

La rappresentazione letteraria della città

INDAGINE DI UN TEMA LETTERARIO NEGLI ANNI ZERO

ASSOCIAZIONE FORMALIT

2015/2016



... quanto gli uomini, riuniti a centinaia di migliaia in un piccolo spazio, cercassero di deturpare la terra su cui si accalcavano, per quanto la soffocassero di pietre, perché nulla vi crescesse, per quanto estirpassero qualsiasi filo d'erba che riusciva a spuntare, per quanto esalassero fumi di carbon fossile e petrolio, per quanto abbattessero gli alberi e scacciassero tutti gli animali e gli uccelli, - la primavera era primavera anche in città. Il sole scaldava, l'erba, riprendendo vita, cresceva e rinverdiva ovunque non fosse strappata, non solo nelle aiuole dei viali, ma anche fra le lastre di pietra, e betulle, pioppi, ciliegi selvatici schiudevano le loro foglie vischiose e profumate, i tigli gonfiavano i germogli fino a farli scoppiare; le cornacchie, i passerì e i colombi con la festosità della primavera già preparavano i nidi, e le mosche ronzavano vicino ai muri, scaldate dal sole. Allegre erano le piante, e gli uccelli, e gli insetti, e i bambini. Ma gli uomini - i grandi, gli adulti - non smettevano di ingannare e tormentare se stessi e gli altri. Gli uomini ritenevano che sacro e importante non fosse quel mattino di primavera, non quella bellezza del mondo di Dio, data per il bene di tutte le creature, la bellezza che dispone alla pace, alla concordia e all'amore, ma sacro e importante fosse quello che loro stessi avevano inventato per dominarsi l'un l'altro.

La città. Perché questo tema?

La scelta di un tema non è mai casuale. Essa è carica di senso: la selezione di un oggetto porta con sé una complessa gamma di motivazioni. L'oggetto preso in analisi da questa dispensa è la città: una realtà spaziale la cui costituzione si intreccia in modo inscindibile con la vita dell'uomo, inteso come soggetto sociale storicamente determinato. Il rapporto che lega l'uomo allo spazio può rappresentare una chiave simbolica, attraverso cui leggere le diverse fasi dello sviluppo della civiltà, dalla preistoria ai giorni nostri. Molti sono i fattori che condizionano la struttura delle comunità umane; in primo luogo, essa risponde a esigenze che provengono dalla sfera economica: sostentamento nutritivo, approvvigionamento delle risorse, lavorazione delle materie prime, produzione di manufatti, immissione dei prodotti finiti in un circuito di mercato che consenta un guadagno da reinvestire in nuove attività. Tutte queste esigenze hanno influito nel corso della storia sulle forme di aggregazione, determinando la veste degli insediamenti in cui si sono sviluppate le diverse società; il villaggio prima, la città dopo, sono la risposta spaziale che l'uomo ha dato alla necessità di unirsi, con lo scopo di fronteggiare diversi ordini di difficoltà. Il contesto urbano consente di gestire in modo razionale e funzionale le risorse materiali necessarie alla vita.

Il modo in cui l'umanità ha provveduto al proprio sostentamento ha subito progressive mutazioni nel corso della storia. Tali cambiamenti generano trasformazione non solo nei meccanismi produttivi, ma necessariamente anche nella fisionomia dello spazio; per questo, concentrarsi sugli aspetti del territorio è fortemente illuminante per comprendere la vita di una comunità. Non solo: dato che i luoghi sono connessi al sistema produttivo e il sistema produttivo condiziona fortemente i modi in cui l'uomo pensa se stesso e la realtà, riflettere sulle forme dello spazio consente di capire la visione dominante dell'uomo e del mondo all'interno di una società.

Che ruolo gioca la letteratura in rapporto allo spazio urbano? Prima di rispondere è necessaria una precisazione: perché la città e non la campagna, o la montagna, o il deserto? Evidentemente, la città è uno dei luoghi più fortemente rappresentativi dell'età contemporanea. A partire dalla prima rivoluzione industriale e dal conseguente aumento demografico, infatti, le città – prima in occidente, poi nel mondo intero – sono divenute il luogo di concentrazione di enormi masse di persone. Dalla metà del Settecento un numero sempre più ingente di uomini e donne iniziò a lavorare nelle fabbriche; ecco che le città iniziarono ad espandersi ininterrottamente fino a oggi, fino a divenire metropoli e megalopoli. Esse, nella percezione degli uomini, sembrano assumere un'esistenza propria, autonoma, che la crisi dell'industria non sembra compromettere.

Riprendiamo il nesso con la letteratura. La letteratura legge il mondo e ne restituisce una visione interpretante. Nel momento in cui una narrazione o una poesia si incaricano di raccontare o “cantare” uno spazio, esse assumono nei suoi confronti anche una certa postura, che può essere di resistenza, di euforico abbandono, di critico scetticismo, di lucido contagio: la letteratura, insomma, intrattiene un rapporto particolare e stringente con il mondo. Tuttavia è importante rilevare due sue importanti specificità. Da un lato la relazione che il testo letterario intesse con la realtà avviene nel dominio della contraddizione: il suo modo di leggere i fatti, gli spazi, la storia, l'uomo non è univoco, ma presenta piuttosto un'ambivalenza costitutiva, incline ad accogliere anche istanze opposte a quelle socialmente accettate. Dall'altro la letteratura affronta i suoi temi filtrandoli attraverso le forme (es: lo stile della lingua, la costruzione dell'intreccio e dei personaggi, la gestione delle voci narranti, ecc.); queste ultime fanno sì che non sia possibile comprendere ciò che un testo vuole comunicare al lettore prescindendo dal come il messaggio viene comunicato.

Con questa dispensa, vogliamo proporvi un approfondimento tematico rispetto al programma d'italiano, sul tema della rappresentazione letteraria della città lungo un periodo che va da metà Novecento alla contemporaneità. La lettura della dispensa è la prima parte di un percorso in due fasi, che comprende anche un momento di dialogo, nella forma di un dibattito condotto all'interno di piccoli gruppi. A partire da questa finalità si spiega la struttura delle pagine che seguono. Esse sono ripartite in due sezioni corrispondenti a diversi periodi. Ciascuna di esse ospita contiene un'introduzione e alcuni estratti, corredati da una proposta di riflessione (*Per riflettere sui testi*), a metà tra commento e questionario. Essa ci servirà da base comune per pensare insieme il tema della pubblicità durante il dibattito. Chiudono la dispensa un glossario dei termini chiave, un indice degli autori e delle opere e alcune proposte di approfondimento.

Allegoria e frammento come chiavi interpretative

Interrogare un tema non è sempre operazione facile; esiste anzi il rischio di disperdersi nei meandri prismatici delle sue sfaccettature nel tempo, col risultato di scivolare dal ruolo di interprete a quello di collezionista di immagini mute. È possibile evitare ciò fornendosi preventivamente di alcuni strumenti metodologici, che aiuteranno a inquadrare l'obiettivo all'interno di una prospettiva maggiormente coerente; in questo caso, principalmente due: l'allegoria e il cronotopo.

L'allegoria è una figura retorica probabilmente conosciuta; da definizione è "la figura di discorso nella quale un elemento o un oggetto viene a significare qualcosa d'altro" secondo un rapporto di tipo convenzionale o arbitrario, concepito dallo scrittore e talvolta reso inaccessibile a un lettore contemporaneo dal passare del tempo (ad esempio, l'allegoria del veltro in Dante). Ma non è la definizione in sé a interessarci, bensì quello che l'allegoria rappresenta nel suo sforzo di interpretazione e comunicazione della realtà. Chi ricorre a questa figura retorica a partire dal Novecento, presuppone innanzitutto uno scollamento incolmabile fra le parole e le cose, i significanti e i significati. A differenza del simbolo, l'allegoria non vanta alcun rapporto immediato e intrinsecamente vero fra i propri referenti. L'allegoria infatti manifesta più la volontà di creare un ponte di senso, che la certezza del senso stesso: è coscienza di una crisi senza ripiegamento, tenacia di costruzione in un panorama di distruzione. Essa lavora con i frammenti, cercando di riconnetterli, senza la certezza che il suo lavoro sia ottimo e definitivo.

Allo stesso modo i ritagli di città che vi verranno presentati sono i frantumi di una realtà più vasta - monadi all'interno delle quali si agitano elementi sociologici, politici, economici, psicologici e, ovviamente, storici. Questi stralci testuali sono allegorie (o rovine) di un disegno, di una costellazione sensata che non è predeterminata, ma va indagata e costruita dall'interprete. Questi si configura quindi come un costruttore - un ingegnere - che di fronte alla maceria, al pezzo sconnesso, ipotizza una rete di connessioni, fino a risalire a una struttura.

L'obiettivo è lo sforzo di far riaffiorare un mosaico a partire dai tasselli. Lo stesso sforzo di senso di cui si fa carico l'allegoria, che per questo può definirsi la figura chiave di un metodo laboratoriale fondato sul frammento.

Il cronotopo

L'altro strumento metodologico è quello del "cronotopo". Letteralmente, cronotopo significa "spaziotempo" ed è un concetto che appartiene alla teoria della relatività, utilizzato per indicare la stretta relazione tra lo spazio e il tempo nella fisica di Einstein. Nel volume *Estetica e romanzo. Un contributo fondamentale alla "scienza della letteratura"* il critico letterario Michail Bachtin propone di adottare

questo concetto per descrivere, allo stesso modo, la stretta correlazione che intercorre tra lo spazio e il tempo nella raffigurazione letteraria.

Nel cronotopo letterario ha luogo la fusione dei connotati spaziali e temporali in un tutto dotato di senso e di concretezza. Il tempo qui si fa denso e compatto e diventa artisticamente visibile; lo spazio si intensifica e si immette nel movimento del tempo, dell'intreccio, della storia. I connotati del tempo si manifestano nello spazio, al quale il tempo dà senso e misura. Questo intersecarsi di piani e questa fusione di connotati caratterizza il cronotopo artistico.

Michail Bachtin *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1997 pp.231-232

Il cronotopo è un elemento che lavora su due livelli, uno formale ed uno contenutistico: è, al contempo, elemento strutturante dell'intreccio, perno attorno a cui si sviluppa la narrazione, e elemento che ricopre un ruolo simbolico e metaforico all'interno del racconto.

Già Bachtin, nella sua analisi del romanzo, ha sottolineato come la 'strada' nelle sue molteplici forme anche simboliche (si pensi, tra tutte, all'immagine della "strada maestra") sia luogo cardine nella costruzione dei romanzi dalla tarda antichità all'epoca contemporanea. Sembra così che, anche nell'interpretazione dello spazio urbano e dei testi che andremo a proporre, la strada possa costituire quel riferimento utile a elaborare un percorso di senso, a creare delle connessioni tra le diverse raffigurazioni della città. Così nello spazio narrativo, come nello spazio urbano, la strada rappresenta un punto di riferimento, una costante strutturale lungo la quale si snodano le esistenze dei personaggi, ma anche le vite degli uomini che storicamente si sono avvicendate nelle nostre città. Dagli inizi del '900 alla stretta contemporaneità, da una metropoli all'altra, la strada è palcoscenico pubblico di condivisione di un corpo sociale unitario o luogo di transito di masse anonime e inerti; essa diviene teatro di scambi, ma anche luogo di incontri mancati; percorso di senso nell'esistenza dei protagonisti, così come negazione di questo stesso senso in uno spazio urbano esplosivo e labirintico.

Riflettere sull'intreccio fra uno spazio e una storicità, rispetto alla strada o ad altri ambienti (primo fra tutti l'interno, la casa, che alla prima sembra contrapporsi), può costituire una seconda guida, grazie alla quale ragionare sui testi e costruire le direzioni dell'interpretazione.

La città postmoderna

Tuttavia, a dispetto di Ivo Brandani, fuori di quel quartiere schematico e ordinato a forma di stella si stendeva, caotica, ignobile e bellissima, la Città di Dio. Sotto di essa, nascosta nella terra e qui e là affiorante, la Città dell'Antico era intenta a erodere da sotto quella soprastante, consumandone le fondamenta, spossandone gli abitanti con le sue radiazioni, forgiandone la mente collettiva verso una modalità sfinita e disillusa, sotto un sembiante cinico, di disincanto. Città di Dio non era un qualsiasi aggregato umano: una città normale crede in qualcosa, in un futuro, nella possibilità di migliorarsi, Città di Dio invece non credeva a niente. Non si trattava della mentalità smagata e scettica di gente che ne ha viste tante e di tutti i colori, di gente che la sa lunga per troppa Storia. Non era questo, si trattava piuttosto di rassegnazione, di incapacità congenita a concepire il nuovo, forse di soggezione della città sociale per il troppo peso della città fisica, che generava nei più disprezzo e compatimento verso chi *ancora* credeva possibile un cambiamento in meglio. La città era convinta di non potersi rinnovare e modificare nella bellezza e nella razionalità, era convinta di poter solo crescere su se stessa, e basta. (404)

Ivo visse infanzia e giovinezza in un momento cruciale, quando la città instancabilmente vomitava come un vulcano nuova materia urbana, spargendola sul territorio circostante, su un paesaggio privo, da molti secoli, di ogni innocenza naturale [...]. Così la Città di Dio trascinava oltre i colli esterni e invadeva queste lande antiche con immense colate di palazzi, palazzine, villini, il tutto servito da strade strette, tutte curve, lungo terrapieni con alti muri di sostegno coperti di pezzame di tufo, a sorreggere interi pezzi di collina. Invece di brani di città nuova, si trattava di qualcos'altro, era la *forma mentis* dei parvenu post-bellici tradotta in una sequenza infinita di edifici leziosi, col balconcino, il ringhierino, il tettuccio, la mansardina, la rampa del garage, il portoncino, l'androne con mosaico decorativo o gigantografia di veduta archeologica [...]. Era l'anima nuova della città che cercava una casa più consona all'ultima posizione sociale raggiunta. (405-06)

Francesco Pecoraro, *La vita in tempo di pace*, pp. 404-406

Durante la seconda metà del Novecento le città occidentali hanno avuto, in coincidenza con il periodo della ricostruzione successivo al secondo conflitto mondiale, la possibilità di interrogarsi sulle proprie forme, di catalizzare speranze di rinnovamento e rinascita, di incarnare nuovi modelli di sviluppo. In seguito alle devastazioni subite, le città si configuravano nell'immaginario collettivo come una tabula rasa, una pagina bianca segnata dalla presenza inquietante dei fantasmi del nazi-fascismo. Su queste rovine vennero disegnate nuove strutture, vi venne proiettato un futuro, che si sperava in grado di lasciarsi alle spalle ingiustizie, inuguaglianze, orrori della modernità e della guerra. Il modello urbano sul quale venne impostato il rinnovamento della città nel secondo Novecento fu la metropoli americana. La postmodernità, ovvero quel periodo che segue cronologicamente la modernità e che porta allo sviluppo di un nuovo approccio in architettura prima, nell'arte e nella letteratura poi, interpreta questa possibilità come "leggerezza" e come "gioco". Lo spazio urbano diviene una scacchiera sulla quale ci si può muovere secondo infinite combinazioni; questa libertà di movimento viene da molti accolta con euforia. Tuttavia all'euforia si contrappone lo sguardo critico di coloro che, ben presto, vedono nei profili degli skyline metropolitani il ritratto di un sogno tradito, il fallimento di una possibilità di rinnovamento radicale. Le superfici di vetro dei grattacieli di Los Angeles (città postmoderna per antonomasia), le evanescenti strutture architettoniche che scompaiono all'orizzonte rifrangendo in un gioco di specchi il cielo e gli edifici tutt'attorno, lungi dall'essere lette euforicamente come simboli di leggerezza, divengono pesanti incarnazioni della logica economica neoliberista e finanziaria.

L'abitante postmoderno alterna così all'esaltazione della magnificenza architettonica e del gioco una sensazione di smarrimento, all'interno di una città la cui geografia gli è ormai incomprensibile. Gli spazi urbani sono talmente espansi e complessi che non risultano più leggibili, mentre le strade delle

metropoli, pensate per essere percorse ad alta velocità in automobile, sono ormai precluse a chi, sulle tracce del moderno *flâneur*, volesse attraversarle a piedi. Scrive Jameson:

Né questa mancanza di profondità è soltanto metaforica: può essere esperita letteralmente e fisicamente da chiunque [...] si imbatta improvvisamente nella parete «libera» del Crocker Bank Center¹ [...]: una superficie che sembra non esser sostenuta da alcun volume, o il cui presunto volume (rettangolare, trapezoidale?) è quasi indecidibile per i nostri occhi. Questa grande lastra bidimensionale di finestre, che sfida la gravità, trasforma d'un tratto il solido terreno sul quale stiamo salendo nella proiezione di una lanterna magica, forme fittizie che si profilano qua e là intorno a noi. [...] Un enigmatico destino, un richiamo alla mutazione evolucionistica. Se questa nuova downtown multinazionale [...] aboliva il precedente tessuto cittadino in rovina sostituendosi violentemente ad esso, non può dirsi forse qualcosa di simile sul modo in cui questa strana nuova superficie, alla propria maniera perentoria, rende in un certo senso arcaico e inutile il nostro precedente sistema di percezione della città, senza offrirne un altro al suo posto?

Il passaggio “dal materiale al fluido”, che ricalca il movimento economico dal secondario al terziario (dalla centralità della produzione industriale, che aveva caratterizzato la modernità, a quella del settore dei servizi che caratterizza invece la più stretta contemporaneità) viene descritto dal critico come una ‘mutazione evolucionistica’. Il cambiamento avvenuto ha portato alla ‘de-solidificazione’ del mondo reale circostante, cui l’uomo contemporaneo non riesce ad adattarsi.

Quest’ultima mutazione dello spazio - dell’iperspazio postmoderno - è riuscita infine a trascendere la capacità di orientarsi del corpo umano individuale, di organizzare percettivamente le cose che lo circondano da vicino e, cognitivamente, di tracciare una mappa della sua posizione in un mondo esterno che lo consenta. E ho suggerito che questo allarmante punto di separazione tra il corpo e l’ambiente costruito che lo circonda - che sta all’iniziale disorientamento del moderno come la velocità del missile a quella dell’automobile - possa essere a sua volta simbolo e analogo di quella questione ancora più spinosa che è l’incapacità delle nostre menti, almeno al presente, di tracciare una mappa del grande network comunicazionale, globale, multinazionale e decentrato, in cui ci troviamo impigliati come soggetti individuali.

Fredric Jameson, *Il Postmoderno o la logica culturale del tardo capitalismo*, pp.29-30 e 82-3

Secondo quanto sostiene Jameson, il sistema percettivo dell’uomo non è riuscito a mutare con la stessa velocità con cui si sono trasformati lo spazio urbano, i modelli economici e le reti di comunicazione a cui ci affidiamo. Questo scollamento porta all’incapacità dell’uomo ad interpretare e comprendere le strutture che lo circondano, e quindi anche all’impossibilità di saperle dominare e contrastare là dove necessario. La separazione tra l’abitante della città e l’ambiente urbano che lo circonda diventa allora simbolo di un disorientamento a cui gli scrittori sembrano rispondere con il mezzo a loro a disposizione: la letteratura. Il testo letterario diviene una chiave attraverso cui riuscire a costruire un percorso di senso, ad orientarsi in una realtà labirintica ed espansa che sfugge al controllo.

La città [...] è un posto troppo complesso per poter mai essere disciplinato. Labirinto, enciclopedia, emporio, teatro, la città è il luogo dove realtà e immaginazione semplicemente devono fondersi. Raban² ricorreva anche, senza timore,

1 Il Crocker Bank Center è un complesso di edifici situato presso il downtown di Los Angeles, California (USA). È composto da due grattacieli collegati tra loro da un atrio al piano terra. Il nome del complesso di Los Angeles oggi è Wells Fargo Center, a causa di un’avvenuta fusione societaria.

2 Jonathan Raban (1942-) è un romanziere inglese. Il suo romanzo *Soft City* (The Harvill Press, London, 1974) racconta e descrive la vita urbana nella Londra post-fordista. Il testo viene preso da Harvey come esemplificativo al fine di render conto del modo di vivere il contesto urbano da parte delle generazioni di cittadini cresciute dopo la soglia storica degli anni '70. Momento in cui, dalla preponderanza della produzione industriale caratterizzata dalla catena di montaggio, c'è

a quell'individualismo soggettivo che così spesso era stato cancellato dalla retorica collettivista dei movimenti degli anni sessanta. Perché la città era anche un luogo in cui si era relativamente liberi di agire a piacimento e diventare ciò che si voleva. «L'identità personale era stata resa malleabile, fluida, infinitamente aperta» all'esercizio della volontà e dell'immaginazione:

«Bene o male, [la città] vi invita a rifarla, a consolidarla in una forma in cui voi possiate vivere. Anche voi. Decidete chi siete, e la città assumerà nuovamente una forma fissa intorno a voi. Decidete che cos'è, e la vostra stessa identità sarà rivelata, come una mappa definita da una triangolazione. Le grandi città, a differenza dei villaggi e delle cittadine, sono per loro natura plastiche. Noi le modelliamo a nostra immagine; esse, a loro volta, ci foggiano con la resistenza che offrono quando cerchiamo di imporre la nostra forma personale. In questo senso mi sembra che vivere in una città sia un'arte».

Benché esplicito in questo senso, Raban non giungeva sino ad affermare che tutto andava bene nella vita urbana. Troppa gente si era smarrita nel labirinto: era fin troppo facile perdere gli altri e perdere se stessi. E se c'era qualcosa di liberatorio nella possibilità di recitare molte parti diverse, questa stessa possibilità era snervante e destabilizzante. Alla base di tutto vi era la sorda minaccia di una violenza inspiegabile, inevitabilmente legata all'onnipresente tendenza della società a dissolversi nel caos totale

David Harvey, *La crisi della modernità*, pp. 17-18

Se per lo scrittore inglese Jonathan Raban la città è lo spazio creativo che può essere 'rifatto' e 'riformato' secondo una volontà individuale, che può essere riplasmato in funzione delle nostre esigenze, per David Harvey le infinite possibilità che essa offre non sono un sintomo di libertà, ma di destabilizzante smarrimento. La città si trasforma così in un «labirinto in cui si possono perdere gli altri e se stessi». La letteratura si fa testimone della mutazione della città postmoderna e dei suoi abitanti, racconta il percorso di ricostruzione, ma anche la degenerazione del modello urbano nelle sue forme esplose, ingestibili, tentacolari della metropoli e della megalopoli.

Dal secondario al terziario, dal materiale al fluido

Merry, figlia di Seymour Levov, vive in clandestinità (vedi il *profilo dell'autore*). La sua abitazione è una topaia che si trova al di sotto di un grande viadotto ferroviario. La città è Newark, fino agli anni Sessanta uno dei maggiori distretti industriali degli Stati Uniti. Nel tempo in cui la narrazione è ambientata la crisi del settore secondario ha generato lo smantellamento della produzione. Le fabbriche si ergono come ruderi appartenenti a un'epoca ormai lontana. Il degrado urbano e sociale infesta l'area come un'epidemia, forse mai più risanabile. Seymour si sta recando a trovare la figlia

Era assurdo. Sua figlia viveva a Newark, lavorava oltre i binari della Pennsylvania Railroad, [...] qui all'estremità più occidentale dell'Isola, all'ombra del viadotto ferroviario che sbarrava Railroad Avenue lungo tutto il lato ovest della via. Quella cupa fortificazione era la muraglia cinese della città, massi di arenaria accatastati fino a sei metri di altezza che si stendevano per quasi due chilometri e che erano intersecati solo da una mezza dozzina di luridi sottopassaggi. Lungo questa strada abbandonata, oggi cupa come ogni strada di ogni città americana in rovina, c'era un tratto serpentino di muro incustodito spoglio persino di graffiti. Tolle le erbacce avvizzite che riuscivano a spuntare in ciuffi ispidi dove la malta si era screpolata ed era stata lavata dalla pioggia, il muro del viadotto era orbo di tutto tranne che della vittoria in cui era sfociata la lotta prolungata e trionfale di una stanca città industriale per monumentalizzare la propria bruttezza.

stato il passaggio alla predominanza del settore terziario. Le conseguenze di questo mutamento del paradigma economico hanno generato, tra le altre cose, una completa trasformazione del paesaggio urbano e della percezione collettiva della vita cittadina. Per le citazioni vedi Raban, *Soft City*, The Harvill Press, London 1974, pp. 9-10.

Sul lato est della strada le vecchie fabbriche scure – fabbriche che risalivano alla Guerra Civile, fonderie, officine per la lavorazione dell'ottone, stabilimenti dell'industria pesante anneriti da ciminiere che avevano pompato fumo per cent'anni – erano adesso senza finestre: la luce del sole bloccata da muri di mattoni, le entrate e le uscite tappate da blocchi di calcestruzzo. Queste erano le fabbriche dove uomini e donne avevano perso dita e braccia, e avevano avuto i piedi schiacciati e il viso ustionato, dove una volta lavoravano i bambini al caldo e al freddo, le fabbriche ottocentesche che informavano la gente e sfornavano prodotti, e che adesso erano tombe ermeticamente chiuse e impenetrabili. Era Newark a riposare in quelle tombe, una città che non avrebbe più dato segni di vita. Le piramidi di Newark: buie, imponenti e spaventosamente inaccessibili come il monumento funebre di una grande dinastia ha storicamente il diritto di essere.

I dimostranti non erano passati sotto i binari della strada ferrata: se lo avessero fatto, queste fabbriche, che occupavano tutto l'isolato, sarebbero state un mucchio di macerie carbonizzate come le fabbriche di West Market Street dietro la Newark Maid.

Philip Roth, *Pastorale americana*, Einaudi, Torino 1997 (pp. 237-238)

In *Cosmopolis* (2003) si racconta la giornata di un rampante uomo d'affari, Eric Packer, mentre con la sua limousine bianca cerca di attraversare le strade di New York per andare a tagliarsi i capelli nel quartiere dove abitava suo padre. Attraverso i finestrini della sua automobile, come in una cella protettiva (spazio privato in movimento dove Eric lavora, fa sesso, si fa visitare la prostata), il protagonista osserva una metropoli ostile, rabbiosa e violenta; sull'orlo di una crisi socio-economica. Packer e la sua limousine rappresentano un modello economico insostenibile: le proteste della folla urbana sono il presagio di un declino, di catastrofe imminente. Dal romanzo è stato tratto, nel 2012, l'omonimo film del regista David Cronenberg

L'auto avanzava strisciando con la lentezza di un bruco.

Ebrei cassidici in finanziaria e cilindro di feltro chiacchieravano sulla soglia dei negozi, uomini con occhiali senza montatura e incolte barbe bianche, esenti dal fremito della strada. Ogni giorno centinaia di migliaia di dollari si muovevano avanti e indietro al di là di quelle pareti, una forma di denaro talmente obsoleta che Eric non sapeva come considerarla. Era denaro solido, brillante, sfaccettato. Rappresentava tutto ciò che si era lasciato alle spalle o non aveva mai incontrato, tagliato e levigato, intensamente tridimensionale. La gente lo indossava e lo esibiva. Se lo toglieva per andare a letto o per fare sesso e se metteva per fare sesso o per morire. Lo portava nella tomba.

Altri cassidici camminavano per la strada, uomini più giovani in abito scuro e fedora pretenziosa, con il volto pallido e inespressivo, uomini che si guardavano soltanto fra loro, pensò lui, mentre scomparivano dentro i negozi o giù per le scale della metropolitana. [...] Nel carattere di quella strada si sentivano il Lower East Side degli anni Venti e le capitali europee dei diamanti prima della seconda guerra, Amsterdam e Anversa. Conosceva un po' di storia. Vide una donna che chiedeva l'elemosina seduta sul marciapiede, con un bambino in braccio. Parlava una lingua che non riconobbe. Conosceva qualche lingua, ma non quella. La donna sembrava inchiodata a quel tratto di cemento. Forse suo figlio era nato lì, sotto il cartello di divieto di sosta. Furgoni FedEx e UPS. Uomini di colore indossavano insegne pubblicitarie e parlavano in mormorii africani. Denaro liquido per oro e diamanti. Anelli, monete, perle, gioielli all'ingrosso, gioielli di antiquariato. Questo era il suk, lo shtetl. Qui c'erano i mercanti, le malelingue, i rigattieri, i venditori di parole a vanvera. La strada era un oltraggio alla verità del futuro. Ma lui ne subiva il fascino. La sentiva penetrare in ogni recettore e formare un arco elettrico fino al cervello.

Don DeLillo, *Cosmopolis*, Einaudi, Torino 2006, pp.56-57

PER RIFLETTERE SUI TESTI

- I testi che hai letto trattano entrambi del mutamento del paesaggio urbano nel passaggio dal secondario al terziario. Come puoi vedere, nel leggere lo spazio, gli autori dei due testi puntano lo sguardo verso due direzioni temporali opposte: Roth al passato, DeLillo al futuro. Prova a cogliere lo stato d'animo che accompagna questi diversi sguardi, ipotizzandone le implicazioni storiche. In particolare, alla luce dei testi introduttivi di Jameson e Harvey, di che natura è il modo di vivere lo spazio della città? In quale testo, riguardo al rapporto tra soggetto e mondo, è attuata una logica di distanziamento? In quale è attuata una logica di prossimità? Perché, secondo te?
- Persone, palazzi, strade, automobili, fabbriche: la città è una concentrazione polimorfa di tutti questi elementi. Essi sono presenti anche nei testi che hai letto e vi assumono valenze differenti. Riprendendo la dialettica passato-futuro vista nella domanda precedente, quali sono secondo te gli elementi architettonici e (dove presenti) i tipi umani maggiormente rappresentativi dei due modelli economici rispettivamente trattati nei testi. Alla luce di quanto detto nell'introduzione sull'allegoria, qual è la loro funzione nel campo letterario e perché in esso trovano una privilegiata ospitalità?

La degenerazione di un modello

Cortesforza è un luogo di invenzione. Tuttavia, pur non esistendo davvero, è una località che potrebbe essere facilmente sovrapposta alle numerose periferie residenziali che crescono intorno alle nostre città. Si tratta di piccolo paese, che l'autore immagina collocato a venti chilometri da Milano. Le vie dei quartieri sono composte da lunghe schiere di villette tutte uguali. Vi vivono famiglie e coppie novelle, persone che ogni giorno in auto si recano a Milano per lavorare. Cortesforza è l'emblema della cosiddetta metropoli diffusa; è un'allegoria spaziale del nostro tempo storico

Da bambino, quando ero andato allo zoo, avevo dato una nocciolina all'elefante. L'elefante aveva allungato la proboscide, avevo sentito l'umido sul palmo della mano e avevo pianto per lui, per me che gli avevo dato la nocciolina e per la nocciolina che aveva vagato nella proboscide quella domenica pomeriggio. Lo zoo è il sogno infranto non solo del paradiso terrestre, quanto di un modello economico di controllo e solidarietà. Finita la solidarietà, è rimasto il controllo. Lo zoo è la rappresentazione della città, lo zoo safari del suburbio residenziale fuori città. Visti dal sedile anteriore destro del monovolume, gli animali sfilavano in tutto il loro insuccesso, non sapevo se essere felice nel vederli vivi o compiangere la fierezza addomesticata, il portamento ammaestrato, la mia situazione fallimentare.

Andare avanti e indietro da Cortesforza a Milano, ma non sembra nemmeno di vivere a Cortesforza, Cortesforza è qualsiasi luogo, la distanza da Milano, diciotto, diecimila, un milione di chilometri, non ha senso.

Tutte le cose accadono entro venti chilometri. La distanza da casa al lavoro, da casa al supermercato. Venti chilometri. All'inizio lui pensa che quello spostamento sia un piccolo viaggio, dopo dieci ore di lavoro può ricomporre se stesso, ma al semaforo di Trezzano sul Naviglio lui fa parte di una promiscuità aggressiva, volgare, feroce nel cercare il proprio posto nel mondo, conta solo avanzare di mezzo metro, allungare i radiatori accaldati per conquistare o difendere la posizione, una distesa di lamiera parlante, lo sbuffo bianco delle marmitte, le gocce cancerose che istillano, ancora prima della malattia, un amarognolo diffuso e incredulo, una distesa di lamiera parlante ora opaca ora illuminata da improvvise schegge di rosso, che tracimano dall'asfalto alle sponde del Naviglio Grande, fino all'acqua nera, che riflette.

G. Falco, *Lubicazione del bene*, Einaudi, Torino 2009, pp. 37 e 102

Thomas, il protagonista de *I quindicimila passi. Un resoconto*, è attaccato, sino all'ossessione, ai luoghi del suo passato, a un territorio veneto in cui la natura un tempo aveva ancora uno spazio. Giorno dopo giorno, Thomas cammina dal paesino in cui vive sino al centro di Vicenza. Camminando conta i passi e osserva non solo il paesaggio che intorno a sé è stato devastato dalla diffusione del cemento, dei palazzi e delle strade, ma impara ad osservare anche la propria interiorità. Scoprirà così che la schizofrenia architettonica che lo circonda è ormai parte di lui

Quasi senza accorgermene, come sempre, ero arrivato alla circonvallazione di viale Cricoli, uno dei punti più pericolosi da attraversare a piedi. Ecco un posto in cui non c'è alcuno spazio per un pedone, pensavo, un posto pericolosissimo se si è a piedi. Sempre pieno di traffico, quasi sempre ingorgato di macchine e camion e moto e motorini e qualche bicicletta. Passo io, passi tu, no passo io, d'accordo passa tu. Fermo, sto passando io. Cazzo, pensavo che lasciassi passare me, e avanti indietro così. Come si fa a stare in queste case, pensavo passando sotto quelle case del rondò di viale Cricoli. Le finestre sempre chiuse, altrimenti le macchine sembra di averle in casa. [...] Solo un demente, pensavo, può aver avuto l'idea di fare delle terrazze da questa parte. Eppure, un giorno, non mi ricordo più quanto tempo fa, passando a piedi esattamente dove sto passando ora, un uomo era uscito in terrazza. Saranno state le otto di mattina, il traffico era il dannato traffico di sempre: macchine camion eccetera. Nessun essere umano in vista; una giornata come tante, col solito ingorgo dell'ora di punta. Ma ecco che, con mio enorme stupore, un uomo esce in terrazza, al primo piano, con tanto di accappatoio, tazza di caffè nella mano destra e sigaretta accesa nella mano sinistra. Io stavo camminando verso Vicenza, verso il centro voglio dire, alzo la testa ed ecco che ho questa specie di visione. [...] Se qualcuno me l'avesse raccontato non l'avrei mai creduto. A ogni modo quella fu l'unica volta che vidi qualcuno su uno di quei terrazzi. La gente del resto si adatta a tutto, è incredibile, ma è così. La gente si adatta a vivere in posti assolutamente invivibili, come del resto si adatta a respirare un'aria irrespirabile e a mangiare del cibo immangiabile. Questi nuovi quartieri, questi cosiddetti quartieri di edilizia popolare, la cui costruzione dura a volte degli anni, ma che quando sono finiti ci appaiono come spuntati dal nulla, dall'oggi al domani, così, senza alcun preavviso, sono spesso, per non dire sempre, quartieri squallidi e tristi. Spuntano sì come funghi, come si dice, ma restano funghi solo per il tempo che dura la sorpresa. Finito questo primo momento di sorpresa, questi edifici e interi quartieri, spuntati come funghi, diventano subito degli alveari. Ma naturalmente sono alveari solo in quanto a densità di popolazione; degli alveari hanno solo questa funzione di contenitori per esseri viventi, ma la razionale purezza architettonica dell'alveare è ben lungi dall'essere eguagliata o anche solo ricordata da questi esercizi architettonico-urbanistici condotti sulla pelle della gente. Eppure, malgrado la bruttezza di questi edifici, [...] la gente, pensavo, malgrado tutto questo si abitua e ci vive per anni. [...] Tutto questo alla fine non importa un fico secco. Ci si abitua a tutto, pensavo questa mattina camminando verso il centro di Vicenza.

Vitaliano Trevisan, *I quindicimila passi*, Einaudi, Torino 2002, pp.83-86

Ruggero è uno dei personaggi secondari del romanzo *La ferocia* di Lagoia; primogenito di una famiglia arricchita, primario in una clinica di oncologia, si rivela incapace di ribellarsi al padre, rendendosi strumento e complice delle sue manipolazioni. Lo ritroviamo in automobile, ritratto nel suo tipico atteggiamento di aggressiva impotenza, proprio mentre si accinge a sbrigare una delle "mansioni" affidategli dal genitore. Mentre viaggia lascia cadere lo sguardo distratto sulla città, percepandone un senso sotterraneo di minaccia, il quale non tarda a riaffiorare nelle immagini delle saracinesche abbassate dei negozi di Bari

Mezz'ora dopo Ruggero sfrecciava per le vie di Bari a bordo della sua BMW decappottabile. Imprecava. Tirò un pugno sul volante. A sinistra sveltava lo Sheraton. Sul lato opposto scorrevano i

condomini del quartiere, ordinate costruzioni color sabbia ripulite dalla luce primaverile. Imboccò via De Laurentiis. Giostrine arrugginite, ragazzi nel verde pubblico. [...].

Così adesso andava a prelevare il geometra Ranieri. Insieme si sarebbero diretti al Policlinico. [...]. Ruggero si guardava intorno. La città gli passava davanti come da un'altra dimensione. Una grande casa silenziosa immersa nel verde. Una tavola di legno tra le erbacce. Sotto si muoveva un mondo oscuro e senza forma, radici contorte, piccoli insetti ciechi, la presenza fosforescente di sua sorella Clara. [...]. Ruggero scivolò per viale Gandhi. Un caos di piccoli negozi, motorini e furgoni in doppia fila. [...]. Trent'anni prima, attraversando Bari, il senso di abbondanza era tangibile. Le vetrine delle boutique lucidate tre volte al giorno. Le terrazze disegnate nei ricchi cieli estivi dove il verde delle felci sembra ardere di vita propria. Molte di quelle saracinesche adesso erano chiuse, o arrugginite. Le strade mezze rotte. Così, pensò Ruggero, questa volta la minaccia è vera.

Nicola Lagioia, *La ferocia*, Einaudi, Torino 2014, pp. 130-1

In uno degli svariati momenti saggistici che interrompono e ritardano l'azione ne *Il Contagio* di Walter Siti, il "professore", voce narrante del romanzo, riflette sul termine borgata. Questo tipo di periferia romana si fa allegoria di un'intera società, ne rappresenta il ventre molle e scandaloso, lo scarto relegato ai margini dalle ordinate vie del centro storico, l'"altra faccia" complementare dell'ordine e della pulizia del nostro mondo contemporaneo

"Esteso tessuto urbano tendenzialmente senza soluzione di continuità, che ingloba nodi grandi e piccoli, villaggi, pezzi di campagna e metropoli in una logica di assoluta deregulation": questa definizione recente di città post-moderna si attaglia perfettamente al caos romano, promosso a "città diffusa" senza mai essere stato organizzazione civica. "La città è come un software che si espande per aggiunta di *sub-routines*".

Come sostiene Valerio, il mio amico etnologo, se il disordine è il medesimo a tutte le latitudini, allora evidentemente non è disordine: è l'ordine degli interessi immediati, la configurazione più efficace di tana per quell'animale nevrotico che è l'homo sapiens sapiens. La periferia romana come i mercati africani o come i paesoni della Terra di Lavoro; la più affollata e affannosa urbanizzazione resa uguale al deserto, dove solo l'occhio esperto del nativo sa ritrovare i punti di riferimento in una distesa disperatamente uniforme. Non c'è un solo punto nella nebulosa di quasi-borgate (a parte l'Eur) che abbia l'aspetto di un'idea realizzata, che a guardarla dia il riposo di un pensiero. [...]. Riempire gli interstizi non è stato un modo per compattare, ma solo per agitare confusamente particelle eterogenee: pensionati statali in caduta libera, giovani coppie precarie, pakistani in ascesa. [...]. Annegate nella promiscuità sociologica e nell'onirismo progettuale, le borgate persistono e rivendicano identità nei tratti di una costante antropologica: l'indifferenza cronica (e ironica) a tutto. I borgatari apprezzano qualunque novità, prosperano dentro l'assenza di disciplina come i topi nel formaggio.

Walter Siti, *Il contagio*, Mondadori, Milano 2008, pp167-9.

PER RIFLETTERE SUI TESTI

- Lombardia, Veneto, Puglia, Lazio: gli estratti si riferiscono a diverse regioni italiane, manifestando tuttavia un disagio simile nel riconoscere i segni della disgregazione all'interno del paesaggio agricolo e urbano. Riesci a ritrovare dei tratti comuni nei testi? Rifletti sia sulle descrizioni che sulle reazioni del narratore.
- La riflessione sull'uso indiscriminato del paesaggio è da tempo all'ordine del giorno: riesci ad immaginare le cause di un simile sfruttamento del suolo? Quali sono le conseguenze sull'equilibrio naturale? Anche su tale sfruttamento in Veneto si è basato il boom economico degli anni '80 e '90: ti sembra possibile equilibrare sviluppo e tutela?
- «La gente si adatta a tutto, sembra incredibile, ma è così» Rifletti sulla frase del vicentino Vitaliano Trevisan, applicabile a tutti gli estratti: ti sembra vero quel che il narratore sostiene? Secondo te, una simile situazione è da leggersi unicamente in negativo, o negli spazi periferici degradati è possibile trovare una qualche bellezza?

Labirinto e violenza

La scena è ambientata a Londra. Oltre a un tassista pakistano, i protagonisti sono quattro autorevoli studiosi dell'opera di Benno Von Arcimboldi (vedi il *profilo dell'autore*). Essi si trovano nella capitale inglese per un convegno. La sera si recano a mangiare in un ristorante. Durante la cena discutono in merito al ruolo del sentimento della gelosia nei rapporti di coppia, finendo per esprimere una certa accondiscendenza nei confronti della poligamia

[...] E all'uscita presero un taxi e continuarono a discorrere.

E durante i primi minuti il tassista, un pakistano, li osservò nello specchietto retrovisore, in silenzio, come se non credesse alle proprie orecchie, e poi disse qualcosa nella sua lingua e il taxi passò da Harmsworth Park e davanti all'Imperial World Museum, da Brook Street e poi da Austral Street e poi da Geraldine Street, facendo il giro del parco, un giro palesemente superfluo. E quando la Norton gli disse che si era perso e gli indicò quali strade doveva prendere per tornare sulla via giusta, il tassista rimase di nuovo in silenzio, senza più borbottare nella sua lingua incomprensibile, per poi riconoscere che, in effetti, il labirinto di Londra era riuscito a disorientarlo.

Questo portò Espinoza a dire che il tassista, senza volerlo, cazzo, è chiaro, aveva citato Borges, che una volta aveva paragonato Londra a un labirinto. Allora la Norton replicò che molto prima di Borges, Dickens e Stevenson si erano riferiti a Londra usando quel tropo¹. Cosa che, evidentemente, il tassista non era disposto a tollerare, perché disse subito che lui, un pakistano, poteva non conoscere quel Borges, e poteva non aver mai letto neppure quei due signori, Dickens e Stevenson, e forse addirittura non conosceva ancora abbastanza bene Londra e le sue strade, e per questa ragione l'aveva paragonata a un labirinto, ma per contro sapeva benissimo cos'erano la decenza e la dignità mentre, da quanto aveva sentito, la donna lì presente, cioè la Norton, era priva di decenza e dignità, e al suo paese questo aveva un nome, lo stesso che si usava a Londra, ma che coincidenza, e quel nome era puttana, anche se era altrettanto lecito usare i termini cagna o vacca o troia, e anche i signori lì presenti, signori che non erano inglesi a giudicare dall'accento, avevano un nome nel suo paese e quel nome era ruffiani o magnaccia o macrò o papponi.

Il discorso, sia detto senza esagerare, colse di sorpresa gli arcimboldiani, che tardarono a reagire. [...] E le parole che riuscirono ad articolare furono: fermi immediatamente il taxi, vogliamo scendere. [...] Cosa che il pakistano fece senza indugio, azionando, mentre parcheggiava, il tassametro e annunciando

¹ Il tropo è una figura retorica di significato attraverso la quale una espressione, dal suo contenuto originario, viene reindirizzata in direzione di un altro contenuto. Il tropo è la traslazione di una parola da un significato ad un altro. Metafora, metonimia, sineddoche sono tropi. In questo caso, parlare della città come di un labirinto, significa utilizzare una metafora.

ai suoi clienti di quanto gli erano debitori. Atto finale [...] che fece traboccare, e abbondantemente, il vaso della pazienza di Espinoza, il quale aprì lo sportello anteriore del taxi ed estrasse con violenza il conducente, che non si aspettava una reazione del genere da un signore così ben vestito. Né tanto meno si aspettava la pioggia di calci iberici² che prese a piovergli addosso, calci che prima gli tirava solo Espinoza, ma che poi, quando questi si fu stancato, gli vennero propinati da Pelletier, malgrado le grida della Norton che cercava di dissuaderli, ripetendo che con la violenza non si aggiusta nulla, anzi il pakistano dopo quel pestaggio avrebbe odiato ancora di più gli inglesi, cosa che a quanto pare lasciava del tutto indifferente Pelletier, che non era inglese, e ancora di più Espinoza [...]. Calci su calci, [...] fino a lasciarlo incosciente e sanguinante da tutti gli orifizi della testa, meno gli occhi.

R. Bolaño, *2666*, Adelphi, Milano 2004 (p. 89-91)

Maximilien Aue (vedi profilo dell'autore) è stato da poco incaricato di occuparsi del miglioramento dell'amministrazione logistica di Auschwitz. Il suo scopo è quello di rendere maggiormente produttivo il lavoro dei detenuti nel campo di sterminio. Le sue notti sono rotte da incubi e sogni ricorrenti

Una sequenza in particolare si ripeteva e si ampliava notte dopo notte, un sogno oscuro e difficile da descrivere, senza alcun senso narrativo, ma organizzato secondo una logica spaziale. In quel sogno percorrevo, ma come per aria, a diverse altezze, e più come un puro sguardo o addirittura una cinepresa che come un essere vivente, una città immensa, apparentemente infinita, con una pianta monotona e ripetitiva, suddivisa in settori geometrici, e animata da un intenso traffico. Migliaia di esseri umani andavano e venivano, entravano e uscivano da edifici identici, risalivano lunghi viali rettilinei, scendevano nel sottosuolo da ingressi del metrò per poi sbucare in un altro punto, senza sosta e senza alcuno scopo apparente. Se io, o piuttosto lo sguardo in cui mi ero trasformato, scendevo nei viali per osservarne i particolari da vicino, constatavo che quegli uomini e quelle donne non si distinguevano l'uno dall'altro per nessun lineamento particolare, tutti avevano la pelle bianca, i capelli chiari, gli occhi azzurri, pallidi, smarriti [...], occhi come il cielo. La città era percorsa da binari, su cui viaggiavano dei trenini che si fermavano con regolarità per vomitare una folla di passeggeri subito sostituiti da altri, a perdita d'occhio. Nel corso delle notti successive entravi in alcuni edifici: schiere di persone si muovevano tra lunghi tavoli comuni e latrine, mangiando e defecando tutti in fila; altri fornicavano sui letti a castello, poi nascevano dei bambini giocavano tra i letti e quando erano cresciuti abbastanza, uscivano a prendere posto nella fiumana di persone di quel centro della perfetta felicità. A poco a poco, a furia di osservarli da punti di vista diversi, in quel formicolare apparentemente arbitrario si individuava una tendenza: impercettibilmente, un certo numero di persone si dirigevano sempre dalla stessa parte, e alla fine entravano in alcuni edifici, e alla fine entravano in alcuni edifici senza finestre dove si sdraiavano per morire senza pronunciare parola. Arrivavano degli specialisti e prelevavano quel che poteva ancora essere utile all'economia della città; poi, i loro corpi venivano bruciati in forni che servivano contemporaneamente a scaldare l'acqua distribuita nei vari settori per mezzo di tubature; le ossa venivano ammucciate; il fumo che usciva da ogni camino si confondeva con quello dei camini vicini, come tanti affluenti di un lungo fiume calmo e solenne. E quando il punto di vista del sogno saliva più in alto, potevo scorgere un equilibrio in tutto ciò: la quantità di nascite, nei dormitori, era pari ai decessi, e la società si autoriproduceva in pareggio perfetto, sempre in moto, senza creare eccedenze né subire cali. Al risveglio mi sembrava evidente che quei sogni sereni, privi di angoscia, raffiguravano

² Iberici in quanto Espinoza è di nazionalità spagnola.

il campo, ma un campo perfetto, che aveva raggiunto un punto di stasi impossibile, senza violenza, autoregolamentato, perfettamente funzionante e anche perfettamente inutile poiché, nonostante tutto quel movimento, non produceva niente.

J. Littell, *Le benevole*, Einaudi, Torino 2006, pp. 599-601

PER RIFLETTERE SUI TESTI

- Nel brano di Bolaño i personaggi si muovono all'interno di una Londra labirintica. Tale labirinto, oltre ad essere di natura spaziale, riflette anche una condizione di disorientamento provocata da diverse visioni del mondo compresenti. Questi diversi modi di intendere la realtà trovano espressione nel testo a partire dallo scontro violento tra i critici e il tassista. Quale tema di forte attualità storico-sociale è riflesso nella scena raccontata? Perché secondo te si riconnette con la nozione di labirinto metropolitano? Prova a rispondere, anche alla luce del brano di Harvey riportato nell'introduzione.
- Nel corso delle lezioni tenute dalla Prof.ssa Grandelis è stato trattato il celebre libro di Calvino *Le città invisibili*. In esso la città, più che uno spazio fisico, viene descritta e pensata come uno spazio mentale: una sorta di congegno complesso, a tratti funzionale e ben organizzato, a tratti labirintico e onirico. Le città fantastiche immaginate dallo scrittore italiano sono il riflesso creativo del mutamento che la metropoli occidentale va attraversando all'inizio degli anni Settanta. In riferimento soprattutto al brano di Littell, prova a comparare le città mentali di Calvino con quella che compare nei sogni del nazista Max Aue. Perché, secondo te, la città sognata dal protagonista de *Le benevole* rievoca il campo di sterminio di Auschwitz? Che connessioni sussistono con la razionalizzazione dello spazio necessaria all'edificazione di una città?

Città e distopia

In un mondo post-apocalittico, lungo *La strada*, una striscia d'asfalto che dovrebbe condurli verso il miraggio di un nuovo inizio, padre e figlio incontrano gli scheletri di un passato (il nostro presente?) ormai perduto. Insieme, un uomo e un bambino osservano le sagome di città devastate e raccolgono i pochi oggetti che emergono dalle ceneri, come fossero testimonianze di un mondo che non esiste più, se non nei loro ricordi. In questo romanzo di McCarthy il racconto si fa parabola, ogni oggetto assume un valore simbolico, così come i gesti del padre e del figlio. Nel 2009 è uscito, con la regia di John Hillcoat, il film *The Road*, adattamento cinematografico del libro

Alla periferia della città si imbattono in un supermercato. Qualche vecchia macchina nel parcheggio coperto di immondizia. Lasciarono il carrello nel parcheggio e girarono fra le corsie sudice. [...] Vicino alla porta c'erano due distributori automatici di bibite che erano stati rovesciati a terra e aperti con un piede di porco. Monetine sparse nella cenere. L'uomo si sedette, passò la mano fra gli ingranaggi delle macchine sventrate e nella seconda riuscì ad afferrare un freddo cilindro di metallo. Ritirò lentamente la mano e si ritrovò a guardare una lattina di Coca-Cola.

Papà, che cos'è?

È un regalo. Per te.

Ma che cos'è?

Vieni. Siediti.

[...] Il bambino prese la lattina. Fa le bollicine, disse.

Forza.

Guardò il padre, poi inclinò la lattina e bevve. Rimase lì a pensarci per un attimo. È proprio buona, disse.

Sì. Infatti.

Bevine un po' anche tu, papà.

Voglio che la bevi tu.

Solo un po'.

L'uomo prese la lattina, bevve un sorso e gliela restituì. Bevila tu, disse. Stiamocene seduti qui per un po'.

È perché non ne potrò bere mai più, vero?

Mai è un sacco di tempo.

Ok, disse il bambino.

Al crepuscolo del giorno seguente erano in città. Le lunghe volute di cemento dei raccordi autostradali come rovine di un immenso luna park sullo sfondo dell'oscurità in lontananza. L'uomo teneva la rivoltella in vita sul davanti e la lampo aperta

Nel lungo crepuscolo livido attraversarono un fiume, si fermarono e si sporsero dal parapetto di calcestruzzo a guardare l'acqua che scorreva lenta e senza vita sotto di loro. A volte, sopra la cappa di fuliggine, si disegnavano i contorni di una città bruciata, come un fondale di garza nera. La videro di nuovo appena fece buio, mentre spingevano il carrello su per una lunga china e si fermarono a riposare e l'uomo girò il carrello di traverso per evitare che rotolassero giù. Avevano gli occhi cerchiati di nero, e in corrispondenza della bocca le mascherine erano già grigie. Si sedettero nella cenere sul bordo della strada e spinsero lo sguardo verso est, dove la sagoma della città si offuscava man mano che scendeva la notte. Luci non se ne vedevano

Cormac McCarthy, *La strada*, Einaudi, Torino 2010, pp. 17-8, 121-122

Glossario

Allegoria

La definizione classica di allegoria risale al retore latino Quintiliano (*Institutio oratoria*). Il carattere essenziale dell'allegoria consiste nell'essere un racconto di tipo allusivo. L'allegoresi, intesa come produzione e narrazione, mette in scena personaggi - esseri umani, animali o astrazioni personificate - i cui attributi e le cui azioni hanno valore di segni. L'allegoria è transitiva perché fonda un sistema di relazioni tra due mondi e stabilisce una corrispondenza tra due livelli, l'uno letterale e l'altro che rappresenta un significato morale, teologico, politico, o psicologico. Nell'allegoria dunque, si ha sempre un duplice percorso e una duplice lettura, dal senso letterale all'allegorico e viceversa.

Bisogna distinguere fra allegoria antica e moderna: nell'allegoria antica (quella dei Padri della Chiesa e quella dantesca) il rapporto fra i referenti è evidente e univoco, in quanto rimanda a una visione della storia condivisa (quella del cristianesimo e del diritto universale) e quindi a patrimonio simbolico-culturale stabilito. L'allegoria moderna instaura invece un rapporto di tipo convenzionale e arbitrario fra i propri elementi, in quanto non riesce ad accedere a un simile sfondo comune, ad un bacino condiviso del senso che predisponga a chiavi di lettura univoche (per l'allegoria moderna cfr. anche *Introduzione metodologica*).

Borgata

Il termine "borgata" deriva dalla parola borgo, con cui si intende una zona periferica o interna della città non sufficientemente organizzata per potersi chiamare quartiere. Esso è legato alla storia urbanistica di Roma, ma può essere interpretato anche come sinonimo generico di periferia metropolitana degradata. La storia delle borgate di Roma inizia dopo la prima guerra mondiale, quando, con l'arrivo di masse di popolazione povera dalle campagne, sorsero gli agglomerati di baracche lungo le mura urbane e gli acquedotti, i quartieri popolari creati dall'Istituto Case Popolari e dal Comune, e le borgate abusive. Tutti questi complessi abitativi consistono in edifici poverissimi, sorti in zone ai margini della città, sprovvisti spesso dei più elementari servizi igienici e privi di spazi di aggregazione. L'avvento del fascismo portò alla legalizzazione del sistema borgata. Tra il 1924 e il 1937 vennero rase al suolo intere aree del centro storico considerate poco dignitose e migliaia di abitanti, lavoratori e sfrattati furono costretti a trasferirsi nelle nuove borgate costruite dal regime ai margini della città: palazzine ufficiali queste, ma non perciò maggiormente confortevoli; segno anzi di un'emarginazione sociale pianificata dall'alto. Verso la seconda metà degli anni settanta, a seguito di manifestazioni organizzate per il diritto all'abitazione, le borgate abusive (che avevano continuato a fiorire durante gli anni delle speculazione edilizia) erano praticamente scomparse. Non per questo tuttavia si è dileguato il problema delle periferie metropolitane: agli operai meridionali del secondo dopoguerra si sono progressivamente sostituiti oggi gli immigrati, disposti a vivere in condizioni precarie e di evidente disparità sociale.

Città diffusa, Periferia diffusa

Architetti, urbanisti e sociologi definiscono "città diffusa" il continuum urbano che si estende da Trieste verso Milano e Torino lungo l'asse autostradale A4 Milano-Venezia. Questa particolare forma urbana si definisce "diffusa" proprio perché si propaga senza soluzione di continuità sul territorio, cancellando i tradizionali confini tra città e campagna, omologando il paesaggio in un alternarsi di capannoni, centri abitati, villette, strade asfaltate, campi, piccole cittadine, raccordi e tangenziali. La città diffusa si differenzia dalla metropoli e dalla megalopoli non tanto per la sua estensione, quanto per l'assenza di un nucleo urbano centrale e riconoscibile: piuttosto che irradiarsi da un singolo centro abitato, la città diffusa si allarga sul territorio come una rete fatta di piccoli e medi centri urbani, collegati tra loro da un intreccio di strade.

Labirinto

Sin dall'antichità il labirinto è una struttura architettonica che, per il suo alto valore simbolico, abita l'immaginario mitologico e letterario. Dal celebre mito del Minotauro, sino alla letteratura contemporanea (si vedano il testo di Jonathan Littell contenuto in questa dispensa, ma anche autori come J.L. Borges e P. Auster) il labirinto è un *topos* letterario usato dagli

scrittori per indicare non solo strutture, ma più generalmente intricate condizioni (anche psichiche) di disorientamento e di difficile soluzione. Per questo, in letteratura, il labirinto è stato spesso accostato alla dimensione e all'esperienza urbana, in particolar modo all'intrico di strade e incroci che caratterizzano la città moderna, così come la sua degenerazione postmoderna. Labirinto non è quindi soltanto un groviglio di percorsi, ma può essere anche una struttura iper-organizzata, perfetta, il cui ordine sfugge a coloro che la abitano e si ritrovano, ugualmente, perduti al suo interno (si veda Littell, e la geometria del campo di sterminio).

Metropoli, Megalopoli

Con il termine "metropoli" (dal greco μήτηρ/méter "madre" e πόλις/pólis "città") si indicava anticamente la "città madre", ovvero il centro abitato principale di una regione o di uno stato. In senso più ampio si definisce oggi metropoli ogni città di grandi dimensioni che svolga un ruolo centrale dal punto di vista culturale, economico, politico. Anche attraverso la sua raffigurazione letteraria, la metropoli è divenuta vero e proprio luogo simbolo dell'età moderna. Dalla città industriale inglese del romanzo *Tempi difficili* (1854) di Charles Dickens, alla Parigi di metà Ottocento delle poesie della raccolta *I fiori del male* (1857) di Charles Baudelaire; dalle riflessioni del filosofo, critico e scrittore Walter Benjamin, fino alla New York del romanzo *Manhattan Transfer* (1925) di John Dos Passos; la metropoli offre non solo l'ambientazione alle vicende dei personaggi letterari, ma diviene essa stessa protagonista, insieme euforica e disforica, della narrazione.

"Megalopoli" (dall'aggettivo greco μεγαλόπολις/megalòpolis "che costituisce una grande città") è il termine con cui ci si riferisce alle forme degenerate, eccessivamente espanse della metropoli contemporanea. In Italia si parla di "megalopoli padana" per indicare lo stesso territorio della "città diffusa" che si estende da Trieste a Torino.

Postmodernismo (in architettura)

Con il termine in campo architettonico si identifica un preciso movimento, attivo fra gli anni '50 e i primi '80, di matrice statunitense. Tale tendenza si pone l'obiettivo di superare modernismo e razionalismo, l'idea cioè che alle funzioni degli edifici debbano adeguarsi le forme estetiche, e che l'ornamento, al di fuori della volumetria strutturale, sia sostanzialmente inutile. Le tendenze postmoderne propongono al contrario un dialogo spensierato con l'architettura passata, un recupero del sovraccarico ornamentale barocco, una certa estetica del kitsch. Simili caratteristiche possono essere inquadrare all'interno di un differente rapporto con il passato stesso, che diviene un esteso repertorio di forme e figure, tutte compresenti, che possono essere impiegate a piacimento e al di fuori di un coerente rapporto con l'epoca storica di riferimento.

Postmoderno

«Quando gli uomini si trovano di fronte a qualcosa di nuovo che li coglie impreparati, si affannano a cercare le parole per dare un nome all'ignoto, anche quando non possono definirlo né comprenderlo. Nel terzo quarto del [XX] secolo possiamo vedere questo processo in atto tra gli intellettuali occidentali. La parola chiave fu la breve preposizione «dopo», generalmente usata nella forma latina "post"»³, usata davanti a termini chiave della riflessione precedente sulla realtà.

Forse il più fortunato fra i nuove termini fu Postmoderno: con esso si intende un periodo storico, cominciato con la fine del moderno (l'età dell'acciaio, dell'elettricità e del motore a scoppio; delle grandi ideologie - fra tutte il marxismo; delle opere d'arte animate dalla tensione a ricoprire valori universali) datata fra anni '50 e '80. Le sue caratteristiche:

- sul piano economico, egemonia di neoliberalismo e postfordismo;
- le nuove correnti artistiche privilegiano: un rapporto con la tradizione passata non in forma di continuità o rottura, ma piuttosto come ripresa ironica; l'indistinzione fra arti alte e di consumo; la prevalenza dell'immagine e dell'audiovisivo sulla parola scritta; la commistione e l'ibridazione fra forme e generi lontani;
- tendenze filosofiche *orientate sull'individuo*, in contrapposizione alle grandi teorizzazioni sulla collettività che animavano il pensiero Otto-Novecentesco.

³ Eric J. Hobsbawm, *Il secolo breve*, Rizzoli, Milano 2014, p. 339.

Note bio-bibliografiche

Francesco Pecoraro nasce a Roma nel 1945. Ha pubblicato una raccolta di racconti, *Dove credi di andare* (2007), le poesie di *Primordio vertebrale* (2012) e *Questa e altre preistorie* (2008), che racchiude le prose del suo Tash-blog. Il romanzo *La vita in tempo di pace*, uscito per la casa editrice “Ponte alle grazie” nel 2013, ricostruisce la storia di Ivo Brandani, ingegnere romano vissuto nel periodo che segue la seconda guerra mondiale. L'azione copre lo spazio di un'unica giornata, il 29 maggio 2015; Brandani lavora, presso una multinazionale, alla ricostruzione artificiale della barriera corallina del Mar Rosso, disestata a causa dell'inquinamento. Nel limbo sognante di uno dei suoi viaggi di ritorno dall'Egitto, il protagonista ricostruisce le tappe della sua vita, che sono le stesse di un intero Paese, il quale, nella fretta di risollevarsi dalla tragedia, si illude di essere approdato ad uno stato di “pace”, mentre risulta profondamente intriso di violenza, più o meno esplicita, più o meno volontaria: nei rapporti di lavoro, nell'intimo degli affetti, nella devastazione ambientale, nella cecità della malattia.

Philip Roth è nato a Newark (New Jersey, USA) nel 1933. È uno dei più importanti romanzieri americani contemporanei. *Pastorale americana* (1997) è il primo capitolo di una trilogia romanzesca, composta inoltre da *Ho sposato un comunista* (1998) e *La macchia umana* (2000). Questa triade è un'epopea a tappe, in cui l'autore indaga i tratti distintivi dell'America contemporanea e le tensioni che la lacerano. *Pastorale americana* racconta la storia di Seymour Levov: un uomo di successo, sposato con una donna bellissima, ex-miss New Jersey. Seymour vive una vita felice, conduce con intelligenza e rispetto l'azienda guantiaria ereditata dal padre. Ben presto tuttavia si vedrà costretto a fare i conti la ribellione della figlia. Una ragazza grassa e balbuziente che odia i propri genitori e i loro valori. La ragazza aderisce ai movimenti di contestazione che al termine degli anni Sessanta protestano contro la guerra in Vietnam; e dopo aver compiuto un gesto cieco di violenza politica, si dà alla clandestinità. Da quel giorno il “sogno americano” dei Levov, la “vita perfetta” da loro tanto ricercata nel faticoso, ma tutto sommato confortevole, dualismo privato di famiglia e lavoro, finiscono rovinosamente in frantumi.

Don DeLillo è uno scrittore americano nato a New York nel 1936. Insieme a Philip Roth e Jonathan Franzen, fa parte di quegli autori che sono riusciti a restituire, attraverso le proprie opere, un lucido ritratto dell'America odierna, rappresentando le contraddizioni che la abitano. Ormai entrato a far parte del canone letterario contemporaneo con i suoi romanzi *Rumore bianco* (1985), *Underworld* (1997), *Cosmopolis* (2003) e *L'uomo che cade* (2007), DeLillo è capace di descrivere la complessità della realtà postmoderna attraverso la caratterizzazione dei suoi personaggi (veri e propri “tipi umani” postmoderni), e grazie inoltre a uno stile polifonico e sfaccettato, spesso ricco di sovrapposizioni spazio-temporali. *Cosmopolis* è un racconto che si svolge nel corso di un'unica giornata e ha come protagonista un ricchissimo uomo d'affari, Eric Packer. Costui si muove con la sua limousine lungo le strade di una New York sull'orlo di una crisi economica e sociale. Il romanzo *Underworld* può invece essere definito un'odissea della contemporaneità, un'opera collettiva a più voci che, attraverso le vicende di diversi personaggi, racconta la vita dell'America dagli anni '50 agli anni '90; il tutto partendo da un contesto apparentemente effimero: una storica partita di baseball del 1951.

Giorgio Falco è nato ad Abbiategrasso (MI), nel 1967. Non proviene direttamente dal mondo delle lettere. Alcune delle professioni da lui svolte prima di affermarsi come scrittore, e che più di altre hanno influito tematicamente nelle sue opere, sono: addetto alla disinfestazione di ratti e insetti, commesso in un magazzino della grande distribuzione e, soprattutto, operatore telefonico presso il centro servizi di telefonia mobile Omnitel (poi Vodafone). Il precariato lavorativo nell'epoca tardo-capitalista, la pervasività della comunicazione massmediatica e i condizionamenti che i rapporti inter-umani subiscono sulla base del sistema economico-produttivo in cui sono inseriti, sono gli assi tematici principali delle sue opere. Falco ha pubblicato diversi racconti, alcuni dei quali sono confluiti nelle raccolte *Pausa Caffè* (2004) e *L'ubicazione del bene* (2009); una prosa breve dal titolo *La compagnia del corpo* è uscita nel 2011. La sua opera più compiuta e matura è il romanzo *La gemella H* (2014). Sempre nel 2014 è uscito *Condomino Oltremare*, un'opera di natura diaristico-memoriale in cui la narrazione è accompagnata dagli scatti fotografici di Sabrina Ragucci. Nel 2015 Falco ha pubblicato un saggio narrativo dal titolo *Sottofondo italiano*.

Vitaliano Trevisan è nato a Vicenza nel 1960. È un autore noto per la sua sensibilità nell'osservare i cambiamenti che hanno sconvolto il territorio del Veneto negli ultimi decenni. L'esplosione della “città diffusa”, così come l'irrazionale devastazione urbanistico-architettonica del paesaggio secondo la sola logica della speculazione edilizia sono infatti temi centrali del suo romanzo *I quindicimila passi. Un resoconto* (2002). Qui, nella cornice di un *noir* psicologico che troverà tragica conclusione

proprio nei disturbi della psiche del protagonista, si racconta la storia di un uomo che giorno dopo giorno percorre le strade della città diffusa veneta alla volta di Vicenza per cercare di risolvere il caso dell'assassinio di sua sorella. Vitaliano Trevisan è anche attore, regista e sceneggiatore teatrale. Per la sua produzione saggistica, inoltre, si ricorda *Tristissimi giardini* (2010), una raccolta di saggi che riflettono sul valore, perduto, della bellezza estetica del paesaggio dell'Italia del nord-est, un territorio ormai divorato dalla mostruosa espansione della "periferia diffusa".

Nicola Lagioia è nato a Bari nel 1973. Oltre all'attività di scrittore dirige la collana Nichel, per la casa editrice minimum fax, ed è una delle voci di Pagina3, la rassegna stampa culturale di Radio 3. Ha pubblicato *Tre sistemi per sbarazzarsi di Tolstoj* (2001), *Occidente per principianti* (2004), *Riportando tutto a casa* (2009). Nella sua ultima opera, *La ferocia* (2014), sotto la superficie di una trama *noir* assistiamo in realtà a un complesso dramma familiare e sociale. Il romanzo si apre con la morte in circostanze misteriose di una giovane donna barese, Clara, figlia dell'anziano imprenditore edile Vittorio Salvemini. Da quel momento più fili si intrecciano: il fratello Michele, con un passato di disturbi psichici, indaga sulla morte della sorella maggiore, riportando alla luce la sostanza aspra e corrotta di un mondo dominato dalle leggi, ormai divenute animali, dell'economia. *La ferocia* diviene quindi indagine e requisitoria contro una realtà, la nostra, abitata da un profondo impoverimento culturale.

Roberto Bolaño (1953 - 2003) è stato un importante romanziere cileno, la cui produzione letteraria è andata affermandosi negli anni con enfasi sempre maggiore. Oltre a diversi racconti, poesie e qualche saggio, Bolaño ha scritto soprattutto romanzi, tra cui: *La letteratura nazista in America* (1996), *Stella distante* (1996), *I detective selvaggi* (1996), *Amuleto* (1999) e i postumi *2666* (2007-2008) e *Il Terzo Reich* (2010). *2666* è il progetto artistico più ambizioso dello scrittore. Il volume è composto da cinque ampie parti distinte, che secondo le intenzioni dell'autore non avrebbero dovuto essere pubblicate unitariamente. Esse ruotano intorno a due assi tematico-narrativi portanti: da un lato la figura di un misterioso scrittore tedesco del Novecento che si fa chiamare con lo pseudonimo di Benno Von Arcimboldi, ma di cui nessuno conosce l'identità effettiva; dall'altro i numerosissimi omicidi di donne (altrettanto misteriosi), che serialmente vengono compiuti in una città del Messico al confine con gli Stati Uniti, dove molte multinazionali americane hanno dislocato la propria produzione nelle cosiddette *maquiladoras*: fabbriche in cui lavora manodopera a basso costo composta soprattutto da giovani donne.

Jonathan Littell è nato nel 1967 a New York. È un romanziere e reporter statunitense, naturalizzato francese. Per anni si impegna nell'azione umanitaria per conto dell'ONG "Action Contre la Faim". In seno a questa organizzazione si reca in Bosnia, Cecenia, Afghanistan e Congo. È autore di diverse opere, di cui hanno trovato pubblicazione in Italia il romanzo *Le benevole* (2006); le narrazioni saggistiche *Il secco e l'umido* (2008) e *Trittico. Tre studi su Francis Bacon* (2011); i reportage *Cecenia, anno III* (2009) e *Taccuino siriano* (2012). *Le benevole* è la sua opera maggiormente significativa. Si tratta di un vasto romanzo che pone al centro della narrazione la figura di Maximilien Aue, un giurista di finissima arguzia, che nel corso del regime nazista finisce per arruolarsi nelle SS. Il racconto è gestito in prima persona e consiste nella ricostruzione fittizia delle memorie del personaggio, il quale ripercorre l'intero arco della seconda guerra mondiale (dai massacri militari lungo il fronte orientale, alla pianificazione dello sterminio di massa del popolo ebraico), portando il lettore a osservare i mali della Storia, attraverso una prospettiva interna agli occhi dei carnefici.

Cormac McCarthy, nato a Providence nel 1933, è uno scrittore, ma anche sceneggiatore e drammaturgo americano. Le sue opere più famose sono la *Trilogia della frontiera* (con *Cavalli selvaggi*, *Oltre il confine* e *Città della pianura*) ed il romanzo *Non è un paese per vecchi* (2005), da cui è stato tratto l'omonimo film dei fratelli Joel e Ethan Coen. Nel romanzo *La strada* (2006), McCarthy narra la desolazione e la violenza di un mondo post-apocalittico attraverso il viaggio disperato di un padre ed un figlio. In questo racconto di sopravvivenza, quasi una parabola, ma anche un monito per riflettere sulle condizioni in cui sono il nostro pianeta e la nostra società consumistica, l'autore rivista il mito della frontiera americana, ponendo la speranza non tanto in una terra ancora da scoprire, quanto nella possibilità di un futuro migliore dell'angosciante presente in cui vivono i suoi protagonisti. In tutte le sue opere, la scrittura di McCarthy si caratterizza per uno stile asciutto, denso e altamente descrittivo, capace di costruire e proiettare nella mente del lettore scenari dotati di una nitidezza quasi cinematografica.

Altri percorsi

a) I tipi umani nella città

Le città non sarebbero nulla senza gli uomini che le popolano; una città vuota è una città morta. Lo sguardo degli scrittori, per caratterizzare i vari paesaggi urbani, al di fuori dei personaggi centrali delle narrazioni spesso si sofferma sui tipi umani che li percorrono, a comporre un affresco dell'intera società, o di una sua porzione rilevante. Dall'osservazione di ciò che viene messo più o meno a fuoco è possibile comprendere molto dello scrittore in questione, delle sue idee sul mondo, e sugli uomini. Consideriamo questo breve estratto:

Milano pareva risentisse di tutta la tensione e la stanchezza del tempo di guerra. Chi veniva da Roma, già avvezzo ad un dopoguerra diverso, faceva fatica a capire come si potesse vivere in quella città di macerie e fango ... La redazione del *Politecnico* era allora non lontana dall'antico lazzeretto manzoniano, in un quartiere ch'era diventato il porto di mare dei camionisti, allora re delle strade, e dei borsari neri; fitto di donne, di osterie, di sale da ballo. Dagli alberghi di piazza D'Annunzio, dove, con i loro carri armati al parcheggio, stavano acuartierati, calavano al crepuscolo i militari occupanti. Delitti straordinari, seguiti da imponenti funerali, dividevano l'attenzione della folla con i cortei di disoccupati e i comizi. Qualche volta il *Politecnico* veniva incollato ai muri cittadini; e ci dava un brivido d'orgoglio vedere i comi e i pensieri della poesia e dell'arte, di un amore che si era sempre creduto votato all'ombra e al riserbo, tremare all'aria e alla nebbia, alla lettura dei passanti, dei reduci dagli occhi smorti, dei vagabondi. Talvolta si andava nei circoli operai, nelle fabbriche, a parlare del *Politecnico*. Ricordo una sera, verso piazzale Corvetto, una specie di *hangar* mal illuminato, pieno di operai, di donne con i bambini sulle ginocchia; e ascoltavano parlare del *Politecnico* come di una cosa loro, come si trattasse del loro lavoro e della loro salute, e interrogavano, volevano sapere.

Fortini - *Dieci inverni 1947-1957. Contributi ad un discorso socialista*, Feltrinelli, Milano 1957, pp. 11-12

La rivista di cui parla Fortini ha rivestito un'importanza fondamentale nei primi anni del dopoguerra, divenendo un punto di riferimento per l'incontro fra saperi specialistici, istanze politiche, questioni pratiche. Il testo è estratto da un saggio sul *Politecnico*, ma non sarebbe difficile ritrovare simili descrizioni in romanzi coevi: ad esempio, ne *L'orologio* di Levi, o in *Ragazzi di vita* di Pasolini, con riferimento alla vita del sottoproletariato romano. Simili descrizioni presuppongono, pur con numerose differenze, un concetto positivo di 'popolo' che non è solo quello comunista ma assume un valore ecumenico, di cui si ascoltano ancora gli echi nella Costituzione della Repubblica: il popolo appare come unità, come massa, il suo colore dà vita alle vie cittadine, che vengono ad essere le sue quinte. In questa descrizione non emergono individualità ma categorie, quasi stereotipi: solo l'insieme, visivo o concettuale, sembra capace di dare senso e vigore al singolo tratto. Un simile equilibrio dinamico fra singolo e massa, particolare e generale, anonimato e identificazione si può trovare, ad esempio, in molti dei quadri di Guttuso.

La letteratura degli ultimi anni del Novecento si sviluppa in una temperie culturale che intende diversamente il rapporto fra il singolo e la massa, basato sull'individualismo che sta alla base del sistema economico neoliberista. Rispetto a ciò, un testo estremamente interessante è *Underworld* di Don DeLillo: a una prima descrizione corale di una partita di baseball dei primi anni '50, che occupa le prime cinquanta pagine, fa seguito una progressiva 'atomizzazione' dello sguardo, che osserva le vite individuali dei singoli, sempre più individualizzate, sempre più solitarie. È forse possibile trovare nella pop-art, l'arte del quotidiano individualizzato, un qualche riflesso di queste tensioni.

b) Città e rivoluzione

La piazza, fisicamente e simbolicamente, si oppone alla stanza chiusa del palazzo; se in quest'ultima infatti le decisioni politiche vengono prese da élites di potere ristrette, interessate per lo più al mantenimento di un dominio di natura oligarchica, la piazza si configura invece come il bacino pubblico in cui vengono a confluire le istanze di una maggiore giustizia sociale incarnate dal popolo. Appropriarsi di uno spazio urbano significa, per le masse, appropriarsi anche del diritto di decidere del proprio destino politico. La letteratura nel corso dei secoli è stata testimone di diverse proteste di piazza e di rivoluzioni cittadine. La presente proposta di approfondimento vuole essere una breve raccolta di spunti di lettura, utili a comprendere in che modo le movimentazioni popolari possano condizionare la rappresentazione della città.

Un primo spunto su questo tema è offerto dalla letteratura francese dell'Ottocento; ne *I miserabili* (1862) di Victor Hugo alcuni capitoli si svolgono dietro una barricata eretta in occasione dell'insurrezione repubblicana di Parigi nel giugno 1832; ne *L'educazione sentimentale* (1869) di Gustave Flaubert, le barricate sulle quali vengono ambientate alcune scene del romanzo sono quelle della Parigi dei moti rivoluzionari del 1848. Altri spunti per comprendere il nesso che lega città e rivoluzione ci vengono dalla Russia del 1917. John Reed, giornalista statunitense, nel reportage *I dieci giorni che sconvolsero il mondo* (1919), racconta gli avvenimenti della Rivoluzione, creando un affresco in grado di rendere conto del clima emotivo e culturale diffuso tra la gente prima, dopo e durante l'evento. Riportiamo dal libro un breve estratto su Pietrogrado:

Ritornai a Pietrogrado sul sedile anteriore di un autocarro, guidato da un operaio e carico di guardie rosse. Siccome non avevamo petrolio, le lanterne non erano accese. La strada era ostruita dall'esercito proletario che andava a riposarsi e dalle riserve che venivano a dargli il cambio. Camion enormi, colonne di artiglieria, carri, senza lanterne come noi, sorgevano nella notte. Filavamo nella notte, malgrado tutto, con una velocità indiatolata, gettandoci a destra ed a sinistra, sfuggendo a collisioni che sembravano inevitabili, urtando altre ruote, seguiti dalle ingiurie di pedoni.

All'orizzonte scintillavano le luci della capitale, incomparabilmente più bella di notte che di giorno, come una diga di pietre preziose che tagliasse la pianura nuda.

Il vecchio operaio teneva il volante con una mano e con l'altra indicava, in un gesto allegro, la capitale che brillava lontano. – Tu sei mia! – gridava, il viso tutto illuminato. – Tu sei mia adesso, mia Pietrogrado!

John Reed, *I dieci giorni che sconvolsero il mondo*, Editori Riuniti, Roma 1997, p. 160

Altro importante documento è la testimonianza autobiografica *Memorie di un rivoluzionario* (edizione italiana: 1956) di Victor Serge; libro in cui vengono ampiamente e criticamente ripercorse le battaglie politiche che hanno caratterizzato la prima metà del secolo scorso. *I morti non invecchiano* di Anna Seghers racconta invece la Germania nel periodo tra il 1918 e il 1945, soffermandosi sulle speranze e le delusioni delle generazioni di giovani che in quell'arco storico tentarono la rivoluzione. Spostandoci più avanti negli anni, in particolare nella stagione di protesta che ha caratterizzato l'Italia degli anni Sessanta e Settanta, va segnalato il romanzo di Nanni Balestrini *Vogliamo tutto* (1971), in cui vengono ripercorse le lotte sociali del proletariato urbano torinese, ossia degli operai che in quegli anni lavoravano alla Fiat.

Un testo interessante circa la questione che lega città e rivolta è *Città ribelli. I movimenti urbani dalla Comune di Parigi a Occupy Wall Street* (2012) del geografo anglo-statunitense David Harvey.

c) Città e distopia

Nel corso del Novecento molti scrittori hanno deciso di interrogarsi, osservando la città contemporanea, sugli orrori perpetrati dalla lucida crudeltà umana, così come sulla sostenibilità di un modello economico, ma anche politico, sociale e culturale contemporaneo.

Questa proposta di approfondimento suggerisce di ricercare, nelle raffigurazioni letterarie delle città moderne e postmoderne, quegli elementi disforici, negativi, post-apocalittici, di tensione che raccontano, se non il crollo di un modello, le sue possibili degenerazioni, le sue tensioni e contraddizioni interne.

Dal punto di vista dell'interdisciplinarietà, un simile percorso si presta principalmente al dialogo con la storia contemporanea, in particolar modo a partire dal periodo della seconda guerra mondiale (si pensi al parallelismo tra il campo di sterminio e la città suggerito da Jonathan Littell nel romanzo *Le Benevole*), del totalitarismo (1984 di George Orwell) e della guerra fredda (lo scenario post-atomico in cui si muovono i protagonisti de *La strada* di Cormac McCarthy); fino al sistema ribaltato in cui sopravvivono i personaggi di *Nel paese delle ultime cose* di Paul Auster. Numerosi collegamenti sono ipotizzabili con la filosofia (con i testi di Theodor Adorno e Hannah Arendt), la storia dell'arte e del cinema.

Possibili testi di riferimento: Hannah Arendt *Le origini del totalitarismo*, *La banalità del male*; George Orwell, *1984*; Eraldo Affinati *Campo del sangue*; Jonathan Littell *Le benevole*; Paul Auster *Nel paese delle ultime cose*; Cormac McCarthy *La strada*; James Graham Ballard *Il condominio*