche per il capoluogo ligure, l’assunto sulla chiarezza con cui si possono percepire i reciproci rapporti è invece certamente più valido per l’ex “repubblica ferroviaria” chicagoana – altra felice definizione data da D’Eramo nel suo libro (24) – che per l’ex “repubblica marinara” genovese. La precocità del capitalismo a Genova ha infatti influito su quel particolare rapporto tra amministrazione pubblica e operatori privati che distingue la gestione delle operazioni principali e in cui le frequenti fasi di stallo non sono date tanto da aperte contrapposizioni quanto da complicate sovrapposizioni. Anche per questo la citazione con cui si apre questo paragrafo appare perfettamente calzante per gran parte ma non per tutte le situazioni descritte.

Infatti, come esiste un capitalismo “scientifico,” descritto da Marx e studiato da Schumpeter, tale da privilegiare un approccio distruttivo e “catastrofista” per lo sviluppo (e una tendenza catastrofista secondo cui è necessario distruggere per innovare è perfettamente leggibile in molte delle vicende dell’area portuale), ne esiste un altro che si sarebbe tentati di chiamare “utopico” il quale, quasi specularmente, sembra preferire un atteggiamento “fissista” prediligendo la trasformazione alla distruzione. È in questa direzione che si muovono sia gli interventi di antico regime sia i progetti immaginari di Renzo Picasso, che considerano le utopie non tanto come una sorta di “ottimo paretiano” più o meno realizzabile, quanto piuttosto un immaginario condiviso che agisce come motore dell’innovazione. Lo stesso Picasso lo esprimeva chiaramente già nel 1937 nella chiusa del suo libro: “Molto meglio fare esperienze sulla carta che sul terreno: i problemi urbani non devono spaventare, ma entusiasmare” (188).

Parecchi anni più tardi, Giancarlo De Carlo, architetto e docente universitario che al rapporto tra città e Porto Antico ha dedicato numerosi corsi accademici, in un testo dal significativo titolo *La città e il porto* (1992), descrive il tessuto urbano adiacente alla zona portuale usando parole che, sulla scorta degli studi di Poleggi e delle considerazioni di Benevolo riguardo a una “rigorosa selezione stilistica,” possono chiarire meglio il senso della dicotomia tra trasformazione e distruzione:

Mi sembrava di trovare nella sua tessitura prove lampanti dell'esistenza di un'inarristabile entropia per cui la tipologia evolve senza sosta in morfologia. Così ogni episodio autentico di architettura, nel percorrere la sua esperienza temporale ed umana, continua ad alterare il "tipo" secondo cui era stato organizzato in origine fino a dissolverlo, e parallelamente si arricchisce di inserti formali che lo rendono sempre più significativo. (10)

Anche in questa descrizione, centrata come la prima sul "dissolvimento" dei tipi originari, si possono individuare analogie per molte, ma non per tutte le situazioni descritte: il complesso delle dinamiche sociali e urbane avvenute nell'area portuale sembra infatti oscillare tra questi due poli. La principale differenza tra i due processi è che il primo necessita di un'operazione di *tabula rasa* come premessa di ogni evoluzione mentre il secondo seleziona particolari "inserti formali" come elementi di continuità. La successione storica di queste due modalità di rinnovamento, strettamente connaturate alle diverse fasi vissute dall'economia cittadina, ha dato vita al Porto di Genova così come oggi lo vediamo.

Alessandro Ravera

UNIVERSITÀ DI GENOVA

OPERE CITATE

- ac. "E l'affare più grande adesso è l'edilizia." *La Repubblica* 12 maggio 1988.
- Arpaia, Bruno. "Passata la festa qualcosa resterà." *La Repubblica* 11 ottobre 1991.
- Arrighi, Giovanni. *Il lungo 20° secolo*. Milano: Il saggiatore, 1996.
- Calevo, Laura. "L'affresco di Renzo Piano." Mentelocale.it 26 maggio 2004.
- Canepa, Stefano. "Schede tecniche di 'edifici e interventi urbanistici 1890-2004.'" *Genova. 100 anni di architetturae*. A cura di Luigi Lagomarsino. Genova: De Ferrari – Fondazione M. Labò, 2004.
- De Carlo, Gianfranco. *La città e il porto*. Genova, Marietti, 1992.
- De Ceglia, Vito. "Il nuovo Eldorado si chiama Ponte Parodi." *Il Giornale* 2 ottobre 2005.
- D'Eramo, Marco. *Il maiale e il grattacielo. Chicago: una storia del nostro futuro*. Milano: Feltrinelli, 2004.
- Foucault, Michel. *Le parole e le cose*. Milano: Rizzoli, 1966.
- . *Eterotopia. Luoghi e non luoghi metropolitani*. Milano: Mimesis, 1994.

- Giua Cristina. "Osservatorio Immobiliare Genova." *Il Sole 24 Ore* 25 luglio 2009.
- Heers, Jacques. *Genova nel '400: civiltà mediterranea, grande capitalismo e capitalismo popolare*. Milano: Jaca Book, 1991.
- Lagomarsino, Luigi. "Tipologie urbane." *Genova e il suo Urban Sprawl*. A cura di Riccardo Luccardini. Genova: Sagep, 2008.
- Lopez, Roberto S. *La nascita dell'Europa. Sec. V-XIV*. Torino: Einaudi, 1966.
- Lurçat, André. *Formes. Composition et lois d'harmonie. Éléments d'une science de l'esthétique architecturale*. Vol. I. Parigi: Vincent Fréal, 1953.
- Pepe, Guglielmo. "La città dimentica l'acciaio e insegue l'edilizia." *La Repubblica* 28 ottobre 1988.
- Picasso, Renzo. *Il grattacielo e i suoi alleati in terra in mare ed in cielo/ The Skyscrapers and Their Allies on Land, Water and in the Air*. Genova: Arti grafiche Caimo, 1937.
- Platz, Gustav Adolf. *Die Baukunst der neusten Zeit*. 1^a ed. Berlino: Propylaen, 1927.
- Poleggi, Ennio e Luciano Grossi Bianchi. *Una città portuale nel Medio Evo. Genova nei secoli X-XVI*. Genova: Sagep, 1980.
- Poli, Stefano. "Ignazio Gardella sr. e le 'terrazze di marmo' a Genova." *Atti del Secondo Convegno Nazionale di Storia dell'Ingegneria*. A cura di Alfredo Buccaro, Giulio Fabbricatore e Lia Maria Papa. Vol. II. Napoli: Università di Napoli, 2008.
- Pressman, Jerome L. e Aaron Wildavsky. *Implementation: How Great Expectations in Washington are Dashed in Oakland*. Berkeley: University of California Press, 1973.
- Tonizzi, Elisabetta. *Merci strutture e lavoro nel porto di Genova tra Otto e Novecento*. Milano: Franco Angeli, 2000.

Nere e radiose. Torino e Milano nei polizieschi di Scerbanenco e di Frutteto & Lucentini.

Milano è un centro caldo. Era un centro caldo anni fa. Lo è di più adesso.

Giuseppe Genna, *Catrame*.

Duca si alzò. Lo sperava, con tutto il suo cuore, con tutte le ultime faville di fiducia nei suoi simili, con tutta la sua rabbia, non poteva essere tutto così sporco.

Giorgio Scerbanenco, *Venere privata*.

La città è la distopia in cui le trame romanzesche *noir*¹ trovano linfa, ossigeno e un palcoscenico ideale in cui sviluppare la scena dell'umana abiezione, della sofferenza, della prevaricazione e della sopraffazione. Distopia urbana non come mero sfondo entro cui collocare storie di uomini e donne e neanche solamente città-personaggio che agisce e permette di agire, bensì autentico materiale narrativo attivo e potenziale, atmosfera costante, *humus* nutriente e pervasivo, luogo della costellazione di azioni, connessione tra i personaggi, microcosmo e macrocosmo dell'umano agire.

Se i romanzi 'romani' di Pasolini riescono a descrivere il degrado delle borgate romane e la microcriminalità degli sbandati sottoproletari senza patetismi e senza facili paternalismi, per le due metropoli del settentrione Milano e Torino, meta dell'immigrazione interna e poi internazionale, i romanzi e i racconti di Giorgio Scerbanenco per Milano e i due romanzi 'torinesi' della coppia di scrittori Frutteto & Lucentini per Torino² costituiscono il fulcro di una rappresentazione raffinatissima e impietosa della realtà. Realtà non solo criminale e microcriminale, ma borghese, impiegatizia, piccolo-borghese, produttiva, e improduttiva quanto, inevitabilmente, la politica e la storia contemporanea del Paese. Nelle sue opere Scerbanenco descrive sì le dinamiche della criminalità piccola e meno piccola di Milano e del suo *hinterland*, ma descrive anche e soprattutto il tessuto complesso e problematico della seconda metropoli italiana, così come la coppia di autori torinesi, soprattutto nel corposo *A che punto è la notte*, riescono a rappresentare l'interazione fra le sfere alte della Fiat, il mondo impiegatizio, una famiglia alto-borghese e il variegato mondo della mafia trapiantata al Nord in un raffinatissimo mosaico narrativo, autentico specchio della Torino degli anni Settanta.

“Un indefinibile senso di marciume:” Fruttero & Lucentini e Torino

Nella prima delle sue *Lezioni americane* Italo Calvino scrive: “È difficile per un romanziere rappresentare la sua idea di leggerezza” (11); la coppia Fruttero e Lucentini, che di romanzo e di essere romanziere ne sapeva molto, vista la comune formazione nel gruppo einaudiano, trovò proprio nell’espressione della propria leggerezza il cardine ironico su cui far ruotare, apparentemente senza sforzo, la mole del bagaglio culturale e letterario che li accomunava: letture vastissime di opere in lingua originale, Russo compreso, traduzioni di autori diversi e diversamente complessi quali Beckett e Stevenson, nonché la partecipazione assidua al dibattito culturale e intellettuale dal secondo dopoguerra al Duemila.

C’è, nei loro polizieschi, il senso ottocentesco del dolore, della perdita e del male uniti al novecentesco senso incombente dell’assurdo, dell’opprimente, del non senso istituito a legge universale, non scritta ma spietatamente applicata in ogni rapporto umano. In opere come *La donna della domenica* (1972), *A che punto è la notte* (1979), *Il palio delle contrade morte* (1983), *L’amante senza fissa dimora* (1986), *Enigma in luogo di mare* (1991) sono compresenti temi e moduli del romanzo europeo otto e novecentesco, quali il gusto descrittivo per l’umano errare, la descrizione delle peripezie dei personaggi non principali, la caratterizzazione accorta e magistrale del “personaggio-uomo” attraverso tratti quali l’indiretto libero, lo *stream of consciousness*, la delineazione della non logica del crimine, la sua assoluta mancanza di originalità, la meschinità senza speranza dei personaggi che uccidono come il fatalismo di coloro che soffrono e periscono. Sotto la patina brillante dei polizieschi citati, al di là del puro *divertissement* narrativo alla maniera, per esempio, di Dickens (ma anche di Mailer, Stevenson, Moravia, Silone, Primo Levi), si cela la costruzione sorvegliatissima e calibrata tipica di un certo romanzo novecentesco italiano, particolarmente sveviano, pirandelliano e gaddiano. È tuttavia il cinema in generale, e quello di Hitchcock in particolare, a dare uno spunto di primaria importanza alla produzione romanzesca della coppia autorale, letteratura e cinema sono quindi due componenti fondamentali della produzione di Fruttero & Lucentini. La Torino degli anni Settanta era una città difficile, che sopravviveva, fra contestazioni, rivendicazioni (studentesche, femministe, operaie, sindacali), gli anni di piombo, in cui si mescolavano memorie di gloria sabauda e un presente denso di pericoli e degrado. La decisione della coppia di ambientare un poliziesco proprio nella loro città, nel presente e in ambito borghese e popolare, se da un lato rispondeva all’impulso di descrivere ciò che si conosce più intimamente, dall’altro era un tentativo di rappresentare l’ignoto sotto le vesti e la

maschera del noto e del quotidiano.

Come scrive lo storico Nicola Tranfaglia nella monumentale *Storia di Torino*: “All’inizio degli anni Settanta Torino attraversa un momento di crisi dei vecchi equilibri politici e di notevoli difficoltà dovute a fattori politici, culturali, sociali ed economici” (830); in questo contesto cittadino e sociale si svolge l’azione romanzesca di entrambi i gialli di Fruttero & Lucentini, di cui Torino è “protagonista indiscussa”³³ (Clerico 16). La Torino degli anni Settanta costituisce lo sfondo, la scacchiera, il contesto e l’*habitat* della multiforme umanità, descritta come “una città individualista e reticente, rimasta a mezza via tra passato e futuro” (Firpo 3); ma è allo stesso tempo personaggio quando è al centro della concezione che di essa hanno i vari personaggi, divenendo così fulcro della riflessione sulla concezione e sull’idea stessa di città, luogo e insieme di infinite potenzialità. Questo duplice livello – Torino come luogo dell’azione e come concetto storico/ideologico – è ben presente e operante, come vedremo, in entrambi i romanzi.

Se un esempio eclatante della percezione di Torino come luogo concettuale del male e della devianza si trova già perfettamente enunciato a metà del primo romanzo, *La donna della domenica*, certo le due opere non sono avare di riferimenti costanti alla topografia reale e storica della città:

Torino è una città pericolosamente mascherata. Non è affatto sobria e diffidente. Anzi. È la più pronta a captare il Male da ogni angolo della terra, e la sua funzione è di spargerlo in giro per il resto della penisola. Dice che se uno ci fa caso, in ognuno dei flagelli che opprimono la patria ci trova sempre sotto la mano torinese... la prima automobile, i primi consigli di fabbrica, il cinema, la prima stazione radio, la televisione, gl’intellettuali di sinistra, i sociologi, il *Libro Cuore*, il cioccolatino di lusso, l’opposizione extraparlamentare, insomma tutto... è una città straniera che odia il resto d’Italia e manda i suoi messaggeri maledetti a diffonderci ogni più abominevole trovata. (245-246)

La Torino reale e topografica del centro storico, dei grandi mercati, del Po e della Dora, dei corsi e viali alberati, delle vie e viuzze umide e perennemente intasate di traffico, è al centro dei romanzi in quanto tutti i personaggi e particolarmente i protagonisti non fanno che spostarsi continuamente da un punto all’altro della città, dal centro alla periferia, alla cintura, e perfino (nel secondo romanzo, *A che punto è la notte*, soprattutto) nella provincia. Gli autori hanno impostato ogni romanzo in modo da privilegiare l’aspetto dinamico della vita, le vicende dei personaggi e lo sviluppo delle indagini,

condotte in entrambi i libri dal commissario Santamaria, meridionale ex-partigiano e di recente immigrazione a Torino. Con la flemma di Maigret, l'implacabilità e l'acume di Sherlock Holmes, il senso dell'umorismo di Poirot, Santamaria è, secondo Spinazzola, un personaggio dall'"ironia smagata e nitida" (41). Da buon italiano, inoltre, possiede un certo fatalismo e un fondo di coriaceo buon senso. "Aveva i capelli nerissimi (con una percentuale non decisiva di fili grigi), occhi nerissimi, baffi nerissimi, sopraccigli nerissimi" (*A che punto* 438). Ironicamente, alla fine di ogni indagine - che lo ha invariabilmente condotto a battere Torino palmo a palmo - finisce a letto con un personaggio femminile, la ricca Anna Carla nel primo romanzo, la madre di Thea, anch'essa alto borghese e con pretese di raffinatezza, nell'altro. Attraverso gli occhi e le inchieste del commissario Santamaria, personaggio inurbato, Torino e i suoi abitanti possono agire ed essere rappresentati.

A Torino il commissario aveva incontrato perfino dei Pugliesi, dei Calabresi che parlavano dall'alto in basso dei 'terroni.' Era come un morbo locale e inevitabile, la malaria, la febbre gialla: dopo un po' che stavano qui, tutti cominciavano a cercare qualcuno che fosse più a sud di loro, anche di mezzo chilometro (*La Donna* 161).

La realtà mafiosa, soprattutto quella degli emissari mafiosi obbligati a vivere al Nord, è concepita in modo pittoresco e surreale dalla giovane e benestante torinese Thea, la quale non può che fantasticare di fronte ad una realtà sconosciuta:

Il pensiero della Sicilia cominciò a ricaricarla. Graziano era sicuramente un mafioso, e la mafia proteggeva i suoi come figli, tutti lo dicevano, film, libri, giornali, inchieste sul Mezzogiorno. Non era una leggenda, c'erano le prove. Appena uno di loro veniva preso, tutta l'organizzazione si metteva immediatamente in moto. (*A che punto* 218)

Assai meno immaginifica e romantica è al contrario la realtà del crimine organizzato meridionale impiantato a Torino e dintorni, descritto dagli autori con ironico distacco:

Chissà com'era stato fiero della sua invenzione, chissà come gli era parsa geniale l'idea di allontanare quei criminali dal loro *habitat* in Sicilia e in Calabria, costringendoli a vivere nei piccoli comuni attorno alle metropoli del nord, dove l'ambiente li avrebbe domati, se

non addirittura redenti. A questo colossale errore di valutazione, che aveva sparso la mafia per tutta l'Italia come la rete di assistenza Fiat. (*A che punto* 340)

Torino è continuamente percorsa e setacciata durante le indagini di Santamaria, via per via, quartiere per quartiere, dal centro alla periferia e viceversa, in una struttura narrativa a due livelli che permette la riflessione sistematica su Torino, che diviene luogo fisico, simbolico, e autentico 'personaggio.' Personaggio 'nero' per eccellenza, la Torino degli anni Settanta descritta nei due romanzi, è infatti corrotta, in essa aleggia:

Un indefinibile senso di marciume che emanava dal Garrone come se in lui fossero concentrati – ma corrotti, putrefatti, sinistramente esasperati, stravolti da una mortuaria alchimia - difetti e virtù di una Torino sepolta di fresco, o comunque in rapida decomposizione: la parsimonia, ma incancrenita nei modi del morto di fame; il riserbo, ma degradato a losca elusività; il conformismo, ma fermentato in progressive purulenze; la cortesia, ma liquefatta in adulazione; il vecchio stile, ma mangiato dai vermi di abbiette civetterie, di atroci vezzi. (*La Donna* 79)

La Torino de *La donna della domenica* è squallida e sinistra in modo integrale, è una città brutta a prescindere da differenze sociali e topografiche al punto che, ironicamente, “Non era questione di quartieri ricchi e quartieri poveri, come di solito succede nelle altre città: qui, il lugubre, evidentemente, era distribuito con puntigliosa equità, era democratico” (*La Donna* 107). Squallore invincibile e opprimente che compare nella narrazione fin dall'inizio dell'altro romanzo, *A che punto è la notte*, poliziesco descritto come una “mastodontica macchina del grande intreccio” (Firpo 3), più cupo perché incentrato sui legami fra fanatismo religioso, miseria morale, giochi di potere, truffe alla Fiat e malavita organizzata meridionale a Torino e provincia. Uno squallore che invade e distrugge perfino un quartiere-giardino creato *ad hoc* all'estrema periferia della città, in cui “ciuffi d'erba giallastra, calve radure, informi gibbosità e tumuli di aiuole sconfitte erano tutto ciò che restava delle zone verdi e fiorite immaginate dai pianificatori (*A che punto* 8).

Se anche l'azione di questo romanzo spazia dalla cintura periferica al centro storico, dove sorge la fondamentale - dal punto di vista dell'azione romanzesca - ma fittizia Chiesa di Santa Liberata, nulla dell'ampio potenziale descrittivo e caratterizzante della Torino topografica e ambientale è lasciato al caso. Il senso dell'incombenza, a tratti raggelante

e minacciosa, dello squallore e del degrado, nei due romanzi autentico riflesso della situazione esistenziale dei personaggi, colpevoli o innocenti, vittime o oppressori, trova concretizzazione visiva nella descrizione del dissesto della cintura torinese, del *caos* assoluto e desolante delle costruzioni e dei resti di un passato remoto e recente che in Fruttero & Lucentini non ha mai dimensioni mitiche né gloriose:

Sentieri da pascolo in terra battuta correvano accanto a superstrade a quattro corsie, tortuose carreggiate comunali e provinciali si dilatavano in grandi arterie di circonvallazione, levigatissimi asfalti incrociavano bubbonici strati di bitume rappezzati alla meglio da cantonieri in bicicletta. In quella aggrovigliata trama di snodi e raccordi, di bivî, quadrivî, sopravvie, diramazioni, ponti a schiena d'asino e campate d'acciaio e di cemento, orientarsi era diventato un problema anche di giorno e senza nebbia. (*A che punto* 52)

Incroci, sovrapposizioni, intersezioni, complessità, finzioni e scioglimenti: la descrizione del deterioramento urbano e suburbano, unita all'eviscerazione della casistica umana e della crisi del tessuto sociale cittadino così ben delineati e descritti dai due autori prelude e giustifica l'inserimento delle loro opere nel contesto culturale e letterario del romanzo italiano del secondo Novecento, e particolarmente nell'ambito di quel 'best seller all'italiana' studiato da Ferretti⁴ proprio per il periodo cruciale dei decenni compresi fra gli anni Sessanta e Ottanta. Romanzi di qualità, quindi, *best sellers* polizieschi brillanti che permettono agli autori un'autentica descrizione ed approfondita analisi di una città e del multiforme campionario umano che la popola, senza d'altro canto nulla togliere al genere letterario scelto come contenitore, il *noir*, o meglio il poliziesco italiano contemporaneo, con i suoi schemi narrativi, i suoi moduli formali, i *topoi* contenutistici e il corredo di personaggi e situazioni caratterizzanti.

L'abiezione, la pochezza e lo squallore informano le azioni dell'assassino – anzi dell'assassina - del primo romanzo: un'anziana vedova piemontese benestante che si traveste (hitchcockianamente) da prostituta per il primo omicidio e da vedova per il secondo. Si uccide per futili motivi, anzi “solo per dei soldi, alla fine” (*La Donna* 421), e peggio ancora, “perché lei mica li voleva spendere: non li voleva dare. È diverso” (422). In *A che punto è la notte*, pur continuando a non sfiorare i temi caldi della Torino anni Settanta, la narrazione passa per la lottizzazione di un prato sulla collina Torinese per approdare ad una complessa frode aziendale in cui sono coinvolti, in una truffa dissacrante, un prete misticggiante,

un ingegnere e un quadro Fiat. Lo svolgimento narrativo permette agli autori di aprire la loro opera a temi assai familiari ai lettori torinesi e italiani, temi che riguardano l'industria *leader* del settore auto da prima delle crisi degli anni Novanta agli ultimi anni. Parlare della Fiat è parlare di Torino, descrivere la Fiat è descrivere Torino e i suoi equilibri, squilibri, speranze, nevrosi e sconfitte. Muoversi con e attraverso la Torino nera degli anni Settanta permette a Fruttero & Lucentini di esplorare un universo umano e materiale complesso. Ne risultano due romanzi ben concepiti e finemente delineati che s'inseriscono nel panorama romanzesco italiano contemporaneo come autentici *best sellers* di qualità e sostanza.

“Era pur sempre un milanese” Giorgio Scerbanenco e la *“Milan by calibro 9”*

Qualità e sostanza sono due caratteristiche fondamentali della produzione narrativa di Giorgio Scerbanenco, creatore, nella sua breve ma fertilissima carriera, di un universo di personaggi complessi e umanamente riusciti, volti di una vasta e sfaccettata ‘commedia umana’ metropolitana e periferica, dell’*hinterland* come della cintura, che parte dal centro di Milano e arriva alle colline della Brianza e alle spiagge della Liguria, scavando senza sosta nell’animo dei personaggi e dei luoghi in cui essi esistono e sussistono. La Milano nera di Scerbanenco è molto più di un luogo geografico e fisico, è un luogo della mente e dell’anima, è la materia stessa di cui sono fatti i Duca Lamberti e le anonime signorine in minigonna che camminano rapide senza guardarsi attorno sui marciapiedi anneriti dallo *smog* e lucidi di pioggia.

Il toponimo - Milano - compare fin dal titolo di varie opere di Scerbanenco, caratterizzazione geografica e topografica la cui pregnanza non si deve sottovalutare nell’ambito della sapiente e calcolata titolazione dei romanzi e dei racconti dell’autore. Pertanto titoli quali: *Milano calibro 9*, raccolta di racconti alcuni dei quali a loro volta caratterizzati da un titolo topograficamente descrittivo di Milano (il quasi eponimo “Milan by calibro 9,” “Stazione Centrale ammazzare subito,” “Porta Venezia con paura”) e “I milanesi ammazzano al sabato,” del 1969, rafforzano una caratterizzazione milanese esplicita nelle intenzioni prima ancora che negli esiti, e contraddistinguono una produzione romanzesca seriale iniziata con la pubblicazione e il successo, nel 1966, di un romanzo, *Venere privata*, che trova a Milano e nei suoi dintorni –dintorni della metropoli sempre caratterizzati con pochi, incisivi tratti, spunto per la narrazione. La Vigentina, ad esempio, in “Bravi ragazzi bang bang,” racconto contenuto nella raccolta *Milano Calibro 9*, viene indicata come luogo di riferimento:

“Oltre le ultime case di via Ripamonti, in una specie di baracca travestita da villetta disseminata fra gli umidi, nebbiosi, ma fertili terreni della Vigentina” (218). Milano è il luogo fisico e la sostanza materiale di cui si compone l’azione di un personaggio che si rivelerà fortunato fin dall’inizio, l’ex-medico, inquieto e disilluso, Duca Lamberti. Dove invece la caratterizzazione urbana e topografica non compare dal titolo essa trapela dalle prime righe del racconto, quasi *exergo* caratterizzante di un luogo che prima di essere fisico è una condizione dello spirito, un’atmosfera, un *topos* narrativo. Si vedano gli *incipit* dei racconti, rispettivamente, di *Milan by calibre 9*, “Basta col cianuro”, “Quando una donna piace forte,” “Bravi ragazzi bang bang” e “A Porta Venezia con paura”:

‘Sono americani,’ pensò il conducente dell’autopubblica numero 237, fermo al rosso del semaforo dietro il Duomo... Milano, viale Lombardia: c’era un posto dove si mangiava la pizza e altre cose molto gustose... Sono impiegato alla Banca Nazionale Vicentina, filiale di Milano, in via Turati 40... ‘Quale distributore?’ disse il commissario. ‘Quello dei bastioni di Porta Venezia,’ disse la ragazza... Camminavano piano, con l’aria svagata, come non vedessero niente, per corso Buenos Aires, e invece vedevano tutto e alla svolta con via Boscovich si fermarono, ma con noncuranza. (13, 273)

Prima di diventare uno dei punti focali e dei nodi narrativi di Scerbanenco, Milano fu il sofferto punto d’arrivo di un’esistenza non facile, insidiata dalla precarietà e dalla miseria, funestata dalla tragica morte del padre ucraino fucilato durante la Rivoluzione d’Ottobre e in seguito dalla malattia e morte della madre. Come scrive Oreste del Buono, “di Milano, comunque, Giorgio Scerbanenco diventò un cittadino esemplare, di quelli faticosi e autodidatti” (9), e come avrebbe scritto e ripetuto l’autore stesso in pagine autobiografiche di rara e sobria intensità intitolate *Io, Vladimir Scerbanenko*: “Verso i diciotto anni diventai straniero, qui a Milano” e, poco oltre: “D’improvviso, appena arrivato a Milano, verso i diciotto anni, divenni straniero” (Del Buono x). Milano è per Scerbanenco il luogo della maturità, dell’affermazione, della liberazione dalla povertà e dalla miseria, da quella: “Troppa, troppa miseria. Veramente troppa” (xvi) avvilita e causa di complessi non facilmente superabili, il luogo del suo *bildungsroman*: “Come nelle biografie degli eroi americani, la sera studiavo... Prendevo i libri in prestito alla biblioteca del Castello Sforzesco, e li leggevo poi all’osteria dove mangiavo” (xiii); del duro, durissimo e intenso lavoro manuale e poi, finalmente, giornalistico e letterario che, come scrisse Del Buono: “Solo la morte avrebbe potuto interrompere la

prodigiosa macchina per scrivere storie, che lavorava quattordici, sedici ore al giorno e sfornava quattro, cinque romanzi e almeno un centinaio di racconti all'anno" (13).

La modernità dell'opera narrativa di Scerbanenco, la sua contemporaneità, pur all'interno della debenedettiana 'elasticità' del concetto di contemporaneità, e particolarmente della modernità letteraria, che, come scrive il critico: "L'evoluzione, anche nei periodi più celeri e rivoluzionari, è sempre relativamente lenta rispetto alle trasformazioni della storia, considerata nei suoi aspetti più direttamente e immediatamente vissuti: quelli politici e civili, guerre, paci, mutarsi di istituti e di regimi" (Debenedetti 3). Questa contemporaneità, l'Italia e particolarmente la Milano degli anni Cinquanta e Sessanta, viene descritta da Scerbanenco - davvero: "Un raro artigiano riuscito" (Del Buono 9) - con la lucida visione del profondo e sottile conoscitore dell'animo umano e di tutti i suoi risvolti. La città, centro d'umanità e di casi umani che Scerbanenco ben conosceva anche per aver interagito epistolarmente con centinaia di donne della *Posta del cuore* delle principali riviste dell'epoca (le pagine autobiografiche al riguardo sono di una struggente umanità), per aver vissuto 'dal basso' la città, per aver letto e studiato da autodidatta, è nei racconti durissimi della raccolta un'entità che permea gli esseri che la abitano e che l'attraversano senza essere da loro permeata, conquistata, penetrata. La Milano dei racconti e in seguito dei romanzi di Scerbanenco, è un universo e allo stesso tempo una costellazione di luoghi separati e chiusi, non comunicanti, non connessi gli uni con gli altri, un luogo, anzi una distopia che Del Buono certo non erra nel definire "città inventata come e più che se fosse vera o ritratta come e più che se fosse immaginata. Una città affollata e torbida, impietosa e allucinata, in cui, tuttavia, si aprono improvvisi squarci di tenerezza" (12), crogiolo dell'intersecarsi delle vicende reali più che romanzesche, di vita duramente vissuta più che opera di *fiction* narrativa, dove la famosa cattedrale gotica, il Duomo, emerge, nelle prime righe del primo racconto della raccolta, con un: "ammesso che sotto quel diluvio di acqua e quello sporcume di aria si potesse distinguere che *quello* era il Duomo di Milano" (*Milano calibro 9* 13).

La città in cui si muovono i personaggi dei racconti di *Milano calibro 9*, quelli ambientati a Milano e dintorni, è il luogo della solitudine e dell'angoscia, della disperazione individuale e collettiva di un sottoproletariato e di un proletariato che pullula nei palazzoni della periferia e che attraversa le vie del centro senza sosta, in un disperato affannarsi verso un miglioramento che non arriva, verso una fortuna irraggiungibile, per trovare invece lo smacco, il fallimento, la morte. Il processo, descritto da Manfredi, è quello di "cosificazione, di pietrificazione 'sporca,' ove

l'uomo non è che apparato riproduttivo, digestivo, defecatorio, un insieme di sensazioni che muovono sempre più stanche e sempre più a vuoto in una società massificante, automatizzata, autentica foresta pietrificata” (56), dove ad essere massificato è anche e soprattutto il delinquente, il *borderline*, perfino il comune cittadino che da un momento all'altro si trova coinvolto suo malgrado in un affare losco, illegale, o ai limiti della legalità. Nel panorama del genere *noir* italiano del periodo, dove certo non brillano astri e in mancanza di una solida tradizione italiana, negli anni del secondo dopoguerra è Scerbanenco a creare una tradizione stilistica alta, sobria, di qualità, che sarà coltivata prima da Fruttero & Lucentini nei loro polizieschi brillanti, ben costruiti, godibili, letterariamente apprezzabili, e poi dalla nuova e nuovissima generazione di autori, davvero eccezionali, quali Carlo Lucarelli, Giuseppe Genna e Marcello Fois. In questo senso, per Scerbanenco, durante e dopo un eclettico apprendistato letterario, racconti rosa, lettere e narrativa *mainstream*: “È possibile se non necessario reinterpretare la tradizione letteraria, intesa in primo luogo come eredità da riconquistare” (Casadei 11). La tradizione del ‘giallo’ italiano, del poliziesco italiano di qualità e spessore era di fronte a lui, non dietro, e se la lettura e la conoscenza di Simenon, Collins, Christie e Hammet sono solo una parte del bagaglio del ‘giallista’ Scerbanenco, la tradizione letteraria che è sua e alla quale le sue opere appartengono, è senza dubbio quella della grande prosa narrativa dei due ultimi secoli, da Manzoni a Nievo, Svevo, Pirandello, Moravia, Pavese, Fenoglio e Vittorini. Non è certo un caso che il giovane Scerbanenco, all'uscita de *Gli indifferenti* e alla successiva polemica attorno a quel romanzo, parteggiasse per Moravia, anzi, per sua stessa ammissione, “tifasse” per lui. Letterariamente schierato quindi, e fin dalla giovinezza, a favore di ciò che Debenedetti vede come “una vera presa di coscienza... nell'interpretazione realistica degli *Indifferenti* di Moravia, uscito nel 1929” (3), verso una forma cioè di ‘realismo’ e di rappresentazione della realtà che l'autore di *Milano calibro 9* saprà rendere con estrema perizia ed eleganza nella sua prosa lineare, ricca e concreta.

Nei romanzi e nei racconti di Scerbanenco il processo di evoluzione della prosa dopo il Neorealismo giunge a risultati contenutistici e linguistici di grande maturità, al culmine e allo stesso tempo oltre quell’“esperimento di linguaggio naturalistico tendente a esprimere la realtà oggettiva dal di dentro, con la sua stessa voce” (Lombardi 186). Parallelamente alla caratterizzazione dei personaggi, i cui tratti emergono dalle azioni e dalle situazioni, i luoghi, e particolarmente i luoghi metropolitani, vengono descritti da Scerbanenco con pochi tratti caratterizzanti. Il Parco Sempione all'alba, teatro di un omicidio premeditato viene semplicemente

descritto come “un posto veramente discreto, non vi sono neppure piú le passeggiatrici, né i loro amici” (*Milano calibro 9* 42), la Stazione Centrale è “un pianeta a sé, è come una riserva di pellerossa nel mezzo della città” (99) e “la statua della Madonna, posta in cima alla guglia piú alta del Duomo di Milano. I milanesi la chiamano la Madonnina» (16) e poi, inevitabilmente “Via Montenapoleone è ancora piú di classe di via Manzoni, ci sono gioiellerie e pelliccerie per milioni di dollari, c’è un fruttivendolo dove puoi trovare le ciliegie a dicembre e le castagne a giugno, a circa cinquanta dollari il chilo” (22), mentre la Scala non può che essere, nell’ottica di due *killers* americani in trasferta di lavoro a Milano, “Il *Metropolitan* di Milano” (22), così come in un’altra storia, ironicamente, il cimitero di Milano sarà “gli *Champs Elisées* milanesi” (270) e, nel romanzo *Venere privata*, la Torre del Parco sarà “commovente *torre Eiffel* milanese” (98).

I racconti della raccolta *Milano calibro 9*, assai duri e violenti e spesso di una spietatezza e brutalità estreme, non compiaciute ma senza spazio per nessun tipo di speranza, come nell’amaro finale di “Conoscerei scopo matrimonio,” dove viene rappresentato il traviamiento a fini di sfruttamento di una ragazza ingenua e di famiglia onesta, dove nella battuta finale dei medici l’autore concretizza e dà un segno tangibile alla spietatezza della società con quel lapidario: “Fra un paio di mesi sarà guarita e potrà andare a farsi sparare da qualche altro” (144) o in “Minorenne da bruciare,” al termine della parabola infernale di un quindicenne che uccide persone innocenti e disarmate, con l’amarezza di un giustiziere tardivo quanto disilluso “non era piú minorenne, ma l’avevo bruciato lo stesso. Se avesse potuto bruciarlo prima, quando era minorenne, il suo amico Amedeo Gasperoni sarebbe stato ancora vivo” (132). Seppur impregnati di cronaca, e particolarmente di cronaca nera, i racconti di Scerbanenco sono opere d’arte, non cronache di singole catastrofi, tragedie quotidiane e fallimenti individuali, ma commedia umana, anzi *tragedia* umana nel senso meno deteriore del termine, vicenda umana tragica vissuta dal personaggio-uomo e dal personaggio-donna e descritta con introspezione psicologica, caratterizzazione, calata nell’ambiente, nella storia e nella società. Tragedia come lotta disperata contro la povertà, l’abbruttimento, il crimine e la prepotenza altrui. Quella terribile “lotta ineguale contro la miseria” (217) che conduce alla disperazione, alla condizione di perenne e indurita infelicità dei suoi personaggi, soprattutto femminili: “Era solo disperata e infelice da morire” (268), o come la protagonista de “Il nodo Luisa” dove la protagonista sogna un suicidio punitore del suo amante infedele e finisce per venire da lui massacrata, “Il suo povero viso malaticcio e disperato, continuando a pensare a come uccidersi

da soli” (319). Pur trattando storie impregnate di cronaca Scerbanenco evita ciò che Walter Mauro ha descritto nel suo studio su realtà, mito e favola nella narrativa italiana del secolo scorso: “Nel momento in cui l’attuazione determina una resa totale del tempo della virtualità, si realizza sulla pagina una sorta di crisi espressiva che spinge il narratore verso la china pericolosa non soltanto della cronaca, ma addirittura del carattere agiografico di essa” (132). La tragedia dei personaggi, descritta nella disperata solitudine della metropoli fredda e indifferente, consiste spesso nell’essere stritolati da meccanismi malvagi, lontani dalla loro portata e dalla loro capacità di comprensione. Se da un lato la topografia urbana è sempre ben indicata e dettagliatamente enucleata nel susseguirsi di vie, corsi, piazze ed edifici, “Tra via Plinio, via Eustachi, via Maiocchi” (117), la geografia umana, la mappa dei sentimenti umani tende sistematicamente verso la “disperazione” (113), che i luoghi comunicano per via diretta ai personaggi: “Quella Milano di febbraio sepolta nella nebbia, nel gelo” (319). Il personaggio che agisce per desiderio di rivalsa riscatto e che sta per essere stritolato dai meccanismi spietati delle leggi e dei codici criminali, “rise, ma rise amaro e disperato” (112), e anche nel momento della vendetta attesa per decenni, i personaggi soffrono per l’infelicità della loro condizione umana: “Guardò la ragazza, si sentì tre volte più stanco, più grasso, più infelice che mai” (344). Amarezza e disperazione che non possono evitare la tragedia finale, così chiosata da chi deve porvi rimedio, la polizia: “Questi stupidi non sanno che, in organizzazioni così potenti, a un certo punto i capi hanno bisogno di liberarsi di gente o insicura, o debole, o che sa troppe cose. Così quello di Milano ha ricevuto l’ordine di uccidere quello che veniva da Ginevra e gli ha consegnato il pacchetto con la mina [antiuomo]. E quello che veniva da Ginevra ha ricevuto l’ordine di uccidere quello di Milano e gli ha consegnato una valigetta con la mina dentro. Se ne liberano facendoli ammazzare tra di loro” (116). I luoghi, e soprattutto gli ambienti urbani e periferici, sono particolarmente congeniali alla caratterizzazione dell’umanità derelitta e disperata delle sue storie congegnate come meccanismi perfetti, in una cifra narrativa che rivela un fondo di amara ironia: “Un piccolo appartamento a Sesto San Giovanni non è certo una villa a *Saint Tropez* con la vista sul mare, ma per lui era molto bello lo stesso. Tutto intorno al palazzone c’era un cortile giardino, con giovani alberi e perfino una fontana che la sera veniva illuminata. Non poteva pretendere di più, dopo aver visto per nove anni, attraverso le sbarre della cella, lo squallore del cortile del carcere di Pizzighettone” (260). I luoghi della ricchezza e dell’opulenza diventano luogo del delitto, spesso efferato come in “A Porta Venezia con paura,” dove un balordo uccide una ex-amante ricca nel suo lussuoso attico milanese: “Devi vedere

che appartamento ha in quel palazzo, all'ultimo piano. Ha un terrazzo che ci coltiva le rose e si vede tutta Milano, dalla *Madonnina* a Monza" (273). La città è rappresentata anche attraverso i rari momenti di serenità che i personaggi vivono, generalmente come preludio alla tragedia finale:

Dal quinto piano si vedeva anche tutta la panoramica della Sesto San Giovanni industriale, la palazzina con a fianco il capannone del reparto 11 dove lui lavorava era quasi lì sotto la finestra... Si volse perché lei gli aveva messo una mano sulla spalla, e guardava anche lei la fontana illuminata in cortile, e le luci dei vialoni che conducevano a Milano. (260-61)

Se dall'alto dei palazzoni popolari come dagli attici signorili si può dominare tutta la città e anche la campagna circostante, anche la Milano intasata di traffico degli anni Sessanta viene descritta da Scerbanenco con pochi tratti e una spiccata preferenza per i bastioni di Porta Venezia, perennemente trafficati, anzi, proprio per via del traffico, luogo infernale: "Il traffico, a quell'ora, in quell'infernale carosello di auto che era Porta Venezia, stava diventando assordante" (276); e, sempre per descrivere quella zona in funzione del traffico: "Quell'implacabile fila di macchine che posteggiava davanti ai cancelli dei giardini pubblici" (222). A volte senza accennare al traffico, Milano viene caratterizzata come luogo squallido: "Guardarono oltre i vetri il buio piovoso di quella Milano di fine novembre, la peggiore edizione dell'anno, davvero, della grande metropoli" (141), ma allo stesso tempo come luogo in cui, paradossalmente, "Il sole, ogni tanto, sorge" (*VP* 28).

Italo Calvino, che attorno al nodo città-narrativa ha saputo costruire opere suggestive, scrive nei suoi *Saggi*:

Per vedere una città non basta tenere gli occhi aperti. Occorre per prima cosa scartare tutto ciò che impedisce di vederla, tutte le idee ricevute, le immagini precostituite che continuano a ingombrare il campo visivo e la capacità di comprendere. Poi occorre saper semplificare, ridurre all'essenziale l'enorme numero d'elementi che a ogni secondo la città mette sotto gli occhi di chi la guarda e collegare i frammenti sparsi in un disegno analitico e insieme unitario, come il diagramma d'una macchina, dal quale si possa capire come funziona. (346)

Parole che colgono il sottile *labor limae* degli autori qui presentati, scrittori che hanno rappresentato, nelle metropoli del nord, il complesso momento dello sviluppo industriale, dell'espansione, dell'immigrazione,

del boom economico, delle rivoluzioni ideologiche e culturali degli anni Sessanta e Settanta. Città nera la Milano dei romanzi e dei racconti di Giorgio Scerbanenco, autentica distopia narrativizzata, ma allo stesso tempo - come la Torino di Fruttero & Lucentini - radiosa, ideale e perfetta come ambientazione, come microcosmo e luogo di coltura per l'umanità derelitta e pervertita che trova nella narrativa poliziesca una propria dimensione umana e rappresentativa di rara efficacia e suggestione.

Roberto Risso

UNIVERSITY OF WISCONSIN - MADISON

NOTE

¹ Per un'analisi e la contestualizzazione del poliziesco italiano mi sono avvalso principalmente di quattro opere: *Breve storia del romanzo poliziesco* di Andrea del Monte; *La trama del delitto. Teoria e analisi del racconto poliziesco*, a cura di Renzo Cremante e Loris Rambelli; e soprattutto i più recenti *Sulle tracce del giallo* di Giuseppe Petronio e *Tutti i colori del giallo: il giallo italiano da De Marchi a Scerbanenco a Camilleri* di Luca Covi.

² Fruttero & Lucentini. *La donna della domenica*. Milano: Mondadori, 1972 e Fruttero & Lucentini. *A che punto è la notte*. Milano: Mondadori, 1979. Per questi autori si vedano le pagine sempre brillanti e profonde di Luigi Firpo, "Giallo a Torino, La donna della domenica," e "Notti di mistero e delitti a Torino. Il romanzo di Fruttero e Lucentini," e, per l'aspetto linguistico dei romanzi della coppia ambientati nel capoluogo piemontese: Elena Clerico, "Polilinguismo nei romanzi torinesi di Fruttero e Lucentini."

³ Elena Clerico: "La realtà urbana, pur essendo estremamente organizzata, strutturata, tecnologica, affollata, è in verità una giungla avventurosa, minacciosa, caotica, in cui gli abitanti, anonimi, si mimetizzano fra la folla e si scontrano" (p. 16).

⁴ G. C. Ferretti. *Il best seller all'italiana. Fortune e formule del romanzo "di qualità."*

OPERE CITATE

Calvino, Italo. "Gli dèi della città." *Saggi 1945-1985*. Vol. 1. A cura di Mario Barenghi. Milano: Mondadori, 1995.

---. *Lezioni americane*. Milano: Mondadori, 1993.

Casadei, Alberto. *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*. Bologna: Il Mulino, 2007.

Covi, Luca. *Tutti i colori del giallo: il giallo italiano da De Marchi a Scerbanenco a Camilleri*. Padova: Marsilio, 2002.

Debenedetti, Giacomo. *Il romanzo del Novecento. Quaderni inediti, Presentazione* di Eugenio Montale. Milano: Garzanti, 1971.

Del Buono, Oreste. "Presentazione." In Giorgio Scerbanenco. *Lupa in convento*. A cura di Oreste Del Buono. Roma-Napoli: Teoria, 1984.

- Ferretti, Gian Carlo. *Il best seller all'italiana. Fortune e formule del romanzo 'di qualità.'* Roma-Bari: Laterza, 1983.
- Firpo, Luigi. "Giallo a Torino, La donna della domenica." *La Stampa* 25 Aprile 1972.
- Luigi, Firpo. "Notti di mistero e delitti a Torino. Il romanzo di Fruttero e Lucentini." *La Stampa* 1° Dicembre 1979.
- Fruttero & Lucentini. *La donna della domenica.* Milano: Mondadori, 1972.
- . *A che punto è la notte.* Milano: Mondadori, 1979
- . *Il palio delle contrade morte.* Milano: Mondadori, 1983
- . *L'amante senza fissa dimora.* Milano: Mondadori, 1986
- . *Enigma in luogo di mare.* Milano: Mondadori, 1991
- Genna, Giuseppe. *Catrame.* Milano: Mondadori, 1999.
- Lombardi, Olga. *La narrativa italiana nelle crisi del Novecento.* Caltanissetta-Roma: Edizioni Salvatore Sciascia, 1971.
- Manfredi, Beppe. *Angoscia e solitudine nel romanzo italiano contemporaneo.* Fossano: Editrice Esperienze, 1969.
- Mauro, Walter. *Realtà mito e favola nella narrativa italiana del Novecento.* Milano: Sugarco, 1974.
- Petronio, Giuseppe. *Sulle tracce del giallo.* Roma: Gamberetti, 2000.
- Scerbanenco, Giorgio. *Venere Privata.* Milano: Garzanti, 1969.
- . *Milano calibro 9.* Milano: Garzanti, 1969.
- . *La Milano nera di Scerbanenco.* A cura di Oreste del Buono. Milano: Garzanti, 1972.
- . *Lupa in convento.* A cura di Oreste Del Buono. Roma-Napoli: Teoria, 1984.
- Spinazzola, Vittorio. *L'egemonia del romanzo.* Milano: Il Saggiatore/ Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2007.
- Tranfaglia, Nicola e Mantelli Brunello. "Apogeo e collasso della 'città-fabbrica': Torino dall'autunno caldo alla sconfitta operaia del 1980." *Storia di Torino. Gli anni della repubblica.* Vol IX. A cura di Nicola Tranfaglia. Torino: Einaudi, 1999.

An Italian Cityscape in China: the Tientsin Concession¹

Little is known of the Italian colonial enterprise in China. Early attempts to establish a foothold on that continent date back to the mid eighteenth-century, even though territorial presence was not finalized until 1901. Far more socially and politically layered than the detached presence of diplomats in Shanghai or Beijing in their ministerial quarters, the Tientsin concession held its own (or was held onto) until 1947. This tract of land, one-hundred-and-thirty acres (about one-half square kilometer), was awarded in reparations for Italian losses in the Boxer Rebellion. Its significance, however, was greater than its modest dimensions. Nestled among the other concessions (England, Germany, France, Russia, and others), it gave Italy the right to sit at all negotiating tables where the Western presence in China was either directly involved or where the Celestial Empire was a pawn in the game of international quest for markets and influence. The Tientsin concession provided a showcase for Italian architecture and style and became a favorite among wealthy citizens of Asia, Chinese and others, especially those who were fleeing government control.

The architecture and city planning involved provide a text, which reflects choices made by Rome over almost half a century, and hence over two very different political regimes. The shape of buildings, the layout of streets and piazzas, and the resulting lifestyle of its inhabitants (both their projected and perceived image) were directly informed by those decisions. In this article I shall introduce a small part of the data on the shape of Tientsin and briefly summarize the most relevant theories, which help tease out its significance.

Definitions of space and its use, as well as the interaction between architecture, urban planning, and national identity are well represented in studies by social scientists. A sociologist or even an anthropologist might ask what building shape comes to mind, for example, when we think of Japan. Or what about buildings, space, and people in Holland? What is our image of the layout of a town in Morocco? What do people in these places do in their houses or in public spaces? How does the construction of private living spaces or public buildings reflect the social and cultural choices and needs of the people meant to inhabit them? Finally, what does the 'reader' or 'observer' bring to the analysis and interpretation of these spaces? How important is perception and how much does it resonate with or perhaps even against the projected image? According to historians A. L. Stoler and F. Cooper this point of view is a study in the "anthropology of empire"⁽²⁾. For cultural anthropologist M. Fuller, in her groundbreaking

study on colonial Italian city planning in Africa and the Mediterranean, it is “architectural anthropology”(5). Colonial Tientsin seems to offer the perfect laboratory for such a study. In early twentieth-century China the definition of space and its use by Westerners translated directly to national identity: each nation present at any given time traced its image based on models from the fatherland.

Italy took possession of its parcel of land in 1900. The head diplomat in Beijing was Marquis Giuseppe Salvago Raggi. In August, immediately after the Boxer Rebellion was over, he sent a soldier to Tientsin literally to stake out the territory. Naval officer Mario Valli planted “Property of Italy” placards all around the low-lying area on the northern bank of the Peiho, across from the French and British concessions and wedged between the Russian and Austro-Hungarian parcels of ‘concession-able’ territory. Salvago Raggi acted tempestuously and personally took responsibility for this initiative. He did not want to wait for approval from Rome because he feared that his superiors at the Ministry of Foreign Affairs, having no idea of what a concession meant in China, might delay and thus make the enterprise moot. The land, in addition to a sizeable sum of money in reparations for Italian losses in the conflict, was included in the final September 1901 agreement: the Boxer Protocol was signed between the Qing Empire and the Eight-Nation Alliance. British and French territorial possessions in Tientsin dated from 1861; Russia, Belgium, Japan, Germany, and the Austro-Hungarian Empire also had acquired their respective parts of Tientsin. The Italians took the only remaining free section of suburban territory. It was mostly swampland just beyond the banks of the Peiho. The only constructions were mud huts belonging to local inhabitants and dozens of burial mounds. It stood a few miles outside the large and important old city (more than a million inhabitants) and faced the French on the other side of the river.

American author and journalist John Hersey, the son of missionaries who worked for the YMCA, was born in Tientsin in 1914. In his articles in *The New Yorker* he characterized both the spirit and physical aspects of the settlements. He explains that each national territory had its own “legal system, plumbing, ways of doing business, costumes and customs,” but the real lines of demarcation were language and architecture. You could tell which concession you were in by the language spoken and the shape of the buildings:

What a weird city I grew up in! For three or four Chinese coppers, I could ride in a rickshaw from my home, in England, to Italy, Germany, Japan, or Belgium. I walked to France for violin lessons. I had to cross

the river to get to Russia, and often did, because the Russians had a beautiful wooded park with a lake in it. I hold in my nostrils to this day the strange odor of tadpoles captured in Russia and taken back to England. (54)

Another American, Eva Gregg, nurse and hospital administrator for the Methodist Mission in Tientsin in the early part of the twentieth century, had a similar experience traveling “around the world,” while staying within the territory of Tientsin:

Last Saturday, Chaplain Clemens of the U.S. Army, loaned Miss Lewis and me his horse and trap, and we took a trip almost around the world in just two hours. Now ordinarily it would not be possible to visit so many countries in such a short time, but, here in Tientsin, you can drive on German, French, English, Japanese, Italian, Russian, and Austrian soil all in two hours, if you have a good horse. (45)

The older concessions were well-established. The British and French had dredged the river and reclaimed land. They had hotels displaying Victorian architecture (the Astor House Hotel on Victoria Road) or neo-classical roofs with eyebrow garret windows in mansard roofs. The Saint Vincent de Paul Cathedral was modeled after Notre Dame de la Garde in Marseille. It opened its doors in 1916 and could seat two thousand worshippers. Kiessling’s in Kaiser Wilhelmstrasse was a favorite bakery-café in the German concession. Westerners met there for afternoon tea or coffee while a string quartet of elderly gentlemen played waltzes.

The Italian concession only had to emulate the other Western powers and recreate the essence of an Italian cityscape. The first government initiative, apart from routine dispatching of diplomats, missionaries, and a small military force (to maintain the borders), was a publically funded project sponsored by Foreign Minister San Giuliano in 1912. Infrastructural work began. Sewage, roads, plumbing, and an electrical grid were designed and implemented using a detailed map of streets, land parcels, and piazzas drafted by Lieutenant Adolfo Cecchetti in 1905. The names of the main streets recalled contemporary Italian history: Fiume, Trento and Trieste, piazzas Dante and Regina Elena (or Vittoria) – where an obelisk was erected with a winged statue of Victory atop it. The concession had its own police force made up of Italian officers and Chinese policemen.

An early exemplar of architectural Italian-ness was the Consulate General’s headquarters, built between 1910 and 1911. The structure was

a two-story neo-Renaissance villa. It was perfectly square with a hip roof and square central turret with two windows on each side. The roof of the turret imitated the hip-style of the main building and formed a pointed roof at the top. The façade had Renaissance cornices over the windows. There was a balcony with cement balustrade and glass doors over the main entrance. Italian roller-style shades were featured on all of the windows. To complete the image, a carefully planted and groomed park with trees and shrubs surrounded the building. The outer perimeter had a low wall topped with an iron fence and sidewalks along the paved road. (Cardano 36-38)

Full-scale development continued in the 1920s and 30s. The *Associazione Nazionale per la Protezione dei Missionari* (National Association for the Protection of Missionaries), founded by Egyptologist and philanthropist Professor Ernesto Schiaparelli, financed and equipped an Italian hospital. There were already medical facilities in the other concessions. The Italian government donated the land, specifying both style and purpose of the new building. It should be a “dignified European design” and serve charitable purposes. The Renaissance-style building was inaugurated in 1922. The Ospedale del Sacro Cuore, run by Franciscan missionaries, had forty beds, eight separate medical units, and state-of-the-art technology.

In addition to the hospital, public gardens for the entire community were designed and landscaped to compete with the British Victoria Park across the river north of the French. Trees, shrubs, walkways, an ornamental fountain, and iron gates recreated the look and feeling of parks in any Italian urban center from the same period. A Club was also built in the park. The *Circolo Italiano* was a social gathering place for the Italian residents (only about 150 out of six thousand Chinese and 850 Europeans in the Italian concession up until the 1930s) and their friends. It was not as posh as the British one but was well attended. While the park provided green space for fresh air and walks, the official meeting place for patriotic celebrations was Regina Elena Square, with its bronze statue of winged Victory atop a Carrara marble column. Forming an arch at the top end of the Square were elegant two- and three-story villas that marked the entrance to a neighborhood of similarly designed light colored stucco single-family residences. Some had an open squared turret topped with a balustrade. All had balconies, verandas (upstairs and down), and fenced-in gardens with trees and shrubs. They recalled early twentieth century *palazzi* in Viareggio or Ostia Lido or even those in the Monte Sacro (garden city) neighborhood on the Nomentana in Rome.

One final example in this brief line-up is the Municipal building.

The date of the project was 1919, and the representative style was neo-medieval, or at least that was the generic description of this mixture of castle motifs and Romanesque archways executed in twentieth-century materials. The building was meant to be a showcase of Italian historical reality. The local population must first and foremost think 'Italian' when looking at it and thus be compelled to reflect on the glory of that civilization. Not only its exterior showcased Italian-ness, its interior had marble decorations from Pietrasanta and stained glass windows from the kilns of Chini Manufacturing in Florence.

Some projects and buildings discussed thus far postdate the beginning of Fascist rule; however, most of the structures in the Italian concession were designed and built under the aegis of Liberal political colonial policies and ideals. The diplomatic corps (still filled with old school aristocrats) and its administrative head, the minister and bureaucrats of the Ministry of Foreign Affairs (before Mussolini took over that job himself), were not immediately responsive to new Fascist edicts and the Duce's very different style. Contrasting positions were played out even in this small overseas *enclave*. The municipal elections in the fall of 1923 showed an anti-fascist list of candidates in first place. The following year, even though there were many pressures from Italy, the same political position won. Only in 1925, following the new practice for town councils in Italy, was the Municipal Council in Tientsin dissolved and replaced by a *podestà* or Fascist mayor.

Fascist policy ultimately impacted building codes, too. The wealthy, elegant, art nouveau residential neighborhood with its neo-Renaissance government buildings now saw the construction of a four-story modernist structure that was a hymn to Fascist rhetoric. Appropriately called the Forum, its purpose was recreation and sport for the creation of a powerful and superior Italian race. The massive stone edifice was a mixture of exterior Fascist rationalist architecture and interior art deco design. The façade mimed the essential rationalist lines found in Fascist buildings in Italy, but their white stone or marble was missing. The material used for the Forum created an overall grayness. On the corner of Regina Elena Square and Marco Polo Street, it had a large tower on the left side; on the right was a much smaller one, similarly shaped like the flattened nose of a torpedo. At the corners of the large tower were four *fasci*, symbolic bundles with protruding axes (signifying life and death) pointing outwards. Athletic bas-relief figures adorned the front and sides where the massive structure spread out to the rear. It was three floors high and housed a full-sized gym, a parquet playing court surrounded by a track, and an auditorium. The massive building shot up over the treetops and contrasted sharply with the

earlier architectural plan. Its design represented the current Italian cultural and historical dimension and philosophy.

What does the shape of Tientsin mean, and why did Italy hold onto this Asian *pied-à-terre* when others did not? After World War I the Chinese took back the German and Austro-Hungarian concessions, but the Belgians and Russians simply withdrew. The Americans legally handed over their part as early as 1902. Why then did Italy continue its investment in this one-half square kilometer of Chinese territory? The community was financially solvent but never became the trade center it had been projected to be.² The Peiho River tended to silt up (even after the conservancy work), and it and Taku, the port on the bay at the mouth of the river, froze over in winter.

Italy chose to invest in a powerful cultural idiom of domination. In the first phase, the monumental public buildings and stylish private residences along tree-lined sidewalks and piazzas affirmed the colonial politics of Liberal Italy; later architectural choices reflected the rhetoric of the Fascist regime. Visible and tangible history and modernity provided the symbolic distance between what Italians saw as their own nobility and the corrupt and conniving Chinese, who lived in tiny low mud huts and ate crouching down with a bowl and sticks held under their chins. Chinese imperial decline had fractured any link to the roots of their ancient civilization. Although there were scores of *amahs* and their families who served the concession dwellers as nannies, cooks, rickshaw drivers, and housekeepers, most westerners had no linguistic skills to communicate with them. There was no zone of cultural hybridity, nor any desire to create one. Through architecture and city planning Italians could portray that they brought grounded experience to the violent political unrest of the Orient and planted a solid brick, mortar, and cement imprint on the area.

Similarly, in the early phase of development modern technological progress (plumbing, street lights, and reclamation projects) created an image of progress and underscored a concern for public health. At the same time, at home in Italy the southern poor seemed to subvert this agenda. In fact, travelers to China likened what they saw there to the Italian south:

[Tientsin] certainly is very dirty, but not much more so than other Chinese towns, or for that matter, than many in Europe; and who that has traveled in the sunny south has not seen rags and tatters, vermin, foul diseases, and deformities paraded as stimulants to charity? (Rasmussen 44)

At the turn of the twentieth century and even later the young Italian

nation faced widespread poverty, contagious disease epidemics, illiteracy, and social instability. The memory and anxiety of being ‘colonized’ by foreigners was a recurring theme in the subtext of the collective psyche. How better to create critical distance from the problems at home than by building a small model of perfection in an exotic and very distant place.

The Fascist regime had little to do with the concession until the late 1920s. Around that time Mussolini had amply changed the rules and exams allowing access to the diplomatic corps; it was opened to include party members and thus created a new middle-class diplomat. Gian Galeazzo Ciano, Mussolini’s son-in-law, exemplifies the change. He was sent to China twice. Fascist culture in Tientsin continued imaging the power and strength of the regime, but Fascism as an ideology and political system presented its particular aesthetic to Tientsin only several years later. At first the greater part of the regime’s energy in exploiting buildings as text was directed to Africa where there was heated debate over whether or not to integrate local ornamental or structural designs into colonial structures.³

Commitment to a modernist colonial architecture, which also impacted the Italian enterprise in China, emerged a bit later (in the early 1930s), when politicians and Italian architects joined forces to compete with high-profile British and French colonial city-planning. It was then that the professional and political elites decided to heighten a commitment to self-depiction in Tientsin. Both militarily and diplomatically successful in the initial phase, Italy would now fashion the concession into an architectural showcase in perfect competition, if on a smaller scale, with the Victorian Gothic and French Italianate Baroque of its neighbors. Images of European society with diplomatic and military personnel ensconced in majestic marble-columned hotels represented to Italians at home the glory and elegance of its people abroad. Three-dimensional Italian-ness appeared to contrast with the throbbing poverty of the Chinese begging in a crowded marketplace and conveniently created a wedge against domestic (Italian) problems. The distance and otherness of the Orient eliminated any identification or empathy. The disparity reinforced national identity and unity in order to sustain state legitimacy.

Architecturally expressed Italian national identity of the first half of the twentieth century has taken a curious turn in the twenty-first. The unifying image of Italian-ness in the Tientsin concession, now Tianjin, has found a new dimension. After 1950 Mao and his political heirs mandated the construction of an exclusively Chinese culture under the banner of revolutionary rhetoric: they re-directed usage of concession properties to the people. Recently, however, local and national Chinese government organizations are tapping into anything that will open further the already

wide doors to economic growth. In 2002 Tianjin signed an agreement with the regional government of Lombardy to restore the most important Italian buildings (nine are “safe”; fifty-seven need to be restored; and sixty-seven demolished). These include the Consulate, the Municipal building, military barracks, the Sacro Cuore hospital, and many others. They are all (as defined in the Italian communiqué) “buildings of exquisite architectonic taste” (Fondazione Nord Est). The purpose? Everyone agrees that the restoration of the concession would provide great tourist potential (as well as “considerable cultural value”). The Chinese market today is to the Western world of the twenty-first century what Chinese territory was at the beginning of the twentieth, except for a major reversal of roles. China, as of January 2011, is number two for greatest GNP (it replaced Germany in that slot; Japan is number three). The scramble is no longer for Chinese territory but for their buying power. The once maligned Asian peasants with their cone-shaped straw hats have successfully completed the mirroring process in the inherent dilemma of the white man’s burden discourse/politic: i.e., when emulation of the white man by the inferior other is complete, what happens to the burden? In the twenty-first century Italians in China are colorful and exotic. With the collaboration of the merchants of Lombardy the Chinese are recreating the memory or the reflection of Italian Tientsin in a contemporary enhanced version, perhaps more tasteful than Caesar’s Palace or The Venetian Resort in Las Vegas. The ‘real’ new Italian concession will be doubtless better than the old. Tourists (Chinese and European) will be able to fulfill their own projected images in the new reality.

As far as the ‘original’ concession is concerned (although he also sheds light on the current dimension), Edward Said offers another interpretive key. He argues, “A close reading of a literary text --novel, poem, essay, or drama-- will gradually locate...[it] in its time as part of a whole network of relationships whose outlines and influence play an informing role *in* the text.” (61-2) In the preceding brief description of the Tientsin concessions it is clear that architecture is another text to be added to the list. It is an essential part in the relational discourse. The use and definition of space translates into national identity, which was expressed differently in Tientsin according to each nation represented. Italian Tientsin was a material visual landscape that expressed, both through building design (shape of both interior and exterior spaces) and city planning, a real and tangible early twentieth-century Italian image of self. The architects were Italian; the shape of the structures mirrored Italian reality, as did the materials (marble, stained glass, and even wooden beams were imported from Italy). When the historical and political reality of Italy changed after

1922, Fascist ideals melded with modernist design, and the concession cityscape also reflected the change. The massive Forum building towered over the two-story stucco villas.

The visual landscape of the concession, however, was only one part of the formula. Italian Tientsin also existed in a phenomenological sense as a projection, making it a heterotopia. It was a multi-directional colonial space, which projected national identity both at home and to the world. Its form was especially important as currency for domestic policy-making and for international negotiations. The projection of this perfect microcosm resonated to reinforce national identity on the international stage. Each part of the carefully groomed and managed concession (its cultural, social, and linguistic hegemony) contributed to the image of Italian elegance and power both at home and in the game of colonial empire building.

Shirley Smith

SKIDMORE COLLEGE

NOTES

¹ Tianjin today.

² See Biondelli 311-13: “La situazione finanziaria della Concessione Italiana nel 1931 non presentava debiti pubblici o prestiti e contro una entrata di Tls. 170.767,55 vi era una uscita per Tls. 156.540,80... Tientsin è un centro commerciale anziché industriale e le poche industrie principali ivi esistenti sono quelle della distillazione dello spirito dal miglio, che viene chiamato “wine” (vino) ed è esportato in grande quantità nei mercati del Sud; della estrazione del sale dalle acque del mare presso Taku, il cui commercio è monopolio dello Stato; vi si producono inoltre tappeti, scarpe, vetri, terraglie grezze e fuochi d’artificio ecc. ecc” (313). [The financial situation of the Italian Concession in 1931 shows neither public debt nor loans; and the balance sheet shows an income of 170,767.55 taels next to an expenditure of 156,540.80 taels. Tientsin is a commercial center rather than an industrial one, and the few important industries which exist there are the distillation of millet for alcohol: it is called “wine” and is exported in great quantity to the markets of the South; another industry is salt, which is extracted from flats near Taku. The salt trade is a State monopoly. In addition, local Tientsin production includes rugs, shoes, glass, rough earthenware objects, and fireworks, etc. etc.]

³ Carlo Enrico Rava, architect and theorist of “Mediterraneità,” embraced a European tropical design for the African colonies as early as 1929. He was part of the debate about “whether it was best to transplant European models... imitate local forms wholesale; [or] build fanciful hybrids.” Rava and other Rationalists wanted to integrate local elements while historicists (Novecento and Accademico architects) adamantly refused because this would place Italians “beneath natives” (Fuller 108-109).

WORKS CITED

- Biondelli, Giuseppe. *La Cina e gli stranieri*. Padova: Tipografia del Seminario, 1936.
- Cardano, Nicoletta and Pier Luigi Porzio. *Un quartiere italiano in Cina*. Roma: Gangemi, 2004.
- Fuller, Mia. *Moderns Abroad: Architecture, Cities and Italian Imperialism*. New York: Routledge, 2009.
- Gregg, Eva A. *Hints from Squints in China*. Cincinnati: The Caxton Press, 1923.
- Hersey, John. "Homecoming I – The House on New China Road." *The New Yorker* 10 May 1982: 49-79.
- Rasmussen, O. D. *Tientsin: An Illustrated Outline History*. Tientsin: The Tientsin Press, Ltd., 1925.
- Said, Edward. *Humanism and Democratic Criticism*. New York: Columbia University Press, 2004.
- Stoler, Ann Laura and Frederick Cooper. "Between Metropole and Colony: Rethinking a Research Agenda." *Tensions of Empire: Colonial Cultures in a Bourgeois World*. Ed. Frederick Cooper and Ann Laura Stoler. Berkeley: University of California Press, 1997.
- Fondazione Nord Est. "Inserimento commerciale e industriale italiano a Tianjin." <http://www.fondazione Nordest.net/Inserimento-commerciale-e-industriale-italiano-a-Tianjin.474.html>.

La notte aveva trasformato il viaggio in un lungo tunnel buio, in fondo al quale cominciarono ad accendersi migliaia e migliaia di luci, mentre il treno s'avvicinava alla città. Non avevo nessuna idea su quali strade, negozi, discoteche, case e chissà cos'altro, s'accendessero quelle luci. Non avevo nessuna idea dell'abbigliamento, delle abitudini, dell'accento, delle donne di quella città. Un'attesa affascinante stimolava fantasie incomplete che in fondo miglioravano soltanto combinazioni di ricordi gradevoli trasformati in improbabili previsioni. Era una serata stellata, ma con l'approssimarsi della città fortemente illuminata il cielo non contava o, meglio, il vero cielo era l'aureola di promesse che un forte campo di vita emanava. Una rinnovata ingenuità infantile apriva al mio sguardo la possibilità di più facili e generosi incanti. In effetti le luci sul mio passato sembravano spente.

Di solito dormo con le persiane aperte. È sempre la luce del mattino a svegliarmi. La prima cosa che guardo, quando mi sveglio, è la finestra. Essa mi rivela in quale stanza mi trovo e, di conseguenza, che tipo di mondo mi aspetta là fuori. Essa mi rivela dove e quindi chi sono: se sono l'ospite simpatico che racconta sempre storie interessanti, se sono un figlio rompipalle che entra ed esce senza spiegazioni, se sono l'indesiderato amico ubriaco della figlia di un padre apprensivo, se sono il cliente taciturno di una pensione, se c'è qualcuno di là che aspetta con allegria la mia ricomparsa, oppure se devo aspettare che tutti escano di casa prima di osare di andare in bagno. La finestra mi rivela se qualcuno mi porterà la colazione a letto, se mi devo alzare a preparare il caffè, o se devo scendere a comprare il giornale. Essa mi dice se è domenica, se devo correre a prendere un tram, un taxi, un treno. Quella mattina non riuscivo a vedere la finestra. Le persiane erano chiuse. Non sapevo neanche se fosse mattina. Mi ricordavo soltanto che nel sonno avevo baciato Francesca. La sua mano che sfiorava il mio viso mi provocava ancora una sensazione di serenità e di benessere. Prolungai la fantasia nel buio, fino a quando mi decisi ad esplorare letto e dintorni attraverso il tatto. Prima di riuscire a spingere un interruttore, sfilarono in testa istantanee scattate la notte precedente. Attesi il rivelarsi della stanza dopo l'emissione della luce, con un'aspettativa più disincantata e più circoscritta. Guardavo la finestra chiusa e oramai sapevo di trovarmi nella stanza anonima di un albergo. Ero di passaggio. Avrei avuto voglia di spegnere la luce, riaddormentarmi

¹ Per gentile concessione della casa editrice Besa di Nardò (Bari) pubblichiamo alcuni estratti dal romanzo *M* di Ron Kubati

e risvegliarmi altrove, in un altro mattino. Invece uscii. M'aspettavo che qualcosa mi saltasse addosso e mi costringesse ad un viaggio irrimediabile dentro ingranaggi che potessero trasformarmi chissà come in chissà chi. Invece le strade erano quelle di sempre: solita gente, solite facce, soliti ritmi. Uno strano silenzio deludente creava l'impressione di un grande paese stanco. Ad un certo punto, però, una grande M colorata m'invitò giù. Appena scesi, sentii addosso una strana accelerazione. L'energia della superficie sembrava nascosta laggiù. Tutti correvano. Scendevano scale di marmo, scale mobili, sceglievano la direzione, saltavano sul treno in corsa. Studenti, operai, ladri, imprenditori, zingari, profughi schizzavano verso i treni in uno strano, alienante, appiattente e democratico comune spazio. Quella momentanea promiscuità si trasformava in un esuberante magma vitale che dilagava superfici e fabbricava città. Accelerai. Non sapevo da che parte andare. Sentivo su di me la corrente di una vertigine di possibilità che annullava l'applicabilità della mia scelta soggettiva. Mi sembrava di aver appena acquistato una carta di credito con cui potevo lasciarmi vivere da un mondo multidimensionale che, laggiù, non rivelava ancora le sue intenzioni. Gli artisti di strada cantavano. I musicisti suonavano da ogni parte. Il violino, la fisarmonica, la crudeltà della loro delicatezza e il cestino delle cento lire. Arte dentro la crudele e sensibile metropolitana: uno zingaro con simpatie ungheresi che lacrimava sentimenti con il suo violino, cercando di sensibilizzare gli automi viaggianti in possesso del resto del giornale appena comprato. Pubblicità di attesa: sullo schermo immagini surreali di un film di fantascienza o l'ultimo video dei *Massive Attack*. I destini che si sfioravano, s'intrecciavano e venivano momentaneamente ristretti sotto la soffocante galleria. I mendicanti mendicavano. I ladri rubavano. I ragazzini molestavano le ragazzine. I controllori censuravano i senzabiglietto. Ognuno con un progetto che meditava d'attuare. Una moltitudine di elementi che mi aggredì. La mia percezione andò in tilt. Confusione meravigliosa migliorata dalla delusione di scarto. Là sotto pareva l'officina delle possibilità che s'incanalavano per realizzare paesaggi, superfici. Il giapponese, l'imprenditore, il jeansato sbucavano in superficie. Bagliori. Tutto incredibilmente pieno. Nessuno spazio vuoto, nessun lavoro per la fantasia, nessun orizzonte. Sorpresa soltanto. Roulette. Non più dall'indietro in avanti (verso l'orizzonte), ma dal basso in su, dal buio alla luce, immediatamente, con un salto, con stupore, dall'inconscio alla coscienza, dal nulla (come possibilità di tutto) al concreto, al reale (estrazione: solo una variante realizzata) che sorgeva come meraviglia dal magma del tutto. Le scale mobili ti portavano su senza avvertirti affatto della superficie che t'attendeva. Ogni fermata della metropolitana come una roulette di paesaggi, di varianti della realtà: ora

un parco, ora una via, ora la pioggia, ora la notte, ora un viso, ora una telecamera, ora un incendio. Quando il paesaggio sorteggiato dal caso non ti piaceva, ti veniva voglia di ritornare sotto sperando che la successiva estrazione della roulette fosse la più sorprendente pensabile, in grado di trasformare te da un peso che ti trascini dietro in quell'ignoto e presunto vero te stesso che la tua inesauribile insoddisfazione non si stanca mai di rivendicare.

----->>>>>> ----- >>>>>>-----

Il teatro dell'opera era l'orgoglio della città. Di lì erano passati i grandi della musica classica. La loro consacrazione era dipesa dall'umore del pubblico. Era diventato quasi un museo, un luogo di culto: l'alibi di un presunto passato splendente. Inoltre, sembrava avesse il potere di trasformare i suoi frequentatori in gente veramente acculturata che tanto differiva dai gusti *rapp-ati* della metropoli caotica. Là dentro c'era la vera arte: quella del passato! Là dentro c'era chi riusciva a galleggiare al di sopra della materializzazione deplorabile dell'esistenza. Mi avviai verso il teatro, in compagnia assai mista e contraddittoria. C'era Simone, doverosamente incravattato come un degno funzionario del ministero degli Interni, con la sua adeguatamente originale amica, che rideva generosamente e con delicatezza alle battute del compagno. C'era la giovane insegnante Alda, l'irriducibile anima protestante di un centro sociale che, in via del tutto eccezionale, faceva presenza in un luogo a lei ontologicamente controindicato, a quanto pareva per cause ignote. C'era poi professor Andrea, l'eterno antagonista di un eterno sistema, che puzzava di sudore peggio di me. Avevamo appena concluso un altro viaggio traslocante. Non c'era stato tempo per passare da casa. Comprammo per principio (ma non soltanto) il biglietto meno caro, riservato ai posti in piedi. Mi presentavo in versione jeansata, tutto sommato esteticamente passabile, se non fosse per quel profumo sudorante e quella pallida barba di un giorno. Stonavamo alla grande. La serata presentava un balletto classico che, inizialmente, non mi suscitò particolare interesse. Feci l'inventario delle potenziali interessanti presenze che m'attorniavano. C'era una ragazzina, possidente di una carinità ancora non raffinata, dentro un completo di velluto blu, probabilmente esageratamente cosciente dell'eccezionalità dell'ambiente. I genitori avevano un'aria greve, tipica degli impiegati chi si fingono intenditori dei valori reali della vita e che sognano per la loro estensione ciò che non hanno mai raggiunto per sé. Non lontano da me, notai una bella donna bruna, adeguatamente ingioiellata, a fianco del suo soffocante accompagnatore. L'atmosfera intorno, però, era pietosa.

C'erano signore rimaste per sessanta minuti inchiodate su poltrone da stipendio settimanale per poter sfilare negli intervalli, dentro i vestiti più stupidi del mondo. Un bicchiere di vino bianco preso dal bar, tacchi alti, scollature o coperture a seconda della pelle, e il rito di avanti e indietro commentando con competenza esibita lo spettacolo. C'era questo teatro, alibi del fu Impero, nostalgia di una regina rugata che sognava tuttavia di essere amata da esuberanti giovani immigrati che facevano a pugni davanti ad una questura per rubare i suoi gioielli accumulati. Patetiche mummie senza immaginazione che compivano il rito dell'alibi della cultura, mentre i loro figli *rapp-ati* avevano staccato l'audio dei loro vecchi, a vantaggio di un piccolo aggeggio della Sony che *febava* di stimoli il loro cervello sterile. Fuori da questo teatro, notaio della cultura, aspettava il maghrebino (o l'*ino* di turno) che offriva una macchina di sesso messa a punto per l'acculturato che avrebbe voluto sgonfiare sopra sul sedile dell'auto, nel buio o in uno squallido albergo ad una stella, ore e ore di palle acculturate. Guardavo il combattente professor Andrea, la sua barba e i suoi jeans stracciati che sfidavano senza tregua un presunto sistema eterno. Aveva il viso tirato e probabilmente era dispiaciuto per il divano che non eravamo riusciti a recuperare dal mercatone dell'usato. Vicino a me si sedette la centrosocialista Alda, che intendeva raccogliere le mie impressioni in diretta. La mia attenzione assorbiva, invece, i gesti più delicati della ballerina, a sua volta molto bella, a vantaggio di una risvegliata e piacevolissima sensualità che spolverò immediatamente un migliore stato d'animo. A fine spettacolo dirottammo verso la casa di prof. Andrea, dove ci raggiunsero in tanti.

----->>>>>> ----- >>>>>>-----

La strada era illuminata male. Trovai il portone di casa a senso. Non ci fu bisogno della chiave perché il portone era solo socchiuso. Mi accorsi che non avevo mai guardato con attenzione l'interno del palazzo. C'era una crepa sul muro che notavo solo ora. Al primo piano m'invase il panico. Le porte d'ingresso degli appartamenti erano disposte diversamente. O meglio, c'erano le porte dei vicini, ma mancava la mia. Salii al piano successivo: tutto come sempre. Tornai al mio piano. La mia porta mancava. Uscii, ma non riconobbi neanche il di fuori. Tutto era calato in una profonda estraneità. Allora decisi di andare in fondo alla strada per vedere se, quando l'avessi ripercorsa, essa sarebbe rimasta ancora la stessa. In caso affermativo avrei potuto iniziare da questa strada. Una strada alla volta, una casa alla volta, una persona alla volta e avrei potuto costruire la città. A patto che anche la strada, dopo un po', non

scomparisse; a patto che le costruzioni, i semafori e i punti di riferimento che lasciavo alle mie spalle non si riordinassero in una architettura inedita, tutta da riscoprire, che non contenesse dentro una casa per me, un prof. Andrea, una Claire, un Fabio, un nonno. Pensando al mio solito incubo da sveglia, avevo appoggiato la guancia sul tram notturno che sfilava su tante strade sconosciute e mi chiedevo perché eravamo così sicuri che, al ritorno a casa, ci fosse ancora una casa con un prof. Andrea dentro. Anche la serata passata con Claire, i tanti volti nuovi, le nuove scene, si erano già trasformati in una versione pensata. In questa variante, anche la fantasia poteva intervenire e compiere le sue modifiche. Sembrava tutto un sogno. Altrettanto onirico mi sembrava il precedente ricordo di prof. Andrea che cenava con me. Le distanze di questa città, la sua pluralità, non riuscivano a condensare gli eventi in realtà. Diversamente da un piccolo posto, dove le strade, le persone, le loro parole, si ripetevano talmente tante volte da egemonizzare qualsiasi altra percezione, da ritagliare dal sogno una realtà. Invece qui, ogni volta che vedevo una persona già esistente nei miei ricordi o fantasie, provavo una leggera sensazione di meraviglia. Con questo senso di meraviglia, scesi dal tram alla fermata giusta, svoltai gli angoli giusti - dovetti contare: non riuscivo mai a ricordarmi quale tra le sei stradine fosse quella nostra - e mi trovai, davvero, davanti alla casa dove prof. Andrea in persona venne ad aprirmi. E sulla mia mano c'era ancora il profumo dei capelli di Claire.

----->>>>>> ----- >>>>>>-----

Prof. Andrea, Guido, il nonno, il signor Vino, l'editore e soprattutto Claire! Consumavo tutto con loro. Gli intervalli che collegavano i rispettivi tempi e spazi tendevano a diventare automatici, come il biglietto che, timbrandosi, mi apriva la strada per scendere le scale, girare a sinistra verso la metropolitana verde, scendere alla terza fermata, prendere la coincidenza con la rossa, scendere alla seconda fermata, farsi trasportare su, all'uscita, dalle scale mobili, prevedere esattamente il paesaggio e giungere a destinazione, quasi ad occhi chiusi, senza sbagliare mai la strada. In tutto questo percorso, una immensa quantità di piccoli incontri ed eventi scivolavano impercettibili nell'oblio. I miei pensieri orbitavano, oramai, intorno a poche persone, a pochi spazi, a pochi eventi, a poche strade, a pochi giardini. L'enorme quantità di elementi e possibilità che, in un'alchimia sconosciuta, compongono la città, rimaneva momentaneamente una riserva non sfruttata. Da questo enorme contenitore avevo estratto poche persone, pochi spazi, ed avevo costruito la mia città, il mio rifugio, la mia dimensione, la mia routine provvisoria. I miei pensieri

nascevano là dentro, la mia realtà si cristallizzava là dentro. Le mura della mia miracolosa routine, con Claire al centro, costruivano il necessario e mi difendevano dalle contingenze. Sapevo ormai bene, però, che la solidità di tutto questo poteva venir meno da un momento all'altro. Già casa Andrea si era sfolta drasticamente e all'improvviso. In aria c'era un senso di dolore, solitudine e abbandono: come la traccia irreali di eventi intensi e chiassosi che, invece, erano sembrati così evidenti, duraturi e reali. Sembrava quasi che Betti che girava per casa e Fabio che cucinava non fossero ricordi, ma semplici e improbabili fantasie. Avevo in bocca ancora lo strano gusto della polenta mangiata una festa fa. In momenti di lenta solitudine e di costante illuminazione diurna, quando niente sembrava mutare e il tempo non c'era, si pensava al casino rumoroso dallo scorrimento rapido della coabitazione plurale addirittura in termini di un già mitizzato recente passato felice. Chiaramente il numero dei suoi abitanti poteva crescere altrettanto rapidamente. E nuovi problemi, con nuove ambite soluzioni, potevano irrompere e dar vita a chi sa quali trame.

Ron Kubati

Fratelli dei cani

e gli sale
se ne guardi gli occhi, le mani,
sugli zigomi un pietoso rossore,
in cui nemica gli si scopre l'anima.
Pier Paolo Pasolini
("La terra di lavoro" 117)

Chi vuol sapere cos'è la città sommersa finisce sulla Tuscolana, o sull'Appia, guidato dallo spettro di un Edipo moderno, Pier Paolo Pasolini, così simile nel mito che lo avvolge, alla figura claudicante del suo attore feticcio, Franco Citti, nell'ultima scena, appunto, dell'*Edipo Re*, dove il vecchio re di Tebe, come una "forza del passato" (Pasolini "Poesie mondane" 26) attraversa le periferie delle città, passa sotto i serbatoi dell'acqua, si riposa sulle scalinate delle chiese.

Chi vuol sapere cos'è la città sommersa va cercando il silenzio dei pesci percorrendo a ritroso le arterie che dalla campagna immettono sangue nelle città. Le baraccopoli ci sono ancora. Si sovrascrivono sulle montagnole, all'incrocio fra la Casilina e la Togliatti.

Se si percorrono le strade in questa direzione non si sente alcun suono. Col trenino della linea provinciale lanciato come un proiettile al rallentatore si bucano i timpani sollevati dei semafori, andandosi a scaricare ai piedi di un'antichità sepolta a Porta Maggiore, una piazza senza pietà, un *non-luogo* ombelicale, la cui continua saturazione cancella la forma dei flussi, confondendo il movimento con un'immobilità post-catastrofica. Accanto al tempio di Minerva Medica i binari del treno, gli spot pubblicitari, che da Termini arrivano a *loop* in serie di tre, ipnotici, amniotici e la vibrazione dei passi sull'asfalto. Silenzio.

Leggo e rileggo Pasolini - senza sapere fino in fondo cosa sto cercando - come una lunga equazione in cui qualcosa non torna. Scorro i testi come un cieco passa le dita sul *braille* immaginando la forma delle cose e sbatto il naso contro le immagini del presente che non ho richiamato. Vengono, portate dalle parole del poeta. Ed è questo che non torna. Quarant'anni fa le stesse immagini di oggi, gli stessi volti nella mondezza, le stesse mani inquiete di uomini "miseri e scuri come cani." ("La terra" 117).

I nomi delle vie, Isacco Newton (fisico), Giorgio De Chirico (pittore), non sembrano diversi dalla via Lillo Strappalenzola (scappato a 12 anni) o via Benito La Lacrima (disoccupato) che mettevano asfalto sotto i piedi dei due vagabondi di *Uccellacci Uccellini* (1966). Ma non

c'è neppure bisogno che la metafora si faccia iperbolica, è la Roma di *Accattoni* (1961) la città di accattoni che resta a galleggiare nel silenzio mondiale ripetuto in serie di tre.

La stazione Termini, resta un porto per l'al di là. Lungo le banchine e le vie che la inforcano si può partire verso la terra al di sotto del mare, adesso come allora, quarant'anni fa, ancora abitata dalle stesse facce, gli stessi occhi sovrappresi ad altri, le stesse solitudini a strozzo.

Torno su Pasolini, e ci ritorno ancora. Le pagine sembrano sfogliarsi come accade con la carta vecchia, da una ne vengono due. Due immagini di città, due codici che coincidono.

Vado in cerca della città sommersa. Finisco sulla Tuscolana, o sull'Appia. Solo, "come un cane senza padrone" (Pasolini, "Poesie mondane" 26). Fino a notte. Fino alle cinque di mattina, quando da dentro le macchine accatastate degli sfasciacarrozze escono uomini che al buio non riesco a identificare. Sono sagome di fratelli "miseri e scuri come cani" ("La terra" 117).

Li vedo nell'aria tremula e pungente dell'alba e trovo il valore all'incognita di quella lunga equazione pasoliniana che, risolta fino in fondo, si dimostra una *identità*: $x = x$. Le baraccopoli uguali alle baraccopoli, i treni del mattino uguali ai treni del mattino, le sagome uguali alle sagome, le stazioni alle stazioni. Sono le stesse, sempre le stesse.

Quella di cui Pasolini parla nei suoi scritti di quarant'anni fa non è una generazione, ma una categoria antropologica quella di un sottoproletariato che non cambia faccia. Cambia nazionalità forse. Ma ripete gli stessi gesti. Le tute sgargianti dei rumeni di oggi, sono i vestiti attillati dei ragazzi di borgata di quarant'anni fa. E così gli stessi sfottò, gli stessi sogni sterili, le stesse paure, la stessa ferocia verso se stessi.

La città sommersa è l'ombra della città emersa. È una periferia antropologica, una periferia abitata da una razza bastarda che esisterà sempre, perché per quanto possa cambiare suono ai nomi, essa si genera dall'unione degli uomini con la terra a cui appartengono, il margine che li ospita, che li figlia, sempre uguali, "disgraziati e forti, fratelli dei cani" (Pasolini, *Trasumanar e organizzar* 106-7).

Riprendere Berlino

La mattina del 13 agosto 1961 i berlinesi si trovarono di fronte ad un muro. La sera prima non c'era. E la mattina eccolo là. A dire la verità quel giorno era soltanto una barriera di filo spinato (i mattoni furono messi due notti dopo), ma quel che bisognava marcare era evidente, un confine

all'interno di una città. Il muro di Berlino non divideva, infatti, cinesi da mongoli, sammarinesi da riminesi, cittadini del Vaticano da romani. Il muro di Berlino divideva berlinesi da berlinesi e spesso divide i padri dai figli, le nonne dai nipoti e via dicendo. È per questo che divenne il simbolo più odioso della guerra fredda, perché costituiva un confine calato nella vita delle persone. Quel muro stette su 28 anni avendo tutto il tempo di dimostrare la sua antropologica insensatezza. A prescindere dalla folta letteratura sulla fuga, i berlinesi non smisero per un solo momento di volare più in alto di quegli odiosi tre metri e mezzo di cemento, di costruire ponti per attraversare quel confine che si dava materiale per volersi ideologico. Dopo tanti anni i muri vanno ancora di moda e si ergono a testimonianza dei fallimenti della politica. Laddove i governi mancano di fare il proprio dovere allora si alza un muro. Israele e l'Autorità Palestinese, assieme ai mediatori internazionali non sono stati in grado in questi anni di costruire un progetto di convivenza reale fra due popoli che avrebbero molte possibili strade per il dialogo e allora alzano un muro. È una costruzione ancora più imponente di quella tedesca. Alta quasi il doppio. E che ha il solo scopo di servire da cassa di risonanza per i sogni di popoli che invece di collaborare (in base ad accordi bilaterali che mettano fine alle reciproche ostilità) vengono brutalmente segregati al di qua o al di là.¹

E poi ci sono molti altri muri costruiti con materiali più attuali del cemento armato (ma non per questo meno "armati"), ossia con le leggi o i condizionamenti culturali.

È il caso del muro che divide italiani e romeni, una frontiera che non sta fra due stati, ma che si è alzata in mezzo alle nostre città. È un muro che nella retorica divide due popoli, ma che nei fatti divide il mio commercialista dal mio idraulico e, quel che è peggio, divide, nelle classi scolastiche, il figlio della fruttivendola dal figlio della badante. E per quanto oggi un cittadino europeo proveniente dalla Romania provi una rocambolesca fuga come quelle dei film sulla Berlino degli anni '60, non riuscirà mai a scavalcare quel muro o a passare per il *Checkpoint Charlie*. Anche qui, un confine si alza dove la politica ha dimostrato la propria incapacità di garantire un piano d'integrazione reale per una società divenuta multietnica e al contempo un sistema giudiziario che possa fungere da deterrente per i criminali provenienti da altri paesi come per quelli nati e cresciuti in Italia (dove la mafia corrisponde ancora alla principale realtà imprenditoriale nazionale).

Un muro contiguo a questo è quello che poi, ultimamente, si è alzato fra il giorno e la notte, un muro metafisico che sembra appartenere alla mitologia greca, a miti come quello di Piramo e Tisbe, ma in realtà di una cifra assai meno romantica. Un tempo si sarebbe chiamato

coprifuoco, e in una comunicazione politica che ha fatto dell'allarmismo uno strumento di consenso è possibile che ricominci ad essere chiamato in questo modo l'insieme di ordinanze restrittive che il sindaco di Roma, principe tra altri sindaci cosiddetti legalitari, sta facendo piovere sulla capitale. Dopo i divieti che hanno coinvolto il settore dei venditori e consumatori di alcolici in stile Chicago anni '30, si è passati a misure ancor più drastiche per i forni, i gelatai e i cosiddetti "kebabari." E se è già difficile sostenere che per prevenire i problemi di ordine pubblico causati dall'ubriachezza la soluzione è impedire la vendita degli alcolici (sarebbe come dire che per ridurre la percentuale di omicidi dovremmo mettere sulle tavole degli italiani cucchiaini al posto di coltelli), non è stato ancora trovato qualcuno in grado di determinare quali problemi di ordine pubblico potrebbe causare un consumatore di cornetti caldi o di gelati. Sembra una problematica sciatta, quasi indegna di una rivista di cultura, ma a forza di svuotare la notte dai potenziali pericoli si finisce per svuotarla del tutto, renderla una *no man's land* in cui nessuno ha desiderio di avventurarsi. La notte, vuota di cittadini che non hanno nulla da guadagnare (in soldi o in esperienze), diventa abitata soltanto da ombre che non hanno nulla da perdere. Il buio, quando è pieno di luci, fa certamente meno paura. Ma una politica "oscurantista," quando non è in grado di risolvere dalle cause le emergenze che rendono una società insicura, spegne tutto e cerca di nascondere i cittadini dietro i muri dei loro appartamenti, muri che sono ovunque, confini tra noi e l'altro disseminati nelle nostre città.

E poi c'è un ultimo confine che si erge su una delle più conclamate *debacles* politiche internazionali, italiane nella fattispecie. Quella che riguarda il rapporto fra crisi e futuro. Su questo tema il governo italiano, non diversamente dalle altre forze politiche dell'arco costituzionale, non è stato in grado di dare una risposta convincente. A farglielo notare sono stati gli studenti, la generazione su cui le inadeguatezze dimostrate peseranno di più. Hanno manifestato, hanno argomentato, hanno lottato. I politici hanno sentito "chiasso," essendo incapaci di sentire le voci. Hanno "tirato dritto per la propria strada" segnando una cesura, un confine appunto, a difesa del quale hanno messo un muro di polizia pronto ad innalzarsi non appena se ne presentasse l'occasione. È andata così anche mercoledì scorso (18 marzo 2009) quando gli studenti della Sapienza hanno deciso di manifestare pubblicamente il proprio dissenso. Una muraglia di poliziotti li ha ributtati dentro le mura del "ghetto" universitario senza concedergli la libertà costituzionale di manifestare. Uno scenario che ricorda i primi anni del Novecento. La motivazione addotta è, ancora un muro legale, che il nuovo protocollo firmato dalla giunta Alemanno prevede sei percorsi prefissati per i cortei nella capitale ai quali si può accedere previa

autorizzazione del prefetto.

Al di fuori di queste possibilità nessun corteo può essere tollerato. Ma l'Onda, che esprime la sua preoccupazione e la sua democratica opposizione verso il governo (e per estensione verso l'intera classe politica) responsabile dell'evidente declino dell'Italia non può essere paragonata ai carri allegorici del Carnevale di Merano e fatta sfilare da Piazza della Repubblica a Porta San Giovanni. L'Onda è il simbolo di un popolo che scende in strada perché strozzato e disperato, quando non c'è pane né per il corpo né per la mente e soprattutto quando non ci sono investimenti perché si costruiscano forni. Fare finta di niente, chiudere questo dissenso dietro un muro di polizia equivale a ripetere l'infelice espressione che costò la testa alla regina Maria Antonietta e al suo consorte. Anche allora si costruirono muri, si chiamavano "barricate," speriamo di non doverci tornare per forza.

Gian Maria Tosatti

NOTES

¹ Si veda come il tema è stato trattato con ironia dal video di Rona Yefman *Pippi at Abu Dis*.

OPERE CITATE

Pasolini, Pier Paolo. "Poesie mondane." *Poesia in forma di Rosa*. Milano: Garzanti, 1964.

---. "La terra di lavoro." *Le ceneri di Gramsci*. Milano: Garzanti, 1957.

---. *Trasumanar e organizzar*. Milano: Garzanti, 1971.

Yefman, Rona. *Pippi at Abu Dis*. 2008.

Franco Zangrilli. *La favola dei fatti, il giornalismo nello spazio creativo*. Milano: Edizioni Ares, 2010. 306 pp.

Il testo di Franco Zangrilli, *La favola dei fatti*, suddiviso in sei capitoli, analizza vari autori, dall'Ottocento ai giorni nostri, e propone una riflessione inerente alla problematica del significato del "giornalismo." Il giornalismo, secondo Zangrilli, può essere un'arte, un mestiere o un vero e proprio sacerdozio (10). Come il giornalismo venga concepito e come se ne servano i vari autori, è la tematica del libro. Con una dettagliata suddivisione di opere e una lunga serie di esempi, Zangrilli propone uno studio di quegli scrittori che da attenti osservatori della realtà quotidiana fanno della cronaca la loro ispirazione, e di coloro che seguono la stampa assiduamente e se ne servono come spunto per la loro narrativa.

Il primo capitolo è rivolto alla letteratura internazionale, americana e inglese in particolare, che annovera tra i suoi esponenti scrittori che si sono dedicati diligentemente al giornalismo durante la loro carriera (Poe, Twain, Hemingway, Maupassant) e scrittori seguaci del *New Journalism* (Wolfe, Capote, Talese, Baldwin) che hanno sognato di creare una narrativa servendosi delle tecniche del giornalismo.

Il secondo capitolo è dedicato a scrittori come Gabriele D'Annunzio, Matilde Serao, Sibilla Aleramo, Oriana Fallaci e Luce D'Eramo che in modi diversi, avendo fatto del giornalismo, ne hanno parlato nelle loro opere narrative.

D'Annunzio ha dimostrato di essere capace di "valorizzare" l'informazione con un linguaggio elegante e sofisticato che gli ha permesso di presentare la notizia in maniera chiara e con un atteggiamento distaccato che, per Zangrilli, anticipa la notizia *flash*, sensazionale e scandalistica (46). Matilde Serao, considerata la capostipite del giornalismo femminile, tratta con frequenza argomenti giornalistici relativi allo sfruttamento della povera gente, costretta a lavorare in condizioni insopportabili. E nei suoi scritti letterari, la Serao mostra come la stampa spesso scivoli nella menzogna e nell'inesattezza (78).

Sibilla Aleramo, una delle voci più rappresentative della stampa femminista italiana, sovente critica la donna intellettuale italiana perché non è onesta nei confronti del femminismo. E la più controversa giornalista del Novecento italiano, Oriana Fallaci, ci lascia testimonianze tanto amare e dure da farci riflettere sulla verità o meno della notizia, la quale del resto rispecchia sempre un rapporto soggettivo. Luce D'Eramo svolge un giornalismo militante attento a problematiche sociali ed intellettuali che si intersecano con la politica.

Il terzo capitolo è dedicato a Dino Buzzati, un autore che ha

collaborato al *Corriere della Sera* e che ci ha lasciato delle opere nelle quali, direttamente o indirettamente, il giornalismo diventa protagonista. Spesso i personaggi buzzatiani sono assidui lettori di giornali o dimostrano una vera passione per la lettura. Nei suoi racconti l'autore spesso critica coloro che scrivono in modo incoerente, usando una scrittura difficile e macchinosa rivolta ad un gruppo elitario di lettori.

Lo studio di Zangrilli prosegue poi con un capitolo dedicato a Tommaso Landolfi, altro noto collaboratore del *Corriere*, e all'analisi della sua prosa diaristica, dalla quale emerge un assiduo lettore di quotidiani (160). Gli innumerevoli articoli scritti da Landolfi per la terza pagina della testata milanese sono stati raccolti in una serie di volumi (*Ombre, se non la realtà*) dai quali traspare un attento esame dei significati dell'esistenza umana e delle esperienze di un giornalista che esplora "l'inesplorato" e critica le istituzioni, in particolare la Chiesa. L'esperienza di Landolfi "giornalista" per Zangrilli è un esempio di "arte da cui trapela la firma di un critico appassionante" (201).

Il quinto capitolo è dedicato ad una serie di scrittori, Moravia, Palumbo, Piovene, Virgili, Doni, che hanno nella loro opera trattato l'esperienza del giornalismo, esperienza piuttosto difficile per alcuni, principalmente perché svolta, almeno inizialmente, durante il regime fascista. Per Moravia, anch'egli collaboratore del *Corriere*, si è trattato di un'esperienza provvidenziale, che gli ha permesso degli incontri con altri letterati dell'epoca con i quali ha potuto discutere della cultura del momento. Inoltre, nei *Racconti Romani*, Moravia tratta argomenti che si ispirano a fatti di cronaca apparsi sulle pagine delle cronache cittadine (217). Allo stesso modo Palumbo, nel romanzo *Il Giornale*, narra la storia di un accanito lettore di quotidiani, i quali gli permettono di tollerare la sua condizione di vita isolata, dandogli l'illusione di uscire dall'indifferenza della società in cui vive.

Anche Piovene ha esercitato il giornalismo tutta la vita e nel romanzo *La Gazzetta Nera* mette in risalto la condizione dei giornalisti che lavorano in un regime totalitario. Virgili associa lo stile giornalistico a quello letterario, riflettendo sulla veridicità dei fatti e, utilizzando i fatti di cronaca religiosa, critica la Chiesa.

Per Doni, conosciuto per la sua scrittura, non solo giornalistica, di stampo cattolico, il giornalismo è "una finestra della conoscenza," che si apre per mostrare i limiti della cultura umanistica.

L'ultimo capitolo conclude l'analisi dell'esperienza giornalistica, parlando del contributo di Pirandello, Prisco e Petrone e del rapporto del giornalismo con il cinema, specialmente in registi come Rosi e Fellini.

Indubbiamente il tema del giornalismo è frequente nella letteratura

e viene trattato diversamente dai vari autori. La lingua e lo stile utilizzati spesso si fondono in una forma sintetica ed eloquente atta ad affrontare problematiche controverse e scabrose nonché a mettere in luce la falsità della realtà raccontata.

Il personaggio giornalista, studiato ed esemplificato abbondantemente nell'opera di Zangrilli, serve da veicolo per la critica che il singolo autore fa della realtà contemporanea. Secondo Zangrilli, la "favola dei fatti" è costante in una società come la nostra, divoratrice dell'informazione. Quest'informazione viene spesso manipolata, modificata, fino a distorcere radicalmente la realtà dei fatti. Molti degli scrittori discussi in questo studio denunciano questa "distorsione" e non tacciono sulle tematiche imbarazzanti e impegnative sulle quali ritengono necessario aprire un dibattito.

Con *La favola dei fatti, il giornalismo nello spazio creativo*, Franco Zangrilli offre ancora una volta degli spunti molto interessanti per approfondire la discussione sul "giornalismo" e sulla sua funzione nella società italiana contemporanea.

Daniela Bisello Antonucci

PRINCETON UNIVERSITY

Federica Anichini. *Voices of the Body. Liminal Grammar in Guido Cavalcanti's Rime. / Voci del corpo. Grammatica liminale nelle Rime di Guido Cavalcanti.* München: Martin Meidenbauer, 2009. 197 pp.

Inscribing itself in the critical tradition of Cavalcantian studies that begins with Ezra Pound's famous essays and poems on the Florentine poet, *Voices of the Body* attempts to highlight Cavalcanti's poetry not only in relation or opposition to that of Dante but also and especially as a work whose autonomous and intrinsic poetic value – as per Pound's own statement – lays the foundation of the Western poetic canon. The author takes her critical steps from Maria Luisa Ardizzone's *Guido Cavalcanti: The Other Middle Ages* (Toronto 2002) but focuses primarily on Cavalcanti's so called minor poems (other than the celebrated canzone *Donna me prega*).

Voices of the Body is comprised of five chapters, preceded by a clear authorial preface and followed by an appendix with quotations from Avicenna's *Liber canonis*. In chapter one, Anichini reveals how Guido's representation in Dante and Boccaccio, built around a textual *lacuna*, originates in Guido's own strategy in the *Rime*: sonnet XVIII *Noi sian le triste penne isbigotite* deliberately portrays the disappearance of the author's body. This empty space is then filled by the tools of writing, in

much the same way that Dante, Boccaccio, and the commentators of the *Comedy* had filled the *Comedy's* and *Decameron's lacunae* about Guido's otherworldly destiny.

Chapter two concerns Cavalcanti's quest for a language able to represent the human experience of love. Moving from the Sicilians' (namely Giacomo da Lentini's) impasse of the linguistic means, Anichini points at love's ineffability in Cavalcanti's poetry. For Guido, the human experience of love is one of darkness and consists in a purely sensorial phenomenon. As it is known, the passive role of the lover originates in Guido's radical Aristotelian conception of the rational intellect. Anichini, however, successfully shows how this philosophical stand manifests itself not only in the celebrated *Donna me prega* but also in Guido's other rhymes, making particular references to Avicenna's *Liber canonicus*.

Chapter three explains how in Guido's poetics of medical lore, making the body the agent of communication casts matter as the dominion of the human experience of love. Sighs, moans and weeping are made, still on an Aristotelian basis, the phonemes of Guido's pre-verbal language of love. In this sense, Anichini applies Agamben's notion of phantasms to linguistic production: the body's exhalations, like ghosts, take the place of verbal signs. This results in a break of syntax and grammar, which causes the *artes sermocinales* and *artes rationales* to blur. Anichini then carefully defines the contours of the scholarship that studied Cavalcanti's relationship with Modism¹ and connects this topic to the Modistae's notion of "naturally signifying signs" (70). Anichini convincingly demonstrates that Guido's references to the external effects of *stupor* and *tremor*, as found in medical literature of the time, are part of a complex rhetorical strategy aimed at proving love's deathly outcome, contrary to Dante's theory of love as the mind's capacity to approach the image of God.

Following Gerard Verbeke's lead, Anichini's chapter four casts Cavalcanti's theory of the spirit as a materialist pneumatology: the spirit transmits the powers of the soul in a fashion that is comparable to what modern science calls the nervous system. Therefore, on the basis of Galen and Avicenna, Cavalcanti's notion of spirit is no more than a physical "breath of air" (107) and his language is affected by phenomena that otherwise apply to the body (sighs, weeping, cries), a technique that makes

¹ Maria Corti, *Dante a un nuovo crocevia*, Firenze: Sansoni, 1981, 33-76; Alfonso Maierù, "La logica nell'età di Cavalcanti," *Guido Cavalcanti tra i suoi lettori*, edited by M.L. Ardizzone, Fiesole: Cadmo, 2003, 43; Ileana Pagani, *La teoria linguistica di Dante*, Napoli: Liguori, 1982, 262; Maria Luisa Ardizzone, *Guido Cavalcanti. The Other Middle Ages*, Toronto: University of Toronto Press, 2002, 21-23.

body and language a mirror-image of one other.

Chapter five, the final chapter, details the Avicennian mechanics of sight impairment resulting from love's obstruction of the *spiritus* and how this affects the poetry of Guido. A final section dedicated to Guido's friendship with Dante sheds light on their communal poetics of "dire piangendo," found in the *Vita nuova* and Guido's *Rime*, but leading to opposite conclusions. The Appendix includes passages from Avicenna's *Liber canonis* relevant to the topics discussed in Guido's poems.

Anichini's book merits praise for placing Cavalcanti's work into its proper context and for shedding further light on the poet's connections with natural philosophy, radical Aristotelianism and the Arab world. Even though a translation of the Latin appendix as well as of the footnotes in Latin, French and Italian would have made the book a smoother read for the broader audience, and the final "Abstract" unnecessarily repeats (in Italian language) the "Preface," *Voices of the Body* adds a solid contribution to the extant scholarship on Guido Cavalcanti's *oeuvre* and is likely to foster further critical debate on the less studied portion of this author's production.

Francesco Ciabattoni

GEORGETOWN UNIVERSITY

Anna G. Cafaro. *L'improvvisazione dell'attore nel teatro di ricerca contemporaneo. Tra determinismo e aleatorietà.* Ravenna: Longo Editore, 2009. 143 pp.

In this book, the author offers the reader an interesting study on the improvisation techniques developed by Spanish contemporary actor and director José Sanchis Sinisterra. Its main focus consists in the attempt to find a link between the modern theories of complexity and chaos and the theater. This project is the focus of the second and third chapters of volume, "L'improvvisazione e la filosofia della scienza," 37-72; "L'improvvisazione di là della scienza," 73-97). In order to prove the relationship between these two domains, in the central chapters Cafaro often turns to well-known authors of contemporary epistemology, Edgar Morin, L. Von Bertalanffy, F. Capra, H. Maturana and F. Varela, J. Monod, I. Stengers, and I. Prigogine. In Cafaro's view, a special importance is held by the so-called theory of the "butterfly effect" by Edward Lorenz (1963). According to it, a butterfly's wings might create tiny changes in the atmosphere that may ultimately alter the path of a tornado or delay, accelerate or even prevent the occurrence of a tornado in a certain location. Or, to put it in the author's words, "una minima perturbazione a Sidney

può causare un grande evento a Boston” (19 and 51). The author starts her examination by analyzing the semiotic structure of the theater, in particular the relationship between actor and spectator, and the dissemination of the meaning through the actor’s work. This is well-developed in the first chapter, “L’improvvisazione attoriale e la complessità,” 11-35. Based on her direct observation of the workshops for actors directed by Sinisterra (see 14-23), Cafaro realizes that “una minima azione dell’attore può agire sensibilmente su uno spettatore, provocando fuori dal teatro reazioni insapettate” (19). Through the substantial concept of the “teatralità minore” o “estetica della sottrazione” (20), Cafaro makes allusion to one of the main principles guiding the theatrical practice of Sinisterra. According to it, the communication and expression of the meaning doesn’t have to be clear, but rather ambiguous. Instead of communicating clear messages and meanings, the actor must rather suggest them. This concept is also expressed by the author having recourse to the “immagine dell’iceberg,” (20) which allows the author to suggest another relevant parallel between the Thespian art and the sciences: “Investigando l’indicibile, il linguaggio si espande fino a rendere visibili altre realtà... per Sinisterra la frontiera è un confine che bisogna superare, e non un ostacolo” (23). The metaphorical borderline Cafaro refers to in this passage is the limit between what can be clearly expressed, and what cannot, but has to be left unspoken or undeclared. The meanings, at a first glance confused and vague, are instead rich of many unexpressed layers of sense and will act as stimulators of an further interrogation about the possible meaning of the play in the spectator’s mind. The central element of this process – argues the author in the last part of the first chapter (see 28-33), – is the actor’s improvisation technique, which is “ciò che rende possibile la situazione apparentemente paradossale del teatro: essa è prerogativa necessaria per l’espressione dell’attore; è una caratteristica della natura dell’attore in base alla quale egli è in grado di creare e non di imitare” (33).

In the following chapter, Cafaro links the theoretical work on chaos and entropy (?), as it has been elaborated in the research of Niklas Luhmann, I. Prigogine and I. Stengers, Fritjof Capra, Mauro Cerruti, and others (39-47) with examples drawn from the theater of Dario Fo (48-50) and Roberto Benigni (52). Cafaro then draws convincing conclusions on the homogeneity of the internal organization of two structures seemingly so different like the theater and the biological environment. The fundamental element both structures share, according to Cafaro, is their being organized as an open system: “Da un punto di vista scientifico, per sistema s’intende un insieme di elementi interagenti, guidati verso un obiettivo comune, tali però che possa sempre distinguersi ciò che appartiene al sistema e ciò

che è a esso esterno... I sistemi viventi sono totalità integrate e le loro proprietà sono proprietà del tutto. Principio base della teoria sistemica è la rete, o network” (49). Likewise, “Lo spettacolo teatrale consiste di entità semplici dotate di un loro significato che entrano in relazione con entità più grandi, dotate ciascuna di un proprio significato e così via. Ogni frase e ogni scena sono concatenate in una rigorosa struttura a rete” (49). For this same reason, improvisation allows the actor to re-create and expand his/her own system of production of meaning, given that “attraverso il fenomeno dell'improvvisazione, il 'sistema attore' (like the entropy in the research of Capra and Prigogine] non solo si auto-organizza, ma si auto-genera” (56 and passim). Like in the biological environment, in the theater the feedback (from the spectators) is the essential element allowing the actor to start the process of self-organization, and self-production, a process that is elicited through improvisation (see 58-59). The phase of nucleation (a word borrowed from thermodynamics) is the closing point of a process of self-organization and auto-reproduction in any system, and therefore in the “sistema-attore” as well. Using the concept of nucleation, Cafaro indicates the moment in which a system makes a particular choice between all the possible directions it can take, based on the available information. This is when the actor's improvisation becomes the decisive and generative element of a new work of art, a new idea or meaning. The actor can organize the various connections existing between the parts of a system to create a new and original synthesis (64-70).

In the third chapter, Cafaro provides the reader with practical examples of what happens in the actor's mind when improvising. This chapter is of particular interest because Cafaro develops a very detailed analysis of the improvisation's process, based on the role that the perception process plays in it (85-92).

Cafaro's study is an important contribution to the intellectual debate that, throughout the twentieth century, has championed the preeminence of the actor's interpretation over the one attributed to the text. Thanks to thinkers and directors such as Stanislavskij, Craig, Decroux, Mejerchol'd, Kantor, and Grotowski, the actor's work has become gradually the main focus of the director's attention, while acting techniques have undergone a transformation that reinforced the central role of the actor within the play. This is the subject of the last chapter, “L'improvvisazione nel Teatro di Ricerca del Novecento,” 99-130, in which the author retraces the career of the actors, Fo and Benigni who are at the center of her investigation.

Anna Cafaro's *L'improvvisazione dell'attore nel teatro di ricerca contemporaneo. Tra determinismo e aleatorietà* marks a real development in the study of the semiotics of contemporary theater, because it draws

a convincing parallel between theater and the sciences. As such, it can certainly be included in any bibliography on the subject.

Enrico Minardi

ARIZONA STATE UNIVERSITY

Dianne Hales. *La Bella Lingua. My Love Affair with Italian, the World's Most Enchanting Language*. New York: Broadway Books, 2009. 314 pp.

Dianne Hales apre l'introduzione a questo volume affermando che "learning a new language is like growing a new head" (1). Il presente testo perciò non è altro che un dettagliato resoconto sulla nascita e sullo sviluppo di questa nuova metaforica parte del corpo (e dell'identità) dell'autrice. *La Bella Lingua* rappresenta l'evoluzione di un progetto precedente di Hales: *Becoming Italian*, un romanzo punteggiato da svariate osservazioni sulla lingua italiana che, nel corso degli anni, hanno finito con il prendere il sopravvento sulla narrazione. L'autrice si è vista perciò quasi costretta ad abbandonare la narrazione romanzata per raccontare "my idiosyncratic journey through what I consider the world's most loved and lovable language" (12). Il risultato è un libro piacevolmente ibrido, per il quale Hales confessa: "I have cherry-picked the liveliest parts of Italian's history and the golden eras of its literature, art, music, movies, and culture" (12).

Il primo dei tredici capitoli che seguono l'introduzione è "Confessions of an *Innamorata*." In esso, l'autrice rievoca il suo primo viaggio in Italia, nel 1983, lasciando che il suo innamoramento per la nostra lingua traspaia da frasi come: "English may be the language everyone *needs* to know, but Italian is the language people *want* to learn" (18), o dall'onesta ammissione di essere "enchanted by Italian, fascinated by its story and its stories, tantalized by its adventures, addicted to its sound" (34). Nei cinque capitoli successivi Hales propone un dinamico ed informativo viaggio all'interno della lingua italiana attraverso grandi figure della nostra letteratura. "The Unlikely Rise of a Vulgar Tongue" offre un puntuale riassunto della nascita e dell'espansione del volgare che va dall'*Indovino di Verona* e dal *Placito di Capua* sino a Cecco Angiolieri e Dante. "To Hell and Back with Dante Alighieri" prosegue il discorso su Dante mentre nella prima parte del quarto capitolo, "Italian's Literary Lions," Hales completa il suo discorso sulle tre corone parlando anche di Petrarca e Boccaccio. Il discorso sulla lingua raggiunge poi il Rinascimento per continuare nel capitolo successivo, "The Baking of a Masterpiece," con una serie di osservazioni su Aretino, Ariosto, Bembo e Vittoria Colonna. Questa sezione si conclude con varie informazioni

sulla storia dell'Accademia della Crusca e con aneddoti sul colloquio tra l'autrice e l'attuale presidente dell'istituzione. L'*excursus* linguistico-letterario termina con "How Italian Civilized the West," in cui Hales si occupa di Machiavelli, Giovanni della Casa e Castiglione.

Con "La Storia dell'Arte" l'attenzione dell'autrice si sposta sulle più celebri personalità della pittura e della scultura italiana, spaziando da Cimabue, Giotto, Donatello, Brunelleschi e Raffaello sino a Michelangelo e Leonardo. "On Golden Wings" esplora invece l'Opera – definita come "a splendid confection of music, words, drama, costumes, sets, special effects, and complete suspension of disbelief that could not have emerged in any other country" (164) – soffermandosi su alcuni degli autori più famosi, da Rossini e Verdi a Mascagni e Puccini. Nel capitolo nono, "Eating Italian," Hales parla invece della cucina italiana, vista in termini storici e soprattutto culturali. L'autrice infatti non lesina commenti sulla connessione tra gastronomia ed identità italiana, cogliendo anche le colorazioni regionali che caratterizzano sia la cucina che le espressioni relative al cibo, ed arrivando a concludere che dinanzi alle vivande nostrane, "that's not just food you're eating. It's Italy" (210). Il capitolo decimo, intitolato "So Many Ways to say 'I Love You,'" è dedicato alle varie sfumature linguistiche, culturali e storiche dell'amore. Ecco quindi che Hales spazia dalle espressioni idiomatiche agli aneddoti, per spingersi sino a disquisizioni letterarie di vario genere (da Catullo a Boccaccio, da Manzoni a... Moccia). In "Marcello and Me" l'autrice si occupa del cinema italiano partendo dagli albori (Alberini e Pastrone) e passando poi in rassegna i vari cambiamenti avvenuti con l'avvento del sonoro, la presenza ingombrante del fascismo e la rinascita avvenuta nel dopoguerra grazie al Neorealismo. Il capitolo si conclude con alcune considerazioni su Fellini e *La dolce vita*, e soprattutto sull'iconicità del protagonista del film, quel Marcello Mastroianni che "scoffed at the earnest preparations of American actors and called moviemaking a game" (254) - e che quindi con il suo sorridere dinanzi ai metodi dell'Actor's Studio ci ricorda un po' il concetto di *sprezzatura* già famoso in Italia nel Rinascimento. In "Irreverent Italian" l'autrice propone una rapida serie di considerazioni sull'uso e sulla diffusione delle parolacce nell'italiano parlato e scritto, conducendo il discorso con sobrietà e tatto, e nobilitando il tutto con puntuali riferimenti a Petronio, Boccaccio e persino a Leonardo. Questa sezione termina con richiami più contemporanei, dove a farla da padrone è il mondo della politica (da Mussolini a Craxi, per finire con Berlusconi). Nell'ultimo capitolo, "Mother Tongue," Hales si sofferma sulle differenze tra italiano scritto e parlato, per poi commentare la presenza sempre più massiccia di parole inglesi nell'italiano corrente, affermando che "even

Italians get confused by what some called the ‘Englishing’ of their language” (281). L’autrice affronta infine l’aumento costante dei neologismi che però ora, a differenza del passato, sono introdotti soprattutto dai giornali e dalla televisione.

La Bella Lingua è senza dubbio un libro assai piacevole da leggere, scritto con eleganza e vivacità da un’autrice innamorata dell’Italia e dell’Italiano. Come tale però riflette la passione e, talvolta, la parzialità di chi non riesce a vedere i limiti dell’oggetto della propria affezione. Hales tuttavia non è affatto interessata a redigere un resoconto fedele delle varie sfumature della lingua e della cultura italiana (impresa peraltro impossibile), quanto a proporre una sorta di manuale che introduce con semplicità ed accuratezza queste ultime a chi italiano non lo è. Evitando volutamente gli accademismi, il volume aspira perciò a raggiungere un pubblico vasto, e non necessariamente di studiosi. Un pubblico come, ad esempio, quello degli studenti universitari americani che, per esperienza personale di chi scrive, solitamente divorano il libro e, dopo essere stati contagiati dalla passione narrativa dell’autrice, cercano anche loro di passare dal “learning Italian” al “living Italian” (290).

Fulvio Orsitto

CALIFORNIA STATE UNIVERSITY, CHICO

Alan O’Leary. *Tragedia all’italiana. Cinema e terrorismo tra Moro e memoria*. Tissi: Angelica Editore, 2007. 230 pp.

Partendo dalla considerazione che non esiste una definizione di terrorismo “che sia allo stesso tempo precisa e comunemente accettata” (12) O’Leary, nell’introduzione al presente volume, ci avverte di aver volutamente usato i termini terrorismo e terrorista “in modo provvisorio,” perché “le loro connotazioni mutano di volta in volta” e “le denotazioni rimangono sempre sospese”(13). Il corpus di pellicole prese in esame include film in cui la violenza degli *anni di piombo* (o la sua eredità) viene rappresentata in modo esplicito ed altre in cui ciò avviene in modo implicito. La suddivisione in quattro capitoli del volume segue però un criterio cronologico, in base al quale l’autore suddivide la più che trentennale filmografia sul tema in base a periodi diversi della storia del terrorismo in Italia.

O’Leary distingue quattro categorie: a) quella della “tragedia all’italiana,” che include pellicole degli anni Settanta in cui “sono le convenzioni della commedia all’italiana e del poliziesco a essere usate in prevalenza per rappresentare, in modo sarcastico ma diretto, la crescente disgregazione sociale e gli sconvolgimenti politici degli anni di piombo”

(14); b) quella dei film “a modello edipico,” ossia legati al sequestro Moro, dopo il quale “il sorriso sarcastico della commedia all’italiana si contorce in una smorfia” (16); c) quella delle pellicole realizzate a metà anni Ottanta che si occupano del fenomeno del pentitismo, ed infine d) quella dei film che, a partire dalla metà degli anni Novanta, trattano “l’esilio letterale e figurato, la reintegrazione (o la sua impossibilità) dell’ex terrorista nel corpo della nazione” (19). È soprattutto quest’ultimo gruppo di pellicole a suggerire che “gli anni di piombo, e il terrorismo stesso, restano una questione aperta” (24).

Nel primo capitolo del volume l’autore propone una ridefinizione del concetto di cinema nazionale e si sofferma sull’importanza dell’impronta neorealista sul cinema italiano del dopoguerra - partendo dall’assunto che il grande schermo è forse “il luogo ideale in cui è riposta e messa in atto l’idea della nazione post-bellica” (38). O’Leary si sofferma poi “sulla stretta relazione tra storia e memoria, intesa principalmente come memoria collettiva, e sulla parte che il film può occupare all’interno di un tale rapporto” (25); ricordando infine come la stessa espressione *anni di piombo* abbia un’origine filmica, essendo il titolo di una pellicola di Margarethe Von Trotta (*Die bleierne Zeit*, letteralmente *Il tempo di piombo*) presentata al Festival del Cinema di Venezia nel 1981.

Il secondo capitolo contiene uno studio dei film che si occupano della vicenda Moro. L’autore si sofferma sulla centralità di questo evento nell’immaginario collettivo, sostenendo che è tutt’ora “l’elemento chiave con cui confrontarsi nelle memorie dei protagonisti degli anni di piombo” (67). Dopo una serie di puntuali osservazioni su pellicole che si richiamano in modo diretto o indiretto a questo evento, O’Leary afferma che alcune di esse trattano il sequestro come esperienza traumatica per la sinistra italiana, altre lo fanno secondo le convenzioni del *conspiracy film* ed altre ancora usando addirittura un tono ironico. L’autore aggiunge poi che il sequestro Moro è diventato anche “un elemento disponibile per essere venduto fuori dall’Italia come patrimonio nazionale ‘infangato’” (26).

Il terzo capitolo si sofferma invece sui generi cinematografici, spesso usati come strumenti epistemologici per affrontare il fenomeno del terrorismo (tra questi ultimi spicca la commedia all’italiana ed il suo modo di affrontare gli effetti della violenza politica). Dopo una serie di osservazioni sul filone dei film erotico-politici (il cui capostipite è senza dubbio *Ultimo tango a Parigi* di Bertolucci), O’Leary si sofferma su *Donne armate*, una *fiction* televisiva, peraltro alquanto stereotipica, diretta da Sergio Corbucci nel 1991 che ha però il merito di essere il primo documento filmico del post-terrorismo. Nel quarto capitolo, l’autore si occupa dei film che “tentano di negoziare l’eredità piuttosto che la realtà del terrorismo

in Italia” (27), quasi come se in Italia fosse il cinema a svolgere il ruolo di una ipotetica commissione per la verità e la riconciliazione nazionale. Nelle conclusioni O’Leary si occupa, tra le altre cose, di pellicole come *Romanzo criminale* (Michele Placido, 2005) e *Arrivederci amore, ciao* (Michele Soavi, 2006), oltre che della mini-serie televisiva *Attacco all stato* (Michele Soavi, 2006).

In conclusione, un volume ben documentato come *Tragedia all’italiana* non è solo ricco di acute osservazioni, ma si avvale anche di sapienti analisi filmiche, candidandosi a diventare uno strumento prezioso nell’aiutare accademici (e non) ad orientarsi in un pluriverso come quello degli *anni di piombo* che – nonostante l’ampia gamma di ricerche accademiche e studi storici – non ha mai stimolato più di tanto gli storici ed i critici del cinema. Come infatti ricorda l’autore nell’introduzione, l’esplorazione delle rappresentazioni cinematografiche del terrorismo italiano è stata fino a qualche anno fa alquanto povera, limitandosi a “un insieme sparso di recensioni di film” e ad “una piccola quantità di articoli che trattano singoli testi, aspetti tematici o considerazioni di tipo tassonomico relative al *corpus* nel suo insieme” (24). Al di fuori di alcune tesi di dottorato, l’unico testo ad occuparsi in modo sistematico del fenomeno è il recente *Schermi di piombo* (2007) di Christian Uva, un volume assai valido che però si basa su una bibliografia soprattutto italiana. Per superare questo limite, O’Leary pone le basi della sua ricerca su testi italiani ma anche, e soprattutto, anglosassoni, “che testimoniano tra l’altro il grande interesse suscitato fuori da questo Paese dalle vicende politiche e dalla cultura dell’Italia repubblicana” (25). Ecco quindi che il valore scientifico del presente volume, oltre che il suo ‘tempismo,’ non possono che spingerci ad accogliere con favore uno studio come *Tragedia all’italiana* che, oltretutto, si distingue per la quasi calviniana leggerezza con cui ci invita ad interrogarci su un frammento della memoria storica italiana così tragico ed importante come gli *anni di piombo*.

Fulvio Orsitto

CALIFORNIA STATE UNIVERSITY, CHICO

Angela Bianchini. *Spiriti Costretti. Racconti biografici*. Torino: Aragno, 2008. 240 pp.

Angela Bianchini, ha ricevuto il Ph.D. alla Johns Hopkins negli Stati Uniti, è autrice di romanzi, studiosa di filologia romanza, letteratura spagnola e latino-americana, collabora regolarmente al quotidiano *La Stampa*. Scritti tra il 1963 e il 2005 e pubblicati in diverse occasioni, i saggi qui raccolti riflettono la varietà dei suoi interessi e ne delineano un

diorama. Pur essendo di vario argomento, questi scritti tracciano un profilo storico che va dall'Ottocento ai nostri giorni. Se esistono fili conduttori essi si notano e sono il tema della memoria, del femminismo, dell'esodo – la difficoltà di vivere tra culture diverse.

La prima reazione dopo la lettura del libro è un senso di profonda commozione soprattutto per chi ha vissuto una vita parallela alla Bianchini. Mi riferisco agli Italianisti (*studiosi emigrati*, per usare le parole di Spitzer) e a tutti gli studiosi stranieri che hanno ottenuto il Ph.D. negli atenei statunitensi. *Spiriti costretti* è un libro che tocca il cuore per lo stile, la sinuosità narrativa, impreziosita dal multilinguismo di francese, spagnolo, inglese che si intrecciano in una prosa italiana di pregevole fattura. Come indica il sottotitolo, *Racconti biografici*, i saggi si leggono come vivaci esperienze di vite vissute che rivelano le qualità narrative della Bianchini, evidenziandone il grande studio, la conoscenza, e soprattutto l'amore per i personaggi che vivono nelle pagine del libro. Ma chi sono questi personaggi? Gli *Spiriti Costretti* sono grandi personaggi che la Bianchini ha conosciuto personalmente in America, Spagna, Francia o attraverso la lettura di epistolari, documenti e ricerche.

Il titolo mette in luce la dimensione ariostesca dell'amore per i protagonisti del libro, che si rivela attraverso la sensibilità per il quotidiano, i riferimenti precisi ai dettagli, come la descrizione delle sembianze fisiche delle donne o l'abbigliamento degli uomini. Come si legge nella prefazione del libro, l'autrice spiega che il titolo fu tratto da un verso dell'*Orlando Furioso*: "Non con spiriti costretti tali incanti." Tuttavia, l'intento non sarà quello di scrivere vite parallele allo scopo di evidenziare possibili somiglianze tra personaggi dato che essi appartengono a epoche diverse. Queste vite potrebbero invece essere accomunate, come suggerisce il risvolto di copertina, dal continuo errare, anche in esilio, e dall'incessante ricerca.

La prima parte è intitolata *Anglosassoni tra Roma, Firenze e Venezia* ed è suddivisa in sette saggi: *L'indomita signora Trollope*; *Edith Wharton*; *Constance Fenimore Woolson*; *Isabel Stewart Gardner*; *Una vita con B.B.* (Il critico d'arte Bernard Berenson); *F. Marion Crawford*; *Vernon Lee*. La seconda parte, intitolata *Francesi un po' dappertutto*, include *Una primavera di duecento anni fa*; *Zélide o il primo amore di Benjamin Constant*; *Ritorno a Nohant*; *Le case di Colette*. La terza, *La España peregrina*, include cinque saggi: *Zenobia Camprubí*; *I temi della letteratura spagnola e Pedro Salinas*; *Quando finirà la guerra*; *María Teresa León*. La quarta, *Immagini e ombre del Novecento*, contiene quattro saggi: *Darlinghissima* [storia d'amore tra Natalia Danesi e Janet Flanner]; *Iris Origo*; *Clotilde Marghieri*; *Ritorno a Johns Hopkins*. Spiccano fra

tutti Edith Wharton e Henry James, Bernard Berenson, Mrs. Trollope e Isabel Stewart Gardner, Zelide e George Sand, Zenobia Camprubí, Maria Teresa León e Rafael Alberti, Iris Origo e Clotilde Marghieri, Juan Ramon Jimenez Pedro Salinas e Leo Spitzer. La Bianchini li descrive con attento senso storico e sensibilità critica, attuando uno scavo psicologico che dà alle loro biografie una suggestione di romanzo, permettendo una viva partecipazione alle loro vicende personali. Non a caso il grande filologo Leo Spitzer, il professore tanto amato dalla Bianchini, chiude la raccolta dei saggi. È significativo che la fine del libro racconti l'inizio della carriera letteraria della Bianchini. Nell'ultimo saggio infatti l'autrice rivive uno dei momenti più importanti della sua vita riportandoci agli esordi della sua carriera, quando descrive, con nostalgia, il suo arrivo negli Stati Uniti nel maggio del 1941 da Lisbona, "una degli ultimi italiani di origine ebraica ai quali era stato consentito di lasciare il paese." Siamo alla Johns Hopkins quando la ventenne Bianchini inizia a studiare filologia romanza, un momento che lei definisce storico. L'università le fece una grande impressione, le sembrava di essere in una sorta di Partenone, un paradiso dove i grandi spazi, i prati, i grandi edifici sembravano avvolti da un'atmosfera idillica. Fu qui che assistette alla prima lezione di Leo Spitzer. Ecco come l'allieva descrive il suo professore, l'immagine sembra tratta da un film di Fellini: "In quei giorni, lo si vedeva ancora con un cappello a falde larghe, un cappotto o una mantella nera e portava i capelli lunghi e bianchi." La Bianchini descrive poi uno spassoso episodio raccontatole da Salinas: "Un certo giorno persona devota a Spitzer entrò nella caverna (dell'alchimista, così chiamava l'ufficio di Spitzer) e salutò così questo grande maestro dell'alchimia: "Come sta, maestro, lavorando come sempre?" Don León si voltò e, rapidamente, immediatamente, rispose, correndo: "Lavorando? No, davvero, *gozando*, come al solito, *gozando*."

Il volume si chiude dunque a cerchio e ci fa rivivere attraverso gli spiriti costretti di Angela Bianchini la cultura letteraria dei nostri tempi con freschezza, acume, metodo e precisione. Un libro per studiosi della letteratura, ma di piacevole lettura che informa sulla personalità degli scrittori e sul loro mondo.

Giacomo Striuli

PROVIDENCE COLLEGE