

LA CITTÀ IDEALE 2.0

*"D'una città non godi le sette
o le settantasette meraviglie,
ma la risposta che dà
a una tua domanda"
(Italo Calvino)*



Il Foglio dell'Umanitaria

LA CITTÀ IDEALE 2.0

(prima parte)

1



Anno II, n. 1 - luglio 2022

PERIODICO DELLA SOCIETÀ UMANITARIA
AUT. TRIB. MI DEL 19/11/1994 N. 611

DIRETTORE RESPONSABILE

Alberto Jannuzzelli

REDAZIONE

Claudio A. Colombo
Francesca Di Cera
Daniele Vola

INSIEME AGLI AUTORI, SI RINGRAZIA PER LA COLLABORAZIONE

Roberto Arsuffi
(Urbanfile Milano)
Valeria Calabrese
(Biblioteche civiche torinesi)
Christian Carta
Andrea Cherchi
Edizioni Zero (Milano)
Marina Melogli

PROGETTO GRAFICO

Marinella Militello

STAMPA

Pixartprinting

DIREZIONE E REDAZIONE

Via Daverio 7 - 20122 Milano
tel. 02 5796831
info@umanitaria.it

COPYRIGHT © SOCIETÀ UMANITARIA E DEI SINGOLI AUTORI

È VIETATA LA RIPRODUZIONE TOTALE O PARZIALE E CON QUALSIASI MEZZO DELL'OPERA
IN TUTTI I PAESI SENZA PREVIA AUTORIZZAZIONE DEI TITOLARI DEL COPYRIGHT.

EDITORIALE

INTERVENTI

5

Civitas - Comunità: la città alle radici della civiltà europea
di Alberto Jannuzzi, Presidente Società Umanitaria

9

Città, periferia e diseguaglianze *di Ugo Targetti*

27

Riflessioni sul corpo vivo della città *di Gianni Biondillo*

31

La città e l'uomo. Due modelli di città: ideale e moderno *di Claudio Bonvecchio*

39

Periferia a chi? *di Fabio Corbisiero*

43

Cinema e città: dal reale all'iperreale *di Antonello Zanda*

55

Uliano Lucas, il tempo del racconto *di Andrea Tinterri*

61

Uliano Lucas. Portfolio

71

Il raffinato equilibrio tra centro e periferia in Pier Paolo Pasolini *di Daniele Gallo*

77

Città e deserti: geografie invisibili e immaginarie. Omaggio a Italo Calvino
di Carla Valentino

FOCUS

85

Un modello virtuoso di riconversione industriale a fini di utilità sociale:
la sede del CSC di Carbonia *di Paolo Serra*

DOCUMENTI

93

Il quartiere che cambiò il mondo *di Claudio A. Colombo*

EDITORIALE

Dopo il numero d'apertura dedicato all'Europa-una in diversitate (in cui abbiamo rievocato lo spirito del Vecchio Continente attraverso le riflessioni di otto esperti nella musica, nell'arte, nel cinema, nella letteratura, nella didattica, nell'attualità), ci siamo chiesti in che direzione volgere il nostro sguardo e quale potesse essere un argomento paradigmatico in cui rintracciare – almeno in parte – le istanze che hanno caratterizzato la nostra istituzione, sempre attenta alle questioni sociali endemiche del proprio tempo.

«La forma di una città cambia, ahimè, più in fretta del cuore d'un mortale». Quando siamo incappati in questa frase di Charles Baudelaire (tratta dal racconto "Il cigno", in quella che è considerata una delle opere poetiche più influenti dell'Ottocento, *I fiori del male*), ci siamo resi conto che il nuovo numero della nostra rivista poteva partire proprio da qui: dalla città a misura d'uomo, perché è proprio la città che, fin dal medio evo, ha rappresentato l'elemento fondante della cultura italiana e mitteleuropea.

La città a misura d'uomo continua ad essere un tema quotidiano, dibattuto in lungo e in largo, ma ancora pieno di incognite: da una parte permane il solito refrain del tempo ormai maturo per superare una delle dicotomie fondanti dell'ultimo secolo, la divisione tra centro e periferia (una questione irrisolta che Greta Thunberg giudicherebbe probabilmente con "il solito bla bla bla"); e dall'altra ci si ostina a seguire una visione sempre più proiettata verso il cielo (quanto è cambiato lo skyline delle metropoli negli ultimi anni?), una visione quasi distratta della realtà dei fatti, che si dimentica di quelli che vivono ogni giorno con i piedi per terra, in un habitat non particolarmente attraente (traffico, ghetti, cantieri, sporcizia) e comincia a chiedersi se non sia auspicabile l'avverarsi della profezia del "battito d'ali di una farfalla" per poter ricominciare tutto da capo, ma con criteri differenti: ovvero mettere finalmente al centro d'ogni piano territoriale la società e tutti i suoi abitanti, recuperando la concezione dell'architetto svizzero Le Corbusier: "sole, spazio e alberi, io li ho considerati come materiali fondamentali per la creazione urbanistica".

Considerata la vastità delle argomentazioni da trattare, quello che abbiamo deciso di intitolare "la città ideale 2.0" (ma forse è già arrivato il tempo della città 3.0), sarà il tema su cui ci concentreremo in questo e nel prossimo numero della rivista; in questo numero, che ha un taglio per lo più umanistico, ci avvicineremo al nocciolo del problema grazie ai contributi di un team di esperti di varia estrazione disciplinare, mentre nel prossimo numero, che avrà un taglio più specialistico (a cui si aggiungerà anche una sezione di vignette e illustrazioni, grazie alla collaborazione con la rivista *Buduar*), ci avvarremo della professionalità di ulteriori "osservatori" per sbrogliare il bandolo della matassa.

Ecco tutto quello che troverete in queste pagine: Alberto Jannuzzelli prende spunto dalla parola *civitas* per comporre il mosaico delle nostre città, con un collegamento ideale all'identità europea; Ugo Targetti, uno dei più noti esperti di pianificazione territoriale, si sofferma sulla conformazione delle città (Londra, Parigi, Milano) tra zone centrali e zone periferiche, ponendo l'accento sul grado di accentuazione delle disuguaglianze nel

corso del '900; col suo stile corrosivo l'architetto-scrittore Gianni Biondillo si diverte a fare le pulci a quello che ormai ogni archi-star considera il modello su cui puntare, ovvero la Ville du quart d'heure, la cosiddetta "Città del quarto d'ora"; il filosofo della scienza Claudio Bonvecchio si concentra sulla città come trait d'union che unisce l'orizzontale con il verticale, espressione simbolica del collegamento tra terra e cielo, immaginando una nuova Weltanschauung collettiva in cui i luoghi abitativi e i luoghi di aggregazione sociale siano finalmente portatori di un nuovo equilibrio, di una nuova armonia e di un nuovo spirito conciliatore; partendo dai fratelli Lumière, passando per Metropolis e arrivando a Matrix, il critico Antonello Zanda guarda alla città come luogo del movimento, sulla città come organismo vivente che cresce e si espande al ritmo d'un battito di ciglia, evidenziando come la macchina da presa ne rifletta tutti i conflitti della struttura sociale intersecando canali, raffinerie, acciaierie, strade e autostrade, folle formicolanti in quartieri spersonalizzanti; attraverso una lunga intervista ad uno dei più noti fotografi del '900, Uliano Lucas, e grazie ad un toccante portfolio, il critico Andrea Tinterri volge lo sguardo sulla città di Milano, ai suoi quartieri, ai suoi protagonisti, alle sue lotte, ricostruendone trasformazioni e cambiamenti, facendoci perdere nella città come in un film in bianco e nero; dopo due anni di pandemia, il sociologo Fabio Corbisiero si chiede con un pizzico di vis polemica se le periferie italiane siano ancora lontane dal raggiungere il centro, perché la forbice centro-periferia nelle città si sta espandendo pericolosamente, nonostante siano in atto numerosi processi di rigenerazione dal basso e un universo pulsante di attivismo civico impegnato nella lotta alla riproduzione della disuguaglianza tra chi vive in pieno centro e chi è relegato fuori; il saggista Daniele Gallo sembra proseguire le argomentazioni del sociologo, immergendosi nel pensiero di Pier Paolo Pasolini, dove la periferia, icona del sacro, tra baracche di anime dannate, è opposta a un centro fuori dal tempio, sprofondata nella sua involutiva normalità e noia, mentre la studiosa Carla Valentino ci regala un liricissimo omaggio a Italo Calvino, facendoci perdere tra geografie invisibili e atmosfere atemporali, immaginando un dialogo tra Marco Polo e l'imperatore dei Tartari Kublai Khan dal centro di un impero che pare diventare una immensa città.

Il numero si completa con due trattazioni particolari: nella prima (sezione FOCUS) viene presentato un caso di riconversione industriale a fini sociali, negli spazi portati a nuova vita della nostra sede di Carbonia; l'altra (sezione DOCUMENTI) ci fa fare un salto nel tempo, agli inizi del '900, svelando uno dei progetti più all'avanguardia di cui fu protagonista l'Umanitaria nel campo dei quartieri residenziali per il Quarto Stato, un'esperienza antesignana dell'odierno social-housing, premiata per la modernità concettuale e realizzativa durante l'Esposizione Internazionale del Sempione del 1906.

Insomma, parafrasando quello che diceva Ernest Hemingway nell'epigrafe usata in Per chi suona la campana (ovvero sostituendo la parola "uomo" con "città"), possiamo concludere: «Nessuna città è un'isola, completa in sé stessa: ogni città è un pezzo di continente, una parte del tutto».



INTERVENTI

Civitas – Comunità: la città alle radici della civiltà europea

di Alberto Jannuzzelli, *Presidente Società Umanitaria*

Quando penso ad una città, mi viene in mente il senso che deve avere per chi la abita, o anche per chi – anche solo di passaggio – vi viene accolto. E non trovo parole migliori di quelle di Elio Vittorini: “...e la gente è contenta nelle città che sono belle... e si capisce che sia contenta. Ha belle strade e belle piazze in cui passeggiare, ha magnifici abbeveratoi per abbeverarvi le bestie, ha belle case per tornarvi la sera, e ha tutto il resto che ha ed è bella gente”.

Mi ritrovo in questo ritratto di città, e nelle parole di questo siciliano innamorato di Milano e della Lombardia. E, proprio come Vittorini, mi riconosco in quella aspirazione illuminista lombarda, quella del Verri e del Beccaria – per intenderci – cui ho aggiunto la vena popolare e umanitaria (letteralmente!), sociale e pure un po’ anarchica, cosmopolita e sperimentale, che rende unica questa città.

La città secondo me ha senso se sa rispecchiare le molteplici identità che la compongono e la rendono viva.

Mi piace ricordare che la città è la *civitas* che, nella concezione politica e giuridica latina, designava la città-stato, corrispondente alla *πολις* dei Greci; e indicava l’insieme dei cittadini, distinguendosi in ciò dalla *urbs*, che indicava invece il complesso di edifici e di mura.

Civitas è la congregazione di coloro che lì vivono legati da vincoli sociali regolati dalle stesse leggi; designa lo *status* giuridico di un

cittadino appartenente a una comunità, i suoi diritti; è una “comunità di cittadini”.

Credo che la città sia uno dei tratti caratteristici della nostra Europa. Meglio: sono convinto che la civiltà europea si sia andata formando nei secoli anche grazie alle nostre città.

Come ha studiato e raccontato Jacques Le Goff, dopo la decadenza delle città greche e romane, il medio evo ha visto nascere e svilupparsi in tutta Europa i liberi comuni, dando l’avvio ad una trasformazione non solo urbanistica, ma anche sociale ed antropologica.

Chiusi entro mura di protezione – utili anche ad affermare ed a rafforzare le reciproche identità – ma nello stesso tempo in rapporto osmotico con le campagne: i comuni nascono e si sviluppano grazie all’apporto dei contadini, che vi giungono per diventare “cittadini”, cioè titolari di diritti e nuove libertà; grazie a loro, ai monaci, ai nuovi artigiani, ai commercianti, le città diventano il crogiolo in cui si forma una nuova coscienza politica, e si avvia un potente rinnovamento culturale, artistico e religioso. Nascono nuove classi sociali, si confrontano nuovi saperi e nuove visioni del mondo, e ognuna di esse si impadronisce di uno spazio e lo trasforma, secondo un “modello” che riconosciamo in tutta Europa: la piazza, la cattedrale, il palazzo del potere temporale, quelli dei nuovi borghesi, il monastero, la scuola.

Voglio ricordare qui, come altro elemento fondativo, i “clerici vagantes”: monaci studiosi e studenti, goliardi e giullari, che nei loro viaggi di conoscenza portano con sé i semi di nuove esperienze e costruiscono la rete di nuovi saperi, spesso

irridendo le autorità.

Nascono così le prime università, durante quei secoli che per troppo tempo sono stati definiti “bui”: l'*Alma Mater* di Bologna, nel 1088: la prima in Europa; Oxford; nel giro di pochi decenni, Parigi, Salamanca, Cambridge, Padova, Napoli, Siena, Lisbona, Valladolid... Ovunque, in Europa: Università che ancora oggi vivono e rendono vive le città e che ospitano grandi luminari insieme ai nuovi “chierici”, i nostri studenti che nel nome di Erasmo si mettono in viaggio in cerca di saperi ed esperienze da condividere.

Universitas: persone ed esperienze che convergono, si incontrano per migliorarsi insieme, e insieme danno vita a nuove conoscenze. Cercando un pensiero libero e spesso irriverente. Mi piace pensare che la definizione “città universitaria” voglia dire proprio questo; in questo senso, anche la nostra Società Umanitaria è una *universitas*: centro di formazione ed elaborazione di nuove conoscenze, ben radicata nella storia e nella cultura milanese e lombarda, ma con rapporti e interscambi in Italia e nel mondo.

Come ha sintetizzato mirabilmente Le Goff, è proprio la città, figlia del medio evo, che scardinando le gerarchie feudali diventa madre e matrice della coscienza europea. Della nostra coscienza.

La conoscenza rende liberi: e anche questo è un elemento fondante della nostra Europa: portato di democrazia e di laicità – almeno nelle nostre aspirazioni...

Conoscere la storia ci aiuta a comprendere la complessità e a immaginare il futuro.

La città è un tessuto complesso, tramato e ordito dalla storia e dal lavoro di architetti, urbanisti, sociologi, antropologi, amministratori, e da tanti altri esperti nelle regole del costruire, dell'organizzare e dello stare insieme. Un lavoro

difficile e delicato, perché influenza direttamente il nostro modo di vivere la città, e la nostra vita di ogni giorno.

Oggi pochi architetti hanno l'opportunità (il privilegio?) di contribuire alla costruzione *ex novo* di una città; il loro lavoro si esplica nella gran parte dei casi nel ridisegnare spazi, nel realizzare centri e strutture per fini culturali o sportivi o commerciali, nell'intervenire su strutture o viabilità già esistenti.

La loro responsabilità è quindi ancora più grande, perché quelle strutture e quegli spazi già esistenti portano con sé le storie e le esperienze di chi li ha vissuti. E i rischi di snaturare quegli spazi e di rovinare per sempre quel tessuto sono altissimi.

A volte, basta sopprimere la fermata di un bus per cambiare la vita delle persone.

Ricordo le parole disilluse di Raffaele La Capria ad Alessandro Piperno:

“Napoli è stata uccisa dalla speculazione edilizia... Cambiare la struttura urbanistica di una città significa cambiarne la morale. E Napoli è cambiata moltissimo dopo la speculazione edilizia: è stato allora che sono arrivate le periferie inabitabili, è stato allora che è nata la «corona di spine», così viene chiamata a Napoli la periferia, «corona di spine». Quella speculazione, così simile purtroppo a quanto accaduto in altre città, non solo in Italia, ha inciso profondamente: ha tolto vita e aggiunto bruttezza e malaffare. Non è stata solo un'occasione mancata: è stato l'innesco di una bomba sociale della quale nessuno ha potuto meravigliarsi”.

Complesso e delicato è il tessuto della città; consapevole e attento deve quindi essere ogni intervento – pur necessario –, perché la città non è un museo e ha il “diritto” (dovere?) di trasformarsi nel tempo.

Da diversi anni stiamo assistendo ad un fenomeno che è stato definito *gentrification*: il cambiamento progressivo di un'area urbana tramite l'acquisto degli immobili e la loro rivalutazione sul mercato; accade per esempio nei centri storici o in quartieri considerati “interessanti” o *trendy*, che vedono l'abbandono da parte dei ceti sociali più deboli, che non possono sostenere i nuovi costi abitativi, e l'arrivo di classi più abbienti o di attività

commerciali più redditizie.

Pensiamo alla trasformazione dei centri storici delle nostre città d'arte, dove tante abitazioni, anche di gran pregio, sono state adibite a *bed & breakfast* per accogliere i turisti, e troppe attività artigianali e commerciali hanno lasciato il posto a gelaterie e a spacci di generi alimentari.

Ricordo, in occasione di un viaggio a Barcellona, le scritte sui muri contro questa trasformazione del centro storico, che invitavano i turisti a non invadere in modo indiscriminato gli spazi della vita cittadina. O penso ai lunghi mesi della pandemia, quando le attività turistiche hanno subito uno stop forzato e abbiamo dovuto constatare l'aspetto quasi spettrale di quelle aree, pur bellissime dal punto di vista artistico e architettonico, ma prive di vita.

Le città europee sono costruite secondo la stessa "grammatica" o – meglio – secondo la stessa semantica: ogni città europea conserva tracce delle sue radici e, quando riesce, se ne fa vanto. Forse è anche per questo che in ognuno di questi centri, pur quando lontani migliaia di chilometri dalla nostra, ci sentiamo a casa.

Sentirsi a casa vuol dire essere a proprio agio nello spazio, riconoscerne le coordinate e le logiche, quindi riconoscerlo come proprio. Sentirsi cittadini del mondo è quel sentimento, quella emozione, quella consapevolezza che ovunque si può essere sé stessi e nello stesso tempo al cospetto di nuove esperienze, ma senza il timore di perdersi. È quella sicurezza che spesso invidiamo ai giovani e a volte rimpiangiamo di non sentire più.

Dalle città apprendiamo le fondamenta della nostra comune civiltà e non possiamo che arrenderci all'appartenervi. Per questo dobbiamo difenderle.

Verrebbe da dire: *Aux armes citoyens!* se il fragore delle armi non stesse già squassando interi Paesi, oggi come innumerevoli volte nella nostra vecchia Europa. E poi, abbiamo armi più potenti: l'educazione, la conoscenza, la condivisione, l'immaginazione, la progettualità, il lavoro. E l'arte.

L'equilibrio dello spazio urbano è delicatissimo; senza l'apporto di ognuno di

noi che l'abitiamo, non c'è più *civitas*. E ad attenderci è il disagio drammatico dello spaesamento.

Mi preme però evidenziare anche un altro aspetto di questo movimento: i giovani – che pur senza generalizzare rappresentano la fascia sociale più precaria – dovendo abbandonare i centri storici e i quartieri più eleganti delle nostre città (quartieri che in alcuni casi ahimè non conoscono neppure) vanno ad occupare le zone più periferiche e nel tempo, ripensando gli spazi e le complessità, ne costituiscono l'anima. Quasi sempre questa nuova "occupazione" (che è un "occuparsi", un "prendersi cura" dei luoghi) passa anche attraverso l'arte: gli spazi delle periferie sono più disponibili ad accogliere le nuove forme artistiche. Aggiungendo socialità e bellezza – proprio come auspicava Vittorini.

È sorprendente come le nostre periferie siano ricche di progetti per migliorare la qualità della vita, puntando sulla collaborazione e la condivisione. Credo che abbiamo tutti molto da imparare da questo nuovo movimento, dalla forza vitale che ci arriva da queste nuove esperienze. E che i nostri amministratori e gli urbanisti possano (debbano!) far sì che queste esperienze non siano "fiori nel deserto". La sintesi migliore è – come spesso accade – nelle parole di Italo Calvino:

"L'inferno dei viventi non è qualcosa che sarà; se ce n'è uno, è quello che è già qui, l'inferno che abitiamo tutti i giorni, che formiamo stando insieme. Due modi ci sono per non soffrirne. Il primo riesce facile a molti: accettare l'inferno e diventarne parte fino al punto di non vederlo più. Il secondo è rischioso ed esige attenzione e apprendimento continui: cercare e saper riconoscere chi e cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio."

La città è una "comunità": di storie, di lavoro, di destini e di saperi. Siamo noi cittadini l'anima della nostra città, il filo che lega le varie esperienze e ricama il disegno del futuro.

Ed è a noi – e qui parlo anche della mia





attuale esperienza – che spetta di costruire quella rete sociale e culturale che tiene insieme esperienze e saperi, di formare le nuove professionalità in grado di affrontare queste

nuove complessità; di dare – con umiltà e consapevolezza – il nostro contributo, affinché ognuno possa riconoscere le sue radici, trovare il proprio spazio e costruirsi liberamente il proprio destino.

Città, periferia e diseguaglianze

di Ugo Targetti

La città è stata quasi ovunque nel mondo la culla delle civiltà, ha elevato la condizione umana aumentando esponenzialmente l'interazione e lo scambio materiale ed intellettuale tra gli uomini.

La città ha quindi prodotto progresso ma anche, per secoli, una prima grande diseguaglianza tra chi ne era accolto e protetto e chi viveva fuori di essa. La città ha accresciuto le diseguaglianze tra i suoi abitanti quando si è differenziata al suo interno, tra zone ricche e zone povere, tra chi vive nel "centro" e chi vive nella "periferia". La realtà tuttavia non è sempre così schematica.

Per capire quale ruolo ha avuto e può avere la città nell'accrescere o ridurre le diseguaglianze è utile rileggere l'ultimo saggio di Bernardo Secchi, "La città dei ricchi e la città dei poveri", ove si sostiene come la città, nel mondo occidentale e qui in Italia in particolare, sia stata uno strumento di accentuazione delle diseguaglianze ma nello stesso tempo sia stata un campo di applicazione di riforme economiche e politiche tese a ridurre le diseguaglianze. E come infine, più recentemente nei decenni dell'economia globale e della libera circolazione di capitali, merci e persone, la città sia diventata campo di accentuazione delle diseguaglianze tra inclusi ed esclusi dai processi di internazionalizzazione.

Ma che cosa sono le periferie? Non c'è una definizione teorica, generale di periferia.

Se consideriamo la forma delle città e i loro caratteri fisici il termine periferia vale in antitesi a quello di centro; tuttavia non sempre il "centro città" è il centro geometrico o geografico della

città o di un territorio. Sotto il profilo delle condizioni sociali, nel senso comune, si associa la "periferia" alla "città dei poveri" e il "centro" alla "città dei ricchi". Ciò è vero se si dà al termine "periferia" la valenza di categoria astratta non necessariamente coincidente con la condizione fisica e geografica, anche se spesso periferia fisica e città dei poveri coincidono.

I centri e le periferie delle città possono avere caratteri diversissimi, perché non sono categorie univoche: ci possono essere centri degradati e periferie ricche. Tuttavia, generalmente nel centro si addensano i valori urbani, nelle periferie questi si diradano, talvolta fino al degrado e all'abbandono.

Si può dire quindi che con il termine "periferia" si intende una condizione di minor valore urbano; non per questo tale condizione corrisponde sempre ad una condizione sociale problematica e percepita come discriminata.

È dunque difficile dire cosa siano le periferie, quali siano i caratteri fisici e sociali che le connotano, dove in una certa città inizino e dove finiscano fisicamente, anche perché spesso è difficile definire il limite stesso della città. Per contro è facile individuare la periferia laddove le condizioni di degrado fisico, di scarsità di valori urbani e di marginalità sociale sono estreme.

Forse fino alla prima parte del XX secolo era più facile individuare le periferie delle città, almeno in quelle europee che generalmente hanno un centro storico, una parte più densa e compatta formatasi tra la metà dell'800 e la metà del '900, e la periferia fatta di quartieri



residenziali popolari ad alta densità o di sobborghi storici, anche se si sono formate periferie "ricche" con edifici a bassa densità immersi nel verde.

Nella seconda parte del '900, con i processi di migrazione dal terzo mondo (iniziati con la fine degli imperi coloniali) e di inurbamento all'interno dei paesi emergenti che hanno interessato molte parti del globo, le capitali, ma anche molte città di secondo rango, hanno cominciato a espandersi oltre i propri confini amministrativi e lo sviluppo urbano ha interessato territori sempre più vasti; città-regioni con molti milioni di abitanti, dove la distinzione tra centro e periferia si disarticola e le periferie si estendono per decine o centinaia di chilometri.

Se negli anni '30 del '900 Londra, capitale dell'impero britannico, con oltre 8 milioni di abitanti era la più grande città del mondo, oggi nel mondo sono 25 le città che hanno tra gli 8 e i 30 milioni di abitanti e 46 quelle che hanno più di 4 milioni. Secondo le stime dell'ONU oggi oltre il 50% della popolazione mondiale vive nelle città e si calcola che per il 2050 la percentuale salirà al 70%. La maggior parte di questa popolazione vive nelle "periferie urbane e metropolitane" anche se, mancando una definizione univoca di periferia, l'affermazione non può essere sostenuta statisticamente.

Il panorama dei territori urbanizzati formatisi nella seconda parte del XX secolo è multiforme e le periferie assumono connotati e distribuzioni geografiche diversissimi: città compatte intorno agli originari centri storici e città sempre più diffuse e via via più rade; suburbi periferici ricchi, come le città-giardino e gli *slums* urbani nel centro della città; periferie industriali e zone periferiche di ville immerse nella natura; periferie di case popolari ad alta densità ma dotate di servizi pubblici e di trasporto e squallide periferie di case unifamiliari degradate, come nelle città americane della Rust Belt, colpite dalla crisi industriale negli anni '80; e ancora periferie vivaci fatte di baracche come le *favelas* ma con intense relazioni sociali (talvolta anche criminali).

Anche le città americane presentano

caratteri molto diversi nel rapporto centro-periferia. In molte città nel centro si addensano prevalentemente le attività direzionali (*downtown*) mentre gran parte della residenza è diffusa nelle "periferie" di case unifamiliari, composte da quartieri esclusivi o quartieri per il ceto medio. In altre città degli Stati Uniti la città centrale, densa, contiene oltre alle funzioni direzionali anche la residenza per la popolazione ad alto reddito, ma anche quartieri degradati sotto il profilo edilizio e sociale. Città ricca e città povera non sempre si distribuiscono in ragione della posizione geografica tra centro e periferia: *slums* centrali contigui a *downtown* e quartieri periferici di ville di lusso immerse nel verde, distanti decine di chilometri dal centro, dove l'accesso ai servizi pubblici e commerciali è garantito solo della disponibilità di un'automobile.

Dunque per le città americane è ancor più difficile classificare parti di città come periferie, ma sono ben distinguibili i quartieri ricchi e i quartieri poveri.

LA FORMAZIONE DELLA PERIFERIA NELLE CITTÀ EUROPEE

Anche se ogni città ha una propria storia, un proprio modello di sviluppo e una propria peculiare conformazione tra zone centrali e zone periferiche, tuttavia si può dire che, in generale, nelle città europee la periferia si è formata a partire dal XIX secolo con lo sviluppo dell'economia capitalistica manifatturiera quando le varie parti della città si sono decisamente differenziate per funzioni e per classi. Le industrie si sono concentrate nelle città e si sono posizionate attorno alle linee ferroviarie, mentre la popolazione è cresciuta per immigrazione dalle campagne e dalle aree più povere: nascono così in quell'epoca i quartieri borghesi e i quartieri operai mentre prima nelle città le differenze di classe riguardavano gli edifici più che i quartieri e talvolta si manifestavano all'interno degli stessi edifici tra piani nobili e mansarde.

Parigi è la città emblema della borghesia divenuta classe dominante nel XIX secolo.

La Parigi progettata dal prefetto Haussmann tra il 1850 e il 1870 distrusse la città medioevale

e popolare e la sostituì con la nuova città borghese, che si differenziò nettamente dalla città operaia della periferia e della parte orientale.

La città diventa così il luogo dove si accentuano le disuguaglianze e campo d'azione dello scontro di classe. Le amministrazioni comunali, in particolare quelle socialiste a partire dai primi del '900, intervengono per migliorare la condizione operaia con l'edilizia pubblica o cooperativa e con la realizzazione dei servizi pubblici essenziali.

Sul piano teorico l'urbanistica moderna, l'urbanistica razionalista, elaborata nei Piani di Le Corbusier degli anni '20 e codificata dalla Carte d'Atene del IV Congresso Internazionale di Architettura Moderna (CIAM) del 1933, fonda il proprio impianto teorico sulla definizione di criteri universali ed egualitari per la progettazione della città che è in realtà la progettazione dell'espansione urbana, ovvero delle nuove periferie. Il Plan Voisin per Parigi, per fortuna inattuato, avrebbe sovrapposto la nuova città su quella borghese ottocentesca, con gli stessi criteri con i quali venivano progettate le nuove espansioni urbane.

La fase della seconda industrializzazione, ovvero della grande crescita urbana del dopoguerra, in Europa è stata per lo più regolata con i criteri dell'urbanistica razionalista.

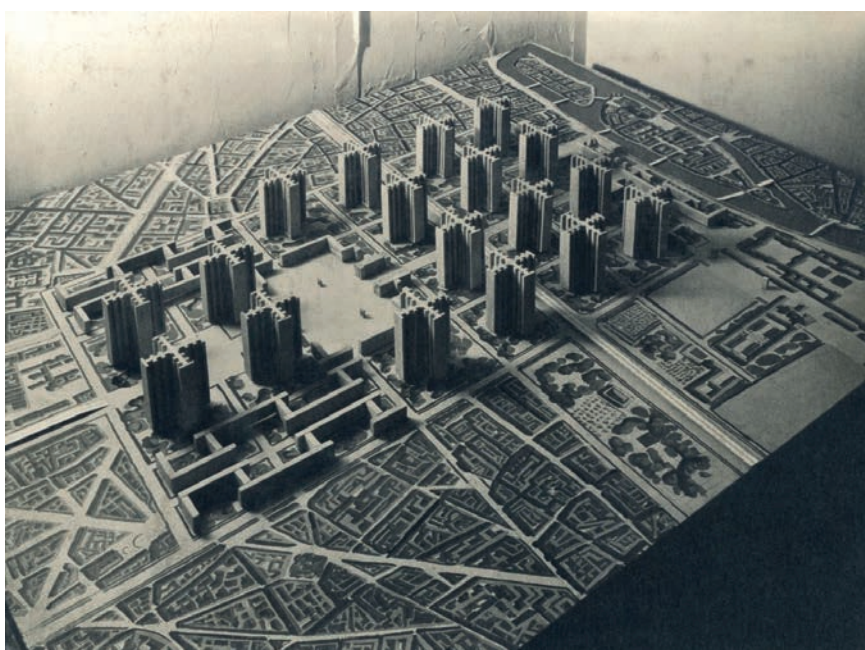
Nelle grandi città europee, già nella prima metà del '900, la questione della crescita urbana e della periferia divenne necessariamente anche questione metropolitana, ovvero dell'espansione della città oltre i suoi confini amministrativi.

Berlino già nel 1920, per contenere la crescita della popolazione operaia, annesse undici comuni limitrofi: in alcuni di questi erano sorti quartieri suburbani ricchi, con abitazioni immerse nel verde: una "periferia" per nulla periferica.

Londra, che all'inizio del XIX secolo era la città più popolosa del mondo, affrontò la questione della periferia metropolitana estendendo la rete ferroviaria verso i sobborghi, poi nel 1942, in piena guerra, pianificò la "Grande Londra" con otto "New towns", realizzate dopo la guerra, collocate oltre la "green belt", una fascia di aree agricole e naturali che dovevano contenere l'espansione illimitata della periferia londinese.

Nel secondo dopoguerra il modello di sviluppo e crescita della città europee proseguì con dinamiche molto più intense rispetto alla fase della prima industrializzazione; sviluppo produttivo, immigrazione e formazione di periferie operaie coinvolsero un numero maggiore di città.

Parigi affrontò il tema dell'intensa crescita della popolazione negli anni '50 con la riorganizzazione amministrativa dell'area metropolitana e la realizzazione di nuovi grandi quartieri residenziali di iniziativa pubblica e mista, i "Grandes Ensembles". Negli anni '60, per contenere la crescita di Parigi e contrastare lo sviluppo delle periferie della Capitale, la Francia adottò una politica nazionale di sostegno allo



PARIGI LE CORBUSIER PLAN VOISIN 1922.

sviluppo delle "Villes moyennes".

Il fenomeno che ha aggravato gli aspetti problematici delle periferie delle grandi città europee è legato all'immigrazione extraeuropea, dovuta prima alla disgregazione degli imperi coloniali e poi alle successive ricomposizioni geopolitiche del terzo mondo.

LA FORMAZIONE DELLE PERIFERIE IN ITALIA

In Italia lo sviluppo industriale giunse in ritardo rispetto ad altri paesi europei. Tale condizione salvò paradossalmente i centri storici delle nostre città e d'altra parte ritardò la formazione delle periferie, così come le intendiamo oggi, che si svilupparono in modo massiccio solo a partire dal secondo dopoguerra.

Nelle città del triangolo industriale, Milano, Torino e Genova, le prime periferie industriali si formarono alla fine dell'800 e, a partire dal primo decennio del '900, furono in parte connotate

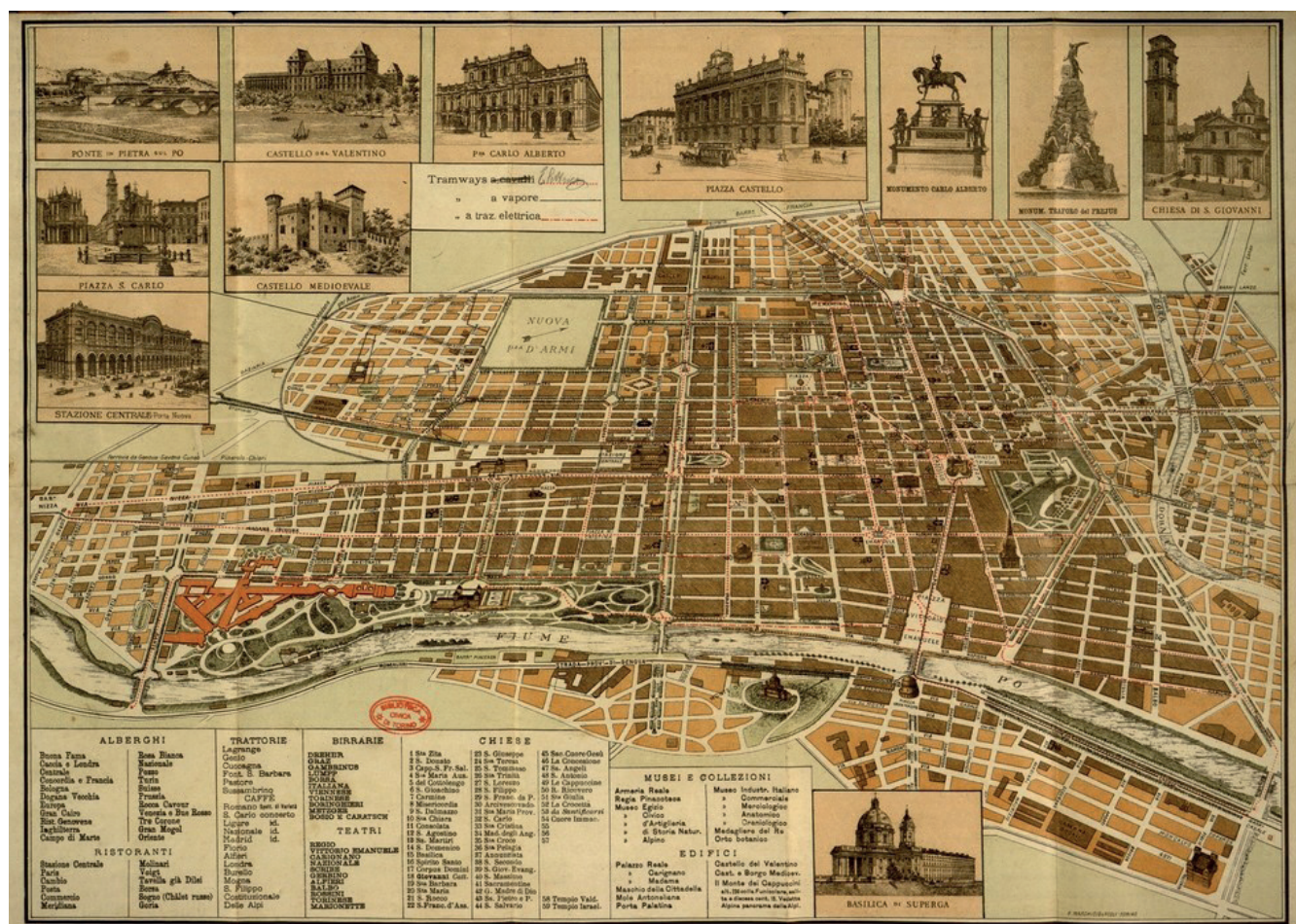
dall'edilizia popolare pubblica. È infatti del 1903 la legge Luzzatti che istituisce gli Istituti autonomi per le Case Popolari e già dalla fine dell'800 il movimento cooperativo (almeno nelle maggiori città del nord) costruiva abitazioni operaie per i propri soci.

Le periferie si formarono in modo diffuso con lo sviluppo urbano del secondo dopoguerra, con la drastica riduzione della popolazione occupata in agricoltura e con il conseguente inurbamento.

Nelle regioni dove lo sviluppo industriale era meno intenso come nel sud d'Italia o nella stessa Capitale, la crescita urbana era sostenuta dalle attività commerciali ed amministrative.

Negli anni '50 furono varati i piani INA Casa per rispondere alla necessità di abitazioni e per sostenere l'occupazione. La qualità urbanistica ed edilizia dei nuovi quartieri era di buon livello: abitare in quelle case era un traguardo per migliaia di famiglie. Era una buona periferia.

Le periferie diventano un problema sociale e politico quando i cittadini rivendicano il diritto



LA NUOVA PIANTA DELLA CITTÀ DI TORINO NEL 1898 (*per gentile concessione delle Biblioteche civiche torinesi*).

ai servizi essenziali. In particolare nel nord industriale all'inizio l'integrazione degli immigrati che provenivano dalle regioni più povere era risolta nelle fabbriche, nelle scuole e nell'intensa vita sociale delle periferie. Da metà degli anni '60 le lotte sindacali ampliarono il piano del conflitto e della trattativa estendendolo dalle fabbriche alla città: le rivendicazioni riguardavano casa, trasporti e servizi pubblici essenziali. A partire da questa spinta iniziale le politiche del *welfare* investirono progressivamente le città e, a seconda della capacità delle amministrazioni pubbliche, le connotarono in modo assai diverso.

Già nel 1962 il primo governo di centro sinistra aveva varato la legge 167 (tutt'ora vigente) che obbligava i comuni più grandi a dotarsi di piani urbanistici per reperire aree per l'edilizia economica e popolare (PEEP). Nel 1967 la legge 765 (legge Ponte) stabilì che i Piani regolatori prevedessero un livello minimo di servizi pubblici e la loro diffusione omogenea in tutti i quartieri, in centro come in periferia.

Non tutte le amministrazioni diedero piena attuazione alle previsioni di legge; gli esiti furono molto differenti nelle diverse regioni del Paese: città con periferie ben strutturate e dotate di servizi e trasporti come a Milano, dove i fenomeni di degrado spinto e devianza sociale sono circoscritti, e città dove il degrado e la carenza di servizi nelle periferie sono estesi ed endemici. Città dove le periferie sono l'esito di un progetto urbanistico, talvolta anche inadeguato, ma che ha garantito una struttura urbana basilare e città con periferie costituite da quartieri totalmente abusivi, anche se costruiti con solide case di muratura, come a Roma, dove centinaia di migliaia di abitanti, 400.000 secondo il PRG del 2008, risiedevano in zone costruite abusivamente e carenti di urbanizzazioni.

Gli investimenti pubblici nazionali nella casa ebbero un picco alla fine degli anni '70 per poi ridursi progressivamente a livelli minimi, insufficienti persino per la manutenzione del patrimonio pubblico, fino a dar corso addirittura alla dismissione di parte del patrimonio pubblico per finanziare le manutenzioni.

Negli anni '70 la crisi petrolifera cambiò

i connotati dello sviluppo manifatturiero: delocalizzazione e diffusione territoriale delle attività manifatturiere innescarono processi di riduzione delle dimensioni demografiche delle città centrali e di metropolitanizzazione di vasti territori. Così alle periferie urbane si sono aggiunte le periferie metropolitane, anche in questo caso con grandi differenze. Le periferie di Milano, urbane e metropolitane nel loro insieme, sono molto diverse da quelle di altre città metropolitane, come Roma o Napoli.

LA QUESTIONE DELLE PERIFERIE COME PROBLEMA SOCIALE OGGI

Nell'attuale dibattito politico il termine periferia è associato ad una condizione di esclusione sociale, di marginalità, di distacco dal destino comune della città che richiede ad una società democratica di intervenire per ridurre tale condizione di disuguaglianza. Quindi è necessario capire non solo cosa sia la periferia ma anche quando la periferia diventa una condizione di esclusione e marginalità sociale.

In realtà nel dibattito politico e disciplinare sul governo delle città dell'ultimo decennio, in Europa e in Italia ricorrono due questioni: le Periferie e la Rigenerazione urbana. I due concetti in parte si sovrappongono.

Nel 2016 è stata istituita la "Commissione parlamentare di inchiesta sulle condizioni di sicurezza e sullo stato di degrado delle città e delle loro periferie" che ha indagato sulle 14 aree metropolitane e ha prodotto la relazione conclusiva nel 2017. Secondo un'elaborazione statistica dell'ISTAT (il criterio adottato è l'indice di centralità che misura i flussi in entrata e uscita nelle micro zone urbane) la quota di abitanti delle periferie varia dal 44 % di Milano al 78% di Reggio Calabria. La relazione finale si occupa sia dei problemi delle periferie, sia più in generale della rigenerazione urbana.

La rigenerazione urbana riguarda sia le periferie sia parti di città più centrali ma obsolete e disfunzionali non solo sotto il profilo

urbanistico ed edilizio, ma anche sociale ed economico. La rigenerazione urbana dunque può avvenire anche in periferia laddove per diversi fattori crescono i valori di posizione e di mercato per effetto cumulativo delle operazioni di rinnovamento urbano o anche in seguito a interventi pubblici, come l'estensione delle linee metropolitane^[1]. In

di edilizia popolare pubblici, tali processi spontanei non avvengono e aumenta il distacco dal resto della città e dalla sua evoluzione, aumenta la marginalità e il senso di esclusione degli abitanti.

Dove lo sviluppo urbano è più intenso, come a Milano, i due fenomeni della rigenerazione spontanea di parte delle periferie e di progressiva marginalizzazione di altre parti si accentuano; cioè si accentuano le disuguaglianze

tra centro e periferia e tra periferie.

In questi anni l'attenzione politica sui temi della periferia e della rigenerazione ha prodotto leggi ed interventi a livello nazionale, regionale e comunale, ma la capacità di intervento non è stata proporzionata alla dimensione del fenomeno. L'Europa, gli Stati e i Comuni hanno messo in campo programmi di intervento, ma nonostante l'attenzione politica, non c'è ancora, almeno in Italia, una piena consapevolezza della dimensione e della natura dei fabbisogni e delle priorità di intervento per la rigenerazione delle periferie.

MILANO: LA CITTÀ CONTEMPORANEA E LA FORMAZIONE DELLE GRANDI PERIFERIE OPERAIE

La struttura del capoluogo lombardo è fortemente monocentrica: il centro della città, sorta 2.800 anni or

sono ove è ora piazza della Scala, è ancora saldamente il baricentro dell'intera area metropolitana^[2]. Attorno ad esso si è sviluppata



IL PIANO BERUTO DELLA CITTÀ DI MILANO NEL 1896.

altre parti della città, generalmente le periferie più esterne o ad elevata concentrazione di degrado fisico e sociale, come in alcuni quartieri

^[1] La politica urbanistica di Barcellona degli anni '80 teorizzò la riqualificazione dello spazio pubblico come fattore di sviluppo della riqualificazione spontanea dei quartieri periferici.

^[2] Il sito primigenio del centro di Milano fu un santuario celtico sorto nel 790 a.c. ove ora è piazza della Scala. Il centro religioso è sempre stato in piazza del Duomo (sotto il sagrato del Duomo vi sono i resti del tempio della dea celtica

la città, per anelli concentrici segnati dalle mura romane, poi medioevali, poi ancora spagnole e infine dalle circonvallazioni e dall'anello ferroviario. Oltre l'anello ferroviario si estende la periferia urbana di origine industriale. Ancora oltre si estende la "periferia metropolitana" che, strutturata sugli storici nuclei urbani – i comuni del contado –, oggi ha solo in alcune parti i caratteri della periferia urbana.

Fino a tutto l'800 la città è cresciuta lentamente entro le mura. Le classi sociali erano integrate in tutta la città; palazzi nobiliari e case popolari erano contigui; i quartieri popolari sono rimasti ben saldi nel centro della città per lungo tempo. Nell'800 la vera periferia erano gli antichi borghi rurali che si trovavano oltre le mura della città, che formavano un unico comune amministrativo, i "Corpi Santi", che fu aggregato alla città nel 1873: gli attuali nomi dei quartieri della "periferia" milanese, Barona, Gratosoglio, Ghisolfi, Bovisio, Calvairate, Tre Ronchetti, Monluè, Lorenteggio, Lampugnano e Cusano, sono i nomi di quei borghi.

Il processo di sostituzione sociale all'interno della città è stato relativamente lento. I primi

"risanamenti" urbanistici, con la sostituzione degli abitanti, furono attuati alla fine dell'Ottocento per la formazione di via Dante (1888). Seguirono i risanamenti d'epoca fascista e poi i piani di ricostruzione del centro bombardato, nel secondo dopo guerra; ma altri quartieri oggi centrali, come il quartiere Garibaldi, mantennero i loro caratteri popolari fino a tutti gli anni '60 del '900.

Le periferie della Milano contemporanea si formarono dunque tra la fine dell'800 e i primi del '900, con lo sviluppo industriale della città e con la sua progressiva divisione in classi, divisione funzionale all'economia capitalistica manifatturiera. Attorno al centro storico sorsero i quartieri borghesi del Piano Borromeo (1889), mentre le industrie si collocarono nei lotti periferici più grandi, previsti dal Piano.

La zona industriale si sviluppò poi più intensamente attorno all'anello ferroviario costruito tra il 1914 e il 1931, dove si spostarono le fabbriche già presenti nel tessuto cittadino e ne sorsero di nuove.



GRANDI FABBRICHE A MILANO A FINE OTTOCENTO: LA FABBRICA E IL VILLAGGIO DE ANGELI FRUA (1889 -1914).

Belisama o della romana Minerva e delle successive basiliche cristiane); il centro civico è sempre stato tra piazza Affari (*Forum romano*) e il Cordusio (*Curia Ducis longobarda*).

A cavallo dei due secoli furono costruiti i quartieri di edilizia popolare in particolare dalle amministrazioni socialiste. Un ruolo importante nella costruzione delle periferie popolari lo ebbe anche il movimento cooperativo

di abitazione, particolarmente forte nelle periferie di Milano.

Vale qui ricordare la Società Umanitaria sorta nel 1893 per *".... mettere i diseredati, senza distinzione, in condizione di rilevarsi da sé medesimi, procurando loro appoggio, lavoro ed istruzione ..."* che intervenne nel vivo della città con la costruzione di quartieri di edilizia popolare, dotati di servizi fondamentali; il quartiere Solari del 1905-1906 – presentato all'Expo universale come quartiere modello – e il Quartiere operaio di Viale Lombardia del 1908-09^[3].

Ma a fianco dei quartieri operai, artigiani e commercianti presidiavano la periferia ottocentesca formatasi lungo le direttrici storiche di accesso alla città: via San Gottardo, i Navigli, la strada per Monza, il quartiere degli ortolani a nord ovest, e altre.

Nel 1924 Milano annesse undici comuni limitrofi: Affori - Baggio - Chiaravalle - Crescenzago - Gorla/Precotto - Greco - Lambrate - Musocco - Niguarda - Trenno - Vigentino. Oggi sono i nomi dei quartieri di periferia. Con l'annessione di questi comuni il territorio amministrativo di Milano raggiunse l'attuale estensione di 181 Km².

Per l'amministrazione fascista il "problema" della città però non erano le periferie ma il cosiddetto "degrado edilizio e sociale" di parti del centro, degrado che si intese risolvere con

gli "sventramenti" (tutto sommato pochi), ovvero con la demolizione degli isolati popolari e la realizzazione di edifici che formarono il centro direzionale della città, come la demolizione del "malfamato" quartiere del Bottonuto al Verziere, all'inizio degli anni '30. Furono anche costruiti per iniziativa pubblica quartieri per impiegati nell'espansione urbana più prossima e quartieri operai in piena periferia, dove fu spostata la popolazione espulsa dai risanamenti del centro.

Comunque negli anni '30 sorsero quartieri che connotano tutt'ora parti significative della periferia milanese, come per esempio il quartiere Stadera del 1926 (il cui nucleo originario era del 1886).

In conclusione possiamo dire che le periferie milanesi del '900 avevano solide radici storiche e popolari, oggi in parte perdute, con forti connotati di classe, benché non fossero luoghi di esclusione: esprimevano infatti valori e sentimenti di appartenenza e di solidarietà sociale. La periferia operaia e popolare della Milano di quell'epoca era una parte di città fortemente integrata: oggi è diventata parte del "centro" e la composizione sociale si è in gran parte trasformata.

CENTRO E PERIFERIA NELLA MILANO DEL SECONDO DOPOGUERRA

Nel secondo dopoguerra si determina un intenso processo di trasformazione e ampliamento della città. In linea di massima oggi possiamo identificarne tre parti: il centro storico, la città compatta, grosso modo contenuta entro la cinta ferroviaria, e la periferia.

Il modello di sviluppo prodotto dall'economia manifatturiera del dopoguerra ha avuto un andamento fluttuante con fasi di concentrazione di popolazione e attività economiche e fasi

[3] Oggi diremmo che fine della Società Umanitaria era ed è tutt'oggi quello di ridurre le disuguaglianze. che sono disuguaglianze prima ancora che di reddito e di patrimonio, disuguaglianze di condizioni culturali, professionali, di intensità delle relazioni e di ruolo sociale. Dal sito dell'Umanitaria si legge: *"Il tema delle case operaie non era originariamente contemplato negli scopi statutarî dell'Umanitaria, ma rappresentava – insieme alla disoccupazione – una delle emergenze più drammatiche del capoluogo lombardo: dei 491.640 abitanti computati nel censimento del 1901 su Milano circa 280.000 appartenevano alla classe operaia, una popolazione costretta a vivere per la maggior parte in case insane e indecorose, prive di aria e di luce"*. Per ulteriori informazioni sui due quartieri della Società Umanitaria vedasi Claudio A. Colombo (a cura di), *Quando l'Umanitaria era in via Solari. 1906, il primo quartiere operaio*, RaccoltoEdizioni, Milano, 2006, e Claudio A. Colombo, Marco Andréula e Anna Maria Liggeri (a cura di), *Aria di Umanitaria alle Rottole. 1909, nasce il secondo quartiere operaio*, RaccoltoEdizioni, Milano, 2009 (entrambi i volumi sono edizioni speciali fuori commercio, editati in occasione dei due centenari).

di diffusione urbana ed extra urbana della popolazione. La popolazione di Milano infatti crebbe da 1.274.000 abitanti al censimento del 1951 a 1.732.000 nel 1971, massimo storico raggiunto dalla città, per saldo naturale, ma soprattutto per immigrazione dal resto del Paese, per poi decrescere fino a 1.295.000 abitanti nel 2008.

Nel dopoguerra si cominciarono a realizzare nuovi quartieri di edilizia popolare: primo fra tutti il "Quartiere sperimentale" del QT8 voluto dall'architetto Piero Bottoni nel 1946, nell'ambito della VIII Triennale. A partire dagli anni '50 i quartieri di edilizia popolare vengono costruiti



IL QUARTIERE QT8 REALIZZATO A MILANO NEL 1946
(per gentile concessione delle Edizioni Zero).

dall'Ina Casa, dallo IACP e dal Comune di Milano: quartieri che connotano in modo rilevante le periferie milanesi.

A fianco dell'edilizia pubblica si è sviluppata in modo consistente anche l'edilizia cooperativa già presente in città dalla fine dell'800. Ma la città è cresciuta soprattutto con l'edilizia "speculativa" di

iniziativa privata per i ceti medi, che ha costruito la gran parte della nuova città.

Il centro della città già con i piani di ricostruzione dei primi anni '50 evolve: cambiano i tipi di attività e le funzioni che si insediano nel centro e si modifica la composizione sociale. Il centro si terziarizza progressivamente e perde popolazione: gli uffici sostituiscono le abitazioni, mentre cresce la "periferia" residenziale. Nel centro, si addensano i valori urbani e quelli immobiliari e quindi resiste solo la popolazione più abbiente. Il

centro direzionale previsto tra Porta Nuova e Porta Garibaldi dal PRG del 1953, che avrebbe dovuto frenare la terziarizzazione del centro, non decolla e resterà un'*enclave* di "periferia" fino agli anni Duemila, quando parte l'operazione Porta Nuova, in cui le aree dello scalo Garibaldi (sede "prowvisoria" delle giostre) e il quartiere dell'Isola Garibaldi si trasformano da "periferia centrale" a emblema della "Milano globale".

Ma nella città, ancora negli anni '70, nel centro come nella periferia storica permanevano vaste parti di edifici degradati e abitati da

ceti popolari. Anche se geograficamente centrali, quelle parti di città erano "periferia" più dei nuovi quartieri per i ceti medio alti.

Il recupero edilizio del centro della città è stato portato a termine negli anni successivi dal mercato immobiliare, che ne ha anche modificata la composizione sociale^[4].

[4] Per la storia urbanistica di Milano ed in particolare dei quartieri di edilizia pubblica vedasi: Federico Oliva, *L'Urbanistica di Milano*, Hoepli, Milano, 2002 e Antonello Boatti, *Urbanistica a Milano. Sviluppo urbano, pianificazione e ambiente tra passato e futuro*, Cittàstudi, Milano, 2007.

Le periferie urbane hanno cominciato ad essere un problema negli anni '60 perché la crescente popolazione aveva bisogno di scuole, biblioteche, servizi sociali e sanitari, parchi e attrezzature sportive e mercati

comunalmente per calmierare i prezzi dei prodotti di prima necessità. Aveva bisogno anche di abitazioni a prezzi non speculativi e di trasporto pubblico per raggiungere i posti di lavoro.

Erano questi i temi del dibattito politico nazionale e locale. Il comune di Milano si impegnò a dotare le periferie dei servizi essenziali, e adottò un Piano di Edilizia Economica e Popolare (PEEP), con il quale costruì case popolari e assegnò aree edificabili alle cooperative edilizie.

Il PEEP di Milano, il più grande d'Italia e integrato negli anni '70, comprendeva anche il risanamento di edifici degradati del centro urbano, abitati da ceti popolari di cui si voleva frenarne l'espulsione. Si ricorderà il piano di recupero del centralissimo quartiere Garibaldi (all'epoca avremmo potuto definirlo periferia?) piano annullato poi dalla giustizia amministrativa.

Su questi temi si cimentarono i venti Consigli di zona, primo esperimento di decentramento amministrativo, istituiti nel 1968 dall'amministrazione Aniasi^[5]: attraverso i partiti i cittadini delle periferie parteciparono alla formazione della città.

Mentre ci si apprestava a ridurre le disuguaglianze delle periferie, a partire dai primi anni Settanta Milano cominciò a perdere popolazione (in effetti il numero delle famiglie residenti ha continuato a crescere, ma si è costantemente ridotto il numero medio di componenti per famiglia) fino ai primi anni 2000, quando la popolazione ha ripreso a crescere. Mentre la dimensione della popolazione residente fluttuava, la città ha continuato a concentrare attività direzionali, servizi, funzioni rare, ecc. fino ad oggi.

I trasporti hanno avuto un ruolo decisivo nel connotare una parte di città come più o meno periferica. La rete dei trasporti di Milano è strutturata sulle linee della metropolitana, iniziata agli inizi degli anni '60 e rigorosamente radiocentrica (il Passante e le linee 5 e 4 – ora in costruzione – sono tangenziali al centro urbano che oggi si è esteso fino all'anello ferroviario).

Tuttavia oggi la rete del trasporto pubblico di superficie serve in modo capillare anche la periferia urbana (Milano ha avuto la lungimiranza di non smantellare le linee tramviarie come hanno fatto altre città), tanto che i tempi di trasporto tra periferia e centro della città sono del tutto accettabili e la maggior parte di tutti gli spostamenti urbani avvengono con i mezzi pubblici.

Oggi le periferie milanesi hanno mediamente un buon livello di servizi di base e di trasporto pubblico. Tuttavia le periferie della città sono tante, differenziate e talvolta ricche di storia: non c'è un univoco problema, né un'univoca soluzione per le periferie milanesi.

Le periferie più antiche hanno talvolta mantenuto il loro centro storico (gli antichi borghi); altre hanno ancora i segni della loro storia industriale e popolare più recente, elementi sui quali si può fondare la rigenerazione urbana dei quartieri.

Le periferie del dopoguerra generalmente non hanno un centro urbanistico significativo; tuttavia alcune hanno una struttura sociale coesa mentre in altri casi, come in alcuni quartieri di edilizia pubblica, vi sono situazioni di marginalità, disagio sociale fino a casi di criminalità organizzata, connesse al degrado fisico e gestionale dell'edilizia pubblica.

Alcune zone della periferia hanno un assetto urbanistico disgregato e condizioni di abbandono delle aree di confine, tra Milano e i comuni di prima cintura, ma ci sono anche potenzialità inesprese delle periferie come in tutte le zone ai margini dei grandi parchi metropolitani, come il Parco Sud.

[5] I Consigli di zona erano formati da rappresentanti dei partiti in consiglio comunale. Dal 1980 per decisione dell'amministrazione Tognoli, i consiglieri di zona sono stati eletti direttamente dai cittadini.

LA PERIFERIA METROPOLITANA DOVE LE DISEGUAGLIANZE SONO MENO ACCENTUATE

Per capire i processi di formazione delle periferie bisogna considerare le dinamiche di sviluppo della città in relazione alla Provincia, che con 183 comuni costituisce la parte essenziale, se non tutta l'area metropolitana.

Mentre la popolazione del capoluogo ha avuto andamenti periodici di crescita e contrazione l'hinterland milanese ha continuato ad accogliere popolazione e posti di lavoro fino al 2020, se pur con tassi decrescenti. Con il termine di "hinterland" negli anni '60 si intendeva quella fascia di circa novanta comuni attorno a Milano che si associarono per costituire il Piano

Intercomunale Milanese.

Con la continua crescita della popolazione e delle attività produttive l'hinterland si è esteso ed è divenuto ciò che oggi chiamiamo area metropolitana: una realtà territoriale di difficile definizione, sicuramente più ampia del territorio amministrato dall'attuale Città Metropolitana^[6].

Possiamo dunque dire che l'area metropolitana è costituita dal Capoluogo e dal suo hinterland. D'altra parte l'hinterland è una realtà territoriale molto complessa che ha al suo interno parti con marcati connotati urbani



L'ESPANSIONE DI MILANO VISTA DAL CIELO.

[6] Dalla Provincia di Milano si è staccata nel 2009 la Provincia di Monza e Brianza; la Provincia di Milano è stata poi sostituita dalla Città Metropolitana che conta oggi 130 comuni, in attuazione della legge n. 56 del 2014.

e zone decisamente “periferiche”.

Abbiamo visto come l’immigrazione degli anni ‘60 investì tutta la provincia, che crebbe a ritmi ancor più sostenuti del capoluogo. Dagli anni ‘70 in poi Milano cominciò ad

espellere le fabbriche, perse popolazione – in particolare quella operaia – e mentre la base produttiva della città assumeva un carattere prevalentemente terziario, nel resto della provincia, sotto la spinta di una forte economia manifatturiera, posti di lavoro ed abitanti hanno continuato a crescere.

La struttura dell’area metropolitana di Milano si è dunque formata nel dopoguerra avendo come base una fortissima economia manifatturiera. Oltre alle fabbriche espulse da Milano, sono sorte numerosissime piccole e medie industrie e attività artigianali; e con esse è cresciuta la popolazione, le attività terziarie di servizio all’economia locale, le attività commerciali e naturalmente le abitazioni. Gli oltre 180 Comuni dell’area metropolitana (ex provincia di Milano) e la Provincia hanno costruito infrastrutture, servizi pubblici e “case popolari” sulla base di piani regolatori comunali: ogni comune aveva la sua area produttiva, le zone di espansione residenziale e le aree per i servizi pubblici, senza troppo curarsi di cosa succedeva nei comuni confinanti. Nei centri storici dei comuni si è sviluppato il commercio di base. Il modello di sviluppo era in equilibrio, lo era anche il mercato delle abitazioni (tanto che lo Stato e i Comuni hanno smesso da trent’anni di costruire case popolari). I redditi garantivano alla maggioranza dei cittadini (ma non a tutti) di accedere alla casa. La rendita urbana, quindi i prezzi delle aree edificabili, era consistente ma diffusa in tutto il territorio metropolitano e i Comuni più lungimiranti sono riusciti a devolverne una parte all’interesse pubblico attraverso le convenzioni con i privati, per dotare le loro comunità di servizi pubblici. Dunque, se si considerano i servizi di base, l’area metropolitana è già diventata una grande città “a 15 minuti”. Chi è stato sacrificato da questo modello di sviluppo, soprattutto nei primi decenni, è stato l’ambiente e il paesaggio. Per molto tempo le esigenze

dello sviluppo economico hanno prevalso sulla tutela dell’ambiente e del paesaggio, poi l’attenzione dell’opinione pubblica e le leggi di tutela si sono imposte, ma in gran parte dell’area metropolitana, specialmente al nord, la qualità del paesaggio è rimasta definitivamente segnata. Così il degrado del paesaggio e la confusione dell’assetto urbanistico complessivo hanno accentuato il carattere di periferia dell’area metropolitana.

Dunque l’hinterland può essere definito “periferia”? Sicuramente l’area metropolitana è tributaria di un centro attrattore forte che è Milano: il modello di sviluppo ha alimentato un forte pendolarismo radiocentrico verso il capoluogo, dove entrano quotidianamente circa 800.000 persone (ISTAT 2016) dal resto della regione e dell’hinterland, per lavoro, studio, tempo libero e consumo specializzato. In questo senso si è accentuato il carattere periferico dell’hinterland rispetto al capoluogo.

Per contro, nei Comuni più grandi si sono sviluppate attività terziarie indotte dalla base produttiva manifatturiera. In altri casi sono sorti quartieri di attività terziaria come poli di sviluppo decentrati rispetto al capoluogo: Metanopoli, la “company town” dell’ENI a San Donato, sorta negli anni ‘50; il quartiere direzionale di Milano Fiori ad Assago e Rozzano (1976-2019); il Polo esterno della Fiera a Pero e Rho (2005); il complesso polifunzionale di “Mind” nelle ex aree Expo, in corso di attuazione; la Città della salute e le Università nelle aree dismesse delle acciaierie Falck a Sesto San Giovanni, in corso di attuazione.

Sotto il profilo politico, nell’hinterland i Comuni, istituzione forte e rappresentativa, base della democrazia repubblicana, hanno salvaguardato l’identità storica delle comunità locali e garantito ai cittadini metropolitani l’esercizio della politica e la partecipazione, almeno sulle questioni locali. Le grandi scelte di assetto dell’area metropolitana sono sempre state prese da Palazzo Marino e dalla Regione.

Ad accrescere i connotati di periferia hanno contribuito le dismissioni industriali, processo iniziato con la crisi petrolifera degli anni ‘70, accelerato negli ultimi vent’anni e ormai diffuso in tutta l’area metropolitana: ridotta

l'occupazione nel settore manifatturiero, i giovani hanno difficoltà a trovare occupazione nei comuni di residenza.

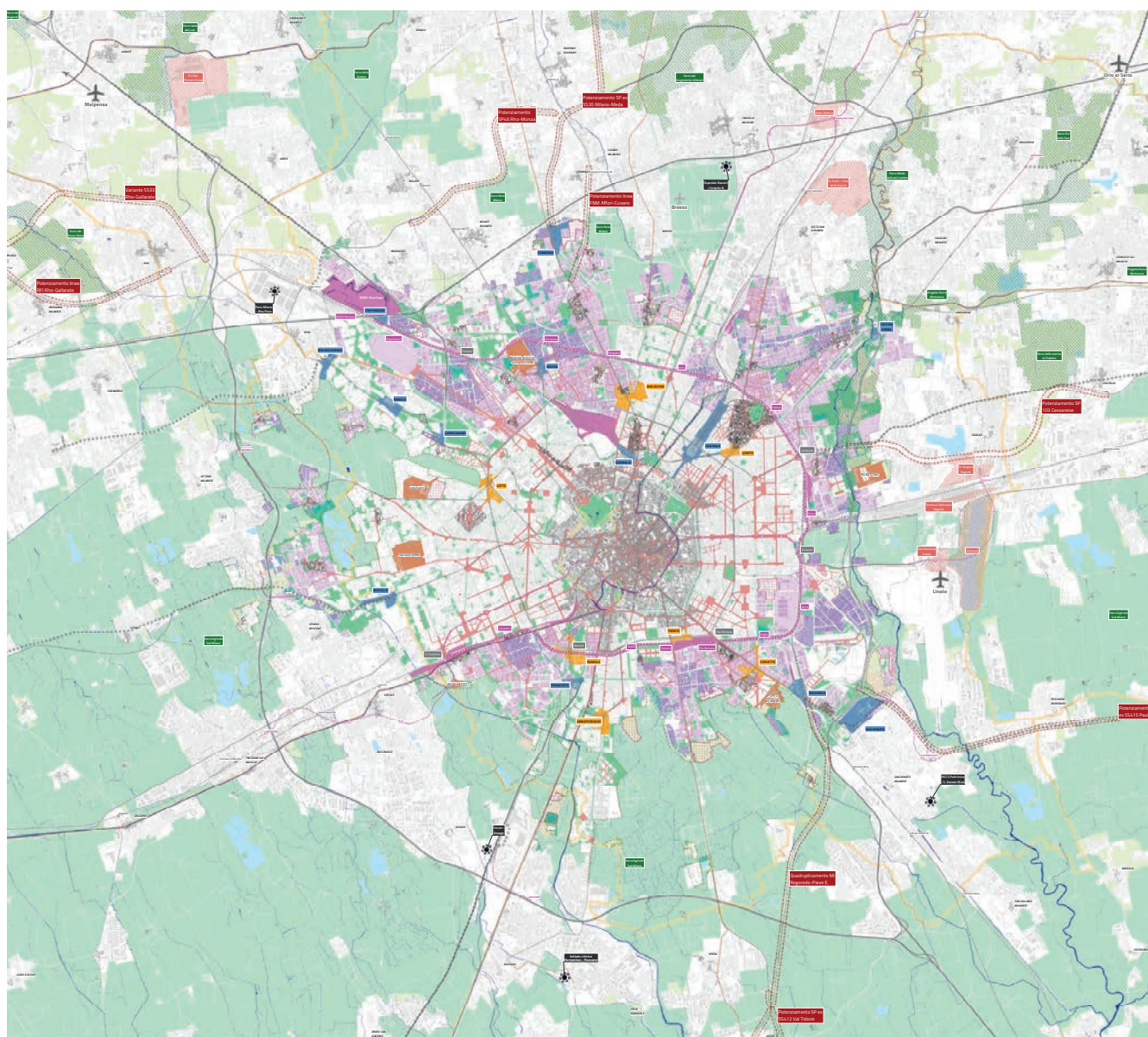
Se dunque non si può certo definire l'hinterland dell'area metropolitana come periferia del capoluogo, sono tuttavia in essa diffuse numerose e frammentate zone che si possono effettivamente definire "periferie" per la loro bassa qualità urbana.

In complesso il carattere periferico dell'hinterland è prevalentemente segnato da alcune condizioni. Il minore livello di servizio del trasporto pubblico rispetto al capoluogo (effetto del modello monocentrico), che rende

meno accessibili i servizi rari del capoluogo; questo segna la differenza tra hinterland e periferie milanesi.

La perdita di attrattività dei centri urbani, anche per la crisi del commercio di vicinato. La mancanza di servizi rari e l'episodicità delle attività direzionali e commerciali (salvo i casi di decentramento citati). Il degrado urbano dovuto alle dismissioni industriali diffuse. Il paesaggio periurbano destrutturato in particolare in tutto l'arco nord.

Si può dire infine che se il modello di



IL PIANO DI GOVERNO DEL TERRITORIO (PGT) DEL COMUNE DI MILANO.

sviluppo dell'area metropolitana è stato per decenni in equilibrio economico, di certo l'area metropolitana non è diventata un'organica Città metropolitana perché la politica ha lasciato il ruolo di città internazionale al solo capoluogo.

LE TRASFORMAZIONI URBANE NELL'EPOCA DELL'ECONOMIA GLOBALE

Con Expo 2015 si sono rafforzate straordinariamente le relazioni internazionali di Milano che entra pienamente nel circuito degli investitori immobiliari internazionali.

Si ha una nuova fase di concentrazione urbana. Dopo anni di stasi, tra il 2011 e il 2017 la popolazione della città cresce del 7,7 % (pari a 86.000 abitanti) con un tasso di crescita molto più alto della Regione e dell'Area metropolitana. Milano attrae giovani e studenti, attrae attività, crescono i prezzi degli immobili e delle abitazioni, specialmente nel centro; i giovani con reddito basso ed incerto cercano casa nell'hinterland più ancora che in periferia.

La città produce nuove opportunità e nuove disuguaglianze.

Negli ultimi due anni, invece, gli anni della pandemia tra il 2019 e il 2021, Milano ha perso più di 33.000 abitanti (secondo i dati ISTAT) non solo per andamento naturale, ovvero le morti che hanno superato le nascite come avviene ormai da molti anni, ma anche per saldo migratorio, ovvero il numero di chi ha lasciato la città ha superato il numero degli immigrati, dinamica che non si registrava da molti anni. La città è diventata meno attrattiva. È scontato che il Covid abbia influito sul saldo naturale, ma probabilmente ha inciso anche su quello migratorio se non altro per il rallentamento delle attività economiche. I prezzi delle abitazioni si sono fermati o ridotti in periferia e nell'hinterland, mentre hanno tenuto o sono cresciuti nel centro della città.

LA PERIFERIA NEL PIANO DI GOVERNO DEL TERRITORIO (PGT) DI MILANO

La questione delle periferie è affrontata dal PGT di Milano (PGT 2012 e Variante 2020) sotto

il profilo prettamente urbanistico della qualità dello spazio urbano. Significativa è la tavola di Piano "Ambiti di rinnovamento urbano" che individua le parti di città prive di un ordine, di una riconoscibilità, di caratteri specifici, in sostanza prive di qualità urbana e che possiamo quindi definire "periferie".

Un altro documento del PGT significativo è l'"Atlante" che contiene una serie di schemi progettuali che dovrebbero indirizzare l'azione di ricucitura dei tessuti urbani, degli spazi pubblici e dei servizi in quelle parti di città dove si presentano disarticolati e la cui frammentazione ed episodicità è una delle caratteristiche delle periferie.

Il PGT individua anche ciò che resta dei borghi assorbiti dalla città, che potrebbe costituire nuclei di rigenerazione delle periferie, per la ricostruzione di identità locali legate alla storia dei luoghi. Il PGT pone infine un tema peculiare della periferia ovvero la questione dei territori residui che si formano ai confini amministrativi dei comuni. Lo strumento urbanistico propone schemi di ricomposizione di tali spazi. È in realtà l'unica specifica attenzione al rapporto tra il capoluogo e la sua area metropolitana.

Il recupero diffuso delle periferie della città costituisce una parte significativa del PGT di Milano. Tuttavia l'effettiva realizzazione passa in second'ordine a fronte della spinta economica degli investitori internazionali che operano per massimizzare le posizioni di rendita del centro urbano o in posizioni periferiche ma privilegiate come gli scali ferroviari e dintorni.

È comunque indubbio che, rispetto alle dinamiche dell'area metropolitana, potremmo definire di ipercentrismo l'ultima fase di trasformazione della città, connessa all'economia finanziaria globalizzata. Le operazioni urbanistiche che la connotano sono City Life; una rilevante concentrazione volumetrica nell'aerea dell'ex Fiera Campionaria; il Centro direzionale di Porta Nuova; lo sviluppo edilizio degli Scali ferroviari dismessi; le nuove linee 4 e 5 della MM, linee sostanzialmente centripete, ecc. L'insieme di queste operazioni amplia il "centro" della città fino all'anello ferroviario, lo rafforza e pone la città nel circuito degli investimenti internazionali. Con il quartiere direzionale di Porta Nuova, previsto dal PRG del 1953 e iniziato

nel 2005, viene definitivamente eliminato un residuo di periferia rimasto nel centro della città, costituito dal quartiere popolare dell'Isola e dall'area della ex stazione delle Varesine, utilizzata "provvisoriamente" per più di 50 anni dal lunapark.

In realtà anche in periferia ci sono stati in passato e sono in corso processi di rinnovamento, operazioni esterne o prossime all'anello ferroviario, che potremmo definire di rigenerazione periferica (l'Università Statale alla Bicocca, il Politecnico alla Bovisa, il recupero dell'Ansaldo e di via Tortona nel 2001, la

In conclusione, Milano internazionale cresce, ma rischia di lasciare indietro le parti critiche della sua periferia.

PERIFERIE E RIGENERAZIONE URBANA NEI PROGRAMMI DI SPESA PUBBLICI

La rilevanza politica delle due questioni, "Periferie" e "Rigenerazione urbana", ha dato origine a diversi programmi di finanziamento della Comunità europea, dello Stato, delle Regioni e dei Comuni.



IL NUOVO QUARTIERE DI PORTA NUOVA (ph. Andrea Cherchi).

sede della Fondazione Prada in largo Isarco e l'adiacente Fastweb Headquarter, il recupero urbanistico lungo la periferica via Giambellino, ecc.). A fronte di tali interventi di "rigenerazione" periferica restano alcuni quartieri di edilizia popolare in condizioni di forte degrado fisico e sociale: problemi incancreniti da decenni di inerzia del gestore pubblico, *in primis* lo IACP e poi la Regione Lombardia.

Il Comune di Milano in questi anni ha approvato una serie di programmi: Piano quartieri, PON Metro e altri progetti europei, Sharing City, C40-Reinventing cities, ecc.; progetti infrastrutturali e sistemi di mobilità: Piano Urbano per la Mobilità Sostenibile, Circle Line, SFR/stazioni, M4/M5, nodi interscambio, ecc.; progetti ambientali: Rotaie verdi, RiconnettiMI, ReLambro, Riapertura Navigli, Piano d'Azione per



UNA FACCIATA DELLE CASE POPOLARI DI VIA LORENTEGGIO A MILANO: DEGRADO E INCURIA
(ph. Davide Battista).

l'Energia Sostenibile, ecc.

Il Comune ha anche emesso alcuni bandi per finanziare interventi di carattere sociale: il "Bando quartieri" per progetti di attività educative in ciascuno dei 9 municipi; il "Bando periferie" per sostenere nuove imprese in periferia, al Lorenteggio e al Giambellino (4 milioni per 14 interventi).

La Città Metropolitana, con finanziamento dello Stato, ha emesso il bando periferie per 50 milioni per 51 interventi di rigenerazione urbana nell'area metropolitana che hanno finanziato diversissimi programmi comunali, dalle piste ciclabili a interventi di sostegno del lavoro della scuola e di residenza sociale.

Ci sono poi interventi statali come il decreto del Ministero dell'Interno del 21.02.2022 (G.U. n. 49) per la "Rigenerazione urbana", il "Bando sport e periferie" della Presidenza del Consiglio dei ministri; il programma Qualità dell'abitare con 135 milioni ai quartieri Lorenteggio, Giambellino, San Siro e Niguarda.

Per valutare l'efficacia dell'intervento pubblico,

bisognerebbe che l'amministrazione pubblica stimasse la dimensione complessiva dei fabbisogni generati dalle periferie, a Milano e nell'area metropolitana.

LA STRUTTURA ISTITUZIONALE DI MILANO E DELLA SUA AREA METROPOLITANA E LA CONDIZIONE DI PERIFERIA

La questione "Periferie" è anche strettamente connessa alla struttura istituzionale del Comune di Milano e della sua area metropolitana.

Nel 2015 la Provincia di Milano è diventata Città Metropolitana (legge 56 del 2014). Semplificando, le forme istituzionali ammesse dalla legge sono due. Secondo la prima forma il Comune capoluogo resta in vita, il suo Sindaco diventa automaticamente Sindaco metropolitano (la Corte Costituzionale ha dichiarata incostituzionale questa parte della legge che dovrà essere modificata) e governa con poteri e risorse limitati sugli altri 130 Comuni della Città Metropolitana; è questa l'attuale forma istituzionale della Città Metropolitana di Milano. La seconda forma istituzionale prevede che il Comune capoluogo si articoli in Municipi con l'autonomia e i poteri propri dei Comuni a partire dal bilancio. In questo caso il Sindaco metropolitano è eletto direttamente da tutti i cittadini metropolitani, il che comporta certamente una maggiore autorevolezza e capacità di governo.

La prima forma corrisponde al modello storico monocentrico di Milano con un centro forte e periferie urbane e metropolitane con valori urbani nettamente più bassi. Il Sindaco di Milano, che è anche Sindaco della Città Metropolitana, è portato tuttavia ad occuparsi prevalentemente del Capoluogo. I consiglieri metropolitani, eletti dai comuni, si occupano, con scarsi poteri, dell'hinterland.

I cittadini metropolitani, non votando direttamente i loro amministratori, non conoscono le funzioni della Città metropolitana che risulta pertanto un'istituzione politicamente debole con scarsa capacità di riequilibrare il rapporto centro periferia.

La seconda forma amministrativa sarebbe più coerente ad un modello policentrico: i Municipi di Milano avrebbero, come i comuni, i poteri

e la responsabilità di rispondere ai bisogni dei cittadini delle periferie che ne eleggono gli amministratori e la Città Metropolitana avrebbe i poteri e le risorse per rigenerare le periferie metropolitane.

PERIFERIA E PANDEMIA L'EFFETTO DEI NUOVI COMPORTAMENTI SOCIALI. CHE FARE?

In conclusione, le condizioni materiali delle periferie milanesi non sono peggiorate, anzi spesso sono migliorate, se non nei casi dei quartieri di edilizia pubblica mal gestiti, ma è aumentata la percezione della marginalità e dell'esclusione da parte di molti abitanti.

Il "capitale umano", ovvero i lavoratori qualificati, continuano ad avere come preminente punto di riferimento il centro della città. È il lavoro precario, o di bassa qualità, che sta in "periferia", potremmo dire che è la vera periferia sociale.

Un programma di intervento pubblico per le periferie dovrebbe individuare per ciascuna delle diversissime periferie milanesi, le peculiarità, i nodi centrali dell'assetto urbanistico, le priorità di recupero edilizio ed urbanistico e

le priorità di intervento nel sociale, dai temi del lavoro a quelli dell'educazione e della cultura, avendo però chiara la dimensione dei fenomeni.

La pandemia ha in parte modificato i comportamenti individuali e sociali con l'effetto di ridefinire il rapporto casa-lavoro, per una parte non piccola di cittadini.

Ad oggi non si può sapere quali possano essere gli effetti della guerra in Ucraina e dei mutati scenari geopolitici sull'assetto e il funzionamento delle nostre città, ma sembrano non contraddire le tendenze indotte dalla pandemia.

In tale scenario il rapporto tra città e periferie urbane e metropolitane è destinato a mutare con un possibile, nuovo ruolo delle periferie. Ma saranno necessarie riforme legislative, capacità di intervento dello Stato e dell'amministrazione pubblica, solidarietà sociale, modifica degli obiettivi degli operatori economici, per ridurre le disuguaglianze tra i cittadini del "centro" e i cittadini delle "periferie".



UGO TARGETTI

Architetto e urbanista, già docente di Pianificazione del territorio e di Urbanistica al Politecnico di Milano, Ugo Targetti è una vera autorità in materia di pianificazione territoriale, di cui si è occupato anche come amministratore pubblico: *in primis* come Vicepresidente ed assessore al territorio della Provincia di Milano (negli anni in cui venne approvato il primo Piano Territoriale di Coordinamento Provinciale) e successivamente come assessore in alcuni Comuni della provincia di Milano. È stato membro del direttivo del Parco della Valle del Ticino, presidente del Parco Agricolo Sud Milano, dirigente della sezione lombarda dell'Istituto Nazionale di Urbanistica e consulente per la variante al Piano territoriale della Regione Lombardia, ambiti in cui è stato incaricato della redazione di piani urbanistici comunali e di progetti di edilizia residenziale (pubblica, cooperativa e di edilizia sociale).

Riflessioni sul corpo vivo della città

di Gianni Biondillo

•1

“Da tutti o quasi in Italia è negata al cemento armato la possibilità di arrivare a valori monumentali” recrimina un team di ventenni laureati al Politecnico di Milano. Sembra scritto ieri, invece è stato scritto quasi cento anni fa dal *Gruppo 7*, pionieri del razionalismo italiano, capitanati, fra gli altri, da Giuseppe Terragni. Era il 1927: nell'opinione comune, ancora oggi, sembra non sia cambiato nulla. Ammiriamo le retrospettive su Picasso, leggiamo appassionati la *Recherche* di Proust, percepiamo la grandezza e la profondità di De Sica, ma l'idea che l'architettura moderna possa essere un'opera d'arte non ci passa per la testa. Basti vedere cosa è accaduto al Ponte Morandi: al netto della gestione criminale della manutenzione di una infrastruttura di tali dimensioni e della tragedia delle vittime innocenti (non entro in tali questioni), quando crollò la pila numero 9 nessuna voce si sollevò per discutere di cosa fare per preservare ciò che era rimasto. Non sto qui a dire che bisognasse farlo, probabilmente era un'ipotesi antieconomica, ma se fosse crollata la cupola di una chiesa barocca o le volte di una cattedrale gotica si sarebbe subito attivato un dibattito e una raccolta fondi per la ricostruzione “dov'era e com'era” per non perdere la memoria di un'opera d'arte di tale importanza (immaginate se a crollare fosse stato un viadotto romano). Al Ponte Morandi non è stato riconosciuto lo *status* di “monumento”.

Era un ponte, una strada, da cancellare e sostituire, senza troppi dubbi in merito.

Detto così potrebbe apparire frustrante, per chi si occupa di architettura, ma bisogna saper vedere l'altra faccia della medaglia. L'opinione comune reputa i monumenti qualcosa di altro da sé, di lontano, di estraneo. Sono moniti del passato, consolazioni identitarie. Spesso buoni solo per essere inzaccherati dalle deiezioni dei piccioni. Avere un'idea sacrale di Kandinskij o di Pasolini è anche un modo per depotenziarli: grandi artisti inevitabilmente legati ad un passato che non ci appartiene più, luoghi dove rifugiarsi, come quando si visitano i centri storici quasi fossero più che il salotto buono di casa un parco divertimenti dove viaggiare nel tempo.

L'architettura non può permetterselo. La città è il luogo dove la complessità dei rapporti economici e sociali si fa concreta, fisica. La modernità del Novecento, la sua idea di città, ci è contemporanea, quotidiana, ed è per questo che non la viviamo come estranea da noi, come, appunto, monumentale. Persino dal punto di vista formale, “stilistico”, è cambiato ben poco da un secolo a questa parte. Tranne alcuni aggiornamenti tecnologici o di gusto, le tipologie edilizie sono ancora sostanzialmente quelle di Le Corbusier o di Gropius e persino gli azzardi “parametrici” di una Zaha Hadid sono diretta filiazione dell'Espressionismo o del Futurismo del secolo scorso.

L'architettura è lenta. Per statuto, per talento, per necessità. Possiamo scegliere di vivere senza libri o senza dipinti, ma non sappiamo vivere senza case.

Una torre per uffici, una fabbrica, un cavalcavia, un centro commerciale, con la loro fastidiosa prosaicità frustrano l'idea di auroralità dell'arte, ma allo stesso tempo dimostrano quanto la disciplina sia molto più pervasiva e necessaria nella nostra vita quotidiana. La migliore architettura non è quella che più assomiglia ad una scenografia teatrale, ma è quella che, costruita nel medioevo o dieci anni fa, sa adattarsi, sa mutare, sa mettersi al servizio della collettività. Ecco perché insisto a dire che l'architettura è lenta. Non può seguire mode o istinti passeggeri. Dalla sua ideazione alla sua costruzione passano mesi, spesso anni. Non sono rari edifici progettati per un regime e inaugurati da un altro. Grattacieli messi a bilancio in momenti di espansione economica e cantierizzati in piena recessione. Perché una architettura possa sopravvivere alle tempeste sociali, politiche, economiche, deve poter incorporare il più possibile qualità progettuale ed esecutiva. Incorporare tempo. È una strana contraddizione: l'oggetto più sordo, statico, inerte che ci viene in mente deve in realtà essere capace di mutevolezza, di un continuo, costante adeguamento funzionale e simbolico. Ciò lo rende vivo, lo rende contemporaneo.

• 2

Se l'architettura è lenta anche la teoria e la prassi sulla disciplina richiedono tempo. Non si possono sollecitare taumaturgiche soluzioni immediate all'architettura. Ogni innovazione, che sia formale, tipologica o tecnologica, chiede di essere testata nel corpo vivo della città. Ma le abitudini, le tradizioni, la stessa inerzia dei materiali oppongono resistenza ad ogni intervento. Quando anche eventi catastrofici radono al suolo una città (guerre, terremoti) ciò che viene ricostruito non è mai, per davvero, nuovo. Si porta dietro un'idea dell'abitare che si è formata in migliaia di anni.

Di fronte alla pandemia da Covid-19, obbligati

a restare chiusi in casa, abbiamo assistito a collegamenti televisivi con scienziati, economisti, sociologi, scrittori. Rarissimi – praticamente uno, forse due – gli architetti. Non per pudore, non per inadeguatezza. È che non si può chiedere a un urbanista come sarà la città del dopo pandemia. Non lo sa, non lo può sapere (diffidate di chi vi propugna soluzioni un tanto al chilo). Quello che sa, però, è come l'umanità s'è comportata in situazioni analoghe nella storia – pestilenze, guerre, ma anche nuove scoperte geografiche, rivoluzioni tecnologiche – e come si è agito di conseguenza. Un progettista serio non tira fuori dal cilindro il coniglio della "città post-Covid", ma fa di questa pandemia un banco di prova dove testare l'adeguatezza di studi, teorie, pratiche sperimentali, non solo in riferimento a questa pandemia, ma all'idea di "crisi" che attraversa da sempre la convivenza nelle nostre città.

Quando Stefano Boeri parla di un nuovo rapporto fra città e borghi storici, lo fa come punto apicale di un pensiero, elaborato negli anni, che sorge dalle considerazioni sui cambiamenti climatici e sulla necessità di un nuovo rapporto con il "naturale"; sperimentare nuove formule abitative, multifunzionali, capaci di accogliere nuove tipologie familiari non mononucleari, ha già degli esempi messi in pratica in Europa e studiati da più di un progettista, quali, ad esempio, Stefano Guidarini; il concetto di "rendere le città e gli insediamenti umani inclusivi, sicuri, duraturi e sostenibili" non è l'idea di un guru dell'ultima ora, ma uno degli Obiettivi di Sviluppo Sostenibile delle Nazioni Unite, stilati nel 2015.

• 3

Prendiamo il caso del modello della *Ville du quart d'heure* (la "Città del quarto d'ora"). Da quando Anne Hidalgo, il sindaco di Parigi, ne ha parlato in campagna elettorale nel 2020 sembra agli occhi di tutti la risposta immediata (ma soprattutto mediatica) alla domanda di come dovremo vivere in una realtà post-pandemica. Eppure, il modello non nasce con la pandemia, è, più realisticamente, il punto finale (ma non definitivo) di un dibattito fra sociologi e urbanisti che va avanti da anni.

Carlos Moreno, lo studioso “inventore” del modello, è partito da una considerazione semplice: «Viviamo in città frammentate, dove spesso lavoriamo lontano da dove viviamo, dove non conosciamo i nostri vicini, dove siamo soli, dove soffriamo». Ecco, quindi, l’idea di racchiudere in un diagramma di facile interpretazione la visione di un quartiere dove – grazie alla mobilità dolce e pubblica – nel giro di un quarto d’ora ogni cittadino trovi tutte le attività che gli permettano di esercitare il proprio diritto alla città, qualificando la propria vita quotidiana: apprendere, mangiare, divertirsi, curarsi, lavorare. Tutto ciò grazie, come è ovvio, a una città perfettamente connessa, *smart*, dove il telelavoro o la telemedicina, per dire, siano potenziati. Così come il commercio di prossimità, in controtendenza rispetto al modello dei centri commerciali che spostano masse di persone lontani da dove vivono e sprecando enormi aree urbane, rendendole disponibili ad altre funzioni (verde urbano, ecc.). Un’idea a ben vedere intimamente ecologica che rivitalizza il dispositivo urbano del quartiere creando una conseguente multicentricità della metropoli.

Moreno non inventa nulla, sia chiaro. Melbourne, in Australia, o Portland, negli USA, hanno varato prima di lui un piano chiamato “twenty minutes neighborhood”; a Barcellona, data la particolare conformazione urbana, si lavora da tempo al progetto del *Superblock*, una nuova modulazione del traffico veicolare cittadino che prevede la definizione di rettangoli urbani dove il traffico resta ai margini, mentre all’interno lo spazio stradale recuperato viene dedicato alle attività di quartiere: passeggi, negozi, gioco, tempo libero (e anche qui: niente davvero di nuovo. La più folle delle metropoli globali, Tokyo, applica già, in modo differente, questo sistema di differenziazione del traffico per blocchi urbani). E gli esempi sarebbero infiniti: a Copenaghen, per dire, è nato un quartiere soprannominato “five minutes to everything”. A Londra si lavora dal 2017 al progetto “Every One Every Day”, una rete di 250 progetti fra Barking e Dagenham di condivisione di conoscenze, spazi e risorse, per

far lavorare e giocare, cucinare, coltivare, piantare alberi, commerciare, far crescere imprese comunitarie.

Qui non si tratta di capire chi ha la paternità di cosa. L’idea di una “città del quarto d’ora” è l’ultimo ramo di un albero genealogico dalle infinite diramazioni: dagli scritti di Jane Jacobs su su, fino al concetto di “unità di vicinato” sviluppato agli inizi del XX secolo da Clarence Perry. L’architettura è lenta, appunto. Nessuno inventa niente, tutti collaborano a modificare e riadattare idee che spesso vengono da lontano. Lontanissimo.

Il problema è che spesso ci si ferma ad una definizione accattivante, quasi bastasse quella a risolvere, con uno schiocco di dita, tutti i problemi che deve affrontare la città contemporanea. Non dico che la *Ville du quart d’heure* sia solo uno slogan. Ma che funziona solo se possiede dei prerequisiti senza i quali non si può pensare di poterla applicare senza difficoltà. Occorre una città densa e infrastrutturata per potersi permettere di mettere in atto il modello. A Parigi funziona. Perché a Parigi, che ha una densità spaventosa (tre volte quella di Napoli), fra metropolitana e passanti si può essere dappertutto indifferentemente da dove si vive. A Milano-città il modello può reggere, nella metropoli milanese potrebbe diventare insostenibile. Roma, che ha un’area smisurata, una bassa densità e un sistema di mobilità pubblica deprimente, la città del quarto d’ora diverrebbe sostanzialmente una forma ulteriore di ghettizzazione dei quartieri popolari ai margini del raccordo anulare.

È bello credere a quello che scrive Elena Granata: “Stupisce che nessuno abbia pensato che le «città del quarto d’ora» l’Italia già le abbia. Anzi, tutta la penisola può essere riletta come un reticolo di centri medi, ad alta qualità di vita, percorribili a piedi, che godono di relazioni di prossimità e scambio con il proprio territorio.” Tutto vero, e condivisibile. Il problema è che a molte di quelle città di medie dimensioni – più si scende nello Stivale, o più si sale sulle



creste montane – negli anni si sono chiusi ospedali, dismesse tratte ferroviari, dislocate attività produttive. E che, fuori da quegli stessi centri consolidati, una smisurata villettopoli si spande a vista d’occhio, raggiungibile solo in automobile. Quelle medie città sono sicuramente una risorsa del sistema territoriale nazionale, ma non una soluzione, perché anch’esse hanno bisogno di una nuova “revisione” e ridefinizione funzionale.

E comunque, per quanto anti-intuitivo, dobbiamo prendere atto che la città densa, gestita con nuove strategie urbanistiche, è sicuramente più ecologica di quella cresciuta a macchia d’olio che ha invaso e consumato nei decenni scorsi preziosissimo suolo agricolo (e permeabile). Per dirla con Ben Wilson, nel suo *Metropolis*: “Le città densamente popolate con estese reti di trasporto pubblico, quartieri dove

ci si può spostare a piedi e un’ampia gamma di negozi e servizi producono molto meno anidride carbonica e consumano molto meno risorse degli insediamenti diffusi.”

In breve, quello che il Covid-19 ha fatto non è disorientare e rivoluzionare gli studi urbani, ma accelerarne le conclusioni. Metterle appunto alla prova, finalmente. Chi si occupa di territorio – dal progettista allo scienziato del suolo – sa che questa non è la prima e non sarà l’ultima crisi che dovremo affrontare. E fra cambiamenti climatici, pressioni antropiche, desertificazioni, migrazioni epocali, occorre tenere la barra dritta e non lasciarsi sopraffare dall’emotività. *Festina lente*, dicevano gli antichi. Correre senza fretta. La città post-Covid è già stata delineata da prima della pandemia. È una città resiliente, sostenibile, ecologica, solidale. L’unica che possiamo permetterci pena la disfatta di fronte alla prossima crisi sanitaria ed economica.

GIANNI BONDILLO

Milanese, classe 1966, Gianni Bondillo è architetto e scrittore. Come autore e saggista s’è occupato di narrativa di genere, psicogeografia, architettura, viaggi, eros, fiabe. Nel 2011 il romanzo *I materiali del killer* ha vinto il Premio Scerbanenco. Nel 2018 il romanzo storico *Come sugli alberi le foglie* ha vinto il Premio Bergamo. Scrive per il cinema, il teatro e la televisione ed è tradotto in varie lingue. Nel 2021 ha curato un’antologia di scritti dedicati a *Miracolo a Milano* per i tipi di EuroMilano. Con Guanda pubblica dal 2004 la serie dedicata all’ispettore Ferraro. Nell’ultimo romanzo della serie – *I cani del Barrio* (2022) – ricorda l’architetto Giovanni Broglio, ideatore dei quartieri operai dell’Umanitaria.

La città e l'uomo.

Due modelli di città: ideale e moderno

di **Claudio Bonvecchio**

Si è soliti dire “andiamo in città”: per passeggiare, lavorare, studiare, visitare, amare, guardare, vivere o lasciarsi vivere. Ma a quale città facciamo riferimento: la città in cui abitiamo o in cui vorremmo o non vorremmo abitare? *Nel primo caso*, ben poco possiamo dire, se non operare una descrizione urbanistico-funzionale che, solitamente, correliamo a critiche, auspici, desideri o a, più o meno, motivati assensi. Diverso è il *secondo caso*, per cui possiamo prendere in considerazione due modelli di città: uno ideale e uno reale. Il *primo*, ideale, è quello che abbiamo incontrato in quasi tutti i libri che abbiamo studiato a scuola: è il modello della città rinascimentale. La sua immagine più celebre ce la fornisce un anonimo fiorentino del 1400. È un dipinto a tempera su tavola di grandi proporzioni – attribuito, di volta in volta, a Piero della Francesca, a Luciano Laurana, a Francesco di Giorgio Martini, a Giuliano da Sangallo, a Botticelli – in cui, in una prospettiva lineare, si scorge una grande piazza con al centro un edificio circolare a colonne (probabilmente una chiesa), mentre ai suoi lati si vedono alcuni edifici di proporzioni regolari, molto belli e alti tre piani. La perfetta pavimentazione a scacchiera fatta di marmi policromi e i due pozzi a base ottagonale con gradinate, posti simmetricamente alle due estremità laterali della piazza, fanno da perfetto boccascena a questo straordinario e suggestivo impianto visivo. È uno scenario che invita a camminare, che invita a dialogare, che invita a riflettere: magari sulle esigenze della città raffigurata o magari sul potere politico che la

governa. Oppure, invita a “ragionare” di tenzoni d'amore: come poteva augurarsi Leon Battista Alberti. Si tratta di un modello classico – fondato sulla “proporzione aurea” – che, in quanto datore di ordine, armonia e perfette proporzioni, è radicato nel nostro inconscio sino al punto che, chiudendo gli occhi, la memoria ce ne restituisce una immagine molto chiara, precisa, nitida. È una città di sogno o “del” sogno: se si preferisce.

Come *secondo* modello, assumiamo come riferimento un'altra città, questa volta non immaginata, ma reale. Consideriamo una grande città dei nostri giorni, come potrebbe essere Città del Messico. Ebbene, se immaginiamo di essere sulla sua strada principale, il Paseo de la Reforma, ci imbattiamo in un bellissimo viale alberato lungo ben 12 chilometri su cui si affacciano palazzi, musei, edifici pubblici ma in cui, spesso e a intervalli regolari, si possono trovare respiratori ad ossigeno per contrastare la difficile respirazione, causata dall'inquinamento. Il che delinea, già da subito, un modello di città del tutto diverso da quello rinascimentale. Non è più una città di sogno o “del” sogno, ma è qualcosa che, pur nella sua bellezza, rimanda a un incubo: quello di un profondo disagio ecologico.

Ma non è questo l'unico problema che può affliggere una megalopoli di cui Città del Messico è un esempio. Infatti, sempre Città del Messico, se presenta un relativamente piccolo centro – in cui spicca, gradevolissima, l'influenza spagnola – mostra anche un altro, meno affascinante aspetto: un aspetto che inizia a connotare

anche le grandi città europee e italiane. Sono le micro-città, i micro-paesi o le micro-corti che – all'interno della medesima città – sono circondate da mura alte tre metri, sono dotate di filo spinato elettrificato (cosa che in Italia non è ancora possibile installare, ma è lecito pensare che in un futuro non lontano possa essere installato), sono di pianta quadrata e sono corredate di porte di ferro, blindate e custodite da guardie giurate, armate di fucili a pompa. Queste esaminano minuziosamente, controllandone l'iride e/o i polpastrelli, tutti coloro che si presentano all'ingresso per accedervi. L'interno di queste città nella città si presenta, dunque, come un piccolo borgo fortificato, fatto di case, di ville, di piscine, di campi sportivi. In quelle più grandi è possibile trovare, pure, campi da golf. Gli abitanti di queste vere e proprie *enclaves* vivono "blindati" e, quando escono di casa, utilizzano sempre la macchina. Questo al fine di evitare il contatto con l'aria inquinata di cui si diceva prima ma, soprattutto, per evitare di essere derubati o assaliti.

Fuori da questi piccoli fortini – città o paesi fortificati – c'è il resto della città: la città del ceto-medio cui fa seguito, ancora, una terza città, che è una *bidonville*, una baraccopoli in cui esistono scarsi servizi igienici e scadentissime condizioni di vita. E in cui l'erogazione della corrente spesso avviene a flusso alternato e dove le persone vivono in una situazione che il celebre filosofo della politica Thomas Hobbes avrebbe definito come quella del detto: *homo homini lupus*. D'altronde, non ci vuole molto a pensare che, in un simile contesto, ciascun uomo possa, effettivamente, diventare un lupo per ogni altro uomo. Che ciascun uomo possa diventare una minaccia concreta, un pericolo di cui avere paura. Chi entra in queste zone di profondo disagio e degrado, spesso non ne esce più, rimanendo vittima di ogni sorta di malversazioni. Città del Messico conta circa 25 milioni di abitanti. Così come Buenos Aires che ne conta, a sua volta, circa una ventina, per non citare le grandi megalopoli africane, in cui la situazione numerica è qualitativamente analoga

a quelle sud-americane e, qualitativamente, ben peggiore. La distanza con la città ideale del Rinascimento – o meglio, con il suo sogno – è più che abissale: è assoluta.

LA CITTÀ PARADIGMA DEL MITO

Questi due modelli corrispondono – indipendentemente dalla distanza spaziale e temporale tra loro intercorrente – a due mondi assolutamente diversi, a due concezioni di vita assolutamente incomparabili e imparagonabili, se non del tutto antitetici. Si potrebbe affermare che sono portatori di due realtà, sostanzialmente, opposte. Sarebbe, a questo punto, lecito chiedersi cosa ci aspettiamo, dal punto di vista della bellezza, dal punto di vista dell'utopia o del sogno, da una città, assodato che la diversità tra ogni città può essere talmente rilevante da rendere ogni modello o esempio – al di là dall'epoca in cui può essere collocato – un *unicum*. Il rischio, quindi, è il silenzio oppure la solita retorica, ampiamente utilizzata per parlare di tutto senza dire nulla.

Di certo, però, si può affermare che i due esempi o modelli citati rendono, subito, l'idea di quanto sia difficile affrontare il tema della città, in quanto si frammenta in mille rivoli: da quello storico a quello religioso, da quello geo-ambientale a quello tecnico-architettonico, a quello sociale, a quello letterario, a quello mitico, a quello simbolico e così via. Optare per uno di questi, equivale a escludere tutti gli altri, con ciò perdendo la multiformità delle loro articolazioni, ma anche la possibilità di confrontarsi con un *ideal typus* di città. La città esprime infatti – al di là delle sue caratteristiche tipologicamente differenti – una immagine di Totalità in cui tutti gli aspetti che la caratterizzano si fondono: anche i più drammatici e ripugnanti. È, dunque, il caso di accostarsi alla città con una angolazione diversa da quella puramente descrittiva o meramente ideologica e considerare la città come la oggettivazione materiale di uno straordinario racconto. Perché la città altro non è che un racconto mitico.

Riflettere sulla città equivale, allora, a riportare alla memoria un grande mito, trasversale a tutte le culture, religioni e società, il cui centro è dato dall'uomo e della

sua radicata aspirazione a unire la sua vita concreta e individuale alla vita collettiva in un luogo specifico: come è la città. Si potrebbe, anzi, sostenere che la storia dell'umanità è una particolare angolatura di quella della città, allo stesso modo in cui si potrebbe sostenere che storia della città non è che un fondamentale capitolo di quella dell'uomo. La città, infatti, è il *trait d'union* che unisce l'orizzontale con il verticale, a sua volta espressione simbolica del collegamento tra terra e cielo. Per questo, le architetture urbane s'intrecciano con le architetture cosmiche, di cui sono il simbolo¹. La città è, pertanto, qualcosa che collega l'uomo al cosmo e viceversa, in virtù di un ordine che stringe entrambi. Tale ordine, planimetrico, è l'indice dell'eterno (e mitico) desiderio dell'uomo di sfuggire alla legge del divenire, esorcizzando, con la edificazione di strutture durevoli, il terrore del transeunte: il terrore della morte. Tale desiderio è rimasto identico nel tempo e giunge, seppur morfologicamente e miticamente modificato, sino a noi.

Per questo motivo – sin dalla antichità – chi voleva edificare una città lo faceva credendo che ciò che costruiva non avesse solo uno scopo pratico o funzionale ma che, in qualche modo, avesse una valenza sacrale. E che la sua opera – realizzata con fatica, con difficoltà e, talora, in condizioni disagiate – fosse la copia perfetta di una costruzione superiore, di una costruzione che apparteneva all'eterno: una costruzione il cui artefice era un Dio o lo stesso Dio. D'altra parte, l'atto del costruire è, sempre, stato una *imitatio Dei* e la costruzione – particolarmente, quella di una città – ha, costantemente e simbolicamente,

riprodotto quella, mitica, del mondo e del cosmo. All'edificazione della città ci si deve, di conseguenza, accostare con atteggiamento reverenziale, in quanto in essa si esprime il significato ultimo dell'essere, la risposta ai problemi che tormentano l'uomo: come voleva essere la città ideale del Rinascimento, sopra citata. E forse, malgrado le loro macroscopiche contraddizioni, vorrebbero esserlo anche le città moderne.

Questo perché la città come riproduzione del *cosmos* – che etimologicamente significa “ordine” – ha un preciso significato. Rimanda all'assetto razionale, ordinato e armonico dell'universo che esprime il volere divino. Non a caso, nei manoscritti medievali, Dio viene raffigurato come un Architetto che costruisce il mondo e, ancora oggi, nella Libera Muratoria Dio viene definito il “Grande Architetto dell'Universo”. Si può ritenere, allora, che la costruzione della città – plasmata sul modello cosmico – esprima un ordine: quello che dà senso al vivere, collegandosi a qualcosa che non è dominato dal mero contingente. Ne discende una potente valenza sacrale che imprime sulla edificazione della città l'impronta di un grandioso disegno divino. Lo spazio cittadino si configura, così, come uno spazio sacro. Lo ricorda Eliade: «c'è uno spazio sacro e quindi forte, significativo, e ci sono altri spazi che non sono sacri e sono perciò privi di struttura, forma e significato»². Costruire è, di conseguenza, un ordinare, un governare³ e chi costruisce assume una sorta di funzione superiore, regale e viceversa.

[1] Il “simbolo” non si deve confondere con il “segno” è, invece, «una modalità del reale o una struttura del mondo che non sono evidenti sul piano dell'esperienza immediata» (M. Eliade, *Mefistofele e l'androgine*, trad. it., Mediterranee, Roma, 1971, p. 189). Del simbolo ha proposto una significativa definizione Carl Gustav Jung, quando scrive: «Ciò che noi chiamiamo simbolo è un termine, un nome o anche una rappresentazione che può essere familiare nella vita di tutti i giorni e che tuttavia possiede connotati specifici oltre al suo significato ovvio e convenzionale. Esso implica qualcosa di vago, di sconosciuto o di inaccessibile per noi» (C. G. Jung, *Introduzione all'inconscio* in *L'uomo e i suoi simboli*, trad. it., Longanesi, Milano, 1980, p. 5). Si può considerare il tramite materiale per giungere a una conoscenza che materiale non è.

[2] M. Eliade, *Mondo. Città. Casa* in *Occultismo, stregoneria e mode culturali. Saggi di religioni comparate*, trad. it., Sansoni, Firenze, 1984², p. 24.

[3] Cfr. A. Danielou, *Miti e dei dell'India*, trad. it., RED, Como, 1996, p. 272.

La necessità di rispondere alle ansie e alle paure del transeunte si converte – nell'attività del costruire – in quella di un ordinare: di governare. Chi ordina e governa rassicura, guida e fonda città, dando

loro un ordine: che sia un uomo o un dio o l'immagine terrena di un dio, è di scarso rilievo. In tutte le tradizioni simboliche, l'immagine del costruttore che governa e del re che costruisce (o viceversa) sono tra loro omologhe: sono punti di riferimento. Si può ricordare – esemplificativamente – il modello sumerico, in cui il sovrano «teneva a presentarsi come alacre costruttore e restauratore di dimore divine»⁴. Costruire città ha, perciò, una stretta somiglianza con l'azione del Cosmocratore che trae l'universo dal nulla, come avviene per il dio delle religioni del Libro, per il dio che lo sogna o come avviene nella tradizione induista⁵. L'analogo compare nell'inno sumerico che racconta della fondazione della città di Eridu, dove si celebrava il culto del dio Enki: «Così, allorché dal cielo furono discesi [lo Scettro regale]/ l'augusta Corona e il Trono reale [di Enki] ne stabili [la sacra Etichetta e gli augusti poteri]/ [ed egli fece] gli impianti murari delle città/ ciascuna nel suo sacro sito. [...] La prima, Eridu, egli la consacrò a se stesso, Nudimmud»⁶. Significativo in proposito è, ancora, il mito di Caino il cui il figlio Seth darà origine alle città.

Ciò ci fa comprendere come le città antiche fossero sempre costruite sul modello, immaginario, di un qualcosa che era celeste: come accadrà per la meravigliosa città di Indra progettata da Visvakarmann che è un architetto divino, per molti aspetti assimilabile al legislatore e al sovrano. Infatti, una stretta correlazione sarà, sempre, posta in essere tra le celesti planimetrie e quelle della città terrestre, strettamente associate alla stessa corrispondenza tra sovrano uranico e sovrano

terrestre. È il motivo per cui il perimetro di Roma sarà tracciato da Romolo e Remo in sintonia con le predizioni degli auguri, inglobando il *mundus*, l'apertura che collegava al mondo infero. La città s'intreccia, insomma, con le divine "architetture dello spirito", diventando il punto di raccordo tra terra e cielo, assumendo il carattere di *omphalos mundi*, di centro del mondo, da cui s'innalza l'*axis mundi*: la garanzia che l'uomo non è condannato al "qui" e "ora", ma si "apre" all'eternità. In questa accezione, la città si presenta come un tempio e viene considerata santa: come Roma, Costantinopoli, Mosca, Benares e così via. In particolare, la Città Santa, nel Cristianesimo, diventa il calco simbolico della agostiniana città celeste a cui si devono conformare tutte quelle terrene. Diventa la proiezione sulla terra di qualcosa che era ed è in *mente dei*.

Su queste convinzioni sarà costruito il grande lampadario della Cappella Palatina di Acquisgrana – forgiato nella forma della Gerusalemme celeste – che, calato simbolicamente sul pavimento, simboleggiava la discesa della Gerusalemme celeste dell'Apocalisse sulla terra, ponendosi, così, come l'unica vera e reale città. Non bisogna, altresì, dimenticare che, nella Cappella di Aquisgrana, si trovava il trono dell'Imperatore del Sacro Romano Impero, il cui compito era proprio quello di realizzare, *in temporalibus*, la "città celeste" e di essere l'esempio di quel divino che tutti i sudditi dovevano far proprio per conformarvisi. La città rappresentava un principio di ordine, di armonia, di equilibrio. Chi abitava nella città doveva sentirsi parte di questo progetto grandioso e straordinario: quello che faceva di ciascun cittadino un membro del popolo eletto da Dio. D'altronde, se una città non è una città celeste, si trasforma, inevitabilmente, nella città del *saeculum*, dove regna l'ingiustizia e il caos. Città celesti, sovrano, uomo sono dunque termini tra loro uniti e inscindibili così come la chiesa cattedrale, detta matrice, è l'immagine

[4] P. Xella, *La città divina. Cultura urbana e politeismo nel vicino Oriente antico* in *La città e il sacro*, a cura di F. Cardini, Milano, 1994, p. 35.

[5] Cfr. J. Campbell, *Le figure del mito*, trad. it., RED, Como, 1991, p. 7.

[6] P. Xella, *La città divina. Cultura urbana e politeismo nel vicino Oriente antico*, op. cit., p. 15.

simbolica della Gerusalemme celeste: la città verso cui si deve incamminare “il popolo di Dio”.

È ovvio che su questa base si è sviluppata una sorta di urbanistica che sembra rimandare a un *mandala*⁷ in cui le città si presentavano come il calco di un progetto il cui prototipo era da ricercarsi *in mente dei*. Ne veniva, automaticamente, che l'uomo – abitando e vivendo nella città – poteva, automaticamente, vivere, seppur parzialmente, in sintonia con la volontà di Dio. Non è casuale che nelle città medievali, le chiese coincidessero con i corpi santi in esse custoditi e i corpi santi – ossia, le reliquie – fossero quelli che proteggevano la città dal maligno che si trovava all'esterno: fuori dalla città. Chi viveva all'interno della città viveva in questa dimensione e doveva costruire – nel suo animo – questa sorta di armonia riflessa del divino che la città esprimeva.

LA CITTÀ DELL'UOMO E DELLA SOCIETÀ

Nel Rinascimento non diverso è stato il ruolo della città, con la sola differenza (per altro molto significativa) che – in luogo dell'unico Dio da cui ricevere, con la sua planimetria, lo *status* di suo figlio – è ora l'uomo a essere *arbiter fortunae suae*: del suo destino, dei suoi progetti. L'armonia della città ideale, espressa dalla tavola dell'anonimo fiorentino del 1400, è lo specchio esterno di quella realtà interiore che l'uomo – il cittadino – deve conquistare. È quella cui farà riferimento Marsilio Ficino nel *De vita coelitus comparanda* quando si riferisce alla perfetta sintonia tra ciò che è superiore e ciò che è inferiore. O Charles De Bouvelles che, più o meno negli stessi anni, considera l'uomo come a una personalità complessa, che può diventare un brutto o un essere superiore ma che, comunque, deve esprimere in sé quella Totalità che è l'essenza stessa della persona umana. Ma questa Totalità, questo ordine, questa proporzione e questa armonia devono regnare e rispecchiarsi nella città: e viceversa. È in questo

che si manifesta la suprema bellezza della vita.

Se nel Medioevo, la vera bellezza veniva intesa come il riuscire a realizzare, *in temporalibus*, il disegno delle opere divine, nel Rinascimento è questo ideale armonico a caratterizzare la persona umana e la città in cui abita. Fermo restando, senza dubbio, che le città avevano aspetti del tutto divergenti da quelle moderne anche se, per altri, potevano avere una stretta somiglianza – in relazione alle condizioni di vita – con quelli igienico-sanitari e socio-abitativi delle attuali baraccopoli. Tuttavia, l'armonia e l'equilibrio dovevano, comunque, prevalere, sapendo che utopia e distopia sono una cosa sola, perché accanto all'armonia deve darsi il disordine. È difficile stabilire se questo disordine e questa distopia siano espressione, inevitabile, del lato oscuro dell'uomo oppure se entrambe sono solo le sfaccettature di una unica realtà.

Tuttavia, gli antecedenti più diretti alle nostre città non sono né le città medioevali né quelle rinascimentali: eccezion fatta per quelle (e non sono poche) che hanno mantenuto tuttora intatto l'impianto medioevale o quello rinascimentale. Le città temporalmente a noi più vicine – quelle, per intenderci, che più frequentemente incontriamo e dove, più frequentemente, viviamo – sono quelle che nascono dalla cultura e dalla società borghese. Non va dimenticato che – dal '700 e a differenza del passato – la città perde la connotazione di paradigma del divino che cala sulla terra e dell'armonia e della rinascimentale perfezione umana, per assumere quella di modello per una borghesia che avanza sulla scena della storia. A far tempo dal Seicento, si inizieranno ad abbattere gli edifici medioevali in nome dell'esigenza di fruire di più ampi spazi: sono quelli del mondo borghese. E, in nome di questo *trend*, alla fine del '700 e nei primi anni

[7] Il *mandala* rappresenta una immagine – cara alla cultura e alla spiritualità indiana – della Totalità di cui l'uomo deve raggiungere il centro (cfr. G. Tucci, *Teoria e pratica del mandala*, Ubaldini, Roma, 1969).

dell'800, gli architetti "alla moda" cominceranno a costruire grandi viali, non solo per consentire alle truppe di fronteggiare eventuali rivoluzioni – come capiterà nella Parigi dell'architetto Haussmann o nella Torino sabauda – ma per soddisfare il trionfalismo della

classe borghese, vincitrice sul piano politico e su quello economico.

La città si trasforma, in breve tempo, in una realtà aperta: non ha più mura reali o metaforiche che la proteggano. Solo lo Stato la protegge: il Sacro è espunto e, di conseguenza, nasce la paura. La città diventa fonte di paura non per una borghesia che, sempre più, si pone come il gruppo politicamente e culturalmente egemone nella società, ma per l'umile cittadino che ha ancora meno difese e protezioni di prima. La nuova città borghese genera forza, ma non sicurezza e, quindi, lascia spazio alla paura. Paura per chi borghese non è e, perciò, viene considerato rozzo, ignorante o diverso. La diversità diventa il male oscuro di una città fredda e razionalizzata. È per questo motivo che la nuova urbanistica cittadina pensa a come difendersi dai suoi abitanti e, contemporaneamente, i suoi abitanti concepiscono la città come una sorta di orribile mostro. Si fa strada la convinzione che nel "ventre" della città e nei bassifondi trovino dimora assassini, sette misteriose o mostri senza volto.

Significativo, in proposito, è il libro *I misteri di Parigi* di Eugène Sue. Prende corpo il tema del sottosuolo, delle fogne, delle catacombe, di qualcosa di oscuro e maleodorante che s'aggira sotto la città, ma che la città rifiuta o, meglio, finge di non vedere, di non sapere, di non conoscere perché questo suo "non detto" nasconde la sua realtà nascosta, la sua "ombra": come la falsa coscienza o l'ipocrisia della società borghese. Da *La condizione della classe operaia* di Engels sino a *Lo strano caso del dottor Jackill e di mister Hyde* di Robert. L. Stevenson si staglia una immagine lugubre e tremenda della città che non è più il segno vivente della libertà, della speranza, dell'armonia, ma il luogo dove l'uomo può perdere la dignità, la libertà e persino il

proprio io: in una tremenda ed inarrestabile spinta regressiva.

Questo farà sì che le città non saranno più – come nel passato – una unione di povertà e ricchezza, in cui erano accostati tuguri e palazzi, come nell'uomo erano compresenti l'angelo e il demone, il brutto e l'essere superiore. Non ci sarà più mescolanza sociale e gli spazi urbani coincideranno con quelli sociali. L'urbanistica borghese espunge i poveri e i diseredati dai centri cittadini in cui palazzi ordinati, su strade ben ordinate e in parchi ben ordinati, sono il segno ostentato di una ricchezza non sempre visibile, ma presente e dominante. La città è funzionale all'accumulazione della ricchezza, mentre i poveri ne sono gli schiavi silenziosi. Non è più l'equilibrio dell'uomo e l'armonia universale a fungere da pietra di paragone, ma la funzionalità. Le strade e i viali servono a far passare carri e carrozze in modo da consentire il doppio passaggio per i commerci e per il passeggio. I palazzi ordinati e monumentali, dal canto loro, stanno a dimostrare che esiste una razionalità ben precisa cui tutti si devono attenere.

Se si vuole averne prova è sufficiente leggere il diario di Benjamin Franklin, in cui si proclama che nel mondo c'è una sola cosa importante: il lavoro. E Benjamin Franklin si spinge a sostenere quello che nemmeno Kant aveva osato affermare, cioè che lo stesso atto d'amore, l'atto sessuale, è qualcosa che viene rapito al lavoro. La città e l'uomo sono, sempre più, la città e l'uomo del lavoro e della produzione: come vuole la mentalità borghese. La città è pensata, realizzata e trasformata in modo che tutto deve essere posto in relazione agli spostamenti, al lavoro, al commercio. È il caso di ricordare che la prima metropolitana verrà costruita a Londra, addirittura alla fine dell'800 in una metropoli che era ritenuta, per definizione, la città del progresso e della grande borghesia. Ugualmente, tutte le successive modalità con cui verranno edificate le città, sia nel continente europeo che in quello sudamericano, saranno solo quelle gradite alla razionalità del mercato e al predominio del capitale.

Si noti, infine, come tutti i modelli di città citati, e tutti quelli che ancora si potrebbero

citare, si rifanno a una cultura, che poteva essere quella cristiano-teologica, quella umanista, quella rinascimentale e via dicendo. Nel mondo borghese domina, invece, la cultura del capitale su cui è stata costruita quella che chiamiamo “la modernità”: con tutti i suoi pregi e difetti.

LA CITTÀ CONTEMPORANEA

Ma qual è la cultura che oggi ci sostiene? Abbiamo ancora una cultura? Quale è la cultura che oggi può rendere le città, le metropoli, un'oasi di bellezza, di vivibilità e di speranza? Non è certo il prorompente progresso – come auspicava il Futurismo – a fornirci una soddisfacente risposta. E neppure una cultura borghese oramai esausta, consunta e alla sua fine. D'altra parte, non possediamo più una cultura che ci dia dei modelli rispetto ai quali strutturare i luoghi nei quali abitiamo e abiteremo.

La cultura borghese, ad esempio, si presentava con un carattere omogeneo, con una chiara idea di razionalità e di funzionalità: una razionalità e una funzionalità che avevano scopi e intenti precisi. Per questo, poteva permettersi di alimentare – al suo interno – anche una cultura alternativa: quale poteva essere la cultura socialista, marxista o anarchica. Era una cultura, insomma, che proponeva i modelli razionali e funzionali della città, ma finalizzati a un progetto globale e, per questa, si connotava per uno stile: per una articolata *Weltanschauung*.

Oggi, non è più ravvisabile una cultura dietro le tipologie costruttive della moderna città e neppure una *Weltanschauung* che non sia un generico tecnicismo. Per questo motivo, gli stili si affastellano gli uni sugli altri in maniera disordinata e confusa: senza una specificità, come è l'esistenza di coloro che la abitano. Oggi, non possediamo più nessuna cultura, né quella borghese-capitalista né quella che ne era l'antagonista. Le nostre città sono un drammatico esempio di una straordinaria piattezza, alimentata da desideri di urbanizzazione coatta, mai razionalmente giustificata. Lo vediamo nei quartieri “infernali” delle periferie metropolitane degradate, nello

Zen di Palermo, a Scampìa, e in tutti quei rioni sorti in seguito alla selvaggia e deregolamentata speculazione edilizia. Ma lo vediamo anche nei più umili e più semplici edifici che vengono costruiti senza più uno stile: anonimi dormitori per l'esercito silente del lavoro e del consumo.

Nella città attuale domina sovrano il rumore della macchina e delle macchine e non altro, allo stesso modo in cui si è dissolta la speranza di una sua spiritualizzazione. Era quella spiritualizzazione che auspicava l'utopista borghese e visionario Walter Rathenau, assassinato dai nazisti, che riteneva che anche nelle fabbriche – come nelle città – fosse necessario introdurre il bello, affinché l'operaio che lavorava non si trovasse davanti esclusivamente a meccanismi anonimi in anonimi stanzoni, ma trovasse il gusto del lavoro in spazi architettonici che gli stimolassero creatività, equilibrio e armonia.

Esemplificativa e anticipatrice della città odierna è quella prefigurata nel film *Metropolis* di Lang. *Metropolis* è il paradigma della profonda inquietudine che anima la città, della diffusa sofferenza che la connota e delle violente e incontrollabili spinte di auto e etero distruzione su cui domina, incontrastato, un “Grande Fratello” tecnologico. La città si è trasformata in una moltiplica di solitudine, di crisi, di depressione, di ansia, di angoscia e di uno sfrenato individualismo: che prevale su tutto. Assillata da pericoli esterni e assediata da quelli interni, la città finge di non vedere i poveri che vanno e vengono dal centro alla periferia e dalla periferia al centro alla ricerca del calore (d'inverno) e di un soccorso (in tutte le stagioni) che raramente trovano. È un drammatico movimento di diastole e di sistole sociale che spinge, prima, i diseredati verso una ricchezza che mai avranno e che possono solo guardare e sognare (la spinta verso i centri), ma che li rigetta, poi, verso le periferie dove devono avere dimora. La città è diventata una selvaggia terra di nessuno.



LA CITTÀ DEL FUTURO

Dopo quanto detto, la domanda, obbligata, è sul futuro che non è certo roseo. La fantasia degli scrittori e dei registi ci presenta, infatti, una realtà cittadina che supera qualsiasi

previsione: qualsiasi più cupa previsione.

Basta pensare alle immagini di città piovose, ecologicamente contaminate – *Delicatessen* e *Blade Runner* ne sono un esempio tra i tanti che si possono trarre dall'immaginario filmico – dove regna incontrastata la tecnologia e il degrado. E dove uomini-macchina conducono una vita triste, preoccupati di soccombere dinnanzi a replicanti, forse più umani di loro. Dominati dal Grande Fratello tecnologico, vivono un "surrogato di vita" senza speranza e senza bellezza, staccati da un cosmo di cui non hanno più, neppure, consapevolezza, eternamente esposti a pericoli: interni e esterni. Queste sono le prospettive che ci attendono. Va da sé che se l'uomo non vuole soccombere e trasformarsi in una larva o in un *robot*, deve diventare, di nuovo, *arbiter fortunae suae*. Deve, nuovamente, prendere su di sé il proprio destino: a cominciare dal suo *habitat*.

Deve perciò, con coraggio e determinazione, ripensare i luoghi abitativi e i luoghi di aggregazione sociale, in maniera tale che siano, effettivamente, portatori di un nuovo equilibrio, di una nuova armonia e di un nuovo spirito. Deve riscoprire e ricostruire un "nuovo Rinascimento": un nuovo Umanesimo sul modello di quello mediceo. Deve creare spazi di fratellanza e tolleranza, vivibili per tutti, all'interno di una cultura che sarà certamente (e giustamente) tecnologica, ma che dovrà avere, nuovamente, una base umanistica.

Deve promuovere e far sua una cultura che

possa dare la capacità di costruire un nuovo che, riprendendo il meglio dell'antico, possa essere la fonte di un modo diverso di essere nel mondo.

L'uomo del futuro deve avere il coraggio e la determinazione di pensare, ancora una volta, la città all'interno di un grande racconto mitico, in cui essa possa, ancora, porsi come il raccordo tra cielo e terra, tra il sensibile e il soprasensibile, tra l'umano e il sovra-umano. In questa città "a misura" d'uomo, sarà allora possibile ritrovare quell'armonia e quell'ordine che ispirava il modello rinascimentale mediceo, unitamente alla speranza che l'analogia armonia e l'analogo ordine possano diventare la divisa interiore di un uomo capace, finalmente, di diventare sé stesso: di diventare "quello che è". In questo progetto, la tecnologia potrà avere un importante ruolo se non sarà fine a sé stessa: se non si porrà come una nuova "cupa" religione. Lo scopo è unico e lo ha indicato, lapidariamente, Sir Robert Baden Powell of Gilwell (il fondatore degli Scout) che ha voluto che coincidesse con la sua epigrafe tombale: "lasciate il mondo un po' migliore di quanto l'avete trovato".

Per ottemperare a questo grandioso e semplice progetto è, tuttavia, necessario che anche i luoghi abitativi in cui conduciamo la nostra esistenza siano tali da favorirlo, in quanto l'architettura non è solo l'architettura degli edifici, ma è anche l'architettura che ciascuno porta nel suo cuore: che ciascuna comunità e ciascun popolo deve portare nel proprio cuore. L'immagine che si potrebbe considerare come paradigmatica di questo progetto è espressa, simbolicamente, nel grandioso affresco michelangiolesco della Cappella Sistina, laddove le dita di Dio sfiorano quelle dell'uomo. Si devono non solo sfiorare, ma stringere.

CLAUDIO BONVECCHIO

Già Professore Ordinario di Filosofia della Politica e delle Scienze Sociali nelle Università degli Studi di Palermo, Trieste e dell'Insubria, dove ha ricoperto gli incarichi di Direttore di Dipartimento, Presidente del Corso di Laurea, Coordinatore di Dottorato e Membro del Senato Accademico, attualmente è Vice Presidente della Società Umanitaria di Milano. È stato Presidente (sino al 2018) della Commissione Ministeriale Nazionale per l'idoneità dei Professori Universitari Ordinari e Associati di Filosofia Politica e Filosofia delle Scienze Sociali. Autore di numerosissimi saggi, articoli e monografie è stato chiamato a insegnare in diverse Università estere.

Periferia a chi?

di Fabio Corbisiero

Con l'avvento della pandemia la geografia della disuguaglianza urbana è decisamente cambiata. Nessun accadimento nella storia del mondo aveva mai colpito così specificamente la "specie urbana" degli umani. Ad essere danneggiate sono state soprattutto le periferie delle città. Tradizionalmente rappresentate come metafora della fuga dal centro – luoghi di rifugio, di cortili e di aria fresca, aree distanti dal centro denso e malato della città – le periferie assumono un significato a seconda del rapporto che le lega al centro, fatto di inclusione o esclusione.

In termini sociologici le periferie sono prima di tutto luogo di "esclusione", di distanza fisica e sociale da un altro luogo percepito come centro. Ma le facce della periferia sono diverse. Sono, per esempio, periferici gli *slums* di molte città della Repubblica Cinese, così come le *gated communities* del Sud Africa. Ma è periferia, nel senso spazio-geometrico del termine, anche il ricco quartiere partenopeo di Posillipo o, in termini socioeconomici, lo è anche un'area piuttosto centrale come quella dei Quartieri Spagnoli nella stessa città di Napoli. Lo *sprawl* urbano di Los Angeles può essere considerato come un'immensa periferia se lo confrontiamo con città meno diffuse come New York City. È periferico il Nuovo Corviale (Serpentone) a Roma e allo stesso tempo – anche se con una collocazione spaziale molto differente – è periferico il quartiere di Ballarò, nel centro storico di Palermo. Così come sono periferiche anche le enormi discariche antropizzate di Maputo, in Mozambico. La periferia nomina e informa dunque contesti territoriali, sociali,

economici, paesaggistici molto differenti.

Durante la pandemia da Covid-19 la periferia urbana globale si è trasformata in epicentro di trasmissione virale, facendo riflettere gli scienziati sociali di tutto il mondo sulle nuove forme di governo e di *governance* della città.

A differenza di quanto è avvenuto nel Novecento, la forbice centro-periferia nelle città sta allargando la propria angolazione e le gerarchie territoriali sembrano essere diventate un destino irreversibile tra cittadini che abitano le stesse aree urbane.

Per fare un esempio internazionale, il bilancio della pandemia negli USA ha messo in evidenza che i quartieri periferici di alcune città americane sono state colpiti in maniera più aggressiva di altri. Un'analisi del Dipartimento della Salute di New York City (www1.nyc.gov, 2021) riporta che nei quartieri più poveri e periferici della Big Apple (West Bronx nel Bronx, Flushing e Far Rockaway nel Queens, Coney Island a Brooklyn) i casi di infezioni e di morti segnalati sono di gran lunga numericamente superiori a quelli rilevati nei quartieri più tonici e centrali come Manhattan.

Nei quartieri classificati come "poveri" e "periferici" (dove almeno il 30% degli abitanti vive in condizioni di povertà) i casi di morti accertati da infezione da Covid-19 per centomila abitanti sono stati, nel 2021, 232 comparati ai 100 casi in quei quartieri dove gli abitanti che vivono in condizioni di povertà sono sotto la soglia del 10%. Ciò suggerisce che i residenti dei quartieri più periferici e più poveri hanno sia maggiori probabilità di contrarre il virus, sia più probabilità di soccombere, se ne vengono contagiati.

Benché la pandemia abbia messo a nudo

tutte le disuguaglianze socio-spaziali tra centro e periferia la discussione, soprattutto in Italia, su cosa fare per le città dopo il Covid-19 si è concentrata esclusivamente su cosa fare dei centri (storici).

Negli ultimi due anni, attraverso dibattiti pubblici – frequentemente *online* o in televisione – giornalisti e intellettuali hanno discusso di *placemaking* dei centri urbani e della necessità di ridurre lo spazio per le auto, allargare i marciapiedi, aggiungere più piste ciclabili, ampliare il verde, ridurre il fenomeno dell'*overtourism*...

Stefano Boeri (su *La Repubblica* del 20 aprile 2020,) e Massimiliano Fuksas (su *Il Digitale* del 5 giugno 2020), due tra le maggiori archistar italiane, sono andati addirittura oltre l'urbano, incoraggiando la funzione della dispersione residenziale a favore del ripopolamento dei borghi. Una sorta di "ritrazione dalla città" come risposta alla pandemia e strategia post-romantica per ripopolare quei vuoti territoriali. Un'impennata intellettualoide tipica di chi, questi territori, li vive attraverso seconde case o visite temporanee in qualità di viaggiatori.

L'idea sulla quale si basa questa tesi è che la densità residenziale tipica dei centri urbani sia diventato ormai un problema, accentuato dalla recente emergenza sanitaria; ragione per cui bisognerebbe de-urbanizzare la vita sociale, spostandosi in aree rurali. Peccato che, almeno in Italia, questi sono territori che sono stati progressivamente abbandonati e resi invivibili. Mancano i servizi essenziali per un vivere civile basico: scuole, ospedali, infrastrutture fisiche e digitali.

Con questa riflessione critica non metto in discussione la necessità di valorizzare e rilanciare i luoghi "disincarnati" come i borghi, ma piuttosto lanciare l'idea di un'alternativa maggiormente praticabile in città, almeno

nell'immediato. Tonifichiamo finalmente le periferie, ripensando complessivamente ai modi ordinari del vivere associato tra cittadini della stessa città e rendiamo protagonisti delle proprie esistenze gli abitanti di quelle aree, puntando alle loro legittime aspirazioni.

Si tratta della "capacità di aspirare", nota metafora e paradigma sociale piuttosto calzante attraverso cui l'antropologo Arjun Appadurai¹ argomenta le condizioni di chi vive in periferia. Una chiave di lettura non solo per interrogarsi sul ruolo del futuro nell'elaborazione della propria condizione di abitante di una periferia urbana, ma al fine di mostrare la rilevanza di questa attitudine culturale nelle pratiche concrete che impegnano le periferie in progetti di miglioramento delle condizioni di vita di chi ci abita. Si tratta di dare forma alle aspirazioni di chi spesso si sente cittadino senza la città.

Vi è urgente necessità di cambiare le condizioni materiali di esistenza in periferia sul terreno dei bisogni e delle urgenze più immediate, dove il diritto alla cittadinanza è direttamente implicato. Nelle aspirazioni s'intrecciano il desiderio di avere lo stesso benessere di chi vive al centro della città e la materialità dei bisogni da affrontare e delle criticità da contenere. Appadurai interpreta questo processo sociale attraverso la metafora delle "*politics of shit*"². Quelle stesse politiche e pratiche dei poveri degli *slums* di Mumbai che, con il supporto di reti di attivisti, si mobilitano per affrontare, per primi, i problemi materiali dell'abitare. Primo fra tutti quello dei gabinetti e del sistema fognario di cui, da abitanti di aree socio-spaziali periferiche e trascurate, hanno deciso di dotarsi nella stessa misura del centro cittadino.

Ci pare allora che il suggerimento di Appadurai conforti l'orientamento che costituisce un tratto di fondo di questo articolo, a posizionarsi a favore di un cambiamento post-Covid che non sia semplicemente un esercizio

[1] A. Appadurai, *The Capacity to Aspire: Culture and the Terms of Recognition*, in R. Vijayendra and M. Walton (a cura di), *Culture and Public Action*, Stanford University Press, 2004.

[2] A. Appadurai, *Deep Democracy: Urban Governmentality and the Horizon of Politics in Environment and Urbanization* 13(2), 2002, pp 23-44, p 37)

di riflessività sociologica su come rendere ancora più attraenti i centri urbani ai turisti, ma come simmetrizzare le disuguaglianze sociali e strutturali tra i due mondi urbani.

Bisogna evitare che queste discussioni girino esclusivamente intorno alla rigenerazione del centro città e spingano per rimpolpare la periferia di strutture e servizi di piena cittadinanza.

Benché siano riflessioni comunque importanti per lo sviluppo e la qualità della vita delle città e di chi le vive, molte tra queste escludono proposte per la periferia che ancora rimane sede di forme sociali eterogenee e relazioni sociali complesse, di povertà strutturale, di comunità di neo-immigrati, di analfabetismo digitale e dispersione scolastica. Siamo di fronte a ciò che il noto urbanista Jay Pitter chiama “densità dimenticate”³. Aree urbane che, a tutt’oggi, sperimentano una maggiore vulnerabilità socio-sanitaria a causa del sovraffollamento degli spazi pubblici e privati e delle generali condizioni di vita marginali.

LE PERIFERIE ITALIANE SONO ANCORA LONTANE DAL RAGGIUNGERE IL CENTRO?

Dovremmo allora, da intellettuali onesti, non solo porci una serie di domande intersezionali e interdisciplinari con l’obbligo di catturare la complessità delle questioni urbane, ma anche offrire delle risposte per contenere il deficit di opportunità che ancora connota la periferia urbana. È chiaro, infatti, che il fardello principale che molti contesti urbani e sociali portano sulle spalle delle aree periferiche è determinato dall’assenza di opportunità materiali e immateriali che consentirebbero forme di riscatto almeno a chi fosse dotato di un buon *quantum* di capitale sociale e di risorse materiali congrue. Basterebbe iniziare a considerare le condizioni di vita materiale, comprese quelle sanitarie, di tutte quelle migliaia di famiglie che, economicamente e culturalmente svantaggiate,

posseggono risorse, strumenti, mappe mentali e un livello di aspirazione sufficiente ad accedere a tutta una serie di opportunità che la città in teoria offre. L’esistenza e il buon funzionamento nelle città italiane di molti quartieri – con edilizia sostenibile e abitati da un ceto economicamente e socialmente garantito – destinati prevalentemente alla residenzialità borghese è la dimostrazione che le cause profonde della spirale di marginalità delle comunità che vivono nelle periferie interne ed esterne alle città sono – oltre la mala gestione delle classi dirigenti – legate al deficit di investimenti economici e culturali.

La dimensione elefantiaca e spaesante di certe architetture di noti quartieri di edilizia residenziale pubblica (Barriera, Scampia, Corviale, Zen) ha decisamente contribuito al senso di distanziamento dal centro urbano; ma sarebbe opinabile attribuire soprattutto a queste architetture razionaliste le cause dell’abbandono delle periferie. Al contrario, questa condizione di densità abbandonata ha promosso processi di rigenerazione dal basso e un universo variegato e pulsante di attivismo civico e impegno militante nella lotta alla riproduzione della disuguaglianza tra chi vive nei centri cittadini e chi in periferia.

Pratiche di animazione, attivazione, innovazione sociale come è accaduto con il progetto “Needle Scampia” di Napoli, in cui gli abitanti del quartiere sono stati coinvolti in un’azione di *placemaking* attraverso un progetto di partecipazione pubblica con alcuni attori istituzionali. O come sta accadendo in altre città italiane con il nuovo *social housing* con periferie che concorrono a dare una risposta all’emergenza abitativa e relazionale delle generazioni più anziane.

È chiaro che non siamo di fronte a luoghi decarnificati. Sarebbe ingenuo, oltre che

[3] Jay Pitter, in Azure Magazine 17 aprile 2020 [<https://www.azuremagazine.com/article/jay-pitter-public-safety-kensington-market/>]

infondato, pensare che le forze dell'ordine, le scuole, i servizi comunali, i medici di base siano i grandi assenti della periferia italiana.

La verità è che nei diversi casi a cui abbiamo fatto cenno, accanto alle dimensioni di vulnerabilità di alcuni gruppi sociali si affianca l'inerzia e l'incapacità di resilienza dei soggetti pubblici, probabilmente l'ostacolo più grande al cambiamento delle condizioni di vita degli abitanti delle periferie.

In Italia la città di pietra troppo spesso non si è messa al servizio della città di carne. L'architettura, l'urbanistica, l'edilizia vivificate nel Gratosoglio di Milano o nello Zen di Palermo hanno fallito nel loro tentativo di aggregare i fenomeni di vita associata dentro spazi pensati come squisitamente geometrici, senza offrire risorse di capitale sociale ai propri residenti.

L'approccio «razionalista» che antepone la realizzazione del contenitore alla fornitura di un servizio urbano e sociale ha mostrato tutti i suoi limiti. La pandemia ha messo a nudo queste criticità e l'impossibilità di vivere in luoghi disumanizzanti. Ci vogliono risorse pubbliche e una capacità di mobilitazione di tutti coloro che si muovono nei territori urbani. Si tratta di un esercizio difficile, anche per la resistenza alla *mixité* tipica delle classi agiate. Tuttavia, solo un approccio che sia in grado di descrivere la periferia come fondamento e non come effetto spurio di una città, ci permette di comprendere la natura profonda dello stare insieme nello spazio urbano. In un'ottica di "densificazione sostenibile", vale a dire senza nuovo consumo del suolo, sostenuta economicamente e con la realizzazione di *passages* – materiali e simbolici – tra centro e periferia.

FABIO CORBISIERO

Professore di Sociologia Urbana presso l'Università degli Studi di Napoli Federico II. Le sue pubblicazioni si concentrano sui fenomeni di vita associata nelle grandi città con particolare riferimento al turismo, al genere e all'orientamento sessuale. Negli ultimi vent'anni la sua ricerca e le attività a cui ha dato vita in questo periodo compresa la produzione scientifica, si sono concentrate sui fenomeni di vulnerabilità urbana in una costante attenzione agli aspetti legati al conflitto tra necessità di chi vive la città in maniera permanente, come i suoi abitanti, e chi la vive di passaggio, come i turisti. Dal 2016 è direttore della rivista scientifica di Classe A "Fuori Luogo. Rivista di Sociologia del Territorio, Turismo, Tecnologia". Attualmente è Visiting Professor presso la State University of New York City – Purchase College.

Cinema e città: dal reale all'iperreale

di Antonello Zanda

La relazione città-cinema è una relazione ricchissima. Lo sguardo sulla città è lo sguardo che troviamo fin dalle origini del cinema e ce lo portiamo fino ad oggi. Ma è uno sguardo completamente mutato e le nuove tecnologie sono le protagoniste di questa trasformazione. Proviamo ad ipotizzare un percorso che mostri la linearità storica e le trasformazioni interne, senza il vincolo di dover citare (impresa assai ardua e faticosissima) tutti i film che fissano tutti i momenti e i vari passaggi. Non è azzardato dire che il cinema accompagna la storia della città come simbolo della modernità. Anzi si può dire che accompagnando la sua storia ne innerva le linee di sviluppo. Cioè ricopre un ruolo critico che ne segna il percorso. E questo succede fin dalla nascita della fotografia, dal momento in cui ci si è resi conto che si poteva riprodurre la realtà con un congegno ottico, senza dimenticare il grande lavoro tecnologico e scientifico che ha portato alla invenzione della prima macchina da ripresa e alle successive evoluzioni della tecnica.

I fratelli Lumière sono stati i grandi protagonisti di questa storia. Prima gli stessi imprenditori francesi e poi gli operatori Lumière inviati in tutto il mondo hanno cominciato posizionando le loro macchine agli incroci delle strade e registrando su pellicola le cosiddette "vedute animate", il movimento delle città, la loro vitalità, i tram, le carrozze, il via vai dei cittadini che attraversano, passeggiano, corrono, vanno... vivono. Lo scorrere dei flussi umani

tra le vie delle città, il movimento cittadino, sembra rimandare con una strana relazione di reciprocità allo scorrere della pellicola, al suo movimento, come a sottolineare che solo l'idea di movimento può restituire il movimento reale. Il cinema comincia a raccontare frammenti di quotidianità della città ed è centrale in questa storia il momento in cui il cinema diventa un'esperienza collettiva. Anche le immagini di quello che è considerato uno dei primi dieci film proiettati della storia, nel primo spettacolo pubblico di un lontano (ma non troppo) 28 dicembre 1895 al *Salon indien du Grand Café* sul *Boulevard des Capucines* di Parigi, in un giorno che viene considerato la data di nascita del cinema come spettacolo pubblico, sembrano segnare il percorso della storia del cinema. Più volte il richiamo a quei film ritorna nella riflessione sulla modernità.

Uno di quei film era *La Sortie de l'usine Lumière*, lavoratori ripresi all'uscita della fabbrica per un'immagine che mette insieme l'idea di lavoro, industria, tecnologia e città. Un'inquadratura fissa sul cancello aperto della fabbrica di Montplaisir e gli operai e gli impiegati che scorrono verso sinistra, in un movimento puro e inconsapevole di trovarsi davanti a una delle invenzioni più importanti del secolo. Le officine dei Lumière lavoravano nel settore dell'ottica e della fotografia, ma è quel flusso di lavoratori che colpisce, l'idea del movimento, del flusso di corpi, di un'idea di massa, di collettività indistinta benché ancora lontana dall'idea di

massa di lavoratori che hanno maturato coscienza di classe. La fabbrica è qui perfettamente inserita dentro la vita cittadina ed è sua parte integrante. E così anche *L'Arrivée d'un train en gare de la Ciotat* mostra la

città come centro propulsivo della vita cittadina, con il flusso di persone che entra ed esce alla stazione, ripresa con una inquadratura fissa e una profondità di campo che mette a fuoco il punto più lontano e il più vicino. La stazione e il treno diventeranno anch'essi un simbolo forte e costante dell'idea di città, della sua identità multi-etnica e multilinguistica.

Le vedute sono pensate come fotografie, ma hanno la magia del movimento: ed è il movimento che fa respirare e sentire davvero l'idea di città. La città è il luogo del movimento perché è un organismo vivente: le sue parti si muovono perché (è) viva la città. E nel riprendere il movimento la macchina da presa riprende le persone che si muovono dentro la scena, un pezzo della struttura architettonica e urbanistica della città. Vediamo le strade, i mezzi di trasporto e come è organizzato il movimento; e vediamo i palazzi, le case e le chiese, gli uffici, l'economia dei negozi, i cartelli, i bambini e le donne, come vestono e il loro comportamento collettivo. E in questa immediatezza si mostrano le disuguaglianze, riconosciamo i benestanti per quello che sono e i segni della povertà di altre componenti sociali. Non c'è ancora l'idea di un'immagine da promuovere attraverso il cinema, ma c'è una idea di città che respira come un essere vivente. A partire da quelle prime forme primitive di documentario, di documento storico, il cinema ha fatto subito, negli anni successivi, passi da gigante: non solo è diventato quella che un po' sommariamente è stata definita "settima arte", ma anche sviluppato un linguaggio narrativo complesso e articolato, misurandosi non solo con il mondo dell'arte ma anche con l'industria creativa, costruendo economia, nuovi mestieri, nuovi modi di vedere e interpretare la realtà. Pensiamo solo a quanto sia stato importante per la storia del pensiero il concetto di montaggio.

È importante ribadire che un percorso analitico sul tema della città guardata dal cinema è impresa comunque titanica. Ogni film ci parla direttamente o indirettamente della città. Si possono invece toccare dei momenti importanti di questa storia del cinema che hanno visto imporsi nuovi sguardi sulla città. Si tratta di individuare delle opere che hanno segnato storicamente uno sviluppo dell'immagine della città raccontata dal cinema. Anche parlando del cinema dei primi decenni di storia cinematografica sarebbe impossibile farlo, per la ragione che molti documenti cinematografici di quegli anni sono andati persi e distrutti. Dopo Lumière e dopo Melies il cinema è cambiato e cresciuto tantissimo dal punto di vista linguistico, è diventato industria narrativa e l'idea di città si impone sostanzialmente come sfondo in cui si ambientano le storie e si svolge l'azione filmica.

Il cinema d'arte però costruisce in tutto il mondo i suoi studi e i teatri di posa (le grandi ricostruzioni storiche, la grande narrativa del passato, erano possibili solo con grandi ricostruzioni nei teatri di posa), mentre per il resto le città sono guardate e pensate soprattutto come angoli di città, scorci, frammenti di una totalità che resta inespressa. Pensiamo ai primi film di Chaplin e Keaton, ma anche al cinema di Griffith e al primo cinema europeo, quello inglese, italiano e francese in particolare, su cui però non è il caso di soffermarsi. Per trovare un film in cui la città non è solo sfondo e scenografia, ma attore protagonista, si realizzano film come *il Fantomas* (1913) di Louis Feuillade: la città con i suoi bar, le strade e la metropolitana, diventano elementi narrativi che partecipano al ritmo di quello che è considerato peraltro il primo film seriale. Il trasformismo di *Fantomas*, un precursore di *Diabolik* uscito dalle pagine dei romanzi di Marcel Allain e Pierre Souvestre, trova nella città moderna la scenografia più congeniale e il personaggio definisce i suoi caratteri dentro il contesto cittadino.

Per ritrovare invece la città come attore protagonista unico e centrale non dobbiamo aspettare molti anni. Questa idea è stata negli anni Venti al centro di due capolavori della

storia del cinema: *L'uomo con la macchina da presa* e *Berlino – Sinfonia di una grande città*. *L'uomo con la macchina da presa* di Dziga Vertov è stato realizzato nel 1929 ed è una delle espressioni più alte dell'avanguardia cinematografica sovietica. Il cineocchio (Kinoglaz) era un progetto di "cinematizzazione" che aveva in testa il suo regista Vertov, che intendeva cogliere "i movimenti necessari delle cose", il ritmo interno della vita nella sua essenzialità. Ed è per questo che la città è il soggetto giusto: sono i lavoratori, che muovono la macchina della modernità, ad essere i protagonisti dello sviluppo sociale e quindi architettonico/urbano della città. L'uomo, la macchina, la città sono organismi che dormono, si svegliano, si agitano, lavorano, si rilassano, e poi ancora dormono e di nuovo ricominciano a muoversi in un meccanismo temporale ciclico. Ma il film di Vertov è anche una autoriflessione, guarda lo sguardo, mostra con il cinema il cinema al lavoro, in una posizione metacinematografica che lo fa essere un film saggio, che quindi fa esplorare una innovativa consapevolezza della realtà urbana e dello stesso mezzo cinematografico. La città che si sveglia è mostrata non solo nelle inquadrature, ma nel montaggio che costruisce linguisticamente l'analisi e la sintesi del discorso narrativo. La figura del cameraman e il suo rapporto con la città è anche al centro di un film capolavoro di Buster Keaton, intitolato proprio *Il cameraman* (1928), che racconta di un cineoperatore che filma tutto quello può, anche sbagliando, nel suo girovagare per la città di New York.

Se il film di Vertov vive come un organismo che ha nell'occhio il suo principio di organizzazione esistenziale, il film di Walter Ruttmann, *Berlino – Sinfonia di una grande città*, precedente perché del 1927, ha come principio ordinatore il ritmo e non a caso si dà come una sinfonia, un programma musicale. La città è sentita prima di esser vista, e ha notevoli somiglianze con il film di Vertov: anche qui la circolarità di spazio e di tempo è pensata dal risveglio mattutino della città fino alle ore del sonno notturno. L'orologio che

scandisce i momenti della sinfonia sottolinea una vitalità che fa tutt'uno con il ritmo dell'esistenza dei cittadini. La musica originale di Edmund Meisel è pensata per essere perfettamente integrata al ritmo delle immagini e della città. La caratura musicale del film lo sottrae, nel suo gioco di immagini montate come note di uno spartito, alla dimensione sociale, che resta ancorata alla vita della città e si dissolve nel montaggio frammentario di Ruttmann. Non a caso la vita della città è ripresa quasi di nascosto, come in una *candid camera*, contrariamente alla posizione esplicita e coinvolta dell'uomo con la macchina da presa.

Da punti di vista diversi Vertov e Ruttmann pensano comunque la città come luogo ideale del cinema, il set per eccellenza, dove la scenografia è già data, perché la città è linguisticamente articolata, polimorfica e centrata sulla socialità del lavoro come il cinema. La città è segno espressivo di una collettività umana come il cinema è espressione del lavoro collettivo della *troupe*, di più intelligenze che collaborano per far respirare il tempo e lo spazio della vita. A differenza di Vertov, Ruttmann non si fa guidare dalla città, piuttosto è la musica che sottolinea il movimento cittadino e per far ciò smonta e rimonta le riprese della città, le frammenta ulteriormente, alla ricerca di un'interiorità impressa in ogni immagine. Allora la città che percepiamo nel montaggio filmico tende ad astrarsi dal movimento reale e diventare movimento puro, visivo e musicale.

Se Walter Reimann, il grande artista espressionista e autore della scenografia straordinaria de *Il gabinetto del dottor Caligari* (1920, di Robert Wiene), pensava che il film avesse bisogno di una scenografia costruita come un'illusione "ottica", e che quindi quello filmico fosse pensabile e immaginabile come spazio utopico, ciò non significava che la città in quanto tale, con la sua realtà urbanistica, non si prestasse anche a uno sguardo architettonico in grado di scoprirne le angolazioni utopiche.

Pensiamo a come l'uso espressionistico della luce abbia ritagliato sulla struttura urbana un'idea misteriosa, nascosta, quasi multiversica (internamente) della città, da rintracciare soprattutto nella sua dimensione notturna. Non più la scenografia distorta, ma la funzione espressiva della luce cambia i connotati della città e la mette in contatto con gli aspetti più enigmatici, anche torbidi, dei suoi abitanti.

Nel momento in cui il cinema fa questo il set diventa spazio espressivo del sentimento della città da cercare nel vissuto dei cittadini. Questo passaggio lo si apprezza in modo particolare in uno dei capolavori di Fritz Lang. *M - Il mostro di Dusseldorf* (1931). Il titolo italiano rievoca un fatto di cronaca avvenuto a Dusseldorf, ma il film è girato a Berlino. In questo cinema troviamo ben espressa la sovrapposizione di idee centrali come società, modernità e città. È sulla scena cittadina che l'uomo rappresenta la sua idea di modernità, con tutti gli aspetti negativi e positivi che ciò comporta. La soggettività dell'uomo moderno si impone per la sua flessibilità e mobilità, è quindi dinamico e vivace, curioso e attivo, cerca nella tecnica gli strumenti per espandere la sua espressività. Ma è anche una soggettività a rischio: non tutti riescono a controllare le dinamiche di queste accelerazioni. Un film come *Aurora* (1927) di Friedrich Wilhelm Murnau aveva per esempio definito meglio i caratteri anche linguistici della città cinematografica all'interno della sua dialettica con la campagna. Nella parte dedicata alla città, il regista sperimenta la mobilità della cinepresa, la temperatura espressiva della luce e le potenzialità della profondità di campo. Perciò la città è il luogo in cui si esprime al meglio il suo bisogno di libertà.

La città offre opportunità di crescita che la campagna non può offrire. Questo elemento emerge in modo determinante in tanti film degli anni Venti e Trenta. Pensiamo al simbolo della città italiana moderna in un film come *Gli uomini, che mascazzoni...* (1932, di Mario Camerini): Bruno corteggia Mariuccia che lavora in uno stand della Fiera Campionaria di

Milano e il regista confeziona una commedia comico-sentimentale che fa di Milano qualcosa di più di uno sfondo. La città è avvertita come il simbolo della modernità per i suoi esterni, e anticipa elementi del neorealismo sottolineati dalle trasformazioni sociali che si stagliano nella vicenda.

Uno degli aspetti caratterizzanti della città è il rapporto tra l'individuo e la collettività. Questo aspetto è al centro di un altro capolavoro della storia del cinema, il film *La folla* (1928) di King Vidor. L'individuo è inserito dentro il moto vertiginoso della città: uomini e donne intruppati corrono come un fiume al comando dei semafori, dove tutti nuotano negli incroci di vetro e cemento che armano i grattacieli, in mezzo al flusso di traffico instancabile. L'anno prima Fritz Lang realizzò un film che si staglia come una pietra miliare del cinema: *Metropolis* (1927). Nel film di Vidor gli uomini (di oggi) sembrano automi come quelli di Lang (che vivono nel futuro, nel 2026): una massa di persone anonime che si comportano allo stesso modo, che fanno gli stessi gesti tutti i giorni, come macchine, automi. *Metropolis* è una megalopoli a due livelli: gli operai che lavorano come schiavi sottoterra sono spinti alla rivolta da un robot che riproduce le fattezze di una ragazza di nome Maria, che vive anche lei nel sottosuolo. In alto, sopra, vivono i ricchi, i padroni della città e dell'economia. La struttura della città è quindi verticale ed è sottolineata dai grattacieli che disegnano la città.

Questa immagine dei grattacieli che sembrano arrampicarsi verso il cielo la ritroviamo anche in un altro film di King Vidor, *La fonte meravigliosa* (1949) che ha come protagonista un grande architetto geniale e anticonformista che deve affrontare molte difficoltà per sostenere le sue idee e costruire i suoi grattacieli. Ritornando a *Metropolis*, il film nasce nel contesto della Germania di Weimar, in cui si era sviluppato un gran fermento di idee artistiche. La verticalità della città evidenzia il dualismo e i conflitti della struttura sociale: alto/basso, ricchi/operai, capitalismo/proletariato, scienza/fede, uomo/macchina, luce/buio. La città del futuro immaginata negli anni '20 è avveniristica e non solo anticipa molte città del

cinema di fantascienza successivo, ma per la prima volta avanza anche l'idea di una doppia mutazione, della macchina in uomo e viceversa. Il film ci mostra non solo grattacieli: anche le strade sopraelevate e i trasporti aerei sono il disegno di questa megalopoli che sembra richiamare le correnti artistiche futuristiche molto diffuse in quegli anni. A fronte di ciò ci sta un'analisi sociale schematica, ma molto funzionale e semplice dal punto di vista narrativo e cinematografico.

Meno di dieci anni dopo Charles Chaplin, sul tema della alienazione della fabbrica moderna, realizza *Tempi moderni* (1936), un grande film che mette alla berlina l'idea fordista dell'organizzazione del lavoro che è richiamata anche nel film di Lang. La società moderna fa tutt'uno con il mondo urbano della città, che registra non solo la meccanizzazione del lavoro e del corpo umano, ma anche le proteste e gli scioperi contro il lavoro alienante, le sacche sociali di povertà ghettizzate dentro la struttura urbanistica, i mali della disoccupazione. Quella di Chaplin è una critica evidente non solo all'economia capitalistica, ma alla stessa struttura organizzativa, sociale, urbanistica della società e della città di quegli anni. Il cinema si sente chiamato, in quel contesto culturale, a rappresentare le contraddizioni della società e della città moderna in tutti i loro aspetti.

Persino *Quarto potere* (1941) di Orson Welles, nell'affrontare il tema del potere e dell'informazione realizza un film epocale. Il tema della città non è ampiamente rappresentato dal punto di vista figurativo, ma è metaforicamente richiamato nel titolo originale (il cittadino Kane sintetizza nella sua storia la forma inclusiva della struttura cittadina). In un certo senso è il ruolo di cittadino, la sua storia, che configura l'essenza della città. Ne è un segno emblematico il momento in cui una inquadratura ci mostra il deposito storico della memoria di Kane: tutto ciò che ha raccolto e accumulato nella sua vita, visto dall'alto, somiglia all'immagine di una grande metropoli, in cui i grattacieli sono i cimeli di una vita accatastati, una storia stratificata per piani di memoria storica.

La critica della città, e delle sue contraddizioni, raggiunge il suo culmine con il cinema *noir* americano. È vero che il primo cinema *noir* americano e hollywoodiano nasce da una produttiva relazione con la letteratura *hard boiled*, ma l'immagine di un contesto urbano e prevalentemente notturno si imporrà subito come dato visivo fondamentale del suo cinema. L'investigatore privato impegnato in una ricerca misteriosa e la presenza di una *dark lady*, fatale e pericolosa, sono tratti ricorrenti dentro uno stile figurativo che rappresenta gli interni e gli esterni con una illuminazione contrastata di luce e ombra, ma che fa prevalere il buio, il lato oscuro della vita. I paesaggi urbani sono quindi per lo più notturni, in cui spiccano le luci al neon e l'asfalto bagnato dalla pioggia, le strade molto trafficate e i vicoli segnati dalla presenza costante di rifiuti.

In realtà il *noir* era già stato anticipato dal cosiddetto *gangster movie* degli anni '30, nato dopo la grande crisi del 1929 e caratterizzato da scene di azione che vede protagonisti gangster e banditi: *Piccolo Cesare* (1931) di Mervyn LeRoy, *Scarface* (1932) di Howard Hawks e *Nemico pubblico* (1931) di William Wellman. Il gangster in quanto tale è un fenomeno cittadino e dentro la città svolge la sua azione criminale, veste con un abbigliamento stereotipato (borsalino, ghette, scarpe a punta, polsi inamidati, fiori all'occhiello, ecc.), frequenta locali notturni e bische clandestine, case di lusso e angoli popolari e degradati, quando non è impegnato in sparatorie, inseguimenti, vendette, rapine e quant'altro, che si svolgono dentro una città che comunque è claustrofobica, percepita dentro un ambiente chiuso al mondo esterno, autoreferenziale.

Molti storici sostengono che il primo film *noir* fu *Il mistero del falco* (1941) di John Huston, altri che i suoi elementi costitutivi erano già presenti in film come *Lo sconosciuto del terzo piano* (1940) di Boris Ingster, *Il fuorilegge* (1941) di Frank Tuttle. Questo cinema segnato

dall'oscurità racconta decenni tra i più cupi della storia americana, in cui la solitudine e l'angoscia dell'individuo sono il segno di una società massificata e cresciuta in modo disordinato. La città sostituisce il teatro di posa per dare maggiore consistenza al realismo della violenza, della solitudine, delle contraddizioni sociali, in un gioco di luci e ombre che non si può realizzare in studio, come ci restituisce un altro film straordinariamente efficace come *La città nuda* (1948) di Jules Dassin. Il film di Dassin è ambientato a New York, dove l'ispettore di polizia cerca di risolvere il caso di omicidio di una ragazza, figlia di profughi polacchi, che ha cercato il successo attirata dalle luci e dalle promesse di ricchezza della città. È il crudo realismo a svelare i retroscena di una città ingannevole, ma è un realismo affidato al linguaggio cinematografico e alla città vera, non agli attori.

Sono gli anni del dopoguerra e il tema del realismo è il tema che fa conoscere e crescere il cinema italiano appena uscito da una guerra terribile che ha lasciato per le strade delle città e nelle campagne, morti e macerie, miseria e una gran voglia di ripartire da zero. Nello stesso anno in cui oltreoceano esce *La città nuda*, in Italia esce *Germania Anno Zero* (1948) di Roberto Rossellini, girato nella Berlino occupata dagli Alleati, appena un anno dopo la fine della seconda guerra mondiale, quasi totalmente distrutta dopo sei anni di conflitto: una città stremata e spettrale che annienta anche tanti sopravvissuti che non resistono a quella devastazione. Per fare film si esce dai teatri di posa e si gira in quel paesaggio stravolto dalla guerra e in piena ricostruzione. Rossellini aveva già attirato l'attenzione del mondo del cinema con altri due capolavori precedenti, *Roma città aperta* (1945), una delle opere più celebri e rappresentative del neorealismo italiano e *Paisà* (1946), un film costruito in sei episodi intitolati Sicilia, Napoli, Roma, Firenze, Appennino emiliano e Porto Tolle, che tra vicende belle e inserti di attualità restituisce uno stile unico e umanitario da rintracciare nell'antifascismo che ha riunito il popolo italiano nel nuovo

corso democratico.

Napoli, Roma e Firenze testimoniano una grande attenzione del regista per la realtà urbana, ma è in *Roma città aperta* che la città diventa protagonista della Resistenza, all'altezza dei suoi cittadini e all'altezza di Anna Magnani e Aldo Fabrizi, cittadini e attori del film. Roma è di nuovo protagonista in un altro capolavoro del neorealismo, *Ladri di biciclette* (1948) di Vittorio De Sica (e Cesare Zavattini), ritenuto da molti storici ed enti cinematografici uno dei più grandi film di tutti i tempi. Ad Antonio Ricci, un disoccupato, rubano la bicicletta che gli serve per poter lavorare come attacchino comunale. Insieme al piccolo Bruno, suo figlio, il protagonista attraversa la città di Roma alla ricerca della sua bicicletta. Indifferenza, solidarietà ma anche ostilità accompagnano la sua ricerca, che mette in evidenza la realtà sociale di una città che fatica a riprendersi. Il fatto veramente nuovo è che i protagonisti non sono attori professionisti, ma sono due cittadini, due attori presi dalla strada (Lamberto Maggiorani e Enzo Staiola), che conoscono e vivono la città nella sua quotidianità, due protagonisti della ricostruzione. È impressionante la dimensione realistica di una città vista con un bianco e nero esteticamente crudo e asciutto, che non lascia spazio all'immaginazione, ma incatena alla realtà, ai panni sporchi che la politica ufficiale voleva nascondere sotto il tappeto.

Questa vena neorealista ha poi allargato il suo sguardo e ha inseguito gli ambienti degradati della periferia mentre nel contempo la commedia italiana faceva vivere i luoghi reali della città trasformandola in scenografia naturale, in cui potevano trovare viva ambientazione le storie di vita del popolo italiano, con tutti i sogni e i desideri che si affacciavano e avrebbero presto alimentato la stagione del boom economico. Ricordiamo in particolare *Le ragazze di Piazza di Spagna* (1952) di Luciano Emmer, *Le ragazze di San Frediano* (1954) di Valerio Zurlini, *Il Bidone* (1955) di Federico Fellini, *Poveri ma belli* (1955) di Dino Risi, *I soliti ignoti* (1958) di Mario Monicelli, *Sorpasso* (1962) di Dino Risi. L'ottimismo prevalente che anima il cinema e la società italiana negli anni

'50 si trasforma lentamente in una maggiore attenzione alla critica della società e quindi della vita cittadina negli anni '60. Non lo troviamo solo nel cinema italiano. Jean-Luc Godard, con il suo *Agente Lemmy Caution: missione Alphaville* (1965), mescola fantascienza distopica e film *noir* e gira a Parigi con una scenografia costituita da edifici e interni modernisti. Alphaville è una città controllata da un super-computer (Alpha 60) e dal suo creatore, lo scienziato Von Braun. Alphaville è immersa nell'oscurità e fa da contraltare a uno spazio urbanizzato immerso in una luce bianca alienante, che racconta le nostre città disumanizzate e disumanizzanti. L'omaggio alla *Metropolis* di Fritz Lang è evidente per la sua sottolineatura del ruolo delle macchine e per il comportamento robotico degli abitanti. Questa idea di alienazione che è caratteristica della città e della modernità la troviamo mirabilmente raccontata nel personaggio di Monsieur Hulot (alias Jacques Tati), che racconta gli effetti negativi e disumanizzanti della vita moderna e della società urbanizzata sugli individui in quasi tutti i suoi film, da *Tempo di divertimento* (1967) a *Monsieur Hulot nel caos del traffico* (1971).

Per ritornare al cinema italiano va sottolineato che la città è avvertita sempre di più come un nodo di contraddizioni e di lacerazioni profonde che ha ripercussioni sugli aspetti controversi delle relazioni sociali, dello sviluppo economico e della psicologia degli individui. I grandi ideali che avevano animato gli italiani nel primo dopoguerra vengono meno davanti agli aspetti più controversi della modernità. La città è lo scenario che manifesta queste contraddizioni e il cinema le restituisce con grande efficacia. Pensiamo per esempio a *Le mani sulla città* (1963) di Francesco Rosi, che diventa un punto di riferimento per il cinema civile e militante e mostra con lunghi piani sequenza la devastazione del tessuto urbano partenopeo per opera della speculazione edilizia inaugurata dall'amministrazione napoletana. La didascalia finale («I personaggi e i fatti qui narrati sono immaginari, autentica è invece la realtà sociale ed ambientale che li produce») racconta esplicitamente come ambiente (città) e

persone (relazioni sociali) siano facce di una stessa medaglia. I retroscena psicologici della relazione fra personaggio e città li troviamo invece raccontati dal cinema di Michelangelo Antonioni. Sono infatti i labirintici spazi urbani di *L'avventura* (1960), *La notte* (1961), *L'eclisse* (1962) e *Deserto Rosso* (1964) a diventare protagonisti e "determinare" gli stati d'animo dei personaggi, continuamente influenzati dall'ambiente in cui sono inseriti e in cui agiscono. Sono anni di grandi trasformazioni: il rapporto tra città e campagna è modificato dalle forti spinte della modernità, dalle crescenti aspirazioni degli individui e dalla scolarizzazione di massa. Le campagne si svuotano e si impoveriscono, le città crescono a dismisura, mangiano territorio. Ma le città crescono anche per un forte movimento migratorio dal sud al nord. I connotati della città vengono radicalmente modificati e le contraddizioni sono sempre più evidenti.

Non è solo Antonioni a raccontare le ripercussioni del forte sviluppo industriale sui singoli. Nel suo film *Rocco e i suoi fratelli* (1960) Luchino Visconti racconta la disgregazione di una famiglia meridionale che emigra verso il Nord industrializzato. La città promette, affascina, fa sognare, dà reali opportunità, ma crea anche nuovi disagi, problemi identitari e per molti uomini e donne del Sud emigrare ha significato vivere nuovi problemi, fare i conti con una ostilità diffusa, affrontare nuove difficoltà ed esporsi a nuove forme di degrado personale. Per molti la vita cittadina diventa un labirinto in cui è difficile orientarsi e soprattutto in cui è possibile perdersi senza riscatto.

La Roma di Pier Paolo Pasolini mostra non soltanto l'amore del regista friulano per il mondo del sottoproletariato urbano, ma registra la consapevolezza che la periferia cittadina, che sembra dare spazio alla genuinità dei suoi abitanti, è oggetto di trasformazioni permanenti e inarrestabili. *Accattone* (1961), *Mamma Roma* (1962) e *La ricotta* (1963) raccontano le borgate romane come ghetti in cui la città borghese

colloca la materia umana indesiderata, ma sono al tempo stesso, per un'industria ingorda e nazionalpopolare, anche luoghi di potenziali consumatori. Pasolini sottolinea, ed emerge dalla sua filmografia, lo stravolgimento avvenuto per opera della società

dei consumi, che ha divorato gli esseri umani, li ha (dis)integrati nel suo labirinto cittadino, in cui solo chi ha strumenti e risorse riesce a orientarsi.

Se la città si impone come labirinto significa che la città tende ad omogeneizzarsi, a presentarsi come un corpo totalizzante, che imprigiona i suoi cittadini ad un ideale astratto. È un percorso di lettura che ritroviamo in Federico Fellini con *La dolce vita* (1960), *Amarcord* (1973), *La città delle donne* (1980), nella misura in cui lui non si sposta dall'Italia, e in Marco Ferreri nella misura in cui trova i luoghi simbolo della crisi della modernità fuori dell'Italia in Parigi e New York. Uno dei film più emblematici di Ferreri, da questo punto di vista, è *Non toccare la donna bianca* (1974): la strage di Little Big Horn è girata nella grande fossa delle Halles di Parigi, scavata nei primi anni '70 per costruire una cattedrale del consumismo con negozi, cinema, metro, parcheggi. La metafora della conquista del West (cioè gli industriali e gli speculatori) a discapito degli Indiani d'America (gli abitanti del quartiere) diventa cinema e rappresentazione del potere che si esercita sul piano regolatore urbano. Il quartiere che scompare di Ferreri è come il sottoproletariato urbano di Pasolini: vittime di un conflitto che si agita sottoterra e agisce con una violenza astratta, in cui le armi sono le logiche dello sviluppo, della crescita, dell'espansione urbanistica.

Con *Arancia meccanica* (1971) Stanley Kubrick porterà all'estremo della rappresentazione quella violenza e la personifica nel personaggio di Alex, che con i suoi 3 "drughi" praticano come una religione l'ultraviolenza: infieriscono, picchiano, torturano, stuprano e uccidono. Nel duro confronto tra la violenza della società costituita (di cui la cura Ludovico è espressione) e la violenza anarchica dell'individuo, la via d'uscita che Alex prende è quella dell'individuo che entra dentro la logica strutturale della città

(assente ma metaforizzata nel carcere, teatro della violenza programmata) che lo assimila, lo ingloba e lo usa. L'individuo non ha identità se non quella che gli assegna la comunità politica, la città. L'analisi di Kubrick nello spostare il tema del conflitto di classe sul conflitto di potere interno alla dialettica individuo/società, è certamente più sottile e intrigante di quella di Walter Hill nel film *I guerrieri della notte* (1979), che si limita a una rappresentazione estetica della violenza delle bande metropolitane newyorkesi: la città, con le sue strade desolate e i suoi quartieri alveari, è teatro di conflitti individuali e di gruppo che si esprimono in assenza di regole, in un sistema allo sbando in cui si respira la sola legge della giungla e si combatte per il controllo del territorio.

Il legame stretto tra potere e contesto urbanistico emerge nella sua complessità in *Akira* (1988) di Katsuhiro Otomo, un film che alla sua uscita aveva mostrato tutti i limiti del cinema di animazione più diffuso in quegli anni. Sullo sfondo di una metropoli in movimento (Tokyo) che richiama le altezze verticalizzanti di *Blade Runner* – e se vogliamo tornare indietro anche di *Metropolis* – si lotta per il potere a tutti i livelli (come in *Arancia meccanica*): la bande di Kaneda e dei clown lottano sulle strade a bordo di motocicli potentissimi e avveniristici; i giovani manifestanti e i terroristi si scagliano contro le forze dell'ordine, contro il governo e contro il Colonnello, in una lotta all'ultimo sangue per il controllo del Giappone. Una società frammentata e disgregata rispetto all'aspetto monolitico dei palazzi e alla modernità della struttura urbanistica della metropoli che Otomo sopperisce inclinando i piani della visione orizzontale e perpendicolare. Quindi una città che ritrova elementi futuristici e deformanti presenti nel vecchio cinema espressionista, ma rielaborati dalla bidimensionalità del fumetto che dallo *storyboard* (anche soltanto immaginato) scivola nell'inquadratura cinematografica.

Questo clima di conflitto e di violenza che ha nella città il suo terreno privilegiato lo ritroviamo anche in tantissimo cinema americano e italiano. Pensiamo a film di grande impatto emotivo come *Ispezzore Callaghan: il caso Scorpione è tuo* (di Don Siegel, 1971), *Quel pomeriggio di un giorno da*

cani (di Sidney Lumet, 1971), *Il giustiziere della notte* (di Michael Winner, 1974). E pensiamo al genere fratello italiano, il poliziottesco: il capostipite si dice sia *Svegliati e uccidi* (1966) di Carlo Lizzani, cui segue *Banditi a Milano* (1968) dello stesso regista (1968), con Gian Maria Volonté nel ruolo del famoso criminale Pietro Cavallero, e una lunga serie di titoli tra i quali spicca *La polizia incrimina, la legge assolve* (1973) di Enzo G. Castellari. Non è un caso che ci siano delle serie interamente incentrate su alcune città che ricorrono nelle pagine di cronaca nera di quegli anni: Milano (*Milano Violenta*, *Milano trema: la polizia vuole giustizia*, *Milano calibro 9*, ecc.), Roma (*Roma a mano armata*, *Roma violenta*, *Roma drogata la polizia non può intervenire*, ecc.), Napoli (*Napoli spara!*, *Napoli violenta*, *Napoli si ribella*, ecc.).

La città è la scenografia ideale perché gli inseguimenti, le rapine, gli omicidi, le scazzottate e le violenze che avvengono in un ambiente riconoscibile da tutti e che magari gli spettatori hanno visto davvero. Il passo successivo è una discesa progressiva dell'idea di città negli inferi: nasce un immaginario che spinge verso ricostruzioni apocalittiche della società del futuro. E sono sempre le città, le grandi metropoli, le protagoniste scenografiche di queste proiezioni: film come *Fuga da New York* (1981) di John Carpenter si muovono in questo crogiuolo di idee. Immersa nell'oscurità New York diventa un grande carcere a cielo aperto, una struttura labirintica e infernale, una discarica umana in cui ogni abitante vive nel pericolo costante e il potere si esercita con la violenza estrema. L'idea di labirinto ci porta dritti verso quello che è considerato un capolavoro del cinema di fantascienza, un film super citato, una visione profetica della città del futuro, di un futuro che ancora non esiste ma verso il quale la società contemporanea sembra procedere lentamente.

Blade Runner (1982) di Ridley Scott sembra raccogliere l'eredità lasciata da *Metropolis*, influenzerà tutto il cinema successivo e non solo le visioni distopiche del futuro. Il film di Scott è del 1982, ma ambientato in una Los Angeles del

2019 (oggi per noi passato e per allora ancora un lontano futuro), anche se il modello di riferimento ricorda la verticalità di *Metropolis* e di altre pellicole.

La scenografia è notturna e le luci tempestano i grattacieli immensi, mentre la vita si svolge per le strade caotiche, in una babele di idiomi, di razze, di forme e in un labirinto di piazze e vicoli degradati, di strutture cadenti e abbandonate, sotto una pioggia battente inquinata costante, dove gli stili architettonici si mescolano con una certa indifferenza.

Rispetto a *Metropolis* di Lang, semplificata sul dualismo di classe, in *Blade Runner* non ci sono gerarchie classiste rigide, ma c'è il potere della conoscenza, il potere delle corporazioni che controllano le tecniche di ingegneria genetica e le cosiddette colonie extramondo, dove tutti cercano di trasferirsi perché il nostro pianeta è invivibile, e dove lavorano i replicanti, cioè androidi modello Nexus 6, molto evoluti e programmati per i lavori più faticosi e pericolosi. Il film è una grande rappresentazione dell'organizzazione della città del futuro, molto complessa, affascinante e di grande impatto estetico. Lo skyline di Hong Kong ha sicuramente colpito il regista, che lo ha miscelato con i paesaggi industriali della sua infanzia. La struttura verticale quindi evidenzia uno sviluppo della stessa struttura sociale in altezza. La visione pessimistica del regista sembra volerci sottrarre ad ogni aspettativa di futuro in cui l'individuo si realizza umanamente secondo i suoi desideri e i suoi bisogni: la città è un non luogo in cui l'identità individuale è dissolta e il caos è una condanna, una dimensione infernale, come i fuochi espressi da enormi ciminiere – qui e là disseminate – ci vogliono raccontare.

Ma ricordiamo che linguisticamente l'espedito narrativo è l'occhio: tutto sembra riflettersi nell'occhio umano, uno specchio e al tempo stesso una superficie autoriflettente, una chiave dell'identità individuale e dell'umanità, un confine di ambiguità che lascia aperture alla stessa idea di città. Perché nell'occhio sembra

essere depositata una storia che infine, nel bene e nel male, con tutte le ferite che ci portiamo dentro, ci consegna a un libero arbitrio che ci fa artefici del nostro destino.

In un film come *Il cielo sopra Berlino* (1987) di Wim Wenders, immerso in una città che allora era simbolo delle contraddizioni storiche (ricordiamo che Berlino era ancora divisa in due), la ferita aperta dell'identità è nelle mani dei suoi abitanti in quanto cittadini del mondo: gli angeli osservano da una posizione alta e metafisica, si perdono per le strade, in un disorientamento che naviga senza meta. La condizione della modernità è già scivolata, senza accorgersene troppo, nella postmodernità: la fine delle ideologie non è di là da venire, ma è la condizione del presente, è in atto, segna la vittoria di un post-capitalismo neoliberista che si sta affermando e ha già situato le bandierine della sua vittoria in tutto l'occidente in crisi.

Il consolidarsi e l'affermarsi nel linguaggio della contemporaneità, di parole come eterogeneo, frammento, obliquità, indeterminazione, la stessa parola "crisi" come essenza dell'autocritica, liquidità, spettacolo, sono segni della postmodernità. In particolare matura l'idea di spettacolo e di "società dello spettacolo" (dal saggio del filosofo cineasta Guy Debord), di rappresentazione in cui il ruolo si confonde con l'interpretazione, il soggetto con l'oggetto, e il tempo e lo spazio si ridefiniscono sia in termini di spazio che di tempo.

La mutazione sembra essere il nuovo orizzonte in cui si esercita la creatività umana. Su questa scia trovano riscontri le nuove sinfonie urbane suonate da film come *Koyaanisqatsi* (1982) di Godfrey Reggio (il titolo è una parola Hopi che significa "vita squilibrata"): un documentario poetico ecologico dominato dalla musica minimalista di Philip Glass e che dopo tramonti, albe, nuvole, ombre altamente accelerate e decelerate si immerge nel linguaggio della civiltà moderna con canali, raffinerie, acciaierie, strade e autostrade, esplosioni atomiche, folle formicolanti nelle città spersonalizzanti.

Le città si sono abbandonate alla serialità, alla ripetizione senza senso di gesti quotidiani che diventano spettacolo puro. In forma diversa troviamo la stessa dinamica spersonalizzante in *Crash* (1996) del regista David Cronenberg, in cui si ripresenta la mutazione uomo-macchina e l'automobile diventa un feticcio diabolico, che mangia l'anima e conduce alla rottura dell'indissolubilità di io e corpo umano. Il cinema insomma non guarda più alla città come unità totale, ma come labirinto di sguardi, cioè guarda e si esprime rispetto a elementi costitutivi della stessa: l'automobile, la strada, la casa, l'ufficio, il cinema, la metropolitana, la famiglia, ecc. Per esempio, la città è la stessa strada o un luogo di infinite deviazioni in *Strade perdute* (1997) di David Lynch, un labirinto inconscio di cinema e case in *Mulholland Drive* (2001) sempre di David Lynch, un ingorgo di strade e di violenza in *Un giorno di ordinaria follia* (1993) di Joel Schumacher, un coacervo di sentimenti, sesso e ossessioni culturali in *Manhattan* (1979) di Woody Allen.

Il cinema in questa tensione ad esplorare angolazioni di vita cittadina riesce a trovare, seppure a discapito di un totale che si perde, momenti di poesia che fermano il tempo in uno spazio circoscritto. È ancora il mondo concreto della quotidianità a dare segnali di vita positivi. Il cinema insomma non fugge per la tangente e si occupa della vita e dei suoi nodi problematici, anche quando irrompe il mondo dei fumetti e in particolare l'industria americana punta e investe sui supereroi Marvel e non solo Marvel. I superpoteri sono sempre agganciati al mondo dei bisogni e dei desideri più elementari, com'era nei fumetti originali.

La città – come capita nei vari episodi dell'Uomo Ragno, di Daredevil, degli X-Men, Batman e di tutti gli altri – mostra sempre i limiti dello sguardo dello spettatore e sembra ricordargli che in fondo è pur sempre un fumetto che il cinema ha portato al livello di sogno tecnologico. Il reale è diventato iperreale, è diventato specchio deformato e deformante. La *computer graphics* ha sostituito i tradizionali effetti speciali, sia fisico-meccanici che ottici, e ha mutato in profondità la natura stessa del cinema che da macchina per la riproduzione del

mondo è diventa una macchina che produce mondi possibili.

Lo si capisce con molta chiarezza prendendo il caso del fenomeno cinematografico di questi ultimi vent'anni, *Matrix* (1999) dei fratelli Andy e Larry Wachowski. In realtà il discorso era già stato inaugurato da *Tron* (1982) di Steven Lisberger, il primo film ambientato nel cyberspazio, con una storia che si svolge per buona parte all'interno di un computer. E non si può nemmeno dimenticare un film straniante come *Strange Days* (1995), diretto da Kathryn Bigelow e sceneggiato da James Cameron, che racconta il disfacimento della civiltà umana alle soglie del terzo millennio, miscelando cultura popolare e *cyberpunk* nella messa in scena di una città destrutturata e definita come un mondo delocalizzato, in cui l'evoluzione tecnologica si discosta parallelamente dall'evoluzione sociale e politica.

Questa sovrapposizione di spazi virtuali, che sono non-luoghi in quanto non localizzati e localizzabili, era presente anche nel film italiano *Nirvana* (1997) di Gabriele Salvatores. Questi film sembrano preludere a *Matrix*, che riassume in sé l'essenza del cyberspazio, del videogioco, della città virtuale e smaterializzata. È il tema dei mondi paralleli che si impone, già argomento di carattere scientifico e filosofico. Le immagini artificiali, quelle realizzate da un computer diventano realtà senza essere ricostruzioni di un mondo reale. Le tecnologie, oggi in grado di ricostruire pezzi di realtà con una tensione all'attendibilità sempre più alta, costruiscono mondi plausibili basati solo sulla potenza dell'immaginazione e sull'estensione di logiche ipotetiche e autoreferenziali mutate dal nostro mondo, ma potenziate dall'immaginazione.

Il concetto di simulacro di Baudrillard è un punto di riferimento centrale; il filosofo sosteneva che il reale non esiste più, è scomparso, dissolto dai media e dalle moderne tecnologie. O meglio ancora che se un tempo era possibile distinguere il mondo reale dalle immagini, oggi, la televisione e i nuovi media hanno costruito un contesto che ha divorato la realtà e non consente più di

distinguere il reale dal virtuale.

Baudrillard dice quindi che la società contemporanea è immersa in una iperrealtà, cioè nell'indeterminazione, nella simulazione, nella moltiplicazione codificata di modelli.

Alle ideologie si sostituiscono i simulacri. Il cinema contemporaneo sta riflettendo su questi nuovi spazi della mente con ipotesi per ora solo fantascientifiche.

In *Matrix* troviamo la perfetta integrazione di mondo conosciuto e di mondo parallelo. Il film mette lo spettatore nella condizione di non sapere bene dove si trova in quel momento narrativo. *Matrix*, in realtà, non ha niente di veramente originale sul piano dei contenuti: è un mix di generi ed influenze varie, dal *cyberpunk* di William Gibson alle arti marziali, alle filosofie orientali e occidentali. La riuscita del film è sul piano registico, sul piano della tecnica del racconto che fonde momenti di cinema classico con sequenze di azione veramente innovative sul piano linguistico: dal *ralenti* e al *bullet time* (i proiettili rallentati) che porta alla confezione di un film mai visto prima. In tutto questo la città entra come sistema visivo imprescindibile. Nel mondo parallelo la città è uguale alla nostra città con l'unica differenza che il valore delle persone che si muovono non differisce da quello di un semaforo, di una porta, di un'automobile. Il conflitto si realizza tra mondi paralleli che si incrociano.

Per concludere. La città come l'abbiamo conosciuta è esplosa, ma questo non significa che essa non sia ancora la nostra dimensione quotidiana. Il cinema continua a raccontare storie di città e la città continua a raccontare storie per il cinema. Le nuove tecnologie in fondo hanno cambiato il nostro modo di vedere e di sentire, di leggere e interpretare la realtà, di vedere e immaginare il nostro futuro. E non è cosa da poco. Con i nuovi strumenti e le nuove tecnologie il cinema continuerà a raccontare ancora storie d'amore e di lavoro, sogni e fantasie, magari anche sfondando il muro dell'iperrealtà, storie che ogni spettatore





continuerà a guardare dal suo angolo di mondo, dentro la sua piccola storia, dentro la sua piccola città. È ancora la posizione dell'operatore

Lumière che ritorna, ma è cambiata l'idea di scenografia e di realtà: è cambiata la macchina da presa, è cambiata la sensibilità e l'intelligenza dell'operatore.

ANTONELLO ZANDA

Classe 1959, è il direttore del Centro Servizi Culturali della Società Umanitaria di Cagliari e curatore della Cineteca Sarda. Scrittore e critico, ha pubblicato articoli e saggi di letteratura, antropologia, filosofia, arti figurative e cinema. Laureato in filosofia, ha fondato numerose riviste che operano nei campi del cinema, della critica arte e della letteratura, e in particolare ha anche diretto dal 1987 al 2005 la rivista di cultura poetica "Erbafoglio". Ha insegnato Storia e Filosofia nei licei classici e Laboratorio di educazione all'immagine all'Università di Cagliari. È stato giornalista nella redazione nuorese de *L'unione Sarda*, autore di saggi e raccolte poetiche e ha curato diverse pubblicazioni editoriali e audiovisive.

Uliano Lucas, il tempo del racconto

di **Andrea Tinterri**

Da anni conosco Uliano Lucas e ciclicamente lo intervisto, come fosse una tappa necessaria per ripulire il discorso fotografico dalla mondanità del mercato e dalla schizofrenia di un dibattito autoreferenziale. Siamo partiti dalla città di Milano luogo archetipo e nello stesso tempo incubatore politico e culturale per interrogarci sul tempo come strumento d'indagine e libertà metodologica.

Hai abitato e spesso, anche in tempi diversi, fotografato la città di Milano. Dal tuo punto d'osservazione quale è il rapporto tra centro e periferia e soprattutto come lo hai tradotto e restituito?

Sì, ho abitato per decenni a Milano, dove sono nato, e ho fotografato nel tempo la città e le sue periferie, seguendo attentamente le loro trasformazioni e anche la loro progressiva integrazione nella città, perché quei luoghi che trenta o quaranta anni fa erano considerati periferia, oggi sono praticamente parte della città. Quello tra centro e periferia è un rapporto dinamico, in costante ridefinizione. Pensiamo per esempio a via Padova, oggi è una via dentro la città, quarant'anni fa era un luogo misterioso, lontano, più legato a Sesto San Giovanni che a Milano. E lo stesso discorso vale per i quartieri di Crescenzago o della Bovisa che nel corso dei decenni sono stati inglobati nella città, partecipando dei suoi ritmi e della sua vita, mentre una volta erano delle periferie a sé, difficili da raggiungere, dei mondi di trenta o quarantamila persone dove il dialetto imperava

e la vita gravitava intorno alle piccole fabbriche che costellavano il territorio. Sono dei cicli. Negli anni Cinquanta e Sessanta, le periferie sono cambiate in seguito al massiccio afflusso migratorio dal meridione che ha portato modi di vivere diversi, nuove fatiche, trasformando luoghi che erano spesso ancora campagna. È stata anche la stagione di una grande mobilitazione politica che attraversava e animava questi luoghi, una stagione di lotte, prese di coscienza, cultura, associazionismo ecc.; poi alcune di queste zone sono entrate nella città e altre sono diventate protagoniste di nuove ondate migratorie da altri paesi in un contesto economico mutato. Sono tutte realtà che devi innanzitutto scoprire e conoscere per poterle raccontare.

Per me fotografare questi luoghi era fondamentale per capire i cambiamenti socio-economici del paese, i suoi problemi. Ma a nessuno importava quel mondo, al massimo servivano due o tre foto per la pagina di cronaca del giornale; un'inchiesta sul quartiere, sui suoi tempi, la vita, la conformazione del territorio, l'urbanistica, il sociale, non interessava, come non interessavano i mezzi di trasporto o la situazione scolastica, se non quando, negli anni Settanta, esplose la Contestazione, prima quella universitaria e poi quella degli istituti tecnici nel '70/'71. Pochi giornali si sono occupati dell'hinterland milanese. E invece è una documentazione che si rivela oggi attraverso un affresco sociologico straordinario, perché grazie alle fotografie che ho scattato nel corso degli anni come *freelance* ti accorgi di cosa è



stata la speculazione edilizia, la nascita dei nuovi quartieri di Gratosoglio o Sant'Ambrogio negli anni Settanta, e così capisci davvero la struttura sociale ed economica della città. E nello stesso tempo se il rapporto tra centro e periferia è sempre in via di ridefinizione, le periferie rimangono dei mondi separati, fuori dalla cultura e dalla storia della città di Milano. Mi ricordo che i cortei operai di migliaia e migliaia di persone che scendevano da Sesto San Giovanni e arrivavano in piazza del Duomo erano formati da gente che veniva per la prima volta in città e che per la prima volta vedeva piazza del Duomo e le vie ricche e borghesi come corso Venezia, con i loro palazzi ottocenteschi. Anche il centro naturalmente si è trasformato, anche se per molti versi in misura nettamente minore, ma questa frattura c'è ancora oggi.

Rimanendo a Milano vorrei raccontassi di un luogo che spesso hai definito la tua università, il bar Giamaica.

Nel centro di Milano, per un insieme di circostanze, cinque o sei vie facevano vita a sé all'ombra dell'Accademia di Belle Arti di Brera, tra via Solferino e il quartiere Garibaldi. Queste viuzze con case di ringhiera (c'erano anche due case di tolleranza) erano abitate da artigiani e operai, ma anche da pittori, disegnatori, scrittori, poeti che vi si erano stabiliti nel dopoguerra vuoi per i bassi costi delle case, vuoi per la presenza di trattorie, di latterie e di "piole" (termine piemontese per indicare osterie). Era quindi una zona caratterizzata da un connubio stranissimo tra un mondo intellettuale, artistico, *bohémien* e un mondo popolare artigiano e operaio. E lì c'era un locale che è diventato un po' il simbolo di questo clima, il *Giamaica*, che era frequentato dalla vecchia generazione di pittori e dagli studenti dell'Accademia di Brera e poi negli anni Cinquanta anche da intellettuali che arrivavano dalla provincia e dal meridione perché in quel periodo non era esploso solo il miracolo economico, ma anche l'industria culturale e da tutta Italia arrivavano scrittori, poeti, pittori che facevano di Milano il centro di una storia italiana

ed anche europea. Insomma, questo piccolo locale era diventato un luogo di incontro per centinaia di persone, un luogo dove fare nuove conoscenze e dare vita a discussioni, bevendo un bicchiere di vino.

Vi trovavi gli artisti della nuova generazione come il Manzoni e il Castellani che conversavano con il Dova, il Crippa, l'Usellini, giornalisti come Paolo Murialdi che discutevano con Arbasino, Pietrino Bianchi, Bianciardi e fotografi come Dondero, Mulas, Bavagnoli o poetesse come la Niccolai. Alle sette di sera, tipico orario milanese, passavano spesso Lucio Fontana o grafici come Muratori e Iliprandi. Gente che veniva da Parigi, ti portava giornali, libri e le ultime informazioni; potevi prendere un cappuccio circondato da amici mentre qualcuno ti parlava del surrealismo di André Breton oppure di Mozart e la massoneria del Settecento o potevi ascoltare discorsi incredibili sul cinema. Era insomma una grande università popolare, un insieme straordinario di centinaia di persone, alcune delle quali hanno avuto fortuna, altre meno, ma che hanno concorso tutte a fare grande Milano. Io, che allora ero un giovane di sedici/diciassette anni, sono rimasto affascinato da tutto questo e sono stato adottato da questo mondo perché non esisteva una rigida separazione anagrafica. E poi a pranzo e a cena potevi mangiare, a prezzi accessibili, in piccole trattorie e osterie, come la trattoria delle sorelle Pirovini, cinque signore zitelle che alla sera davano da mangiare a questo mondo immaginifico su dei tavoloni, settanta/ottanta persone, tutta gente animata da forti idealità, gente che produceva cultura, gente che sperava.

Ma il tuo rapporto tra centro e periferia non si declina solo su scala urbana. Quella che potremmo definire la periferia del mondo, in una visione tristemente occidentalocentrica, è stato il campo d'azione di molti tuoi lavori fotografici. Esperienze che hanno sempre rifuggito la retorica del "buon selvaggio" o dell'esotico (quasi una categoria estetica); mi viene in mente il lavoro sulla decolonizzazione dell'Africa. Mi potresti raccontare di questo tipo di esperienza e dell'approccio che hai voluto mantenere?

Sì, vorrei però prima tornare sul discorso

centro/periferia a Milano e portarti un esempio per farti capire meglio. Negli anni Novanta il caporedattore dell'edizione milanese della *Repubblica*, Guido Vergani, decise di raccontare sul giornale le periferie vecchie e nuove della città e mi incaricò di fare dei reportage su una decina di queste zone ai margini di Milano. Mi disse "vai a Quarto Oggiaro", che allora era considerato il Bronx, un luogo terribile fra rapine e tossicodipendenza, "ti fermi in una pensioncina e racconti la vita di questo luogo". E così ho fatto, ho lavorato a Quarto Oggiaro come fossi un inviato che manda i suoi reportage alla redazione da una città lontana. Era difficile costruire un racconto su quel luogo, perché era cambiato profondamente dagli anni Settanta, per cui dovevi parlare col parroco, coi sindacati, cercare di entrare nelle case e farti raccontare, capire la realtà di vita dei nuovi abitanti. Ad ogni modo alla fine il reportage uscì e la borghesia di Milano si accorse che nella città vivevano migliaia e migliaia di persone di cui non sapevano nulla, ma quello che mi sorprese fu che molti giornalisti della *Repubblica* si rifiutarono di dare seguito ai miei racconti con nuove inchieste, semplicemente non erano interessati a quel mondo.

È quello che dicevo prima, Milano, ma anche Torino e Roma, sono città in cui i quartieri e le zone di periferia vivono a sé, senza nessun rapporto col resto della città se non per gli spostamenti per andare a lavorare la mattina: un tempo erano milanesi o immigrati dal sud che si alzavano all'alba per il primo turno in fabbrica, adesso sono cittadini stranieri che, con motorette, biciclette e metro, raggiungono luoghi nascosti alla nostra vista, sottoscala o fabbrichette o ristoranti nel centro della città, dove svolgono le mansioni che una volta facevano i milanesi. Ma sempre in una condizione di invisibilità rispetto alla vita della città, come se fosse un mondo parallelo. I luoghi che avevo fotografato negli anni Settanta, abitati dai migranti che arrivavano alla stazione centrale dal meridione e poi trovavano alloggio nelle vecchie cascine abbandonate dai contadini dell'hinterland, ora sono abitati da cittadini del

Ghana o del Senegal. Quindi non è cambiato nulla, la storia è sempre la stessa e se tu vuoi raccontare quelle che sono le periferie del mondo devi usare lo stesso metodo, però stando attento, perché lì la disperazione è totale. Mi domando come mai una parte di questa umanità (può essere a Napoli come a Dakar) viva in condizioni terribili e a nessuno interessa come mai la rappresentazione della periferia o della città sia sempre costruita in funzione del turismo, senza porsi altri problemi. Entrare in questi mondi e lasciare una testimonianza fotografica è importante ed è importante far capire che forse le città e le periferie non le abbiamo ancora comprese e non le abbiamo fotografate o le abbiamo, le hanno, fotografate per una committenza funzionale al potere e nient'altro.

Il tuo lavoro comporta tempi lunghi; sei ritornato spesso sugli stessi luoghi (ricordiamo ad esempio l'impegno sui manicomi), hai frequentato le persone che hai immortalato cercando un'integrazione durevole (la classe operaia protagonista di parte della tua ricerca). Quale è il tuo rapporto con il tempo?

È un rapporto forte e intenso. Innanzitutto perché in quel mondo del *Giamaica*, una serie di persone, a cui sono tuttora riconoscente, mi ha insegnato e spiegato che l'unica cosa che si possiede veramente è il proprio tempo. E io ho preso allora la decisione di essere padrone del mio tempo, facendo una scelta d'indipendenza totale e optando per una professione, quella del fotoreporter, che mi dava la possibilità di ragionare, di pensare, di capire, muovendomi con i miei ritmi, in totale autonomia e libertà. È chiaro che tutto ciò comporta una serie di problemi. Io ho lavorato in decenni in cui il paese si stava svegliando da un lungo letargo e c'era una vivacità culturale e politica straordinaria che mi ha permesso di collaborare con giornali progressisti come *l'Espresso*, *l'Europeo*, il *Tempo* e con decine e decine di altri giornali e movimenti di tutti i tipi e di tutti i generi che pubblicavano le

mie fotografie, ma non è sempre facile trovare degli interlocutori. Credo però che la fotografia d'informazione, anche se il giornale è stato il suo veicolo di diffusione più importante del Novecento, abbia anche altri sbocchi. Quando non riuscivo

a pubblicare i miei racconti sulla stampa, mi inventavo delle mostre o dei libri come forme di dibattito politico-culturale. Per esempio il reportage sul servizio militare inizia come un lungo racconto sull'istituzione armata ma poi diventa un libro su quella che era la nefandezza del servizio militare di allora.

Io sempre pensato alla fotografia come a un dibattito continuamente aperto, un modo per indagare e conoscere la realtà e questo mi ha portato a non ragionare solo sul singolo scatto di documentazione o sul reportage d'attualità, che asseconda la committenza, ma su tempi lunghi di indagine. È stato così per le tante immagini sulla questione psichiatrica che tento di raccontare da decenni, dalla rivoluzione della legge Basaglia, ed è stato così per le problematiche giovanili o il mondo operaio e del lavoro, di cui ho seguito le trasformazioni, mettendo a confronto le fotografie della Fiat degli anni Sessanta con quelle della Fiat di oggi.

Una foto dietro l'altra, si acquisisce l'idea del cambiamento, questa è la grandezza dell'immagine. Certo che, lavorando come ho fatto io in determinati paesi africani o in India, le cose si complicano perché sei comunque un osservatore straniero e, anche se cerchi di capire, sei sempre un europeo, è difficile entrare in altre realtà geografiche e culturali e raccontarle con profondità; nel tempo, però, attraverso buone letture, buoni incontri, puoi riuscirci.

Io ho cercato di raccontare in maniera nuova, fuori dagli stereotipi, quelle che erano le trasformazioni e le conquiste di determinati luoghi e paesi. Il problema è raccontare con assoluta onestà, per te stesso e non per una committenza che decide ciò che il fotografo deve rappresentare, cioè quello che vuole il potere. D'altra parte noi abbiamo ancora oggi l'idea che il tedesco sia un grande bevitore di birra, l'inglese

l'ubriacone del pub, che la Spagna sia un paese di toreri, ma è cambiato tutto da molti anni. Le trasformazioni velocissime che oggi sono intorno a noi, determinate dalle nuove tecnologie e dalla globalizzazione, devi raccontarle, il problema è che paradossalmente oggi, in una società dominata dai media, non hai gli spazi dove farlo.

Anni fa, in una delle nostre interviste, ti definii un fotografo militante, definizione che mi contestasti e da cui rifuggi. Perché?

Perché è un termine ambiguo, che stride con il mondo libertario e anarchico che mi ha formato, con una professione che richiede sempre una forte indipendenza di pensiero. Io ho fatto certamente politica con le mie fotografie, ho preso posizione, ma senza mai "militare" in un partito, in un gruppo determinato. Non a caso ho scelto la professione di *freelance*, per non avere una committenza, per non dover rispondere nelle mie scelte di racconto ad altri se non a me stesso. Non mi ha mai sfiorato l'idea di finire assunto da un giornale, da una casa editrice o altro. Ho collaborato con i maggiori settimanali italiani e stranieri, però l'ho fatto scegliendoli: quando un direttore o un caporedattore con cui ero in sintonia se ne andava, me ne andavo anch'io. Questo mi ha procurato difficoltà nella vita, ma la mia libertà e il mio archivio sono qui con me.

L'idea del fotografo militante è stato un grosso errore della fotografia italiana, ha portato molti a cadere nell'ideologia, a sposare una scelta di rappresentazione preconfezionata. Molti fotografavano una classe operaia che era solo nella loro fantasia senza capire che era un mondo che, come tutti i mondi, dovevi decifrare nella sua complessità. Dietro un operaio con la sua tuta potevi trovare un ragazzo del meridione, con buoni studi, spesso universitari, costretto a fare l'operaio-massa alla Fiat, ma per scoprirlo dovevi entrare nella sua casa, farti raccontare la sua storia.

Era un mondo che aveva alle spalle una storia arcaica spazzata via dall'emigrazione. Se tu entravi in un corteo e non ti fermavi agli striscioni delle prime file ma andavi in profondità, trovavi le donne che "se la raccontavano", canzoni, poesie, tamburi, un teatro continuo ed era quel

mondo che tu dovevi fotografare, dovevi dare un volto a quella gente con cui nessuno voleva avere rapporti, e per fare questo dovevi essere libero, non al servizio di un'idea precostituita, entrare nella corrente e farti trascinare. Dovevi essere fuori da qualsiasi ideologia,

che ti chiedeva un certo tipo di immagini in funzione del consenso. Certo, ancora una volta, occorreva tempo, ma io ero giovane e ne avevo.



ANDREA TINTERRI

Nato a Parma nel 1985, è curatore e critico d'arte contemporanea con particolare attenzione al linguaggio fotografico. Dal 2010 al 2012 ha collaborato al CSAC (Centro Studi e Archivio della Comunicazione dell'Università degli Studi di Parma). Attualmente è direttore artistico della rivista d'arte contemporanea *La foresta*, collabora con la cattedra di fotografia dell'Università di Parma e con il portale *ArtsLife*. Ha pubblicato con diverse case editrici tra cui Skira e Silvana Editoriale con cui nel 2021 ha pubblicato *9 racconti tra arte e fotografia*. È direttore della collezione d'arte della Società Umanitaria, per quale ha realizzato il volume *La collezione involontaria* (2021).

Uliano Lucas

PORTFOLIO



Immigrato sardo davanti al grattacielo Pirelli

ULIANO LUCAS

Milano, 1968.



Emigranti alla Stazione Centrale

ULIANO LUCAS

Milano, 1963



Via dei Missaglia, Quartiere Gratosoglio

ULIANO LUCAS

Milano, 1971



Gruppo di artisti al Genis Bar di via Brera

ULIANO LUCAS

Milano, 1964.

Da sinistra, in piedi: Giorgio De Gaspari, Aldo Calvi, Tom Bombino, Marco Carnà, Ugo La Pietra, Agostino Ferrari, Domenico Cara; da sinistra, seduti: Luciano Fabro, Luigi Picciotti, Daniel Fuss, Costantino Guenzi, Arturo Vermi, Aurelio Caminati, Timinori Toyofuku, Pincas Eshet, Angelo Verga, Claudio Papola, Dartel, Francis De Gaspari e Nanda Vigo.



Sciopero degli operai della Fiat - Lancia

ULIANO LUCAS

Torino, 1965



Nuove costruzioni nel quartiere Sant'Ambrogio

ULIANO LUCAS

Milano, 1972



Corteo degli operai Alfa Romeo

ULIANO LUCAS

Milano, 21 gennaio 1972



Quartiere Paolo VI

ULIANO LUCAS

Taranto, 1995

Il raffinato equilibrio tra centro e periferia in Pier Paolo Pasolini

di Daniele Gallo

La ricchissima opera di Pasolini, con la sua articolata filigrana in cui si affollano interminabili collegamenti a volte coerenti, a volte contraddittori, ha reso problematiche le valutazioni di una critica spesso imbarazzata nel trarne le difficili conclusioni.

La multiforme e prodigiosa attività artistica pasoliniana, infatti, *"si sbriciola in una pluralità di scelte espressive, oltre che di manifestazioni variegata anche sul piano esistenziale, e in un singolare interventismo in presa diretta dentro il dibattito culturale del secondo Novecento"*¹, costringendo spesso ad analisi parziali piuttosto che favorendo sinottici quadri d'insieme, in grado di cogliere l'essenza piuttosto che la superficie.

Le difficoltà interpretative sono viepiù aumentate per due ragioni dopo la sua morte: da una parte a causa di una sempre maggiore distanza di tempo e di un quadro culturale che certamente non aiuta e, dall'altra, per i frequenti ritrovamenti di pagine postume, inedite o dimenticate, che arricchiscono ma complicano. L'esempio di *Petrolio* ne è una prova tautologicamente evidente.

Ogni volta l'approccio critico rischia di rivelare tutta la sua balbuzie, tra ripensamenti e aggiornamenti, tra approfondimenti e goffe,

necessarie, sterzate. Tuttavia una parte di esso è in grado di prenderci per mano e guidarci: ci riferiamo a Walter Siti e ai suoi dieci Meridiani che ci offrono l'ossimorica e immaginifica miscela di un Pasolini costantemente bifronte nell'interpretazione del suo ruolo e nella produzione della sua opera: ribelle e oppositore ma paradossalmente funzionale ai meccanismi dell'industria culturale, nemico dello sviluppo economico ma favorevole al progresso, a fianco della classe operaia ma comprensivo nei confronti dei poliziotti difensori del potere che la violenta. Lo conferma anche Massimo Recalcati nel suo recente *Pasolini. Il fantasma dell'origine*: *"Sono note e diverse le contraddizioni che attraversano l'opera di Pasolini: individualista, testimonia con coraggio l'impegno civile e collettivo dell'intellettuale; anticlericale, si schiera risolutamente contro l'aborto; comunista militante, subisce l'espulsione dal PCI con il quale entrerà negli anni in una relazione conflittuale sempre più aspra; ateo e marxista, resta profondamente cristiano nello spirito; anticonformista, detesta l'anticonformismo: critico acerrimo dello strumento televisivo e del mondo dei media, si rivela sorprendentemente a suo agio proprio in quel mondo; contestatore vigoroso del 'sistema',*

¹ A. Felice, *Pasolini e il Sacro. Un'interrogazione permanente*, Introduzione a D. Gallo, *Pier Paolo Pasolini: sulle tracce del Sacro*, Gruppo Editoriale Viator, Milano, 2014, p. 5.

si schiera contro i giovani
contestatori del Sessantotto.
[...] Ragione e passione, storia
e natura, pensiero critico e
pulsione non trovano mai
in Pasolini una conciliazione
stabile, ma permangono in uno

stato di perenne dissidio, senza sintesi possibile.
Ai miei occhi è uno dei motivi, non secondari, della
sua formidabile grandezza².

È in questo ambito che si sono moltiplicate
le riflessioni sulla passione di Pasolini per la
periferia di Roma, palcoscenico delle borgate,
per le quali perde letteralmente la testa: "non è
stata una scelta da parte mia, ma una specie di
coazione del destino. Poiché ciascuno testimonia
ciò che conosce, io non potevo che testimoniare
le borgate romane". Ancora una volta il dibattito
e il confronto tra due facce: periferia, icona del
sacro, tra baracche di anime dannate, opposta
a un centro fuori dal tempio, sprofondata nella
sua involutiva normalità e noia. La periferia
vittoriniana di donne e uomini in *Conversazione
in Sicilia*, in cui il genere umano sofferente è più
genere umano: "Non ogni uomo è uomo, allora.
Uno perseguita e uno è perseguitato, e genere
umano non è tutto il genere umano, ma quello
soltanto del perseguitato. Uccidete un uomo; egli
sarà più uomo. E così è più uomo un malato, un
affamato; è più genere umano il genere umano
dei morti di fame"³. Una periferia composta da
materia vivente, quei ragazzi protagonisti dei
suoi romanzi, bifronti anch'essi, sballottati tra
slanci di generosità e gratuite violenze, paurosi e
coraggiosi, sublimi nell'interpretazione del ruolo
archetipo di un'umanità in cerca di evoluzione,
spartito senza musica, contro un centro sordo,
con una musica che non può sentire.

Prende consistenza un affascinante azzardo
dicotomico, stimolante e non raro compagno
nelle mie assidue frequentazioni del pensiero
pasoliniano: periferia, luogo scandaloso della
sacralità dell'anima opposto al centro, spazio e

immagine della non emendata involuzione del
suo tempo rappresentata dal *vulnus* di un suicida
consumismo figlio di un cieco capitalismo. Un
azzardo che prende corpo e diventa plausibile
proponendo altre assonanti dicotomie familiari
nella poetica pasoliniana: anima-corpo,
spiritualità-materia, vita-morte, eternità-
marcescenza, religione-ateismo, sacralità-
profanità, in un gioco di raffinati equilibri e
contrapposizioni. Mi scuote ed esalta il concetto
di sacro che orienta l'ateo Pasolini a sentire e
meditare la realtà come panorama immanente
di ierofania e mistero vitale: "La natura, con
l'eterno ritorno del suo rifarsi nel tempo circolare
'a forma d'uovo', ne offre l'epifanico orizzonte con
il ciclo eterno della morte-rigenerazione, di morte
che rigenera la vita, come per gli dèi antichi della
fecondità e per Cristo, sincreticamente abbinati,
o come nel seme e nel chicco di grano che dà vita
grazie al suo dissolversi, secondo una evangelica
metafora agraria ricorrente nell'immaginario
'antropologico' pasoliniano"⁴.

Sublime il sacro di Pasolini, nella sua
identificazione con il mondo e la cultura
contadini, testimone della necessità del suo
recupero e dell'importanza del gratuito,
dell'inconsumabile, del periferico irriducibile e
sorprendente. Ne offre presenza e conferma nei
suoi componimenti friulani del volume *La nuova
gioventù* (1975) dividendoli in due momenti, *La
meglio gioventù* (1941-1953) e *Seconda forma
de «la meglio gioventù»* (1974). Concludono
come appendice le dodici poesie italo-friulane
pubblicate tra il 1973 e il 1974 con il titolo *Tetro
entusiasmo*. Lo stesso autore precisa che queste
ultime non presentano nessun riferimento
alle precedenti, se non forse per l'uso, peraltro
parziale, del friulano. In tale contesto poetico
la struttura della forma e la scelta tematica,
l'utilizzo della lingua italiana e del dialetto sono
in costante rapporto di contrapposizione, come
ben spiegato dall'ennesimo ossimoro: "Le due
polarità definiscono per contrari. La sostanza

[2] M. Recalcati, *Pasolini. Il fantasma dell'origine*, Feltrinelli, Milano, 2022, pp. 10-11.

[3] E. Vittorini, *Conversazione in Sicilia*, Einaudi, Torino, 1966, p. 100.

[4] A. Felice, *Pasolini e il Sacro. Un'interrogazione permanente*, cit., pp. 6-7.

non è più doppia, è lo stesso doppio a diventare sostanza facendo coabitare gli opposti (convivano infanzia e maturità [...] grazia e dolore). Pasolini, nel suo ultimo anno di vita, sa che non potrà vedere la rivoluzione culturale sperata; queste dodici poesie sono un testamento gettato nel mare in burrasca, l'ultimo folle gesto di chi muore ma vorrebbe solo correre, di chi piange ma vorrebbe solo cantare (*Prenditi / tu, sulle spalle, questo fardello. / Io non posso: nessuno ne capirebbe / lo scandalo*)⁵.

Nella definizione di questi componimenti, in cui evoca i fatti della storia recente, Pasolini si ispira a un'espressione tratta da *Delitto e castigo* di Fëdor Dostoevskij. L'ossimoro infatti è citato all'interno della famosa teoria di Raskolnikov sulla distinzione fra uomini straordinari, che si pongono al di sopra delle leggi della morale, e gli ordinari che invece le devono rispettare: *"Nel dire questo, Raskolnikov, pur guardando Sònja, non si preoccupava più se lei capiva o no. Era completamente in preda alla febbre, a una specie di tetro entusiasmo. È vero: da troppo tempo non parlava con nessuno! Sònja capì che quel cupo catechismo era diventato la sua fede e la sua legge"*⁶. In tali scenari poetici scopriamo tutta la ribellione dello scrittore verso il mondo "sviluppato" contemporaneo come "realtà centro", opposta alla sacralità creaturale antica, identificata nella dimensione contadina, nelle sue ritualità ancestrali, nei suoi modelli etici e soprattutto nei suoi tempi "perfetti" come affermerebbe Jean Paul Sartre. Le poesie italo-friulane furono sottovalutate e parzialmente rimosse dagli apologeti di Pasolini per un apparente cedimento al pauperismo e per il rischio che l'autore stesso correva di venire accusato di essere reazionario a causa del suo sguardo rivolto al passato, preferito a un presente distruttivo, aggravato dalle

disparità alimentate dal liberismo economico e dalla miope ricerca di un benessere opulento che premia solo i più ricchi ed emargina tutti gli altri.

Approfonditi studi evidenziano che in questo momento storico il 20% del pianeta consuma l'80% delle risorse mondiali. Tale modello di sviluppo, lontano dai principi etici e di eguaglianza sociale fu stigmatizzato dallo scrittore che anche in questo precorre i tempi: pensate a quanto attuali, applaudite e necessarie siano oggi la ricerca della sobrietà e la teoria della decrescita, promosse da illustri scienziati e ricercatori come Serge Latouche, Zygmunt Bauman e Francesco Gesualdi, il discepolo di don Milani, tanto apprezzato da Pasolini. L'autore in quel tempo non poteva che sostenere l'ipotesi di un arresto al consumismo sfrenato, la possibilità di un ritorno al passato, mentre oggi è possibile riflettere anche su strumenti alternativi quali il concetto di decrescita conviviale, di crescita calibrata o di localismo. Simbolo di questa esigenza etica *Poesia popolare* e *Significato del rimpianto*. Nel primo componimento Pasolini ammette un errore di valutazione: parla a se stesso, al Partito Comunista e agli intellettuali di sinistra. Il dubbio si accompagna all'imbarazzo della propria lucidità: *"Ci siamo sbagliati credendo che fosse/impossibile che gli uomini potessero cambiarsi/così in così poco tempo, che i ragazzi/ crescessero, in così poco tempo, così voltati/a un nuovo destino"*⁷. L'autore non si capacita di come sia stato possibile un tale cambiamento antropologico e *"tutto solo per mille lire di più in saccoccia"*⁸. Non riesce a rassegnarsi al fatto che il popolo, che lui tanto ama, non sia più "un popolo di santi", bensì è diventato "un popolo

[5] L. Barbirati, *Cultura, letteratura e poesia*, in www.lintellettualeedissidente.it.

[6] Cfr. F. Dostoevskij, *Delitto e castigo*, Einaudi, Torino, 2005 (trad. it. di A. Polledro).

[7] P.P. Pasolini, *Poesia popolare*, in *La nuova gioventù. Poesie friulane 1941-1974*, Einaudi, Torino, 2002, p. 239.

[8] *Ibidem*.

di stupidi" ("della santità non è rimasto più niente"⁹). Il proletariato non capisce che l'illusione del maggior benessere economico porta con sé un compromesso diabolico ("i soldi del giorno

della vostra fine"¹⁰) né comprende, come Pasolini stesso afferma più esplicitamente nell'altro testo, *Significato del rimpianto*, che i primi a godere la crescita della ricchezza sono i ricchi. Tuttavia l'appello è rivolto anche allo stesso popolo corrotto. Egli si augura che questo cambiamento non sia tutta la nuova storia e come prova delle proprie speranze aspetta una rivoluzione. Se il popolo saprà tornare indietro significa che la sua corruzione non era causata dalla sete di benessere ma dalla santa rassegnazione e, secondo Pasolini, solo chi sa rassegnarsi sa anche ribellarsi.

Nella poesia *Significato del rimpianto*, Pasolini si chiede perché mai dovremmo aiutare i nemici di classe a risolvere i loro problemi. Nei primi anni '70 il boom conosce la prima battuta d'arresto: il costo dell'energia schizza alle stelle, l'inflazione aumenta ed è accompagnata dalla stagnazione economica ("Noi dovremo dargli una mano?"¹¹). La domanda buca la pagina. Se i signori, gli stessi signori che hanno fatto mutare le scelte e le abitudini del popolo, non riescono più a mantenere e portare a compimento il loro progetto, perché i comunisti dovrebbero sostenerli nella borghesizzazione del mondo? Aiutare lo sviluppo capitalistico equivale a rassegnarsi a questa realtà ("a credere che quella loro realtà / fosse quella di tutto il futuro"¹²). I problemi del capitalismo riguardano l'aspetto ecologico, la salute, l'istruzione e la vecchiaia. Porsi la questione se occorra farsi carico di queste difficoltà mina la stessa idea

di democrazia, quale è conosciuta dal secondo dopoguerra. Pasolini piange un *mondo morto*, sa che il popolo non ha la forza per una rivoluzione e che si è venduto il sorriso per l'ansia di star bene e nel più breve tempo possibile. Siamo di fronte a un'apocalissi culturale? Forse, ma per Pasolini l'unico scenario veramente apocalittico e profano è quello che coincide con la fine della cultura contadina, con la corruzione che devasta le città e il proletariato urbano.

L'autore sente di essere un uomo senza mondo, ormai lontano anche dalle amate periferie. L'essenziale naturalezza e l'originalità di questa realtà sottoproletaria sono state soppiantate dalla banalità e dalla "angosciosa volontà di uniformarsi"¹³, proprie dell'epoca del benessere; la società contemporanea dei consumi è "il più repressivo totalitarismo che si sia mai visto"¹⁴. Ulteriore, significativa prova della sensibilità di Pasolini verso i problemi ecologici e sulla percezione della contrapposizione natura-inquinamento è offerta dall'articolo conosciuto come *La scomparsa delle lucciole*, apparso il 1° febbraio 1975 sul *Corriere della Sera* con il titolo *Il vuoto del potere in Italia*, in seguito inserito negli *Scritti corsari*, editi da Garzanti e revisionati per la stampa dallo stesso Pasolini, apparsi subito dopo la sua morte. Ne riportiamo i passi più significativi: "Nei primi anni Sessanta, a causa dell'inquinamento dell'aria e, soprattutto, in campagna, a causa dell'inquinamento dell'acqua (gli azzurri fiumi e le rogge trasparenti) sono cominciate a scomparire le lucciole. Il fenomeno è stato fulmineo e folgorante. Dopo pochi anni le lucciole non c'erano più. (Sono ora un ricordo, abbastanza straziante, del passato: e un uomo anziano che abbia un tale ricordo, non può riconoscere nei nuovi giovani se stesso giovane, e dunque non può più avere i bei rimpianti di una volta). Quel 'qualcosa' che è accaduto una decina

[9] *Ibidem*.

[10] *Ibidem*.

[11] P.P. Pasolini, *Significato del rimpianto*, in *La nuova gioventù. Poesie friulane 1941-1974*, cit., p. 237.

[12] *Ibidem*.

[13] P.P. Pasolini, *Scritti corsari*, Garzanti, Milano 2013, p. 554.

[14] *Ivi*, p. 54.

di anni fa lo chiamerò dunque 'scomparsa delle lucciole' ¹⁵. Tale assenza assume un profondo significato etico: "I 'valori' nazionalizzati e quindi falsificati del vecchio universo agricolo e paleo-capitalistico, di colpo non contano più. Chiesa, patria, famiglia, obbedienza, ordine, risparmio, moralità non contano più. E non servono neanche più in quanto falsi. A sostituirli sono i 'valori' di un nuovo tipo di civiltà, totalmente 'altra' rispetto alla civiltà contadina e paleoindustriale. Questa esperienza è stata fatta già da altri Stati" ¹⁶.

Si tratta di una vera e propria mutazione sociale, morale, antropologica: "In Italia sta succedendo qualcosa di simile: e con ancora maggiore violenza, poiché l'industrializzazione degli anni Settanta costituisce una 'mutazione' decisiva anche rispetto a quella tedesca di cinquant'anni fa. Non siamo più di fronte, come tutti ormai sanno, a 'tempi nuovi', ma a una nuova epoca della storia umana, di quella storia umana le cui scadenze sono millenaristiche. Era impossibile che gli italiani reagissero peggio di così a tale trauma storico. Essi sono diventati in pochi anni (specie nel centro-sud) un popolo degenerato, ridicolo, mostruoso, criminale. Basta soltanto uscire per strada per capirlo. Ma, naturalmente, per capire i cambiamenti della gente, bisogna amarla. Io, purtroppo, questa gente italiana, l'avevo amata: sia al di fuori degli schemi del potere (anzi, in opposizione disperata a essi), sia al di fuori degli schemi populistici e umanitari. Si trattava di un amore reale, radicato nel mio modo di essere" ¹⁷.

La conclusione è lacerante: "Ad ogni modo, quanto a me (se ciò ha qualche interesse per il lettore) sia chiaro: io, ancorché multinazionale, darei l'intera Montedison per una lucciola" ¹⁸. Il pensiero di Pasolini sulla sacralità della natura

e sulla solenne necessità di equilibrare risorse e consumi pena il rischio di sopravvivenza dell'uomo e del pianeta è confermato dalla seguente intervista inserita nel film

Le ragioni di un sogno (2001) di Laura Betti sulla trasformazione antropologica del cittadino in consumatore, l'omologazione culturale, la produzione o l'acquisto di beni superflui, lo sviluppo senza il progresso: "Vorrei fare una distinzione tra sviluppo e progresso: tra le due parole c'è una differenza enorme. Sono due cose non soltanto diverse, ma addirittura opposte e inconciliabili: lo sviluppo, almeno in Italia, vuole la produzione smaniosa e disperata di beni superflui, mentre in realtà coloro che vogliono il progresso vogliono la creazione di beni necessari. Il consumismo è una forma assolutamente nuova, rivoluzionaria, di capitalismo perché ha degli elementi nuovi dentro di sé che lo rivoluzionano, cioè la produzione di beni superflui in scala enorme. La scoperta, quindi, della funzione edonistica che questo mondo non voglia più avere dei poveri, ma delle classi che vogliano consumare. Vuole avere dei bravi consumatori, non dei bravi cittadini. Questo ha trasformato antropologicamente gli italiani. Perché gli italiani più degli altri? Perché l'Italia non ha mai avuto né un'unificazione monarchica, né un'unificazione luterana né riformistica, che è quella che ha preparato la civiltà industriale, né una rivoluzione borghese, né la prima rivoluzione industriale. Non ha avuto nessuna di queste rivoluzioni omologatrici. Per la prima volta, quindi, l'Italia è unificata nel consumismo e la cosa è abbastanza terrorizzante e abbastanza definitiva" ¹⁹.

E lo stesso Pasolini conclude che: "C'è

[15] P.P. Pasolini, *L'articolo delle lucciole (Il vuoto del potere in Italia)*, *Corriere della sera*, 1 febbraio 1975, in *Scritti corsari*, cit., p. 129.

[16] P.P. Pasolini, *L'articolo delle lucciole (Il vuoto del potere in Italia)*, *Corriere della sera*, 1 febbraio 1975, in *Scritti corsari*, cit., pp. 130-131.

[17] Ivi, p. 131.

[18] Ivi p. 134.

[19] L. Betti, P. Costella (a cura di), *Le ragioni di un sogno*, documentario su Pier Paolo Pasolini prodotto dalla Palomar nel

un'ideologia reale e incosciente che unifica tutti: è l'ideologia del consumo. Uno prende una posizione ideologica fascista, un altro adotta una posizione ideologica antifascista, ma entrambi, davanti alle loro

ideologie, hanno un terreno comune, che è l'ideologia del consumismo [...]. Ora che posso fare un paragone, mi sono reso conto di una cosa che scandalizzerà i più, e che avrebbe scandalizzato anche me, appena 10 anni fa. Che la povertà non è il peggiore dei mali, e nemmeno lo sfruttamento. Cioè, il gran male dell'uomo non consiste né nella povertà, né nello sfruttamento, ma nella perdita della singolarità umana sotto l'impero del consumismo"²⁰. Alla pagana società consumistica viene dunque contrapposto il

sacro vecchio mondo contadino sottoproletario e quello pre-borghese: "il mondo dei dominati", transnazionale perché profondamente simile in tutte le nazioni. Questi "consumatori di beni necessari, privi del superfluo" rischiano di essere debellati progressivamente dalla società dei consumi: "L'Italia di oggi è distrutta esattamente come nel 1945. Anzi, certamente la distruzione è ancora più grave, perché non ci troviamo tra macerie, pur strazianti, di case e monumenti, ma tra 'macerie di valori': valori umanistici, e, quel che più importa, popolari"²¹.

Periferia-centro, sacralità-profanazione del consumismo: ancora una volta le dicotomie pasoliniane ci scuotono dentro e le avvertiamo come vibrazioni della nostra anima in perenne ricerca.

DANIELE GALLO

Direttore della Scuola Superiore di Mediazione Linguistica dell'Umanitaria e titolare delle cattedre di letteratura italiana e sociologia dei processi culturali e comunicativi. Dal 2010 dirige il bimestrale *Servitium* - Quaderni di ricerca spirituale dell'ordine del Servi di Maria. Nel corso degli anni ha maturato, anche attraverso esperienze seminariali, competenze certificate in Criminologia (con il professor Gian Luigi Ponti), in tematiche relative alla Sociologia e Filosofia del diritto (con il professor Renato Treves) e nella Letteratura italiana del Novecento. Per i tipi del gruppo Viator ha pubblicato numerosi saggi tra cui *Tradurre e non tradire. L'esempio biblico del vertere di Erri De Luca* (2013), *Elementi di letteratura italiana: il Neorealismo del Novecento fra guerra e dopoguerra* (2014), *Pier Paolo Pasolini: sulle tracce del Sacro* (2014), *La narrativa neorealista, autori, brani antologici, documenti* (2016) e per i tipi di Marsilio *Pasolini e la pedagogia: snodi personali e relazionali con Don Lorenzo Milani e Padre David Maria Turoldo*, in A. Felice, *Pasolini e la pedagogia* (2015).

2001.

[20] Cfr. P.P. Pasolini, "Il Fascismo, ora", in W. Siti (a cura di), *Saggi sulla politica e sulla società*, Arnoldo Mondadori, Milano 1999.

[21] P.P. Pasolini, "Pannella e il dissenso", *Corriere della sera*, 18 luglio 1975, in *Lettere luterane*, L'Unità-Einaudi, Roma-Torino 1976, p. 83.

Città e deserti: geografie invisibili e immaginarie

Omaggio a Italo Calvino

di Carla Valentino

*“Fourmillante cité, cité pleine de rêves”
(C. Baudelaire, “Les Fleurs du Mal”)*

Il tema della città, della trasformazione dello spazio urbano e delle relazioni tra noi e i luoghi nei quali – per scelta o per destino – abitiamo, è al centro di buona parte della produzione letteraria di Italo Calvino e della sua riflessione critica: racconti, pagine di saggistica, articoli di giornale, e in particolare de “Le città invisibili”, pubblicato nel 1972.

Nella finzione del romanzo, che dichiaratamente si ispira al “Milione”, l'esploratore veneziano Marco Polo descrive all'imperatore Kublai Khan le città visitate nei suoi viaggi. O forse solo immaginate; fantastiche, immaginifiche ma... invivibili. Brevi corsivi sotto forma di dialogo tra il giovane Marco e l'imperatore corrono paralleli – scrive Calvino – alle descrizioni e presentano dietro le loro voci quella dello scrittore.

La struttura narrativa è geometrica e complessa: le città sono distinte in serie e presentate alternate: le città e la memoria, il desiderio, i segni, gli scambi, gli occhi, il nome, i morti, il cielo, sottili, continue, nascoste. Una composizione che è stata analizzata in modo capillare dalla critica, ma alla quale lo stesso autore non sembra attribuire grande significato, se non nell'indicare che le pagine, scritte nel tempo e non nell'ordine in cui sono presentate, sono organizzate secondo una forma e un senso che sono andati man mano costruendosi da sé, e presentano una discussione sulla città moderna. Sono pagine di pensiero e scrittura cristallini, che ancora oggi offrono spunti preziosi a chi si interroghi sul futuro delle nostre città.

Il testo che segue deve tutto alle opere di Calvino e alla elaborazione critica, cui qui alludono Kublai Khan e Marco Polo, di tanti studiosi – critici letterari, urbanisti, architetti, sociologi, antropologi – che hanno analizzato a fondo le Città, non solo quelle “invisibili”, anche nel rapporto con le periferie; e alla letteratura, all'immaginario e alle arti, che fondano e creano la nostra immagine del mondo.

DAL CENTRO DELL'IMPERO

È qui, nella quiete del mio giardino, al centro del mio impero, che ascolto la voce del giovane veneziano. Bevo le sue parole in una lingua che non comprendo, osservo i gesti, le capriole, i segni, e gli oggetti che trae dalle sue bisacce per rivelarmi quello che ha visto o, forse, quello che sceglie di farmi sapere. Sul fare della sera,

raccogliamo le immagini dei giorni e la polvere del tempo che è passato dal nostro ultimo incontro, dal suo ultimo ritorno.

Al centro del mio impero. È qui che Marco sceglie di tornare e i suoi racconti creano città che non ho mai visto, che probabilmente mai vedrò. E questo lui lo sa. E sa che non posso che



ascoltare la sua voce e guardare i suoi gesti e cercare di dare corpo alle sue immagini.

È terra di conquista, il mio impero, e io non lo conosco e anche se mi muovessi adesso a cavalcare per gli anni che mi restano, non riuscirei a vederlo.

È lui, Marco, l'artefice di questo mondo. È lui, Marco, l'architetto delle mie città. E le descrive come pezzi di vita dispersi nel nulla: anche se volessi non le troverei, perché non mi parla mai delle strade per raggiungerle.

Anche se ho un atlante che rappresenta il mio impero.

Ogni deserto, corso d'acqua o città: tutto trova spazio e segno nelle mie carte. Ogni segno un nome, che resta distinto e distante e differente. Ma so bene che il mio impero è un tessuto vivo, che ogni segno vive e continuamente si trasforma; che il vento crea e sposta le dune; che la terra stempera nell'acqua creando nuove terre.

Ho un atlante che riproduce ogni piega del mio impero. Ma so che non ne è immagine reale.

E so che ogni città è un mondo. Un insieme di storie oltre che di luoghi, di memorie, di relazioni. Di immaginari. Ogni vita che la abita, anche solo per una breve sosta, lascia il suo segno e ne riceve un ricordo. La mappa è un'approssimazione, un tentativo di fare ordine in un groviglio di realtà complesse. In un certo senso, è la negazione della identità di quel territorio, perché crea percorsi definiti, mostra solo ciò che ritiene abbia valore e meriti di essere menzionato. Interpreta i luoghi e relativizza gli spazi e nega l'umanità che li abita. E chi ha visto la mappa imposta al suo territorio non è più libero di viverlo nella sua autenticità e ha perso la possibilità di orientarsi e quindi di perdersi. E ha perso la possibilità di perdersi e quindi di orientarsi.

Ho un atlante ma non conosco il mio impero: le carte non mi aiutano a comprenderlo.

Per questo ho bisogno di Marco: del suo sguardo giovane che qui ha scelto di viaggiare, e qui sempre sceglie di tornare. È qui che torna e in questa quiete riposa. In questa calma, fumando lunghe pipe d'ambra, restiamo in

silenzio, a volte, e mi sembra che lui assapori la nostalgia della sua Venezia ma non ne parla mai, anche se ho il sospetto che in tutte le città che mi racconta ci sia qualcosa della sua.

Ogni città è un ritorno, un ricordo che trova la via per manifestarsi.

L'ignoto è un privilegio che non ci appartiene più. Tutto è stato già visto e raccontato e quindi perduto nella inconoscibilità.

Arrivando in una città, dovrei dimenticare ciò che mi ha detto Marco, scartare tutto quello che già so e cercare uno sguardo nuovo, autentico e consapevole. Ma non posso. Sento che la luce di questo momento è irripetibile, e così questo cielo; che quell'uomo che sta tornando in fretta a casa ha appena ricevuto una notizia lieta; e il giallo solare delle ginestre mi ricorda la mia terra e i versi di un poeta che continuo a rileggere... E tutto questo fa sì che questa città diventi mia e sarà pietra di paragone per tutto quello che incontrerò nel mio futuro.

So anche, però, che tutto è già mutato, e forse nemmeno nel ricordo resta intatto; che nessuno crederà a quella luce e qualcuno noterà che a quella latitudine le ginestre non possono fiorire. E proverò tristezza, tornandoci, scoprendo che quell'uomo, in effetti, correva verso un destino di dolore.

So che comunque lì tornerò con la memoria ogni volta che avrò bisogno di quella luce, e che rileggerò le opere di quel poeta.

E per sempre ricorderò quel cielo.

Qualcuno scriverà un giorno che il cielo sopra la città non è come altrove: la città vi lascia la sua impronta, un'impronta che resterà lì per sempre, anche quando la vita avrà abbandonato quelle mura, ormai sepolte sotto la sabbia.

Mi chiedo se anch'io lascerò un'impronta su questo cielo.

Ogni città è un'enciclopedia: raccoglie e presenta, oltre alla sua storia, la memoria collettiva dei suoi abitanti. È un organismo vivente che si trasforma e trasforma chi sceglie di farne parte. È un esperimento d'architettura, sociologia, antropologia. Per provare a comprenderla, devo forse cercare di individuarne il *genius loci*: lo "spirito" che dalla fondazione la guida e rappresenta la sua identità. Non è facile; come non è facile

individuare la nostra identità, che – sì – si forma e trasforma nel tempo, ma a pensarci è lì da sempre, dal nostro primo sguardo sul mondo.

Il carattere di una città, la sua personalità, il genio che ispira e guida le sue relazioni, giace spesso e vive sotto forma di metafore o di emblemi. Parla per simboli e segni. Un sapere che si tramanda nei geni e nei gesti dei suoi abitanti. E si nasconde in caso di conquista.

Mi chiedo, allora: dove sono le tracce della mia presenza, dove i segni del mio potere?

Possibile che nessuna di queste città sia orgogliosa di appartenere al mio impero? O al contrario tenti di affrancarsi dal mio giogo? Che la mia presenza sia del tutto ininfluyente sulla loro vita e sul loro destino? Dallo sguardo di Marco, più che dalle sue parole, mi rendo conto che il mio potere è nullo perché nessuna di queste città è stata creata da me o distrutta dalla mia conquista. Effimero e ininfluyente, ecco cosa sono. O forse non c'è grandezza più grande di chi, padrone dei destini, lascia ad ognuno il suo.

È possibile che il mio ambasciatore si prenda gioco di me?

Non credo che il destino mi porterà mai a Venezia. Sono troppo vecchio. Ascolto il giovane Marco e mi chiedo quanta Venezia ci sia nei suoi racconti, se davvero tutte le città siano così diverse e in fondo tutte uguali nelle loro perfezioni.

Mi chiedo come faccia Marco a starne lontano, ad esistere nella lontananza, a resistere alla nostalgia. Per questo, mi stupisco ogni volta del suo ritorno: forse è il suo modo di mantenere vivo il ricordo. Forse è il terrore che la sua città in questi lunghi anni sia mutata a tal punto da renderlo estraneo. Forse ha saputo da un altro viaggiatore che Venezia è stata distrutta da un fato avverso e il suo cuore non resisterebbe alla rovina.

Forse. Marco sorride e non posso che interpretare il suo silenzio.

Forse. Marco non mi dice dei viaggiatori che incontra quando è in cammino.

Forse. È talmente solo che unica consolazione è la mia attesa, qui nel giardino dove ora lo sto aspettando.

Forse. È il suo modo di mostrarmi la sua riconoscenza e la sua nostalgia.

Io sono l'imperatore, sono il centro di un impero che non conosco e che temo si stia sgretolando.

Un giorno un poeta scriverà che noi siamo della stessa materia di cui sono fatti i sogni.

E un antropologo aggiungerà che siamo della stessa carne di cui sono fatti i luoghi che ci hanno visto nascere e che ci ospitano.

Se pure non possiamo scegliere dove venire al mondo, più importante è per noi il posto cui decidiamo di appartenere, quello che conserverà le nostre tracce.

Io, Kublai Khan, guerriero mongolo, che Marco ha voluto imperatore dei Tartari, so che appartengo al mio impero e questo è il mio destino.

Ogni città è uno specchio che riflette le nostre paure, i nostri desideri, i nostri sogni. Bellissime, alcune, perfette quasi, come utopie realizzate; poi però a guardare meglio ne scopri le ombre e i destini tristi, crudeli a volte. E ti chiedi come sia possibile questa specie di incantesimo. E ti chiedi se forse, distogliendo lo sguardo un momento prima, avresti evitato di scorgere la catastrofe.

Ogni città è un recinto e raccoglie le identità e racchiude e segna un confine con l'altrove.

Pur nell'osmosi continua con ciò che è fuori, quello fuori resta, e nella differenza trova la sua identità, la sua collocazione, la sua ragione. Nella terra dell'osmosi vive e cresce la periferia: troppo vicina al centro e nello stesso tempo troppo lontana così da essere temuta e sconosciuta. Diffida del perimetro, preme e s'allontana insieme. Anima meticcias.

Il centro del mio impero sono io e tutto il resto è incognito ed immenso.

Nell'apparente forzata geometria della scrittura tutto trova il suo senso, ma è un artificio: l'impero non è logica struttura, le città sono come un cielo stellato nella notte, punti di luce persi nell'infinito.

O come nodi di una rete stesa su questo



atlante di terre e acque, il cui unico centro è il mio trono, e si espande e sperde in una forma segreta e multiforme.

Ascolto e osservo il mio giovane amico, seguo i suoi racconti e so che le sue parole non rendono il mio impero

nell'ordine del tempo e dello spazio. Comprendo che alcune città di cui mi parla sono ormai perdute nella sabbia, altre conosceranno forse futuri diversi. Il mio impero è bloccato nell'eterno presente della sua voce, in una sequenza immaginaria che non rispetta i tempi né la geografia, ma è tessuto di memoria e di emozione.

Le città che mi racconta Marco sono pure immagini di vite sospese tra la realtà e l'immaginazione. E io a volte riesco a vederle, ma solo nel suo sguardo. Immagini invisibili. Anche se lo ascolto con attenzione fatico a vederle davvero e formano nella mia mente atmosfere e geometrie ineffabili e inafferrabili, come battiti d'ali, indistinguibili.

A volte, sul fare della sera, mi scopro ad ascoltare il suono della sua voce come in un incanto, ammaliato dalla bellezza, nello stupore di immaginare un mondo. È un'esperienza che sarà un giorno definita *rêverie*, un'emozione che mi rende felice e rasserena i miei istinti guerrieri.

La sua voce apre la mia mente, il suo sguardo apre l'orizzonte del mio impero: per questo dedico a lui più curiosità e attenzione che agli altri ambasciatori che pure affollano il mio palazzo. Marco non ha paura del mio potere perché sa che tutto è un grande gioco di specchi e di memorie. E so che non mi tradirà.

Sul fare della sera, in questo giardino di quiete al centro del mio impero, Marco è forse un mio pensiero, o forse lo spirito che mi abita, che attraversa il tempo e la geografia; e mi piace pensare che qui, tra il fumo di una lunga pipa di ambra, posso finalmente trovare la mia pace.



Sul fare della sera assaporo il fumo di questa lunga pipa di ambra. Non userò parole né gesti, stasera, resterò ad ascoltare il silenzio di

questo giardino.

So che tu, Kublai, attendi di ascoltare il suono della mia voce per immaginare il tuo impero.

So che stai cercando di comprendere se il tuo regno è ancora saldo o se invece, come temi, si sta sgretolando e presto le mura delle tue città torneranno a confondersi con la sabbia. Ma non posso, stasera, sento che anche il minimo suono della mia voce incrinerebbe i miei ricordi. E li perderei per sempre.

Venezia, mia radice e mio orizzonte. Origine dei miei passi e d'ogni mia esperienza. Modello d'ogni incontro, memoria che temo di perdere, che forse ho già perduto, sciolta nelle parole che uso per descrivere le città che attraverso. In ognuna di esse, passandola nella voce, cerco e riconosco la mia Venezia, a volte in segni evidenti o analogie, altre solo in echi lontani.

E forse più che te, Kublai, inganno me stesso.

Forse, ad ogni nuovo incontro, non faccio che riscrivere il mio passato.

Forse, Venezia esiste ormai solo nella grana della mia voce.

Per questo, continuo il mio viaggio: per non perdermi. Anche se, come scriverà qualcuno tra qualche tempo, meglio rischiare di perdersi lungo la strada che non partire mai.

E ogni volta torno a questo giardino e do voce ai miei passi.

Tu, sommo Kublai, vuoi conoscere il tuo impero. Sei convinto che potrai riuscirci accumulando immagini e informazioni e per questo ascolti attento i miei racconti. Pensi che la realtà sia una somma o una combinazione di dati, una rete logica e oggettiva come il tuo atlante.

Ma chissà se lo pensi davvero. I tuoi anni e le terre conquistate non possono non averti rivelato la molteplicità, l'infinita indeterminatezza della vita, la stratificazione delle relazioni che intessono la realtà. Per te la realtà è come una scacchiera, con i suoi tasselli di ebano ed acero. Io invece, ti rispondo che ogni tassello è un mondo, con le sue infinite storie. Tu vedi la scacchiera; io ti racconto la moltitudine e la complessità delle storie e delle vite che quei tasselli di legno, a saperli guardare, rivelano.

Tu, grande imperatore, cerchi la città ideale; io so che esiste solo nella nostra immaginazione,

nella combinazione di frammenti di realtà discontinui e imperfetti, ognuno dei quali, come un frattale comprende e rispecchia la complessità del mondo. E non dobbiamo mai smettere di cercarla.

Come qualcuno scriverà in futuro, possiamo vedere davvero una città solo con lo spirito di scoperta del mondo che è l'avventura della giovinezza. E per me è Venezia. Ora che sono lontano, proprio a partire dalla mia assenza e da quanto Venezia mi manca, la vivo in ogni città in cui vado: è il mio paesaggio interiore, è qui che la mia immaginazione abita e prende corpo.

I luoghi della maturità non ci appartengono mai completamente, ma questo forse lo scoprirò un giorno.

Credo che tu, Kublai, sia disposto ad ascoltarmi e a risparmiarmi la vita solo per la mia giovinezza, perché ti permetto di abitare nel teatro della mia immaginazione. E perché sai che non tradirò mai la tua fiducia.

Mi rimproveri, a volte, perché non ti parlo delle strade, dei cammini che seguo per lunghi giorni, tra steppe e deserti, per giungere alle città. È che mi è caro questo tempo, in cui attraverso il mondo: il respiro misura il passo, e l'andatura del mio cavallo, e il tempo e la nostalgia mi pervade, a volte non so perché.

È questo tempo, che mi fa essere un punto in movimento: ponte che unisce e interscambia mondi.

A volte lungo il cammino incontro altri viaggiatori, in cerca di fortuna o di esperienza. Ci scambiamo pochi sguardi, quasi per non distogliere l'attenzione dal cammino. Invece, mi fermo volentieri con le carovane e scelgo di allungare a volte la mia strada per condividerla con questi viaggiatori, un po' nomadi, come me. Da loro ho imparato a misurare l'orizzonte e a non perdermi, anche quando le dune assumono nuove forme dal vento. Nel deserto, dove non ci sono punti fermi, è il vento a scolpire il mondo e a dare forma e direzione al cammino. Attorno ai fuochi delle carovane ho ascoltato storie narrate per misurare le distanze: parole in cammino. E ho imparato a muovermi nel buio, sotto la volta stellata, unica coperta per i miei sogni.

Di tutto questo non ti ho mai parlato, Kublai,
per non farti soffrir la nostalgia
dell'essere infinitamente
piccolo nell'universo: solo
un punto nella grande
fascinazione del mondo.

Il cammino è mio, mio soltanto.
Per te riservo le città.

Andando, scopro ogni volta l'attesa dell'arrivo e la curiosità. E cerco di predisporvi all'incontro con ciò che ancora mi è ignoto e presto scoprirò. È un tempo ricco e denso e ne rendo grazie.

Nei miei primi viaggi, le città emergevano quasi d'improvviso dalle dune, con forme e strutture ben visibili e tali da riconoscerle anche da lontano, e chiuse nella loro perfezione. Col tempo, la loro geometria è andata mutando, e le città hanno iniziato ad annunciarsi con tracce man mano più diffuse. Negli ultimi viaggi, i deserti si sono fatti sempre più rari e le città, prima come nodi in una rete, sembrano ora unirsi e confondersi in uno sfilacciamento di storie e vite. Quasi diluite nello spazio e quindi anche nel ricordo. E sempre più simili.

Ci vorrà tempo, ma accadrà, e i nuovi architetti si chiederanno cosa farne di questi bordi slabbrati; qualcuno parlerà della necessità di ricucirli, di rammendarli; e di come restituire dignità e nuove prospettive a queste periferie, partendo dai frammenti di bellezza e di felicità che ci sono: c'è sempre un angolo felice, in ogni luogo, è da lì che si può muovere.

E forse proprio da lì proverranno nuove idee per nuove città, ma solo se sapranno guardare con occhi nuovi e conoscere le periferie prima di provare a cambiarle. E non potranno prescindere dall'arte, per creare nuova bellezza o individuarla tra il caos.

O forse non esisterà più distanza tra centro e periferia.

Forse le interconnessioni saranno così fitte e intersecate da non richiedere più la presenza fisica in un unico luogo centrale.

O chissà, forse torneremo ad abitare i deserti.

Il tuo regno, Kublai, non si sta sgretolando, ma si sta diluendo in uno spazio sempre più





informe e indifferenziato. Ancora tutto da immaginare. E chi lo farà dovrà pensare alla felicità di chi vi abiterà. Come scriverà un architetto molto saggio, l'idea di città non esiste in natura, è un'invenzione, una splendida e antica invenzione, è il bisogno dell'uomo di fare comunità. E aggiungerò che l'opposto della città non è la campagna, che è fertile, ma il deserto, che genera mostri.

A te, sommo imperatore, dedico tutte le città: luoghi privilegiati dei rapporti sociali, dove si impara a vivere assieme agli altri. Perfino le

periferie delle città possiedono la loro bellezza, fatta di solidarietà, accoglienza, amicizia, natura, luce e talvolta grandi orizzonti. La città, concluderà quel grande architetto, è l'unica forza capace di sconfiggere il deserto.

La via del ritorno mi è sempre cara. So che mi aspetti, in questo giardino al centro del tuo impero. Non mancherò di raccontarti altre città; ma non stasera.

Stasera, mi piace pensare che il nostro mondo, o meglio l'immaginazione che ci abita, attraversa il tempo e la geografia; e che qui, tra il fumo di una lunga pipa di ambra, possiamo finalmente trovare la nostra pace.

CARLA VALENTINO

Laureata in Lettere (Univ. La Sapienza, Roma), ha collaborato per anni con la cattedra di Letterature Compare; ha partecipato a numerosi progetti di ricerca, in Italia e all'estero, in particolare sull'idea di Europa nella cultura letteraria del Novecento; ha pubblicato libri, saggi e articoli di critica letteraria. Studiosa delle radici culturali dell'Europa e della filosofia e della politica "europeista", ha collaborato con l'Associazione Stampa Europea e l'Associazione Italiana per il Consiglio dei Comuni e delle Regioni d'Europa, scrivendo per riviste del settore; ha conseguito un master di formazione professionale in "Giornalista Europeo" (progetto CEE). Più recentemente, ha collaborato al volume *FOTOgrafando - immagini in punta di penna* (con il collettivo *Opus Incertum*, 2016) e ha pubblicato *Il risveglio delle Amazzoni* (Appendice, in: I. Spadafora *Donne in Armi*, Mantova Universitas Studiorum, 2018).



FOCUS

Un modello virtuoso di riconversione industriale a fini di utilità sociale: la sede del CSC di Carbonia

di Paolo Serra

È dalla metà degli anni '60 che la Società Umanitaria ha tre sedi in Sardegna (Alghero, Cagliari e Carbonia – gestiti insieme alla Regione), ma il suo intervento nell'isola risale a primi decenni del '900 con un'opera di sostegno al Segretariato del Popolo di Iglesias, in difesa dei diritti dei lavoratori e degli emigranti (in primis assistenza legale per gli operai infortunati sul lavoro). La nascita di quelli che oggi sono ampiamente conosciuti, e riconosciuti, come Centri di Servizi Culturali (CSC) risale al 1963, grazie ad un progetto della Cassa del Mezzogiorno su tutto il territorio nazionale, che ne affidò la gestione ad Enti di comprovata esperienza nel settore della formazione permanente, come è sempre stata, ed è, la nostra istituzione. La sede del CSC di Carbonia ha però avuto uno sviluppo particolare: inizialmente istituito a Iglesias, dalla metà degli '80 il CSC occupava gli spazi del Salone Velio Spano, in una zona semicentrale della cittadina del Sulcis e qui, nel corso degli anni, ha incrementato la sua azione socio-culturale con una serie di progetti innovativi sul cinema e per il cinema, che oggi hanno dato vita alla "Fabbrica del cinema". Da qualche anno, però, il CSC ha trovato un nuovo spazio, un esempio formidabile di riconversione industriale, di cui Paolo Serra, il direttore del Centro, ci racconta genesi e finalità.

La memoria è una parte importante della nostra identità: riassume i tanti momenti dell'esistenza definendone i punti cruciali; proietta gli eventi degli uni in quelli degli altri, dandogli un significato d'insieme. In qualche modo è la base del vivere sociale, e per un territorio l'origine della storia. Per questo, nell'individuare l'edificio che avrebbe ospitato il Centro di Servizi Culturali e il suo nuovo progetto si è partiti dall'identità del luogo. Se l'estrazione del carbone è stata per Serbariu l'orizzonte produttivo della sua vicenda industriale, per le tante persone che hanno vissuto a Carbonia e nel Sulcis il rapporto con la miniera ha rappresentato per decenni uno straordinario punto di contatto esistenziale, una

memoria stratificata che interseca storia sociale e storia economica, dimensione collettiva e dimensione individuale.

Ispirati dal filosofo pragmatista americano Chauncey Wright, che a metà del XIX secolo scriveva che un veicolo costitutivo del cambiamento e della innovazione della società potesse essere la capacità di utilizzare per nuovi usi i vecchi strumenti, che fossero utensili, macchine ma anche fabbricati, abbiamo pensato alla palazzina della Direzione Amministrativa della Grande Miniera di Serbariu come il luogo a cui approdare per dar vita al progetto "Fabbrica del Cinema".

La prima volta che varcai l'ingresso della Direzione Amministrativa mi colpì per la sua

forma architettonica, una grande "U" rovesciata – una specie di segno del destino – in perfetto stile razionalista, il maestoso albero di pomelo, l'immensità dei suoi spazi interni, così ben organizzati.

L'edificio è infatti strutturato su due piani, un primo piano e un piano semi-interrato. Costruito alla fine degli anni '30 ospitava, nel piano superiore, nell'ala orientale dotata di un ingresso autonomo, l'ufficio del Direttore e degli impiegati amministrativi.

Nella parte occidentale, invece, era ospitato il grande locale dove i lavoratori della miniera ritiravano la busta paga, o quel poco che ne rimaneva, detratte le spese per l'acquisto "a libretto" presso gli spacci aziendali, l'affitto

che servivano alle spettanze del personale minerario e per le spese ordinarie della gestione strutturale del soprasuolo e del sottosuolo.

Ad affascinarci, più di tutto, fu l'ufficio del direttore della Miniera, spazio di per sé musealizzato per la presenza di (pochi) arredi, arricchiti grazie alla solerte ricerca e conseguente raccolta condotta dai colleghi del Centro Italiano della Cultura del Carbone, e dello splendido pavimento realizzato in graniglia di marmo in gettata unica (oggi ritenuto un vero e proprio "must" nell'*home decor*!) con, al centro, il simbolo della miniera per eccellenza, la lampada mineraria.

Sapevamo che sarebbe stata la sede perfetta per ospitare il progetto "Fabbrica del Cinema" e, a ben guardare, ne eravamo consapevoli ancor prima di averla visitata. Non che si

presentasse bene: gli anni di chiusura che seguirono a quelli impiegati per il suo restauro conservativo (avvenuto tra il 2005 e il 2007), come da progetto PON presentato dal Comune di Carbonia nel 2001, non fecero un bel servizio agli spazi interni. La grande umidità, sia di risalita ma soprattutto a seguito degli allagamenti del piano inferiore



LA PALAZZINA DELLA DIREZIONE AMMINISTRATIVA DELLA GRANDE MINIERA DI SERBARIU VICINO A CARBONIA.

dell'appartamento limitrofo alla miniera e il costo del carbone, necessario per cucinare e riscaldare, tutte risorse destinate a rientrare nelle casse della A.Ca.I., Azienda Carboni Italiani, proprietaria per conto del governo delle concessioni minerarie.

Adiacente alla sala, una scalinata di marmo conduce al piano seminterrato della struttura (allora adibito a uffici e magazzino) e ad un *caveau* blindato (originariamente, durante la Seconda Guerra mondiale, rifugio antiaereo della Direzione) dove erano custoditi i fondi

causati dall'ostruzione degli scarichi delle "bocche di lupo" alla base delle grandi finestre che ne ornano il fronte, avevano rovinato sia le pareti che gli infissi, interni ed esterni. Ma l'assoluta convinzione di poterla restituire al suo originario splendore fu ben più forte!

Grazie ai finanziamenti della Regione Sardegna, per tramite dell'Assessorato regionale ai Beni Culturali, e soprattutto per merito della Fondazione di Sardegna e dell'illuminata gestione del suo Presidente Antonello Cabras, come pure del significativo sostegno espresso

dalla locale società cooperativa Euralcoop, nel 2015 si è riusciti a riammodernare le sale, climatizzarle, ripristinare quanto il tempo aveva deturpato, adeguare gli impianti elettrici e, finalmente, proporre in modo adeguato i servizi e organizzare le attività come mai era stato possibile in precedenza. Finalmente prendeva vita il “Centro di Servizi Culturali 2.0”, ironizzavamo, ma con un gran fondo di verità! Tanto importante è il progetto, tanto lo sono i partner che hanno affiancato il Centro durante il percorso che ha portato alla sua inaugurazione: le amministrazioni comunali di Carbonia e Iglesias; l'amministrazione provinciale di Carbonia-Iglesias (poi gestione commissariale della Ex Provincia); il Parco Geominerario, Storico e Ambientale della Sardegna e l'allora Agenzia Regionale per il Lavoro, oggi ASPAL, Agenzia sarda per le politiche attive del lavoro.

Laddove negli Anni '40 risuonava il ticchettio di mani esperte sui tasti delle vecchie Olivetti Lettera XX, oggi mani diverse digitano su sensibili tastiere multimediali. Se prima si udivano il fruscio di penne e matite guidate dal fior fiore di geometri e architetti intenti a disegnare gli edifici del soprasuolo e le gallerie di sfruttamento del giacimento carbonifero di Serbariu miniera, fiore all'occhiello della Carbonia/Italia autarchica, oggi si sentono i ronzii prodotti dai server multimediali, dalle ventole di raffreddamento dei computer e dai router per l'imprescindibile collegamento alla rete. Quotidianamente, nelle sale si riverberano i sibili e i ticchettii dei grandi *hard disk* su cui vengono copiati e conservati gli enormi volumi di dati frutto delle più recenti produzioni audiovisive (come *JukeBox al Carbone*, ovvero la storia di Carbonia dalla nascita a tutti gli anni '90 narrata attraverso fenomenologia e esperienza

musicale, *Schisorgiu 1937* incentrato su una delle più gravi tragedie minerarie, oppure *Pani Antigu* che, in un'alternanza tra passato e presente, ripercorre le fasi di lavorazione della filiera del pane nel piccolo agglomerato urbano di Is Urigus), ospitati nelle sale laboratorio dedicate al montaggio e post-produzione digitale da una parte, e alla conservazione della memoria storica audiovisiva su supporto magnetico dall'altra.

Una terza sala laboratoriale, ricavata in quello che un tempo era l'ufficio di un ingegnere, è interamente dedicata al trattamento dei materiali in pellicola: un moderno tavolo d'ispezione e un film scanner con ottica in grado di digitalizzare qualsiasi formato di



L'EX UFFICIO DEL DIRETTORE DELLA MINIERA DI SERBARIU.

pellicola, unitamente a una potente *workstation* basata su un software dedicato al trattamento dei materiali cinematografici digitalizzati e a processi rigenerativi degli stessi, consentono a tecnici esperti di riportare a nuova vita materiali dimenticati in soffitta o negli scantinati. C'è soddisfazione nel restituire alla loro bellezza originaria storie di amori estivi consumati in riva al mare, o i bivacchi al termine della faticosa vendemmia, o più semplicemente raccontare

le realtà industriali di un tempo, squisitamente locali ma ormai archeologiche, come il ciclo produttivo del sale, documentato tra le saline di Stato dell'isola Sant'Antioco e di quella di San Pietro ad opera di un provetto operatore, oggi consapevole

donatore di una consistente parte di memoria, veramente affascinante.

Le pareti, un tempo rigorosamente spoglie, hanno preso vita attraverso la mostra permanente di "manifesti del cinema" che il giornalista, scrittore e documentarista Sergio Naitza ha scelto di mettere a disposizione del Centro: ritraggono alcune delle scene più conosciute di grandi film italiani e internazionali, unitamente ai manifesti di grandi dimensioni che ci mostrano alcuni dei "caposaldi" del cinema regionale, come *Padre Padrone* dei fratelli Taviani e *Banditi a Orgosolo* di Vittorio de Seta. Si accompagnano alle opere pittoriche e fotografiche che sono state donate alla "Fabbrica" dagli autori che, dal 19 dicembre 2015, hanno scelto la direzione amministrativa per proporre i propri lavori al pubblico del sud ovest sardo.

Ad attrarre il pubblico, però, sono soprattutto due offerte quasi esclusive: la presenza di una sala cinema, di uno spazio pubblico (un bene comune) e di un importante comparto multimediale.

Dedicata alla memoria di Fabio Masala, che fu primo portavoce e divulgatore dell'opera della Società Umanitaria in Sardegna, nonché primo direttore della Cineteca Sarda, la sala, che un tempo era l'ufficio paghe della miniera, dotata di 130 comode poltroncine, è attrezzata con un moderno proiettore in standard DCP e con impianto di amplificazione 5.1 che, alla bisogna, diventa luogo per piccole conferenze, attività seminariali e di formazione. Oltre che ospitare eventi e rassegne di carattere cinematografico e audiovisivo, comprese le proiezioni per le scuole, vuole essere uno spazio aperto

nei confronti del tessuto sociale, culturale e associazionistico del territorio.

Il comparto multimediale si articola in una serie di schermi di tipo "touch" per accedere, in versione plurilingua, alle info storiche del compendio minerario e a quelle relative al Centro Servizi Culturali. Ma è soprattutto il grande pannello di cristallo da 105 pollici che campeggia al centro della grande installazione della sala mediateca, collegato ad un PC e un videoproiettore, che rappresenta la miglior soluzione d'accesso a quanto di digitalizzato ospiti l'Archivio della Fabbrica. Attraverso un'interfaccia agevole, mostra i progetti che hanno caratterizzato la "storia" produttiva del Centro, quelli realizzati presso le scuole di



UNA SALA DEL CSC DI CARBONIA ADIBITA A BIBLIOTECA, PARTE DI UN IMPORTANTE COMPARTO MULTIMEDIALE.

ogni ordine e grado a cominciare dagli anni '80 e fino ai giorni nostri, spesso conclusi con la realizzazione di audiovisivi di ogni tipo, dalla *fiction* al documentario passando per le animazioni, sia con l'animazione con la sabbia sia con la tecnica a passo uno (nota anche come *stop-motion*, ovvero fotogrammi differenti per ciascuno dei 24 quadri che costituiscono un secondo cinematografico - è così possibile creare effetti surreali, animando oggetti e pupazzi o creando effetti di sparizione o sostituzione di corpi), diventati negli anni, insieme a tante interviste di taglio antropologico nella forma di "storie di vita" e ai filmati in pellicola Super 8, che compongono il cinema

privato e familiare. Un corpus di materiali che rappresenta la “vera memoria storica audiovisiva” del territorio.

Il comparto si completa con l’installazione EX-3D VERSIONE 2.0, che mediante un visore 3d connesso ad un potente PC, è in grado di far compiere ai visitatori un vero e proprio *tour* virtuale della palazzina, alla scoperta degli ambienti riprodotti come quando, negli Anni ‘50, la stessa si trovava in piena attività. Il progetto, evidentemente finalizzato al recupero e alla valorizzazione della memoria storica del luogo, permette un’esperienza più immersiva e naturale, una maggiore interagibilità con l’ambiente e la possibilità di muoversi liberamente all’interno dello spazio virtuale direttamente con il proprio corpo.

Un investimento cospicuo in termini progettuali e finanziari che ha consentito di riproporre all’interesse generale uno spazio prestigioso pressoché sconosciuto, restituito a nuova vita grazie alla professionalità dei

dipendenti del Centro e dei colleghi della Cooperativa Progetto S.C.I.L.A. distaccati presso di noi per la cura dei Servizi Audiovisivi, Informatici e Multimediali.

Il progetto di rigenerare uno spazio dismesso, che è anche luogo storico, come la direzione amministrativa non era esente da rischi: in questo senso il Centro Servizi Culturali Carbonia dell’Umanitaria, anche considerando il processo di pianificazione strategica del territorio isolano, si è proposto in un duplice ruolo: da una parte la promozione della cultura cinematografica e audiovisiva, che costituisce il primo obiettivo del nostro agire strategico, dall’altra la creazione di nuove occasioni di collaborazione con le giovani professionalità che vorrebbero spendere la propria passione e le proprie competenze nel territorio.

Produzione di nuovi contenuti, raccolta



LA SALA CINEMATOGRAFICA INTITOLATA A FABIO MASALA, UNO DEI PRIMI DIRIGENTI DELL’UMANITARIA IN SARDEGNA.

e conservazione di quelli già esistenti diventano momenti che assumono un duplice significato: formazione e lavoro risultano essere in questa maniera due facce della stessa medaglia se, come ci hanno insegnato i migliori teorici che hanno lavorato a fianco, e dentro la Società Umanitaria, bisogna sempre “fare per poter anche capire”.

A questi momenti si sono aggiunte delle occasioni più squisitamente formative che hanno visto coinvolti numerosi giovani provenienti da tutto il territorio regionale impegnati in una formazione di alto livello su tutto ciò che concerne i linguaggi e le pratiche audiovisive e multimediali.

Grazie alle politiche cineportuali che la Regione Autonoma della Sardegna finanzia a partire dal 2017 si è così potuto concretizzare un progetto di rigenerazione e riconversione creativa di un luogo che la comunità sente, ogni anno che passa, sempre di più come proprio.

Portare l'attenzione sulla connotazione identitaria di un luogo non significa però voler puntare su un piano essenzialmente nostalgico perché, aldilà dei sentimenti, la memoria funziona davvero solo se agisce sul presente, se riesce ancora ad orientare il nostro modo di agire e di pensare.

Per noi dell'Umanitaria far rivivere i locali della vecchia Direzione, riqualificandone gli spazi, ha

significato non solo contribuire alla definizione di una identità ambientale che, direttamente e indirettamente, è il riferimento della nostra storia culturale, ma rilanciare il ruolo di una struttura così ricca di memoria in un contesto sociale radicalmente mutato. Il progetto ambisce ad esplicitare una concezione nuova del luogo



L'INAUGURAZIONE DELLA NUOVA SEDE DEL CSC DI CARBONIA NEL 2015.

che ospita il Centro che, senza annullare i segni della sua storia umana ed industriale, vuole ritrovare nel presente una funzione aggregante e propositiva.

Un cantiere “aperto” che volge il suo sguardo al passato per progettare il futuro, che non è ancora concluso ma vive e si alimenta del ruolo culturale e sociale che il Centro svolge come punto di riferimento di un intero territorio, spesso spingendoci ai confini dell'isola.

PAOLO SERRA

Classe 1968, è da sempre impegnato nell'animazione socio-culturale. Dopo una breve esperienza come coadiutore bibliotecario, lavora come redattore (per le pagine de *La Nuova Sardegna* del Sulcis-Iglesiente) e giornalista per alcune emittenti televisive locali. Nel 1995 inizia la sua collaborazione con il Centro Servizi Culturali di Carbonia della Società Umanitaria, dedicandosi all'organizzazione di attività laboratoriali nelle scuole e a importanti progetti artistico-culturali, tra i quali “Nuvole Parlanti”, “Mediterraneo film festival” e “Mare e Miniere”. Si occupa del rilancio del tessuto associazionistico legato ai circoli di cultura cinematografica FICC e ARCI-UCCA, con cui organizza decine di rassegne. Nel giugno del 2011 diventa direttore del Centro Servizi Culturali di Carbonia e dal 1 marzo 2016 è responsabile regionale dei tre CSC gestiti dall'Umanitaria in Sardegna. Sotto la sua direzione ha preso avvio il progetto “EX-Dì Memorie in Movimento - La Fabbrica del Cinema”, con cui si è data nuova linfa alla diffusione e promozione della cultura cinematografica e audiovisiva nel Sud-Ovest sardo.



DOCUMENTI

Il quartiere che cambiò il mondo

di **Claudio A. Colombo**

Quando i *media* si occupano di periferie e di case popolari, solitamente lo fanno per denunciare le condizioni di vita di famiglie e residenti, costretti a vivere tra ringhiere e pianerottoli a pezzi, topi in cantina, ascensori fuori uso, e una piccola (grande) delinquenza che poco a poco prende il sopravvento e occupa tutti gli spazi (leggi appartamenti) possibili. Eppure, c'è stato un tempo in cui privati e istituzioni erano sulla stessa lunghezza d'onda, determinati e coesi nel progettare quartieri che non fossero solo un rimedio di comodo, ma rappresentassero davvero una risposta all'avanguardia per venire incontro alle esigenze di tante famiglie che fino ad allora erano state costrette ad abitare in luoghi (non chiamiamoli case), senza luce, con poca aria, senza servizi igienici: insomma, al limite della sopravvivenza.

In questo ambito, per chi conosce, anche solo a grandi linee, la storia della Società Umanitaria, c'è una vicenda – tra le tante – che resta fissa nella memoria (anche perché la si può vedere tutti i giorni, in due zone precise della nostra città): questa vicenda riguarda quei due quartieri operai che all'inizio del '900 stravolsero il tradizionale sistema di costruzione delle case popolari e rappresentarono lo spartiacque, il punto di non ritorno, per chiunque volesse costruire edifici residenziali per il Quarto Stato, ma senza specularci sopra.

All'inizio del ventesimo secolo, la situazione abitativa di una grande città come Milano, in forte espansione demografica e industriale,

ma anche dilaniata da forti squilibri sociali, cominciava ad essere sentita come una questione impellente e dirimente. Nel 1903, quello che sarebbe diventato uno dei più importanti sociologi del nostro Paese, Giovanni Montemartini (dopo la breve esperienza all'interno della nostra istituzione verrà nominato direttore generale dell'Ufficio di statistica presso il Ministero dell'agricoltura, dell'industria e del commercio, antesignano dell'odierno ISTAT), dopo un enorme, metodico e analitico lavoro di indagine, dava alle stampe – per volontà e su indicazione del neonato Ufficio del Lavoro della Società Umanitaria – una inchiesta che ancora oggi è citata in tutti i manuali di architettura: “La questione delle case operaie in Milano”.

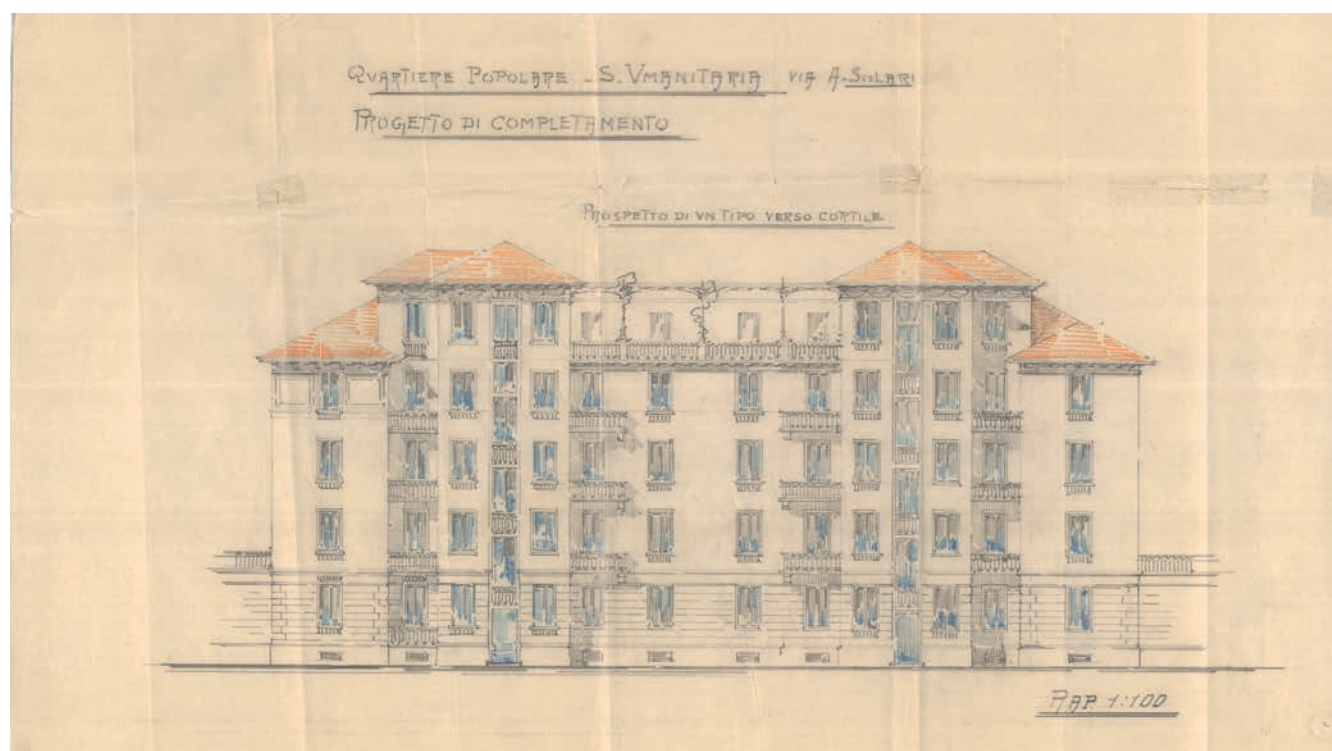
Nonostante la brevità dello scritto (solo trentadue pagine), l'indagine di Montemartini era una sorta di avvertimento diretto agli operatori sociali – pubblici e privati – che continuavano a “traccheggiare”, lasciando in sospeso decisioni ormai non più prorogabili. *“Crediamo di non essere tacciati di esagerazione affermando che, nel momento attuale, la questione delle case sia, fra le questioni che affaticano la vita privata e pubblica della città di Milano, la più importante ed urgente; la questione è penetrata nella vita municipale sollevandovi dissidi e crisi amministrative che durano tuttora. La questione delle case si è talmente allargata, ha così fortemente occupato lo spirito pubblico, che una soluzione rapida e pronta si impone. In una città dinamica come Milano, il problema delle case è problema vitale. Dato lo*

sviluppo continuo e grandioso della città, dato l'accentuarsi di quel fenomeno moderno che va sotto il nome di urbanesimo, e che si estrinseca in una immigrazione forte e duratura, fatalmente il crescente fabbisogno di case doveva imporsi alla cittadinanza, provocandosi ben presto uno squilibrio tra la domanda e l'offerta di abitazioni".

Quanto scriveva Montemartini in realtà non erano semplici supposizioni, perché ribadivano quanto era emerso appena pochi mesi prima in un breve, ma agghiacciante resoconto uscito sul bollettino sociale dell'amministrazione cittadina, "Il Comune", dove la descrizione delle abitazioni solitamente destinate agli indigenti (i "diseredati" di cui parlava lo statuto dell'Umanitaria) era a dir poco sconvolgente, per non dire indecente, soprattutto in una città dove la beneficenza, l'assistenza elemosiniera e la carità erano elargite da decine e decine di istituti che dovevano occuparsi della povera gente. L'analisi del bollettino comunale era impietosa: *"Sarà certo accaduto a molti di internarsi nei quartieri operai dove le case sono ordinariamente umide, molte volte prive di aria e di luce, e le stanze*

frequentemente troppo anguste pel numero dei componenti le famiglie che le occupano: abitazioni malsane, talvolta ributtanti, alveari tumultuosi di cellule umane, focolare propizio di infiniti mali fisici, campo prediletto di epidemie, coefficienti all'eccessiva mortalità dei bambini, causa sicura ad una minore resistenza vitale dell'uomo adulto, ed infine occasione di una desolante depressione intellettuale e morale. Chi le visita, capisce perché tanti uomini muoiono di scrofola e di tisi e perché migliaia e migliaia bestemmiano contro la vita".

Lo scenario era devastante. Ma con quell'analisi il bollettino comunale aveva lanciato un grido d'allarme, o un guanto di sfida, che la Società Umanitaria aveva deciso di intercettare e, in qualche modo, risolvere. Tre consiglieri in particolare vennero incaricati di occuparsi della questione: Cesare Saldini, Umberto Pizzorno e Angelo Omodeo. Durante una delle tante riunioni-fiume all'interno del Consiglio Direttivo, quella del 22 luglio 1904, Saldini faceva presente che *"è doverosa una nostra iniziativa che conduca a procurare alle classi lavoratrici le condizioni che facilitino all'Umanitaria il compimento dei proprii compiti. Nel quartiere di case che si andrà erigendo, noi potremo far funzionare tutte quelle attività che mirano all'elevamento morale,*



LA FACCIATA DEL PRIMO QUARTIERE OPERAIO DELL'UMANITARIA IN VIA SOLARI: PROGETTATO DA GIOVANNI BROGLIO VENNE REALIZZATO TRA L'AUTUNNO DEL 1905 E IL MARZO DEL 1906.



L'INGRESSO DEGLI ABITANTI NEL II QUARTIERE OPERAIO DELL'UMANITARIA IN VIALE LOMBARDIA (1909)

intellettuale e igienico, e offrire in tal modo un esempio degno di imitazione". Concetti ribaditi sei mesi più tardi, nella riunione del 10 febbraio 1905: *"L'Umanitaria deve seguire ed attuare quegli intendimenti di modernità che informa tutta l'opera sua. Il quartiere deve essere un quartiere modello ed essere costruito in modo da non essere troppo presto sorpassato dai perfezionamenti tecnico-igienico che la scienza e il progresso andranno suggerendo".*

Due mesi più tardi, grazie al progetto di Giovanni Broglio, un architetto valtellinese, classe 1874, giunto a Milano per "risollevarsi da sé medesimo", provando sulla propria pelle le vicissitudini dei tanti migranti di passaggio nella grande metropoli (viveva con altre dieci persone in una locanda con assoluta mancanza di igiene, con poca aria e poca luce, travolto dalla sporcizia), veniva sottoscritto il contratto d'appalto tra l'Umanitaria e la Cooperativa lavoratori muratori; un anno più tardi, a poche settimane dall'avvio dell'Esposizione Internazionale del Sempione, il quartiere operaio in via Solaro (oggi via Solari), ex zona Macello, era in piedi (nel 1909, in un'altra zona periferica, alle Rottole, oggi viale Lombardia, sarebbe stato costruito un secondo quartiere, con le stesse caratteristiche, ma con qualche ulteriore miglioria).

Ne avrebbe descritto tutti i pregi un vero esperto in materia, Alessandro Schiavi (già allievo di Montemartini), facendo una sorta di istantanea in cui la *mission* concettuale di questa istituzione trovava la sua realizzazione concreta in una visione all'avanguardia, un progetto divenuto realtà viva, presto identificato come "il" quartiere-modello (e per questo premiato dalla Giuria dell'Expo 1906). Ecco quanto scriveva Schiavi: *"Libertà, igiene, pulizia, gas, luce elettrica, riscaldamento, acqua, aerazione, tutte le comodità della abitazione moderna sono dunque riunite in queste case popolari, dove i componenti le famiglie operaie vivono una vita migliore, educano ed affinano i propri gusti e i propri sentimenti, staccandosi quindi dalle vecchie abitudini deprimenti e demoralizzanti, e più sentono il desiderio di istruirsi e di elevarsi ad una maggiore dignità di uomini e di cittadini. Il merito delle case operaie dell'Umanitaria non è soltanto quello di offrire delle belle abitazioni igienicamente perfette e provviste di ogni comodità, ma pur quello di unire a questi vari vantaggi la relativa tenuità del prezzo che le rende accessibili anche alle borse più modeste. Del resto, l'Umanitaria non è un padrone di casa, ma un Ente educatore".*

La sfida lanciata nel 1902 dal bollettino del Comune era vinta.

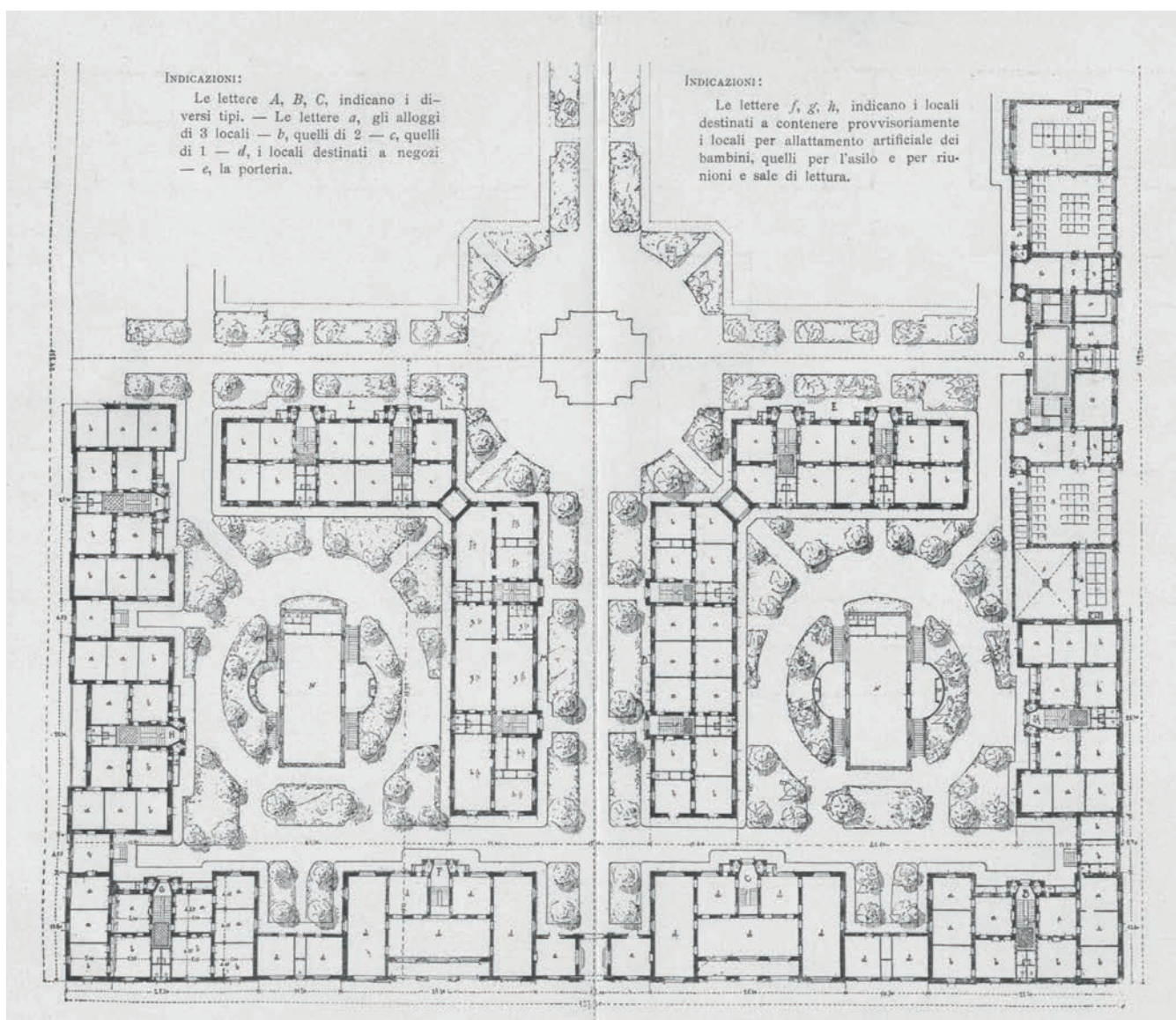
Qui di seguito, pubblichiamo una parte

dell'articolo intitolato "Le case operaie", con cui il 25 gennaio 1906 la Società Umanitaria presentava nel suo *house-organ* – corredato da qualche foto e molte planimetrie e prospetti – le finalità di un quartiere che presto sarebbe diventato un

modello analizzato in tutta Europa, anticipatore sia della "città del quarto d'ora", sia di un *housing sociale* che ancora oggi rappresenta una pietra miliare per quelli che comunemente chiamiamo quartieri di edilizia popolare (lo stesso Biondillo ha ricordato che "la ricerca tipologica di questo quartiere – scale e disimpegni interni, spazi verdi, servizi collettivi – oggi la studiamo sui manuali di storia dell'architettura").

LE CASE OPERAIE

"Il 29 marzo p. v. più di mille persone entreranno nelle Case operaie della Società Umanitaria e vi troveranno – ci lusinga la speranza – vita meno disagiata, più abbondante aria da respirare, più sereno ritrovo, più largo campo di espansione e di giuoco pei figli numerosi non accolti con disdegno nelle case ospitali, incitamento pei padri, pei figli, per le madri a propositi buoni e ad opere buone, un maggior amore alla propria dimora e quindi una maggior difesa contro le seduzioni e le insidie della bettola e della strada, un maggior amore' alla vita associata e quindi una maggiore difesa contro la gretta considerazione del proprio interesse, contro il pettegolezzo, le invidie, le lotte ... una maggiore coscienza, quindi, della



LA PLANIMETRIA DEL QUARTIERE SOLARI: PER REALIZZARE I DUE QUARTIERI LA SOCIETÀ UMANITARIA MISE A BILANCIO DUE MILIONI DI LIRE DELL'EPOCA, UN SESTO DEL SUO PATRIMONIO.

propria forza legata colle forze altrui, un po' più di speranza nell'avvenire...

E più di mille attenderanno, nelle case vicine, gli altri mille che nell'anno che viene saranno ospitati nelle nuove abitazioni, di cui si inizierà presto la costruzione. Ed il quartiere di Porta Macello, con lo sperato esempio di buona riuscita, altri quartieri farà sorgere in altri rioni della città ed il fatto compiuto ad altre iniziative ecciterà l'Umanitaria, inciterà altri enti. Così la vita si farà in vero più umana e più buona.

L'idea della costruzione di Case operaie venne lanciata un paio d'anni or sono da qualche membro del Collegio dei Delegati, da qualche consigliere, poi con particolare amore studiata dal consigliere ingegner Umberto Pizzorno, poi consacrata in una deliberazione di Consiglio. La determinazione era informata a questi criteri, esposti nella Relazione del Bilancio del 1905.

«Il problema delle abitazioni popolari è di tale natura e gravità ed ha così intimi contatti con quelli che più determinatamente riguardano la nostra Istituzione, che non poteva sfuggire alla considerazione nostra: per contribuire a risolverlo nella nostra città e nel limite dei nostri mezzi, fin dall'inizio della nostra attività, dirigemmo quindi ad esso i nostri studi e pubblicando La questione delle case operaie in Milano e partecipando all'inchiesta comunale. Ma il contributo indiretto non ci sembrava sufficiente ed il nostro Consiglio, accogliendo anche i suggerimenti ed i desideri del Collegio dei Delegati, deliberava l'investimento di 2.000.000 di lire nella costruzione di case operaie.

Intendeva il Consiglio con ciò di rivolgere parte del patrimonio dell'Istituzione a un impiego additato da un urgente bisogno sociale, e di concorrere, se vuolsi indirettamente, al raggiungimento degli scopi sociali.

Considerando il bisogno di case operaie in rapporto alla disoccupazione e in relazione al miglioramento economico, intellettuale e morale dei diseredati che è scopo precipuo della Società Umanitaria, non si può non riconoscere che l'esistenza di un ambiente familiare atto a soddisfare le più modeste esigenze della

vita operaia, che consenta al lavoratore un riposo sereno e sano dopo la giornata di fatica, è indubbiamente la più efficace cura preventiva igienico-morale contro il rilassarsi delle energie dei lavoratori ed il pericolo della loro caduta nella triste massa dei disoccupati per ragioni che non sieno esclusivamente economiche.

Soddisfatto questo bisogno fondamentale della vita degli operai, potranno fecondamente operare i diversi istituti che l'Umanitaria è chiamata a creare.

Disgraziatamente i mezzi di cui essa dispone non sono tali da consentirle la costruzione di case operaie nella misura del bisogno; essa non può che modestamente concorrere a provvedere all'abitazione di appena 700 famiglie. Ma essa intende, col quartiere che andrà costruendo, di dare a questa piccola parte della popolazione operaia, modo di addimostrare i benefici che dalla armonica e varia opera di assistenza e previdenza che è chiamata a svolgere la Società, si possono ritrarre, incitando, così, con l'esempio i lavoratori a ritrovare in sé stessi – come accenna il nostro Statuto – la prima forza per rialzarsi, richiamando la benevola considerazione di Enti pubblici e di privati generosi sulle nuove forme e i nuovi mezzi con i quali si contribuisce a portare dignitoso sollievo ai diseredati».

Il progetto venne con grande amore, perizia e senso pratico studiato dall'arch. Giovanni Broglio, al quale il Consiglio affidò la direzione dei lavori. Il quartiere operaio sorge su un terreno di circa mq. 22.000.000 posto fuori di Porta Macello e prospettante quattro vie: a sud-est via Solaro, a sud-ovest via Stendhal, a nord-est e a nord-ovest due vie ancora senza nome¹.

Prossimamente una linea tramviaria attraversante piazza S. Ambrogio, via Olona, via Solaro, metterà in comunicazione il quartiere con la linea di circonvallazione e la piazza del Duomo.

Gli alloggi, da 1, 2 e 3 camere, ammontano in totale, per i due lotti ora in costruzione, a 240;

[1] Successivamente le due strade sono state intitolate a due personaggi che hanno permesso la nascita della Società

il numero delle camere è di 480, non compresi i negozi, i locali del portiere e i servizi generali. Ogni camera ha una superficie media di mq. 22 per 70 metri cubi d'aria esclusi i servizi.

Tutti gli alloggi, anche di un solo locale, sono muniti di latrina, di condotto per le immondizie, di acquaio, di acqua potabile, di gas, di balcone e, in gran parte, anche di terrazzini e terrazze. Sono assolutamente soppressi i passaggi comuni e tutti gli alloggi hanno diretto accesso dalla scala. La illuminazione negli alloggi sarà fatta a gas, nei cortili e nelle scale a luce elettrica.

Soddisfatte le aspirazioni alla vita intima e raccolta, rispettato il bisogno della libertà

e le madri mezzo ed incitamento ad allevare razionalmente i loro fanciulli (nella *crèche*, nell'asilo), dove i bagni e le doccie ristorassero il corpo e provocassero l'amore alla pulizia e all'igiene, dove fossero biblioteche popolari e sala di lezioni e di conferenze, e di concerti popolari, e scuole preparatorie operaie per le figlie degli operai, future operaie esse stesse.

Un fabbricato sarà costituito da un piano semi sotterraneo dove si collocheranno i bagni, le doccie e la lavanderia; un piano terreno rialzato dove troveranno posto la biblioteca con sala di lettura, locali di riunioni e per corsi popolari, scuole di disegno, ecc.; tre piani superiori che serviranno per abitazioni di 1, 2 e 3 camere. I bagni e le doccie avranno acqua calda e i locali comuni saranno riscaldati a vapore.



IL PROSPETTO DEL QUARTIERE SOLARI IN UN DISEGNO ORIGINALE DI GIOVANNI BROGLIO (1905).

individuale e familiare, anzi in qualche modo ricostituito l'asilo domestico in gran parte perdutosi, negli altri quartieri popolari, nelle scale che conducono ai ben noti alveari umani, nei passaggi comuni che offendono i pudori, si doveva provvedere a cementare il bisogno della vita associata quando questa alimenta quella grande forza morale ed economica che è la solidarietà.

Così nel quartiere operaio della Società Umanitaria doveva aver posto una Casa comune, di tutti, una Casa del popolo dove le donne trovassero ambiente opportuno per le loro faccende (lavatoi, stanze di lavoro comune)

Piante e tappeti erbosi nelle quattro vie che attraversano il quartiere e negli spaziosi cortili illeggiadriranno e rinfrescheranno questo piccolo mondo del grande mondo operaio di Milano, disgraziatamente così povero anche del verde salutare e ristoratore delle piante.

La decorazione esterna ed interna della casa è stata ispirata a questo desiderio: che essa fosse, nella sua semplicità, indice della vite semplice e modesta che i lavoratori vivono, nell'armonica disposizione dei vari edifici, simbolo dell'armonia che deve esistere in quella piccola società operaia; che nella contenuta eleganza delle ornamentazioni plastiche e

pittoriche fosse indicata l'aspirazione a vivere una vita meno ignara dei godimenti dell'armonia e della bellezza.

Abbiamo detto che il 29 marzo le case saranno abitabili. Sono esse già quasi completamente affittate a un prezzo medio non superiore alle 100 lire per stanza; i negozi

accoglieranno le cooperative, gli ambienti all'uopo preparati ospiteranno l'Asilo, la Biblioteca popolare, l'Università popolare... E la vita più umana dei pochi sia incitamento e speranza alla vita più umana per tutti".



CLAUDIO A. COLOMBO

Classe 1965, giornalista pubblicista, dalla fine degli anni '90 anni lavora alla Società Umanitaria. Appassionato di fumetti, per l'ente milanese ha ideato la mostra (e curato il catalogo) *Cielo di piombo. Fumetti e satira contro l'inquinamento* (edizione 1996, e 1998 con Paolo Guiducci) e poi la mostra *Alla garibaldina. Vignette, disegni e illustrazioni per l'Eroe dei Due Mondi* (2008). Dopo essere stato il responsabile dell'Ufficio Stampa ed il redattore della rivista *Il foglio dell'Umanitaria*, dal 2003 è responsabile dell'Archivio Storico e Biblioteca; in questo ambito ha dato il via alla collana dei centenari dell'Umanitaria, coordinandone tutte le pubblicazioni, ha promosso attività didattiche con le scuole nel progetto "Milanoattraverso" e ideato la mostra *Pionieri di arditezze sociali* (2018). Instancabile ricercatore di battute e dichiarazioni dei nostri tempi, ha dato alle stampe anche *Deputati a far ridere* (Stampa alternativa, 2000).

