

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI CAMERINO / **FACOLTA' DI ARCHITETTURA DI ASCOLI PICENO** / A.A. 2007-2008

OBIETTIVO / **METROPOLI**

LA METROPOLI GLOBALE VISTA DAL CINEMA CONTEMPORANEO

RELATORE / **SALVATORE SANTUCCIO** / CORRELATORE / **STEFANO CATUCCI** / LAUREANDO / **GABRIELE MARINELLI**

DIVENIRE / SPECIE / MANO / CERVELLO / **CORPO** / COMUNITA' / **SOCIETA'** / PRODUZIONE / RIPRODUZIONE / **CERVELLO SOCIALE** /
FORMA URBANA / LOCALE / GLOBALE / FRATTALE / CAPITALE / **METROPOLI** / CONTROLLO / BIOPOLITICA /
ARCHITETTURA / **CINEMA** / POLARIZZAZIONE / **PERIFERIA CENTRALE** / TRANSIZIONE / RIVOLUZIONE

Composto e impaginato in proprio.

Finito di stampare nel febbraio 2009

*A Mario e Elisa,
Pietro e Delia.*

A Pietro e Alice.

RINGRAZIAMENTI

Trovo che fare la pagina dei ringraziamenti sia una delle cose più difficili nella stesura di un libro: si corre sempre il rischio di dimenticare qualcuno, magari anche importante...

Cominciamo allora coi ringraziamenti di rito, quelli verso i miei genitori – e un grazie ulteriore per aver poco o nulla interferito con la costruzione del presente lavoro e per averlo “finanziato” ;-)- e mio fratello – nonostante la musica suonata ogni pomeriggio: non il massimo per la giusta concentrazione.

Ringrazio gli amici di sempre, Alessandro e le sue puntualissime critiche sempre efficaci e stimolati, Michele e i suoi consigli nonché il concreto aiuto nella stesura (che non si sappia in giro, ma una scheda dei quarantotto film porta anche la sua firma nascosta – indovinate quale), Eleonora e le sue preziose correzioni al testo, Marco, Daniele, Pierpaolo, tutti sempre presenti al momento del bisogno e per una birra d’evazione. E poi Francesca, Luca, Margherita, Paolo, Laura...

Ringrazio tutti i miei amici e le mie amiche conosciuti durante questi bellissimi anni universitari appena trascorsi coi quali ho condiviso momenti indimenticabili il cui ricordo conservo con allegria e gioia – e forse anche un po’ di nostalgia. Nominarli tutti sarebbe troppo lungo (ma allo stesso tempo tutti si devono sentire inclusi in questo abbraccio collettivo) e correrei davvero il rischio di dimenticarmene qualcuno; però non posso fare a meno di ricordare coloro i quali hanno trascorso con me autentici momenti di vita vissuta condividendo il medesimo appartamento: Alessandro, Fabio, Alessandro “Tavarrò”, Paolo, Gabriele, Alessio, Matteo, e poi Sara, Paola e Serena.

Ringrazio Giovanni, l’ispiratore del titolo della tesi, e Valentina, traduttrice improvvisata.

Ringrazio tutti i miei amici, compagni e istruttori – Michele su tutti – della Scuola delle Nove Armonie la cui pratica condivisa delle arti marziali è stata ed è tutt’ora per me uno strumento non solo di evazione quanto di realizzazione.

Ringrazio il mio relatore, Salvatore Santuccio e il mio correlatore, Stefano Catucci, soprattutto per gli ampi margini di libertà concessimi.

Infine, ultimi ma non ultimi, ringrazio tutti i miei amici e compagni della rivista *n+1*, la cui *tradizione*, il cui lavoro (che voglio sia sempre più anche il mio) e la cui passione sono stati una fonte continua di stimoli nella stesura della presente tesi di laurea. Il ringraziamento come detto va a tutti (passati e presenti), ma, anche a costo di violare la nostra “regola” sull’anonimato – ;-)-, non posso fare a meno di ringraziare personalmente Walter, Giorgio, Tommaso e Luca per i loro preziosi consigli.

Ah, quasi dimenticavo... Ringrazio Internet e il World Wide Web, (ed eMule – come avrei fatto senza di te! Sia lode al download selvaggio) specchio fedele di questa società, pattumiera di cose inutili e allo stesso tempo miniera di informazioni che valgono quanto l’oro: basta saper cercare, saper dividere i topi dal grano. Senza la permanente connessione metacorporea a questo *cervello sociale* ancora alquanto “bambino” non so se sarei riuscito a produrre un così vasto lavoro di ricerca.

Un grazie anche a coloro che, per un motivo o per l’altro, senza volere ho magari dimenticato... ma il tempo stringe e devo correre a stampare.

Ho detto.

«Come dovremmo impostare lo studio delle città, l'indagine della loro evoluzione? Partendo dalle città stesse quali si presentano nel loro aspetto moderno, come comunemente preferiscono fare gli studiosi americani, prendendole, insomma, come le troviamo? O piuttosto seguendo il metodo storico ed evolutivo, al quale tante città europee sembrano invitarci? O un po' nell'uno e un po' nell'altro modo? Ma in quali proporzioni, allora, in quale ordine? E, oltre al passato e al presente, non è forse necessario indagare anche il futuro delle nostre città?».

Patrick Geddes, *Città in evoluzione*.

«Noi conosciamo soltanto una scienza, la scienza della storia. La storia può essere considerata da due lati: storia della natura e storia dell'umanità. I due lati, però, non sono da scindere; finché esistono gli uomini storia della natura e storia degli uomini si condizionano reciprocamente».

Karl Marx, *L'ideologia tedesca*.

«[...] a partire dalla liberazione prefrontale, l'evoluzione tipicamente umana faceva scaturire un mondo tecnico che attingeva le proprie risorse al di fuori dell'evoluzione genetica. A partire dall'homo sapiens la costituzione di un apparato della memoria sociale domina tutti i problemi dell'evoluzione umana».

André Leroi-Gourhan, *Il gesto e la parola*.

«Se tutte le forze tecniche dell'economia capitalistica devono essere comprese come operanti delle separazioni, nel caso dell'urbanismo si ha a che fare con l'organizzazione della loro base generale, con il trattamento del suolo che conviene alla loro affermazione; con la tecnica stessa della separazione».

Guy Ernest Debord, *La società dello spettacolo*.

«Quando sarà possibile, dopo aver schiacciata con la forza tale dittatura [del Capitale] ogni giorno più oscena, subordinare ogni soluzione e ogni piano al miglioramento delle condizioni del vivente lavoro, foggando a tale scopo quello che è il lavoro morto, il capitale costante, l'arredamento che la specie uomo ha dato nei secoli e seguita a dare alla crosta della terra, allora il verticalismo bruto dei mostri di cemento sarà deriso e soppresso, e per le orizzontali distese immense di spazio, sfollate le città gigantesche, la forza e l'intelligenza dell'animale uomo progressivamente tenderanno a rendere uniforme sulle terre abitabili la densità della vita e la densità del lavoro, resi ormai forze concordi e non, come nella deforme civiltà odierna, fieramente nemiche, e tenute solo insieme dallo spettro della servitù e della fame».

Amadeo Bordiga, *Spazio contro cemento*.

«Il cinema è un'invenzione senza futuro».
Auguste e Louis Lumière

INDICE/SOMMARIO

INTRODUZIONE/STRUTTURA, PERCORSO E OBIETTIVI/1

PREQUEL/DAL LOCALE AL GLOBALE/5

Sez./A

LA DINAMICA DELLA STORIA/L'EVOLUZIONE DELLA FORMA URBANA DALLE ORIGINI AL CROLLO DEL MURO TRA CONTINUITA' E DISCONTINUITA' E CORRELATA AL CERVELLO SOCIALE/19

Cap./0

Origine e divenire della forma urbana/Dalle organizzazioni di villaggio alle metropoli industriali/21

Cap./1

Verso una metropoli globale/Il rapporto tra la forma urbana e il cinema lungo un secolo in bilico tra anticipazione e conservazione/31

Sez./B

L'AVVENTO DELLA METROPOLI GLOBALE COME TOTALITA' DEL MONDO/IL RIFLESSO DEI SUOI DIFFERENTI ASPETTI E LA SUA MESSA IN FORMA NEL CINEMA/107

Cap./2

La cibernetica, le reti e la complessità/Le basi teoriche delle correlazioni che regolano il funzionamento del mondo divenuto metropoli/109

Cap./3

La genesi della metropoli globale/Le città globali come nodi di un'unica rete metropolitana che avvolge il mondo/115

Cap./4

Lo spazio e il tempo dei flussi nella metropoli globale/L'illusione della morte della città svela il suo dominio su ciò che resta della campagna/121

Cap./5

Fra le maglie della metropoli globale/Il riflesso urbano, architettonico, sociale e mentale del postmodernismo/132

Cap./6

Fenomenologia della periferia centrale/Un pianeta di slum/140

Cap./7

L a polarizzazione sociale e urbana/L'urbanizzazione della rivolta/148

Cap./8

L'immagine cinematografica della metropoli globale/Il cinema come medium di indagine della forma urbana contemporanea e dei suoi contenuti sociali tra rappresentazione oggettiva e allegoria, metafora, simbolo/153

ANALISI DEI FILM/SCHEDA/169

Babel/Alejandro Gonzales Iñárritu/171

Batman Begin/Il cavaliere oscuro/Christopher Nolan/177

Bordertown/Gregory Nava/187

Cemento Armato/Marco Martani/193

Certi bambini/Andrea e Antonio Frazzi/199

Città di Dio/Fernando Meirelles/205

Crash/David Cronenberg/219

Crash – Contatto fisico/Paul Haggis/**227**

Dark City/Alex Proyas/**235**

Fame chimica/Antonio Bocola/Paolo Vari/**243**

Fast Food Nation/Richard Linklater/**251**

Fino alla fine del mondo/Wim Wenders/**255**

Gomorra/Matteo Garrone/**263**

Il suo nome è Tsotsi/Gavin Hood/**279**

Il tempo dei lupi/Michael Haneke/**289**

INLAND EMPIRE – L'impero della mente/David Lynch/**295**

Into the Wild – Nelle terre selvagge/Sean Penn/**311**

Johnny Mnemonic/Robert Longo/**321**

La schivata/Abdellatif Kechiche/**329**

La terra dei morti viventi/George A. Romero/**337**

La ville est tranquille/Robert Guédiguian/**351**

La Zona/Rodrigo Plà/**361**

Le biciclette di Pechino/Wang Xiaoshuai/**373**

Le luci della sera/Aki Kaurismäki/**381**

Lo zio di Brooklyn/Daniele Cipri/Franco Maresco/**389**

L'odio/Mathieu Kassovits/**399**

Manhattan by Numbers/**A,B,C... Manhattan**/**Marathon – Enigma a Manhattan**/Amir Naderi/**415**

Matrix/**Matrix Reloaded**/**Matrix Revolution**/Andy e Larry Wachowsky/**429**

Ognuno cerca il suo gatto/Cédric Klapisch/**443**

Ritorno al futuro/**Ritorno al futuro parte II**/**Ritorno al futuro parte III**/Robert Zemeckis/**449**

Still Life/Ja Zhang-ke/**457**

Sucker Free City/Spike Lee/**469**

Tetsuo – The Iron Man/**Tetsuo II – Body Hammer**/**Tokyo Fist**/**A Snake of June**/Shinya Tsukamoto/**477**

Texas/Fausto Paravidino/**509**

The Truman Show/Peter Weir/**519**

The Village/M. Night Shyamalan/**531**

Tropa de elite – Gli squadroni della morte/Josè Padilha/**541**

Un giorno di ordinaria follia/Joel Schumacher/**555**

SEQUEL/**IL CAOS E L'ORDINE SUPERIORE**/**VERSO UNA METROPOLI GLOBALE ORGANICA**/**561**

BIBLIOGRAFIA GENERALE/**LIBRI**/**RIVISTE**/**WEB**/**582**

INTRODUZIONE/STRUTTURA, PERCORSO E OBIETTIVI

«[...] vi è anche un modo di leggere i libri che è simile a quello con cui lo scassinatore sfoglia i pacchi di biglietti da mille».

Amadeo Bordiga

Iniziamo con l'augurarci che quanto detto dall'ingegnere e rivoluzionario Bordiga – in ben altra occasione e verso alti propositi – non valga nei confronti di questo libro da noi elaborato nell'arco di oltre un anno. Scherzi a parte, se abbiamo citato tale affermazione è per introdurre il lettore a quella che di fatto non sarà una breve né monotematica lettura, mettendolo così in guardia sulla sua complessità in modo da evitargli un approccio superficiale e passivo.

«Il concetto di "città" è notoriamente difficile da definire».¹ La *città*, intesa in senso lato e così come oggi di fatto la si conosce, non è solo il risultato di lunghe e complesse stratificazioni storiche che si sono succedute, accumulate o sono scomparse nel corso del tempo. Oggi è soprattutto la forma reale, visibile e concreta che funge da specchio e rappresentazione urbana del modo di produzione che a sua volta la determina, il capitalismo, ovvero la forma di organizzazione sociale più evoluta ed avanzata raggiunta fino ad ora dalla nostra specie, l'unica al mondo in grado di *rovesciare la prassi*, ovvero di *costruire* secondo uno scopo cosciente, un progetto.²

Questo gli architetti dovrebbero saperlo bene. Nel progetto si incarna il *simbolo*, la prefigurazione di un qualcosa di là da venire, ancora non materialmente realizzato nella realtà ma comunque già presente nelle pieghe dell'immaginazione senza per questo essere separato e indipendente dalle condizioni e dal metodo per giungere alla sua stessa realizzazione. In questo senso quindi il progetto è sinonimo di *sogna*, e non affatto di illusione: è proprio la sua realizzabilità a renderlo tale. A partire da queste condizioni verrebbe da dire che la *città* è stata il lungo sogno vissuto fin qui dall'umanità,

dove la stessa a trovato il "luogo ideale" entro cui evolvere socialmente e tecnicamente, dove l'uomo è tale perché si rispecchia nell'*altro*, nell'immagine dell'*altro* e nella relazione con l'*altro*, al di fuori di sé stesso. Tuttavia basta gettare uno sguardo globale sullo stato in cui versano le numerose metropoli oggigiorno per intuire come quest'antico sogno dell'uomo si sia tramutato ormai in un "incubo".

La tesi che avete sottomano si propone di indagare in particolar modo questo lato della forma urbana contemporanea. Per arrivare a decifrarne i meccanismi attuali ho ritenuto opportuno non separarla da quella che è la sua movimentata dinamica lungo la dorsale della Storia. Come discutere circa il presente della forma urbana – e dei suoi possibili sbocchi futuri – se si escludono le cause passate che l'hanno prodotta? Non ritengo si debba darle per scontato. Se devo indagare il suo presente – mi sono detto – occorrerà per prima cosa capire come esso si sia determinato attraverso le differenti fasi storiche. O, meglio ancora, attraverso le differenti e successive forme di produzione che la Storia ha visto. Proprio per questo cercherò di condurre il lettore – chiedendogli pazienza – lungo una cavalcata nel tempo che spero sia esauriente, chiara e allo stesso modo sintetica – nei limiti del possibile. Essa occuperà l'intera Sezione A di questo lavoro di tesi (suddivisa a sua volta in due capitoli: 0, 1), e cercherà di mettere schematicamente in luce i meccanismi di passaggio tra una fase e l'altra dell'evoluzione della forma urbana, dalle primissime organizzazioni di villaggio fino al crollo del Muro di Berlino, data-simbolo da noi assunta come spartiacque temporale col quale raffrontarci.

Tuttavia, nonostante ritengo che la Sezione A sia indispensabile all'acquisire una maggiore chiarezza di comprensione, è possibile "saltare" – ma a discapito di una più limpida esposizione di quanto poi seguirà – direttamente alla Sezione B, riservata esclusivamente al presente della forma urbana – gli anni post-crollo-del-Muro. Ciò è possibile anche grazie al Prequel, ossia un rapido prologo, che segue questa introduzione anticipando la Sezione A. Attraverso di esso ho voluto scattare una rapida istantanea che racchiude entro la stessa "inquadratura" quell'arco millenario che vede inizialmente la specie *homo* alle prese con il processo di ominazione balzare attraverso il tempo fino alla sua condizione attuale. Se adesso non ne svelo i

contenuti è perché voglio lasciare il lettore con quel minimo di curiosità che non guasta mai nell'affrontare una lettura.

A questo punto occorre spendere alcune parole sul metodo adoperato nell'indagare tale evoluzione urbana. Diciamo subito che l'arma di indagine e di critica da me impugnata è il materialismo dialettico – o la dialettica materialistica – basato sull'analisi delle relazioni e correlazioni materiali che determinano il divenire sociale della specie umana attraverso le forme di produzione successive, rifiutando pertanto quella visione *separata* della Storia che di fatto sarebbe risultata dall'analisi di elementi presi a sé.

Il nostro divenire è costellato da una serie di rotture rivoluzionarie, da "salti", in una evoluzione sia continua che discontinua della produzione e riproduzione materiale. Considerando la società e le sue sovrastrutture come un "corpo organico vivente" è possibile vedere che nella sua dinamica avanzante lungo il filo del tempo è passato attraverso modi di produzione successivi e in un certo senso opposti grazie a questi "salti" rivoluzionari. Ogni modo di produzione successivo mostra una continuità materiale col precedente, ma nello stesso tempo contiene in sé la negazione delle categorie precedenti che l'hanno di fatto determinato; perciò *ogni periodo rivoluzionario si presenta dunque come sviluppo materiale del ciclo precedente ma nello stesso tempo come suo superamento, o negazione*. È dall'unione dialettica di questi due opposti che si produce la dinamica della storia.³

Ora, questo divenire storico in cui un modo di produzione supera ed elimina i vecchi ostacoli alla sua realizzazione non si presenta affatto graduale, costante e "progressista" nel tempo, né tanto meno avanza o è "spalmato" sulla faccia della terra in egual misura dappertutto come vorrebbe una certa concezione "ideale" e "democratica" della storia. Il suo avanzare è "a strattoni" e occupa precise e differenti aree geografiche. Potrebbe sembrare che questo fatto magari contrasti con la mia scelta dell'adottare un'ampia visione globale con cui procedere nel corso dell'indagine della forma urbana. Tutt'altro, mi sento di dire che non l'invalida affatto. Al contrario, né è la conferma: dotarsi di una visione *globale* non significa osservare e registrare quello che succede allo stesso tempo in tutto lo spazio a noi disponibile, ma capire che ogni evoluzione *locale*, essendo parte di un tutto e relazionata con

esso contribuisce al risultato d'insieme, totale, e ne fa "da traino". In tal senso è allora possibile schematizzare e astrarre una realtà complessa (operazione necessaria, specie in questo lavoro di tesi) in periodi produttivi l'intera dinamica storica e presentarla come una grande rivoluzione-evoluzione dell'intera specie umana; una rivoluzione dalla *struttura frattale*, ossia punteggiata da rotture rivoluzionarie parziali, sulla quale compiere passaggi di scala ritrovando riflesso nel *particolare* l'immagine del *generale* che lo ingloba.

La dialettica materialistica è il linguaggio della natura il cui modo di essere è *catastrofista*, e come tale la ritroviamo anche (e soprattutto) alla base delle contemporanee teorie scientifiche. Ad esempio, richiamando ancora una volta il parallelismo tra evoluzione biologica e evoluzione sociale, nella "teoria degli equilibri punteggiati" di Stephen J. Gould e di Niles Eldredge che evolve e porta le teorie darwiniane della selezione naturale – gradualistiche – ad un livello più alto di esattezza attraverso i modelli della transizione discontinua,⁴ che ritroviamo anche nella "teoria delle catastrofi" del matematico René Thom. La "teoria degli equilibri punteggiati" riprende esplicitamente le leggi della dialettica le quali suggeriscono che le trasformazioni e i cambiamenti qualitativi avvengono per "grandi salti" in seguito ad un lento accumulo quantitativo all'interno del sistema che, una volta raggiunta la massa critica, salta verso il cambiamento di stato.

«Ma questi libri trattano di argomenti scientifici, come possono fornire un esempio di metodo valido per le questioni sociali, o urbane?» potrebbe chiosare il lettore. La domanda dovrebbe essere ribaltata. Perché porre dualismo dove non c'è, tra questioni sociali e scienze della natura, tra l'uomo e la natura stessa, visto che l'uno è parte dell'altra? Che poi è quello che scrive il giovane Karl Marx nei *Manoscritti* del 1844.⁵ O, se proprio non ci solleticano tempi così lontani, potremmo sempre attingere alle contemporanee "teorie della complessità", ad esempio ad *Ubiquità* del fisico Mark Buchanan⁶ dove individua e usa delle invarianti nel corso della Storia per trattare alla stessa maniera fenomeni diversi e apparentemente lontani, come i terremoti e le... rivoluzioni.

Comunque, il metodo esposto servirà anche per affiancare evoluzione biologica e sociale, che seguono le medesime leggi, anche se devo aggiungere che, come suggerisce André Leroi-Gourhan, la seconda subisce un'accelerazione verticale – quindi un “salto” – grazie all'introduzione della tecnica (o dell'*industria*, come esposto da Marx sempre nei *Manoscritti*) che consente di elevare l'intelligenza e la memoria dal piano biologico-individuale a quello sociale, identificabile con ciò che definiremo come *cervello sociale*,⁷ la cui correlazione con l'evoluzione della forma urbana offrirà un prezioso d'aiuto nel corso del presente lavoro.

Anche sulla scia di questi ragionamenti è possibile dire che la specie umana non è evoluta mai in blocco, ma basta che una sua parte si cimenti in una “nuova esperienza” per far sì che questa sia valida a livello generale e quindi “trampolino di lancio” per un ulteriore salto in avanti dell'intera umanità. Ad esempio, dovendo studiare l'evoluzione della *città* si passerà in rassegna diverse aree geografiche separate tra loro da migliaia di chilometri, come nel caso delle forme urbane neolitiche e pre-classiche, ma che comunque presentano caratteri comuni, *invarianti*. Ovviamente i cosiddetti “salti” riguarderanno anche la dinamica temporale, spostandoci – appunto nel tempo – dall'Asia fino all'area del Mediterraneo. E se da un certo momento in poi si stabilirà la “base operativa”, il “cervello”, in Europa sarà per il semplice fatto che questo continente è stato un autentico laboratorio sociale e ha dato origine all'ultimo modo di produzione che la storia abbia conosciuto per ora, il capitalismo, da cui poi ha allungato i suoi tentacoli sul resto del mondo abbattendo *definitivamente* ogni vecchia barriera *locale* e spingendo come un rullo compressore verso una più concreta realtà *globale*: non a caso gli USA e il suo “modello globale” – *caput mundi* odierno che ha raccolto il testimone dal vecchio Regno Unito – la faranno da padroni nella Sezione B della tesi, quando si andrà ad indagare l'attualità metropolitana del globo.

Interverremo quindi sul corpo della Storia – che oggi sembra in coma ma che in realtà freme come forse non mai – come dei bisturi per esaminare ogni tal parte che ci possa servire da spinta ulteriore all'avanzamento della nostra analisi. La Sezione B della tesi si soffermerà quindi esclusivamente sul presente, riassumendone i caratteri di fondo in sette rapidi capitoli (cap. 2, 3,

4, 5, 6, 7) per poi, attraverso l'ottavo, lasciare che a parlare, o meglio, a mostrarne la realtà metropolitana sia il cinema, da me adottato come strumento *attivo*, e non come passivo riflesso o appendice di una realtà che si vuole separata. Con ciò intendo dire che il fine di questo lavoro di tesi non sarà il cinema in sé. Al contrario esso, come parte di quel *cervello sociale* che fra poco andremo a vedere, si fa ottimo *medium* d'analisi del nostro autentico obiettivo a cui puntiamo: la metropoli globale. Un obiettivo vitreo per un obiettivo urbano. Essendo una tesi composta all'interno di una facoltà di architettura non volevo che l'argomento *cinema* prendesse il sopravvento – ed è stato difficile evitarlo – sulle tematiche inerenti alla mia formazione. Il Sequel infine, ossia le conclusioni a cui giungeremo, raccoglierà quanto fin lì seminato chiamando però allo stesso tempo a una defezione totale di questo presente.

Ed ora due parole sul libro che state tenendo in mano. Abbiamo già illustrato il funzionamento di una struttura frattale, *il suo essere parziale e allo stesso tempo totale, locale e globale*. Ecco, secondo tale struttura è stato concepito anche il libro che segue una forma di comunicazione anch'essa frattale. O almeno questo è stato il tentativo. Se sia riuscito o meno lo dirà magari il lettore. Resta il fatto che «da ogni parola può nascere una pagina e da ogni pagina un libro... Mentre il procedimento lineare tradizionale cerca di evitare le ripetizioni, io non le temo. Un dato tema sarà ripreso in seguito, sviluppato, chiarito in un altro contesto. Le forme di comunicazione frattali di questo libro sono incastrate le une nelle altre. Una semplice frase può contenere la totalità della mia tesi, e le ridondanze di un capitolo arricchire una proposizione già discussa in un altro contesto. È possibile generare forme frattali di grande complessità a partire da regole matematiche semplici e ripetitive. La complessità emerge dalla semplicità condivisa. È una delle grandi leggi della natura».⁸

Se mi sono permesso di citare queste poche righe di un autore come Joel De Rosnay – che scrive anch'egli a margine dell'introduzione al suo libro *L'uomo, Gaia e il Cibionte* – è per via del fatto che sembrano riferirsi anche al nostro lavoro, tanto ne riflettono la struttura.

Un'ultima precisazione: per la conversione in discorso di quanto fin'ora esposto ho ritenuto necessario "salire sulle spalle di qualche gigante" più o meno grande, in modo da avere una panoramica più ampia e oggettiva possibile riguardo la realtà metropolitana indagata. Quello che voglio dire è che apparirà chiaro fin dalle pagine seguenti come tale lavoro sia "di parte". Con ciò non voglio assolutamente sostenere che emergeranno le mie personali opinioni a riguardo dei fatti trattati – anche perché sarebbe semplicemente un errore metodologico con quanto espresso precedentemente –, ma che si è voluto far riferimento ad una "linea" – se si vuole *politica* – che ritengo sia la sola e la più coerente per avanzare nell'oggettività dei fatti generali ed eludere le *idee* e le opinioni a loro contorno.

A riguardo questa storiella zen è illuminante: «Il maestro Pai-chang voleva scegliere un monaco cui affidare l'incarico di aprire un nuovo monastero. Convocò i suoi discepoli, pose una brocca sul pavimento e disse loro: "Sceglierò chi saprà descrivere questa brocca senza nominarla". "È un vaso di forma rotondeggiante, con un manico e un becco" rispose il più colto dei suoi allievi. "È un recipiente di colore grigio e serve per contenere acqua o altri liquidi" disse un altro. "Non è uno zoccolo" intervenne un terzo più spiritosamente. Gli altri monaci non dissero nulla, perché erano convinti di non poter escogitare definizioni migliori. "Non c'è nessun altro?" domandò il maestro. Allora si alzò Kuei-shan, che nel monastero era un semplice inserviente. Egli prese la brocca in mano e la mostrò a tutti senza dire nulla. Pai-chang dichiarò: "Kuei-shan sarà l'abate del nuovo monastero"».

Pertanto nella stesura ho fatto riferimento, anche quando non esplicitamente riportato nelle note, a testi che ritengo indispensabili per compiere un cammino il più possibile oggettivo, che guarda alla realtà come ad uno "stato della materia" – una materia che è *viva, sensibile, che si fa*; non inerte. Mi riferisco ai testi di Marx quali *Grundrisse, Il Capitale* e i *Manoscritti economico-filosofici* del 1844, agli scritti di Friedrich Engels; alle opere di critica radicale di Jacques Camatte e Giorgio Cesarano; e poi ancora la tantissime opere e materiali prodotti e pubblicati anonimi da tutti coloro che – riuniti in gruppo o meno – hanno *assecondato* e tutt'ora *assecondano* quel

"movimento reale che abolisce lo stato di cose attuali" e pertanto agiscono di conseguenza *ponendosi in sintonia con esso*, senza mai abbandonare né il lavoro né il solco rivoluzionario tracciato, o meglio, passante per Marx e compagni, e ai quali mi sento vicino. Detto questo, un ringraziamento particolare va agli amici e compagni della rivista di scienza sociale "*n+1*", il cui lavoro – di cui, a dispetto di miei attuali limiti, mi sento parte – è stata fonte di continuo stimolo e passione.

Bene. Siamo pronti per inoltrarci prima nel passato e poi in questo presente che ci si para dinanzi, magari immaginando di essere spettatori di quel film che la Storia ha prodotto per noi, o film-maker che ne cavalcano le pieghe armati di telecamera con la quale registrare i fatti che si sono man mano correlati. Meglio ancora, potremmo pensare di essere noi stessi quel famoso "cineocchio vertoviano" in costante movimento spazio-temporale: se la storia è una dinamica – e lo è – non possiamo certo limitarci ad essere fotografi della stessa; quello che rimarrebbe impresso sulla pellicola sarebbe un mondo platonicamente statico, immutabile. E quindi non *reale*, ma artefatto e idealizzato.

«Solo valutando tutto esattamente si può vincere, con cattive valutazioni si perde. Quanto esiguo sono le probabilità di vittoria di chi non fa alcun calcolo! Coi principi che ho elencato, io valuto la situazione: il risultato, allora si definisce da solo».

Sun-Tzu, *L'arte della guerra*.

Partiamo dalla fine della Storia. O almeno da quell'evento che secondo alcuni avrebbe dovuto evocarla.⁹ Nel decennio passato, quando ancora non si era posata a terra la polvere sollevata dal crollo del muro di Berlino sotto il *bombardamento* delle merci provenienti dall'Ovest, e i leader del cosiddetto mondo libero brindavano, spartendosi quel che restava del blocco dei paesi noti all'opinione pubblica come *socialisti*, una normale parola, come ce ne sono tante altre, entrava prepotentemente nel linguaggio comune fino a diventare di moda, e a far essere di moda: "globalizzazione".

Il termine in sé può voler dire qualsiasi cosa a seconda dell'interpretazione che se ne dà, tanto che si presta bene a diversi usi e tempi. C'è chi lo adopera per indicare una sempre maggiore compenetrazione tra i vari mercati nazionali, e quindi una più forte dipendenza reciproca tra i diversi paesi; chi uno scambio fluido, rapido e senza ostacoli di capitali e merci su scala planetaria; chi un'accresciuta capacità di elaborazione e comunicazione tramite le moderne tecnologie quali i computer, i satelliti, Internet e così via.¹⁰ Su questi dati di fatto sono tutti più o meno d'accordo. Comunque la si intenda, generalmente si adopera la parola per indicare l'attuale fase economica, sociale e politica in cui si trova il nostro pianeta e tutto ciò che ne consegue. Ma c'è sempre chi sull'oggettività costruisce le proprie opinioni individuali, ed ecco che la fantomatica globalizzazione, per il semplice fatto di esistere, di essere un processo in corso, sforna contrapposte partigianerie: chi è a favore e chi si oppone. L'elenco ovviamente sarebbe troppo lungo per starlo qui ad analizzare o commentare.

Cerchiamo pertanto di osservare il fenomeno non secondo le categorie della morale o del politicantismo, ma di considerarlo per quello che è, un puro fatto materiale, potenzialmente rivoluzionario, che davvero trasforma il lavoro e la sua distribuzione, che muove enormi masse di capitali e esseri umani, che avvolge il globo in un'unica rete mondiale di *flussi*, che ridisegna le sue città diversamente (e forse meglio) meglio di come qualsiasi architetto o urbanista potrebbe fare. E' possibile considerarla allora come una fase particolare della dinamica storica a cui è giunta la nostra Specie nel corso del suo cammino verso una forma di organizzazione sociale più alta.

La *globalizzazione*, o meglio ancora il *processo in divenire di globalizzazione*, inteso come pura diffusione e scambio al di là delle singole fasi storiche sotto cui possiamo racchiudere l'intera vicenda umana, esiste dalla notte dei tempi, ovvero da quando le primissime comunità si organizzarono sul territorio¹¹ ed incominciarono a *comunicare* tra loro. C'è sempre stata tensione dal *locale* al *globale*, fin da quando venne prodotta la prima eccedenza di oggetti all'interno dei raggruppamenti umani, che denotava appunto *differenza* tra di essi, indicata poi a ragione da Marx come primo motore dello scambio che successivamente diede origine ai diversi modi di produzione succedutisi man mano fino ad oggi.¹² Per non inventare idealisticamente nulla cerchiamo di procedere con ordine.

Come ricorda anche Sun-Tzu, e con lui l'antico pensiero orientale, per giungere ad un qualsiasi risultato occorre prima di tutto avere delle buone basi di partenza su cui impostare ed elaborare un conseguente buon lavoro: è questo che ci consentirà di arrivare a quel risultato che ci siamo preposti come fine. Pertanto facciamo una breve incursione nel passato della nostra Specie, in modo da avere delle solide fondamenta su cui poi andremo a costruire la conseguente analisi dello stato attuale in cui versano le sterminate metropoli del mondo o meglio, anticipando un po' uno dei temi cardine della presente tesi di laurea, la rete metropolitana globale che lo avvolge.

Anche col rischio di sembrare presuntuosi non possiamo fare a meno di partire da l'alba dell'uomo, come la definì lo stesso Stanley Kubrick nel suo *2001 Odissea nello spazio*. Meglio ancora, partiamo dalla relazione dialettica

tra mano, lavoro, cervello e linguaggio che ha determinato il processo di ominazione. Ora potrà sembrare fuori luogo, ma è comunque un passaggio obbligato per arrivare in seguito alla formulazione della nostra tesi. Del resto non staremo di certo qui a ripercorrere tutte le tappe che hanno visto l'evolversi dei primi australopitechi nel genere *homo* fino alla specie *sapiens*, a cui apparteniamo. Quello che ci interessa è capire da un lato come si sia sviluppato il cervello umano, prima quello biologico racchiuso nella scatola cranica, successivamente quello *sociale*, proiettatosi al di fuori del cranio stesso, prodotto della memoria collettiva della specie, fissata e tramandata nella materia; dall'altro capire come si sia sviluppato ed organizzato l'intero corpo della società umana e della sua *industria*, considerando il tutto non come un semplice gioco di scatole cinesi in cui l'una è mero contenitore dell'altra senza che vi sia interazione, ma in profonda correlazione dialettica.

Nella seconda metà del secolo scorso, grazie alla conoscenza accumulata e ai moderni mezzi di ricerca scientifica e analisi sui fossili, si è riusciti a dimostrare ciò che oltre un secolo fa studiosi come Haeckel o Engels avevano sostenuto basandosi sulla semplice indagine dialettica, ovvero che durante l'arco evolutivo dal primate all'uomo si è sviluppato prima il corpo fisico, sensoriale e motorio, in seguito le sue facoltà intellettive; tutto questo in un'epoca in cui era fortemente consolidata anche in ambito scientifico la credenza che il cervello avesse *guidato* il processo di ominazione ed evoluzione. In altre parole oggi si è dimostrato che solo dopo la conquista della posizione eretta da parte dell'uomo è cominciato lo sviluppo del suo cervello, e non che l'uomo si era alzato in piedi *usandolo*.

Per essere più chiari dobbiamo introdurre il concetto di neotenia. Durante gli anni Venti l'anatomista olandese Louis Bolk ebbe interessanti intuizioni circa l'ominazione: a suo parere l'uomo sarebbe l'unico essere vivente ad avere caratteri neotenici. Ciò significa che viene al mondo come "non finito", con il pieno sviluppo da portare a termine. La completa teoria che ne aveva tratto per via induttiva (non dimostrabile scientificamente) è stata in seguito superata da ricerche successive, ma non così è stato per i suoi presupposti materialistici, recuperati infatti a ragione dal paleontologo Stephen Jay Gould.

Secondo tale ipotesi l'uomo nasce come organismo incompleto: a differenza degli altri animali non ha pelliccia, è nudo, disarmato e facile preda tra predatori più grandi, ha arti anteriori non adatti né ad essere zampe né alla locomozione, quindi non specializzati. Ciò sarebbe stata la condizione di base per la successiva conquista della posizione eretta, prodotta dalla speciazione biologica come lo stesso pollice opponibile, che precedono di milioni di anni lo sviluppo del cervello¹³ e in seguito quindi la nascita del linguaggio.

Il pollice opponibile è una caratteristica neotenica. Col tempo, attraverso il lavoro gli arti superiori si affinarono sempre di più, diventando la parte del corpo più versatile, dotata di maggior tatto, cioè di terminazioni nervose sensibilissime che la connettono col sistema nervoso centrale e al cervello.¹⁴ È alquanto privo di senso quindi dibattere se sia intervenuto prima il lavoro o la mano, dato che l'uno non è la diretta causa meccanica dell'altra e viceversa, ma fra loro c'è correlazione, come in un sistema dinamico di retro-azione, durato un paio di milioni di anni in cui hanno agito un vasto insieme di eventi ambientali e genetici, concause, correlazioni, ecc. La cosa certa è che la loro dialettica ha determinato lo sviluppo biologico del cervello, mettendo in moto lo scambio di informazioni tra le sue cellule elementari, e di conseguenza tra cervello e mano, e lavoro e così via, verso risultati superiori.

Ora, se l'uomo nasce per così dire nudo, spoglio dal punto di vista biologico rispetto agli altri animali dei mezzi innati di sopravvivenza, viene da chiedersi non solo come mai non si sia estinto, ma come abbia fatto a diventare specie dominante.

Il punto è che l'uomo possiede la capacità di intervento sulla natura di cui è parte, può modificare l'ambiente circostante piegandolo alle sue esigenze attraverso l'*industria* così come indicata da Marx, ossia la vera natura antropologica dell'uomo, e la tecnica che ne costituisce la base, intesa sia come capacità di costruire o progettare oggetti sia come insieme di conoscenze, strumenti e strutture che incominciano a funzionare come protesi amplificatrici delle capacità umane.¹⁵ È come dire che l'uomo completa e realizza la sua piena umanità attraverso un sistema di relazioni tecniche esterno al proprio corpo. Cervello biologico e tecnica si svilupperanno in

complessità parallelamente, contribuendo alla nascita del linguaggio. Solo al termine dell'ominazione biologica si separeranno.

Quanto esposto nel precedente capoverso costituisce quel vasto insieme *natura-uomo-industria* (non tre fenomeni separati o sommati ma correlati) in divenire di cui Marx parla nei *Manoscritti*.¹⁶ Attraverso la relazione dialettica tra mano, lavoro, cervello e ambiente l'uomo abbandona l'istinto e acquisisce la capacità di progetto, ovvero la capacità di attuare il rovesciamento della prassi attraverso l'industria e i diversi strumenti di cui si dota, veri e propri prolungamenti del suo corpo, che non usa da solo, ma in cooperazione con i suoi simili. È possibile pertanto attribuire al carattere neotenico della nostra specie (cioè alla sua scarsa specializzazione corporea, manuale) anche la dipendenza dell'individuo dal gruppo. Per la propria sopravvivenza l'uomo si aggrega in comunità. Ciò gli consente di cooperare sia sul piano della difesa sia sul piano del procacciamento del cibo, mettendo in correlazione la propria industria con quella degli altri, rendendo il lavoro un puro fatto sociale e sviluppando sempre più profondi rapporti di apprendimento-insegnamento e trasmissione collettiva della memoria attraverso l'evolversi del linguaggio, gestuale e materiale prima ancora che parlato, in simbiosi con l'ambiente. Linguaggio quindi che nasce da rapporti sociali sempre più complessi, dal lavoro nella comunità, e diventa esso stesso mezzo di produzione tra gli altri, comunicazione cosciente in grado di rovesciare la prassi. L'evoluzione del linguaggio permise la trasmissione orale della conoscenza accumulata attraverso procedimenti mnemonici cerebrali più sofisticati.

Il cervello umano quindi, durante l'evoluzione biologica, si è espanso di volume e in complessità. L'accumulo di memoria nel cervello biologico individuale tuttavia presenta dei limiti, dovuti al numero di cellule e al volume che occupano in esso. Detto in altri termini, essendo l'uomo un essere sociale che conduce la propria vita in relazione con gli altri e l'ambiente, accumula e trasmette molta più memoria, quella collettiva, di specie, che non può trasmettere per via biologica.¹⁷

A questo punto sorge spontanea la domanda. Dove si andrà a fissare la memoria della specie? O meglio, come può espandersi la capacità di memoria

dell'individuo se il suo cervello biologico presenta dei limiti all'espansione ed elaborazione? Il punto è che attraverso lo sviluppo sociale dell'uomo la memoria si è, in un certo senso, anch'essa evoluta uscendo dalla scatola cranica degli individui biologici fissandosi in un complesso di oggetti, relazioni e tecniche, diventando memoria collettiva. Se erano occorsi lunghissimi periodi evolutivi affinché l'esperienza individuale si fissasse nell'istinto e venisse trasmessa per via biologica, ora, in tempi infinitamente più brevi, azioni ed esperienze individuali diventano relazioni memorizzabili e trasmissibili col mondo circostante attraverso la tecnica, l'*industria*, vera *natura* dell'uomo, concetto che ritroviamo racchiuso anche nel mito greco di Prometeo, il figlio di Gea, la Madre Terra: colui che, "vedendo in anticipo", dona agli uomini la stessa sua capacità, la capacità di *fare* secondo un *progetto* attraverso le *tecniche*. Insieme con gli altri, l'uomo stesso non era altro che una forma di linguaggio orale attraverso cui veniva trasmessa la memoria collettiva della comunità, le sue conoscenze.

Attraverso di essa, l'attività e l'esperienza individuale si fonde con quella di specie; l'individuo sociale assume caratteri molto più *differenziati* dal punto di vista della conoscenza e dell'azione, ma gli effetti della differenziazione vanno a vantaggio dell'evoluzione sociale della specie. Con il lavoro, la produzione e l'interazione sociale finalizzata l'uomo accelera enormemente la propria marcia, al punto di evolvere più velocemente sul piano della società, nel corpo stesso della società e delle sue realizzazioni, e relegare in secondo ordine l'ominazione sul piano biologico.¹⁸

Durante questo *processo* in divenire millenario l'individuo, la comunità e l'intero ambiente che li circondava non erano *separati*, ma costituivano un unico insieme, un unico corpo sociale, un tutt'uno con la Natura, di cui lo stesso Uomo è parte. Non vi erano dualismi di sorta. La comunità permeava l'individuo, parte del tutto, che a sua volta concepiva la comunità come un prolungamento del suo stesso corpo, e l'ambiente, con tutto ciò che conteneva, come prolungamento del corpo della comunità. Dalla simbiosi con l'ambiente, principale mezzo di produzione e fonte di *ricchezza*, si traeva la base materiale della vita produttiva e riproduttiva della comunità. Va da sé che

non esistevano *rapporti di proprietà* né tantomeno di *valore* fra gli uomini, né tra questi e la base materiale del loro lavoro. Ognuno *apparteneva* al mondo e viceversa.

L'individuo era tale e allo stesso tempo uomo-comunità, essere sociale, senza alcun tipo di soluzione di continuità, come una cellula *differenziata* di un unico organismo che risponde ad uno *scopo comune*; un insieme che verrà ricordato anche dagli antichi Greci pre-socratici, così come prima ancora dalle antiche filosofie orientali, che lo paragoneranno ad un *cervello sociale*, un corpo collettivo composto da tutti gli uomini, la natura e il cosmo.¹⁹ Tale idea è quindi molto antica e, proprio come ogni idea, non può che derivare da una situazione reale che l'abbia preceduta, a meno che non si consideri il pensiero di origine *divina* o immateriale o mistica, cosa da cui ci guardiamo bene dal fare, sforzandoci in questa sede di portare avanti un'analisi condotta con metodo materialistico-dialettico.

Riaccostiamoci ora a quella che i genetisti Luigi Luca Cavalli-Sforza e Albert Ammerman definiscono come transizione neolitica. Nel periodo compreso tra la preistoria e la protostoria gli uomini, raggruppati tra loro in gruppi e comunità più o meno vaste, si sedentarizzarono passando da un'economia fondata sulla caccia e la raccolta ad una basata sull'agricoltura, fenomeno pressoché osservabile in parti diverse del pianeta relativamente in contemporanea.²⁰

Ciò determinò la realizzazione delle prime forme urbane da parte delle società note come pre-civili, ovvero antecedenti la nascita delle categorie quali la proprietà e le classi sociali. L'aumento della popolazione umana e la dislocazione delle comunità su territori sempre più vasti e lontani rispetto a quelli originari portarono a una differenziazione sia dei caratteri etnici che dei prodotti del lavoro, quindi allo scambio di questi ultimi quando erano un'eccedenza o un bisogno.

Col passare del tempo l'affinamento del lavoro e delle sue tecniche, e di conseguenza l'intensificarsi della produzione e degli scambi, diede l'avvio ad una sia pur primitiva divisione del lavoro all'interno delle singole comunità umane. Ciò significa che alcuni loro componenti cominciarono a dedicarsi

esclusivamente ad un'unica attività, chi alla produzione dell'oggetto, chi allo scambio dell'oggetto. Coloro che occupavano questo secondo ruolo si videro costretti a transitare e vivere sul territorio che *separava* le comunità, quindi a diventare dei veri e propri tramiti, dei *medium* (inteso come mezzo) portatori di lavoro, materia, informazione, conoscenza, linguaggio.

Quando all'interno di ogni comunità alcune sfere produttive cominciarono a non essere più finalizzate alla semplice soddisfazione dei bisogni della comunità stessa, ma ad essere maggiormente funzionali allo scambio, i produttori legati a quelle particolari attività videro lentamente recidersi il cordone ombelicale che li teneva uniti in simbiosi con quel corpo vivente che produceva e si riproduceva come insieme di comunità e ambiente. D'altra parte però proprio il distacco dovuto allo scambio di tali elementi dalla comunità originaria permise una conseguente espansione del *cervello sociale* al di fuori delle stesse. Se il cervello biologico si era *allargato* a quello sociale interno alla comunità, ora quest'ultimo si *allargava* ad altre comunità attraverso le sue *cellule specializzate*, compiendo il primo passo di un processo tendente al *globale*.

Erano poste le condizioni che, in un arco di tempo lunghissimo, avrebbero portato alla nascita della proprietà, della famiglia e quindi dello Stato, inteso non come semplice autorità centrale attorno a cui si organizzava la vita intera della comunità, ma come espressione di potere e controllo di una parte della stessa sulle altre. Si andava allargando la frattura all'interno di ciò che Marx definì l'essere comune, la primordiale *Gemeinwesen*.²¹

Man mano che lo scambio dei valori si rendeva sempre più autonomo dai loro produttori e dai bisogni generali dell'uomo, il suo distacco dal tutto originario si faceva sempre più evidente. Se inizialmente lo scambio era basato sul baratto, tra prodotti il cui tempo di lavoro impiegato a produrli come valori d'uso era spesso non equivalente, in seguito alla crescita della divisione del lavoro e la nascita dei gruppi addetti allo scambio si pose l'attenzione sulle differenze sia tra i valori d'uso sia tra i tempi di lavoro, prassi che col tempo prese il sopravvento, contribuendo poi alla nascita delle primissime forme di *mercato*; lo scambio non era più solamente fra una comunità e l'altra, ma anche al loro interno.

Il processo diede avvio all'autonomizzazione del valore di scambio dell'oggetto: impiegato dapprima come mediatore dello scambio stesso, ovvero come equivalente tra altri prodotti, cosa che gli fece acquisire una sua autonomia rispetto al ciclo produzione-consumo, in seguito assunse il ruolo di prodotto specifico dotato di una sua funzione particolare nello scambio, che prevalse sul suo valore d'uso. L'oggetto, da equivalente fra altri nello scambio, diventò *denaro*, equivalente unico ed universale.²²

Lo scambio permise così alle diverse comunità di aggregarsi sul territorio producendo forme urbane sempre più centralizzate, complesse e produttive. In seguito, all'interno di esse, diventate un potente attrattore sociale, il processo di autonomizzazione del valore cominciato con lo scambio divenne un fattore disgregativo degli antichi legami comunitari: si andarono formando le basi di quelle che più oltre nel tempo diverranno le prime *classi* sociali e i successivi modi di produzione, fino all'attuale capitalismo. In questo processo storico anche il *cervello sociale* si è andato evolvendo ed espandendo sempre di più, man mano che cresceva la produzione sociale, e con esso avanzava l'evoluzione dell'*industria*. Dalla nascita del linguaggio la capacità mnemonica della specie è andata sempre più evolvendosi attraverso nuovi gesti, trovando nuove forme di supporto nella materia, relegando sempre più in secondo piano la mente individuale: dalla scrittura simbolica a quella alfabetica, dalla stampa, al libro fino alle enciclopedie e alle biblioteche, dalle macchine automatiche al computer fino alla rete informatica.

Abbiamo visto come l'intera società sia paragonabile ad un corpo vivente, un corpo sociale dotato di un suo cervello altrettanto sociale che, a differenza di quello biologico, non utilizza più l'accrescimento di cellule e di relazioni fra le stesse ma l'accrescimento delle relazioni fra uomini e cose da loro fabbricate, in un'estensione che supera la semplice somma delle parti individuali. Ma mentre tale cervello è andato sempre più espandendosi e migliorandosi nel corso del tempo, accumulando e registrando la memoria della specie in sistemi fisici sempre più complessi, precisi ed efficaci, l'evoluzione dei rapporti di valore e la comparsa della divisione del lavoro sono andati smembrando il corpo sociale dei primordi, producendo separazione non

solo tra l'individuo e la base naturale da cui trae la sua stessa vita produttiva e riproduttiva, ma anche tra individuo e individuo, tra produttori, tra classi sociali. Durante il processo storico di autonomizzazione del valore, l'uomo, espropriato dell'antica simbiosi con l'*altro* e la natura tutta, rimane possessore della sola capacità di erogare lavoro, un'invariante sempre presente durante tutto l'arco storico anche se subisce profonde trasformazioni passando attraverso lo schiavismo prima e il feudalesimo poi, fino ad arrivare al moderno capitalismo dove, diventando merce, permette al suo possessore la facoltà di venderla liberamente sul mercato, e di conseguenza essere egli stesso *libero* sul mercato del lavoro.

Abbiamo iniziato chiedendoci cosa fosse mai la *globalizzazione* e che idea se ne stanno facendo gli uomini. Guardando all'atto pratico, appare chiaro ora che essa non è altro che un particolare momento della dinamica in divenire del reale che si presenta sotto diversi aspetti, ma pur sempre in un'unica forma. Divenire certamente non lineare, ma punteggiato di rotture, o rivoluzioni che dir si voglia, "salti" o "passaggi di stato" attraverso cui la nostra specie si è evoluta (e continuerà ad evolversi) sul piano materiale e sociale.

Come l'affermarsi del valore aveva distrutto le antiche comunità umane, oggi, con la sua piena autonomizzazione ed estensione ad ogni angolo del pianeta attraverso la rimozione dei vecchi limiti che la impedivano, paradossalmente ricrea una sorta di comunità a livello globale. Una comunità però in antitesi con quelle primordiali, visto che riduce ogni individuo a semplice appendice del sistema delle merci.²³ Spieghiamoci meglio.

Il capitalismo, in particolare la fase che stiamo tutt'ora attraversando, è la forma di organizzazione sociale più alta raggiunta fino ad oggi dalla specie umana, dato che è riuscito a socializzare la produzione a livello mondiale in maniera sempre più evoluta. Ma ciò che ha fatto e fa sul piano della produzione non riesce a tradurlo sul piano strettamente sociale.

Guardiamo alla situazione attuale: il modo di produzione capitalistico ha rotto i limiti della singola azienda facendo del mondo un'*unica sede produttiva*, plasmando l'intera società. Le aziende diventano parti di un sistema produttivo superiore, anelli di una più grande linea di montaggio, di una più grande

azienda senza apparenti barriere, che supera i vecchi confini nazionali e si estende sul globo. Alla stessa maniera l'operaio parziale, che non produce nessuna merce finita, è allo stesso tempo globale, nel senso che è solo integrando il suo lavoro con quello degli altri operai parziali sul piano internazionale che produce merce. L'operaio parziale è quindi parte anch'esso di un tutto funzionale al Capitale. Anche in questo senso abbiamo una riproposizione della comunità, ed anche stavolta asservita al modo di produzione dominante (anche perché unico).

Così come l'uomo era stato strappato alla primordiale comunità umana locale dalla nascita del valore, col capitalismo, dove il valore oramai è pienamente autonomo dai reali bisogni dell'uomo, è reinserito nella globale comunità del Capitale, l'unica vera comunità *possibile* oggi, ma in maniera totalmente alienata rispetto alla sua parte umana. È quindi curioso notare che mentre l'uomo è ridotto sempre più a mero ingranaggio, o nel peggiore dei casi ad appendice o protesi del sistema mondiale di produzione, vengono portate in continuazione idee e teorie che lo esaltano come individuo egoista che si fa la propria vita non guardando in faccia nessuno.

Con la completa sussunzione del lavoro al Capitale (dominio reale sulla società da parte del Capitale),²⁴ e quindi della società tutta alle leggi del valore, prende ancora più forza e consistenza il concetto marxiano dell'alienazione, cioè la marcata e netta separazione dell'uomo dal prodotto del suo lavoro, dal suo simile, dalla comunità umana e dalla propria umanità, dalla natura. Tutta la popolazione mondiale è soggetta a tali leggi: mentre una sua grossa fetta è ormai superflua al ciclo stesso del valore, un'altra parte è funzionale solo alla semplice distribuzione del valore, senza che se ne produca di nuovo. Alcuni danno per morte le classi (anche semplicemente intese in senso statistico e sociologico), senza accorgersi della sempre più marcata polarizzazione sociale del mondo.

È in quest'ottica che occorre prendere in esame il processo dell'accumulazione capitalistica. Da un lato vediamo una sempre maggiore diminuzione del proletariato produttivo (cioè del lavoro vivo, che produce nuovo valore), sempre più precario, *flessibile* e mobile. Tale diminuzione è dovuta (ovviamente la questione è molto più complessa, ma a noi basta esporre il

problema di fondo) a quella che gli economisti e politici definiscono come crescita, sviluppo, ovvero all'aumento di produttività (produzione di più merci con meno operai) e alla conseguente estrazione di plusvalore relativo dalla forza-lavoro, che viene investito in nuovi impianti e materie prime (cioè lavoro morto, oggettivato) funzionali all'aumento della produttività stessa. In conseguenza a tale aumento il lavoro vivo si riduce costringendo una parte di popolazione a vivere del plusvalore generato da altri, che a sua volta cala tendenzialmente per via dell'automazione sempre maggiore necessaria all'aumento stesso della produttività, generando una sorta di circolo vizioso. Dall'altro lato, alla diminuzione del proletariato produttivo (a cui segue una crescente sovrappopolazione *relativa* sempre più *stagnante* espulsa dalla dinamica della produzione) risponde l'aumento della massa dei cosiddetti senza riserve, un'umanità proletarizzata che tende ad ammassarsi ai *margini* delle metropoli, (sempre che si possa ancora parlare di margini) che sopravvivono grazie ai canali della cosiddetta economia *informale* (anche se forse più redditizia della *legale*) o vengono *mantenuti* da qualche politica assistenziale mirante per lo più al loro inquadramento, controllo e addomesticamento, ovvero quell'insieme di apparati di controllo e gestione dei corpi umani, della politica sul corpo umano stesso, che Foucault chiamò biopolitica, prassi che tende a produrre un ordine, un controllo e un linguaggio entro cui si esplica ogni forma di vita possibile. Tuttavia è pur sempre vero che la metropoli produce, protegge e ospita nelle sue pieghe anche *altre* forme di vita, *comunità altre*, che tendono ad eludere e a smarcarsi dal disciplinamento entro cui le si vorrebbe inquadrare.

Il Capitale, che già Marx considerava come una sorta di essere antropologico, come se fosse dotato di una sorta di *volontà*, si rende sempre più totalitario legando a se ogni individuo anche come semplice appendice, inchiodando l'intera società alle leggi del valore, leggi che si rendono sempre più autonome da qualsiasi controllo imposto da coloro che ne vogliono regolare o contenere gli effetti: Fondo Monetario Internazionale, Banca Mondiale e organismi simili tentano attraverso le più disparate politiche economiche (negli ultimi mesi con occhi di riguardo nei confronti del sempre bistrattato – in passato – intervento

statale) di organizzare a livello internazionale l'economia, a quanto pare con risultati non proprio efficaci vista l'attuale crisi non congiunturale.

Non è vero, come dicono alcuni, che questi organismi sono i maggiori responsabili dei disastri attuali della *globalizzazione*; essi hanno la funzione di fare da cuscinetto fra i diversi interessi dei vari stati nazionali, anche se poi risultano semplicemente essere al servizio degli Stati Uniti. Ma gli Stati Uniti a loro volta rappresentano solo il principale strumento di cui si serve oggi il Capitale per dominare sull'intero ciclo economico. Il suo cuore pulsa a Washington. Ciò svuota di ogni potere decisionale degno di rilevanza gli stati nazionali che sono ridotti ad essere utilizzati dall'attuale modo di produzione, a cui si adeguano, o come "gendarmi del mondo" (gli USA) o come semplici "distretti industriali" da cui importare manodopera a buon mercato o delocalizzare alcuni rami produttivi. Non solo quindi il Capitale ripropone una versione della comunità (produttiva) allargata all'intero pianeta, ma si struttura in un vero e proprio corpo dotato di cervello, membra (gli stati) e organi (F.M.I., B.M., W.T.O., ecc.). Comunque sia, resta pur sempre l'"agente rivoluzionario" più visibile oggi in circolazione.

Prima di giungere alla sua piena autonomia odierna, la forma-valore, o meglio il denaro, è passato attraverso diversi stadi di metamorfosi: misura dello scambio, mezzo di circolazione, rappresentante delle merci, merce universale accanto a merci particolari, fino alla attuale forma-valore pienamente autonoma, evolutasi a fianco dell'intero corpo e cervello industriale e sociale, a cui è giunto attraverso un processo di circolazione.

La massima socializzazione della produzione realizzata dal capitalismo ha necessitato e necessita tutt'ora di una rapida e snella circolazione di merci e informazione che per essere tale necessita a sua volta del supporto adatto. La rete produttiva planetaria, collegata da strutture logistiche fisiche come strade, ferrovie, navi, aerei, e interconnessa da canali telematici, informatici e satellitari portatori di informazione che annullano le differenze di spazio e tempo, fa al suo caso.

Questi organismi di non esauriscono la loro funzione nella semplice azione di *mettere in comunicazione*, ma sono essi stessi mezzi di produzione: in un

presente dove i limiti dell'azienda si sono allargati al mondo, sono il tramite tra una fase di lavorazione e l'altra, prolungamento del processo produttivo. Naturalmente tutto ciò non è una coincidenza, nel senso che i due fenomeni, l'evoluzione del processo di autonomizzazione del valore e l'evoluzione del *cervello sociale* così come ne abbiamo parlato in precedenza, sono andati di pari passo, determinandosi a vicenda. Pertanto ciò che l'uomo ogni giorno adopera non è nulla di nuovo, ma solo il risultato presente del divenire del cervello sociale, esteriorizzazione di quello biologico, suo prolungamento, processo iniziato con l'amigdala e arrivato, almeno ad oggi, ad Internet, uno strumento ancora "in fasce".

Questo cervello sociale (di cui la Rete è uno degli ultimi gradini raggiunti) che tenta di imitare la rete neuronica del cervello biologico umano, ha avuto bisogno di una struttura di base, di un vero e proprio corpo fisico su cui "innestarsi" ed con cui evolvere dialetticamente: la *città*.

Fin dalle primissime forme di aggregazione urbana, la città è stata sempre il supporto materiale su cui è cresciuto il cervello sociale, manifestazione materiale del lavoro dell'uomo, dell'*industria* della specie, informazione e conoscenza fissata nella materia, nelle sue forme e sul territorio, riflesso della vita sociale e produttiva degli uomini, in cui la vita stessa ha trovato un luogo, uno spazio ottimale in cui svolgersi e non esserne semplicemente contenuta.

La *città*, nelle sue strutture e forme, è sempre stata il riflesso del modo di produzione soggiacente, e allo stesso tempo hardware su cui si fissa la memoria urbano-architettonica del precedente. Anche oggi quindi, così come la conosciamo, non solo è il risultato di lunghe e complesse stratificazioni storiche che si sono succedute nel corso del tempo, ma è anche, soprattutto, la forma reale, visibile e concreta che incarna e rappresenta il modo di produzione capitalistico, ovvero la forma di organizzazione sociale più evoluta ed avanzata raggiunta fino ad oggi dalla nostra Specie, l'unica al mondo in grado di rovesciare la prassi, di *costruire* secondo uno scopo cosciente, un progetto. Gli architetti dovrebbero saperlo bene. Per comprendere quello che oggi è divenuta la *città* occorre ripercorre alcune importanti tappe che l'hanno determinata lungo la dinamica storica. Il divenire sociale (e di conseguenza il

divenire della forma urbana intesa come contenitore della società) è costellata da una serie di rotture rivoluzionarie, in una evoluzione continua della produzione e riproduzione materiale.

Per questo la prima parte della tesi sarà dedicata ad un rapido excursus storico, lungo quelle tappe di sviluppo, rottura e transizione che hanno determinato la forma urbana durante la sua crescita millenaria fino alla forma attuale dissolta su *tutta* la superficie terrestre, e allo stesso tempo altamente concentrata in precisi suoi punti.

E' stato possibile stabilire che la forma urbana è comparsa molto presto, durante la transizione neolitica. Da allora, per tutto questo tempo tranne che per l'ultimo paio di secoli, è possibile dire grosso modo fino alla rivoluzione industriale, ha mantenuto più o meno le stesse caratteristiche. Se la città precivile, antica e medievale era assimilabile al corpo umano e alla sua scatola cranica che non poteva contenere il cervello sociale che andava evolvendosi, la sua espansione *all'esterno* era altrettanto inevitabile. E che cosa sono allora le megalopoli odierne, anzi, la metropoli globale estesa all'intero pianeta se non una risposta a quest'esigenza? La megalopoli moderna simula allora sempre più un corpo vivente, con i suoi organi, i flussi che li alimentano, le diramazioni nervose che distribuiscono ordini e informazione.

Figlie dello sviluppo quantitativo del capitalismo, si diffondono sempre più fino a dissolversi nel territorio. L'antropomorfizzazione della crosta terrestre procede con l'affermazione del Capitale diffuso, in una continua azione di distruzione e costruzione.

Dopotutto il 2007 è stato l'anno in cui la popolazione residente nei grandi centri urbani ha sorpassato quella residente nei piccoli e medi centri, e di conseguenza quella delle aree rurali. Guardiamo i dati forniti dall'O.N.U.: secondo il rapporto annuale *State of the World's Cities 2006/2007*²⁵ del Programma delle Nazioni Unite per gli Insediamenti Umani (UN-Habitat) oltre un miliardo di persone vive in baraccopoli, negli slum, nelle *favelas*. Per ammissione della stessa O.N.U., il numero è solo provvisorio e destinato a crescere vertiginosamente. Da studi fatti tramite modelli matematici di simulazione, entro il 2010 si prevede che nei conglomerati urbani con più di 50.000 abitanti vivrà il 51,3 % della popolazione mondiale, quota che toccherà il

60% nel 2030, mentre raggiungerà il 75 % nel 2050.²⁶ Ovviamente mantenendo gli attuali ritmi di crescita, o sviluppo che è lo stesso, che non fanno altro che aumentare la miseria stessa, ed incatenano ad essa milioni di persone. E questa aumenterà proprio perché si incrementerà ancora la produttività traducendosi in una quantità enorme di sovrappopolazione, sempre più *precaria*.

Lo stato in cui versa il pianeta fa venire in mente la macabra metafora formulata da Lévi-Strauss:²⁷ la forma urbana, soprattutto nella sua veste metropolitana attuale, come un tentativo mutante dell'evoluzione, una neoplasia, un cancro con metastasi tentacolari che invadono e permeano il territorio che continua la sua attività ipercostruttiva di cellule, un immenso corpo urbano che soffoca quello umano controllandone e determinandone la vita, disumanizzandola.

Poche righe più su abbiamo usato il termine metropoli globale per indicare lo stato di evoluzione oggi raggiunto dalla forma urbana, sempre più simile ad un corpo vivente coi *flussi* che lo sostentano. Per poter parlare di metropoli globale occorre innanzitutto citare brevemente la teoria delle cosiddette città globali, introdotta da alcuni ricercatori verso la fine del secolo scorso, tra i quali Saskia Sassen, professore di sociologia all'Università di Chicago, che ha dedicato a questo fenomeno gran parte dei suoi ultimi studi. Mettendo in evidenza come lo scambio di *flussi* non avvenga più semplicemente all'interno di una stessa metropoli (e questo era noto da un bel pezzo) ma anche fa metropoli lontane, magari anche agli antipodi, sostiene che le città, luoghi base in cui si svolgono i processi di globalizzazione, tornano ad essere protagoniste di tale fase, legandosi tra di loro in *network* che si espandono al di là dei vecchi confini nazionali.²⁸

Riferendosi alle città globali, le definisce *nodi strategici*. Ora, e veniamo al punto centrale della tesi, è possibile considerare le città globali alla stregua di nodi di una vasta rete che comprende l'intero globo? E questa rete mondiale di città globali a sua volta un'unica grande metropoli globale, con le vecchie città e metropoli di per sé relegate al ruolo di quartieri o distretti della stessa? E se

si, che cos'è oggi la metropoli globale, da che cosa è determinata? Cosa produce? Cosa contiene?

Il presente lavoro tenterà di studiare tale situazione urbana venutasi a creare e lo farà attraverso uno strumento, un mezzo, relativamente giovane, anche se ormai ha oltre cento anni di età: il cinema, molto più *sensibile* di altri strumenti, mezzi o linguaggi nel registrare e mostrare i fenomeni urbani e sociali dell'attualità. Dopotutto anche la macchina da presa, e il cinema che ne consegue in tutte le sue diverse manifestazioni e sfaccettature, non è altro che una esteriorizzazione e registrazione della memoria umana, della conoscenza, al pari degli altri strumenti tecnici prodotti nel corso della Storia, il suo fissarsi sulla pellicola (o nei bit) per poter poi essere trasmessa fra gli uomini nello spazio e nel tempo, al di là degli individui e delle generazioni; e lo fa in maniera dinamica, al contrario della fotografia sua stretta parente e "genitrice", riprendendo, riproducendo e trasmettendo una dinamica del divenire reale, oltre che re-interpretabile in chiave simbolica, metaforica, fantascientifica, ecc..

Come dice Francesco Casetti, «il cinema ha uno sguardo profondamente rivelatore: mettendo a punto un certo modo di osservare le cose, i film ci hanno aiutato a vederle, e a vederle nello spirito del tempo. Si tratta però anche di uno sguardo vincolante: nell'aprirci gli occhi, i film ci hanno suggerito cosa guardare e come guardarlo».²⁹ Parlando al passato, si riferisce ovviamente al Novecento, di cui il cinema è *occhio*, come sostiene. Ma la frase trova comunque piena validità attuale. Il cinema inteso come mezzo (*medium*) di indagine del presente «in grado di restituirci il mondo nella sua totalità, e non solo attraverso dei frammenti; una visione [...] modellata sull'occhio dell'uomo e non solo su una macchina».³⁰ Cinema come unione dialettica di uomo e macchina, attraverso cui rappresentare e decifrare la realtà del mondo e delle sue metropoli.

Nel prequel appena concluso sono stati esposti in forma breve ma - speriamo - esauriente alcuni punti cardine che riteniamo di fondamentale importanza per una corretta impostazione di tutto il lavoro che seguirà. Molti di questi

punti cardine (il divenire umano e urbano nella Storia, le sue rappresentazioni attraverso il simbolico, il rapporto città-campagna, la metropoli globale e le forme di vita che la abitano, il rapporto tra i corpi (umani e urbani) e le diverse politiche di controllo e inquadramento su di essi, lo stato in cui versano le *periferie* del mondo e i suoi luoghi dell'abitare...) verranno ripresi e ampliati nel proseguo dei capitoli, altri verranno qui abbandonati o sarà fatto loro riferimento in maniera marginale. Tutti comunque concorreranno alla definizione del risultato finale che si vuole ottenere: un'indagine su quello che è oggi la metropoli-mondo condotta attraverso il ricorso al cinema contemporaneo, alla rappresentazione che ne dà, e sullo stesso cinema contemporaneo, se e come possa essere considerato un'espressione del simbolico nei riguardi della forma urbana attuale.

¹ Vere Gordon Childe, *La rivoluzione urbana* (a cura di Alessandro Bianchi e Mario Liverani), Rubettino, Soveria Mannelli 2004, p. 13.

² «Ciò che, fin dappprincipio, distingue il peggiore architetto dalla migliore ape è il fatto di aver costruito la cella nella propria testa prima di costruirla in cera. Al termine del processo lavorativo, si ha un risultato che era già presente all'inizio nella mente del lavoratore; che, quindi, esisteva già come idea. Non è che egli si limiti a produrre un cambiamento di forma nel dato naturale; realizza in esso, nel medesimo tempo, il proprio scopo, uno scopo ch'egli conosce, che determina a guida di legge il modo del suo operare, e al quale egli deve subordinare la propria volontà». Karl Marx, *Il Capitale. Libro I*, Editori Riuniti, Roma 2006, p. 128.

³ Ci si riferisce ancora al materialismo dialettico, o *dialettica materialistica* come avrebbe detto Engels, metodo d'indagine della realtà basato su tre pilastri fondativi, su cui poggia l'intero *modo di essere* della natura nella sua interezza: 1) La conversione della quantità in qualità (e viceversa): in natura le variazioni qualitative possono essere ottenute dal sommarsi graduale di variazioni quantitative che culmina con un salto (inerentemente non-graduale) di qualità; la nuova qualità è considerata altrettanto reale di quella originaria e non è più ad essa riconducibile. Più in generale, ogni differenza qualitativa è collegata ad una differenza quantitativa e viceversa: non esistono le categorie metafisiche "quantità" e "qualità" bensì esse costituiscono due poli di un'unità dialettica. 2) La compenetrazione degli opposti (ossia dell'unità e del conflitto degli opposti) garantisce l'unità ed al tempo stesso il mutamento incessante della natura: tutte le esistenze essendo costituite di elementi e forze in opposizione hanno il carattere di una unità in divenire; l'unità è considerata temporanea, mentre il processo di mutamento è continuo. Le categorie hanno contorni sfumati ma non per questo è illusoria o meno intensa la loro contrapposizione e la dinamica evolutiva che ne deriva. 3) La negazione della negazione: ogni sintesi è a sua volta la tesi di una nuova antitesi che darà luogo ad una nuova sintesi che risolve le contraddizioni precedenti e genera le sue proprie contraddizioni. Insieme producono una realtà in divenire, in rivoluzione, che spezza qualsiasi immagine statica e immutabile del Cosmo. È lo stesso concetto che ritroviamo racchiuso nel Tao (Yin e Yang) e nelle antichissime "filosofie" orientali (ma sarebbe più opportuno definirle *scienze primordiali*, come gli oracoli scritti nell'*I'Ching*). I due colori (solitamente nero e bianco) simboleggiano gli opposti, Yin e Yang appunto, interpretabili come femminile e maschile, negativo e positivo, ecc. che non stanno tra loro in rapporto dualistico, ma è dalla loro interazione che nasce il divenire, il movimento perpetuo dell'Universo e di ciò che ne fa parte, ossia ciò che i popoli orientali chiamano "Via" o "Sentiero", attraversato dall'energia che scaturisce dal divenire stesso, il C'hi. È interessante il fatto che una metafisica primordiale (ma a suo modo geniale) attraverso l'intuizione profonda abbia compreso la natura stessa e il fatto che l'uomo ne faccia intimamente parte, e non sia al contrario un qualcosa al di fuori della natura stessa, ma soprattutto le correlazioni dialettiche che determinano il *tutto*.

⁴ La teoria di Gould, catastrofica, libera l'evoluzione dalla concezione gradualistica e uniforme di Darwin e dei suoi epigoni odierni dimostrando che il famoso "anello mancante" manca proprio perché non c'è: la discontinuità non è data dalla mancanza o dalla difficoltà a rinvenire i fossili, ma è il salto evolutivo occorso che fa sì che ci sia tale mancanza. I fossili dimostrano che la maggioranza delle specie appaiono e scompaiono senza aver subito alcuna variazione significativa durante la loro esistenza sulla terra. Non mancano quindi "pezzi", come sostengono al contrario i sostenitori del gradualismo neodarwinisti. In sostanza la teoria di Gould sostiene che la spinta ai cambiamenti evolutivi sia data dalle differenze all'interno della stessa specie. Le nuove specie sorgono in seguito a una scissione della linea evolutiva e si sviluppano rapidamente. All'origine della nuova specie si trova una piccola sottopopolazione della forma ancestrale. La nuova specie si

origina in una parte piccolissima dell'ambito di distribuzione geografica della specie ancestrale, in un'area isolata alla periferia di questo ambito.

⁵ Cfr. Karl Marx, *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, Einaudi, Torino 2007.

⁶ Cfr. Mark Buchanan, *Ubiquità*, Mondadori, Milano 2003.

⁷ «La creazione del primo utensile artificiale da parte del primo antropiano ha posto la tecnica al di fuori delle realtà zoologiche, dello svolgimento multi-millenario dell'evoluzione e, nello stesso tempo, la memoria sociale ha acquistato la possibilità di raggiungere un totale a un ritmo rapido. [...] Tutta l'evoluzione umana contribuisce a porre al di fuori dell'uomo ciò che, nel resto del mondo animale, corrisponde all'adattamento specifico. Il fatto materiale che colpisce di più è certo la «liberazione» dell'utensile, ma in realtà il fatto fondamentale è la liberazione della parola e quella proprietà unica posseduta dall'uomo di collocare la propria memoria al di fuori di se stesso, nell'organismo sociale». André Leroi-Gourhan, *Il gesto e la parola*, p. 155-159.

⁸ Cfr. Joel De Rosnay, *L'uomo, Gaia e il Cibionte. Viaggio nel terzo millennio*, Dedalo, Bari 1997.

⁹ Il concetto di fine della storia è stato recentemente riproposto nelle opere di Francis Fukuyama, con il saggio omonimo del 1992. La concezione storica di Francis Fukuyama non è di natura strettamente filosofica, ma piuttosto, sia per la sua formazione culturale (economia politica), sia per i suoi interessi, rivolti all'analisi della società contemporanea, una teoria storiografica, che riprende alcuni temi classici della storiografia, applicandoli al presente e all'attuale evoluzione del quadro storico. Al progresso tecnologico è strettamente collegato il progresso della dignità umana. Il desiderio di riconoscimento e di visibilità, per Kant la "libertà", nella sua dimensione spirituale, secondo Fukuyama si attua nella sua dimensione storica con la democrazia: storicamente essa infatti risulta dal desiderio di riconoscimento divenuto aspirazione universale, appartenente cioè a tutto il popolo. La più progredita forma di democrazia è quella che rispetta la base spirituale delle aspirazioni sociali di ogni singolo cittadino, consentendogli di affermarsi autonomamente e originalmente in base alle proprie capacità e ai propri mezzi e questa forma viene chiamata "democrazia liberale". La caduta del muro di Berlino rappresenta la conferma più vistosa ed epocale di una tendenza a livello globale, rivolta a conformare i sistemi politici ai principi della democrazia liberale. Essa è per Fukuyama la meta della vicenda storica di ogni popolo, in quanto arriva dopo il fallimento di altri esperimenti politici, quali monarcia, oligarchia, o totalitarismo, che hanno ammesso la loro sconfitta proprio trasformandosi in liberalismo. «Quando il neoliberalismo – come venne definita la nuova ideologia – riuscì a travalicare l'angusta versione Reagan/Thatcher trasformandosi in una varietà di espressioni adattabili a ogni cultura, si impose rapidamente come nuova egemonia ideologica. All'inizio degli anni Novanta giunse a costituire ciò che Ignacio Ramonet definì *la pensée unique* (il pensiero unico). Anche se il dibattito ideologico vero e proprio presentava una maggiore ricchezza, in superficie sembrava che le classi dirigenti del mondo avessero adottato una posizione intellettuale comune: una corrente intellettuale non necessariamente ispirata a Von Hayek e Fukuyama, ma di certo debitrice di Adam Smith e Stuart Mill. In tale contesto, ci si attendeva che i liberi mercati avrebbero compiuto miracoli economici e istituzionali, in modo particolare quando associati alle nuove meraviglie tecnologiche promesse dai futurologi». Manuel Castells, *La nascita della società in rete*, Università Bocconi, Milano 2008, p. 155.

¹⁰ «La piena globalizzazione economica poté avanzare solo grazie alle nuove tecnologie dell'informazione e della comunicazione. Sistemi avanzati di computer hanno consentito a nuovi e potenti modelli matematici la gestione di complessi prodotti finanziari nonché l'esecuzione di transazioni ad alta velocità. Sistemi di telecomunicazioni sofisticati collegano in tempo reale i centri finanziari di tutto il globo. La gestione online ha permesso alle imprese di operare da un capo all'altro del mondo. La produzione basata sulla microelettronica ha reso possibile la

standardizzazione di componenti e la customizzazione del prodotto finale nell'ambito della produzione flessibile ad alto volume, organizzata in una catena di montaggio internazionale. Le reti transnazionali di produzione di beni e servizi hanno fatto affidamento su un sistema interattivo di comunicazione e trasmissione di informazioni per garantire i cicli di feedback e impostare il coordinamento della produzione e della distribuzione decentrate. La tecnologia dell'informazione si è rivelata fondamentale per la gestione di un web mondiale di trasporto merci e persone rapido e ad alta capacità, costituito da rotte aeree, linee di navigazione transoceaniche, ferrovie e autostrade. Il trasporto multimodale su container è stato reso efficiente da sistemi informativi che provvedono a programmare e monitorare le merci e la spedizione, nonché da sistemi automatizzati di carico/scarico. Un vasto sistema di linee aeree e treni ad alta velocità, *VIP lounges* e servizi per le aziende negli aeroporti hanno dato supporto alle imprese nei principali snodi mondiali; hotel internazionali dotati di Internet e intrattenimento cosmopolita hanno fornito l'infrastruttura per la mobilità manageriale. E, sul finire degli anni Novanta, Internet è divenuta la spina dorsale tecnologica di un nuovo tipo di impresa globale, l'impresa a rete». Manuel Castells, *op. cit.*, pp. 147-148.

¹¹ «Possiamo considerare l'espansione delle prime fasi dell'agricoltura come un processo di diffusione spiegabile in due modi sostanzialmente diversi, che occorre distinguere nettamente a livello concettuale. Secondo uno di questi, si può considerare il processo come risultato di una diffusione culturale: cereali e tecniche agricole in questo caso sarebbero passate da un gruppo all'altro senza richiedere il movimento o lo spostamento geografico delle persone. Alternativamente, si può vedere l'espansione come un processo di diffusione causato dalla crescita e dallo spostamento di una popolazione: secondo quest'ultima spiegazione, per la quale si parla di diffusione demica, non è l'idea dell'agricoltura a diffondersi ma gli agricoltori stessi, e con questi la loro cultura. La diffusione assumerà un carattere demico essenzialmente in situazioni in cui un cambiamento considerevole della struttura della popolazione segue alla nuova forma di sussistenza. Si può dimostrare matematicamente che se un aumento della popolazione coincide con una modesta attività migratoria locale, ne deriverà un'onda di espansione della popolazione che avanzerà a velocità radiale costante. È esattamente la forma di espansione che osserviamo nel caso del calcolo della velocità ottenuto dai dati europei. Il modello di un'onda di avanzamento di popolazioni corrisponderebbe ad un'espansione lenta e continua, che comporterebbe la formazione frequente di nuovi insediamenti a brevi distanze dai luoghi precedentemente occupati». Albert Ammerman, Luigi Luca Cavalli-Sforza, *La Transizione Neolitica e la genetica di popolazioni in Europa*, Bollati Boringhieri, Torino 1986, p. 83.

¹² Cfr. Karl Marx, *Il Capitale, Libro I*, Editori Riuniti, Roma 2006.

¹³ Cfr. André Leroi-Gourhan, *Il gesto e la parola*, Einaudi, Torino 1977.

¹⁴ Edward Clegg, *Homo sapiens. Introduzione alla biologia umana*, Bollati Boringhieri, Torino 1977.

¹⁵ «La vita della specie, tanto nell'uomo quanto negli animali, consiste fisicamente anzitutto nel fatto che l'uomo (come l'animale) vive della natura inorganica, e quanto più universale è l'uomo dell'animale, tanto più universale è il regno della natura inorganica di cui egli vive. Le piante, gli animali, le pietre, l'aria, la luce, ecc., come costituiscono teoricamente una parte della conoscenza umana, in parte come oggetti della scienza naturale, in parte come oggetti dell'arte – si tratta della natura inorganica spirituale, dei mezzi spirituali di sussistenza, che egli non ha che da apprestare per goderne e assimilarli –, così costituiscono anche praticamente una parte della vita umana e dell'umana attività. L'uomo vive fisicamente soltanto di questi prodotti naturali, si presentino essi nella forma di nutrimento o di riscaldamento o di abbigliamento o di abitazione, ecc. L'universalità dell'uomo appare praticamente proprio in quella universalità, che fa della intera natura il corpo *inorganico* dell'uomo, sia perché essa 1) è un mezzo immediato di

sussistenza, sia perché 2) è la materia, l'oggetto e lo strumento della sua attività vitale. La natura è il *corpo inorganico* dell'uomo, precisamente la natura in quanto non è essa stessa corpo umano. Che l'uomo *viva* della natura vuol dire che la natura è il suo *corpo*, con cui deve stare in costante rapporto per non morire. Che la vita fisica e spirituale dell'uomo sia congiunta con la natura, non significa altro che la natura è congiunta con se stessa, perché l'uomo è una parte della natura». Karl Marx, *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, Einaudi, Torino 2007, p. 73-74.

¹⁶ Cfr. Karl Marx, *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, cit.

¹⁷ Cfr. André Leroi-Gourhan, *op. cit.*

¹⁸ Cfr. André Leroi-Gourhan, *op. cit.*

¹⁹ Cfr. *I-Ching. Il libro dei mutamenti* (a cura di Wilhelm R.), Adelphi, Milano 1995.

²⁰ «È ragionevole pensare che in alcune zone si sia venuta a determinare una densità elevata di abitanti, che rese difficile sostenere la popolazione locale con la vecchia economia di caccia e raccolta. Si deve essere creato insomma un problema di sovrappopolazione. Probabilmente ciò è andato di pari passo con un cambiamento nelle condizioni ambientali che ha interessato in quel periodo l'intero globo terrestre. Il clima è diventato decisamente più freddo, la flora e la fauna sono mutate... In molti luoghi le popolazioni umane devono essersi trovate in grandi difficoltà. Questo può spiegare perché l'agricoltura ha avuto inizio più o meno nella stessa epoca in punti diversi del mondo, probabilmente nelle zone le cui condizioni favorivano una densità di popolazione più elevata, perché disponevano di un ambiente più ricco, e soprattutto di piante e animali facili da coltivare o allevare». (Luigi Luca Cavalli-Sforza, Francesco Cavalli-Sforza, *Chi siamo?*, Mondadori, Milano 1994, p. 209) «La documentazione attuale prospetta l'ipotesi che l'agricoltura si sia sviluppata indipendentemente in più parti del mondo. Una mappa dei luoghi di origine dell'agricoltura tracciata da J. R. Harlan nei primi anni settanta, per esempio, indica tre centri fondamentali: uno nell'Asia sudoccidentale per frumento e orzo, un altro nella Cina settentrionale dove inizialmente la coltura principale sembra essere stata il panico (*Setaria italica*), e un terzo nell'America Centrale, dove si coltivarono mais e parecchie altre piante fin da un'epoca remota». Albert Ammerman, Luigi Luca Cavalli-Sforza, *op. cit.*, p. 25.

²¹ L'essere della comunità umana nella totalità dell'universo in processo. La comunità umana che incarna coscientemente il rapporto vivo con l'universo concreto quale suo intero naturale. L'essere comune *indiviso*. Comunità umana totale. Il *ricambio organico* tra la specie e l'universo naturale. Eccone alcune possibili definizioni. *Gemeinwesen*, parola tedesca direttamente intraducibile in lingua italiana, è una delle parole preferite di Karl Marx, oltretutto uno dei concetti basilari nei suoi scritti giovanili. Può essere riferita alle diverse epoche della storia umana, ai primordi (come nel caso posto da noi in questione) come all'attualità. Se ci riferiamo al primo caso bastano le definizioni fornite inizialmente, tese ad indicare l'appartenenza del singolo individuo (essere indiviso, non *separato* nella sua umanità) alla comunità umana *naturale* dei primordi, anch'essa non *separata* e alienata, viva nell'insieme dialettico *natura-uomo-industria*, sempre secondo quanto esposto da Marx nei *Manoscritti economico-filosofici del 1844*. L'evoluzione sociale attraverso le successive forme di produzione della storia e il parallelo autonomizzarsi del valore staccano l'uomo da questa iniziale e autentica *Gemeinwesen*. Ecco allora che Marx definisce così il programma rivoluzionario: "*L'essere umano* (la natura umana) *è la vera Gemeinwesen* (comunità) *umana*". Intende con ciò dire che la Rivoluzione è quel millenario processo di ricongiunzione dell'uomo con la sua vera natura, ora *svilupata*, in seno ad una comunità non fittizia (come quella odierna del Capitale) ma di nuovo autenticamente umana. «In definitiva, tutta la storia dell'umanità coincide con la storia della perdita della sua comunità più o meno ristretta, più o meno immersa nella natura (di qui la famosa idolatria della natura), sotto l'azione del valore di scambio; con la storia della lotta contro il valore il quale, prima sotto forma di denaro (equivalente generale, moneta universale), e poi di capitale, si costituisce come

comunità oppressiva e impone all'uomo la necessità di distruggerla per fondare il vero *Gemeinwesen* umano: l'essere umano come polo universale e l'uomo sociale come polo individuale, e la loro armoniosa compenetrazione». (Jacques Camatte, *Il capitale totale. Il "capitolo VI" inedito de "Il Capitale" e la critica dell'economia politica*, Dedalo, Bari 1976, p. 437) La separazione dell'uomo dalla propria umanità nel corso della storia provoca rivolte, in sostanza tutte scaturite proprio da questa separazione, da questo isolamento dell'individuo dalla *Gemeinwesen*: non la comunità politica del Capitale (che potremmo indicare con *Gemeinschaft* o *Volks-Gemeinschaften*: la comunità fittizia del Capitale), ma «la comunità dalla quale il suo lavoro lo separa è la vita stessa, la vita fisica e intellettuale, la moralità umana, l'attività umana, l'essere umano». (Cfr. Marx) È ciò che produce la vera alienazione umana. Possiamo dire che la *Gemeinwesen* è il principio comunitario che non si «rapprende» mai in una data *Gemeinschaft*. Jacques Camatte ne ha dato una sistemazione puntuale. Ne riportiamo alcuni brani, come questo sulla *Gemeinwesen* primordiale: «Per meglio cogliere l'alienazione è necessario esporre brevemente in che modo gli uomini lottano contro di essa. Innanzitutto è necessario ricordare che, in seno alle comunità primitive, c'è solo la possibilità di una alienazione, di un divenire altro che sia mutilazione, giacché la comunità attraverso molteplici meccanismi riesce a mantenere la propria coesione, la propria permanenza. A questo proposito è importante far osservare che il mito di queste società permette di pensare, di dominare il discontinuo e allo stesso tempo il continuo. I miti originari tendono a mantenere la permanenza del salto dalla natura alla natura umana (dalla natura alla cultura, come dicono alcuni): è la permanenza di una discontinuità. D'altra parte i miti dominano tutto ciò che può alterare l'individuo nel corso del suo proprio divenire, perché il mito è paradigma di vita. È in questo senso che appare costrittivo e, al limite, si pone come il vero soggetto o la sostanza di cui l'uomo non sarebbe che l'accidente. Il fondamento materiale di ciò è dovuto al fatto che la comunità tenta al massimo di annichilire gli effetti di ogni evento che potrebbe essere il punto di partenza della sua decomposizione, oppure li integra assimilandoli – nel senso propriamente biologico del termine – in modo tale che quanto era estraneo, altro, diventava corpo del *Gemeinwesen*. [...] A nostro avviso, il mito è rappresentazione del *Gemeinwesen* e l'essere individuale della comunità si ritrova in questa rappresentazione (che d'altra parte è più o meno immediata): il che salda effettivamente la sua esistenza a quella della comunità. Più precisamente, diremo che l'uomo, essendo attività sensibile ed avendo una natura a lui esterna (il che è immediatamente percepibile a proposito dell'alimentazione: il cibo è esterno all'uomo), ha bisogno di appropriarsi degli elementi esterni per poter compiere il suo ciclo vitale. All'inizio, l'essere individuale, lo fa come membro della sua comunità ed è più esatto dire che è proprio essa a riprodursi e, con ciò, a riprodurre tutti i suoi membri. Ma da questa separazione e da questa sensibilità nascono le rappresentazioni. In ultima analisi, si può dire che in questa epoca storica l'uomo individuale è dipendente dalla natura ma che, grazie alla sua comunità, questa dipendenza non può trasformarsi in alienazione. Quando la comunità è distrutta, si perde per gli uomini la possibilità di ritrovarsi, di riconoscersi; di qui la necessità del suo riformarsi sotto altre forme: la religione, lo Stato, la letteratura, l'arte». (Jacques Camatte, *op. cit.*, pp. 230-231) Ecco una sua spiegazione generale sull'uso che ne fa Marx: «*Gemeinwesen* non è affatto una parolina che Marx ha usato una volta in uno dei suoi scritti giovanili. Si tratta invece di una questione essenziale, meglio, della questione centrale dell'opera di Marx. A parte gli scritti giovanili, Marx vi ritorna nei tre libri del *Capitale* (cfr. *Das Kapital*, Verlag Dietz, Berlin 1932, Buch I, pp. 350, 369; Buch II, p.128, nota 12; Buch III, pp. 203, 360, 362, 366, 837, 886, 934). Nei *Grundrisse* che precedono di poco *Il Capitale*, la questione del *Gemeinwesen* è al centro dell'analisi. Ma è particolarmente significativo che Marx ritorni su di essa in uno dei suoi ultimi scritti importanti, *Randglossen zu Adolph Wagners "Lehrbuch der politischen Oekonomie"*, del 1881-1882. "Nelle primitive comunità (*Gemeinwesen*) in cui ad es. i mezzi di vita vengono prodotti comunitariamente

[*gemeinschaftlich*] e divisi fra i compagni della comunità [*Gemeindegenossen*], il prodotto comunitario [*gemeinsame*] soddisfa direttamente i bisogni vitali di ogni compagno della comunità, di ogni produttore, e il carattere sociale del prodotto, del valore d'uso, sta qui nel suo carattere comunitario [*gemeinschaftlichen*]. (in *Das Kapital*, Buch I, ed. cit., p. 848) Marx critica qui, attraverso Wagner, Rodbertus, e il suo *valore d'uso sociale*, cioè il socialismo di Stato coi suoi *Staatsgüter, Gemeingüter*. In Rodbertus riconosceva il suo maestro socialista Tönneis, che proprio in quegli anni pubblicava la sua opera *Gemeinwesen und Gesellschaft* (*Comunità e società*, ed. Comunità). Tönneis ignorava che la questione del *gemeinwesen* è centrale nell'opera marxiana: per lui Marx è soprattutto lo scienziato, l'economista che ha scoperto le leggi economiche del capitalismo; il socialismo di Tönneis deriva invece tutto da Rodbertus. Per Tönneis, il quale usa le due parole *Gemeinschaft e Gemeinwesen*, si tratta di restaurare una specie di *Volksgemeinschaft*. La sua opera è all'origine della sociologia tedesca, ad es. di Weber, e fu utilizzata anche dal nazismo, sebbene Tönneis fosse personalmente antinazista: essa si colloca nel periodo di passaggio del capitale dal dominio formale al dominio reale, nel periodo in cui il capitale tende a costituirsi in comunità materiale. Dopo la II guerra mondiale, la filosofia tedesca arriva nella scuola di Francoforte alla scoperta della critica dell'economia politica come affermazione del comunismo: "Anche in Marx troviamo il peccato originale al momento del passaggio dalla campagna alla città: 'comune orientale' del mondo agricolo slavo (cioè il *mir* nella descrizione di Haxthausen) sarebbe modello originario di una 'comunità' posta come fine, e nella quale l'uomo vive come signore delle condizioni della sua realtà (cfr. *Karl Marx, Grundrisse der Kritik- der politischen Oekonomie*, Berlin. 1953, p. 375)". (in *Istituto per la ricerca sociale di Francoforte, Lezioni di sociologia*, a cura di Max Horkheimer e Theodor W. Adorno, Einaudi, p. 111). L'ironia contenuta in questa frase si ritorce però contro Adorno, il quale, come ultimo rappresentante della filosofia tedesca, scopre, quasi un secolo dopo Marx, che il comunismo è l'affermazione di un nuovo *Gemeinwesen* umano. Né questo *Gemeinwesen* poteva essere esorcizzato, da parte di Adorno, attraverso la difesa della democrazia, o attraverso l'esaltazione romantica dello *scambio libero e giusto* (cfr. *Dialettica negativa*, Einaudi, 1970, p. 131). Infine, è significativo che Hans-Jürgen Krahl abbia scritto: "La predicazione su se stesso del soggetto appare (*erscheint*) come la predicazione del soggetto sociale, della obiettivazione di un lavoro astratto sciolto da ogni base naturale, nella forma di denaro della merce, la quale appare infine agli individui sociali come il loro *Gemeinwesen* esistente coralmente (*dinglich*) al di fuori di loro". (cfr. *Zur wesenslogik der Marx'schen Warenanalyse*, in *Hans-Jürgen Krahl, Konstitution und Klassenkampf*, Verlag Neue Kritik, 1971, p. 53; ed. It. Jaca Book, Milano 1973: *Costituzione e lotta di classe*). Jacques Camatte, *op. cit.*, pp. 444-445, nota 6.

²² Cfr. Karl Marx, *Lineamenti fondamentali della critica dell'economia politica: 1857-1858*, La Nuova Italia, Scandicci (Firenze) 1997.

²³ Cfr. Jacques Camatte, *op. cit.*

²⁴ Cfr. Jacques Camatte, *op. cit.*

²⁵ Il rapporto in questione è consultabile all'indirizzo <http://ww2.unhabitat.org/wuf/2006/documents/HSP.WUF.3.INF.3.pdf>

²⁶ «Sono passati alcuni decenni da quando ci siamo resi conto che il mondo è un sistema unico, integrato e sinergico ma anche piccolo e fragile. Sappiamo che, per la prima volta nella storia dell'umanità, la maggior parte del pianeta conduce una vita urbana. Le proiezioni ci dicono che questa tendenza si protrarrà: secondo le previsioni nel 2050 si sarà concentrato nelle città il 75 % della popolazione globale, che risiederà per lo più in megalopoli di svariati milioni di abitanti e in regioni a intensa urbanizzazione che si estendono oltre i confini degli stati e dei continenti». Richard Burdett, *La costruzione della città in un'era di trasformazione urbana globale* in *Città. Architettura e società, vol. I*, Marsilio/La Biennale di Venezia, Venezia 2006, p. 3.

²⁷ Claude Lévi-Strauss, *L'uomo, malattia del pianeta Terra. Gli uomini visti da un'ameba* in *La Repubblica*, 10 marzo 2000 consultabile all'indirizzo <http://www.swif.uniba.it/lei/rassegna/000310.htm>

²⁸ Cfr. Saskia Sassen, *Le città nell'economia globale*, il Mulino, Bologna 2003.

²⁹ Francesco Casetti, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Bompiani, Milano 2005, p. 15.

³⁰ Francesco Casetti, *op. cit.*, p. 13.

Sez./A

LA DINAMICA DELLA STORIA/

L'EVOLUZIONE URBANA DALLE ORIGINI AL CROLLO
DEL MURO TRA CONTINUITA' E DISCONTINUITA'
E CORRELATA AL *CERVELLO SOCIALE*

ORIGINE E DIVENIRE DELLA FORMA**URBANA/DALLE ORGANIZZAZIONI DI VILLAGGIO ALLE METROPOLI INDUSTRIALI**

«L'evoluzione delle città considerata non come semplice interpretazione delle origini, ma come studio dell'evoluzione sociale contemporanea, come indagine delle tendenze in atto».¹

Patrick Geddes, *Città in evoluzione*.

0/0

Prima della Civiltà: dal paleolitico al periodo preclassico/Il

passaggio dalla comunità di villaggio alla comunità proto-urbana fino alla comunità urbana statalizzata

Approfondiamo brevemente il discorso sulla genesi della forma urbana. Quest'ultimo argomento è ovviamente troppo ampio per trattarlo in maniera particolareggiata in tale sede, ed è tutt'ora oggetto di studi, correzioni, e sistemazioni da parte del mondo scientifico. In particolare il lungo passaggio tra il villaggio nomade e l'insediamento stabile delle popolazioni in agglomerati urbani ancora conservanti però caratteri sociali che potremmo definire "paleolitici". Di queste si conosce veramente poco, sia per oggettiva mancanza di dati sia per pressapochismo accademico; o peggio ancora distorsione ideologica a riguardo delle società pre-civili, ignoranti ad esempio la divisione sociale del lavoro.² Ci limiteremo quindi a tracciare generiche linee guida e le relazioni che ci consentano di capire come sono avvenuti i passaggi tra i diversi stadi dell'evoluzione urbana prima dell'ingresso nella Civiltà, caratterizzata, giusta Marx, dalla piena divisione sociale del lavoro.

Il paleolitico e la comunità organica nomade/Il nostro netto rifiuto alla falsa contrapposizione tra preistoria e storia ci ha portato diritti ai tempi *epici*

del paleolitico. Nel processo continuo di produzione e riproduzione della vita l'uomo (animale sociale) attraverso il lavoro e la tecnica strumentale condivisa con i suoi simili raggruppati in comunità consanguinee impara a conoscere sé stesso e il mondo che lo circonda. Apprende la propria *natura* che è quella di essere parte della stessa. Individuo, comunità e terra formano un tutt'uno. Apprende il linguaggio in correlazione con gli altri³ e con gli strumenti di cui si dota: l'intuito, l'intelligenza, la memoria, l'apprendimento travalicano i limiti individuali, fissandosi anche nel *rito* e nella materia, come nel caso dell'amigdala bifacciale: è il primo sviluppo del *cervello sociale*, e in ciò rientra anche la necessità di memorizzazione dell'*informazione* fissandola sulla materia oltre che nella mente, da cui l'introduzione delle prime rudimentali forme di *scrittura*, come le tacche incise sulle ossa. L'uomo (beninteso come uomo-comunità, uomo-specie) non *lavora* la terra, ma *sulla* terra e *prende* da questa ciò che gli serve per vivere legandosi ad essa attraverso una correlazione determinata dall'*azione* che vi si svolge. La terra, corpo inorganico dell'uomo, è il grande laboratorio della vita: oggetto del lavoro, mezzo e prodotto di lavoro.⁴ Il *lavoro* è quindi un processo nel quale l'uomo media, tramite il suo corpo anche prolungato da strumenti, paragonabili a *organi artificiali* dello stesso,⁵ il ricambio organico con la natura che è fonte dell'*qualità d'uso*, dell'utilità sociale.

Non c'è separazione alcuna tra i vari aspetti della vita: non esiste una sfera del tempo di lavoro, una sfera del "tempo libero", una sfera dell'arte, una sfera della *religione*, ecc. autonome tra loro, non esistono *sovrastrutture*. Potremmo semplificare il discorso dicendo che c'è solamente la sfera della vita nelle sue varie espressioni, e anche il corpo sociale è unico nel suo insieme. Essendo il lavoro *indifferenziato* (ovviamente al di là della natura sessuale e dell'età) la nuova comunità non presenta divisioni sociali al suo interno, e questo vale anche per la religione. Questa effettivamente non esiste, nel senso che non esiste una "casta sacerdotale" (e quindi sociale) che faccia da tramite al *divino*, col quale invece ogni uomo ha un legame sia diretto che condiviso nel rito: il *divino* non è relegato in una sfera autonoma insomma, così come ciò che noi chiamiamo *arte*. Anch'essa è *produzione*, come ad esempio la rappresentazione pittorica di scene di caccia dove i caratteri sessuali maschili

e femminili si confondono con le armi e le ferite inferte all'animale.⁶ L'uomo, parte della natura e quindi sua *produzione artistica*, riflette sulle pareti delle caverne la stessa natura che lo circonda, e lo fa attraverso l'*industria* e la tecnica di cui nel frattempo si è dotato. Costituisce pertanto una visione parziale considerare l'arte come un qualcosa che si contrappone alla natura in quanto artificiale, costruita dall'uomo, visto che anch'egli è parte di essa. Quello che cambia è la *forma* attraverso la quale la natura si manifesta attraverso la mano e quindi il *lavoro* dell'uomo.

Nel paleolitico gli uomini vivono in un "sistema" di *appropriazione diretta* dalla natura basato sulla caccia e la raccolta, nomadismo e pertanto comunità di villaggio più o meno stabili a seconda dei cicli delle stagioni e migrazioni degli animali.⁷ Per poter vivere l'individuo deve appartenere ad una comunità naturale fondata sui legami di sangue. La riproduzione biologica della comunità è la base su cui essa stessa si fonda, e principale attività di *produzione*.⁸ L'umanità è comunque inizialmente frammentata in tante piccolissime comunità separate, inizialmente endogamiche, composte da circa 10-20 individui.⁹ Molto probabilmente però la necessità di far fronte a eventuali avversità naturali o la difesa dall'attacco esterno di ulteriori comunità differenti costituisce una spinta all'incontro e alla relazione tra più gruppi,¹⁰ e quindi alla pratica dell'esogamia e al matriarcato.¹¹

L'unione di più comunità naturali è già un primo piccolo passo verso le successive organizzazioni sociali della specie umana. Se inizialmente esse usufruiscono di ripari naturali come le grotte,¹² dopo la fusione con altre, e contando si ipotizza sui 100-150 individui,¹³ si insediano in villaggi che costruiscono nei pressi di un territorio adatto al loro sostentamento: è qui che troviamo concentrati i primi archetipi dell'architettura, come le capanne circolari con muretti di pietra a secco, capanne lunghe fatte con tronchi di legno sormontate da tetti di paglie, palafitte, costruzioni in adobe, abitazioni quadrate di **mattoni** seccati al sole. In tutto ciò consistono i primissimi insediamenti che ovviamente non sono ancora passibili dell'aggettivo *urbano*. Di fatto l'uomo, e «le statistiche in tal senso sono schiaccianti, è sempre vissuto all'aperto e, fin da quando abbiamo testimonianze accessibili, in rifugi da lui costruiti».¹⁴

Il neolitico, l'agricoltura e il sedentarismo/Tale periodo della storia umana è per molti aspetti ancora avvolto nel mistero, soprattutto per quanto riguarda la genesi e l'intera organizzazione della forma urbana e della società che la abita. Come abbiamo precedentemente detto si sa di fatto poco o nulla sull'organizzazione sociale di quelle forme di vita proto-urbane che si trovano a vivere il passaggio tra la comunità di villaggio paleolitica e la comunità statalizzata creatasi dopo la piena introduzione della metallurgia e delle coltivazioni cerealicole. Certo è che la *città* durante questo lasso di tempo durato millenni fa la sua comparsa sulla scena storica dalla quale, barcamenandosi tra alti e bassi, non scenderà mai più.

Riferendosi al neolitico Vere Gordon Childe ha parlato di «rivoluzione urbana»,¹⁵ forse mosso più dall'intenzione di attribuirgli maggior enfasi evocativa che a confronto il termine "transizione" non poteva avere.¹⁶ Il neolitico non inizia ovunque nella stessa epoca: in Asia occidentale tale inizio risale a circa 12.000 anni prima dell'epoca attuale, ma occorrono altri 3000 anni circa prima di assistere all'insediamento in Europa delle prime comunità agricole anche se di fatto l'agricoltura e l'introduzione dell'allevamento del bestiame, entrambi sviluppatasi indipendentemente in diverse parti del mondo,¹⁷ sono da considerarsi come i punti cardine della grande transizione neolitica *globale* che vede il declassamento e poi l'abbandono del precedente sistema basato sul binomio caccia e raccolta.¹⁸

Ora i campi devono essere coltivati, i pascoli recintati e gli animali allevati: più la società si fa complessa e più si rende necessario l'intervento dell'uomo. È l'inizio del *processo di produzione*, in cui i prodotti naturali vengono trasformati o migliorati. Pertanto è possibile affermare che l'agricoltura e l'allevamento hanno contribuito alla domesticazione attraverso il lavoro umano dell'ambiente naturale circostante, mentre prima questo forniva *da sé* ciò di cui l'uomo necessitava. Ma domesticando la natura l'uomo, parte di essa, non ha fatto altro che *domesticare se stesso*.¹⁹ Mentre prima la principale produzione dell'uomo è la sua stessa riproduzione biologica, ora essa si lega anche alla fertilità (ricercata) della terra. Ciò provoca un sensibile abbandono del nomadismo a vantaggio della vita sedentaria: i gruppi umani si organizzano per la prima volta in villaggi con strutture stabili,²⁰ base evolutiva

delle successive forme urbane. Si registra quindi un progresso delle condizioni produttive che porta a una prima divisione tecnica del lavoro e quindi ad una prima mutazione dei rapporti tra individui. Si accentua la stratificazione sociale, ma il lavoro è comunque indirizzato alla soddisfazione dei bisogni dell'intera comunità. L'appropriazione dei prodotti della terra è quindi ancora fortemente comunitaria: si è *proprietari* o *possessori* solo in quanto membri della comunità stessa.²¹

Avanziamo ora a grandi balzi. La capacità produttiva portata dalle tecniche agricole e d'allevamento costituisce una migliore alimentazione prodotta che può essere impiegata o per un ulteriore bisogno della comunità o essere *scambiata* sotto forma di baratto con *altre* comunità, in sostituzione di altri tipi di alimentazione.²² Ciò consente un loro ulteriore avvicinamento che porterà prima alla formazione di quelle che potremmo definire "federazioni di comunità", anche con necropoli in comune come nel caso di Çatal Hüyük²³ in Anatolia, nonché a delle vere e proprie "leghe di villaggio" di comunità seminomadi, e qui rientra il recente sito di Mehrghar nella valle dell'Indo, infine a vere e proprie comunità proto-urbane. Insomma, è il famoso trapasso tra il villaggio e la *città*.

Una definizione di città in negativo/Ecco che allora possiamo definire la *città* dell'epoca come tutto ciò che non è più caratterizzato dal sistema della comunità tribale di villaggio isolata, ossia quando la fusione tra queste comunità di villaggio da luogo ad una profonda collaborazione tra loro che si traduce in un'organizzazione centralizzata del lavoro sociale atta a dirigere le grandi realizzazioni architettonico-urbane e irrigue. Dunque semplificando un po' il discorso possiamo dire che *la città nasce dal controllo dell'acqua*. Ma chi *decide* questo controllo? O meglio, da dove proviene l'energia sociale che ne sta alla base? Possiamo ipotizzare che provenga dal lavoro, un tipo di lavoro sociale organizzato centralmente che produce risultati che esaltano il senso della comunità, la rendono forte e le fanno superare una massa numerica critica di abitanti, per cui ogni particolare lavoro confluisce in un tutto che è maggiore della pura e semplice somma delle parti.²⁴

L'autorità centrale prima dello Stato/Si è soliti ricondurre quanto prima detto alla presenza di uno Stato, un potere più o meno dispotico che regoli il

tutto; ma alcuni ritrovamenti archeologici, in particolare il sito di Caral²⁵ in Perù nella valle del Supe, mostrano l'esistenza di forme proto-urbane a *direzione centralizzata*, e quindi *autoritaria*, senza accumulazione di derrate agricole, senza la conoscenza della ceramica e senza alcun segno della presenza di uno stato, ma già pienamente conscia della regolamentazione delle acque. È quindi una prova concreta di una forma proto-urbana *pianificata* e costruita da una società umana nei suoi rapporti interni ancora legata al ricordo del paleolitico: una vera e propria forma di transizione ospitante ... abitanti di 4000 anni precedente all'*impero* Inca, centralmente diretta e organizzata attorno al suo sistema idrico che sarà il fulcro attorno al quale si organizzeranno altre e successive comunità proto-urbane come quelle della valle dell'Indo, dell'Egitto, della Mesopotamia solo per citare le più note, fiorite tra il V e il II millennio a.C. circa. A questo punto possiamo fissare un punto cardine, un invariante, che ci consente di far risalire la formazione delle città proto-urbane (che superano anche la scala delle "leghe di villaggio" delle comunità seminomadi) da un *unico* fattore rilevante: il controllo e la regolazione delle acque ai fini agricoli.

La campagna determina l'origine e l'evoluzione della città/L'*acqua* poi può esserci d'aiuto per comprendere la *forma urbis* delle città proto-urbane di transizione come Caral, ma anche di quelle successive, già in possesso delle colture cerealicole, della ceramica e soprattutto della metallurgia, dove dalle rovine risulta evidente la loro *fondazione pianificata*. Ad esempio è possibile notare che una particolare tipologia architettonica domina la composizione planimetrica dei maggiori insediamenti proto-urbani del Sudamerica settentrionale, della valle del Nilo, dell'Indo²⁶ e del Tigri e dell'Eufrate,²⁷ tutte collocabili entro un'unica e ampia fascia geografica che gira intorno al globo grossomodo alla stessa latitudine: una sorta di piattaforma rialzata artificiale che spesso evolve in piramide tronca o a gradoni (la piramide egizia è un caso unico al mondo). Ora, queste piattaforme, ziqqurat, piramidi a gradoni, o comunque sia costruzioni che si elevano in altezza come "montagne artificiali", ancora oggi sono pressoché circondate da mistero, inerente soprattutto al "come" sono state realizzate vista la loro mole ciclopica. In passato si ricorreva alla scusa dello schiavismo, ma ormai questa è un'ipotesi totalmente

scartata anche dagli archeologi più tradizionali; c'è chi chiama in causa gli *alieni*, o comunque l'intervento di un elemento esterno, come se la specie umana fosse stata allora *animalesca* e incapace di auto-organizzarsi. Ma di *alieni* e soprattutto di schiavi, come attestano le più moderne ricerche sul campo, neanche l'ombra: anche se le prime società *di classe* nascono nel Vicino Oriente attorno alle città-palazzo o città-tempio (tipico il caso tardo-mesopotamico), esse non conoscevano affatto lo schiavismo, che si avrà pienamente come "sistema" sotto l'impero romano, né la *proprietà privata* col suo *diritto* come c'è stata tramandata sempre dai romani. Accantoniamo per un momento il come sono state costruite e guardiamo invece a quale può essere la loro funzione.

Tra le varie teorie che circolano in ambito più o meno accademico ce n'è una che ci pare interessante, esposta dall'architetto Pietro Laureano:²⁸ piattaforme rialzate e piramidi come "opera idraulica", capaci di captare acqua dal sottosuolo per capillarità attraverso un sistema di gallerie ipogee.²⁹ All'inizio si avrebbe solo un tumulo che svolge tale funzione, ma poi questo si amplia in base al fabbisogno idrico della popolazione fino a costituire una piattaforma rialzata (ancora oggi visibile a Caral o nella già più socialmente stratificata Mohenjo-Daro nella valle dell'Indo) attorno alla quale prende poi forma la *città*. La teoria è interessante e non esclude neanche l'idea che tali grandi costruzioni abbiano anche una qualche funzione rituale visto che l'acqua, in correlazione col Sole (e gli astri), dona la vita sotto forma di cibo per le comunità, che appunto percepiscono il tempo come ciclico, non direzionale. Di fatto sulla sommità di molte piattaforme e piramidi a gradoni, evoluzione dei tumuli iniziali, troviamo una costruzione templare (come nel periodo iniziale a Uruk in Mesopotamia), spesso fulcro della comunità e sua *autorità centrale* (lo Stato verrà in seguito). Sempre la teoria sulle piramidi come opera idraulica sostiene che l'aumento di volume di tali costruzioni, e quindi il consumo di acqua potabile, abbia comportato la scesa più in profondità delle falde freatiche da cui attingono, causandone col tempo il disuso, ma consolidandone il prestigio come opera monumentale attorno a cui gravita la comunità. Ad esempio, è in questa fase che le piramidi egizie, inizialmente delle grandi mastabe secondo Laureano, conquistano "la punta" e le ziqqurat

sudamericane e mesopotamiche la loro impressionante grandezza. Ma resta la domanda: come e perché sono state realizzate opere di tale portata e raffinatezza soprattutto dopo la perdita, sempre secondo tale teoria, della loro funzione originaria? La domanda poi acquista ancora maggior peso se, oltre a piramidi e simili, consideriamo anche l'ancora più enigmatica architettura megalitica che sorge anch'essa durante la transizione neolitica, in particolare in Europa centro-settentrionale.

Realizzazioni urbano-architettoniche come manifestazioni del *cervello sociale*/Basandoci sul lavoro di Leroi-Gourhan avanziamo allora delle ipotesi a riguardo. Tutti i popoli che ci hanno lasciato grandi opere hanno una tale conoscenza empirica sulla trasformazione della materia, rispetto ai mezzi di allora, che appare oggi stupefacente; ancora gran parte dell'archeologia ufficiale, accademica e pseudoscientifica, non si capacita del fatto che in epoche così "primitive" comunità umane, anche separate e lontane tra loro, abbiano potuto realizzare opere che agli occhi di un civilizzato contemporaneo appaiono incomprensibili. Tuttavia il fatto che siano in grado di assurgere a quei risultati è più che normale se il presupposto è una società, in un periodo della storia umana, che non conosce il valore del tempo, della forza-lavoro e della materia stessa, e che fa della cooperazione semplice indirizzata e *diretta* verso un fine comune il suo punto di forza. Questa padronanza del mondo fisico è acquisita nell'ambito dell'azione e tramite modelli ereditati nei millenni. Non ha nulla di individuale, è come se facesse parte del programma genetico sociale.

Abbiamo detto che nel periodo grossomodo compreso tra il V e il II millennio a.C. si sprigiona un'enorme energia sociale in differenti zone globali, sottolineiamo prossime all'acqua, improvvisa e pianificata allo stesso tempo, concretizzatasi poi in differenti forme: nuove città, piramidi, ziqqurat, architetture megalitiche, ecc. Solitamente posto di fronte a tali fatti l'archeologo medio vede ancora spesso l'azione di un "tiranno dispotico" e la sua "corte" in cerca di glorificazione che fa lavorare i suoi "sudditi" sotto la minaccia della frusta, potere che gli proverrebbe dall'accentramento nelle sue mani del cosiddetto surplus prodotto dal resto della società. È in tale surplus, estorto e distribuito, che di solito si cerca l'origine dell'energia sociale. Ma

questa, oltre ad essere un'interpretazione viziata dal determinismo meccanicista, risulta alquanto improbabile visto che si è di fronte ad alcune comunità che non accumulano ma consumano quello che producono (Caral), e se lo fanno (Mesopotamia), producendo in seguito delle eccedenze, queste vengono si *scambiate*, ma senza la mediazione del *valore*: in questo periodo dell'antichità i prodotti non sono ancora merci e non esistono classi che, come la moderna borghesia, non può esistere senza rivoluzionare di continuo i propri mezzi e rapporti di produzione, e quindi i rapporti sociali. È evidente anche dal fatto che tali società si mantengono uguali a sé stesse per tempi lunghissimi, e quella egizia ne è un formidabile esempio. Se diciamo questo è per escludere il rivoluzionamento dei mezzi di produzione come probabile leva dell'energia sociale successivamente liberata. O meglio, il loro rivoluzionamento c'è sicuramente stato, e si è espresso in maniera pianificata; ma se fossero stati rivoluzionati proprio per liberare nuova energia sociale? Cioè se una "massa critica" (quantità) fosse stata liberata dal "tempo di lavoro" grazie all'organizzazione dell'agricoltura e impiegata nella realizzazione di tali opere monumentali (qualità) simbolo nel quale l'intera comunità si riflette?

A questo punto occorre richiamare alla mente il discorso sostenuto a riguardo dell'amigdala, la pietra bifacciale scheggiata del paleolitico. Così come la fabbricazione dell'amigdala ha consentito l'evolvere del cervello individuale nel processo dell'ominazione attraverso il lavoro manuale e quindi la *liberazione* del linguaggio, a sua volta, ricordiamo, *fissato* nella materia stessa dell'amigdala, trasformata in una sorta di *medium* dello stesso, così le grandi costruzioni del passato, o meglio ancora l'azione che porta alla loro realizzazione (il gesto, direbbe Leroi-Gourhan), potrebbe consentire l'esplosione dell'energia sociale, questa si accumulata e ora liberata, riversata, espressa nella modellazione e trasformazione della materia. Se l'amigdala agisce dapprima su un piano individuale per poi essere *medium* di relazione su quello sociale, le grandi realizzazioni urbane e architettoniche, o megalitiche, potrebbero benissimo avere la stessa funzione che ha avuto l'amigdala per l'individuo e la sua memoria, solamente, fatte le dovute proporzioni, espressa su un piano enormemente più vasto; possono essere

considerati insomma come dei *condensatori* d'energia sociale agenti da principio attraverso la cooperazione organica. Attraverso tali realizzazioni la società evolve e con essa il *cervello sociale* di cui le opere stesse sono il simbolo, ossia raggiunge un superiore livello di conoscenza diffusa predisposta alla produzione e riproduzione del corpo sociale stesso. Se di *accumulazione* si vuole parlare, occorre allora riferirsi all'unica veramente possibile, ossia a quella dell'energia sociale, non del surplus prodotto e in parte reinvestito come una sorta di "capitale sociale ante-litteram" nei "cantieri edili" dell'epoca preistorica alle dipendenze di un "dio strozzino", concetto totalmente alieno per la mentalità di quei tempi.

Dall' autorità centrale alla comunità statalizzata/Come detto, solitamente a tali realizzazioni spesso si tende ad associare l'opera direttrice di uno Stato più o meno dispotico. Ora, dai dati oggi in nostro possesso abbiamo potuto vedere come la comparsa dello Stato è successiva alle prime realizzazioni proto-urbane così come la metallurgia, di solito considerata uno dei motori principali dell'urbanizzazione.

Se le comunità vedono devolvere una parte delle energie ai loro stessi bisogni, tuttavia non tutti i bisogni sono assolvibili all'interno di una data comunità, che all'occorrenza può usufruire del lavoro di artigiani esterni e itineranti sul territorio che, nati di solito esternamente alle stesse comunità e ai suoi legami, con l'evolversi delle tecniche da essi impiegate di cui si fanno custodi si staccano pian piano dal corpo sociale per divenire categoria sociale di per sé, cellula d'informazione depositaria di una conoscenza metallurgica sempre più evoluta nel tempo.³⁰ Inizialmente l'abitante della città quando non lavora nei campi, che seguono ovviamente ritmi stagionali, si dedica ad altro, che sia l'artigianato o la *direzione amministrativa*, nati entrambi per ovviare ad un'agricoltura sempre più complessa e pianificata, come capita nella valle dell'Indo o agli inizi della cultura di Uruk. Se inizialmente questo porta ad una normale divisione tecnica del lavoro, con la piena introduzione delle lavorazioni metallurgiche subentra una più marcata divisione sociale e recisione dei più antichi legami comunitari, nonché la nascita del *denaro* e dei primi *commerci*.³¹ Comincia la frantumazione del corpo sociale.

Dilatando i tempi storici, possiamo di fatto far risalire a quanto detto la trasformazione *in senso classista* dell'autorità centralizzata che guida inizialmente l'organizzazione del territorio e della vita della comunità. Venutosi a creare un dualismo tra i legami comunitari e quelli contrastanti emerge lo Stato proprio come argine a difesa dei primi, concretizzatesi nella *campagna*. Riassumendo un processo in realtà molto complesso e lungo possiamo dire che lo Stato nasce *a difesa*, o per meglio dire *a conservazione*, dei precedenti legami comunitari tra famiglie e villaggi che lavorano la terra: *monopolizzandoli*, resiste alla penetrazione del commercio nelle campagne che avrebbe dissolto gli antichi rapporti comunitari sui quali il suo potere appena generato riposa e tende a conservare; è con lo sviluppo ulteriore delle nuove *specializzazioni* tecniche metallurgiche che passa sotto il controllo dei gruppi sociali che ne sono portatori, divenuti dominanti. Interessante a tal proposito il discorso avanzato sempre da Leroi-Gourhan che paragona il processo della nascita e dell'evoluzione della Civiltà a quella di un corpo umano, aggregato di cellule specializzate, dove ogni parte è funzionale al tutto; tuttavia deve poi rettificare che, ad un certo grado di sviluppo delle tecniche, i ritmi dell'evoluzione del corpo sociale non sono più all'unisono con quelli evolutivi biologici umani, ma essendo molto più rapidi se ne allontanano perché dettati proprio dallo sviluppo della tecnica e dal suo emergere dal quel tutto unitario delle origini.³²

Il processo, qui estremamente riassunto, è evidente in Mesopotamia dove sorgono le prime città statalizzate fortificate, cosa che ad esempio non succede nella valle dell'Indo o l'Egitto dell'Antico Regno.³³ Il discorso è valido per le zone geografiche che conoscono un'intensa attività metallurgica e commerciale, solventi degli antichi legami conservatesi però ancora nella memoria degli insiemi sociali per lungo tempo in avanti e riflesse nella composizione urbana delle *città* edificate: antichi legami comunitari espressi e racchiusi nella nuova forma urbana, successiva al villaggio.³⁴

La rivoluzione urbana preclassica/A questo punto proviamo a delineare alcuni caratteri comuni tra le diverse forme urbane realizzatesi in epoca preclassica. In questo lungo periodo storico la *città* è funzionale alla vita di specie, dovendo servire a raggruppare *funzionalmente* un'unità sociale

organizzata. Perciò il suo disegno è determinato dall'attività che, da primitiva, si è trasformata, ha avuto bisogno di coordinamento, razionalizzazione, centralizzazione. A seconda dei diversi casi si va dai più semplici villaggi accentrati su se stessi fino agli insediamenti proto-urbani dalla cui planimetria si denota la forte impronta data dalla *pianificazione*. Comunque sia, al di là dei secoli che le separano, queste città mostrano alcuni caratteri di fondo che permangono fino all'avvento della classicità. Dalle loro planimetrie e dalla disposizione dei locali infatti si avverte immediatamente che gli spazi *privati* o dedicati alle famiglie tendono a occupare il minimo spazio necessario, riconducibile forse al numero degli individui che la compongono, rispetto allo spazio urbano che potremo definire *pubblico*, o comunque di uso condiviso per le attività rituali o sociali dell'intera comunità.³⁵ Questa disparità di misure tra spazio dedicato alla famiglia e spazio dedicato alla vita collettiva è rintracciabile in tutte le grandi aree geografiche prima citate, anche se certamente emergono alcune differenze dovute alla loro distanza temporale.³⁶ Ma qui ora ci interessa vedere che in ogni esempio riportato del mondo preclassico ciò che prevale è lo spazio urbano condiviso, articolato tra magazzini, templi, laboratori, piattaforme, "scenografie" urbane, giardini urbani, terrazzamenti agricoli. Tutto questo insieme è comunque correlato allo spazio abitativo di tipo familiare senza alcuna contrapposizione di tipo dualistico: la casa non è solamente un "rifugio" ma un prolungamento della *città*, e spesso questo lo si deve al fatto che i legami matriarcali non sono ancora stati sostituiti da quelli patriarcali, incarnati dalla famiglia *chiusa*. Si è in presenza quindi di un'organizzazione urbana che riflette l'organizzazione sociale che la costruisce e vive. Ripetiamo, tale aspetto è maggiormente visibile nelle forme urbane di transizione più prossime al paleolitico come Catal-Hüyük e Caral che all'età classica come ad esempio Uruk e le altre città fortificate della Mesopotamia. Soprattutto a differenziarle è il rapporto che hanno nei confronti del territorio esterno: le forme urbane con ancora forti legami comunitari al loro interno sono guidate da *autorità centrali* nella lavorazione e nel controllo dei suoli, e nella loro *modellazione* per fini urbani, dove non appare alcuna soluzione di continuità tra *città* e *campagna*; le prime città statalizzate invece, come ad esempio quelle mesopotamiche, si chiudono

su se stesse circondandosi di mura e esercitando un controllo coercitivo sulle campagne circostanti. Comunque sia tale organizzazione non si riflette al loro interno dove prevale ancora un'organizzazione per lo più egualitaria e condivisa e dove lo spazio *privato* si articola al *pubblico* nella maniera prima esposta. Il dualismo rimane con lo spazio esterno alla forma urbana *chiusa*.

Il mondo greco preclassico e la correlazione tra città e politica/Quanto appena detto trova difficile riscontro per la civiltà minoica diffusa a Creta tra il 3000 e il 1500 a.C., a dimostrazione dell'estrema varietà *sovrastrutturale* innestata comunque su condizioni che, schematizzando, potremmo definire invariati. Qui una serie di pregevolissimi complessi architettonici spesso identificati come "palazzi" e "ville" si articolano sull'intero territorio dell'isola. Sono di diversa dimensione e ospitano numerosi nuclei familiari. Difficile quindi che esistano rapporti familiari chiusi su base patriarcale, altrimenti lo spazio di ogni famiglia risulterebbe *privato, separato*. Le "ville" e i "palazzi" invece sono delle vere e proprie *città* aperte che si diffondono sul paesaggio circostante attraverso prolungamenti delle stesse architetture che evidenziano particolari effetti prospettici e scenografici. La dialettica tra interno ed esterno è pressoché totale, la *campagna* penetra la *città* e viceversa, come nei "palazzi" di Cnosso o Festo, talmente articolati e compenetrati nel paesaggio circostante da occupare migliaia di metri quadrati tanto che il primo si meriterà l'appellativo di "labirinto". Abitazione, tempio, terrazze, teatri, ampi spazi aperti, luoghi di produzione e distribuzione: niente di tutto ciò risulta *separato*, ogni costruzione è una parte che si accorda al tutto. A questo va aggiunta la perfetta e sorprendente organizzazione igienica di impianti idraulici di canalizzazione, e l'assenza di mura difensive, cosa che invece caratterizza la forma urbana tipica del successivo dominio miceneo diffusosi su tutto l'Egeo, compresa Creta.

Il periodo miceneo, cantato da Omero nelle sue opere, vede invece la maggiore affermazione del patriarcato e l'inizio della sostituzione dei vecchi rapporti matriarcali, come registra anche il mito.³⁷ Il bastone del pastore Agamennone diviene ben presto scettro del potere. I popoli micenei sono d'origine indoeuropea e la loro cultura costituisce la base su cui si svilupperà in seguito la classicità greca. Il cambiamento non è repentino e ancora non è

apparsa la distinzione tra *pubblico* e *privato*. La politica consiste nel praticare l'arte del cittadino, ossia partecipare alla vita sociale della comunità urbana, esserne parte e amministrarne le *cose*. L'autorità pertanto si rende necessaria, così come la registrazione della memoria sociale attraverso la scrittura nel frattempo affinatasi, ulteriore espressione evolutiva del *cervello sociale*, che nasce per pure esigenze di *inventario* e *contabilità* dei prodotti ora ammassati e non direttamente consumati. Il solo mito tramandato oralmente non basta più a memorizzare tutto ciò che costituisce il cuore dell'organizzazione sociale, e l'introduzione del successivo sistema alfabetico contribuirà ad un nuovo risvolto della produzione sociale: la letteratura e, vedi Erodoto o Tuciddide, la storiografia.

La divisione del lavoro non è ancora un fatto sociale, e ciò è riflesso nell'organizzazione urbana, strettamente correlata alla politica: sovrastruttura resa necessaria da quando l'uomo non produce più per se stesso o la sua famiglia ma per l'intera comunità. Non deriva ancora dal possesso e dal controllo sulle cose secondo interessi divergenti, ma si occupa dell'intera comunità degli uomini (il *domos*) da cui poi è esercitata attraverso la figura del *wanax*, e di conseguenza coordina la normale amministrarne delle cose. Il passaggio della politica dall'arte di essere cittadino, quindi incentrata sull'*uomo*, all'arte del governo cittadino, ovvero della città in base al possesso sulle sue *cose*, è rappresentato dalla *polis* che vede anche il passaggio dal concetto di comunità unita ancora con echi tribali minoico-micenea (*domos*) al concetto classico di popolo (*demos*) *socialmente separato*.

Il periodo di transizione verso la forma urbano-statale del periodo classico vede l'affermazione sempre più netta dei rapporti patriarcali, del nascente schiavismo, del denaro come elemento dissolvente dei più antichi legami, e dello Stato inteso come istituzione che regola i rapporti e gli interessi contrapposti tra le embrionali classi sociali:³⁸ è l'ingresso definitivo nella Civiltà.

L'ingresso nella Civiltà: la rivoluzione classico-schiavistica/La sistemazione geometrico-razionale della città nell'antichità greco-romana

Il mondo greco e la polis/Dalla forma urbana proto-statale sviluppatasi in Asia e nel Vicino Oriente ci siamo spostati all'area mediterranea, culla dell'età classica. C'è da dire che le grandi migrazioni indoeuropee contribuiscono al generale rinnovamento della società ad essa precedente. Gli stessi popoli Greci e Latini hanno origine da esse. È durante il cosiddetto "medioevo ellenico", periodo entro il quale, oltre al ricordo dei tempi passati e di transizione cantati da Omero,³⁹ vengono gettate le basi per nuove forme politiche e di organizzazione urbana: l'"avanguardia" del divenire marcia da Est ad Ovest portata in spalla dai popoli indoeuropei che trovano sulle sponde mediterranee l'ambiente ideale in cui dare vita ad una rivoluzione nei rapporti familiari e sociali anticipati anche nelle forme urbano-architettoniche e artistiche.

La *polis*, città-stato affermatesi a partire dall'VIII secolo a.C. ne è prodotto e scena. Questi centri politici, economici e militari, spesso in conflitto tra loro, sono regolati da leggi proprie, scritte, e vedono emergere ben presto la concorrenza tra le varie famiglie patriarcali man mano arricchitesi che le abitano.⁴⁰ Durante questo periodo infatti, con lo sviluppo dei commerci marittimi, delle colonizzazioni oltremare e della moneta, vengono a crearsi interessi contrapposti e una sempre più netta divisione sociale,⁴¹ in *primis* quella tra cittadini e non. Col patriarcato comincia ad emergere lo schiavismo come economia interna alla famiglia, anche se sarà poi nell'impero romano che si concretizzerà in pieno come "sistema". Il denaro porta alla dissoluzione delle più antiche forme sociali conservatesi fino ad ora e ne costruisce di nuovi legati ad un nuovo regime di proprietà sulla terra.⁴² La *valorizzazione* delle cose, le cose stesse in quanto prodotti che verranno ben presto trasformati in merci, si impongono sull'uomo, sui rapporti umani, iniziando a dominarli⁴³ e la prassi politica, come abbiamo detto, si incentra sul loro possesso. Nella *polis* si manifesta quindi il neonato dualismo tra la proprietà familiare della terra

nei confronti di quella dello Stato (che a Roma sarà poi nota come *ager publicus*) nonché tra le appena formatesi classi dei cittadini liberi, anche se la loro distanza sociale effettiva non è poi così sensibile come lo sarà nei secoli a venire.

La città è teatro di tali mutamenti e la sua forma, la sua composizione interna, tende a rifletterli, anche se è ancora evidente in essa la ricerca di un senso unitario ed egualitario. Vediamone le particolarità riferendoci in particolare al caso ateniese. Circondata da mura, si compone al suo interno di distinte e ben definite parti urbane:⁴⁴ l'acropoli, l'*agorà*, l'*astu*, la *chora*.

L'acropoli, situata solitamente in cima a un dislivello naturale, è di tradizione micenea e rappresenta ora il centro religioso della città, la sua area sacra templare. Vi si riunisce l'intera popolazione nella partecipazione collettiva al rito, in cui la vita si rispecchia. La disposizione dei "pieni" e dei "vuoti" che la compongono la differenzia dal resto della città: essendo il culmine di un percorso rituale la sua planimetria suggerisce una visione che non è mai d'insieme, ma piuttosto dinamica e "seriale", da "montare" con la vista e la percorrenza in loco.⁴⁵

Passiamo alla città bassa. L'elemento urbano più importante qui è l'*agorà*, che rappresenta il vero e proprio cuore pulsante della *polis*. È la "piazza del mercato": lì si pratica il commercio e la compravendita dei prodotti anche se il valore di scambio non è ancora alla base della produzione; di conseguenza diviene il luogo deputato alla pratica della democrazia, il nuovo regime politico nato dal dualismo venutosi a creare tra sfera dell'interesse pubblico e sfere degli interessi privati, anche se il ricordo dei più antichi legami sociali resta ancora vivo.⁴⁶ Nell'*agorà* si rispecchia la nascente società di classe a sua volta sintetizzata nelle assemblee dei cittadini atte a eleggere i suoi rappresentanti che dovranno legiferare nell'organo della *Bulé*, il consiglio dei rappresentanti di tutto il corpo civico, servendosi della scrittura come veicolo della memoria e dell'unità sociale – ed ora *giuridica*.⁴⁷ L'*agorà* è un'autentica invenzione urbanistica della classicità greca. Nel passato non è mai esistito qualcosa del genere semplicemente perché non se ne aveva il bisogno visto che vigeva un unico interesse generale condiviso in seno all'intera comunità, anche se questa era stratificata nelle funzioni lavorative e nei legami di sangue, e invece

troppo spesso semplicemente ricondotto alla figura di un singolo "re" dispotico. L'*astu*, la città bassa, circonda l'*agorà* ed è il tessuto urbano vero e proprio dove risiede la popolazione. Vi si collocano anche le attività produttive, i teatri, gli edifici pubblici e quelli dedicati ai culti religiosi ormai strutturati come "sistema". La *chora* invece è il territorio che si estende oltre le mura, adibito alla coltivazione e al pascolo. Le strade principali, che univano l'*agorà*, i santuari, le porte della città, hanno un aspetto monumentale e sono lastricate. Per il resto, la rete stradale era fatta di stradine piccole, che consentivano a malapena il transito dei pedoni e degli animali da soma. Questo perché le attività economiche e quelle residenziali sono concentrate in aree specifiche.

Ma la vera svolta urbana si incarna in Ippodamo di Mileto: con l'occasione della distruzione della sua città ne riprogetta l'intera planimetria organizzandola secondo un piano regolare a scacchiera con isolati che la compongono e strade dritte e ortogonali. Spesso si tende ad attribuire a Ippodamo l'invenzione della città geometricamente ordinata secondo un reticolo viario ortogonale, anche se la Storia nel passato pre-classico ne aveva già dato diversi esempi.⁴⁸ Questo perché quel particolare schema urbano trova la sua ragione di essere nel tempo ciclico degli astri e va pertanto relazionato alla volta celeste.⁴⁹ La scienza cosmogonica "primitiva" era maestra in questo e sapeva rendere l'intera città rappresentazione simbolica del cielo, e porre quindi in relazione ciclica lo spazio umanizzato con il mondo naturale che lo circonda, tradizione proveniente anch'essa dall'Asia.⁵⁰ Dopotutto però Ippodamo, prima di essere *urbanista* o architetto, è *geometra*, agrimensore e "meteorologo".⁵¹ Ma, accanto alla concezione cosmogonica della pianta urbana, nel "piano ippodameo" emerge anche il principio politico dell'isonomia.⁵² Il progetto urbano diventa espressione di una scelta *politica*, e come tale sarà antesignano della moderna urbanistica.

La città nel suo insieme forma un organismo *artificiale* inserito nell'ambiente *naturale* e legato a questo da un rapporto con il territorio che in molti punti viene interpretato ed integrato con manufatti architettonici. Il rispetto di questo equilibrio, fra natura ed arte, connota ogni città con caratteri individuali. L'organismo della città si sviluppa nel tempo raggiungendo un assetto stabile che si preferisce non alterare con parziali modifiche, ma con

l'aggiunta di organismi equivalenti o con il distacco di una colonia in altri territori. Ogni città domina un territorio da cui trae i suoi mezzi di sostentamento, questo territorio può essere ingrandito con conquiste o con accordi fra città confinanti. La città antica, sia classica che preclassica, cresce poco e su se stessa, stratificandosi, evitando di invadere il territorio circostante.

La lenta trasformazione in seno ai rapporti sociali è anticipata nelle forme sovrastrutturali anche dal repentino cambiamento in seno alla sfera dell'arte che, nonostante il generale grado di arretratezza sociale (se confrontato al nostro presente), ancora oggi, a ragione, è considerata una delle massime ed intramontabili espressioni *artistiche* del genere umano.⁵³ Impossibile discutere di arte classica greca senza tener conto della mitologia greca di cui si nutre, e quindi di rimando del mondo naturale e sociale rielaborato dalla mitologia stessa.⁵⁴ Il mito domina la natura attraverso l'immaginazione, riversata poi nella modellazione della materia, come nel caso della scultura. Da qui anche l'estetica greca che, stringendo sull'architettura classica, scaturisce solo al termine del processo che porta alla realizzazione dell'opera stessa secondo le tecniche e i materiali disponibili allora ad essere impiegati, e non *prima*, come concetto astratto o modello aprioristico da qualsiasi condizione materiale. Non c'entra l'estetica come ideale: gli antichi architetti greci (e romani) fissano canoni estetici *dopo* che i materiali, le tecniche e l'uso cui sono adibite le loro costruzioni li obbligano a determinate forme.

Ancora a questo punto dell'epoca classica non c'è separazione fra aspetti diversi della produzione sociale. L'intera produzione *artistica* delle società antiche in realtà non è considerata tale, ossia col significato odierno, ma espressione corrente dell'*industria* di quel tempo (sempre espressione della natura antropologica dell'uomo, giusta Marx) da cui quindi non si è ancora separata. Tant'è che le società antiche usavano lo stesso termine per indicare il complesso della produzione umana, *téchne* per i Greci, *ars (artis)* per i latini (da cui in seguito "architettura"): la capacità umana di realizzare "opere" che non si trovano direttamente nell'ambiente naturale (di cui, allontanando ogni antropocentrismo, anche l'uomo è parte).

Il potere delle singole città-stato separate, *locali*, incarnate nelle *polis*, termina con l'avvento dell'egemonia macedone e il seguente impero di Alessandro Magno. Dopodiché tutto il bagaglio politico, economico, culturale e artistico sviluppatosi nella Grecia classica si "trasferisce" nella penisola italica, a Roma.

Roma/Oltre nella cultura classica greca, l'ambiente originario in cui nasce la potenza romana è da ricercare nella civiltà etrusca.⁵⁵ I suoi principi di organizzazione urbana sono direttamente adottati dalla nascente civiltà romana, e le origini di Roma confermano questa continuità. La pianificazione della città, avvenuta secondo il rituale etrusco, è collegata alla natura dei luoghi: il nucleo iniziale si forma su una collina facilmente difendibile. Durante l'espansione successiva si rileva l'occupazione progressiva delle piattaforme collinari circostanti, ma è con l'avvento dell'impero che gli interventi edilizi diventano più massicci. In questo periodo, mentre l'impero è al culmine della sua prosperità, Roma raggiunge il massimo sviluppo ed una coerente organizzazione fisica. L'enormità dei mezzi a disposizione dell'autorità pubblica fornisce gli "strumenti" e lo sforzo tecnologico per far funzionare la città, che quindi dipende dalla stabilità politica dell'impero.

Ma la piena applicazione delle regole di pianificazione urbana si possono riscontrare, invece, nelle città di nuova fondazione. Le nuove città rispecchiano nel progetto, anche se in scala, la quadrettatura della *centuriatio*, cioè una divisione razionale del territorio coltivabile basata su una griglia formata da strade parallele all'asse principale e da strade perpendicolari a questo. Queste città qualunque sia la loro origine, civile o militare, presentano due assi principali (il decumano massimo ed il cardo massimo) che si incontrano in un punto considerato il centro ideale, dove sorge spesso il foro. La differenza di scala non rende la griglia urbana distinta da quella territoriale anzi in certi casi gli assi stradali coincidono tra di loro. Dunque, dato il carattere di ortogonalità, la pianificazione urbana e territoriale attuata dai romani è da considerarsi un proseguimento standardizzato e semplificato della pratica ipodameica in uso nel mondo ellenico, anche se ora le concezioni cosmogoniche appaiono ridimensionate.

Si nota quindi che, anche se alla base si riscontrano influenze tecniche o religiose di altri popoli e la cosmogonia, gli aspetti fondamentali dell'urbanistica romana presentano una fisionomia inconfondibile, dovuta all'organizzazione generale di tipo militare dell'impero, che riscontriamo nella costante espressione delle forme urbane. Elementi principali di queste forme sono: l'uniformità delle strade rettilinee a schema ortogonale, e, la monumentalità degli ambienti studiati in funzione dell'estetica razionale di una cultura politico-militare.

Partiti dalle origini della forma urbana ne abbiamo indagato l'evoluzione giungendo fino all'impero romano, la massima espressione del mondo classico antico. Ma solo ora viene in luce l'essenza propria della forma urbana entrata nella Civiltà e divenuta *città*. A Roma, lì dove lo stesso termine "civiltà" ("*civilitas*") è stato coniato, sempre in relazione alla *città*; o per meglio dire all'aggettivo latino "*civilis*" derivante da "*cives*", ossia "cittadino". È lui *che fa* la città, che le dà tale nome. Roma (e il suo mondo) senza il suo popolo non è *città*, non è nulla, solo ammasso di costruzioni. «"[...] Augusto diceva ai Romani: 'la Città non consiste di case, portici, pubbliche piazze; sono gli uomini che fanno la città'».⁵⁶ Solo in seguito al consolidamento nel tempo del termine "città" si intenderà con "cittadino" colui che la abita.

Ancora adesso che con l'esempio romano la forma urbana è divenuta *città* è comunque assimilabile per dimensioni al corpo umano, o meglio, alla scatola cranica umana, sempre tenendo presente il parallelismo esposto nel prequel. La sua dimensione è conforme al passo dell'uomo, e possiamo dire che lo sarà sino agli albori della rivoluzione industriale. Pertanto tutte queste proto-città prima scorse in rapida rassegna si sono evolute quasi sempre in vera forma urbana crescendo su sé stesse per millenni, aumentando di poco in estensione e stratificandosi. In nessun caso la città antica (sia preclassica che classica) andava ad occupare il territorio circostante. Compresa la Roma imperiale che, nonostante la speculazione edilizia, i suburbi, la selvaggia espropriazione delle terre da parte del latifondo e dell'espansione delle sue mura, per secoli e fino al medioevo riesce a tenere sgombro il *pomerio*, la vasta area sacra oltre le fortificazioni che non può essere contaminata da edifici o sepolture.

Il popolo è la città, dicevamo. Ma il popolo romano è comunque estremamente frammentato sul piano sociale: al culmine della potenza, e decadenza, dell'impero lo schiavismo come "sistema" entra prepotentemente nella Storia. Il patriarcato gli prepara il terreno nella produzione, diffondendolo all'interno del gruppo familiare, prima dominato dai legami di consanguineità.⁵⁷ Vediamo brevemente l'organizzazione politica dell'impero e le cause che portano alla sua dissoluzione: il diritto romano, sovrastruttura amministrativa e legislativa, si fonda sulla proprietà privata, *assoluta*, che esiste accanto al demanio pubblico (l' *ager publicus*). Il dualismo tra proprietà privata, la parcella, e il dominio pubblico, è una mediazione sociale, e ogni proprietario di una parcella è anche membro della comunità statale, cittadino romano, e perciò partecipa al demanio pubblico. I membri della comunità sono proprietari fondiari che lavorano e i loro rapporti reciproci sono quelli di membri della comunità la cui esistenza è garantita dall' *ager publicus*, dallo Stato che servono militarmente. La perdita della proprietà comporta la perdita dei diritti politici, quindi della cittadinanza, quindi l'esclusione dal corpo sociale che fa la città: ecco che la mediazione si fa allora *politica*.

Semplifichiamo ulteriormente. Questi stabili rapporti originari sono minati da guerre e conquiste che contribuiscono a sviluppare lo schiavismo: rovinando il libero possessore di parcella romano mandandolo in guerra; espropriandolo in seguito della sua parcella; perdendo la proprietà della parcella, e quindi gli strumenti di lavoro, egli perde anche la proprietà di se stesso; costringendolo come schiavo, senza legami con la terra e quindi verso la comunità degli altri uomini, lo si pone alla mercé dei patrizi che, attraverso il latifondo, tendono a impadronirsi anche dell' *ager publicus* e con esso dello Stato. L'impero si riempie di schiavi, esentati dal lavoro militare, il cui corpo è oggetto di proprietà, usato e abusato come tale dal patrizio. La vittoria della proprietà dei patrizi si traduce nella non-proprietà delle masse espropriate, che rispondono con rivolte: è il dominio della grande proprietà fondiaria che porta al dominio della *campagna* sulla città.

L'impero romano quindi spinge all'estremo limite di sviluppo i suoi rapporti sociali di proprietà e di produzione schiavistici e non può ulteriormente evolvere. Ciò provoca una decadenza *interna*: impoverimento generale,

regresso del commercio, dell'artigianato, dell'arte, della città, dell'agricoltura. In tal senso si viene a creare una situazione di stallo che contribuisce alla decadenza dell'impero e di Roma. Abbiamo visto che essa è città solo in quanto *popolazione*. Se ci sono contrasti in essa che la fanno rovinare in lotte che assumono l'aspetto di un circolo vizioso declina di conseguenza la città.

La soluzione a ciò può venire solo dall' *esterno*: la crisi di un tale modo di produzione, che vede improduttivo il mantenimento degli schiavi e quindi la necessità della loro liberazione, facilita ai barbari il mettere fine alla universalità del vecchio impero.

I Germani e l'organizzazione del territorio/Se oltre i *limes* africani e asiatici dell'impero romano *ci sono i leoni*,⁵⁸ a nord, oltre il Reno, vivono i Germani, un insieme di popolazioni che basano la loro organizzazione sociale ed economica sui legami consanguinei da cui deriva la *proprietà* sulla terra. Il legame con essa pertanto è forte anche se, come vedremo, non di *sottomissione* (come nel feudalesimo o come nello schiavismo romano). Dalla terra traggono la sussistenza attraverso l'agricoltura: sono quindi organizzati in una serie di villaggi sparsi per la *campagna* (boschi, pascoli, paludi, ecc.) che domina su tutto il loro mondo. A questo punto nel lettore sorge spontanea la domanda: perché occuparsi di questi popoli visto che non hanno lasciato nulla di realizzato, nulla che abbia una qualche consistenza architettonica o urbana, specie poi se confrontata da questo punto di vista con l'imparagonabile patrimonio classico romano? Perché è dall'incontro-scontro tra queste due realtà che prenderà vita il futuro *feudalesimo* (e quindi l'esperienza comunale, vera chiave di volta della storia della città). Qualche storico un po' troppo ideologizzato spesso ne addossa con disprezzo il "peso storico" (come se fosse un'involuzione rispetto al mondo antico romano) ai soli Germani, rei di aver sempre *praticato*, e poi imposto dopo le loro invasioni oltre i confini dell'impero, il sistema del feudo. Ma come vedremo questa è un'interpretazione sbagliata; anzi, semplicemente un'interpretazione, viziata anche da fattori ideologici che non staremo qui a discutere.

Ritornando ai nostri Germani, i loro villaggi sono strutturati sulle parentele, il legame però non si limita al solo sangue ma arriva fino alla terra. L'opera classica di Tacito (*Germania*) riporta, oltre al disprezzo razziale per queste

popolazioni forse ree di aver fatto subire le più grandi batoste militari a Roma, che le gestione della terra, oggetto del lavoro, è organizzata sulla *proprietà privata* di ogni singolo contadino, che quindi è libero di coltivarla per sé e la propria famiglia, e sulla *proprietà comune* costituita da terre incolte, boschi e pascoli che completa l'insieme del villaggio (una sorta di *ager publicus* germanico).⁵⁹ Abbiamo quindi contadini liberi e uguali membri dell'intera comunità, e di fatto una lingua e una genealogia comune tra i villaggi, posti anche a grande distanza tra loro; abbiamo la proprietà collettiva a fianco della privata, ma a differenza di Roma (e della Grecia nonché del mondo asiatico) la prima non arriva mai a trasformarsi in uno Stato centralizzato che ingloba il tutto escludendo, appunto, i possessori privati, ma una sorta di *associazione* tra liberi proprietari fondiari: la proprietà comune è il prolungamento collettivo di ogni individuo proprietario, non come rappresentanza economica di uno Stato separata da quella dei privati, a cui è appunto *negata*.⁶⁰ Tra le popolazioni germaniche non è la proprietà del singolo che è mediata dalla comunità, ma è l'esistenza della comunità e della proprietà comune che è mediata dal rapporto di mutualità tra i liberi contadini proprietari.

Ed è per questo che i Germani non edificano città, proprio perché mancano di una forma di organizzazione statale. O meglio, la comunità, contrariamente alla Greca e a Roma, non vi esiste come Stato, sistema statale *di classe*, poiché essa non esiste come *città*.⁶¹ Non esiste quindi il *cittadino*, l'abitante della città. Se questa è lo specchio materiale su cui si riflette lo Stato greco e poi romano, qui tra i Germani è la singola abitazione con terra annessa ad occupare un posto di fondamentale importanza (in relazione con le altre dello stesso villaggio), la cui proprietà fa leva su quella collettiva per svilupparsi. La comunità vive di relazioni reciproche tra i contadini proprietari, e non si traduce affatto in una unità urbana, una città coi suoi bisogni distinti da quelli del singolo, con una sua propria amministrazione, con la sua classe di funzionari, un territorio urbano che ha un'esistenza propria distinta dall'economia particolare di un membro della società.

Niente che possa far pensare al feudalesimo quindi, in cui la proprietà comune viene accaparrata dalla gerarchia militare per legare alla gleba il contadino asservito e non più libero e uguale.

0/2

Il feudalesimo: il distacco dal mondo antico e la gestazione della modernità/La forma urbana tra declino e rinascita

Le invasioni barbariche/L'esperienza organizzativa germanica si dissolve a seguito delle cosiddette invasioni barbariche,⁶² che d'altra parte comportano il medesimo risultato nei confronti di quella universalità politica e territoriale di potere organizzato e centralizzato su tutto il mondo non barbaro incarnata dalla Roma imperiale. Tali migrazioni, guerre e conquiste all'interno dei confini dell'impero consentono l'assorbimento di tutti quei risultati raggiunti da Roma in campo economico e sociale: arrivati fino al cuore dello Stato imperiale (Impero Romano d'Occidente) ormai in decadenza, lo distruggono nella struttura, assorbendone però il portato di secoli di *conoscenza* nelle varie sfere della vita. Da qui è possibile risalire alla genesi del feudalesimo come l'incontro fecondo dell'organizzazione della terra propria dei Germani con il sistema di proprietà privata della terra presso i Romani.⁶³

Le città dell'impero spazzate dalle incursioni «perdono la loro sicurezza, ma acquistano importanza sempre maggiore come centri fortificati dove far sopravvivere le funzioni civili minacciate. [...] Cresciute rapidamente al riparo della *pax romana* e delle frontiere lontane devono cingersi di mura, quindi scegliere un perimetro definito, da consolidare e da difendere».⁶⁴ Roma e Costantinopoli fanno da esempio e modello.⁶⁵ Ma il chiudersi su se stesse delle città, e la loro perdita di potere sui territori circostanti, corrispondono al dissoluzione dell'Impero Romano d'Occidente.⁶⁶ È piena crisi della forma urbana. Se la riorganizzazione degli insediamenti funziona in Oriente per altri dieci secoli (Impero Bizantino), l'Occidente è completamente frantumato sia politicamente che urbanamente, e si trova a gestire l'incombenza dell'antico patrimonio architettonico e urbano.⁶⁷ «Ma proprio l'arretratezza e la disunione aprono il campo a una sperimentazione larghissima, spregiudicata, ingegnosa, che diventa a lunga scadenza il fondamento di una nuova città materiale e mentale»⁶⁸ e che porterà successivamente al Romanico, degna operazione di smontaggio e ri-montaggio in una nuova unità stilistica dei pezzi dell'impero che fu. È il distacco dal mondo antico e l'ingresso in ciò che si definisce

feudalesimo, un periodo in cui «la decadenza degli scenari urbani nell'area romanizzata e l'inizio dell'urbanizzazione nell'area esterna pareggiano gradualmente il paesaggio dal Mediterraneo ai mari del Nord, ma lasciano emergere, contemporaneamente, numerosissime differenze regionali e locali, su cui le organizzazioni politiche di grande scala hanno una presa debole e saltuaria». ⁶⁹

La Chiesa (e Dio) come chiave di volta del mondo medievale/Quanto prima detto non vale per la Chiesa che ora, dopo Costantino e la vittoria sul pluralità deista pagana, è divenuta l'espressione politica (e sistema di potere) dell'originario cristianesimo, movimento *rivoluzionario con connotati di classe* sviluppatosi in seno al vecchio impero. Decaduta l'universalità di quest'ultimo, l'unico forte elemento a vocazione universalistica è rappresentato appunto dalla Chiesa cristiana, la cui *rivoluzione* spezza definitivamente la concezione ciclica del tempo precedente introducendo una freccia temporale che coincide con la religione stessa (la venuta del regno di Dio). Il suo potere si innesta su una base politica e produttiva estremamente frantumata, *locale*, come i regni romano-barbarici e i nascenti feudi sui quali si premura di estendere il proprio messaggio scolpito soprattutto attraverso simbologie sia nella materia cartacea attraverso il linguaggio e la scrittura sia in quella lapidea delle sue realizzazioni pittoriche, scultoree e architettoniche: il *cervello sociale* cresce e si diffonde attraverso vari canali mentre l'arte si manifesterà nei secoli a venire, fino alla rivoluzione borghese, in un tripudio di simboli.

Genesi e organizzazione del feudo/Nelle campagne si trasformano i grandi possedimenti dei patrizi coltivati estensivamente in più piccole proprietà da distribuire ai contadini e avviare un'agricoltura di tipo intensivo, più produttiva: termina definitivamente lo schiavismo, rivelatosi antieconomico. Ma per essere tale, la produttività va difesa, specie in tempi militarmente instabili come quelli dell'Alto Medioevo. Pertanto le masse contadine si vedono costrette ad alienare la loro libertà sulla coltivazione della propria terra ai "signori della guerra" del tempo, e i rapporti sociali si fanno sempre più classisti: ciò che resta dell'*ager publicus* romano come la terra comunitaria germanica vengono conquistati dalla gerarchia militare, mentre i contadini per accedere alla terra (alla propria e a quella comune del signore

feudale) sono obbligati a fare le cosiddette *corvées*, ossia sopralavoro, per le classi dominanti che si andranno sempre più marcando nella nobiltà (corte feudale) e nel clero.

Riassumendo, le invasioni barbariche non hanno fatto precipitare l'Europa nei cosiddetti secoli bui, ma sono parte di un processo rivoluzionario che vede un ulteriore sviluppo delle forze produttive concretizzatosi poi appunto nel feudalesimo. Tuttavia forse è possibile parlare correttamente di *feudalesimo* (ancora meglio sarebbe discutere di *feudalesimi*) solo dopo la rinascita dell'anno Mille. C'è da dire che tale sviluppo non è identico e progressivamente graduale sull'intero continente. Vi è una dispersione e una frammentazione delle piccole unità produttive fissate localmente e separate le une dalle altre nel tempo e nello spazio e la sua evidente eterogeneità politica (specie se paragonata alla civiltà centralizzata e coordinata della Roma imperiale) fanno sì che il periodo feudale scorra a straltoni, barcamenandosi tra anticipazioni e regressioni, e ciò si traduce in forti differenze tra diverse regioni geografiche d'Europa: come vedremo da questa situazione emergerà in particolare la penisola italica giocando un ruolo di primissimo piano nell'evoluzione storica della forma urbana.

La spinta dell'artigianato alla separazione tra *campagna* e *città*/Una volta affermatosi il feudalesimo porta a un totale sovvertimento dei rapporti sociali tra gli uomini e soprattutto rende possibile durante la sua parabola l'affrancamento del lavoro degli stessi (attraverso l'artigianato e la manifattura, base vitale per il successivo commercio) dalla terra, cosa che porterà alla sua inevitabile dissoluzione. Di fatto ciò che contraddistingue maggiormente il feudalesimo è il dominio, almeno iniziale, della proprietà fondiaria sull'economia e sugli uomini, ⁷⁰ che verrà ben presto reciso in seguito alla formazione dei mestieri artigiani, ⁷¹ che daranno all'uomo la padronanza sul mezzo di lavoro, l'utensile che lavora l'oggetto del lavoro ossia la terra. È lo sviluppo dell'artigianato che a noi interessa sottolineare, ⁷² perché da tale sviluppo dipende quello della storia della *città* separata dalla *campagna* che da questo momento in poi sarà insieme scenario e protagonista dei secoli in avanti.

Intanto si avvicina l'anno Mille, e lo accompagna il terrore dei popoli d'Europa verso quanto predetto nelle Sacre Scritture cristiane ma invece dell'Apocalisse di Giovanni Battista il continente assiste alla sua lenta rinascita nei diversi campi dell'attività umana, non ultimo quello edile e urbano. Di fatto tra l' XI e il XIV secolo l'Europa⁷³ è interessata da una rapida crescita di borghi e città più o meno grandi (non visibile tanto nelle dimensioni, quanto nel numero) che punteggiano il territorio, intessendolo di una fitta rete policentrica e differenziata di commerci, scambi, mercati e fiere: è l'età Comunale.

La penisola italica come avanguardia del divenire della città/La spinta decisiva verso l'organizzazione dei comuni proviene dai lavori artigianali e manifatturieri – e quindi dai mercanti – che una volta affrancatisi dalla proprietà fondiaria della gerarchia feudale trovano riparo nelle città e, organizzandosi collettivamente in esse, contribuendo alla loro rinascita: l'industria umana si stacca dalla terra. Il fenomeno interessa in modo particolare la penisola italica, tanto che oggi gli storici sono concordi nell'affermare che essa non conobbe mai un vero e proprio feudalesimo a differenza del resto del continente dove tale *sistema* scomparirà praticamente nell'epoca moderna. Questo fatto ci consente di prendere l'*Italia* come bussola d'orientamento nella nostra indagine, visto che in quei secoli dimostra di essere l'avanguardia del nascente modo di produzione capitalistico,⁷⁴ e quindi della tensione verso il superamento di ogni sterile localismo:⁷⁵ la ripresa delle forze produttive riporterà in primo piano la necessità di rompere la parcellizzazione della produzione e della circolazione e dunque metterà in primo piano la necessità di una nuova centralizzazione.⁷⁶

L'aria nuova del comune/La spinta al cambiamento viene dai nuovi legami sviluppatasi in seno al feudalesimo e rinnovatesi nel mercato artigianale che producono incremento demografico, ripopolamento delle città, ulteriore crescita delle attività mercantili e di quelle manifatturiere ed espansione delle superfici coltivate con l'introduzione di nuove tecnologie dovute a loro volta dallo sviluppo dell'artigianato:⁷⁷ in questo contesto materiale le città diventano delle vere e proprie comunità produttive, libere, autonome, sia l'una rispetto all'altra sia rispetto ai vari poteri centrali dei Regni, al sistema terriero

feudale. Sono teatro della nascita e dello sviluppo di nuovi rapporti di sfruttamento del lavoro tra classi ed individui, delle prime organizzazioni di lavoro salariato e dell'avvio di un' accumulazione rudimentale.⁷⁸ Coloro che, sia provenendo dalla campagna sia dai continui spostamenti dovuti ai traffici commerciali, entravano a far parte di una municipalità, sfuggono ai tributi feudali e ai vecchi rapporti di lavoro coatti nei confronti del feudatario, ma guadagnano in libertà giuridiche, militari e soprattutto economiche, a cui rispondevano precise responsabilità civiche. *Stadtluft macht frei* (l'aria delle città rende liberi) è il motto dei detentori del nuovo potere economico urbano: artigiani, commercianti, banchieri, mercanti. Essi sono soliti riunirsi, in nome dei loro interessi comuni, in corporazioni mediante un giuramento, la *coniuratio*, termine da cui in seguito evolverà il sostantivo "Comune", che sancisce un patto tra uguali, di mutua assistenza nel caso di bisogno.⁷⁹

Il corpo urbano medievale/«Ogni città medievale sorse da una situazione particolare, presentò una particolare costellazione di forze ed espresse nella sua pianta una particolare soluzione».⁸⁰ La città comunale, edificata in particolar modo in siti dalla morfologia accidentata, scoscesa e rocciosa (sia per questioni legate alla difesa militare sia per non occupare le terre piane e fertili più adatte all'agricoltura) si presenta come un corpo organico unico ed allo stesso tempo multiplo, concentrato su se stesso ed irregolare.⁸¹ La sua planimetria rompe con la tradizione classica, anche se permangono in essa concezioni cosmogoniche: a prevalere è ora però il simbolo della croce tradotto in pianta che permea lo spazio umanizzato.⁸²

L'intero tessuto urbano si suddivide in quartieri, o meglio rioni, veri e propri elementi frattali del tutto, ognuno dei quali ospita le funzioni pubbliche e private della città; in questo modo si mantiene conforme alla scala umana. I gruppi degli edifici che costituiscono i rioni stanno raccolti tra loro, circondati dalle poche strade pubbliche (adatte anche al passaggio dei carri) che si snodano all'esterno di essi, mentre la circolazione interna è garantita da un intricato labirinto di vicoli. Come spiega anche Leon Battista Alberti nel suo *De re aedificatorie*, la linea curva delle strade organizza l'intero spazio urbano e lo rende dinamico e mutevole.⁸³ La viabilità si sviluppa in un sistema pressoché concentrico di strade, vicoli e piazze, dalla funzionalità polivalente. Vi si

svolgono sia le attività lavorative sia le ricreative e cerimoniali. A riguardo, Lewis Mumford parla di architettura dinamica, impossibile da cogliere assumendo un punto di vista statico, fotografico, ma mutandolo continuamente nello spazio urbano e nel tempo ad esso *consacrato*: cinematografico quindi; nel farlo sembra riallacciarsi all'analisi del regista sovietico Sergej M. Ejsenstejn, forse il primo a paragonare il montaggio cinematografico alla composizione urbano-architettonica e l'architettura *tout court* progenitrice del cinema.⁸⁴

La casa come abitazione e luogo di lavoro/La cosa più importante che possiamo capire osservando la pianta e la disposizione degli ambienti nella casa medievale⁸⁵ (la quale, anche a causa dell'impiego di materiali autoctoni, varia da città a città, da regione a regione, conservando contemporaneamente delle invarianti compositive) è data dal fatto che gli spazi dedicati al lavoro, alla produzione (come le officine borghigiane e artigianali) non sono affatto separati da quelli adibiti alla vita domestica, ma risultano entrambi all'interno dello stesso edificio.⁸⁶ Quindi l'abitazione del cittadino è nello stesso tempo il luogo della propria attività lavorativa, il che rende impossibile relegare tali *funzioni* in una sorta di zonizzazione ante-litteram del tessuto urbano.⁸⁷

La frammentazione del corpo sociale/L'evoluta divisione sociale del lavoro si traduce ora nell'esistenza di forti e distinte classi sociali. Sorte attorno alla giovane industria borghigiana, non tardano a scontrarsi tra loro.⁸⁸ Quindi nonostante l'estetica architettonica ed urbana uniforme ed organica, la popolazione è suddivisa in evidenti gruppi sociali,⁸⁹ dalla cui lotta emergeranno le famiglie più potenti e il borghigiano, prototipo del moderno borghese. Le città comunali conoscono quindi una forte stratificazione politica della gestione del potere, o meglio, dei poteri: il vescovato, il governo civile, gli ordini religiosi, le corporazioni. Tali divisioni si rispecchiano nello spazio pubblico, rese ben evidenti dalla composizione della principale piazza cittadina, luogo, allo stesso tempo, della loro sintesi ed immagine architettonica, sui cui affacciano la Loggia dei mercanti e il Palazzo di Città una parte e la Cattedrale dall'altra.

Il gotico e il suo linguaggio universale/Su di un terreno così economicamente, culturalmente e spiritualmente fertile, prende piede la

spasmodica ricerca di uno *stile* interno (non solo interno al borgo) che uniformasse il presente ad un'identità ben precisa e allo stesso tempo lo rendesse malleabile ed aperto al futuro. Come detto, gioca un ruolo di fondamentale importanza la Chiesa, detentrica di un potere solo in parte religioso; per la prima volta nella sua storia, riesce a diffondere in tutta Europa il proprio spirituale messaggio universale, non solo tramite il linguaggio (orale, scritto e liturgico), ma soprattutto attraverso la materiale rete di abbazie, monasteri e cattedrali: veri e propri libri di pietra, come le definiva romanticamente Victor Hugo⁹⁰ per via della loro immensa ricchezza scultorea.

Ma non è, come amava ripetere lo scrittore, il *libero pensiero* di quel particolare momento storico che costruisce questi edifici (non potendosi depositare ancora sulla carta tramite la stampa), bensì precise determinanti reali, alcune delle quali rintracciabili all'interno delle fabbriche medievali (i cantieri dell'epoca); anche qui prendono corpo le prime forme di lavoro salariato:⁹¹ si viene innescando così un principio rudimentale di accumulazione capitalistica. Il risultato è una sempre maggiore specializzazione delle maestranze edili, come quelle provenienti dall'Ile-de-France,⁹² quindi un miglioramento generale delle tecniche costruttive, un loro progressivo affinamento, un'evoluzione dei principi progettuali, l'introduzione di nuove tecniche di lavorazione della pietra e il suo rivoluzionario utilizzo strutturale basato sull'intreccio delle spinte e contro-spinte: tutto ciò si concretizza in quella straordinaria unità stilistica europea che gli storici indicano come *stile gotico*.⁹³ Insomma, «l'organizzazione politica condizionava la forma fisica delle città ed è a sua volta era resa possibile da questo scenario, che offriva alla molteplicità dei protagonisti un terreno d'incontro o di scontro, un'immagine di comune interesse da coltivare per riconoscersi e farsi riconoscere».⁹⁴

Separazione e complementarietà tra città e campagna/Ciò che salta subito all'occhio osservando la città dell'epoca comunale è la sua netta contrapposizione alla campagna. Le funzioni delle corporazioni non si esauriscono nelle attività produttive e commerciali ma spaziano anche nel campo sociale, militare e nella gestione urbana della città.⁹⁵ Prima dell'avvento dei Comuni, durante l'alto medioevo, basato sulla secessione dei diritti di controllo e sfruttamento dei beni fondiari, la *campagna* (sede del

castello del signore feudale da cui esercitava il proprio potere) dominava sulla città. Ora, grazie alla rinascita delle stesse, appaiono come entità ben distinte, complementari.⁹⁶ La città tende quindi a crescere in verticale, come stanno tuttora a dimostrare le alte torri civiche dei nostri centri storici, ognuna appartenente ad una famiglia dedita ad una particolare produzione.⁹⁷ Quando ogni spazio entro le sue mura di difesa viene ad essere occupato, si allarga in orizzontale, costruendo nuovi sobborghi ed inglobandoli entro nuove cinte murarie. Le mura costituiscono un elemento architettonico di rilevante importanza per le città medievali, non solo per l'ovvia funzione militare: separano materialmente la città dalla campagna. Punto d'incontro tra questi due mondi è la porta, che funge da dogana, da ufficio passaporti, da punto di controllo dei movimenti di persone e da torretta di difesa.

Ma l'opposizione città-campagna, riflesso dell'opposizione artigiano-agricoltura, non significa separazione totale, perché senza la terra l'artigiano non vive: egli ha comunque con essa (e il contadino) un rapporto mediato dall'ascesa dello scambio mercantile. Così come l'artigiano ha per primo reciso il mestiere e lo strumento del lavoro dalla proprietà fondiaria rifugiandosi nella città e contribuendo di fatto all'avanzata sociale, è ora a figura del mercante, da cui dipenderanno tutte le parti dell'intero corpo sociale da lui correlate, che, come un "agente chimico solvente", porterà il seme del commercio a dissolvere nel tempo la forma feudale a vantaggio della capitalista: è ancora lo *scambio* che spinge verso una superiore realtà globale, da principio rendendo ogni borgo, ogni comune, uno snodo della rete commerciale (e quindi culturale, artistica, ecc.) che si andava dipanando sull'intero continente europeo.⁹⁸

0/3

Dal feudalesimo al capitalismo/Le tendenze frattali della forma urbana in processo globale

Verso il Rinascimento: la ricerca urbana tra teoria e prassi/L'esperienza dell'età comunale, manifestatasi prevalentemente nella penisola italiana

mentre nel resto d'Europa resisteva in forza maggiore il regime del feudo, si esaurisce tra il XIII e il XIV secolo. Contrasti sociali e politici interni minano e logorano progressivamente la tenuta delle antiche magistrature comunali nemiche del potere centrale incarnato nella figura dell'imperatore; tuttavia dalla loro sconfitta non rifiorisce affatto il feudalesimo (che l'Italia mai conosce in pieno), ma nascono le prime signorie cittadine e monarchie ereditarie, espressione del nuovo potere di quelle famiglie che emergono appunto dalla dissoluzione dei Comuni. La vivace stagione dell'urbanesimo comunale rappresenta per la società feudale il principio della fine; permette lo sviluppo del nascente modo di produzione capitalistico che, secondo Mumford, «entro il Seicento aveva già sconvolto l'equilibrio delle forze. Da allora lo stimolo dell'espansione urbana provenne soprattutto dai mercanti, dai finanziari e dai proprietari terrieri».⁹⁹

C'è da tenere in conto che «la grande depressione economica che va dal primo terzo del '300 alla metà del '400 interrompe lo sviluppo delle città europee. L'espansione demografica si ferma o si inverte, specialmente dopo la peste del 1347-48».¹⁰⁰ Tra il XV e il XVI secolo, le città del continente europeo registrano un netto calo delle trasformazioni urbane, che si fanno saltuarie e limitate. La prassi urbana si va staccando pian piano dalla teoria, che ora prende il sopravvento: fiorisce la pubblicazione di numerosi trattati rinascimentali in cui si ipotizzano città ideali di varia forma e contenuto, descritte in larga parte ricorrendo all'uso del disegno piuttosto che al testo scritto.¹⁰¹

La situazione materiale di quegli anni incatena l'uomo in determinate condizioni di vita, e costringe quindi il pensiero a staccarsi dalla realtà concreta per rifugiarsi nei sicuri lidi dell'immaginazione, nel sogno di un luogo collocato inevitabilmente al di fuori dello spazio e del tempo, sintomo comunque dell'insopprimibile bisogno dell'uomo ad una vita pienamente umana in relazione con sé stesso, l'altro e la *natura* di cui fa parte. E' in questo periodo che possiamo registrare la comparsa di una prima traccia di *utopia* nella progettazione urbana ed architettonica: «il trattato di Filarete (scritto a Milano fra il 1460 e il '65) descrive una città immaginaria, Sforzinda; quella di Francesco di Giorgio (scritto fra il '70 e l'80, e dedicato al duca di

Urbino) tenta una casistica di città ideali di varia forma». ¹⁰² Secondo il Benevolo durante il Cinquecento «la ricerca di nuovi modelli urbani si disintegra così, prima di poter essere utilizzata adeguatamente sul terreno concreto. Questo *handicap* della teoria rispetto alla pratica si prolunga in tutta la storia successiva e deve ancora essere colmato oggi». ¹⁰³

Arriviamo ai secoli XIV e XVI: è la grande epoca del Rinascimento, concretizzazione dei fermenti scientifici, tecnologici e artistici coltivati in embrione all'interno delle mura comunali e che ora erompono in tutta la loro potenza fino a generare un'arte *nova* ritrovando e ravvivando i modelli della classicità greco-romana, anche se Mumford, riferendosi al piano architettonico-urbano, tiene un atteggiamento fortemente critico in tal senso: «definire questi mutamenti [...] una "rinascita" significa interpretare erroneamente sia le ragioni sia i risultati. Si tratta in realtà di una specie di chiarificazione geometrica dello spirito che continuò per parecchie generazioni proponendosi non tanto un mutamento radicale ma una graduale trasformazione della città storica». ¹⁰⁴ Appunto, resa più consona al nuovo corso commerciale e mercantile dell'economia che si va sviluppando.

La separazione tra *industria* e *arte*/A partire dal Rinascimento prende piede la produzione manifatturiera e in serie che porta a tal risultato, per la prima volta nella storia umana. Allora, al predominio delle relazioni naturali uomo-natura e del valore d'uso subentra quello dello scambio e del denaro. Attraverso questa separazione l'industria *perde* il suo carattere *artistico*. I cosiddetti *artisti* cominciano ora a separarsi dagli *scienziati* e dagli *artigiani*, anche se il *cervello sociale* dell'epoca si concretizza al meglio in certi suoi elementi umani, come Leonardo da Vinci, detto appunto "universalisti", che contribuiscono ad esprimerla.

Come fa notare Leroi-Gourhan, la cosiddetta arte ha solo 50.000 anni, 15.000 se consideriamo raffigurazioni complesse, meno di 200 se l'intendiamo come merce, mentre l'industria ha almeno 4 milioni di anni, cioè l'età degli ominidi. Quindi la vera divisione è nel passaggio dall'industria umana alla merce come forgiata dal nascente capitalismo, non dalla tecnica all'arte.

La prospettiva come scienza della rappresentazione/Comunque il periodo rinascimentale segna l'*introduzione* della prospettiva lineare, «che

stabilisce una corrispondenza precisa fra la rappresentazione artistica, scolpita o dipinta, e la forma tridimensionale degli oggetti rappresentati. Essa seleziona il mondo delle immagini secondo una gerarchia di valori – prima i rapporti proporzionali, poi le misure e i caratteri fisici, grana e colore – da cui derivano le regole di progettazione dei manufatti di ogni genere, dalle architetture ai paesaggi urbani». ¹⁰⁵ Nel Rinascimento quindi la prospettiva rientra nell'ambito della cultura umanistica perché è ritrovata negli antichi trattati e vuol fare rinascere la sapienza antica. Essa stessa è un ulteriore passo verso uno spazio più aperto, globale, in cui a prevalere sono non i soggetti ma le relazioni di questi e tra questi e l'ambiente misurato. Quindi «la prospettiva è una rappresentazione dello spazio, ma di uno spazio pensato come dimensione della relazione e quindi dell'azione umana. È il rapporto dell'uomo con il mondo». ¹⁰⁶

L'ingresso nell'era moderna e il riflesso nell'utopia/L'inizio dell'era moderna e la fine del feudalesimo viene datata al 1492 con la scoperta dell'America; scoperta che traccia le prime rotte oceaniche: vera e propria trama del nascente mercato mondiale e del destarsi di un potente sviluppo della produzione di merci manufatte. Il viaggio di Colombo è uno dei molti percorsi che esploratori-mercanti tracciano spinti dall'esuberanza produttiva e demografica. ¹⁰⁷ Ciò segna la transizione dalla società feudale alla forma di produzione capitalistica, e quindi la rimozione dei vecchi ordinamenti. ¹⁰⁸

Ma le utopie vere e proprie sono solo in parte slegate dalla realtà e dalle sue determinazioni storiche, visto che tendono a riprodurre e registrare il grado di sviluppo raggiunto in quella particolare epoca in profondo cambiamento. Potremmo ribattere al Benevolo che è da questo fertile terreno materiale che incominciano a fiorire le prime utopie, non tanto dal gap venutosi a creare tra la teoria e la pratica. Lo vediamo ad esempio in Tommaso Moro, che nel 1516 dà alle stampe l'opera letteraria che lo rese famoso, *Utopia* appunto, attraverso cui denuncia la società inglese dell'epoca e i nuovi rapporti di proprietà attraverso la narrazione, nel secondo libro, di una terra oltremare (non a caso) esente dagli stessi. ¹⁰⁹ È da notare che il profondo legame tra l'utopia e la progettazione di modelli urbani per la vita dell'uomo comparirà anche nei secoli a venire, assumendo forme e contenuti distinti,

man mano che lo sviluppo del modo di produzione capitalistico determinerà la reale condizione degli uomini e delle loro città.¹¹⁰

Le vecchie istituzioni che caratterizzano il precedente periodo storico perdono terreno rispetto alla fase manifatturiera e commerciale dell'economia, ai poteri centrali, ai Regni, all'assolutismo, le cui corti si stanno insediando nelle città principali divenute in seguito capitali nazionali: i *feudalesimi*, che possono essere visti come fase di transizione fra la vecchia forma dello Stato nazionale classico e quella moderna capitalistica. L'ingegneria militare è al servizio delle fortificazioni, che vengono costruite meno frequentemente attorno alle città, e più intensamente lungo i confini dei regni che si vanno col tempo formando.

Durante questo lasso di tempo, ed in particolare dopo la scoperta del continente americano, tali forze produttive incominciano ad assumere ruoli di maggior peso all'interno della società dell'epoca. Le nuove rotte commerciali permettono la conquista di nuovi mercati. Lo stesso mercato, nel medioevo relegato e protetto nell'omonima piazza, ora è diffuso ad ogni quartiere del tessuto urbano, ad ogni attività cittadina, contraddistinguendo ogni transazione commerciale. Tutto questo viene accompagnato da numerose innovazioni tecniche, economiche e finanziarie, concentratesi in particolare tra il XII e il XVIII secolo.¹¹¹

Nella seconda metà del Cinquecento l'interesse per il paesaggio urbano si diffonde nella cultura collettiva. In tale contesto prende sempre più corpo l'applicazione della cultura prospettica, «che è lo strumento di queste rappresentazioni, e viene ora impiegata più consapevolmente per rettificare gli scenari cittadini. Le nuove sistemazioni rettilinee diventano più frequenti, più estese e valorizzano meglio le vedute dei punti di fuga».¹¹²

Il Portogallo, la Spagna, l'Olanda intanto sono gettati alla ribalta sulla scena storica. Raccolgono l'eredità dell'Italia, dove si sono manifestate le prime avvisaglie del nuovo modo di produzione capitalistico senza tuttavia che vengano prodotte le condizioni per un'"unità nazionale" (il richiamo alle forme politiche della Roma classica, si riflettono più che nelle espressioni statuali, nella fioritura della scienza, tecnologia e arte del Rinascimento), ampliando la rete marittima dal mediterraneo, sede delle crociate e del mercantilismo delle

vecchie repubbliche marinare, al Mare Oceano, fin sulle coste atlantiche verso le quali comincia a spostarsi ora il centro di gravità del nuovo mondo. Il loro principale merito fu di trovarsi sull'asse centrale delle nuove vie commerciali mondiali, dal Mediterraneo verso l'Atlantico. Più loro crescono più declina in tal senso l'Italia. La sintesi nuova di tutte le spinte sociali dell'epoca si manifesta allora nel dislocamento verso l'Atlantico delle forze del *progresso* che marcia ancora da Oriente verso Occidente, come secoli e secoli prima dall'Asia centrale e dall'India verso il bacino del Mediterraneo dove fiorì la classicità greco-romana.

L'Italia, frazionata e non unita nazionalmente, dona al mondo comunque il suo ricavato: gli architetti e gli ingegneri italiani costruiscono sia i palazzi dei feudali, che le città e gli empori dell'Europa moderna, e le tecniche sviluppate dal rinascimento italiano riscuotono larghi consensi su tutto il continente.

Il colonialismo e l'uropeizzazione del mondo/Nel XVI secolo, in particolare dopo la rivoluzionaria scoperta delle Americhe, si apre per l'Europa il tempo del confronto col resto del mondo; confronto che presto diventa dominio unilaterale europeo, sia economico e politico sia urbano ed architettonico. Il territorio del vecchio continente è sempre più plasmato dall'opera dell'uomo, dalle sue realizzazioni urbane; da ogni campanile se ne scorgono altri quattro o cinque. La scoperta delle nuove terre, e la loro successiva colonizzazione, permettono un altro passo in avanti verso la completa globalizzazione dell'umanità intera,¹¹³ anche se ad altissimi costi umani. Le società e le loro terre conquistate non solo vengono radicalmente trasformate dal bagaglio culturale architettonico ed urbano europeo, ma forniscono anche manodopera che non deve essere pagata, solo mantenuta: lontano dall'Europa tornano in auge forme di lavoro schiavistiche, pre-feudali.

Le risorse europee sono impiegate oltremare, dove i modelli urbani applicati in patria vengono imposti e ripetuti; in particolare ad opera dei portoghesi e degli spagnoli in quella che verrà chiamata America Latina. Qui la conquista è pressoché semplice, mentre nell'Asia, in particolare nelle Indie ed in Cina, l'uomo bianco, di fronte all'impossibilità di una totale invasione, occupa alcuni approdi sulla costa, fortificandoli. Questi avamposti costituiscono le prime città-colonie europee,¹¹⁴ aliene in un mondo ancora

quasi sconosciuto. «Il pieno confronto con le civiltà asiatiche e con i loro insediamenti è rimandato al secolo XIX».¹¹⁵

La colonizzazione del nuovo mondo invece prosegue tenacemente, nonché violentemente: i popoli indigeni degli *imperi* Aztechi ed Inca non conoscono una piena forma di schiavismo come la conoscevano quelli del passato europeo.¹¹⁶ Gli europei cercano di piegarli alla schiavitù, ma quasi mai l'azione riesce a prolungarsi nel tempo, tanto che gran parte di questi popoli, sotto costrizione, si lasciano morire; o vengono sterminati, non essendo neanche adatti ad essere impiegati nel lavoro come schiavi (un po' quello che succederà nel XIX alle nazioni autoctone del Nordamerica). Per ovviare a tale mancanza di manodopera praticamente gratuita, gli europei (in particolare gli olandesi) ricorsero, qualche tempo dopo, ai popoli sottomessi dell'Africa nera.

La scacchiera urbana è il segno distintivo lasciato nel nuovo mondo dagli europei, attraverso il quale riescono ad organizzare gran parte del territorio, impoverendo il paesaggio urbano. Il modello, applicato in maniera meccanica per la prima volta dagli spagnoli, è in seguito copiato anche dalle altre nazioni d'Europa nelle loro colonie. Il reticolo cartesiano diviene regola comune ed immutata in quelle dell'America del Nord, nei futuri Stati Uniti, dove, a fine Settecento, verrà impiegato più nella scala geografica che in quella topografica.¹¹⁷

Da le grad siècle a quello dei lumi / Il Seicento europeo vede la promozione di sistemazioni simmetriche e regolari di intere parti di città, disegnate secondo grandiose prospettive, che rischiano spesso di sfuggire allo stesso controllo umano. La pianta della città barocca esalta l'uso della prospettiva come controllo dello spazio fisico e geometrico; lo stesso avviene nei nuovi insediamenti nelle colonie oltre oceano, anche se in maniera banale, uniforme e povera. Lo spazio urbano barocco si rivela una grande scenografia urbana entro la quale si muove la popolazione. Intanto l'utopia torna a farsi sentire con *La Città del Sole*, scritto da Tommaso Campanella tra il 1599 e il 1626.¹¹⁸ Anche Campanella proietta nella sua società ideale tutte le categorie presenti in quella in cui vive eliminandone i difetti. Ma a differenza di Moro egli collega l'esistenza della proprietà privata all'esistenza di un fattore materiale ben preciso: la famiglia, cui propone di sbarazzarsene per evitare i mali sociali.

E' il periodo in cui si formano i grandi stati nazionali con un mercato interno unitario:¹¹⁹ si va consolidando il potere assoluto dello Stato e con esso una moderna concezione della sovranità e dell'esercizio di governo così come intesa da uno dei suoi massimi "cantori", l'inglese Thomas Hobbes; lo possiamo anche vedere "impegnato" nella polemica a distanza con Baruch Spinoza.¹²⁰ Quest'ultimo contrappone alla città e allo Stato come da Hobbes inteso,¹²¹ («"il grande Leviatano, che ha inghiottito tutti gli altri ordinamenti [...], le antiche comunità feudali, cetuali o ecclesiastiche, le successioni gerarchiche e i diritti acquisiti"»¹²²) e al popolo che converge in esso *facendo* la città,¹²³ il concetto di *multitudo*,¹²⁴ sfuggibile all'unità statale hobbesiana che regola e veglia sull'intero (e sempre più eterogeneo e diviso, con una classe borghese che inizia a scalpitare per emergere) corpo sociale attraverso tecniche di nuova introduzione, tra cui la *police*, antesignana dell'odierna polizia, intesa allora come "arte", "legge", "regolamento" del "buon governo" comprendente quindi anche l'ordinamento e la "giusta" composizione urbana delle parti della città atte al fine di perseguirlo.¹²⁵

Spinoza respira un'aria diversa da quella di Hobbes, l'aria olandese. Qui, «in contrasto con le capitali dei regimi assoluti e mercantili, le città libere [...] combinano felicemente le procedure amministrative medievali e gli strumenti visivi moderni. I Sette stati provinciali, dominati dalla borghesia mercantile delle città maggiori, competono vittoriosamente con le grandi monarchie contemporanee e contribuiscono alla nascita di un mercato finanziario mondiale che mette in crisi le economie nazionali regolate dall'alto»,¹²⁶ traducendosi in sistemazioni urbane e paesistiche di parti intere di territorio sottratte al mare e bonificate dall'intervento dell'uomo, su cui in seguito venivano edificate le città di nuova fondazione secondo piani d'insieme promossi dalle amministrazioni pubbliche. In tale contesto urbano si fa uso ponderato delle prospettive urbane, ma, a differenza del resto d'Europa, sono contenute e non eccedono mai la scala edilizia, come ad Amsterdam.

Il caso opposto è rappresentato da Parigi dove, a cavallo tra Seicento e Settecento, si va formando un nuovo classicismo, razionale ed europeo, capace di iniziare quella lunga trasformazione della capitale del regno che sarà completata solamente nella seconda metà dell'Ottocento attraverso le

politiche urbanistiche del barone Haussmann. «Ma mentre le magistrature olandesi hanno compiti complementari agli operatori privati, in quanto disegnano, urbanizzano e rivendono le aree fabbricabili, l'apparato francese è solo sovrapposto alle iniziative e alle speculazioni in corso, con ampie connessioni reciproche e non è in grado di razionalizzare una città che cresce tanto e rapidamente». ¹²⁷

La sede del potere reale è al di fuori della città, immersa nel paesaggio rurale che la circonda, come Versailles. Nella progettazione degli spazi reali avviene la compenetrazione tra architettura, arti figurative e progettazione ambientale. Il progetto punta al controllo totale, dal paesaggio all'arredamento. Elemento portante dell'insieme è il parco, che arriva ad estendersi a perdita d'occhio, fino ad assumere lo stesso orizzonte come limite, dialogando con gli spazi aperti della campagna (non progettati) senza che sia trovata una soluzione di continuità. Le prospettive sono esaltate al massimo grado, fino al loro totale dissolvimento. ¹²⁸

Questi modelli sono in seguito ripetuti anche nella stessa Parigi, attraverso le sistemazioni dei viali (i *grands boulevards*) e dei giardini nella prima metà del secolo XVIII. In questo modo torna ad essere una vera e propria città aperta e permeabile (le fortificazioni erano ai confini del regno); una città che, alle soglie di quello che sarebbe stato il secolo dei lumi della Ragione, si sta facendo monumento alla stessa, in cui i tracciati barocchi con la loro esigenza di regolarità geometrica trovano un ostacolo in quelli medievali, a cui si sovrappongono senza saldarsi tra di loro. Le forme del classicismo francese elaborate nel *grad siècle* verranno riprese nelle maggiori città del continente verso la fine del secolo stesso.

La capitalizzazione dei suoli e sue immediate conseguenze/Già nel Seicento, prende piede in Europa un nuovo metodo di gestione del suolo e dei terreni, che, durante l'Ottocento, meglio risponderà al funzionamento economico dello stesso sistema. «La cultura geometrica del Rinascimento è già diventata un ambito mentale diffuso, necessario al funzionamento dell'industria, del commercio, delle esplorazioni, degli affari, e rassicurante nell'allestimento della scena quotidiana per il lavoro e il riposo». ¹²⁹ La terra viene ora considerata un mezzo economico per valorizzare denaro, un mezzo

di produzione fra altri, un prodotto commerciale vendibile sul mercato, e non più una proprietà semplicemente da «amministrare. Le iniziative immobiliari sono assimilate alle altre iniziative economiche e, rimosso l'intervento delle amministrazioni pubbliche, sono considerate soggette alle stesse leggi di mercato». ¹³⁰

In un primo momento tutto questo incontra la sempre più debole resistenza dei retaggi delle ormai stantie corporazioni; questi rapporti di lavoro non possono far altro che capitolare sotto la spinta delle nuove forze produttrici che avanzano, sia sotto forma di innovazioni tecnologiche sia sotto l'aspetto di scambi di merci a livelli intercontinentali. La municipalità dell'economia ne esce definitivamente sconfitta e il capitalismo si prepara a trasformare il tessuto urbano delle vecchie città a propria immagine e somiglianza. ¹³¹

La demolizione e la sostituzione delle vecchie strutture urbane con delle nuove a densità maggiore, sono alcuni degli aspetti principali della nuova economia. Grandi parti della città storica vengono sacrificate sia alla rapidità del traffico delle merci sia al profitto. Con esse si perde anche l'organicità del tessuto urbano medievale, che ora non può far altro che soccombere sotto i colpi dello sventramento. Le mura antiche delle città d'Europa sono le prime a cadere. D'altra parte, proprio mentre il capitalismo porta avanti la demolizione gran parte del passato architettonico e urbano, sull'onda dei *Grand Tour* ¹³² britannici prendono corpo nuove discipline che tendono alla riscoperta e alla rivalutazione delle grandi opere del passato. ¹³³

L'impatto del nuovo modo di produzione si manifesta anche nella progettazione architettonica: il Capitale diffida dei grandi investimenti in attrezzature ed edifici stabili e durevoli nel tempo, ma tende a preferire la progettazione e la costruzione di edifici, in particolare abitazioni, a carattere utilitario, rapidi da costruire e altrettanto rapidi e facili da demolire per essere poi sostituiti da altri. Fanno eccezione quegli edifici che, ospitando ad esempio le diverse istituzioni dell'epoca o la sede di grandi compagnie commerciali, sono progettati e costruiti a regola d'arte, potendo ovviamente contare su grossi investimenti; devono rappresentare con la loro immagine e la loro presenza l'essenza stessa di ciò che contengono. ¹³⁴ Ma nella sostanza, la

prassi prevalente della politica del capitalismo sul tessuto urbano sono di gran lunga più semplici: i maggiori profitti non derivano da costose realizzazioni architettoniche per la classe borghese che poteva pagarsele, ma al contrario dalle sempre più massiccia costruzione di *slum* sovraffollati per le classi subalterne.¹³⁵ Quindi maggiore è la densità di occupazione dei suoli, maggiore è il reddito; maggiore il reddito, maggiore il valore capitalizzabile del terreno. Si diffonde quella che Mumford definisce come “pianta speculativa”.¹³⁶

Abbiamo parlato di Capitale: una volta divenuto il mercantilismo universale con la creazione del mercato mondiale, esso fu sviluppato fin nella produzione ove lo scambio mercantile non si effettua dunque più tra equivalenti, come nel precedente stadio della produzione e della circolazione mercantile semplice, ma producendo per i capitalisti un plusvalore che va ad aggiungersi allo scambio tra equivalenti del salario nella circolazione, dopo che l'operaio ha creato un eccedente, un sovraprodotto nel processo di lavoro. Inizia la concentrazione e il disciplinamento dei corpi vivi degli uomini in spazi chiusi e affollati, (dalla fabbrica manifatturiera all'industria intesa come luogo di lavoro), il cui dispositivo attua l'“accumulazione degli uomini”¹³⁷ per alimentare la fiamma che alimenta il nuovo modo di produzione formatosi: l'accumulazione del Capitale.¹³⁸

Ricapitolando: se la rottura dei vincoli della vecchia società si manifestarono in Italia nelle ‘arti’, in Inghilterra essa si manifesta nello sviluppo poderoso della produzione manifatturiera ed industriale.¹³⁹ A differenza dell'Inghilterra, che si mostra maestra di insegnamenti economici, la Francia si mostra altrettanto maestra negli insegnamenti politici della propria borghesia rivoluzionaria. L'Europa è pronta per la rivoluzione borghese nei vari campi della vita umana, primo fra tutti quello economico-tecnologico dando il via alla cosiddetta “rivoluzione industriale” che di lì a poco, partendo dall'Inghilterra, si espanderà prima nel continente, poi nel resto del mondo.¹⁴⁰

0/4

Il capitalismo, la “rivoluzione industriale” e l'esplosione della forma urbana/Dalle città *chiusse* alle metropoli espanse sul territorio

L'esplosione del cervello sociale anticipa quella urbana/Il cambiamento è anticipato anche da quell'opera d'arte demolitrice della vecchia conoscenza che è l'*Encyclopédie* di Diderot e D'Alembert, dove si cristallizza per poi diffondersi il nuovo *cervello sociale*, la memoria collettiva in fermento che subisce una spinta propulsiva anche dalla marea di testi e conoscenze accumulate sin dall'antichità e ora dati alle stampe, operazione meccanica di riproduzione introdotta secoli prima ma solo ora garante di un vero e proprio salto di qualità: la memoria sociale segue l'incremento della produzione sociale e della popolazione. Comunque, ancora prima che la Francia renda operative le sue ghigliottine portando a compimento la dissoluzione dell'*ancien régime* e la vittoria della *sua* rivoluzione politica in senso borghese, l'Inghilterra ha già iniziato a concretizzarla sul piano economico e tecnologico da circa mezzo secolo. La cosiddetta rivoluzione industriale che ne deriva inizia a cavallo tra il XVIII e il XIX secolo. In realtà, lo abbiamo visto, l'industria umana è sempre esistita, fin dall'amigdala scheggiata, pertanto il termine “rivoluzione” sarebbe da riferire non all'industria in sé ma all'impiego nel processo produttivo di macchine già avviate sulla strada dell'automazione. Ecco allora un ulteriore segno dell'evoluzione del cervello sociale: i primi automi mossi dal sistema meccanico delle camme secondo un movimento memorizzato nella materia, un programma, evolveranno sull'onda di nuove innovazioni nel sistema integrato di fabbrica capitalistico.¹⁴¹

Le basi del cambiamento/La svolta industriale e la meccanizzazione del lavoro è preceduta da un'estesa e profonda rivoluzione agricola, avviata già dai primi decenni del Settecento in Inghilterra. Le nuove dottrine agronomiche rivoluzionano l'agricoltura. Nello stesso tempo l'aumento della ricchezza prodotto dalla gestione capitalistica delle proprietà terriere permette investimenti anche in altri settori, contribuendo a gettare le basi del conseguente sviluppo industriale. Non si deve dimenticare poi che la nazione

inglese dispone, a suo vantaggio, di un vasto impero coloniale (quindi di un enorme mercato), da cui importa prodotti greggi a basso costo. La rivoluzione industriale (che in seguito si espanderà all'intero continente europeo e alle colonie d'oltremare) riguarda tre settori principali: l'industria tessile, le miniere, la metallurgia. Le innovazioni prodotte dallo sviluppo tecnologico consentono l'introduzione delle macchine nel ciclo produttivo. I processi di meccanizzazione, nonché la sempre più netta divisione e specializzazione del lavoro portano profonde trasformazioni nell'organizzazione dell'attività produttiva, che di conseguenza si riflettono sul piano urbano, architettonico, sociale, insomma su ogni singolo aspetto della vita degli insiemi umani e del singolo individuo. Nascono gli studi sull'economia classica, ovvero basata su equazioni di equilibrio.¹⁴²

Lo sviluppo produttivo e la crescita della popolazione/Nella prima metà dell'Ottocento si assiste ad un forte aumento demografico e la popolazione mondiale arriva a contare circa un miliardo di individui. Continuano i miglioramenti nella coltivazione della terra attraverso l'impiego delle macchine nel lavoro agricolo e l'introduzione di nuove colture; la gestione capitalistica della terra e dell'agricoltura aumenta la produzione della stessa di circa il 50% rispetto al cinquantennio precedente. L'imponente incremento della popolazione (che dalla rivoluzione industriale in poi aumenterà inesorabilmente fino ai giorni nostri) segue l'avvio della seconda grande fase del modo di produzione capitalistico, quella del suo consolidamento, che durerà fino all'inizio del Novecento: il passaggio pieno dalla manifattura al macchinismo industriale è compiuto ed ora prende piede la *concentrazione* dell'industria stessa.¹⁴³

È in questi anni che prende forma quello che potremmo chiamare "principio di popolazione" o la "teoria della popolazione", e l'aspra polemica a riguardo fra Malthus e Marx. Messo di fronte al nuovo fatto sociale, dice il primo: «"la terra sarà sempre sovrappopolata e perciò dovranno sempre regnare bisogno, miseria, indigenza e immoralità"». ¹⁴⁴ In Malthus vi è un collegamento meramente quantitativo fra la questione demografica e la massa di beni prodotta, da cui si deduce erroneamente che *sempre* la popolazione cresce in modo esponenziale e i beni in modo aritmetico (cosa che il

capitalismo invece nega nei fatti). Ovviamente, se si guarda al mero rapporto popolazione-beni, anche quello di Malthus sembra un assioma: è vero che per evitare la fame la popolazione non deve crescere più del cibo prodotto. Ma egli scambia la causa con l'effetto.¹⁴⁵

In Marx la questione demografica è un tutt'uno qualitativo con uno specifico rapporto di classe: l'aumento della forza produttiva sociale provoca esuberanza di produttori solo in una determinata società, in altre si lavorava tutti di meno. La critica di quest'ultimo a Malthus non è tanto rivolta alla "ragionevole" formula sulla contraddizione fra la crescita esponenziale della popolazione e la crescita aritmetica della produzione agraria, quanto all'errata "teoria della popolazione" che ne veniva dedotta. In poche parole, per Marx la sovrappopolazione è dovuta all'aumento della produttività industriale che abbassa il prezzo unitario delle merci e genera il potenziale per la crescita demografica, proprio mentre libera operai dalla produzione rendendoli superflui (sovrappopolazione relativa e assoluta). Non è "colpa" di qualcuno quindi, ma c'entra il modo di produzione in sé.

Vi è stata sempre una relazione, a cavallo delle diverse epoche, tra la popolazione e modo di produzione, ed è sempre dalla popolazione che Marx trova la legge generale dell'accumulazione capitalistica (o della miseria crescente); perché la popolazione non è *troppa* o *poca* in relazione alla ricchezza disponibile misurata in alimenti e beni di consumo, bensì è costantemente *troppa* in relazione a un processo irreversibile, cioè ai posti di lavoro che il Capitale storicamente libera per sempre nel corso dell'accumulazione.¹⁴⁶

Questo può spiegare come mai le città sono cresciute a ritmi così sostenuti, sia in larghezza che altezza. Alla concentrazione dell'industria fa eco la concentrazione degli uomini nelle città. Esse fungono da attrattori in cui, storicamente, si fissa una massa di capitale maggiore rispetto ad esempio ad altre aree (come quelle rurali), che sono il serbatoio da cui il capitale annidato nella città (luogo della sua accumulazione iniziale) attinge per dotarsi del suo esercito del lavoro. L'industria produce in un primo tempo l'occupazione; l'aumento del numero degli operai occupati, la manodopera disponibile, consente l'espansione del Capitale ed una maggiore e più massiccia

accumulazione, e conseguente aumento della produttività, cioè una maggiore produzione di merci con meno operai, che, entrando ed uscendo dal ciclo produttivo, non possono far altro che ammassarsi negli spazi a loro concessi, negli slum costruiti nei pressi delle fabbriche, facendo aumentare le dimensioni della città.

C'è da dire che col "principio di popolazione" iniziano a comparire, a questo punto, i caratteri fondamentali di quello che Foucault chiamerà biopotere: la popolazione (e il suo inquadramento in un meccanismo urbano) è il fine dei governi.

La crescita dell'urbanizzazione/Di conseguenza all'incremento demografico quindi, il processo di urbanizzazione subisce un notevole sviluppo: in Europa le città che superano i 100.000 mila abitanti passano da 22 a 47.¹⁴⁷ La grande città industriale cessa di essere un fenomeno solo inglese; diventa esperienza quotidiana dell'uomo europeo. Il paesaggio del continente, prodotto dalle vicende politiche, economiche e culturali di dieci secoli di storia, e collegato ad esse da un intreccio complesso di casualità reciproche, viene messo in crisi e radicalmente trasformato dalla rivoluzione in corso. Regna l'industria pesante e di trasformazione, basata sui settori carbonifero, tessile e metallurgico, successivamente anche chimico e dei trasporti; la colonna sonora che accompagna quei tempi è data dalla cadenza intermittente del motore a vapore e del maglio, e dai frastuoni delle macchine pulsanti che fabbricano un mondo nuovo. Le città toccate dall'industrialismo si riempiono presto di magazzini e di fabbriche, le cui ciminiere sfidano in altezza le vecchie cattedrali gotiche, mentre le ferrovie trasportano uomini e merci e danno un grande contributo all'omogeneizzazione dell'universo antropico: la ferrovia favorisce le comunicazioni e fa della città un modello potente di attrattiva economica, di lavoro. La diffusione delle macchine a vapore nelle ferrovie e nel trasporto marittimo rivoluziona il modo di vivere il tempo e lo spazio, abbreviando enormemente i tempi di percorso e favorendo il rapido trasporto delle merci da una parte all'altra dell'Europa. Il paesaggio si ricopre di vie ferrate, ponti, gallerie, che consentivano la rapida circolazione delle merci e una maggiore socializzazione della produzione su scala continentale.¹⁴⁸

La città e il treno diventano protagonisti anche nella letteratura e nelle altre arti. Il grande concentrazione nelle aree urbane dei lavoratori e del *lumpenproletariato* rappresenta un problema sociale rilevantissimo, descritto in Inghilterra e in Francia da romanzieri conservatori come Honoré de Balzac o da riformisti come Charles Dickens nonché da rivoluzionari come Engels.¹⁴⁹ Mentre infatti gli antichi ordinamenti corporativi e le tradizionali misure di assistenza ai poveri si rivelano del tutto inefficaci e vengono spazzati via, i quartieri operai, composti da slum pressoché fatiscenti che sorgono nelle periferie delle grandi città, diventano veri e propri ghetti di miseria, di sporcizia, di alta mortalità, di nuove patologie sociali. In questa situazione, aggravata da ritmi di lavoro disumani, dalla disciplina quasi militare della vita di fabbrica, dalle crisi di disoccupazione prodotte dall'introduzione delle macchine, scoppiano spesso violente lotte sociali, con fenomeni di sabotaggio e luddismo.

Origine e significato dell'urbanistica/Urbanizzazione, urbanismo, urbanistica. In realtà la sistemazione teorica di questi neologismi che sappiamo creati nell'Ottocento si deve all'architetto spagnolo Ildefonso Cerdá. Egli giustamente, nella sua *Teoria generale dell'urbanizzazione* del 1867, vede la città non banalmente come un insieme di costruzioni materiali ma come composta e determinata dalla stessa popolazione che la vive. Un organo materiale e biologico, quindi. Vivente e dall'aspetto frattale di ogni sua parte, dalla grande scala urbana a quella della casa:¹⁵⁰ ogni sua parte deve essere posta sotto controllo secondo quell'idea di sicurezza che si va concretizzando anche attraverso la prassi urbana, almeno sul piano delle *intenzioni* e dei decreti.¹⁵¹

Come spiega Andrea Cavalletti, secondo Cerdá «la *urbanización* non aspira d'altro canto al proprio compimento così come non ambisce a distinguersi dal flusso continuo della storia, emergendo all'improvviso in virtù di un tratto o tenore scientifico dapprima sconosciuto: è piuttosto un modo particolare di portare in luce e ogni volta ristabilire la continuità stessa. Il suo gesto caratteristico consiste proprio nell'istituzione di un legame con il passato: l'urbanizzazione, l'urbanistica come processo, nasce proiettandosi indietro nel tempo quale lungo "sviluppo dell'urbanizzazione". I paragrafi che Cerdá dedica

alle origini preistoriche, e alla sintesi storica delle combinazioni urbane, semplici, omogenee, eterogenee o composte, costituiscono la vera definizione di una nozione che si vuole tanto più nuova proprio in quanto sarebbe stata “sempre la stessa nella sua sostanza”. Essa richiede pertanto un’impresa storiografica diversa dalle cento storie delle nazioni o dei popoli. L’urbanistica esisteva ben prima che le nazioni si scontrassero, e ancor prima che qualsiasi popolo si formasse. Ed è l’abitazione, sia grotta, capanna o palazzo, come cellula urbanistica primaria e come origine della protezione, che spiega semmai le comunità e i popoli, le loro lotte o unioni, e infine le loro storie interne e relative. Urbanizzazione e civilizzazione in fondo coincidono, non sono due ma “son la misma cosa”. Perciò *l’urbanización* non potrebbe mai di colpo scolpirsi come disciplina, staccarsi dal passato grazie alle sue pretese scientifiche: proprio come scienza, essa non si distingue dal quel passato che continua, vivo, a differenziarsi. [...] La città geddesiana inseparabile dalla sua evoluzione e l’evoluzione della città cara a Élisée Reclus, o quella dalla città-mondo al mondo-città tracciata da Lewis Mumford appartengono alla stessa soglia epistemologica dell’equivalenza tra urbanizzazione e storia posta da Cedrá». ¹⁵²

Per Cedrá l’urbanizzazione c’è sempre stata, fin dagli inizi: è allora ciò che mette in correlazione l’uomo, la *popolazione* nel suo insieme, e lo spazio. Fin qui nulla di nuovo, e quanto dice appare corretto anche alla luce del nostro metodo fin qui seguito. Ma sembra sfuggirgli la peculiarità di questa prassi che, impossibile nei fatti concreti (non nei decreti giuridici o nelle idee) intendersi ora nel senso detto poc’anzi, poiché piegata alle esigenze della valorizzazione capitalistica e tutto ciò che ne consegue, e quindi come tale resa disciplina *separata*, scienza del controllo borghese sulla popolazione. Quindi sulla *città*. ¹⁵³

Dice ancora Cavalletti su Cedrá: “Il termine “urbanizzazione” indica così «l’insieme degli atti che tendono a raggruppare l’edificazione e a regolarizzarne il funzionamento nel gruppo già formato, così come l’insieme dei principi, dottrine o regole che devono applicarsi perché l’edificazione e il suo raggruppamento lungi dal comprimere, svilire e corrompere le facoltà fisiche, morali e intellettuali dell’uomo sociale, servano [...] ad accrescere il

benessere individuale, la cui somma forma la pubblica felicità”. È quindi in nome della vita che la nuova disciplina si oppone alla riduzione dello spazio entro la rigidità dei muri. Tutta la nuova materia è come animata da una tensione implicita, e si darà sempre, d’ora in poi, una cattiva urbanistica che non è soltanto una diversa, più o meno errata, operazione sull’abitato, ma un’azione ancora debole, qualcosa che rispetto alle condizioni presenti e al benessere auspicabile non urbanizza abbastanza, e richiama così un’ulteriore azione urbanizzatrice». ¹⁵⁴

Già allora si riscontra quella mentalità che fa discendere il problema urbano e l’ammasso umano nelle città invivibili da una prassi di “cattiva amministrazione” risolvibile invece con una “buona amministrazione” e non vedere nella scienza urbanistica asservita al nuovo modo di produzione capitalistico, quindi scienza *separata*, lo strumento attraverso il quale il Capitale attiva il suo dominio sugli uomini, e quindi sulla forma urbana. Eppure questi effetti di “cattiva amministrazione”, in realtà i normali risvolti del Capitale in processo, sono evidenti.

Le prime risposte alla coker town/Engels, ad esempio, racconta la situazione di Manchester, pari a quella delle altre città inglesi: una situazione al limite della sopportazione umana. Anche per questo all’inizio dell’Ottocento, di fronte agli enormi problemi abitativi, urbani e sociali così ben descritti dagli autori del tempo, prende corpo la necessità sempre più impellente di uscire da tale situazione. Questa necessità si manifesta prevalentemente nelle idee e nei ragionamenti di numerosi uomini dell’epoca, provenienti tutti dalle file della classe borghese ed industriale, in particolare in Robert Owen, Claude-Henri de Rouvroy conte di Saint-Simon, Charles Fourier e Etienne Cabet. La loro è una critica generale e radicale alla società borghese che li circonda; critica volta non ad un generico interesse o benessere dell’umanità intera, ma di una sua parte (o classe) ben definita, il moderno proletariato industriale, e ciò li differenzia dagli utopisti rinascimentali. Anche se sono passati alla storia come socialisti utopisti, leggendo i loro resoconti e soprattutto guardando le dirette esperienze sul campo, resta difficile attribuire il termine utopia a tali realizzazioni, o anche definirle come ideologiche, perché, si sostiene, cozzano con quella particolare realtà del tempo. ¹⁵⁵

Ma i modelli (e la teoria che li sosteneva) non si scontrano affatto con la realtà economica e produttiva del tempo, casomai con la drammatica realtà urbana che contribuisce a determinare la condizione sociale degli uomini, ed in particolare del proletariato. Anzi, questi esperimenti pratici condotti sul campo traggono origine proprio dalla grande forza produttiva raggiunta dal capitalismo e dal sistema della fabbrica, e vogliono dimostrare come l'intero apparato produttivo può dar luogo a ben altre forme organizzative di vita e di lavoro, e quindi ad un nuovo e generale assetto dell'intero territorio, non distruggendo la macchina (come sostenevano le politiche *suicide* dei luddisti), non rinunciando all'industria e alla sua produzione per un'improbabile ritorno ad un vagheggiato e romantico passato artigianale, ma gestendo la ricchezza prodotta dal sistema integrato delle macchine e dell'industrie stesse al di fuori delle politiche economiche capitalistiche. Proprio per questo si può ritenere riduttivo, se non sbagliato, definire tali esperienze utopie. Si può definire utopia una costruzione mentale fatta nel presente da proiettare in un probabile futuro più o meno lontano, già auto-costruita al di là delle reali condizioni di partenza, non credere che il cambiamento sia possibile. Gli "utopisti" ora non immaginano più Città del Sole o un'isola di Utopia a loro contemporanea, ma partono dalla realtà contemporanea e dalle sue forze produttive ora a disposizione per giungere ad una liberazione futura.

Il caso Owen/Owen in particolare tenta di operare proprio al contrario, partendo cioè da una condizione reale ed arrivando a risultati che erano potenzialmente raggiungibili attraverso una gestione razionale e cosciente, al di fuori dell'anarchia e del caos capitalistico, risolvendo anche lo storico dualismo tra la *città* e la *campagna*. Tenta di ricongiungere la teoria con la prassi: se il male è prodotto dall'industria, lì si nasconde al contempo la cura.¹⁵⁶

Il caso Fourier/Anche Fourier si prodiga in elaborazioni teoriche e pratiche. Nel pensiero di Fourier, che divide la storia in periodi successivi di evoluzione sociale umana, il falansterio e la Falange, ovvero la comunità che lo abitava, deve rappresentare l'unità di base della nuova struttura societaria da realizzarsi nel settimo periodo, quello dell'armonia universale: ciascuno di essi deve essere autosufficiente dal punto di vista dei servizi e della

produzione, e attraverso la coordinazione delle attività di più edifici si potrebbe risolvere definitivamente il problema dei rapporti tra città e campagna.¹⁵⁷

Il loro fallimento/Di fronte all'impossibilità di affermazione della nuova forma all'interno del vecchio mondo queste esperienze falliscono nel giro di breve tempo. Il loro merito più grande sta nel fatto che non si limitano a scrivere ed esporre i loro programmi e le loro idee su carta, ma le traducono direttamente in atti pratici (tra mille difficoltà economiche) non appena se ne presenta l'occasione. Quindi non è più possibile definirle utopie, ma il loro stato intermedio *tra quello che è, e ciò che potrebbe essere* se non le fa appartenere comunque neanche alla scienza sociale, poiché presentano ognuna un limite insormontabile. Pensano di poter riformare la società intera, e quindi anche il territorio e le città, gradualmente, attraverso l'esempio, magari liberando gli operai dando loro la gestione della fabbrica in piena società borghese, non vedendo invece in essi, nella loro classe che si andava organizzando, il potenziale motore di quel cambiamento strutturale nell'economia e nella società che sta alla base di ogni reale e profondo cambiamento urbano.¹⁵⁸ Forse sta proprio qui la loro utopia. La realizzazione di ciò che predicano non poteva ancora comportare la trasformazione strutturale dell'economia, l'effettiva rottura delle mura aziendali per fare della fabbrica uno dei nodi dell'unica rete d'industria.¹⁵⁹

Verso la moderna metropoli sulla scia dei mutamenti sociali/Il 1848 segna una data importante, anche se convenzionale, sia in campo politico e sociale sia in quello delle arti. Lotte intestine percorrono l'Europa cercando lo sbocco rivoluzionario; il proletariato emerge per la prima volta come classe compatta, e comincia ad agire per conto proprio, al di fuori dell'influenza borghese (che lo aveva usato fino ad allora come carne da combattimento nelle rivolte cittadine) e contro la stessa borghesia, come in Francia, finendo quasi sempre represso. La borghesia da classe rivoluzionaria che era stata, si trasforma in classe conservatrice, dal potere oramai consolidato, ben saldo nelle sue mani.

Tra reazione ed innovazione/La politica reazionaria borghese si riflette per un certo periodo anche nell'architettura, che dipende direttamente dal potere politico ed economico, sia sul piano estetico che su quello formale. Si

diffonde l'Ecclettismo, una mescolanza degli stili che tende a recuperare, imitandole, le forme del passato, in particolare dell'epoca rinascimentale negli edifici pubblici e del gotico nelle chiese e negli edifici religiosi, quest'ultimo poi diffuso soprattutto in Nordamerica.

Parallelamente, si tende all'impiego dei nuovi materiali da costruzione prodotti dall'industria come la ghisa, il ferro, il vetro e successivamente l'acciaio. Le costruzioni realizzate vogliono essere razionali e scientifiche (anche se non sono ancora del tutto libere dal gusto eclettico) e che danno mostra di sé nelle esposizioni nazionali ed universali, come quella londinese del 1851, che per l'occasione viene ospitata all'interno del Crystal Palace progettato da Joseph Paxton.¹⁶⁰ Il Crystal Palace, primo edificio ad essere totalmente composto da parti standardizzate, vero e proprio oggetto ancorato al terreno, sembra il naturale prolungamento di tutto ciò che contiene, la nuova merce creata dalle forze produttive dell'industria moderna.¹⁶¹

Da allora la società si fa sempre più di massa; nelle città che cominciano a sovrapporsi si inaugura l'epoca dei consumi. L'uso dei nuovi materiali edili si fa progressivamente largo nei progetti architettonici ed urbani: permettono strutture slanciate, luminose e leggere, che vengono prese a modello per biblioteche, gallerie, mercati e stazioni ferroviarie. Proprio quest'ultime saranno il soggetto di numerose realizzazioni pittoriche del filone impressionista, come nelle tele di Claude Monet.

La questione delle abitazioni/L'assetto delle maggiori città europee diventa uno dei problemi centrali per i regimi che escono dalle lotte del '48. La rivoluzione industriale ha comportato un forte aumento della popolazione e di conseguenza un forte incremento dell'attività edilizia e della produzione delle case e quindi delle dimensioni della città. Forti aumenti dei canoni d'affitto, sovrappollamento all'interno degli stessi caseggiati, l'impossibilità per molti di trovare un alloggio qualsiasi: la questione abitativa è oggetto delle dispute politiche più disparate. Tale condizione non colpisce però solo la classe operaia, ma anche la stessa piccola borghesia. Ciò suscita proposte e prese di posizione da parte dei suoi rappresentanti, proudhoniani¹⁶² in testa, i quali, equiparando il locatario di fronte al padrone di casa all'operaio di fronte al capitalista, sono intenzionati a trasformare ogni singolo lavoratore in

proprietario della propria casa, meglio ancora se dotata di orto adiacente che integri con i suoi prodotti i bassi salari, ed immaginano il ritorno ad un mondo romantico ed artigianale in cui proletario sia incatenato al suo capitalista in modo pressoché semif feudale; mondo oramai scomparso dalle grandi città, spazzato via dalla grande industria moderna che del lavoratore incatenato al terreno ha fatto un proletario del tutto nullatenente, libero e allo stesso tempo padrone di vendere la propria forza-lavoro sul mercato. D'altra parte anche i filantropi della piccola borghesia e i socialisti borghesi dell'epoca, esprimono le loro opinioni al riguardo: propongono che il salariato diventi non solo proprietario, ma anche capitalista, sempre attraverso l'acquisto di una sua propria casa.

Anche Engels entra nel dibattito, se non altro per contrastare le due concezioni.¹⁶³ Per il rivoluzionario tedesco la questione della casa è irrisolvibile all'interno del modo di produzione capitalistico e spiega che potrebbe essere risolta solo attraverso una rivoluzione generale che elimini il contrasto fra città e campagna, cosa che il capitalismo invece esalta ed amplifica tutt'oggi, riducendo la seconda a mera appendice alimentare della prima. Per questo spezza una lancia in favore di Owen e Fourier e dei loro progetti sociali ed urbani, anche se ancora non erano del tutto al di fuori dell'utopia. Come dicevamo in precedenza, in essi tale contrasto non esiste più. La campagna e la città *sono la stessa cosa*.

La svolta del barone Haussmann/Al contempo però, Engels, non limitandosi alle sole critiche, suggerisce che esiste di fatto un metodo attraverso cui la classe dominante tende a risolvere la questione abitativa, ma la soluzione non fa altro che riprodurre di nuovo la questione stessa, ovvero non fa che spostare il problema un po' più in là; un po' come gli operai dalle zone urbane centrali vengono spostati in quelle periferiche. Tal metodo si concretizza nella prassi urbanistica nota oggi come *hausmannizzazione*, fatta di sventramenti della città storica a vantaggio della speculazione e di grandi affari per i proprietari immobiliari, attraverso cui la classe borghese tenta di *risolvere* il problema della casa. Il prefetto-urbanista, nonché barone, Georges Eugène Haussmann ricava dal cuore antico della metropoli una pianta tardo-barocca con grandi viali diagonali, diminuisce l'estensione degli isolati

diradandoli, erige monumentali prospettive e impedisce le barricate di agevolando, in caso di bisogno, le cariche dei reparti militari. I nuovi tracciati stradali, proiettati verso la periferia dove sono spinti gli operai, disegnano grandi lotti triangolari edificabili. La più grande speculazione edilizia della storia si accompagna alla più grande trasformazione della casa urbana continentale: dalla tipologia medioevale con cucina e servizi al piano terra e camere sovrapposte, si passa in massa all'alloggio con camere in piano, più funzionale per l'inquilino, ma anche per la grande proprietà immobiliare. Ben presto lo spirito di Haussmann contagia anche Londra, Manchester, Liverpool, Berlino, Vienna, insomma tutte le grandi città industriali dell'epoca.¹⁶⁴

Il barone è prefetto della Senna dal '53 al '69 e grande sostenitore di Napoleone III, grazie al cui appoggio «evita sempre di motivare politicamente i suoi provvedimenti e li presenta come atti tecnici o amministrativi, derivanti da necessità obiettive; questo appello all'obiettività è talvolta un espediente tattico, ma rivela spesso un'intima convinzione che i provvedimenti urbanistici siano davvero riducibili a un calcolo tecnico e amministrativo; [...]». Così Haussmann stabilisce il prototipo dell'urbanista come operatore specializzato, che declina ogni responsabilità sulle scelte pregiudiziali, quindi in pratica dell'urbanista disponibile per la nuova classe dirigente». ¹⁶⁵ Questo secondo Benevolo. In effetti, possiamo vedere nel lavoro del barone l'origine effettiva dell'urbanistica, intesa come la scienza (scienza *separata*) del controllo urbano, sociale, economico e politico del territorio a vantaggio non di una generica classe dirigente o di una generica *cittadinanza*, ma di una precisa classe sociale che detiene il potere, o i mezzi di produzione che dir si voglia; e nella sua figura, l'embrione di quella che è oggi la figura dell'urbanista, preso nella morsa della contraddizione tra la necessità di una reale programmazione urbana *comune* e il prevalere dell'interesse privato.

L'*haussmannizzazione* porta con sé delle conseguenze: si perde l'antica compenetrazione tra spazi pubblici e privati tipica del passato, ora nettamente divisi; si procede alla fabbricazione continua di nuovi palazzi dalle facciate uniformi sui fronti stradali e alla fabbricazioni di singoli edifici isolati in un loro lotto di pertinenza; aumenta l'autonomia di ogni singolo edificio, di ogni singolo appartamento, di ogni singola famiglia; l'arte si stacca ancor più dal

tessuto urbano, architettonico e sociale relegandosi in ambienti chiusi e relativamente piccoli che non hanno proporzione con la grandezza della città; l'individuo si sente estraniato, alienato, non solo sul posto di lavoro, ma anche tra le grandi folle cittadine che vagano sulle pubbliche vie; lo sventramento della città storica risparmia solo quegli edifici a cui la storia dell'arte classica attribuisce un valore appunto storico-artistico, identitario del luogo, legato alla memoria,¹⁶⁶ oltre che ovviamente un valore economico, per il quale vale la pena di procedere al suo recupero in termini di restauro solo se produce un ritorno economico, trasformandolo in questo modo in un oggetto-merce museificato, staccato dal suo originario contesto storico.

Il Nuovo Mondo/Intanto oltreoceano le città colonizzate¹⁶⁷ si europeizzano sempre di più, sdoppiandosi spesso in due entità: da una parte la città *ufficiale* per coloni europei; dall'altra quartieri-ghetti riservati agli indigeni. Anche negli Stati Uniti (che dal 1776 avevano dichiarato la loro indipendenza dalla madrepatria inglese a seguito della guerra omonima) la rivoluzione industriale caratterizza lo sviluppo delle città, in particolare quelle della costa est, sorte da modelli urbani riconducibili alle passate esperienze europee, dopo l'occupazione graduale e discontinua di un vasto territorio secondo una griglia geometrica prefissata ed introdotta dai primi colonizzatori, che rimane un modello elementare, diffuso internazionalmente. In seguito, «solo ad uno stato avanzato di sviluppo, quando si tratta di formare il tessuto edilizio già formato, vi si innesta l'imitazione dei modelli europei». ¹⁶⁸

Ad esempio, la pianta urbana di Washington ricalca quella di Versailles, mentre lo *stile* ripesca nelle varie epoche della storia architettonica europea, dal mondo greco-romano fino al rinascimento, generando uno sterile trionfo d'eclettismo architettonico fatto di colonne, lesene, trabeazioni, timpani e obelisco in acciaio rivestito in pietra, divenuto poi simbolo della capitale del giovane stato indipendente; ma per tutto l'Ottocento (al termine del quale la frontiera americana passerà alla storia) il resto del continente è edificato attraverso il materiale da costruzione più abbondante e facilmente reperibile, il legno, che si presta benissimo ad essere lavorato ed adoperato velocemente nelle moderne tecniche costruttive quali il *platform-frame* ed il più noto *balloon-frame*.¹⁶⁹ Ciò permise di lottizzare gran parte del territorio disponibile

e di dar spazio alla speculazione senza l'*intrafcio* delle stratificazioni storiche come in Europa. È possibile osservare le varie tecniche costruttive in legno e la tipica città-avamposto della frontiera americana sorta ai bordi della ferrovia in numerosi film del genere *western*.

Le città americane, anche le più grandi, continuano a fondarsi (e grandissima parte dei sobborghi urbani lo sono tutt'oggi) sulla tipologia della casa in legno, almeno fino a quando Chicago non è devastata da un incendio, nel 1871. Ben presto il legno trova un validissimo concorrente nell'acciaio, materiale edile altrettanto versatile per l'industria delle costruzioni, ma senz'altro più durevole e resistente dello stesso legno. Il suo crescente impiego verso la fine del secolo porta ad un'altra innovativa tipologia edilizia, che oramai domina gli skyline di qualsiasi città o metropoli americana, nonché asiatica: il grattacielo, la cui introduzione avviene per la prima volta proprio sul tessuto urbano reticolare di Chicago, ad opera dell'omonima Scuola,¹⁷⁰ movimento architettonico che annovera tra gli altri Louis Sullivan, noto soprattutto per il famoso slogan *la forma segue la funzione*, che ispirerà gran parte dei seguaci del Movimento Moderno nei primi decenni del Novecento. Il grattacielo, elemento strutturalmente modulare, dà il via alla massiccia crescita verticale della città e diventa anch'esso una sorta di piccola città in verticale: come un vero e proprio contenitore, al suo interno si può abitare, lavorare, commerciare, passare il tempo libero, ecc.

Dalla città del vapore alla metropoli dell'elettricità/Naturalmente l'acciaio trova immediato impiego anche nel continente europeo, in particolare nelle realizzazioni dell'ingegneria civile, come i ponti (famosi ad esempio quelli di Wilkinson), e nel disegno industriale, ed infine nel simbolo auto-celebrativo della borghesia al potere, la torre Eiffel, innalzata per l'occasione dell'esposizione mondiale del 1889 svoltasi a Parigi. Anch'essa, come il Crystal Palace suo lontano parente, è composta da tante parti standardizzate, prodotte altrove e montate sul posto, in cui il disegno del particolare non dipende più dall'insieme; quest'ultimo può risultare diversificato anche se i pezzi che lo compongono rimangono gli stessi.

Quasi imitando tale serialità ed intercambiabilità di pezzi, l'organizzazione del lavoro in fabbrica si va razionalizzando e parcellizzando. L'uomo è sempre

più dipendente dalle macchine, ed è costretto a seguirne il ritmo di velocità. L'operaio specializzato e qualificato si trasforma in addetto alla manutenzione della macchina stessa. È sempre più *parziale*, ovvero sempre più dedito ad una singola fase del processo produttivo, quindi più alienato, staccato ed escluso dal prodotto finale. All'inizio del Novecento l'organizzazione scientifica del lavoro, teorizzata da Taylor,¹⁷¹ dà un contributo decisivo alla cosiddetta seconda rivoluzione industriale. Questa può svilupparsi, a partire dal 1896, soprattutto grazie alla diffusione delle nuove forme di energia – elettrica e petrolifera – e alla nascita di un'articolata società di massa basata sui consumi. L'imprenditore americano Henry Ford applica le teorie di Taylor mediante l'introduzione nel 1913 della prima catena di montaggio,¹⁷² che rende il lavoro sempre più monotono e ripetitivo, tema sociale scottante su cui Charlie Chaplin imposterà nel 1936 *Tempi Moderni*, uno dei suoi film più famosi.

Si vanno formando grandi ed anonime società per azioni, cartelli e *trust*, che producono una centralizzazione delle aziende attraverso il monopolio. L'economia si esprime anche attraverso la finanza: capitale finanziario e capitale produttivo tendono ad una interdipendenza e spesso a una fusione, col primo che determina la linea delle imprese. Mentre il capitalismo produce le condizioni materiali per il proprio superamento rivoluzionario, la classe borghese tende ora alla conservazione, caratterizzata dalla *centralizzazione* dell'industria (di cui la politica economica tenuta dai grandi monopoli ne è diretta conseguenza).¹⁷³ Nasce l'imperialismo economico, politico e militare, che non è una particolare politica estera di qualche stato, ma la naturale maturazione del sistema capitalistico giunto a quei livelli.¹⁷⁴ L'imperialismo, presente oggi più che mai e spacciato per *globalizzazione*, tende ad unificare sotto il proprio controllo tutti i continenti e la vita umana, che a sua volta tende a mondializzarsi ancora di più.¹⁷⁵

Alla fine del secolo le luci elettriche illuminano la città, mentre cominciano a circolare i primi tram elettrici. Ne consegue il lento declino delle macchine a vapore, progressivamente sostituite da quelle elettriche. La città, centro nevralgico della vita economica, diventa ora esperienza ineludibile del moderno. Essa mostra materialmente i segni della rottura con il passato

attraverso i suoi piani di ristrutturazione urbanistica. Nell'immaginario artistico e letterario la città si identifica con il movimento incessante della folla tumultuosa, con le vetrine lussuose, i caffè, i boulevards ed i *passages*, una sorta di centri commerciali ante-litteram di cui scriverà anche Walter Benjamin nella prima metà del Novecento¹⁷⁶. Nei suoi studi si occuperà tra l'altro anche della folla cittadina e dell'esperienza dello *choc* in Charles Baudelaire.¹⁷⁷ Alla città delle ciminiere di Dickens subentra l'immagine della città-mercato, del consumo, dei negozi sfolgoranti, dei nuovi prodotti dell'industria mostrati nelle esposizioni universali; è in questi anni che muove i primi passi il disegno industriale e il moderno design. Anche la pittura impressionista è un'arte cittadina.¹⁷⁸ Monet, Renoir, Pissarro rappresentano con scandalo soggetti non poetici, stazioni, *boulevards*, teatri, caffè affollati e acquisiscono attraverso l'esperienza tumultuosa della vita urbana un nuovo senso dello spazio, dominato dal movimento, dalla rapidità e mutevolezza. La rappresentazione di una stazione ferroviaria da spazio alle impressioni reali della vita quotidiana non solo della natura, ma anche della città. Con le loro pitture gli impressionisti mettono in crisi l'idea che ci sia uno e un solo spazio e che un singolo punto di vista basti a comprendere la realtà, cosa che in seguito verrà esaltata dal cinema, ulteriore espressione del cervello sociale che nel prossimo capitolo andremo ad analizzare nelle sue correlazioni con il divenire della forma urbana, ormai metropoli.

Già dall'Ottocento abbiamo dunque un complesso sistema produttivo e sociale, dotato di memoria storica collettiva (biblioteche) e di memoria operativa (enciclopedia, automi, nastri perforati), intorno al quale incomincia a muoversi un apparato sempre più esteso per lo sfruttamento dell'energia naturale, termica, umana, sociale, una rete fatta di strade, di fabbriche, di ferrovie, di navi, di telegrafi. Su questa rete si fonda il capitalismo pienamente sviluppato, quello che passa dalla sussunzione formale del lavoro al Capitale, alla sussunzione reale.

VERSO UNA METROPOLI GLOBALE/IL

RAPPORTO TRA LA FORMA URBANA E IL

CINEMA LUNGO UN SECOLO IN BILICO TRA

ANTICIPAZIONE E CONSERVAZIONE

«Non sono né un architetto né un urbanista e posso parlare solo nella mia qualità di cineasta che ha vissuto e lavorato in diverse città, puntando la cinepresa davanti a tanti paesaggi, soprattutto paesaggi urbani, ma anche di campagna, zone di confine, nodi autostradali o distese desertiche. [...] il cinema e la città sono cresciuti e diventati adulti insieme, e i film sono testimonianze dei grandi mutamenti che hanno trasformato le eleganti città di fine secolo nelle difficili e nevrotiche megalopoli odierne. Il cinema è stato anche testimone di due guerre mondiali; ha visto crescere i grattacieli e i ghetti; ha visto i ricchi sempre più ricchi e i poveri sempre più poveri; è insomma lo specchio adeguato delle città del Novecento e degli uomini che le abitano. In misura maggiore che le altre arti, i film sono documenti storici del nostro tempo. La settima arte è stata in grado più di ogni altra di catturare l'essenza, il clima e le tendenze del suo tempo, anche le speranze, le paure, i sogni, articolandoli in un linguaggio universalmente comprensibile».¹⁷⁹

Wim Wenders

Una visione d'insieme/Il cinema dalle origini al sonoro nelle sue diverse accezioni: strumento, luogo, linguaggio

Partiti dalla *preistoria*, finalmente siamo giunti al termine dell'Ottocento. Un nuovo secolo si sta per aprire, non proprio sotto i migliori auspici; tuttavia tale affermazione dipende dai punti di vista, quindi meglio non generalizzare. Quel-

lo che è certo è che il Novecento sarà per la forma urbana un secolo in bilico tra *anticipazioni* e *regressioni*, sprazzi di futuro e scivolate nel passato, tentativi grandiosi di risolvere una volta per tutte il problema della casa, del sovraffollamento, dell'espansione urbana incontrollata, ecc., poi miseramente falliti e capitolati una volta posti di fronte all'intrinseca realtà del fatto sociale, materiale. *Strutturale*. Un secolo insomma incapace di andare avanti nonostante le enormi potenzialità accumulate, ma incapace pure di tornare indietro, in reazione ad uno stato di fatto ormai pienamente *globalizzato* sotto tutti gli aspetti; come abbiamo visto, la Storia non gira mai le spalle, non riavvolge mai il nastro. Ma stavamo dicendo del volgere al termine dell'Ottocento; pertanto lasciamo, per ora, il secolo breve. Lo tratteremo in maniera esauriente più oltre riportando svariati esempi di come s'è cimentato sul "campo minato" della prassi urbana.

Breve ribattitura di chiodi/Il XIX secolo passa sui libri di scuola come secolo cosiddetto *pacífico*, anche per via delle numerose scoperte ed invenzioni concretizzatesi nel campo scientifico e tecnologico. Sicuramente la memoria sociale e le tecniche mnemoniche condivise subiscono una forte accelerata, come del resto le possibilità dell'interazione tra individui, sempre più spinte verso una dimensione *globale*: il telefono, il microfono, il grammofono, il telefono senza fili, la fotografia, la bicicletta, l'automobile, la macchina da scrivere, la rete elettrica e quindi ferroviaria, ecc. Sono molte le realizzazioni frutto delle nuove tecniche industriali che fanno da supporto al pensiero e al linguaggio umano consentendogli una più rapida diffusione. Ma questo non deve essere affatto inteso come una novità. Abbiamo studiato nel capitolo precedente la lunga strada percorsa dalla nostra specie lungo il filo del tempo; soprattutto abbiamo visto come essa si sia prontamente dotata di un sistema di tecniche atte a far evolvere dapprima il cervello biologico individuale e subito dopo a trasmettere l'*informazione* ad un altro cervello. Ma nel farlo non prende la forma data da una semplice somma delle informazioni individuali, si dota invece di un vero e proprio apparato *sovraindividuale*, sia materiale che simbolico, proiettato esternamente alla personale scatola cranica, vero e proprio "organo corporeo" dell'intera specie, interno ad essa, come una sorta di cervello insomma. Per questo lo chiamiamo *cervello sociale*. Cervello di specie andrebbe

bene ugualmente, ovvio. Il punto è che da quando l'uomo ha incominciato a proiettare la propria intuizione ed intelligenza oltre sé stesso, al di fuori di sé, nell'ambiente circostante quindi man mano umanizzato e di conseguenza divenuto spazio della relazione fra gli uomini, l'evoluzione biologica del cervello *termina* a vantaggio di quella sociale, in seno al corpo sociale stesso. Lo abbiamo visto: dall'amigdala scheggiata al linguaggio, dalla scrittura alla stampa, dal libro alle enciclopedie, dalle macchine più semplici agli automi produttivi, ecc. E si potrebbe continuare ancora per molto.

Ma questo enorme bagaglio di conoscenza deve per forza essere memorizzata, fissata nella materia. Di qui la necessità di una memoria di specie, della sua registrazione. Ogni *software* ha bisogno di un *hardware*, chiaro. E che cos'è la forma urbana se non il supporto materiale di questa memoria stratificata e allargata nei millenni? Non abbiamo forse visto cristallizzarsi in essa – ne citiamo alcune – conoscenze cosmogoniche, ordini architettonici, *stili*, simboli, insomma espressioni della conoscenza di un particolare momento storico in cui il corpo sociale riflette sé stesso? La forma urbana, sia nella sua espressione materiale sia nei suoi risvolti simbolici, con le sue “incomprensibili” opere monumentali del mondo antico o con le sue biblioteche o con le sue cattedrali giusto per fare solo qualche esempio, facendo da supporto alla memoria sociale della specie, è essa stessa *cervello sociale*, parte integrante di questo tutto. E con essa ovviamente lo sono stati e lo sono tutt'ora l'interno apparato dei trasporti, delle comunicazioni, fino ad Internet e alla World Wide Web che imitano a scala globale le interazioni interne ad un cervello biologico individuale. Ne abbiamo parlato ampiamente anche nel prequel dove avanzavamo il paragone tra forma urbana e scatola cranica biologico-individuale: l'una è assimilabile all'altra fin prima della trasformazione totale derivata dalla cosiddetta rivoluzione industriale, mentre la metropoli tentacolare è paragonabile con le sue proiezioni all'espansione del cervello sociale. Oltre le mura per quel che riguarda la forma urbana, oltre il cranio individuale per quel che riguarda la conoscenza diffusa. Se poi la metropoli oggi appare più come una malattia mortale che come una positiva evoluzione questo dipende dall'economia politica attuale, dalla gestione politica delle potenzialità raggiunte ma soffocate nella forma sociale presente.

Grazie all'*industria*, alla tecnica, s'è creata quindi fin dalla preistoria una netta separazione tra l'evoluzione biologica dell'individuo e quella sociale della specie a vantaggio di quest'ultima. Se l'*industria*, giusta Marx, è un espediente della natura per darsi memoria, conoscenza e intelligenza attraverso l'*uomo*, quindi *industria* come soluzione umana dello sviluppo della natura, la forma urbana ne è un risvolto, e con essa, di fatto, il *cinema*.

Il cinema come possibile sintesi tra scienza, industria e arte/Da dove partire quando si parla di cinema? Proponiamo di riallacciarci alla sua essenza tecnologica, alla scienza e alla tecnica che ne sta alla base. Come la fotografia deve il suo essere alla macchina fotografica, così il cinema alla macchina da presa e al cinematografo (agli inizi sono compresi nello stesso apparato tecnologico), che prima ancora di essere il luogo fisico della proiezioni delle immagini in movimento è l'apparecchio stesso progettato dai fratelli Lumière che le proietta su una superficie bianca. Le origini del cinema possono essere fatte risalire al 1832, ed in questo caso il plauso va a Joseph Plateau, fisico belga che, al fine di dimostrare i rapporti di fenomeni quali la persistenza sulla retina e la fusione nell'occhio d'immagini successive che si sostituiscono tra loro in un tempo più breve che la durata della loro impressione sulla retina stessa – con le possibilità di analisi e sintesi del movimento in sequenze di immagini – costruisce il fenachistoscopo,¹⁸⁰ antico progenitore del più moderno cinematografo.

Ma qui non vogliamo riproporre una rassegna dei suoi progenitori tecnologici, dopotutto la dialettica tra la scienza ottica e le tecniche di rappresentazione sembra risalgano al Rinascimento,¹⁸¹ quanto piuttosto notare che il cinema nascendo dalla scienza e dalla tecnica industriale arriva ad essere una delle *espressioni artistiche* più osannate di tutti i tempi. La separazione tra arte e scienza, per quello che la Storia ci dice, appare fittizia. Sono *semplicemente* due differenti aspetti, assolutamente non separati, in cui spesso si manifesta il nostro divenire in quanto specie umana. Ciò che le differenzia sono i tempi in cui si manifestano: così come la scienza ha bisogno delle sue prove e delle sue dimostrazioni (spesso vagliate dal filtro di classe essendo la storia scritta da quelle al comando) – e pertanto tempi più lunghi, periodi di conservazione sociale per essere assimilata – così l'arte è accompagnata

dall'intuizione ed esplose in particolari momenti anticipando nelle sue forme il *futuro*. Intuizioni che lungo la dorsale storica può condividere di fatto con la scienza. Ecco allora che il loro confine sfuma e *prefigura qualcosa di nuovo*. L'abbiamo visto col Rinascimento – per via della separazione tra arte e industria attraverso la manifattura, in quel momento storico intesa in senso avanzante –, lo vedremo tra poco col tentativo mancato delle avanguardie. In questa dialettica si riflette anche la struttura frattale e discontinua del divenire. Interessante quindi trovare condensate nel cinema entrambe queste due anime di un unico corpo. Muovendo dalla *scienza* e dall'*industria* produce *arte*, e nelle avanguardie sarà simbolo e rappresentazione del nuovo che avanza. È in questo senso che consideriamo il cinema un'arte.

Il cinema come espressione del cervello sociale/Ora concentriamoci sull'essenza *industriale* del cinema per comprendere che anch'esso è parte determinante del grande *cervello sociale* che avvolge il pianeta. Il mezzo cinematografico, la macchina da presa in questo caso, è appunto una macchina e in quanto tale è composta da pezzi progettati, assemblati e mossi da un programma che la fa funzionare, che ne costituisce in un certo senso l'*anima*. In poche parole è un automa; agli inizi basta girare la manovella per metterla in funzione e consentire le riprese, un po' come negli organetti musicali settecenteschi. Ma mentre in essi la musica, ossia la memoria, è fissata nella materia attraverso un programma immutabile dato da giuste distanze e attriti tra lamine che suonano indipendentemente da chi gira la manovella, la macchina da presa consente ancora ampi margini di libertà all'operatore che la muove. Necessita insomma di qualcuno che decida dove e come puntare l'obiettivo. Il meccanismo intrinseco però è lo stesso: facendo girare il nastro vi si imprime sopra ciò che si inquadra, come se si scattassero tante fotografie in serie. Quindi oltre ad essere una semplice macchina automatica che compie un movimento memorizzato nella materia avviato da un qualsiasi addetto, la macchina da presa è soprattutto mezzo di registrazione della memoria in tutte le sue forme, un occhio meccanico che assorbe ciò che vede e lo trasferisce sulla materia, ma non staticamente come la fotografia; registra la memoria, la conserva e la riproduce nella sua dinamica, così come quella particolare azione o veduta è stata impressa sulla pellicola in quel tempo e in quello spazio parti-

colari. Non solo, ma i concetti di spazio e tempo vengono rivoluzionati, essendo possibile riprodurre tecnicamente tramite il cinematografo ciò che si è registrato in qualsiasi luogo e il numero di volte desiderato. Oggi sono cose scontate, viviamo tra gli audiovisivi e forse non potremmo neanche farne senza. Ma a quel tempo non lo è affatto.

Quindi, il cinema come prodotto tecnico del *cervello sociale* e allo stesso tempo mezzo attraverso il quale il *cervello sociale* evolve sé stesso, migliora e aumenta le proprie capacità mnemotecniche. Lo fa introducendo un elemento nuovo quale il fattore tempo e quindi la capacità tecnica di restituire l'immagine dinamica reale così come essa si svolge, al di là di uno spazio e di un tempo particolari. Il dinamismo del cinema supera inglobandolo la staticità della fotografia, che del resto ne sta alla base. Questo processo di *superamento* delle condizioni precedenti e del loro *inglobamento* in un risultato superiore è tipico del divenire della tecnica.¹⁸² Osso con tacche, grafismo, ideogrammi, alfabeto, scrittura, ecc. tanti sono i mezzi e i simboli attraverso cui si è espresso il linguaggio e il pensiero umano, e quindi la memoria sociale trasferita nella materia attraverso la tecnica diffusa in un dato periodo storico: il cinema e gli audiovisivi in generale fanno parte di questa lunga serie e come tale saranno protagonisti del Novecento.

Il cinema e la riproducibilità tecnica/Abbiamo quindi accennato al fatto che il mezzo cinematografico consente lo scardinamento dei tradizionali concetti acquisiti di spazio e tempo. Attraverso di esso è possibile quindi riprodurre virtualmente all'infinito una memoria viva fissata sulla pellicola e riversata sullo schermo. Non è un caso quindi che Walter Benjamin consideri il cinema come la punta di diamante di tutte le espressioni artistiche dell'epoca che egli stesso definisce della riproducibilità tecnica. Un'epoca in cui c'è la definitiva distruzione della baudelairiana "aura" che riveste sia l'*opera d'arte* sia il suo *creatore*.¹⁸³ Benjamin pone in relazione la perdita dell'"aura" relegata alla figura dell'individuo-artista col sopravvento delle "masse", concetto della popolazione emerso dall'onda della rivoluzione industriale e dalla conseguente proletarizzazione. Ora, «rendere le cose, spazialmente e umanamente, più vicine è per le masse attuali un'esigenza vivissima» dice, «quanto la tendenza al superamento dell'unicità di qualunque dato mediante la ricezione della sua ri-

produzione». ¹⁸⁴ Nella sua analisi non si riferisce esclusivamente al cinema, la cui riproducibilità tecnica si fonda immediatamente nella tecnica della sua stessa produzione che in certo senso la impone, ma a tutto ciò che viene comunemente considerato come *forma artistica*, in quest'epoca posta sotto *trasformazione*. ¹⁸⁵ Sostiene che mentre nel passato, anche considerato nella sua mutevolezza attraverso le epoche, l'*arte* trova la sua origine, la sua unicità e autenticità (ossia la sua "aura") nel rito (*magico* o religioso), ora la stessa riproducibilità tecnica consentita dal modo di produzione capitalistico «emancipa per la prima volta nella storia del mondo quest'ultima [ciò che viene inteso come opera d'arte] dalla sua esistenza parassitaria nell'ambito del rituale». ¹⁸⁶

L'evoluzione tecnica e il potere di riproduzione pongono fine al rito e di conseguenza all'aura, e quindi all'idea stessa della figura dell'artista-vate che, al di sopra di tutto e di tutti, esprime e crea *arte unica e sacra* a partire dalle proprie emozioni, dal proprio ego. Abbiamo detto che viene distrutta l'idea di quella particolare figura d'artista. Di fatto questa non è che un'immagine viziata soprattutto dal romanticismo borghese che non considera la manifestazione artistica del pensiero umano *scientifica* ma che muove da particolari vocazioni dello spirito di qualche particolare individuo, concezione che la borghesia eredita dalle classi che la precedono. Come scritto poco sopra, non ha senso contrapporre arte e scienza, in quanto identificabili entrambi due con periodi rivoluzionari e periodi di conservazione. Solo tra questi due aspetti ci può essere separazione, non tra arte e scienza, non tra intuizione e calcolo ragionato. L'arte e la scienza sono dialettici e la loro dialettica consente il divenire umano: l'arte lo *anticipa*, la scienza lo *consolida*, preparandolo ad un ulteriore salto. Lo vediamo anche nel cinema: la scienza e l'industria si sintetizzano nel mezzo, il mezzo divenendo *medium* (linguaggio, comunicazione, informazione) produce forme artistiche che annunciano (potenzialmente) *un qualcosa di nuovo*. Ciò sarà reso evidente dalle Avanguardie, ultimo anello di una catena che unisce idealmente le punte massime della cosiddetta arte dell'uomo nel corso della storia, rese immortali nel tempo proprio dal fatto di essere state messaggere del nuovo che avanza.

Ritornando alla riproducibilità tecnica, è attraverso di essa che l'*industria* e l'*arte* si riavvicinano, è attraverso di essa, dice Benjamin, che viene modificato

il carattere complessivo dell'arte proprio di quell'epoca, ricordiamo spesso impegnata in elucubrazioni su cosa sia o non sia arte, che alcuni "autori reazionari" si sforzano ancora di vedere, come nel caso del cinema, attraverso la lente deformante «di quegli elementi culturali [rintracciabili secondo il filosofo tedesco nel rito] che non ha», ¹⁸⁷ ossia di quella concezione puramente *spirituale* dell'arte stessa. Benjamin invece fa risaltare il fatto che il cosiddetto *artista* ora è solo il "terminale", o l'addetto all'avvio, di un'apparecchiatura tecnologica da esso inscindibile, come nel caso di colui che gira la manovella, riprende una scena, la memorizza su un supporto e la riproduce quanto vuole e quando vuole di fronte ad un pubblico.

Il cinema e i luoghi: la metropoli come culla e soggetto/Si sarà notato che stiamo usando il termine "cinema" in senso lato, inteso sia come bagaglio tecnologico e quindi supporto meccanico sia come espressione visiva di situazioni reali e quindi come linguaggio. Questo perché agli inizi è difficile separare tali aspetti; ancora più difficile poi tracciare una linea di demarcazione tra il cinema così come oggi comunemente lo concepiamo, ossia come finzione e narrazione, e le altre forme d'espressione utilizzanti il medesimo mezzo tecnologico. Non dimentichiamo poi che il cinema nasce muto e non si occupa affatto di storie, di personaggi che le vivono e così via. «*Il fatto è che al cinema ormai gli spettatori si interessano solo alle storie dei personaggi. Eppure all'inizio nelle prime proiezioni di vetrine e di lanterne magiche i personaggi non esistevano. La gente si entusiasmava di fronte ai paesaggi e alle vedute delle città: forse sono i luoghi che raccontano una storia in maniera giusta*» dice la voce narrante di Silvio Orlando nell'incipit di *Dopo Mezzanotte* di Davide Ferrario. In particolare i luoghi urbani: la città è la protagonista assoluta delle primissime opere cinematografiche, i corpi umani semplici comparse che scorrono davanti all'obiettivo. «L'immagine della città nel cinema inizia con i fratelli Lumière, che raccolsero una mole imponente di vues cinématographiques delle città europee. [...] Vedute cinematografiche, non film. Non "storie", non racconti, ma documentazione pura: immagini della realtà non alterate da intenzioni narrative diverse dalla rappresentazioni dei luoghi stessi». ¹⁸⁸ Seguendo i nostri schemi mentali ormai consolidati oggi definiremo tutto questo un documentario, ma all'epoca non è così: è proprio questo il cinema, la cui

diffusione si deve proprio ai fratelli Louis e August Lumière, i quali mostrano per la prima volta al pubblico del Gran Café del Boulevard des Capucines a Parigi, il 28 dicembre 1895, la loro invenzione:¹⁸⁹ un apparecchio brevettato chiamato *cinématographe* (il già citato cinematografo), che proietta brevissimi film di un minuto ad inquadratura fissa, senza movimenti di camera quindi, come se fossero tele in movimento. Tali immagini rappresentano comunque «quello che Ejzenštejn chiama l'*Urphänomen* cinematografico», dove già sono compresi particolari elementi della tecnica di montaggio, anche se interni ad una singola immagine tuttavia montata attraverso la «creazione del movimento a partire da una serie di figure statiche; in pratica, nella successione dei 18 o 24 fotogrammi al secondo, grazie a cui delle porzioni bloccate di mondo [...] diventano mondo pieno».¹⁹⁰

Ancora una volta la città simbolo della borghesia e della nuova urbanistica, della nuova tecnologia, del nuovo stile di vita, insomma del nuovo in generale, da alla luce un mezzo che si sarebbe fatto universale per vocazione, prodotto per eccellenza della città, dei suoi rapidi cambiamenti e della sua vita pulsante; non a caso i fratelli scelgono un caffè lungo un boulevard, alla presenza di un pubblico pagante: gli ingredienti del moderno cinema ci sono già tutti.¹⁹¹ Di fatto commercializzano l'invenzione. Si assiste alla proiezione dietro congruo pagamento di un biglietto; forse il cinema, prima di essere *espressione artistica* quindi, è semplice una merce e pertanto commercializzabile come qualsiasi altra, nonché puro intrattenimento per le folle.

Nell'Ottocento, in un'epoca in cui l'arte è sempre più staccata dalla città e ghettizzata in particolari spazi, anche la proiezione cinematografica segue lo stesso corso. Da principio trova degna ospitalità nei teatri e nei caffè, non avendo ancora un luogo fisico tutto suo in cui svolgersi, ma alla rapida crescita dell'interesse del pubblico segue la costruzione delle prime sale da proiezione, dotate di un palco per l'orchestra che accompagnava musicalmente il film muto. Gli *choc* che Baudelaire prova per la strada vengono ora anche condensati sulla pellicola, sullo schermo, in un luogo *separato* che contemporaneamente offre protezione dagli stessi.¹⁹² Se il cinema nasce in strada, poi si consuma in determinati luoghi, in condivisione con altri. La sua fruizione è collettiva.

In un certo qual modo si stabilizza in luoghi particolari, specie se confrontato con il cosiddetto pre-cinema, suo progenitore, che aveva entusiasmato le folle alle fiere cittadine e agli spettacoli ambulanti, vagando di città in città, ed era anche per questo considerato nulla più che un frivolo divertimento o curiosità passeggera. Dopotutto anche gli stessi Lumière non intuiscono affatto le immense possibilità, al di là della moneta sonante, che il nuovo prodotto offre (sia la pellicola e il suo contenuto sia il supporto tecnologico), bollandolo come una semplice moda passeggera, senz'altro buona per far soldi, ma che sarà ben presto dimenticata, tanto che dichiarano: «il cinema è un'invenzione senza futuro».¹⁹³ (cfr. f.lli Lumière)

Il cinema tra dimensione urbana e universale/Le immagini animate di cui si compone il cinema, sono il concreto risultato di tutta una serie di studi, di scoperte, di esperienze di genere diverso, ma allo stesso tempo strettamente legate ed imparentate tra loro, sviluppatasi sull'onda della rivoluzione borghese nel campo dell'industria, dell'economia, delle scienze ottiche, chimiche e meccaniche, sintetizzate in un unico risultato che ha contribuito, inizialmente insieme alla fotografia, a stravolgere la nostra percezione del mondo e della realtà.¹⁹⁴ La fotografia e il cinema infatti permettono di vedere come *realmente* sono uomini, paesaggi e paesi mai realmente visti e mai visitati direttamente. La folla sembra molto più attratta da ciò che considera esotico o che comunque non gli è a portata di "sguardo" quotidianamente.¹⁹⁵ Comincia a profilarsi, alla fine dell'Ottocento, quel fenomeno che poi si è sviluppato nel corso del Novecento e che oggi appare oramai realizzato e sotto gli occhi di tutti: la simultaneità e la compresenza, nella coscienza di ogni uomo, di passato e presente, di luoghi lontani e vicini.

In quegli anni si prepara a soppiantare la pittura (specie quella impressionista) e la fotografia quali strumenti privilegiati per raccontare, attraverso immagini in movimento, il mondo, la città e le sue innumerevoli storie, universalizzando il tutto.¹⁹⁶ Nel mondo in cui trionfa la frammentazione, l'intercambiabilità, la serializzazione, gli scambi dei prodotti industriali a livello internazionale anche «il cinema non si limita a ricostruire una società in movimento, partecipa anche agli scambi industriali caratteristici dei primi quindici anni del Novecento [...]».¹⁹⁷ Il cinema, anche se fatto e fruito localmente,

tende a parlare una lingua universale seguendo nella sua struttura il corso del capitalismo di quegli anni.

Il cinema e l'immagine della metropoli tra rappresentazione *outdoor* e riformulazione *indoor*/Il cinema viene ben presto a trovarsi tra tre grandi fuochi: da una parte tende a riprodurre la realtà per come essa è, per come si mostra agli occhi, costituendo un documentario visivo di scene di vita quotidiana, come hanno fatto i Lumière; dall'altra tende a riprendere una realtà, ma una realtà costruita, creata, evocata, in un certo senso artificiale, sorretta magari da una storia, una narrazione, una sceneggiatura (come poi saranno la maggior parte delle pellicole prodotte); dall'altra ancora può appoggiarsi alla totale invenzione visiva e narrativa, una sorta di "cartone animato", come fa ad esempio Georges Méliès, considerato a ragione il padre del cinema di fantasia. Queste tre posizioni, questi tre campi, tendono alternativamente ad incontrarsi e scontrarsi con incertezza, almeno fino a quando le avanguardie artistiche degli anni Venti punteranno ad una sintesi più alta. Naturalmente il cinema è preso di mezzo ad altri aspetti del suo utilizzo anche per quanto riguarda i rapporti con la città: ripresa dal vero nello e dello spazio urbano, o sua ricostruzione scenografica in studio? «Sotto l'aspetto espressivo, il cinema affronta la città fundamentalmente in due modi, che quasi sempre agiscono in maniera dialettica all'interno della narrazione filmica. Da una parte, la città è trattata come elemento formale-scenografico; dall'altra, è considerata come contenitore sociale, quindi, in sostanza, come luogo rituale». ¹⁹⁸ Fa parte della prima categoria come dicevamo il lavoro di Méliès e i suoi esempi di città completamente artificiale, ricostruita e ripensata in studio. Nelle sue opere «la vocazione primigenia per la città reale comunque viene contraddetta [...] dalla tendenza verso le città immaginarie [...]. La città-miraggio, la città inesistente, la città della nostalgia e della lontananza. Quando poi la città riesce a darsi forma nello spazio, è meta da raggiungersi con i più svariati mezzi: automobili, missili, tunnel, vertiginosi ponti. Mentre i Lumière uscivano all'aria aperta, la tendenza all'immaginario, tipica dell'opera di Méliès, come nelle fantastiche città di *Voyage de Gulliver* (1902) o di *Le palais des mille et une nuit* (1905), portava a tenere il cinema chiuso in uno studio, in uno scatenamento incredibile della fantasia». ¹⁹⁹

Occorre dire che nel presente lavoro di stesura tratteremo indistintamente i differenti aspetti sotto cui si manifesta il linguaggio cinematografico, senza star a dar troppo peso all'estetica di cui una pellicola si veste, se sia *realistica* o *fantastica*. Ciò che conta è l'analisi del divenire della forma urbana e non importa quindi il "genere" o la "corrente cinematografica" che lo esprime. Come se stessimo facendo un'operazione di montaggio prendiamo quindi ciò che ci serve, che ci è più utile ai fini della nostra indagine, per costruire un tutto che inglobi le parti che l'hanno composto e ottenere così quel risultato che ci siamo già preposti di raggiungere.

Il montaggio e il sonoro come evoluzione del linguaggio cinematografico/Se fino ad ora il cinema è stato muto o comunque accompagnato da brani musicali suonati dal vivo al momento della proiezione e formato più che altro da singole vedute statiche, a metà degli anni Dieci con l'avvento del montaggio e del sonoro viene completamente rivoluzionato e si dota definitivamente di un proprio particolare linguaggio che lo stacca *definitivamente* dalla fotografia come vedremo. In particolare potremmo definire semplicemente il montaggio come «ciò che fa di un film un autentico film», ²⁰⁰ ciò che ne scandisce il ritmo. È la sua grammatica, la sintassi stessa del film. La paternità di tale tecnica è spesso dagli storici attribuita a David W. Griffith, che per primo la utilizza in maniera tale da costruire una struttura narrativa, in uno dei suoi film più controversi della storia del cinema: *La nascita di una nazione*. Qui codifica anche altre terminologie tecniche, che in seguito entreranno nel linguaggio comune, come inquadratura, scena e sequenza: «è dio padre. Ha tutto creato, tutto inventato», così lo ricorderà Ejzenštejn, un altro dei padri del montaggio. Sarà poi il regista sovietico russo a mettere ordine in questa innovativa prassi cinematografica facendone una vera e propria teorica da cui emergono due aspetti della stessa disciplina: «da un lato il montaggio rinvia a una scomposizione cui vanno incontro i diversi fenomeni, seguita da una ricomposizione a un livello più alto; sotto quest'aspetto, esso è lo strumento attraverso cui smembrare analiticamente gli oggetti o gli eventi, per averli poi restituiti assieme al senso della loro articolazione o al senso del loro divenire. Dall'altro il montaggio rinvia al confluire di una serie di elementi, separati spazialmente o temporalmente, in una simultaneità; sotto questo aspetto esso è il mezzo tramite cui

tenere insieme un testo e farlo diventare un'unità che travalica la semplice giustapposizione delle sue parti. Questi due significati di montaggio che emergono nel corso del saggio: vi vediamo intervenire la scomposizione di un intero e la riassunzione delle sue parti in un quadro più vasto, l'assemblaggio di componenti diverse e la trasformazione di un tutto». ²⁰¹

Il sonoro e il montaggio, dicevamo più sopra, segnano un netto distacco tra il cinema, o comunque il mezzo audiovisivo, e la fotografia, o comunque le arti o i mezzi di comunicazione "statici". Ciò si deve al fatto che questi ultimi lasciano in chi ne fruisce ampi margini di libertà interpretativa. Ossia tra l'immagine mostrata e l'individuo c'è sempre una "zona franca" dove l'individuo stesso può esercitare il proprio pensiero immaginando per così dire il "passato" e il "presente" di quell'azione staticamente immortalata dalla foto. L'individuo che la osserva possiede ancora questa facoltà immaginifica, e la ritrova anche nei confronti del film muto. La sua è una percezione *attiva*. ²⁰² Con l'avvento dell'audiovisivo ritorna su posizioni *passive*. Il margine di interpretazione individuale è ridotto «perché il simbolo e il suo contenuto si confondono in un realismo che tende alla perfezione e perché, d'altra parte, la situazione reale in tal modo ricreata lascia lo spettatore al di fuori di qualsiasi possibilità d'intervento attivo». ²⁰³ Questo fa sì che il cinema in particolare, avvicinandosi sempre più alla realtà per come essa è, marginalizzi sempre più nello spettatore l'interpretazione, parente stretta dell'opinione, a vantaggio della rappresentazione veritiera e profonda della realtà stessa, un suo riflesso. È anche così facendo che il cinema tende ad essere *arte*. Ancora Benjamin, al termine di raffronto tra pittura e cinema (fatto attraverso il confronto metaforico tra la figura del mago e quella del chirurgo), ossia tra la distanza dall'oggetto della sua osservazione e la penetrazione in esso atta a decifrarlo, ²⁰⁴ sottolinea il ruolo insostituibile della tecnica racchiusa nel mezzo che consente una immagine «multiformemente frammentata» le cui «parti si compongono secondo una legge nuova», secondo una visione frattale del totale, quindi «una rappresentazione filmica della realtà [che] è per l'uomo odierno incomparabilmente più significativa, poiché, precisamente sulla base della sua intensa penetrazione mediante l'apparecchiatura, gli offre quell'aspetto, libero dall'apparecchiatura, che egli può legittimamente richiedere all'opera

d'arte». ²⁰⁵ Bisturi che penetra nel corpo urbano, questa è l'immagine del cinema (mezzo, *medium*, simbolo, ecc.) che ci piace pensare insieme a Benjamin. ²⁰⁶

Ricapitolando, grazie al montaggio e al sonoro che il cinema diventa ciò che conosciamo e concepiamo oggi. In quegli anni la concezione del tempo va mutando: si dissolve l'unicità delle categorie classiche di interpretazione dello spazio e del tempo. La fisica e lo sviluppo delle geometrie non euclidee mettono in crisi la loro concezione come assoluti. Contemporaneamente si irrigidisce la tendenza all'omologazione a livello mondiale del tempo degli orologi, ovvero il tempo imposto dal capitalismo che si va globalizzando, dalle sue esigenze di razionalizzazione e di concentrazione dei monopoli e delle città oramai divenute metropoli. Contro il tempo universale degli affari e del lavoro (inteso anch'esso come fonte di plusvalore) entrano in conflitto l'eterogeneità, la molteplicità del tempo dell'uomo; esso troverà espressione nello sconvolgimento dei canoni della narrazione tradizionale permesso dal cinema, che, attraverso le varie tecniche di montaggio e di ripresa del film, è libero di giocare con il tempo stesso. Rompe l'uniformità e l'irreversibilità della rappresentazione naturalistica: il tempo può essere compresso, fermato, dilatato, rovesciato, reso simultaneo. La via allo sperimentalismo delle avanguardie del Novecento è aperta.

Prima di discutere di queste occorre tracciare concisamente il quadro politico e sociale entro cui si collocano. Il montaggio cinematografico subentra come tecnica atta a costruire un linguaggio proprio negli stessi anni in cui si va affermando la catena di montaggio nei processi lavorativi, e con essa ciò che definiamo "taylorismo", "fordismo", ecc. ossia le nuove ulteriori tecniche di subordinazione del lavoro, della forza-lavoro, del corpo umano vivo al Capitale. ²⁰⁷

Subito dopo seguono le avanguardie, sviluppatasi a ridosso della Grande Guerra, il primo conflitto interimperialistico di portata mondiale causata dalla concorrenza economica tra le potenze borghesi in campo, l'imperialismo che le muoveva, insomma le contraddizioni intrinseche al modo di produzione capitalistico giunto ad un certo grado di sviluppo delle sue forze produttive. ²⁰⁸ Solo la Russia tenta la via rivoluzionaria; ciò la fa uscire dalla guerra, ma

L'esperienza sociale sovietica (nei suoi contenuti rivoluzionari) non dura neanche dieci anni. Tale premessa è d'obbligo visto il fervore anche politico che anima le differenti correnti artistiche impegnate nella ricerca dell'*opera d'arte totale*, in particolare quelle *russe* e *tedesche*, o quelle *italiane* che, al di là della definitiva confluenza nel fascismo, dimostrano inizialmente una profonda energia rivoluzionaria e distruttrice nei confronti del vecchio mondo borghese.²⁰⁹

1/1

Avanguardie e dintorni/Il tentativo naufragato di riunificazione dei differenti aspetti *separati* della vita nella vita stessa

La loro carica eversiva come annuncio di un futuro mancato/A ridosso della primo conflitto mondiale si condensa un tal numero di esperienze così radicali e pressoché simili nei contenuti, quanto diverse e varie negli aspetti, che relegarle al semplice campo dell'arte pare riduttivo; o meglio, pare riduttivo se consideriamo autonoma e fine a se stessa la sfera delle arti. Le avanguardie prendono corpo nei primi anni del Novecento, finendo in seguito lentamente risucchiate e svuotate, o mercificate, dal rientro nei ranghi dell'ondata rivoluzionaria e la conseguente vittoria dei *fascismi*.

Possiamo affermare con certezza che uno dei caratteri che tende inizialmente ad unirle e indirizzarle verso una direzione unitaria è il rifiuto totale e senza compromessi della mercificazione e della "museificazione" dell'arte, la consapevolezza cioè che l'arte è venduta sul mercato come ogni altra merce ed infine esposta nel museo, puro monumento al conservatorismo, dove subisce un processo di neutralizzazione di ogni traccia di contenuto polemico, demistificatorio e di rottura violenta non solo col passato, con la tradizione e con la vecchia arte, ma soprattutto col presente e il suo decrepito buon gusto borghese e di conseguenza col mondo che lo produceva e sosteneva: «spero, ho fiducia, che non verrà mai da me l'ignominioso buon gusto», gridava Vladimir Majakovskij.

Coloro che *militano* nelle avanguardie, impostano le loro azioni e le loro parole su basi *rivoluzionarie*, non tanto per fede politica o ideologica, che pure è forte e presente, quanto perché respirano l'aria di un mondo nuovo che è ormai a portata di mano, basterebbe afferrarlo coi giusti mezzi; perché, essendo in sintonia col movimento avanzante, sentono la necessità, il bisogno, l'esigenza impellente di ripristinare in forma inedita l'antica unione fra arte, *industria* e vita, portando il mondo intero fuori da quel presente, sull'onda di una sua generale palingenesi. In altre parole non fanno altro che aderire ad un qualcosa ancora di là da venire anticipandone però le forme. Nelle avanguardie l'arte, con le sue grandi stagioni di rinnovamento, appare veramente per quello che è, per quello che è sempre stata: feconda intuizione rivoluzionaria che precede e quindi annuncia nei suoi contenuti l'avvento di una *forma futura*, andando oltre le categorie della classe dominante in quel dato momento storico. La grandezza delle avanguardie sta tutta nel tentativo poi naufragato di riunificare nuovamente la sfera primordiale delle diverse attività proprie dell'uomo, dissoltasi nel suo viaggio tra le fasi storiche parallelamente all'autonomizzazione del valore: ciò che è mancato loro per concretizzarsi definitivamente è stato proprio il mancato superamento della categoria del *valore* in seno alla *produzione*. Ma andiamo con ordine.

Molte etichette, diverse discipline, un'unica matrice e un unico obiettivo/Dai primi anni del secolo successivo poi iniziano a manifestarsi i primi segni di una crisi sempre più profonda che porterà al conflitto mondiale; contemporaneamente però maturano le condizioni politiche per una rivoluzione. La prospettiva rivoluzionaria del proletariato, e tutto ciò che ne sarebbe conseguito, non è più un miraggio e per la prima volta entra prepotentemente all'ordine del giorno nell'agenda della Storia. Ora, in quegli anni gravidi di concrete e materiali speranze rivoluzionarie, viene teorizzata, propagandata e nei migliori dei casi realizzata attraverso «la lingua scabra del manifesto» (cfr. Majakovskij), del collage, dell'editoria, della grafica, della pubblicistica, della pittura, del design, dell'architettura, del fumetto, del cinema e di tutti questi mezzi d'espressione compenetrati insieme verso un unico scopo, la riunificazione di ogni singolo aspetto della vita umana con l'arte e la produzione (c'è una vera e propria esaltazione all'interno dei vari gruppi delle avanguardie per

le possibilità offerte dalla produzione industriale e dai nuovi materiali da costruzione), in una sintesi nuova e superiore. Poco importa se questa *inedita* concezione organica ed unitaria dell'esistenza si manifesti nei diversi programmi e proclami delle varie correnti che prendono il nome di futurismo, costruttivismo, dadaismo, suprematismo, espressionismo, produttivismo, ecc., correnti in realtà di un *unico movimento*, quasi di un *unico sentimento*. Anche se i loro manifesti e le loro parole d'ordine si concentrano su tematiche anche molto differenti (vedi il *pacifismo* dada e la belligeranza futurista ad esempio) tutte fremono per la stessa esigenza: l'importante è la caduta del vecchio mondo borghese e quindi di ogni barriera fra la vita e la sua rappresentazione pittorica, architettonica, urbana e cinematografica. Prenderemo ora in considerazione due di queste correnti che ci sembrano meglio incarnare la carica rivoluzionaria di quegli anni.

L'espressionismo tedesco e il cinema di matrice pittorica/Per quanto riguarda l'architettura, la rottura con l'Ottocento è netta. Si rivolge tanto contro l'eclettismo che aveva dominato negli anni Ottanta, quanto contro l'*Art Nouvelle*, prevalente a cavallo dei due secoli. L'architettura, quella influenzata dall'espressionismo tedesco, tende alla razionalizzazione delle forme, ad aderire alle tecniche della produzione industriale (senza però dimenticare del tutto quella artigianale, intesa come fondamento arcaico e perenne della creatività popolare, anzi in un certo senso contribuisce alla sua rivalutazione), alla trasformazione della città e della società attraverso l'uso delle nuove tecniche e dei nuovi materiali, in particolare del vetro, tanto che è possibile parlare di *Glasarchitektur*, architettura di vetro appunto, sia trasparente che colorato. Ritorna l'esigenza dell'opera d'arte totale, prodotta dall'integrazione delle singole tecniche e delle arti, il cui simbolo doveva essere la *cattedrale*: «sorta di archetipo che il linguaggio dell'espressionismo avrebbe di volta in volta evocato sotto il nome di *cattedrale del socialismo*, di *opera d'arte collettiva*, di *grande costruzione*, *casa di cristallo*, e che doveva sigillare, come *cattedrale del futuro*, il primo manifesto del Bauhaus». ²¹⁰ Tutto questo in attesa di una società rivoluzionata che lo trasformasse in realtà quotidiana. Ma la sconfitta della *Novemberrevolution* nel 1918 (a cui molti espressionisti erano legati attraverso

il gruppo *Novembergruppe*), e la successiva disfatta del 1923, ²¹¹ non riuscirono ad assecondare le loro speranze architettoniche ed urbane.

A differenza delle altre arti e degli altri modi espressivi caratterizzanti le avanguardie, che si esauriscono rapidamente negli anni Venti, il cinema trova proprio in tale decennio alcune delle sue più grandi opere di sempre. In tale fervente contesto pratico e teorico il cinema e l'architettura, o meglio, il cinema e la città, espressione manifesta dell'architettura stessa, entrano in un rapporto dialettico, che trova la sua origine nella pittura. Secondo Antonio Costa «la relazione tra cinema e architettura, che trova il suo luogo d'origine e il suo esito più maturo nel rapporto tra la forma cinema e la forma città [...] va inteso come uno degli esiti più coerenti del rapporto tra cinema e pittura quale si è andato configurando nell'ambito dell'avanguardia. [...] la conquista della forma città è la realizzazione radicale di un programma che nasce come tentativo di superamento della forma pittura», ²¹² per arrivare ad un più alto livello di espressione potremmo dire. La pittura delle avanguardie, con la sua forte carica di astrattismo ed allo stesso tempo di rigore formale geometrico, costituisce comunque l'origine di tutte le sperimentazioni sul film portate avanti in particolare dagli artisti dadaisti come Fernand Léger, Marcel Duchamp e Man Ray in Francia (che negli anni Settanta influenzeranno l'opera del regista *underground* italiano Alberto Grifi) e Hans Richter in Germania, ed in modo ancor più significativo da Walter Ruttmann, pittore attratto dalle possibilità della cine-pittura e dalle idee del pittore russo Wassilij Kandinskij sui rapporti tra la stessa pittura e la musica, che nel 1927 sfoceranno nella realizzazione del film *Berlino: sinfonia della grande città*, «film che ha per oggetto la metropoli analizzata nel corso delle sue ventiquattro ore, dall'arrivo dei treni, all'alba, all'animarsi della vita notturna». ²¹³

La lontananza del Bauhaus dalla cinematografia/«È sorprendente che nonostante l'enfasi tributata all'"unità di arte e tecnica" e ai bisogni delle masse popolari il cinema, mezzo di comunicazione per eccellenza del Novecento, incontrasse poca attenzione da parte del Bauhaus». ²¹⁴ Tra i pochi esponenti che prendono lo prendono in considerazione c'è Moholy-Nagy che realizzerà svariate pellicole aventi come tema centrale lo scorrere della vita quotidiana nella metropoli. ²¹⁵ Il dinamismo della metropoli viene considerato come un

montaggio di percezioni simultanee rapidissime e molto diverse tra loro. Il montaggio delle impressioni sensoriali sta alla base della percezione filmica e urbana.²¹⁶ Come altri della sua generazione Moholy-Nagy si rifugia completamente nell'espressione cinematografica d'avanguardia contraddicendo in tal modo quel "gusto popolare" che si trova più a suo agio con la narrazione cinematografica. Sono le prime crepe tra il cinema-industria come *arte* e il cinema-industria come intrattenimento e fonte di profitto. In questo senso «i difficili rapporti tra Moholy e il cinema sono sintomatici del Bauhaus, che certamente ha un posto assicurato in ogni storia dell'arte moderna ma il cui influsso sulla cultura visiva di massa del Novecento viene continuamente messo in ombra dal successo perenne di cui godono i prodotti industriali dell'industria dell'entertainment. Per indirizzare altrimenti questo processo sarebbe stata necessaria in ogni caso una rottura molto più profonda con le idee moderne sull'autonomia dell'arte di quanto fossero in grado di fare esteti come Gropius e Moholy».²¹⁷

L'influenza del futurismo italiano/Il cinema e la pittura continuano il loro stretto rapporto anche attraverso l'uso delle scenografie e dei fondali dipinti, soprattutto nel filone dei film appartenenti all'espressionismo tedesco, che mettono in scena una realtà violentemente deformata, attraverso non solo una scenografia irreale, ma anche ad una recitazione antinaturalistica e spigolosa e a violenti contrasti di luce ed ombra. Ne fa parte *Metropolis*,²¹⁸ forse il film muto che per primo salta alla mente quando si pensa alla dialettica città-cinema. Girato da Fritz Lang nel 1927, è considerata una delle migliori sintesi di tutti i tempi fra il cinema e la forma e l'immagine della città. Città artificiale anche in questo caso, dopo le opere di Méliès, completamente ricostruita in studio. La pellicola è un vero e proprio capolavoro sotto l'aspetto che noi stiamo qui indagando, ovvero per come interpreta la mostruosa crescita verticale delle metropoli dell'epoca e la condizione delle abitazioni, soprattutto quelle proletarie, in chiave estremamente visionaria, allucinata e metaforica (Lang le colloca nel sottosuolo). È vero che la vicenda raccontata si svolge nel futuro (precisamente nel 2026, cento anni dopo la realizzazione del film), ma resta il fatto che è enormemente condizionata nelle immagini, nelle scenografie, nei simboli, dalla realtà metropolitana dei primi del Novecento ed in particolare

dalle avanguardie futuriste. È fin troppo facile ritrovare nello *skyline* di Metropolis (la città degli industriali rappresentata nel film) ed in ogni suo singolo grattacielo, non solo un'estremizzazione della New York anni Venti, ma la stessa impronta dei disegni e degli schizzi futuristi esposti da Antonio Sant'Elia circa dieci anni prima, nonché rimandi al quadro di Umberto Boccioni *La città che sale* del 1910.²¹⁹ Del resto, anche i ponti di cristallo sospesi tra un grattacielo e l'altro richiamano un modello architettonico che in quegli anni è in fase di sperimentazione da parte dei costruttivisti sovietici.

Le avanguardie sovietiche nella dialettica tra cinema, città e architettura/Collegata all'espressionismo è anche l'irripetibile esperienza della giovane cinematografia sovietica degli anni Venti. «Nel cinema di Ejsenstejn e di Dziga Vertov, come del resto in quello di altri cineasti sovietici degli anni 20 (Kulesov, il primo Pudovkin, ecc.) le analogie e gli scambi con la pittura e, in genere con le avanguardie artistiche sono molto stretti. Futurismo, costruttivismo, produttivismo sono le correnti che permeano e condizionano l'avanguardia cinematografica sovietica. [...] il cinema partecipa, in un ruolo di primissimo piano e proprio in virtù del suo contatto con il "fatto", al progetto di fuoriuscita dell'arte dal suo statuto di separatezza, e di sua "realizzazione" nei processi sociali di produzione».²²⁰

La massima espressione delle nuove potenzialità offerte dal mezzo cinematografico, combinate al contenuto rivoluzionario delle avanguardie sovietiche, la troviamo forse realizzata nel capolavoro di Dziga Vertov del 1929 *L'uomo con la macchina da presa [Chelovek s kino-apparatom]*, vero e proprio inno al cinema, alla sua tecnica, al suo linguaggio, alla città (in questo caso Mosca), alla vita sociale quotidiana che vi si svolge e alla Rivoluzione sovietica, che ha reso possibile gran parte del contenuto del film. Muto e senza didascalie, racconta, dall'alba al tramonto, la vita di un cineoperatore intento a riversare sulla pellicola, ed in seguito sullo schermo, davanti ad un pubblico, la vita, semplicemente per come essa si mostra. Non ha attori, ma operatori; non ha soggetto, ma soggetti, il cinema stesso, la città e i suoi abitanti; non ha copione, né sceneggiatura, solo diretto contatto con la realtà. Il film esalta ogni singola capacità tecnica ed espressiva del cinema: doppie esposizioni, salti di scena, carrellate, riprese oblique, primissimi piani, *split screen*, *fast motion*,

slow motion, freeze frames ecc. anticipano di decenni tutto ciò che in seguito, ossia oggi, verrà considerato *di moda*.

Tutto questo affonda le radici nel movimento dei Kinok/i e soprattutto nel concetto del kinoglaz, ovvero del *cineocchio*, strumento di comunicazione propagandistica cinematografica, manifestazione della fusione dialettica dello stesso operatore con la macchina da presa: «io sono un occhio. Un occhio meccanico e sono in costante movimento!» (cfr. Vertov). Il cinema di Vertov è cinema-documento che non finisce quando termina la pellicola, ma inizia proprio quando il proiettore si spegne, imponendo il ricordo, memoria vitale per la continuazione sociale. Ecco con quali parole il regista spiega il contenuto del film alla sua presentazione: «"la vita come è" sullo schermo, "la vita come è" sulla pellicola, e semplicemente "la vita come è"». ²²¹ Vertov attraverso una nuova percezione del mondo, attraverso la decifrazione della realtà, ripercorrendo la stessa, non fa altro che ricostruirla, rimontarla, per averne una migliore comprensione contribuendo a fare del cinema in toto il punto di intima fusione tra arte e scienza, ora indistinguibili. ²²²

L'operatore, o meglio il cine-occhio, si muove in lungo ed in largo, in alto e in basso, all'interno del tessuto urbano di Mosca, documentando la vita dei cittadini. «Se la città cinematografica [in generale] permette una percezione degli spazi non soltanto in senso orizzontale, ma anche verticale», ²²³ condizionando il punto di vista in modo determinante, quella registrata e reinterpretata da Vertov, attraverso punti di ripresa impensabili fino a quel momento, si spinge ancora più oltre. ²²⁴ La città stessa poi, oltre che mera scenografia solida e reale, diviene protagonista del film e allo stesso tempo palcoscenico dove non ci sono attori che recitano, ma uomini che vivono.

Oltre alla visione che dà il cinema d'avanguardia sovietica, la forma città è a lungo indagata e studiata anche dalla corrente architettonica del movimento costruttivista e produttivista. A differenza delle altre correnti europee, quelle russe possono contare sull'insostituibile spinta propulsiva data dalla Rivoluzione d'Ottobre. ²²⁵ La rivoluzione è l'input che permette alle teorie dei primi costruttivisti di non ingiallire per intero sulla carta. «La loro ricerca portò dunque anche ad un'invenzione tipologica, quella delle nuove strutture della società socialista: i club operai, i luoghi del lavoro, i luoghi dell'abitare, che i co-

struttivisti chiamavano condensatori sociali che avrebbero dovuto trovare un equilibrato sistema di relazioni reciproche nel condensatore generale, la città. Sono architetture caratterizzate dall'incastro degli elementi geometrici, dall'impiego dei nuovi materiali e di nuove tecnologie (le cui possibilità vengono talvolta esaltate al di là del realizzabile con le tecnologie presenti in URSS in quel momento); funzione, tecnologia e linguaggio si integrano in un'architettura che rompe definitivamente con il passato». ²²⁶

La sconfitta e il futuro riciclaggio delle avanguardie/Circa a metà degli anni Venti le avanguardie subiscono il duro confronto con la realtà del tempo. La rivoluzione, intesa come palingenesi del mondo, è oramai naufragata e il suo riflusso le costringe ad un generale dietrofront su posizioni più accettabili e conformi al nuovo corso. Dicevamo più sopra che se il loro intento è quello di riunificare l'arte e la tecnica con la vita separate dall'autonomizzarsi del valore occorre che per prima cosa venga distrutta tale categoria che provoca la conseguente separazione del corpo sociale in classi. Anche la Russia che tenta quella strada si trova ben presto a riciclare le categorie del vecchio mondo anche se vestite di nuovi simboli, dato il fallimento di uno sbocco rivoluzionario globale. L'Italia poi, giusto un esempio mirato che fa capire l'aria che tira in generale, vede trasformarsi il primo sbraitante Marinetti demolitore di accademie e musei in uno dei componenti di spicco della novella Accademia d'Italia voluta da Mussolini. Il *vecchio* si riprende la sua rivincita sul *nuovo*. Ma, come si dice, ciò che non ammazza rafforza. In realtà non è propriamente esatto sostenere che le avanguardie muoiono con l'esaurirsi della spinta rivoluzionaria. Gran parte dell'estetica, dei contenuti, dei simboli, del linguaggio da esse prodotto verrà fagocitato dal Capitale attraverso mille canali, dalla grafica pubblicitaria al marketing, dal linguaggio televisivo alla moda, ecc. Le avanguardie, da sole impossibilitate a distruggere la struttura del vecchio mondo, verranno ridotte a merce, ciò che più si sono promesse di combattere. Oggigiorno siamo spesso circondati da un'estetica (grafica, architettonica, ecc.) che deve moltissimo a quegli anni così fecondi, e per certi versi anche superiore viste le odierne possibilità tecniche ed economiche. Tornando a quegli anni, il prendere atto del mancato avvento di una società nuova lascia il posto non solo al trionfo stilistico unitario di Stato, che il capitalismo, ricercando forme di controllo

nell'economia e nella società attraverso il fascismo, produceva in giro per il mondo (dagli USA del New Deal all'URSS staliniana, passando per la Germania nazista e l'Italia mussoliniana), ma anche, e soprattutto, al cosiddetto Movimento Moderno e alle sue correnti principali: la *neue sachlichkeit* (nuova oggettività) e *l'esprit nouveau* (spirito nuovo).

1/2

La controrivoluzione, il fascismo e il nuovo corso

urbanistico/Le teorie e le prassi indirizzate al controllo della crescita urbana e il distacco del cinema dalla metropoli

Il fascismo come realizzazione del dominio reale del capitale/L'avvento del fascismo contribuisce a soffocare i contenuti più eversivi delle avanguardie, a ripiegarle su lidi più conformi al nuovo corso mondiale uscito dalla sconfitta rivoluzionaria. Il *fascismo* qui è da intendersi in senso lato, ampio, e tuttavia l'unico dialetticamente ammissibile. Di fatto non è riconducibile semplicemente a singoli periodi di governo di questo o quel particolare paese, non è una politica economica passeggera che dura un ventennio condita da varie sovrastrutture ideologiche. È l'organizzazione (a scala nazionale ma generalizzato a tutte le nazioni capitalistiche) che si dà il capitalismo per far fronte alla crisi dello stesso e iniziare la sua fuoriuscita dai propri precedenti limiti coincidenti con quelli angusti della sola sfera dell'economia politica;²²⁷ porre sotto controllo l'economia attraverso lo Stato, impadronendosene; tendere all'*eliminazione* delle classi e delle normali lotte intestine e aperte che ne conseguono per via giuridica e corporativa, *per decreto* insomma, realizzando nella pratica una sorta di "contratto sociale" rousseauiano, una democrazia sociale avente come vertice ideologico la *nazione*.²²⁸

Detto in altre parole, è attraverso il fascismo che il Capitale passa dal dominio formale al dominio reale²²⁹ sul corpo sociale e su quelli biologici, su ogni sua forma di vita, attuando la «generalizzazione del dispotismo di fabbrica all'intera società».²³⁰ Il Capitale muove quel definitivo passo verso la totale autonomizzazione dall'uomo, rendendolo appendice e dominandolo nel corpo e

divenire comunità fittizia che lega a sé gli uomini in un rapporto totale di valore.²³¹ In questo senso il fascismo è la forma del capitalismo giunto "alla frutta", *potenzialmente estinto*, che cerca attraverso lo Stato di regolamentarsi e salvarsi dall'inevitabile crisi in cui s'è cacciato.

In questo senso sono pertanto da considerare *fascismi* non le sole Germania e Italia, ma anche gli Stati Uniti, l'URSS e le democrazie occidentali dei "fronti popolari", nonché il Giappone. Anche gli stati precedenti di matrice socialdemocratica, come la repubblica di Weimar, sono da considerati tali: di fatto i programmi *riformisti* proposti ma incapaci ad attuare saranno poi realizzati con successo solo dai *fascismi dittatoriali* seguenti, loro riflesso dialettico.²³² Attraverso delle schematizzazioni semplificatrici vediamo che la loro struttura economica e sociale è la medesima, così come i loro interventi statali applicati a mo' di cura, al di là delle ovvie sfumature politiche, semantiche o ideologiche di cui si ammantano. Anche nell'estetica architettonica delle loro sedi di potere, ad esempio, si equivalgono: tutte queste nazioni tendono ad un banale eclettismo classicista nelle intenzioni tendente a rinnovare la memoria retorica di un lontano passato. E poco importa se alcune di loro non l'hanno mai vissuto. Comunque, i *fascismi*, dotandosi di uno Stato decisionale forte ed efficace, si propongono di prendere sotto controllo anche la crescita urbana delle metropoli, cercando di regolarne l'espansione e porvi rimedio attraverso differenti politiche urbanistiche a riguardo: «quando il capitale perviene al dominio reale, lo Stato diviene impresa specializzata con l'incarico di razionalizzare l'anarchia della società».²³³

La standardizzazione della vita e l'estetica della fabbrica/Facciamo un piccolo passo indietro. Bisogna anche considerare il fatto che l'uscita dal primo conflitto mondiale e le distruzioni arrecate alle città provoca un'emergenza abitativa non indifferente che spinge gran parte del mondo architettonico a impegnarsi nella ricerca di abitazioni famigliari economiche, facili e rapide da realizzare, occupanti il minor spazio disponibile, standardizzate: è in questi anni che si gettano le basi teoriche e pratiche per quell'"inscatolamento degli uomini" che dominerà la maggior parte delle costruzioni architettoniche e urbane della seconda metà del secolo, e che discuteremo più avanti. A riguardo

degli alloggi minimi in periodo di emergenza abitativa «gli studi di Alexander Klein sono a questo proposito esemplari». ²³⁴

Anche le già citate correnti architettoniche riconducibili alla *neue sachlichkeit* e all'*esprit nouveau* operano in larga parte negli anni Venti. Entrambe trovano la loro origine nel determinismo dei processi reali, proprio come le forme delle loro architetture, la cui estetica è dettata dalla fabbrica, dai processi di lavorazione, dalla serializzazione, dal taylorismo e fordismo, dai tempi di produzione. Da questa base comune, si sviluppa in seguito un'ampia varietà di punti di vista, sostenuti e motivati in maniera reciproca dai molti protagonisti del tempo sia tramite differenti adesioni ideologiche o scelte politiche sia da differenti idee sul rapporto fra l'arte e l'architettura stessa.

La *neue sachlichkeit* tedesca, che ideologicamente guarda all'URSS come la terra in cui sarebbe possibile sperimentare totalmente la nuova architettura sbocciata dalla fabbrica (terra da cui sarà bandita negli anni Trenta per incompatibilità col realismo sovietico imperante), pretende che la stessa architettura sia interamente sottoposta alle ragioni e alle leggi quantitative della produzione edilizia, votata all'internazionalismo dello *stile*, oggettiva come la tecnologia che ne era la base, meccanizzata come la società del tempo a cui si rivolgeva. Vedono nella tecnica asservita all'economia un qualcosa di oggettivamente rivoluzionario, in un confusione ideologica che trova nella *fordizzazione* della produzione e della vita una sorta di socialismo, o meglio, un *americanismo socializzato*, socialista. ²³⁵

Da tali posizioni non possono certo applaudire per l'*esprit nouveau*, di cui Le Corbusier è il principale rappresentante. Egli fondamentalmente ritiene che l'arte non dovrebbe soccombere o addirittura essere espulsa dalla progettazione architettonica. Pertanto rivendica, accanto al concetto di *machine à habiter* (per i suoi contenuti condiviso grosso modo anche dalla *neue sachlichkeit*), quello di *machine à émouvoir* (macchina a emozionare), che rivendicava il fondamento artistico perenne dell'architettura al di là e al di sopra di ogni tecnica, vecchia o nuova che fosse. ²³⁶

Questa visione porta allo scontro di cui sopra, avvenuto alla fine degli anni Venti. In realtà lo scontro è pressoché ideologico: le correnti di pensiero, anche interne fra i diversi gruppi, sono molte, e molte sono le etichette che si

danno, ma tutte traggono giustificazione dalla moderna industria. Anche lo stesso *esprit nouveau*, che considera l'estetica non solo come prodotto industriale, ma anche come processo di ricerca individuale ed intellettuale, dettato dall'ego dell'architetto. Ma il punto che più le accomuna fra loro, e allo stesso tempo le separa dalle precedenti avanguardie, è dato dal fatto che le due correnti, ed il Movimento Moderno in generale (il movimento architettonico a cui appartengono ricercante l'estetica nella funzionalità dell'opera), non puntano alla trasformazione della società, nei suoi contenuti e quindi nelle forme, quanto della sua veste solamente. Ad esempio come espresso dallo stesso Le Corbusier in *Architettura o rivoluzione*, capitolo finale del suo pamphlet *Vers une Architecture* del 1921 intriso da un economicismo a dir poco triviale: lo svizzero, lamentando il ritardo con cui l'estetica nata dalla fabbrica tarda a permeare le abitazioni degli operai, dopo molte righe dal sapore retorico e morale su lavoro e famiglia arriva a sostenere che basta dare una casa, e quindi una città, modellata sui canoni architettonici e urbani da lui propugnati per far sì che tutti siano felici e contenti, evitando per di più nientemeno che una possibile rivoluzione. ²³⁷

L'esperienza della città-giardino e dei suoi derivati tra speranza e degenerazione

Torniamo ad occuparci della crescita metropolitana e delle misure avanzate per il suo contenimento facendo ancora un ulteriore passo indietro, necessario, ai primi del Novecento. È a ridosso di quegli anni infatti che prendono corpo le prime concrete proposte urbanistiche miranti a risolvere l'ormai insostenibile problema. Dopo Haussmann infatti, e fino al termine dell'Ottocento, la forma urbana non è interessata da processi di innovazione nel campo della pianificazione, ma continua la sua crescita incontrollata, espandendosi sul territorio che la circonda, senza ostacoli.

Di conseguenza, ad inizio Novecento si manifestano le prime reazioni in opposizione ai disastri urbani provocati dall'espansione tentacolare delle metropoli, in particolare in Gran Bretagna, dove tenta di prendere piede una legislazione relativa alle attrezzature, ai servizi urbani e alle abitazioni della classe più colpita dalle conseguenze dell'urbanesimo. Alla nera città-ciminiera di inizio Ottocento risponde un secolo dopo la verde città-giardino. Vengono proposti due nuovi metodi di insediamento, che per la verità rispondevano più alle

voglie e ai desideri della piccola borghesia che alle cosiddette masse proletarie: la Garden City di Ebenezer Howard appunto e la Cité Industrielle di Tony Garnier.²³⁸ Ma le loro "buone intenzioni" falliscono ben presto. «Entrambi [Howard e Garnier], in altri termini, sembravano condividere implicitamente l'illusione, ognuno a modo suo, che, superata la fase di sviluppo incontrollato e selvaggio delle forze produttive, fosse oramai possibile recuperare l'equilibrio urbano e territoriale che la rivoluzione industriale e l'urbanesimo avevano infranto, e anzi costruire un nuovo e più significativo equilibrio, reso possibile dal progresso tecnico stesso».²³⁹ La fase di sviluppo incontrollato e selvaggio delle forze produttive però non è mai stata superata nonostante vari tentativi (come il *fascismo*). I progetti di Howard e Garnier nascono *sbagliati* in partenza perché, pensati per una società (ed un'economia) in equilibrio, non tengono conto delle reali condizioni poste dal modo di produzione, nel contesto del quale si trovano ad operare.²⁴⁰ Anzi, divengono nel giro di breve tempo, proprio sull'onda di quella sete *costruttiva* incontrollata del Capitale, l'opposto di ciò che desidera combattere ed eliminare: crescita suburbana a macchia d'olio, speculazione, lottizzazione, alta densità abitativa, dormitorio per lavoratori pendolari verso i centri maggiori.²⁴¹ Una periferia suburbana come ce ne sono tante.

Comunque il modello fa subito scuola, e nel 1934 ispirerà anche la Broadacre City di Frank Lloyd Wright, sorta di città idealizzata, *orizzontalista*, dove ad ogni famiglia è concesso un acre di terra su cui costruire la propria casa ed isolarsi così dalle altre.²⁴²

Un caso particolare: *höfe* e *siedlungen* / Se non lo Stato sarà il Comune ad intervenire massicciamente sulla gestione del corpo urbano come nel caso viennese.²⁴³ L'amministrazione socialdemocratica e riformista si lancia in un ambizioso programma edile-urbanistico, convinta anche di smentire l'impossibilità di risolvere il problema della casa per via riformista sostenuta a suo tempo da Engels attraverso affitti che, secondo l'amministrazione, incidano minimamente sui salari.²⁴⁴ Peccato che questi diminuiscano regolarmente di fronte alle elevate tasse imposte ai proprietari terrieri e immobiliari, capitalisti detentori dei mezzi di produzione dove lavora chi andrà ad occupare quelle case. Le tasse, che costituiscono il capitale impiegato per la costruzione di

nuovi alloggi, sono in pratica lavoro non pagato ai lavoratori viennesi che indirettamente si pagano la casa. La politica del bastone e la carota insomma.²⁴⁵

La tipologia abitativa di tali alloggi è racchiusa nella parola tedesca *höfe*, letteralmente: corti, ampi spazi verdi parzialmente attrezzati con servizi essenziali come lavanderie, bagni e asili, circondati e chiusi su ogni lato dalle imponenti masse dei blocchi abitativi pensati per centinaia, se non migliaia di famiglie. In verità il modello degli *höfe* è scelto in seguito ad un'avvincente discussione politica, ideologica e architettonica: da un lato i sostenitori di questa struttura residenziale e dall'altro i promotori delle *siedlungen*. Gli *höfe*, al contrario di queste ultime, non presentano novità tipologiche e costruttive; sono sostanzialmente tradizionali e ciò è visibile dalle strutture portanti in muratura, dalla disposizione interna degli ambienti negli appartamenti e dai materiali usati. È evidente che difettano di ricerca architettonica. Soprattutto non hanno la pretesa di cambiare la forma della città o di ipotizzarne una nuova; al contrario, si incastonano silenziosamente nei terreni liberi della periferia, e, come tante fortezze dal sapore "medievale" chiuse su se stesse, mostrano alla città i loro fronti compatti.²⁴⁶

Il rivale tipologico ed ideologico degli *höfe* viennesi è, o meglio, sono le tedesche *siedlungen*, sviluppatasi maggiormente nella città di Francoforte. Anche qui prevale l'edilizia sovvenzionata. A rendere particolarmente significativo il caso di Francoforte è l'applicazione sistematica dei nuovi principi tecnologici e costruttivi messi a punto in quegli anni. Ogni *siedlung* è un laboratorio in cui si sperimentavano nuovi schemi urbanistici e tipi edilizi, «sia pure a scapito dell'economicità delle realizzazioni, i cui affitti risultavano infatti inaccessibili, nella maggior parte dei casi, agli strati meno abbienti della popolazione».²⁴⁷ Le *siedlungen*, a differenza degli *höfe*, hanno una carica ideologica architettonica più evidente. I suoi propugnatori (in particolare Ernst May e Martin Wagner) considerano ancora l'architettura e la progettazione urbana come discipline indipendenti dal contesto materiale, capaci con la loro azione di decidere o mutare, a seconda dei casi, da sole la città e l'assetto del territorio.²⁴⁸ La *siedlung* si compone di una lunga serie di case uni-famigliari in linea, rettilinea o meno, a seconda del sito su cui sorgevano. Ogni casa affaccia su di un piccolo giardino, rigorosamente orientato lungo la direzione Nord-Sud. Gli spazi in-

terni dell'abitazione ruotano intorno alla cucina, con bagno esterno e una netta separazione delle stanze-giorno da quelle per la notte.

Nel corso degli anni venti la tipologia tedesca della *siedlungen* ha una maggiore diffusione su quella austriaca, o meglio viennese, degli *höfe*, che rimane una sorta di esperienza urbana locale. Il modello tedesco, accettato dai CIAM (congressi internazionali d'architettura moderna, organismi simili a "parlamenti" del Movimento Moderno) come orizzonte logico delle loro proposte, all'inizio degli anni Trenta entra in difficoltà, sia per la crisi economica di quegli anni sia per l'avvento del regime nazista da un lato, nonché per il rifiuto ideologico da parte dello Stato sovietico dall'altro.

Le città italiane di nuova fondazione: forse un caso unico nel suo genere/Anche le vecchie città italiane riprendono a crescere; interi quartieri vengono costruiti nei pressi dei nuovi capoluoghi di regioni e provincie istituiti dal governo. Lo storicismo e la teoria del diradamento nei centri storici di giovanoniana memoria lascia il posto alle politiche urbanistiche *haussmanniane* che giungono ad essere praticate in Italia con un po' in ritardo rispetto al resto del continente (come del resto gli effetti della rivoluzione industriale) e si concretizzano nella politica urbana di Marcello Piacentini, il quale sostiene gli sventramenti di alcuni centri storici, lo sviluppo delle città a macchia d'olio, l'apertura di viali radiali, l'affiancamento della città antica alla moderna (ne è un esempio il quartiere dell'Eur), l'espulsione dei proletari dal centro storico verso nuovi quartieri periferici, contribuendo alla redistribuzione del corpo sociale sul territorio romano.²⁴⁹

Tuttavia anche in Italia si diffondono i contenuti del Movimento Moderno (qui da noi indicati come Razionalismo italiano) provenienti in particolare dal centroeuropea. Milano è la città che più ne subisce l'influenza, e raccoglie con giovanilistico entusiasmo questo nuovo spirito architettonico che è nell'aria. Il contagio non lascia indifferente neanche Carlo Emilio Gadda, che schernisce i risultati della nuova architettura definendoli *Rettangoluzzi Razionali*.²⁵⁰ I Razionalisti italiani (riassumibili nella corrente milanese - Gruppo 7 - e in quella romana) non sono *liberi* come i loro colleghi europei dal retroterra storico in cui operano, ma si trovano presto *costretti* a dover fare i conti col bagaglio culturale architettonico italiano, che affonda le sue radici nella classicità antica;

un buon compromesso sarà raggiunto dalla corrente romana del razionalismo italiano durante gli anni Trenta, nelle città laziali di nuova fondazione.

Vale la pena quindi aprire una piccola parentesi al riguardo delle città fondate ex-novo dal regime fascista in Italia, nel basso Lazio, forse, sotto un certo punto di vista, un episodio unico nel mondo. Realizzatore pratico dei programmi sociali e assistenziali statali propugnati dalle vecchie socialdemocrazie di inizio secolo, il fascismo italico, attraverso il controllo corporativo pressoché totale sull'economia nazionale, promuove prima la bonifica delle paludi dell'Agro Pontino romano, dopodiché avvia la costruzione di cinque nuove città, degni manifesti edificati della miglior ricerca architettonica ed urbana del razionalismo italiano, con venature sia metafisiche, evidenziate anche dalle ombre lunghe dei porticati, che futuriste, anche se queste ultime trovano riscontro per lo più nel mito della velocità, ovvero nella rapidità dei lavori di cantiere. Littoria (oggi Latina), Sabaudia, Pontina, Aprilia, Pomezia: sono edificate dal '32 al '39, ognuna richiede meno di un anno di lavori. In realtà il programma del regime prevede la realizzazione di numerose *new-towns* sparse un po' su tutto il territorio nazionale, ma il secondo conflitto mondiale bloccherà il loro sviluppo.²⁵¹ La spinta alle bonifiche e all'edificazione di nuovi centri urbani là dove prima c'erano le paludi viene dalla necessità da parte del regime di trovare delle condizioni economiche favorevoli all'aumento della popolazione italiana e, allo stesso tempo, dall'esigenza di arrestare la migrazione continua dei contadini dalle campagne alle città, con conseguente ingrossamento e sovrappollamento delle stesse. Le cinque nuove città elencate in precedenza devono evitare proprio tale esodo: mentre prima il contadino che migrava in città abbandonava la terra e la falce, e quindi la propria condizione rurale, in cambio di un martello e di un lavoro da salariato, ora, forse per la prima volta nella storia dell'urbanistica, si inurbano contadini che rimangono tali. Ciò è largamente fattibile in quel particolare periodo storico grazie all'economia guidata posta sotto il controllo dello Stato.

Le nuove città sono moderni centri urbani, ma conservano un forte senso di richiamo al mondo rurale, stimolato in parte dalla stessa propaganda di regime. Queste città, pur rappresentando una commistione tra tradizione ed innovazione, non sono tanto distanti dal razionalismo internazionale (nel luglio del

1933, durante il IV congresso dei C.I.A.M, gli architetti italiani affrontano il tema della bonifica), ma comunque, tentando uno spostamento dell'idea di modernità dalla mitteleuropa al bacino del Mediterraneo, se ne distaccano, cercando una via più intima e maggiormente legata alla tradizione classica nazionale, cosa che in quegli anni riesce benissimo al giovane architetto comasco Giuseppe Terragni.

Le *new-towns* italiane non andranno incontro al totale fallimento degli stessi presupposti, come alcune di quelle britanniche del secondo dopoguerra, come vedremo. Esse sono il risultato di un'attenta politica economica che cerca di prevenire il problema del sovraffollamento, non risolverlo di conseguenza.

Due parole sul Terzo Reich e sull'URSS/Dalla Germania nazista il Movimento Moderno emigra in blocco all'estero portandosi dietro le sue teorie sulla casa e sulla città, inconciliabili con la retorica ideologica del nazismo. Tuttavia è curioso notare che il regime non disprezza affatto l'estetica determinata dalla fabbrica purché questa sia impiegata appunto per costruire la fabbrica stessa, il luogo di lavoro, mentre trova intollerabile che la famiglia tedesca possa allevare la sua prole in una "macchina ad abitare": allora via con l'*heimatstil*, il regionalismo, il neo-medievalismo e giù di lì. Per quanto riguarda lo stile ufficiale dello Stato è d'obbligo citare Albert Speer, giovane architetto rampante al servizio del *führer* che traduce in materia le fantasie dello stesso e il sogno del Reich millenario in un tripudio di «neo-classicismo greco-alemanno, con pilastri dorici scanalati, marmi, sculture, e dovunque statue allegoriche, aquile, croci uncinata».²⁵²

Guardiamo ora all'URSS. Passata l'euforia dei primissimi anni autenticamente rivoluzionari, a prevalere maggiormente sul terreno pratico sono però le esperienze architettoniche ancora legate in qualche modo al passato e ai suoi contenuti; gran parte degli sforzi teorici e pratici sono assorbiti dalla ricerca sulla casa per famiglie operaie. Si comincia a discutere di abitazioni per l'operaio e non per *l'uomo al di là delle classi sociali*. Ciò si fa sempre più frequente dalla metà degli anni Venti in poi, e sarà pratica comune sotto il governo di Stalin, quando la famiglia, l'*eroico proletario* e il lavoro verranno addirittura glorificati. La rivoluzione, i cui sforzi erano stati quasi completamente as-

sorbiti dall'azione militare, non ce l'ha fatta a spazzare via il passato, che piano piano riemerge con forza. I progetti maggiormente proiettati nel futuro comunista appaiono come dei corpi estranei se confrontati con le reali condizioni materiali del paese, e dopo un periodo di relativa tolleranza, nel 1928, alla presentazione del primo piano quinquennale, sono totalmente bloccati con l'accusa di ostacolare l'economia sovietica, costretta dalla situazione internazionale del periodo ad intraprendere la via dell'industrializzazione e del capitalismo di Stato.²⁵³ L'industrializzazione forzata, ossia la costruzione ex-novo dell'economia russa, è l'obiettivo principale e le questioni urbanistiche vi si adeguano,²⁵⁴ come nel caso dello scontro tra urbanisti²⁵⁵ e disurbanisti,²⁵⁶ mentre nel frattempo l'ombra lunga del "realismo socialista" comincia a oscurare ciò che rimane delle audaci ricerche architettoniche e urbane dei primissimi anni.

La defezione e l'esclusione della metropoli dalle pellicole/Gli anni tra le due guerre mondiali, contraddistinti dallo sviluppo del *fascismo*, seguito alla profonda crisi economica generata da sovrapproduzione, e dal conseguente protezionismo e intervento dello Stato nell'economia, vedono il cinema regredire dalla sua natura universalistica e cosmopolita a mero strumento di propaganda ideologica per le masse, posto nelle mani dei vari regimi (siano essi dittatoriali o democratici), veicolo di quei *valori nazionali* che ogni Stato cerca di imporre come unica *verità* innata. Questa è anche una sorta di reazione all'egemonia dell'industria cinematografica americana (e in particolare di Hollywood) che si fa assoluta su tutto il mercato mondiale, cominciando la diffusione dell'*american way of life*, creando un immaginario di massa a senso unico, sempre più omogeneo su scala intercontinentale. Il cinema diventa lo *spettacolo per tutti*, una fabbrica dei sogni che stimola l'immaginario collettivo anche attraverso il fenomeno del *divismo* attraverso il quale si tenta di anestetizzare la perdita dell'aura da parte, in questo caso, dell'interprete.²⁵⁷ Negli anni Trenta nasce in California lo *studio system*: le grandi case di produzione comandano a bacchetta le star, e pur esaltandone l'immagine e dandola in pasto al pubblico che fervente applaude, tendono ad intrappolarli in personaggi stereotipati; un po' come avviene, al di fuori degli *studios*, nella società borghese di tutti i giorni: ieri come oggi l'esaltazione fittizia e smodata dell'individuo e

dell'individualismo mascherà il suo completo asservimento al sistema e consuma, composta da individui come pezzi intercambiabili qualora non servano più allo scopo preposto. Ad ogni modo la città con i suoi problemi, le sue tematiche, le sue visioni, i suoi abitanti, le sue storie, i suoi stessi contenuti non sono più il soggetto privilegiato di quel cinema che si era fatto *di massa*. Sono da escludere ovviamente alcune eccezioni, come alcuni film francesi (ad esempio *A me la libertà* di René Claire, girato nel 1931, dove le linee di un'architettura funzionalista servono a collegare il concetto di prigionia a quello di fabbrica)²⁵⁸ e americani, tra questi ultimi in particolare *King Kong*, «uno dei primi film a sfruttare New York non solo come sfondo, ma proprio come controcanto, come rapporto spaziale col protagonista scimmione. Il gioco scenografico è ottenuto mediante ogni tipo di trucco scenografico, *matte-shot*, trasparenti, modellini, particolare uso degli obiettivi. Gli effetti speciali di *King Kong* [...] furono in realtà uno dei primi seri tentativi di intervento creativo su strutture urbane già esistenti. Ma *King Kong* è anche il primo film dove si parla in termini di gigantismo e dove, quindi, anche una città immensa come New York viene vista non solo nel particolare architettonico, ma in tutta la sua realtà urbanistica».²⁵⁹

C'è da dire che durante i fascismi il mezzo cinematografico è l'arma di propaganda per eccellenza. Di qui la duplice natura del linguaggio audiovisivo. Se da una parte consente oggettivamente una restituzione autentica della realtà, dall'altra può anche crearla, ricrearla o modificarla attraverso la finzione. E poi la macchina insomma necessita di uno che la punti in direzione di qualcosa. Ovvio che tale discorso è comunque valido di per sé, al di là del *fascismo* o di regimi di altro tipo. È un carattere proprio del mezzo audiovisivo, che tende a separare l'*operatore*, sempre più spesso creatore di immagini, dalla massa dei fruitori di quelle immagini la cui interpretazione viene ulteriormente ridotta, come dicevamo in precedenza, dal fatto che quelle immagini mostrano una realtà dinamica, ma che può essere anche *progettata* anticipatamente.²⁶⁰ È la natura del cinema come realtà e come finzione che a sua volta può tendere e ricostruire l'autentica realtà o trasformarla e mistificarla.

Gli anni trenta si concludono col secondo conflitto mondiale, quasi la seconda ripresa (in termini "pugilistici") del precedente, causato da una profonda crisi di sovrapproduzione, o più semplicemente del sistema-Capitale. La guerra rimedierà a ciò portando prima la distruzione pressoché totale (si pensi a Dresda, ma la stessa sorta pare sarebbe dovuta toccare a Milano²⁶¹) nel cuore stesso delle città, colpite dai massicci bombardamenti aerei; poi avviando la ricostruzione, e il rilancio di un nuovo ciclo produttivo capitalistico. C'è da dire che il *fascismo*, sempre inteso come dominio reale del capitale e non come un governo particolare, non muore affatto. La sua sconfitta è solo militare, non *politica* né tanto meno *economica*, e la società globale che esce dal conflitto, democratica, deve le sue basi, la sua struttura, le sue istituzioni proprio a quegli anni, in cui esse sono state pensate e forgiate: lo Stato italiano ne è l'esempio emblematico, così come lo sono gli USA. La tanto decantata democrazia, concetto completamente idealistico nella testa degli individui, ammanta una realtà profonda di totale sottomissione e sfruttamento alimentato anche dall'ideologia della ricostruzione post-bellica. Di fatto, mentre la Germania punta sulla ripresa delle strutture economiche quali i luoghi di produzione, l'Italia punta tutto sul "mattoncino" (e sul cemento, l'acciaio, ecc.). L'edilizia è considerata motore di sviluppo e traino economico al pari dell'industria, giustamente. Fioriscono i piani-casa, gli istituti atti alla progettazione e al controllo dello sviluppo urbano e nuovi quartieri come tante primavere del Capitale. Comunque, rimanendo all'immediato dopoguerra, dalle macerie delle città italiane, in particolare Roma, nasce un nuovo modo di fare cinema: il Neorealismo.

1/3

Il secondo Novecento e l'evoluzione del Capitale come unica comunità totale e fittizia / Dalla ricostruzione all'espansione incontrollata della forma urbana sul territorio e la nuova primavera cinematografica

Il Neorealismo italiano segna la rinascita cinematografica/L'esilio forzato della metropoli dagli schermi non dura molto; anzi, il cinema stesso sfrutta le distruzioni materiali e *spirituali* portate nel cuore stesso delle città dalla Seconda Guerra Mondiale per riappropriarsi di ciò che in un certo senso è suo. Mentre negli Stati Uniti i *gangster-movie* e i *noir*, con le loro città buie e tetre e le loro atmosfere tenebrose,²⁶² cercavano di scuotere il pubblico americano dal torpore indotto dalla visione dei troppi musical spensierati degli anni Trenta, in Italia, sulle orme dell'omonimo movimento letterario, prende corpo una corrente cinematografica, anzi, un modo di far cinema passato oramai alla storia come Neorealismo cinematografico.

Nato in reazione al cinema dei *telefoni bianchi* che rappresenta in modo edulcorato i rapporti fra le classi sociali (in particolare tra grande e piccola borghesia), raggiunge il suo massimo livello fra il 1945 e il 1948, nell'immediato dopoguerra. Con la miseria, con lo squallore della vita dei disoccupati e, soprattutto, delle periferie cittadine come oggetto e soggetto del film escono capolavori quali *Ladri di Biciclette* e *Miracolo a Milano*, entrambi della coppia Vittorio De Sica (regia) e Cesare Zavattini (sceneggiatura). Si tende a girare fuori dai teatri di posa, fra i palazzi, sulle strade, proprio lì dove il cinema è nato e aveva mosso i primissimi passi; vengono scelti come protagonisti dei film attori non professionisti, provenienti anch'essi dalla strada: l'obbiettivo è lasciar parlare direttamente la realtà. Dunque, un ritorno agli spazi aperti, alla città «ma con una differenza fondamentale rispetto agli anni del cinema pionieristico: perché le *vues cinématographiques* di fine Ottocento mostravano il volto sorridente e compiaciuto della città moderna, ottimisticamente proiettata verso il Ventesimo secolo, che metteva in mostra se stessa in una sorta di autoritratto celebrativo dal quale restavano tagliate fuori le tensioni, le contraddizioni sociali e la miseria delle periferie industriali. All'opposto il cinema neorealista mostra l'opposto della medaglia, cioè proprio quegli aspetti della realtà urbana che fino ad allora erano rimasti fuori, oltre i margini dell'immagine "ufficiale", oltre i confini della (sia pur inconsapevole) autocensura che aveva istintivamente guidato le scelte del cinema degli esordi».²⁶³ Ne da un forte esempio Luigi Zampa col film *L'onorevole Angelina*, del '47, «che affronta due grandi temi del momento: il problema della casa e

quello - conseguente - della "città marginale" prodotta dall'urbanesimo selvaggio del dopoguerra e proliferata anarchicamente fra le smagliature dell'edilizia ufficiale. Nel denunciare quella drammatica realtà e le tensioni sociali ad essa collegate (le prime occupazioni abusive degli alloggi), il film anticipa la dimensione crescente dell'architettura italiana degli anni a venire, già indirizzata verso l'economia edilizia dei "grandi numeri"».²⁶⁴

Gli anni che vanno dal 1956 al 1973 sono segnati da un grande sviluppo capitalistico che coinvolge soprattutto Nordamerica, Europa Occidentale, U.R.S.S e Giappone; si incrementano notevolmente la produzione mondiale e il commercio internazionale.²⁶⁵ In Occidente è questa l'età delle automobili per *tutti*, della diffusione della televisione, degli elettrodomestici; anche la crescita demografica è enorme: la popolazione mondiale raddoppia (nel 1986 arriverà a cinque miliardi). Gli effetti del Piano Marshall (funzionale all'economia USA piuttosto che europea) si fanno sentire: la crescita dei salari e dell'occupazione d'altronde garantisce quella dei consumi di massa e questa, a sua volta, l'aumento della produzione. Lo stato assistenziale introdotto dal fascismo tra le due guerre mondiali si modernizza nel Welfare state, che ridistribuisce all'interno della società una parte di plusvalore prodotto. È il *boom economico*, costruito sull'intenso aumento della produttività e quindi dello sfruttamento proletario, che dura fino ai primissimi anni Sessanta. La classe operaia cresce e si rafforza grazie ai processi di urbanizzazione, immigrazione interna, abbandono delle terre da parte dei contadini, ed aumenta di conseguenza la propria combattività. Le città aumentano enormemente i loro abitanti e di conseguenza allargano le loro periferie sul territorio circostante. Il mondo contadino tende a scomparire a causa della meccanizzazione dell'agricoltura, sia in Occidente che nel resto del mondo, processo che durerà fino ad oggi, così come lo sviluppo del settore terziario, non produttivo, quello dei servizi vendibili: crescono i lavoratori autonomi e di conseguenza una nuova categoria sociale di mezzo fra proletariato e borghesia, altamente eterogenea, dovuta ad una maggiore disponibilità sociale di plusvalore. Tutto questo mentre il processo di internazionalizzazione delle aziende è già in corso, e in campo scientifico e tecnologico emergono con forza le teorie cibernetiche di Robert Weiner, Gre-

gory Bateson, ecc. e la telematica e l'informatica muovono i primi passi forse ancora in parte inconse delle loro straordinarie potenzialità.

È durante questi anni che il dominio reale sulla società si fa totale: con lo sviluppo della cibernetica, asservita all'economia, si constata che il Capitale si appropria, incorpora il cervello umano; con l'informatica, crea il proprio linguaggio sul quale deve modellarsi il linguaggio umano. Tutto il processo vitale degli uomini è sottomesso alla valorizzazione totalmente autonomizzata da loro, che plasma il mondo; questo si riflette di conseguenza nelle teorie e nella vita degli uomini: la "società dello spettacolo" profetizzata da Guy Debord è il suo riflesso sovrastrutturale così come "la società del controllo" come intesa da Foucault attraverso la biopolitica ne è il gendarme che sorveglia preventivamente ogni tentativo d'evasione dei corpi agendo direttamente sugli stessi. Il corpo sociale separato non può che trovare il suo corrispettivo urbano in una forma urbana *separata*, a comparti stagni, medicalizzata e disciplinata fin nei corpi biologici, sui quali si riflette la separazione stessa, separazione che riflette quella tra il *vissuto* e la sua *rappresentazione*.²⁶⁶ O meglio, il capitale è diventato la rappresentazione assoluta: tutto quello che gli uomini possono fare si rispecchia in esso: «tutta la vita delle società in cui regnano le moderne condizioni di produzione si presenta come un'immensa accumulazione di spettacoli. Tutto ciò che era direttamente vissuto si è allontanato in una rappresentazione».²⁶⁷

Il Regno Unito ci riprova: new towns, same problem/Ora diamo un'occhiata alla cara vecchia Gran Bretagna, ex *caput mundi* che ha ceduto dopo la Seconda Guerra Mondiale lo scettro ai più giovani e rampanti *States*, che non hanno tardato a far sentire il loro peso spazzando via i decrepiti imperialismi, come in occasione della nazionalizzazione del canale di Suez. Ma torniamo a noi, non divaghiamo. Terra di primissima industrializzazione, il Regno Unito si trova fin dalla prima ora alle prese con l'umana insostenibilità della crescita urbana. Londra ad esempio, una delle primissime città industriali al mondo, ha accumulato nel corso del suo sviluppo incontrollato una quantità enorme di problemi sociali ed urbani. Abbiamo già visto che una prima risposta a tale situazione si concretizza nelle già ricordate città-giardino di inizio secolo, poi fallite di fronte alla realtà del fatto socio-economico.

Ora, memori dei modelli e delle teorie howardiane, i governi laburisti inglesi del secondo dopoguerra sembra vogliano riprovarci. Per evitare una ulteriore espansione di Londra e il formarsi di una nuova cintura periferica a ridosso della precedente varano il programma nazionale delle *new-towns*, una serie di città di nuova fondazione da edificare al di là della *green belt*, una cintura di campagna vincolata, ancora pressoché libera, che circonda il *suburban ring* di Londra alla fine degli anni Trenta. Il progetto è ambizioso, e supportato da una forte e chiara legislazione urbanistica che è andata maturando nel tempo; in seguito si prevede la costruzione di altre *new-towns*, da realizzarsi su tutto il territorio del Regno Unito entro il 1977. Il numero medio di abitanti residenti in ogni *new-towns*, che nelle intenzioni del governo non devono risultare città-dormitorio, ma realtà autosufficienti dalla capitale (o dagli altri centri già consolidati), deve oscillare intorno alle 50.000 persone.²⁶⁸

Le città costruite successivamente, sempre secondo l'estetica imperante della *machine à habiter* (o nei casi peggiori una sua versione "bastardizzata"), tendono a non rispettare tali indici; non sempre e non tutte quindi danno i risultati sperati. Ancora una volta le potenzialità evidenti di programmazione urbana vanno a infrangersi contro l'anarchia insita nel modo di produzione capitalistico che sposta masse di persone caoticamente eludendo ogni pretesa di controllo a lungo termine da parte degli organi preposti. Pare evidente il caso di Milton-Keynes e Cumbernauld, l'una cresciuta di molto oltre i parametri iniziali attraverso una politica abitativa tendente al verticalismo architettonico, l'altra costruita totalmente ex-novo su di un terreno vergine, mai completamente abitata e abbandonata dopo circa dieci anni dalla fondazione: ora rimane lì, in cima a quella collina scozzese, come un moderno castello dall'aspetto spettrale a ricordare che è inutile costruire là dove non c'è la linfa del Capitale che la tiene in vita. Al massimo quella che doveva essere una città può essere servita solo come speculazione immobiliare.²⁶⁹ E questo è solo un caso fra tanti in quegli anni, e tutt'oggi.

Il Free Cinema e il mondo riflesso sulla strada/Negli anni in cui i governi britannici sostengono tali esperienze urbane ed abitative, si manifesta una sorta di corrente cinematografica che guarda più ai sobborghi proletari delle città esistenti, facendo dei luoghi metropolitani e della vita sociale delle perife-

rie inglesi il suo contenuto privilegiato. Chiamata Free Cinema, affonda le proprie radici nel documentario sociale, in voga durante gli anni Cinquanta nel Regno Unito, per poi confermarsi nel modello del film-inchiesta su determinati momenti e luoghi della vita sociale. In questi film il concetto di *realismo* assume un'importanza fondamentale, ma nell'accezione ben più precisa di documentario; mostrano la vita senza bisogno di commenti o di spiegazioni, ma come testimonianza del reale nei suoi aspetti dimenticati, fino a renderli pubblici e comprensibili a tutti. Allora ci torna in mente quella frase di Ejzenštejn: «lo fuggo dal realismo andando verso la realtà», che ci sembra calzi a pannello in un discorso del genere. Non più realismo, semplicemente la realtà.

Comunque, spesso si tende a dipingere il Free Cinema come una sorta di *neorealismo all'inglese*. Più di un decennio li separa, e la corrente cinematografica inglese non nasce sull'onda delle distruzioni umane e materiali apportate dalla Seconda Guerra Mondiale, quanto piuttosto come momento di netta rottura col conformismo che impregna l'Inghilterra di quegli anni, e che filtra dal vecchio cinema tradizionale. Sicuramente però trova nel Neorealismo un modello (in fondo padre putativo delle correnti cinematografiche che gli sono succedute), per la maniera di cogliere i luoghi del reale, indagare la città e le sue periferie e pedinare gli uomini che le vivono nelle loro piccole storie quotidiane. Parallelamente alla forma del film-inchiesta prende corpo il filone dei *Kitchen Sink*, traducibile con la parola "lavello", ad indicare un cinema che non mostra remore nell'esplorare le zone più *sporche*, sia della città che della vita dei suoi abitanti. Ad esempio come il film *I giovani arrabbiati* di Tony Richardson, del 1959, in cui le vicende dei protagonisti si svolgono sotto lo sguardo tetro di uno squallido paesaggio industriale. Di solito i film del *Kitchen Sink* mostrano un certo senso nostalgico per una campagna che viene pian piano soffocata dall'espansione urbana, mettendo a confronto la pace di quel mondo, che nella realtà si va perdendo, con il senso d'oppressione della città meccanizzata. Il Free Cinema si esaurisce nella seconda metà dei Sessanta, soppiantato da un cinema tutto preso nel raccontare la nuova *swinging London*, emblema di una società in veloce cambiamento, il più delle volte solamente estetico e che magari nasconde un'anima ben diversa, come Michelangelo Antonioni illustrerà nel suo *Blow-up*.

Pressoché contemporaneo alla francese Nouvelle Vague, il Free Cinema inglese se ne distacca per via del linguaggio usato e delle tecniche di ripresa, volgendo la propria attenzione ai contenuti piuttosto che alla ricerca formale e stilistica. Sono film costruiti spettacolarmente e fotografati correttamente, in cui l'autore, il regista, è importante, ma rifiuta ogni personalismo leggibile sia nel dettaglio della messa in scena sia nelle tecniche di costruzione narrativa. Sotto questo punto di vista sono ben distanti dai loro contemporanei d'oltremontana che ora andremo a indagare.

Può la Nouvelle Vague esprimere la Ville Radieuse? Al contrario del Free cinema, la Nouvelle Vague (nuova onda) francese pone l'accento sulla figura e sul ruolo del regista, considerato come unico legittimo autore del film. Nata anch'essa come reazione alle precedenti produzioni cinematografiche, ovvero al cosiddetto *cinema di papà*, idealistico, impregnato di retorica e morale nazionale, e totalmente distaccato dalla realtà quotidiana che stava attraversando le strade del paese, la Nouvelle Vague si impone tra gli anni Cinquanta e Sessanta contestando la degenerazione del cinema a pura forma d'intrattenimento, e rivalutandolo come forma d'arte attraverso il ruolo fondamentale dell'autore-regista, vero e proprio scrittore di cinema; egli, attraverso determinate scelte stilistiche, plasma il film secondo la propria volontà: il cinema diventa personalistico, espressione diretta dei sentimenti e dei pensieri dell'autore.

Ma la Nouvelle Vague (che negli anni Settanta si imporrà a livello internazionale generando ulteriori correnti, come ad esempio il Cinema Novo brasiliano – debitore anche del Neorealismo italiano) è anche la città, il traffico parigino, la strada, le lunghe carrellate sugli Champs-Élysées, i caffè, i sobborghi, i dialoghi di giovani studenti seduti ai tavolini e sulla *terrasse* dei Café dei Boulevards, commesse, casalinghe, gente comune. Aspetto fondamentale del movimento è di avere portato il cinema fuori dagli studi (prendendo anch'esso spunto dal Neorealismo): *I quattrocento colpi* di Francois Truffaut, *Fino all'ultimo respiro* di Jean-Luc Godard, mostrano le strade di Parigi, il traffico, il caos dei boulevards, ma anche una città come *dedalo oscuro* in cui tutti i personaggi si sentono minacciati come in *Paris, nous appartient*, di Jacques Rivette. Altro aspetto: la tecnica di registrazione e di ripresa, che sembra di

tipo amatoriale, ma che mostra in realtà il bisogno di *uscire* dagli studi per seguire i personaggi con troupe leggere.

Nel frattempo le città, ed in particolare Parigi, metropoli per eccellenza, continuano a crescere, costringendo le amministrazioni pubbliche a compiere precise scelte in campo urbanistico. Sono gli anni della Quinta repubblica e, come racconta Benevolo, «si decide di usare su larga scala l'urbanizzazione pubblica».²⁷⁰ La crescita delle *ville nouvelles* che circondano Parigi costituisce uno dei numerosi temi centrali del film *Due o tre cose che so di lei* di Godard, dove quella che in seguito verrà chiamata banlieue fa da sfondo alla vita quotidiana di una giovane donna, che vive in una casa popolare, e che entra in contatto con altre presenze del luogo, in una serie di avvenimenti di cui lei stessa fa parte. Il regista partendo da una storia individuale ricostruisce una realtà condivisa fra molti, descrivendo un insieme, di cui la banlieue è l'involucro e il paesaggio; ritrae quest'ultimo attraverso il ritratto di una donna e attraverso l'uso della panoramica circolare, che elevata a forma espressiva suprema, ci restituisce uno completo abbraccio visivo sugli alveari umani della banlieue in crescita, e contemporaneamente un emblematico giro d'orizzonte sugli uomini e le cose in generale. «L'architettura vi è descritta sia oggettivamente che soggettivamente, come quando lo scenario urbano è visto dall'interno, con il mondo lasciato al di là dei vetri, dall'altra parte dei muri. Ambientazione tipicamente postbellica, indagine sulla quotidianità. Un microcosmo nel più ampio contesto della metropoli e della sua periferia "economico-popolare».²⁷¹ Come ha dichiarato lo stesso autore, la "lei" del titolo in questione è allo stesso tempo una e più entità, tra cui spiccano: la vita di oggi, la legge dei grandi complessi immobiliari e la regione parigina, che la società del Capitale ha ridotto a suo oggetto *funzionale*, mera macchina per abitare (ma solo dopo aver lavorato).

Un metodo che fa scuola e assurge a sistema! La città e i suoi grandi complessi immobiliari mostrati nel film possono essere visti come l'effettiva trasposizione nella realtà delle teorie urbanistiche ed architettoniche di Le Corbusier, considerato a livello mondiale uno degli esponenti di spicco del Movimento Moderno. Divulgatore dell'*esprit nouveau* (lo spirito nuovo) che aleggia in Europa dagli anni '20, considera l'architettura stessa come la disciplina che

avrebbe risolto tutti i mali dell'Uomo, concetto espresso nel già ricordato *Architecture ou révolution*,²⁷² messo a conclusione del suo libro forse più famoso, *Vers une Architecture*. In tal senso sviluppa i suoi principi urbanistici, condensati in *Maniera di pensare l'urbanistica*, che Benevolo così riassume: «[...] il quadro della nuova progettazione è l'intero ambiente geografico e entro questo quadro la città va nuovamente definita a ragion veduta. Si distinguono le funzioni della città: abitare, lavorare, coltivare il corpo e lo spirito, circolare, e si definiscono i loro caratteri in contrapposizione con la città post-liberale [città haussmanniana]. La residenza, dove si trascorre la maggior parte della giornata, diventa l'elemento più importante della città, ma è inseparabile dai servizi che formano i suoi "prolungamenti"; le attività produttive determinano i tre tipi fondamentali di insediamento umano: la città sparsa nel territorio, la città industriale lineare, la città radio centrica degli scambi; le attività ricreative richiedono un'abbondanza di spazi liberi, che non basta concentrare in certe zone, ma devono formare uno spazio unico dove tutti gli altri elementi siano liberamente distribuiti (il parco ottocentesco prefigura la nuova città, che è un grande parco attrezzato per tutte le necessità della vita urbana); la circolazione dev'esser selezionata secondo le necessità dei vari mezzi di trasporto e alla *rue-corridor* [la tipica via-corridoio su cui affacciano gli edifici] va sostituito un sistema di percorsi separati per i pedoni, le biciclette, i veicoli lenti e i veicoli veloci, tracciati nello spazio continuo della città parco. La costruzione della città ricomincia dai minimi elementi delle varie funzioni, per aggregazioni successive suscettibili di soluzioni tipiche e ripetibili. Per la residenza l'elemento funzionale minimo non è l'edificio – la casa isolata o il palazzo – ma l'alloggio; appunto partendo dall'alloggio si smontano le forme tradizionali di aggregazione e se ne studiano altre, rispondenti ad una gamma di esigenze antiche e nuove».²⁷³

Naturalmente Le Corbusier condivide tali concetti insieme a molti dei suoi colleghi del tempo. La città e la società, intese come macchine, sono la base irrinunciabile dello *spirito nuovo* che permea quella giovane stagione dell'architettura uscita dall'Ottocento e dal fallimento delle avanguardie; una città così pensata, simile ad una grande catena di montaggio sociale, altro non può essere che lo specchio del modo di produzione soggiacente. Le Corbusier

propaganda queste visioni urbane per *villes radiouse* (città radiose), ma è difficile non cogliere la spiccata divisione delle zone urbane, dettate dalla più netta divisione sociale del lavoro. Ogni posto è pensato per una determinata *funzione*: unità per il lavoro (al servizio dell'economia); unità d'abitazione, per il riposo (al servizio del lavoro, ad esso *funzionale*), con i suoi prolungamenti; unità per lo svago (nei ritagli di tempo libero). Unità cioè separate nello spazio e nel tempo, non integrate fra loro, se non dalle infrastrutture urbane.²⁷⁴

Benevolo poi, ci dice che l'unità di base della città è costituita dall'alloggio, pensato ovviamente per la famiglia nucleare monogamica. Ogni famiglia viene concentrata all'interno di piccoli appartamenti standardizzati, senza alcuna relazione gli uni con gli altri (se non quella data dai corridoi e le scale), sovrapposti all'interno di grandi blocchi abitativi (che poi diverranno le unità d'abitazione, di cui quella di Marsiglia è il prototipo), attraverso un evidente verticalismo che non fa che aumentare la densità urbana, lasciando spazio libero altrove. Spazio che su carta è destinato a parchi e strutture ricettive, ma che nella realtà si traduce in lotti vendibili ed edificabili per via della rendita.

Dopo Haussmann, il capitalismo e la borghesia trova in Le Corbusier la figura che meglio sa incarnarne lo spirito. Sotto questo punto di vista trova piena giustificazione il concetto di un'architettura come *volontà* dell'epoca di Mies van der Rohe.²⁷⁵

Ancor meglio, quindi, non si capisce perché dovrebbe essere *radiosa* un'idea di città scaturita dalla mente di un individuo, una città totalmente funzionale al Capitale, e dove la vita delle classi sociali rimane la stessa. Cambia l'estetica dell'*involucro* ma non il *contenuto*, ovvero colui che fa la casa, la città; né, del resto, la *funzione* che lo determina. E la *forma* da sola non può nulla contro quest'ultima; può solo esserne plasmata. Senza dimenticare il fatto poi che «le stesse unità d'abitazione sono risultate essere tutt'altro che ben accette da coloro che ne sono diventati gli abitanti».²⁷⁶ Eppure devono servire *in primis* a loro.

La distruzione di Pruitt-Igoe: un esplosione che *cancella?* La formula della città radiosa, tradotta in realtà, viene sepolta sotto la polvere del quartiere americano di Pruitt-Igoe, fatto saltare in aria dalla dinamite nel 1972. Edificato a Saint-Louis nel '56, nello stato del Missouri, si inserisce in un quadro

generale di risanamento metropolitano, sia del *centro* che delle *periferie*. È il condensato di tutte le teorie abitative proposte dai C.I.A.M una ventina d'anni prima; su ogni complesso abitativo, progettato tra gli altri anche da Minoru Yamasaki (che nel 2001 vedrà crollare anche le sue Twin Towers newyorkesi), aleggia lo spettro di Le Corbusier. La realizzazione del quartiere era determinata da diversi fattori: serve da volano contro la stagnazione economica, stato in cui versa allora il Missouri, intende stimolare la crescita della popolazione in calo (e quindi non alloggiare masse in sovrappiù) ed infine agevolare anche la solita speculazione edilizia. Nelle intenzioni deve essere un vero e proprio quartiere sociale, anzi, un esperimento sociale, visto che dei 12.000 abitanti (su 3000 alloggi) una metà sono di razza caucasica e l'altra metà nera. Una cosa del genere, negli anni Cinquanta, ed in America, non si è mai vista.

Ben presto il quartiere degenera, in particolare nelle sue parti *comuni* come le corbuseiane gallerie di comunicazione e ricreazione, i blocchi serventi di scale e ascensori, i giardini, insomma tutti quegli spazi che sulla carta sono pensati per la vita sociale, qui si trasformano in luoghi di tensione sociale, generando un circolo vizioso di degrado sociale ed economico. Chi può (i bianchi) se ne va da un'altra parte, e molti alloggi risultano subito sfitti; rimangono solo i neri ad abitarci. Cercando le cause del fallimento, alcuni danno la colpa al fatto che gli inquilini sono tutti non *wasp* (bianchi, anglosassoni e protestanti: la razza del "Destino manifesto" *made in USA*), altri all'edilizia sociale, altri alle politiche dello Stato, ecc.

Tutto inizia però quando il prezzo delle aree su cui sorgeva il quartiere aumenta per via della posizione che viene ad occupare rispetto al centro della città, in quanto la costruzione di complessi amministrativi e commerciali nell'area centrale metropolitana, provoca un'ulteriore crescita periferica nonostante il calo generale della popolazione. In conseguenza dell'aumento, a Pruitt-Igoe si verifica il sovraffollamento dei singoli alloggi, l'occupazione degli spazi comuni, l'abbandono della manutenzione dei giardini e degli stabili. Ben presto l'intero complesso immobiliare diventa una spesa sociale insostenibile, sulle spalle della collettività, finché non viene abbattuto con l'esplosivo, in uno spettacolo ripreso e in seguito utilizzato dal regista americano Godfrey Reggio in alcune scene del film *Koyaanisqatsi*, film davvero interessante che mostra

l'evoluzione urbana e sociale, anche attraverso allegorie, non a una colonna sonora altamente evocativa, un montaggio e soprattutto una fotografia che ne fanno uno spettacolo per i sensi.

Pruitt-Igoe in realtà è solo un modo come altri per ricercare la valorizzazione del Capitale, in questo caso puntando sul *mattoncino*. La stessa distruzione rientra in quest'ottica. Si capisce che né il colore della pelle né l'architettura in sé sono colpevoli dell'insuccesso del quartiere, dovuto appunto a determinanti più profonde. L'idea della *machine à habiter* lecorbuseiana e l'unità abitativa che ne deriva sono urbanisticamente funzionali alla società del Capitale, ma non tengono conto del suo intrinseco funzionamento nella realtà sociale. Ciò nonostante, gran parte delle periferie d'Europa, e non solo, derivano dalla maniera di pensare l'urbanistica e l'architettura da parte di Le Corbusier e di mille altri suoi emuli; ovviamente considerate nei loro contenuti, non nella qualità estetica di opere edili ulteriormente volgarizzate dalla legge del valore.

Comunque non sembra che queste zone oggi siano un luogo dove trovare il «totale silenzio ed isolamento» (cfr. Le Corbusier), almeno come lo intendeva l'architetto, quanto piuttosto l'isolamento, o ancora meglio l'alienazione dell'individuo nella società-macchina, tra le stesse *machine ad habiter*, proprio come a Pruitt-Igoe, quartiere dove gli stessi individui, le famiglie e i vari gruppi (o bande) formatisi *spontaneamente*, si contendono e spartiscono gli spazi comuni come le bestie, *privatizzandoli* e controllandoli, un po' come nel racconto *Il condominio* di James G. Ballard.²⁷⁷

Tutto questo, proprio quando nel piano di produzione della *fabbrica globale* sempre più estesa si va raggiungendo la massima socializzazione del lavoro a livello sovranazionale.

L'Urbanismo Unitario come ultimo tentativo generoso ma ingenuo di un sogno rattrappito / «In quegli stessi vent'anni proprio il rovesciamento di quell'*idea di felicità* incarnata e diffusa dalla "macchina per abitare" corbusiana è stato l'obiettivo su cui il progetto situazionista è nato e si è sviluppato, e l'architettura stessa è stata il terreno sul quale esso ha sferrato l'attacco più decisivo».²⁷⁸

Tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio dei Settanta si manifesta una delle più radicali critiche all'intero Movimento Moderno e a tutti i suoi contenuti, in

particolare rivolta a quell'*idea borghese di felicità*, ovvero di assenza del gioco, dell'aspetto ludico, di cui Leonardo Lippolis parla nell'estratto precedente.²⁷⁹ Tale critica è portata avanti, in maniera tutt'altro che incline al compromesso, dall'Internazionale Situazionista²⁸⁰ guidata tra gli altri da Guy Debord, l'architetto Benjamin Constat e il pittore Asger Jorn. L'Internazionale Situazionista «si rifà al progetto delle avanguardie che, sull'onda dei sommovimenti rivoluzionari nati alla fine degli anni Dieci, avevano sognato un'architettura capace di plasmare un nuovo mondo»,²⁸¹ e più precisamente ai primi costruttivisti. Come questi, «vogliono costruire non singoli edifici, ma intere città in cui sperimentare un nuovo modo di vivere, una nuova idea di felicità».²⁸² Entrano quindi in totale contrapposizione sia con Corbu&co. sia con i neofuturisti (che non criticano, ma esaltano il progresso capitalistico), sia con il Team X²⁸³ (i dissidenti antifunzionalisti dell'ultimo CIAM di Dubrovnik, che proponendo un progetto d'architettura più a misura d'uomo rinunciano a elaborare progetti globali per il mondo) sia con le cosiddette neoavanguardie artistiche.

Capiscono che tramite l'urbanistica la società neo-capitalistica si impossessa dello spazio in modo totalitario confinando l'individuo nella cellula familiare, e riducendo le possibilità di azione in gruppi facilmente controllabili come la fabbrica o il villaggio. Ma la loro polemica non auspica un ritorno al passato, bensì una diversa visione del concetto di abitare. Propongono così l'Urbanismo Unitario, «una sintesi mirante alla costruzione integrale di un'atmosfera, di uno stile di vita [...] che sarà dominato principalmente, al contrario dello stile di vita attuale [di quegli anni], dalla libertà e dall'agio». L'obiettivo è dare forma al mondo circostante «per mettere le inedite possibilità materiali dell'epoca al servizio dei desideri e delle passioni dell'uomo, invece che dei bisogni fittizi imposti dal sistema economico neocapitalista».²⁸⁴ Per potersi realizzare l'Urbanismo Unitario necessita di una costruzione fisica, materiale, di una città, anzi, di una moltitudine di città realizzate secondo i suoi concetti base. Questi luoghi urbani dovrebbero stimolare e ripristinare la creatività, la passionalità, l'intelligenza emotiva, il gioco e tutti quegli aspetti dell'uomo repressi dal capitalismo e dall'idea borghese di felicità; quest'ultima deve essere rovesciata attraverso tali peculiarità umane.²⁸⁵ Una città del genere non verrà mai costruita, ma prende però forma sulla carta, nei

progetti di Constant: l'ipertecnologica New Babylon, questo il nome, cerca qualcuno che la realizzi, che la finanzi, cosa che non avviene affatto.

Il punto allora è che anche gli stessi situazionisti vedono nell'architettura l'arma attraverso cui rivoluzionare il mondo e il suo contenuto, «passando dalla soddisfazione dei bisogni dell'economia a quella dei desideri dell'uomo». ²⁸⁶ Vogliono creare attraverso di essa delle *situazioni rivoluzionarie*, senza capire che queste non dipendono affatto dalla volontà umana. Quindi, anche se si rifanno giustamente alle teorie delle avanguardie sovietiche, se ne discostano sul piano della prassi. Infatti, mentre quelle cavalcavano l'onda rivoluzionaria concreta e materiale della fine degli anni Dieci e ne erano fecondate, la *neo-avanguardia* situazionista pretende di mutare progressivamente la forma e i contenuti della città e della società che in essa vive, senza che ciò trovi le basi in un generale rivolgimento strutturale del modo di produzione globale. Sotto questo punto di vista quindi, non si discostano poi molto dai loro avversari che predicano città radiose, o comunque vedono in tale disciplina la risoluzione delle problematiche del presente o, al contrario, la chiave per l'approdo in un *altro* futuro. ²⁸⁷

Resta comunque il fatto che l'Urbanismo Unitario proposto dai situazionisti sia l'unica teoria architettonica ed urbana del dopoguerra che cerca di recuperare la dimensione rivoluzionaria di trasformazione totale del mondo. C'è poi un altro aspetto da considerare ossia che oggi giorno gran parte dei progetti elaborati da Constant e compagni li ritroviamo spesso "saccheggianti" (nel senso buono del termine) dallo *star system* dell'architettura mondiale, che spesso attinge a piene mani elementi di quelle teorie progettuali rimaste allora su carta.

La megastruttura e simili come elucubrazioni retrofuturistiche/Diamo una rapida scorsa alle altre esperienze teoriche che si propongono di intervenire nella questione urbana. Dobbiamo però subito dire che spesso non sono altro che un rimasticare di vecchie formule sotto nuove forme. Non intaccano minimamente il sistema economico, ma ne sono al contrario alimentate ideologicamente, e si conformano ad esso, fiduciose della sua perennità. Talvolta resta persino difficile definirle utopie tanto sembrano più delle elucubrazioni

mentali o semplici provocazioni, ma di quelle che non fanno male a nessuno però.

Magari vagamente ispirate dall'immaginario collettivo, in un'epoca che pretendeva la colonizzazione del cosmo (nell'idea, un nuovo mercato da conquistare ed invadere con le merci più svariate), dominata dalla non-scienza produttivistica al servizio del Capitale, dal consumismo imperante e dalla paura nucleare, sono spacciate per *futuro* diverse proposte di *città*, tra cui alcune totalmente chiuse su se stesse, magari sotto cupole di vetro autosufficienti come quella immaginata dall'americano Richard Fuller, oppure orbitanti nel vuoto dello spazio, o ancora sotterranee e sottomarine, e dove le vecchie categorie che la compongono (famiglia, auto, negozi, azienda, proprietà ecc.) non vengono negate, ma amplificate dalla fede cieca nella scienza tecnologica e nel progresso.

Tipica è la *Walking-City* degli Archigram (1964), città-guscio mobile, autonoma e *localista* in pieno capitalismo diffuso a rete sul globo, veramente pro-hudoniana; o la *Ocean City* di Kiyonori Kikutake (1962) una città marina composta da torri alte 300 metri, ognuna con una popolazione di 5000 abitanti, su cui sarebbero innestate 1250 unità abitative prefabbricate cilindriche, costruite in acciaio, e ognuna disponibile in sette tipi diversi per famiglie da 2 a 8 persone, con 72 metri di circonferenza; o ancora, il progetto urbano ipotizzato da Yona Friedman, la *città spaziale*, consistente nel ricoprire le città già esistenti con nuove strutture interamente sopraelevate su giganteschi ponteggi, in modo da moltiplicare la superficie originale usando piani elevati. Questa *città spaziale* potrebbe estendersi anche sull'acqua, o su terreni agricoli, fino anche a coprire l'intera superficie del globo. Friedman propone di costruire con questo sistema nuove città completamente sospese, in Africa e altri territori vergini. Addirittura, giunge a sostenere che ricoprendo di ponteggi l'intera superficie delle terre emerse, e concedendo 100 metri quadrati a persona, il mondo potrebbe accogliere 700 miliardi di abitanti (oltre il doppio ricoprendo anche i mari). Alla faccia della sostenibilità oggi tanto blaterata. Occorrerebbero 2000 miliardi di tonnellate d'acciaio, e settecento anni per la costruzione. Senza dubbio, una vera e propria manna per le imprese di costruzione. Molto più razionale è allora il progetto EPCOT (Experimental Prototype Community of To-

morrow) pensato da Walt Disney sempre negli anni Sessanta che, al di là del fatto di essere un'immensa operazione commerciale, dimostra comunque una elevata capacità elaborativa della pianificazione urbana su modelli radio-centrici, senza trasporto privato né abitazioni in proprietà e un'attenta distribuzione della densità urbana. Progetto che, dopo la morte di *zio Walt*, è stato realizzato in minima parte e declassato a "parco a tema di un esperimento pilota", sentendo forse i suoi investitori puzza di fiasco commerciale.²⁸⁸

Per concludere, gli anni Sessanta sono fonte di incredibile fervore fantasioso legato alla vita futura in nuovissime forme urbane che spesso non sono altro che una copia spudorata del presente in chiave ipertecnologica.²⁸⁹ Ne sono state prodotte tantissime e citarle tutte sarebbe anche controproducente. L'età delle megastrutture (così definiti quegli anni in campo architettonico ed urbano) quindi, producono una gran quantità di elaborazioni teoriche che estremizzano i contenuti della società prodotta dal *boom* economico, ma non trovano riscontro pratico nella realtà; tuttavia non sono affatto inutili e troveranno la loro riscossa proprio nella cinematografica, dove saranno serbatoio proficuo per tantissime scenografie e ambientazioni urbane del cinema fantascientifico e fantasociale.

Pasolini e il corpo della metropoli/Sono le opere cinematografiche di Pier Paolo Pasolini a riportarci ad una realtà più concreta. Se per le macerie urbane e umane su cui la sua mdp posa lo sguardo sono avvicinabili alla grande tradizione neorealista, se ne distaccano sul piano dei contenuti; un distacco dovuto alla differente fase economica che l'Italia (e il mondo) sta attraversando in quei decenni. La guerra è finita da un pezzo, le macerie di cui sopra che ha lasciato sul terreno sono state sgombrate. Quelle che Pasolini pone – soprattutto in *Accattone* – in mostra sono il rovescio della medaglia del cosiddetto boom economico. La metropoli è definitivamente *sguinagliata* sul territorio e procede alla sua polverizzazione: è questi anni che la parola "periferia" entrerà prepotentemente nel linguaggio comune assumendo quei connotati che ancora oggi – nella *società in rete, senza centro e periferia* (come vedremo nella sezione B della tesi) – pesa sui nostri cervelli.

Ma Pasolini si spinge ancora *oltre*. «In *Accattone* ad esempio, la città storica, monumentale o semplicemente la città borghese sono assenti; è assente

la forma della città: "il suo essere come organizzazione di spazi, reti di servizi e di scambiatori simbolici. Al suo posto, l'informe: neppure la periferia, pur sempre costruita, e dunque ancora città, in quanto forma, in quanto bene e male, tracciato di coordinate simboliche; piuttosto i *terrain vagues*; le discariche le casupole, i "praticelli zozzi" [...] frange smangiate di minutaglia abusiva, fistole del territorio, relitti abbandonati qua e là, dall'infrangersi di culture periferiche, ormai perdute nel bagnasciuga dello spazio urbano, molto prima delle case, a ridosso delle vecchie mura abbandonate in terra di nessuno". Sono luoghi privi di riconoscibilità, luoghi che si assomigliano tutti, vie deserte che non portano a nessuna meta, dove si può perciò camminare al centro, vie che si possono assumere come teatro di lunghe passeggiate dialogate, di lotta, d'amore e morte», come ad esempio fanno Totò e Ninetto Davoli in *Uccellacci Uccellini*. «Nella pellicola pasoliniana, la macchina da presa segue incessantemente questo peregrinare attraverso la periferia romana, una periferia priva di connotazioni che potrebbe essere Milano, Napoli, Parigi forse».

«"Pasolini parla non tanto di Roma, quanto del residuo segreto che la totalità chiamata Roma abbandona ai suoi margini. Non la città e neppure la non-città (la campagna): piuttosto il bordo oscuro della città, il niente senza nome, l'informe che si deposita nella deriva della ratio urbana"». ²⁹⁰ Sono questi i luoghi dove s'accumula la massa proletaria e *sottoproletaria* umana e dove la sua condizione si riflette.

1/4

Il postmodernismo/Urbanistica e architettura tra crisi economiche, innovazioni tecnologiche e prassi *yankee*.

Il giro di boa di metà anni Settanta/Dalla metà degli anni Sessanta si va consumando l'esperienza dell'International Style, del modernismo architettonico, dei CIAM. Nel primo dopoguerra si portano i primi attacchi al razionalismo, accusato (oltre che negli aspetti evidenziati dai situazionisti) di sradicare storia e tradizioni per adeguare la ricostruzione della città o il risanamento dei centri storici a criteri uniformi di regolarità geometrica e a troppo asettiche definizio-

ni spaziali. Si critica la città funzionale, anonima e inabitabile, da molti punti di vista quindi, anche in nome di una città aperta che la sostituisca con un modello più complesso, rispondente anche ai bisogni emotivi e materiali della popolazione. Le critiche diventano rifiuto negli anni Settanta. La città moderna, corbusiana, tramonta quando i suoi principi appaiono, come da logica, sempre più compromessi dal prevalere di criteri puramente commerciali e speculativi. Per chi non può fare a meno delle schematizzazioni e delle date da calendario ricordiamo Christopher Jencks che colloca la fine simbolica dell'architettura e dell'urbanistica moderna alle 15:32 del 15 agosto 1972, quando un epilogo pirotecnico e hollywoodiano, spettacolo nella società dello stesso, pone fine al già ricordato complesso di Pruitt-Igoe.

Il 1972-73 segna un momento di svolta. A guardar bene non è poi un caso che la quasi invocata fine del Moderno in architettura ed urbanistica sia avvenuta a ridosso di tale data. Di fatto, proprio in quei mesi si apre un'intensa fase di crisi economica segnata dalla stagnazione, dall'inflazione e dalla caduta tendenziale del saggio di profitto, da imponenti fenomeni di disoccupazione, dalle ultime lotte di liberazione anticoloniale, dalla "crisi energetica e petrolifera".²⁹¹ Quelle che per lo più vengono viste come crisi *separate* solo in realtà tante tessere del mosaico capitalistico che nasconde profonde crepe. Come risposta a questo stato di profonda crisi strutturale che si va profilando, prendono corpo *nuove* politiche economiche in seno al capitalismo:²⁹² cominciano a circolare parole d'ordine come "de-industrializzazione", "flessibilità" e finanziarizzazione a cui sono correlabili quelle di "post-fordismo"²⁹³ e "accumulazione flessibile" che, pur trattandosi sempre e comunque di accumulazione in senso marxiano, viene corredata da tale aggettivo proprio per smarcarla maggiormente da quella vista nell'ottica di un'organizzazione del lavoro "fordista". La ristrutturazione industriale e produttiva di quegli anni porta l'Occidente ad imboccare la strada della cosiddetta de-industrializzazione: snellimento delle strutture produttive, aumento della produttività e del plusvalore relativo (aumento della produzione di merci per unità di tempo, con minor impiego di manodopera) e conseguente disoccupazione di massa e inaugurazione dell'epoca dei consumi sempre più artificiali e indotti nota come consumismo – un continuo stimolo della domanda coatta – la cui estetica della merce si sovrappone

senza alcun disturbo ai canoni estetici del postmodernismo architettonico e urbano che di lì a poco, in una frenetica caccia al valore, cambieranno il volto delle stesse città in declino industriale attraverso operazioni di *restyling*.

Las Vegas impartisce lezioni/A onor del vero non è cosa semplice dare una definizione di ciò che è stato (ed è tuttora) il postmodernismo nell'ambito del nostro campo professionale, e d'altronde sarebbe semplicistico affermare che sia *tutto ciò che si contrappone in qualche modo al Moderno*. In particolare, nell'architettura postmoderna si definiscono gli studi e le esperienze che, tra gli anni Sessanta e i Settanta del Ventesimo secolo, contestano le funzioni, le forme, gli spazi, i particolari, l'estetica, l'ambiente costruito propri del Movimento Moderno; dal punto di vista del contesto urbano c'è l'abbandono dell'idea che la pianificazione e lo sviluppo urbanistici debbano consistere nella progettazione su larga scala, tecnologicamente razionale, austera e funzionalmente efficiente. L'architetto *post-modern* progetta una nuova architettura, che esprime una libertà stilistica sgombra dai vincoli modernisti, che attinge dalla storia del passato "frammenti" di diverse culture, elaborando non una falsificazione storica, come l'ecclettismo ottocentesco, ma una nuova composizione "post-moderna".

È pertanto possibile individuare quei legami che correlano tale nuovo "corso" urbano e architettonico al nuovo "corso" produttivo inaugurato grosso modo agli inizi degli anni Settanta del secolo scorso? Secondo David Harvey non solo tali correlazioni esistono ma fanno sì che l'uno dipenda esclusivamente dall'altro.²⁹⁴ Sempre secondo Harvey, «nel 1972 l'architettura modernista era soffocata e bloccata proprio come il potere delle grandi aziende multinazionali che rappresentava. La stagflazione in architettura procedeva parallelamente a quella del capitalismo: non è stato un caso che Venturi, Scott-Brown e Izenour abbiano pubblicato *Learning from Las Vegas* proprio nel 1972. In realtà i critici del moderno sono in circolazione già da anni (basti pensare a *Life and Death of Great American Cities* di Jane Jacobs, pubblicato nel 1961) [...]. Ma fu necessario che la crisi del 1973 sconvolgesse il rapporto tra arte e società perché il postmoderno venisse accettato e istituzionalizzato».²⁹⁵

Learning from Las Vegas di Robert Venturi avanza un nuovo modello di città post-moderna, contrapponendo all'ideale di purezza quello dell'ibridismo, alla

semplicità la ridondanza, all'ideale di *ovvia unità* quello di *vitalità confusa*, di ambiguità e di complessità. L'apertura al gusto popolare si coniuga all'idea di una città malleabile, che sfugge ai piani razionali degli urbanisti e in cui le funzioni non sono più separate, ma coesistono in uno spazio polivalente che è insieme teatro, emporio commerciale, museo, luogo di divertimento. La reazione al modernismo avviene tuttavia in nome di un realismo che accetta e porta alle estreme conseguenze, pur sotto l'apparenza di uno sfrenato gioco formale, proprio la logica della società del consumismo di massa sempre più indotto da bisogni inventati. Dice Kenneth Frampton: «se esiste un principio generale per caratterizzare l'architettura postmoderna, questo è la consapevole rovina dello stile e la cannibalizzazione della forma architettonica, come se nessun valore, tradizionale o non, possa opporsi a lungo alla tendenza del ciclo di produzione e di consumo a ridurre ogni istituzione civica ad una sorta di consumismo a scardinare ogni qualità tradizionale». ²⁹⁶ Frampton tiene un tono tutto sommato moralistico, e non si avvede che i *valori* di cui parla sono da oltre un secolo fagocitati dall'unico vero valore che conta oramai, quello di mercato. Il postmodernismo quindi, non fa altro che rimasticare vecchi contenuti sotto la luce di una nuova estetica, non più solamente legata al ciclo produttivo della fabbrica, ma spudoratamente anche al consumo della varietà incredibile della merce prodotta, delle sue immagini e della stessa storia. ²⁹⁷

Harvey (e con lui Venturi) sembra individuare anche nel cambiamento intercorso nei gusti di determinate fasce di popolazione (cambiamento comportamentale seguito al produttivo) una possibile *altra* chiave di valorizzazione economica, che non rinunci, come nella precedente fase "fordista", al segno di riconoscimento, al marchio, al simbolo stesso inteso come indice di *status*, e alla sua esibizione. ²⁹⁸

Il paese punta di diamante e patria di questa nuova concezione architettonica e urbana sono senza dubbio gli Stati Uniti d'America. Lì prende corpo prima che altrove la cosiddetta accumulazione flessibile e sempre lì, oltre alla ristrutturazione dello spazio interno alla "vecchia" città, vengono introdotti quei metodi di gestione urbana dei suoli e concorrenza interurbana, ²⁹⁹ decentramento urbano della produzione e quindi della popolazione e speculazioni economiche che porteranno in seguito alla diffusione del cosiddetto *sprawl*,

ovvero l'invasione di ciò che un tempo veniva definito come campagna da parte dei quartieri residenziali e strutture commerciali e terziarie, in una vasta eterogeneità di funzioni quanto omogeneità dell'architettura nonostante la libertà e la differenziazione del gusto sbandierata dal postmodernismo. ³⁰⁰ Ma tali effetti non tarderanno a manifestarsi anche in Europa, e in seguito anche in Asia seguendo la rapida crescita economica di Cina e India. Non a caso Rem Koolhaas nel suo pamphlet *Junkspace* sostiene che oggi gran parte di quelle che egli definisce Città Generiche – che vedremo più avanti – si trovi in Asia. ³⁰¹

Calvino e l'immagine della metropoli postmoderna/Di fronte a questo stato di cose, sembra opportuno aprire una piccola parentesi in campo letterario. Anche qui il Postmoderno porta alla caduta dei valori estetici alti, alla commistione dei generi, al *pastiche* stilistico, alla concezione relativistica del linguaggio inteso come "discorso" separato dalle cose, all'idea della letteratura come gioco ironico e parodico. La stessa opera letteraria di Italo Calvino vi si riflette, ed in particolare il suo libro forse più noto agli architetti, *Le città invisibili*. Tale "romanzo ibrido" anche attraverso la sua intertestualità aiuta a decifrare la condizione postmoderna urbana, partendo forse proprio dall'analisi della concezione dello spazio e del tempo e del loro mutare nel periodo postmoderno. Il testo infatti può essere letto come una mappa di temi allusivi ai problemi centrali di quel tempo, dalla complessità del mondo al carattere universale delle sue trasformazioni, alla vertiginosa rapidità dei mutamenti, al crollo di ogni certezza dei confini tra realtà e finzione. Domina su tutto il rivoluzionamento della percezione spazio-temporale.

Lo sterminato impero di Kublai Kan sconfinava in una dimensione planetaria e allude a un universo geograficamente indifferenziato. Percorso in lungo e largo da Marco Polo, non è tuttavia lo spazio del viaggio, ma dell'"illusione del movimento". Se il viaggio aveva inaugurato l'era moderna, quella postmoderna ne sancisce la fine o la metamorfosi: le città si assomigliano come se il passaggio dall'una all'altra non implicasse il viaggio, ma uno "scambio di elementi". Lo spazio dell'impero, oggetto del racconto, si contrae sempre di più fino a identificarsi con la scacchiera e con l'atlante. La loro superiorità rispetto all'esperienza del reale sta nella pretesa di dare forma al regno dell'informe. Lo spazio dell'impero è posto infatti sotto il segno del molteplice e del con-

traddittorio. La diversità dei popoli, dei costumi e delle lingue si materializza in uno spazio discontinuo ed eterogeneo di città diverse, senza alcun rapporto e legame tra loro. Non c'è centro, né gerarchia, né autorità, laddove gli opposti coesistono e si elidono in un continuo imprevedibile mutare di forme. Il processo combinatorio è un modo per esorcizzare il caos. La mescolanza dei luoghi e degli spazi culmina nelle città continue, dove tutto diventa metropoli e non c'è più "dentro" e "fuori". Oltre allo spazio, anche il tempo è percepito caoticamente, come crollo: presente, passato e futuro si confondono. Le città non sono perciò caratterizzate storicamente: in uno stesso spazio coesistono (non come stratificazioni del passato, ma come giustapposizioni del presente) inserti classici, orientali, rinascimentali, bizantini, anche se dominano i riferimenti alla civiltà industriale metropolitana. Ciò che quindi unifica tempo e spazio è il senso di effimero e di caos, che riflette l'instabilità delle strutture sociali contemporanee e l'inevitabilità e rapidità dei cambiamenti.

Impossibile pertanto non sentire nel testo di Calvino l'eco della particolare condizione urbana mondiale che attanaglia gli ultimi decenni del Novecento; *Le città invisibili*, considerato da molti come uno delle opere letterarie simbolo del Postmoderno, offrono una preziosa chiave di lettura alla nascente e ormai affermata città postmoderna (anche se di fronte alla situazione urbana a noi strettamente contemporanea contrassegnata da conflitti sociali e urbani sempre più intensi c'è che, come Massimo Ilardi, sostiene che tale metro di analisi non risulti più adeguato, come in seguito vedremo).

In quegli anni si assiste anche alla rivoluzione informatica, con il conseguente sviluppo a partire del 1975 delle telecomunicazioni e della telematica; questo porta ad un nuovo tipo di produzione: la produzione dell'informazione, della cultura, dello spettacolo, dell'*Entertainment*, che diventano in maniera definitiva nuove merci circolanti sui mercati, contribuendo ancora di più a realizzare la "profezia" sulla società dello spettacolo di Debord contenuta nella sua opera omonima. I maggiori gruppi economici sono ormai anche produttori di immagini e di cultura, sono impegnati nelle televisioni, nello sport come azienda e spettacolo e nell'editoria.³⁰² Anche l'informatica entra prepotentemente in questo "circolo", contribuendo a sfornare effetti speciali digitali sempre più ve-

rosimili: col passare degli anni al corpo umano fatto di carne e nervi, sullo schermo si affiancherà il corpo algoritmico (o interi paesaggi, *location*, sfondi, ecc.) generato da una matrice di computer, e le differenze visive tra loro si assottiglieranno fino a non riuscire più ad essere percepibili ai sensi umani.

La rinascita di Hollywood e la scena newyorkese/Torniamo allora alla cinematografica. L'avevamo lasciata di punto in bianco alle prese con la città radiosa per approfondire il discorso in merito alle vicende urbane che hanno visto il tramonto del *moderno*. Del cambiamento discorso poco prima risente ovviamente il cinema, in particolare quello proveniente dagli Stati Uniti, dove si sono susseguiti prima il passaggio tra il periodo "classico" e quello "moderno", riconducibile a *Quarto Potere* di Orson Welles, poi le commedie leggere interpretate attori popolari in tutto il mondo, infine la crisi commerciale dei primi anni Settanta, dovuta anche alla concorrenza della televisione, e a cui rispose il cosiddetto New Hollywood, ispirato anche dalla ormai internazionale Nouvelle Vague.

Tra i vari temi ed ambientazioni di quel rinnovamento cinematografico, la metropoli americana è comunque presente, soprattutto nei suoi aspetti più nascosti e reali; a volte è puro contenitore scenografico, altre partecipa e protagonista dell'azione. Gioca un ruolo di prim'ordine New York, metropoli per antonomasia, che solo dieci anni prima aveva visto la nascita del New American Cinema, l'underground, tra cui spiccano i registi John Cassavetes e Arthur Penn: «nei loro film la macchina da presa non si posa più solo sui grattacieli, i ponti sospesi o gli svincoli stradali, ma scende negli slum, nei quartieri poveri, nei ghetti».³⁰³ Le pellicole che seguono nei Settanta, partendo dal puro fatto reale, vi costruiscono intorno una sorta di dramma urbano, colto in ogni sua particolarità, come fanno ad esempio *Taxi Driver* e *Mean Street - Domenica in chiesa, lunedì all'inferno* diretti da Martin Scorsese, e *Un uomo da marciapiede*, quest'ultimo diretto da John Schelsinger, regista proveniente dal Free Cinema britannico.

L'immagine della metropoli in Italia tra piombo e cemento (armato)/Negli stessi anni fioriva in Italia la stagione dei film cosiddetti di genere, spesso definiti "poliziotteschi", a basso costo, senza grandi pretese, e il più

delle volte ambientati nelle realtà urbane, sia nelle zone centrali che nelle periferiche in forte espansione.

La città, oltre a comparire fin troppo spesso nei titoli degli stessi film, fornisce una sorta di labirinto di cemento e mattoni entro cui si sviluppa l'azione dei personaggi, quasi sempre braccati ed in fuga. Una città a sua volta che pare il riflesso stesso della loro psicologia; cupa e opprimente, quasi a compartimenti stagni, specchio di quel particolare periodo storico che l'Italia stava attraversando. Il paesaggio urbano diventa stato d'animo. Nei "poliziotteschi" sono soprattutto le periferie al centro della scena. La realtà metropolitana non è il fondale sul quale dipanare la storia, ma la materia stessa del racconto. Spesso la percezione del tessuto urbano viene filtrata attraverso i finestrini delle auto, anch'esse protagoniste, restituendoci una visione allucinata del tutto. E così l'asfalto luccicante di pioggia delle circonvallazioni, i rettilinei delle periferie industriali, le strade che portano ai margini della città si trasformano in un set ideale per folli corse automobilistiche a tutta velocità.

Il genere, parecchio disprezzato all'epoca dalla critica ufficiale e definito spesso di "serie B", troverà la sua rivale solo oggi soprattutto grazie a mostre e retrospettive stimulate dal giovane regista americano Quentin Tarantino che "prenderà in prestito" copiose scene e atmosfere, nonché gag e citazioni, proprie di quei film, reinterpretandole attraverso un ironico frullato tipicamente PoMo.³⁰⁴

La metropoli postmoderna e l'eredità del passato nel cinema *sci-fi* Il postmodernismo architettonico ed urbano si fa sentire nel cinema in particolare durante gli anni '80. Ritornano le città immaginate, artificiali, ma del resto legate pur sempre al reale. Si diffonde l'uso degli effetti speciali, sempre più sofisticati, utilizzati poi largamente nella ricostruzione delle metropoli in studio o attraverso la computer grafica, nonché attraverso sofisticati modelli in scala. La metropoli è sempre più indagata, reinterpretata, in un'ottica futuristica (anche se allo stesso tempo dal sapore vagamente retrò), o fantastica. Ne sono degni esempi film come *Blade Runner*, forse il film simbolo della città e società cosiddetta postmoderna, *Brazil*, *Batman*, la saga di *Star Wars*, ecc. Tutti questi film hanno un debito enorme rispetto alle avanguardie del primo

noventa, in particolare verso il futurismo, nella sua veste architettonica ed urbana.

Prendiamo *Blade Runner*. Girato dal regista Ridley Scott nel 1982 mostra una megalopoli enorme, dove brulicano un'infinità di individui soli, persi, tra cui si confondono, quasi irriconoscibili, i replicanti. Resa fredda dalle sue luci al neon e dalla pioggia perenne che la bagna, vivida nell'elettricità intravista tra le nuvole di vapore, ispirata anche ai fumetti di Moebius, vi sono mischiati insieme vecchio e nuovo: «la città del 2019 di *Blade Runner*, "futuristica" e "costruttivista", un Sant'Elia a scala gigantesca, si configura in grattacieli molto svettanti, edifici piramidali dalle pareti inclinate, sulle quali si agganciano, quasi aerostazioni spaziali, avveniristici aeromobili che la sorvolano ininterrottamente. Se l'aspetto esterno della città del 2000 è quello della megalopoli del grande concentrazione urbano con una mobilità a livello superiore, gli interni architettonici si collegano ad un clima liberty e decadente, nell'assemblaggio caotico e immaginoso delle forme. A livello formale le case vecchie, più che nell'avvenirismo futuribile, si collocano nel filone "Secessione" e "Art Déco"». ³⁰⁵

All'Art Déco deve moltissimo anche *Brazil* di Terry Gilliam (1985), dove la metropoli sviluppata in un verticalismo esasperato (anche sotterraneo) appare come un oggetto di modernariato, vintage, una sorta di visione futuristica del paesaggio urbano ed architettonico come se fosse stata elaborata negli anni Quaranta. Troviamo ambienti puliti e lucidati in superficie, contrapposti a luoghi sporchi, bui e ricoperti di cavi e impianti scoperti nel sottosuolo e sotto la pelle degli edifici stessi.

Ma forse la città-collage, la metropoli melting-pot dell'architettura mondiale al di là delle epoche e degli *stili*, è senza dubbio Gotham City, la città del film *Batman* elaborata durante gli anni Trenta per l'omonimo fumetto, in bilico tra antico e moderno.

Gli anni Ottanta rappresentano quindi il trionfo dell'interpretazione della metropoli attraverso film dal fortissimo impatto scenico e visivo, nella sua dimensione onirica e visionaria, un'estremizzazione di quelle reali che fungono da modello a cui ispirarsi. La metropoli, che per larga parte del secolo è rappresentata nei suoi aspetti realistici (magari attraverso il supporto della finizio-

ne narrativa) sa adattarsi ed esprimersi al meglio nella totale finzione scenografica, dimostrando di aver davvero imparato da Las Vegas, come sosteneva Venturi, e non solo: gran parte delle esperienze architettoniche della avanguardia primo novecentesche, così poco realizzate nel mondo tangibile, si prendono una parziale rivincita grazie alla celluloida, anche se rimanendo relegate al piano estetico.

Un rapido sguardo all'attuale presente/Dopo questa relativamente breve cavalcata nella Storia siamo infine giunti allo sgocciolio del millennio. Osservando l'evoluzione della forma urbana l'abbiamo messa in relazione con l'evolversi e il succedersi dei diversi *modi di produzione*, con l'evolversi di ciò che abbiamo chiamato *cervello sociale* e, nell'ultimo secolo, l'abbiamo fatto anche attraverso la rappresentazione e l'interpretazione fornitaci dal mezzo cinematografico, concentrandoci però sulle sue differenti stagioni vissute. E così eccoci al punto da cui siamo partiti all'inizio del prequel: il pieno avvento di ciò che chiamiamo *globalizzazione*. Abbiamo già spiegato che cosa si intende oggi con questa particolare parola, le sue diverse interpretazioni, e di come in sostanza essa sia stata sempre presente, fin dalla comparsa dell'uomo; altro non è che quel lungo cammino della nostra Specie dalla parzialità del *locale* alla totalità del *globale* inteso nelle sue molteplici forme.

Sul piano economico e produttivo comincia a diffondersi in maniera ben massiccia dagli anni Ottanta l'informatizzazione delle fabbriche e degli uffici. Inoltre la produzione economica assume connotati per l'appunto *globali*. Il sistema produttivo cioè non ha più rapporti preferenziali col territorio-nazione ma si de-territorializza, estendendosi in una rete di comunicazione transnazionale organizzata attraverso i sistemi informatici. Ormai i confini nazionali sono un ostacolo, non più una protezione. Come vedremo, ciò porterà a una ridefinizione della struttura stessa dello Stato a base nazionale.

Dopo il crollo del muro e la "fine delle ideologie", la società contemporanea sembra pervasa da una strana malattia, quella dell'eterno presente: un limbo che fa del passato una sorta di appendice dell'oggi, una banca-dati a cui attingere, fruibile e consumabile come qualsiasi altra merce, segmentandolo in elementi diversi e irrelati tra loro; quanto al futuro, semplicemente non esiste, se non come riproduzione dello stesso presente, magari in vesti più tecnologi-

amente avanzate. Si è perso completamente il *sensò*, inteso sia come *significato* che come *direzione*.

Cambia anche la percezione dello spazio, la cui esperienza è sempre più mediata dai canali che colonizzano l'immaginario. Si diffonde la cultura dei non-luoghi.³⁰⁶ Per l'uomo che lo abita, lo spazio cessa di identificarsi con un luogo. La disgregazione dei vari tipi di comunità che avevano dominato nei decenni passati, porta con sé quella dei luoghi sociali. Sempre più si vive in non-luoghi (discoteche, supermarket, aeroporti, stazioni) dove non si danno relazioni ma incontri fortuiti. Nel medesimo tempo questi non-luoghi sono attraversati dalla mondializzazione delle merci e del linguaggio. Al posto della relazione faccia a faccia si afferma la relazione attraverso gli strumenti della comunicazione (in particolare Internet) che hanno per confini il globo e che si svolgono in tempo reale, ma senza esperienza diretta. La parola *glocale* entra pian piano nel gergo comune: da un lato la dimensione della comunicazione è il globo, dall'altro è il singolo, come individuo collocato in una situazione locale.

Questo modo di vivere il tempo e lo spazio, messo bene in luce da Calvino come dicevamo poc'anzi, determina un forte senso della *complessità* e della *relatività* delle conoscenze. In seno al pensiero dominante ne deriva la crisi delle filosofie della storia e dei sistemi globali di pensiero, delle cosiddette ideologie. La fiducia nella scienza viene sempre meno o, peggio ancora, la scienza stessa, sempre più sottomessa al dominio reale del Capitale (attraverso cui domina la società e la Specie) oggi non sa far altro che inchinarsi a Mammona e alla sua ideologia e marciare insieme a superstizione, metafisica e feticismo. Sta di fatto che è comunque possibile scorgere in essa delle potenzialità ancora non pienamente espresse, come ad esempio quelle proprie della cibernetica e dell'informatica.

E veniamo alla forma urbana. La città non è più da parecchio tempo tale: durante il Novecento si è *evoluta* in metropoli. Cresciuta ad immagine e somiglianza del Capitale, ha distrutto il suo stesso passato, il suo tessuto storico, o, nei migliori dei casi, l'ha trasformato in un parco a tema circondato da negozi; allargato a dismisura le sue periferie, tanto che ormai non si colgono più le differenze né i limiti dell'una o dell'altra; ha sottomesso totalmente la campa-

gna ai suoi ritmi, invaso il territorio con infrastrutture tentacolari, si è dissolta in esso, ha pavimentato e mineralizzato suoli, de-localizzato impianti produttivi, spostato ed ammassato un numero incalcolabile di persone, in un circolo vizioso di distruzione e costruzione. Si perdono i legami armonici tra le sue parti e il tutto, ogni edificio è fine a se stesso, totalmente disgiunto dal tessuto urbano di cui dovrebbe far parte, e questo avviene anche in presenza di legislazioni urbanistiche, prese tra la morsa della necessità di un programma *comune* e il prevalere dell'interesse privato o anonimo del Capitale.

Proprio mentre la stessa *globalizzazione* porta avanti la completa rimozione di quelli che un tempo venivano definiti *vecchi orpelli* dal corpo stesso della società mondiale, e le sue contraddizioni intrinseche spingono verso una sempre più marcata polarizzazione sociale coi conseguenti conflitti che si dispiegano sul territorio (mandando in crisi il concetto stesso di non-luogo, *liscio* e *pacificato*), nell'immaginario comune, nell'opinione pubblica, stimolata anche da un potere mediatico sempre più omologante al "pensiero unico", si avverte il tramonto ideologico di ogni residuo di classe sociale (anche in senso statistico e sociologico) a dispetto della sempre più opprimente realtà sociale del mondo. Così l'immaginario si prende la sua rivincita contro il dato reale: la società viene ora percepita come un magma indistinto di individui, che ogni tanto affiorano in superficie, si impongono sugli altri conquistando un'identità, per poi ritornare nel profondo, nella massa, dediti solamente ad un perenne consumo. Mentre si considerano vecchi e sorpassati alcuni dei più notevoli scienziati sociali del passato, tornano in auge le ancor più vecchie teorie sulla *multitudine* come soggetto sociale, di spinoziana memoria, e la democrazia, puramente un'idea nella testa degli individui, rafforzata sulla base sociale dell'eguaglianza dei valori, soprattutto nell'epoca odierna in cui la democrazia politica viene accantonata e diventa un'attività meramente formale intorno ai parlamenti.³⁰⁷

Paradossalmente, la democrazia, che nelle forme arcaiche non si manifestava affatto con un'ideologia dell'uguaglianza pur mettendo a confronto individui socialmente abbastanza eguali (gli schiavi erano ovviamente esclusi), si realizza col capitalismo tramite un'ideologia dell'eguaglianza tra individui che socialmente ed economicamente sono a distanze immense. Si realizza perciò

attraverso l'eguaglianza dei valori, per cui uomini e cose sono misurabili sul mercato tramite un equivalente universale di valore, il denaro: *questa* è la democrazia, altrimenti impossibile. Essa non può essere migliorata, può solo essere superata da altri e contrapposti meccanismi sociali.

Riassumendo: «Disorientati dalle dimensioni e dalla portata del mutamento storico, la cultura e il pensiero del nostro tempo spesso abbracciano un nuovo millenarismo. Profeti della tecnologia esaltano la nuova era, applicando impropriamente a tendenze e organizzazioni sociali la logica a malapena compresa di computer e DNA. La teoria e la cultura postmoderne si lasciano andare a celebrazioni della fine della storia e, in parte, della fine della ragione, considerando persa la nostra capacità di comprendere e trovare un senso, persino nell'assurdità. L'assunto implicito è l'accettazione della completa individualizzazione del comportamento e dell'impotenza della società di fronte al proprio destino».³⁰⁸

Ora siamo pronti ad intraprendere il nostro viaggio nei meandri della metropoli globale, nelle maglie della sua rete, armandoci di quei film della contemporaneità che mostrano in maniera più completa ed esauriente (rispetto alle altre forme di linguaggio e comunicazione) la realtà urbana e quindi sociale che ci circonda. Come sempre un'immagine, specie se è in movimento, vale più di mille parole; tuttavia, in quelle di Dziga Vertov, possiamo trovare un valido metodo per costruire la nostra indagine: «io prendo da uno le mani più forti ed agili, da un altro le gambe più snelle e veloci, da un terzo la testa più bella ed espressiva, e con il montaggio creo un uomo nuovo, perfetto...».³⁰⁹ Anche questa ricerca si basa sul montaggio, sull'accostamento di testi e di film diversi tra loro, ma tutti con lo stesso identico interprete d'eccezione: la metropoli globale, uniti insieme per arrivare ad un unico risultato: la sua decifrazione.

Il cinema ha *messo in forma* il modo di vedere la sua epoca, dice Casetti riferendosi al Novecento. È possibile per questo strumento, che dialetticamente è stato plasmato e a sua volta ha contribuito a plasmare il secolo scorso, farsi interprete ed occhio della contemporaneità metropolitana? *Ça depend*. Per adesso cerchiamo di comprendere come questo *medium*³¹⁰ riflette, interpreta e restituisce la realtà delle metropoli, o meglio, della metropoli globale uscita

e allo stesso tempo prodotta dal secolo breve. Per far questo occorre immergersi totalmente in essa, attraversarla e rivelarne la materia stessa di cui è fatta, ciò che la determina, i suoi molteplici aspetti, le tensioni e le passioni che la smuovono, le problematiche che pone, la vita che vi pulsa, cercando infine di delineare un probabile futuro che potrebbe attenderla.

¹ Patrick Geddes, *Città in evoluzione*, Il Saggiatore, Milano 1970, p. 10.

² Cfr. Karl Marx, *Lineamenti fondamentali della critica dell'economia politica: 1857-1858*, La Nuova Italia, Scandicci (Firenze) 1997.

³ Cfr. Friedrich Engels, *Dialettica della natura*, Editori Riuniti, Roma 1971.

⁴ Cfr. Karl Marx, *Lineamenti fondamentali della critica dell'economia politica: 1857-1858*, cit.

⁵ Cfr. André Leroi-Gourhan, *Il gesto e la parola*, Einaudi, Torino 1977.

⁶ Cfr. André Leroi-Gourhan, *op. cit.*

⁷ «Il cibo è collegato a una conoscenza profonda degli habitat animali e vegetali ed è certamente falsa la vecchia immagine dell'“orda” primitiva errante: un graduale spostamento del territorio del gruppo è possibile, e così pure l'emigrazione casuale e improvvisa, ma la situazione normale va cercata nella frequentazione prolungata di un territorio di cui si conoscono le minime possibilità alimentari. [...]La frequentazione del territorio implica l'esistenza di percorsi periodicamente battuti. Il gruppo primitivo è di regola nomade, cioè si sposta secondo il ritmo in cui si presentano le risorse, sfruttando il territorio entro un ciclo per lo più stagionale. Esiste quindi un complesso rapporto tra la densità delle risorse alimentari, la misura quotidiana degli spostamenti nel territorio acquistato intorno ai punti fissi temporanei, la superficie totale del territorio che dipende da una sufficiente conoscenza dei punti alimentari stagionali, cioè un equilibrio tra il cibo, il senso di sicurezza nell'habitat, le frontiere di contatto con i territori degli altri gruppi». André Leroi-Gourhan, *op. cit.*

⁸ La parola “produzione” non deve far pensare unicamente all'aspetto economico della vita, ma essere intesa in una più larga accezione che comprende l'intero processo della vita umana, in ogni sua parte.

⁹ Cfr. André Leroi-Gourhan, *op. cit.*

¹⁰ «La densità alimentare interviene come fattore immediatamente limitativo del numero dei consumatori; la superficie territoriale è tuttavia inderogabile perché il gruppo non può esistere se non nella misura in cui gli spostamenti quotidiani assicurano la coabitazione e gli spostamenti periodici assicurano l'alimentazione di un numero relativo di individui raggruppati. Le percentuali raggiunte dai primitivi attuali variano secondo un duplice criterio, quello delle risorse costanti e quello delle risorse periodiche. Le risorse costanti assicurano la sussistenza normale solo a un gruppo limitato a poche decine d'individui al massimo, di norma tra dieci e venti. Le risorse periodiche, come l'abbondanza transitoria di salmoni e renne, possono consentire il radunarsi di parecchi gruppi elementari. L'intrecciarsi delle relazioni sociali, di conseguenza, è in origine strettamente controllato dal rapporto territorio-cibo». André Leroi-Gourhan, *op. cit.*

¹¹ Il *divieto* di procreare con consanguinei contribuisce ad allargare la comunità e gli stessi legami di sangue. La parentela è trasmessa per linea materna avendo le donne una funzione essenziale nella riproduzione umana ed essendo la comunità di sangue il presupposto base della *produzione*: il matriarcato è il rapporto sociale, nonché oggetto del culto, che lega il tutto. Tale culto appunto è legato alla fertilità femminile e si confonde con quello della *fertilità* dell'ambiente naturale: in simbiosi con esso l'uomo ne divinizza le forze che a lui appaiono ignote e superiori, e in quest'atto si riflette la realtà della loro profonda relazione: il dominio è della natura, non ancora della produzione sull'uomo.

¹² Per quanto riguarda la vita nelle grotte, visto il loro numero esiguo occorre fare una precisazione. «Non si ripeterà mai abbastanza quanto abbia danneggiato gli uomini del Paleolitico medio nello spirito moderno la leggenda dell'individuo che si ritirava nelle grotte al momento in cui il freddo si faceva pungente. Le grotte sono rare, territori di milioni di chilometri quadrati ne

sono del tutto sprovvisti, eppure in Africa e nell'Eurasia occidentale si incontrano dappertutto tracce della presenza paleantropiana; per di più, quando vengono effettuate delle indagini si scopre che l'industria rinvenuta all'aperto corrisponde a zone più o meno circolari, ricordo di antiche capanne». André Leroi-Gourhan, *op. cit.*

¹³ Cfr. André Leroi-Gourhan, *op. cit.*

¹⁴ André Leroi-Gourhan, *op. cit.*

¹⁵ Anche se usa il termine “rivoluzione” Childe rettifica e smorza subito la carica di tale parola: «La parola ‘rivoluzione’ non deve essere intesa come indicativa di un'improvvisa e violenta catastrofe; essa è qui usata per intendere il culmine di un cambiamento progressivo della struttura economica o dell'organizzazione sociale delle comunità, che ha prodotto o è stato accompagnato da un drammatico incremento della popolazione interessata: un incremento che apparirebbe come una curva evidente nel grafico della popolazione, qualora fossero disponibili statistiche demografiche». Vere Gordon Childe (a cura di Alessandro Bianchi e Mario Liverani), *La rivoluzione urbana*, Rubettino, Soveria Mannelli 2004, p. 13.

¹⁶ Oggi si preferisce usare il secondo perché anche se c'è stato di fatto un cambiamento epocale questo non si è realizzato attraverso una violenta catastrofe. Ma se teniamo presente il metodo di indagine di che abbiamo illustrato all'inizio del capitolo è facile vedere ogni transizione come una serie di più piccole rivoluzioni frattali che la compongono, ognuna con una sua dialettica di continuità e discontinuità, proprio a sottolineare che il passaggio, anche se non visibilmente violento, non è mai automaticamente graduale e lineare, ma fatto di accumulo di contraddizioni e fattori che sfociano in una forma d'organizzazione superiore.

¹⁷ «La documentazione attuale prospetta l'ipotesi che l'agricoltura si sia sviluppata indipendentemente in più parti del mondo. Una mappa dei luoghi di origine dell'agricoltura tracciata da J. R. Harlan nei primi anni settanta, per esempio, indica tre centri fondamentali: uno nell'Asia sudoccidentale per frumento e orzo, un altro nella Cina settentrionale dove inizialmente la coltura principale sembra essere stata il panico (*Setaria italica*), e un terzo nell'America Centrale, dove si coltivarono mais e parecchie altre piante fin da un'epoca remota». Albert Ammerman, Luigi Luca Cavalli-Sforza, *La transizione neolitica e la genetica di popolazioni in Europa*, Bollati Boringhieri, Torino 1986, p. 25.

¹⁸ «Oggi si ritiene che l'evoluzione umana sia iniziata da almeno due milioni di anni, ma che solo negli ultimi diecimila anni la produzione di cibo abbia rappresentato il principale mezzo di sostentamento per gli uomini. Precedentemente le popolazioni umane soddisfacevano le proprie esigenze alimentari con la caccia e la raccolta, cioè sfruttando le piante e gli animali che trovavano a portata di mano a seconda della stagione» (Albert Ammerman, Luigi Luca Cavalli-Sforza, *op. cit.*, p. 13). «Certo sarà necessario rivedere i giudizi a proposito della “rivoluzione” agricola che, su scala geologica, è un fatto istantaneo ma che, rispetto alle generazioni che l'hanno conosciuta, deve essere stata se non impercettibile, almeno molto poco appariscente» (André Leroi-Gourhan, *op. cit.*). Oggi si preferisce usare il secondo perché anche se c'è di fatto stato un cambiamento epocale questo non si è realizzato attraverso una violenta catastrofe. Ma se teniamo presente il metodo di indagine di che abbiamo illustrato all'inizio del capitolo è facile vedere ogni transizione come una serie di più piccole rivoluzioni frattali che la compongono, ognuna con una sua dialettica di continuità e discontinuità, proprio a sottolineare che il passaggio, anche se non visibilmente violento, non è mai automaticamente graduale e lineare, ma fatto di accumulo di contraddizioni e fattori che sfociano in una forma d'organizzazione superiore. Dice Cavalli-Sforza: «[...] invece di considerare l'agricoltura come un'innovazione che ha risolto le ricorrenti carenze alimentari cui vanno incontro cacciatori e raccoglitori, ci porremo una domanda: perché e intervenuto il passaggio alla produzione di cibo e perché si è verificato in alcuni contesti e non in altri?» (Albert Ammerman, Luigi Luca Cavalli-Sforza, *op. cit.*, pp. 13-16).

Studi recenti hanno gettato nuova luce sull'organizzazione dei gruppi umani durante il periodo basato sulla caccia e sulla raccolta (e di conseguenza sulle origini dell'agricoltura e quindi dell'allevamento) in chiave *positiva*. Si riteneva che l'agricoltura fosse una risposta ai problemi alimentari incontrati dai raccoglitori-cacciatori, ma pare che questi non si trovassero in condizioni frequenti di crisi alimentare anzi, conoscendo i territori e le migrazioni degli animali, riuscivano a trovare il sostentamento necessario senza grandi difficoltà: «Paradossalmente, però, questa visione più positiva di caccia e raccolta ha reso più difficile spiegare l'abbandono di un sistema di vita che è stato comune per un lungo periodo dell'evoluzione umana. Il problema dell'origine della produzione di cibo si fa a questo punto più complesso. Allo stesso tempo però bisogna ricordare che nei sistemi economici di popolazioni che attualmente vivono di caccia e raccolta esiste una notevole varietà di preferenze alimentari, di tecniche impiegate per la preparazione del cibo e di grado di sfruttamento delle risorse. Se consideriamo poi la distribuzione geografica, i gruppi di cacciatori raccoglitori che sopravvivono oggi sono confinati, nella maggior parte dei casi, nel deserto, nella foresta tropicale e nelle regioni subartiche o comunque in aree del mondo non adatte alla coltivazione dei cereali» (Albert Ammerman, Luigi Luca Cavalli-Sforza, *op. cit.*, p. 38). Sempre Cavalli-Sforza in un altro suo testo, scritto insieme al figlio Francesco, scrive: «Le sue capacità [dell'uomo] di cacciare e la sua conoscenza dell'ambiente si erano sviluppate in misura straordinaria nel corso di milioni di anni. Il cacciatore preferisce restare cacciatore-raccoglitore perché è un modo di vivere molto gradevole... L'invenzione dell'agricoltura è probabilmente stata una pura questione di necessità: nelle zone in cui ha avuto origine caccia e raccolta ormai non erano più sufficienti, per il depauperamento ambientale dovuto alla pressione di una comunità umana numerosa e ai cambiamenti climatici dell'epoca» (Luigi Luca Cavalli-Sforza, Francesco Cavalli-Sforza, *Chi Siamo? La storia della diversità umana*, Mondadori, Milano 1994, p. 213). Tale visione è molto interessante perché relaziona l'introduzione dell'agricoltura al superamento della massa critica da parte delle varie comunità umane (segno di un incremento demografico occorso quando queste vivevano di caccia e raccolta), e non viceversa con l'aumento della popolazione in seguito all'introduzione della coltivazione della terra (anche perché questa seconda ipotesi non da alcuna risposta sui perché dell'introduzione dell'agricoltura stessa): «E' ragionevole pensare che in alcune zone si sia venuta a determinare una densità elevata di abitanti, che rese difficile sostenere la popolazione locale con la vecchia economia di caccia e raccolta. Si deve essere creato insomma un problema di sovrappopolazione. Probabilmente ciò è andato di pari passo con un cambiamento nelle condizioni ambientali che ha interessato in quel periodo l'intero globo terrestre. Il clima è diventato decisamente più freddo, la flora e la fauna sono mutate... In molti luoghi le popolazioni umane devono essersi trovate in grandi difficoltà. Questo può spiegare perché l'agricoltura ha avuto inizio più o meno nella stessa epoca in punti diversi del mondo, probabilmente nelle zone le cui condizioni favorivano una densità di popolazione più elevata, perché disponevano di un ambiente più ricco, e soprattutto di piante e animali facili da coltivare o allevare». Luigi Luca Cavalli-Sforza, Francesco Cavalli-Sforza, *op. cit.*, p. 209.

¹⁹ «L'agricoltura si è posta tradizionalmente come primo scopo quello pragmatico di fissare all'interno di una popolazione (di animali e vegetali) le caratteristiche morfologiche e biologiche che i gruppi umani consideravano desiderabili. [...] Un campo coltivato non è un habitat naturale e per mantenere questo ambiente occorre l'opera dell'uomo che coltiva, semina, sarchi, e così via; qualcuno ha affermato che con un tale dispendio di tempo ed energie per la prosperità delle piante l'uomo ha, in un certo senso, domesticato se stesso». Albert Ammerman, Luigi Luca Cavalli-Sforza, *La transizione neolitica e la genetica di popolazioni in Europa*, cit., pp. 29-30.

²⁰ «Quale che sia stato il carattere graduale dell'adozione dell'economia agraria e della forma di transizione nelle regioni periferiche, il processo iniziato durante il Mesolitico del Medio Oriente verso l'8000 già nel 5000 ha completamente trasformato la struttura delle società, dalla

Mesopotamia fino alla Turchia, alla Grecia e all'Egitto. L'economia di base è costituita, anche prima della comparsa della ceramica (tra il 6000 e il 5000), dall'associazione del grano o dell'orzo con il montone, la capra e il maiale, e spuntano i primi villaggi permanenti». André Leroi-Gourhan, *op. cit.*

²¹ L'uomo o è un essere sociale o *non è*. «Il singolo ed isolato pescatore e cacciatore, con cui iniziano Smith e Ricardo, appartengono a quelle invenzioni prive di fantasia, che sono le robinsonate del XVIII secolo, le quali in nessun modo significano - come, invece, si immaginano gli storici della cultura- reazione ad un eccessivo raffinamento o ritorno ad una, per altro fraintesa, condizione naturale di vita». Karl Marx, Introduzione del 1857 a *Per la critica dell'economia politica*, consultabile all'indirizzo internet <http://www.marxists.org/italiano/marx-engels/1857/introec/index.htm>

²² Quando si parla di scambio la mente dell'uomo contemporaneo immagina subito un sistema commerciale basato sulla compravendita delle merci. È ovvio che traslare tale immagine a quei tempi non solo è ridicolo ma anche erroneo. In presenza di comunità che non conoscono ancora accumulazione, surplus come moneta - appunto - di scambio, quest'ultimo, mai interno alla comunità, è rivolto verso l'esterno, verso altre comunità, ed è quasi paragonabile ad un rapporto *osmotico*, a un *dono* reciproco attraverso il quale le comunità vengono in contatto scambiandosi informazioni ed equilibrandosi, ad esempio nell'alimentazione. Anche lo stesso baratto quindi non è da considerare in chiave monetaria, o le eccedenze come "valute". È il caso di parlare di ecologia piuttosto che di economia.

²³ Si colloca sull'altopiano anatolico. È di notevole interesse e presenta caratteri insediativi molto particolari che può esserci d'aiuto per comprendere i caratteri salienti di come la comunità tribale di villaggio si sia allargata passando ad un'organizzazione *più urbana*. L'insediamento proto-urbano «la cui origine viene fatta risalire attorno a 6300 anni fa, che per più aspetti costituisce un esempio di insediamento molto evoluto» (Alessandro Bianchi, *Alle origini della città* in Vere Gordon Childe, *op. cit.*, p. 84-87), può appunto essere considerato l'anello di congiunzione tra villaggio e città. In questa forma d'insediamento proto-urbano gli edifici sono addossati gli uni agli altri come a formare una sorta di collinetta artificiale: non esistono "strade" e la percorrenza avviene sopra i tetti dai quali si scende tramite scale nelle case; non esistono differenze di rilievo, sia *funzionali* che *estetiche*, tra le abitazioni e gli edifici cerimoniali e sociali, ovvero tra case, *templi* o *centri direzionali* di qualche sorta, nonché con la necropoli visto che i morti sono seppelliti sotto le pavimentazioni in pietra degli stessi edifici. Siamo «in presenza di costruzioni in muratura di mattoni cotti al sole, con pareti intonacate, coperture coibentate e con cellule abitative che presentano livelli di confort e qualità edilizia che non hanno nulla a che vedere con quelle dei villaggi neolitici [...] che al confronto appaiono decisamente rudimentali» (Alessandro Bianchi, *Alle origini della città* in Vere Gordon Childe, *op. cit.*, p. 84-87). Ovviamente anche Çatal Hüyük è pienamente collocabile durante la transizione neolitica, ma è considerabile un ulteriore passo verso quelle che saranno successivamente società urbane più complesse con visibile presenza di un *autorità centrale*. Qui invece non emerge nessun "palazzo" di un qualche "potere", l'intero complesso appare estremamente organico e compenetrato tra i vari suoi ambienti, frattali del più grande organismo urbano che li contiene. «La mancanza di significative differenze nella dimensione e struttura delle case e di ogni indicazione di servizi comunitari [superflui - se considerati nell'accezione corrente - visto che ogni spazio era condiviso], fa pensare che si trattasse di una comunità socialmente indifferenziata». H.J. Nissen, *Protostoria del Vicino Oriente*, Laterza, Roma-Bari, 1990, p. 38.

²⁴ Consideriamo quindi la città come forma di vita sociale organica che supera la limitata scala del villaggio. Organica nel senso che esistono dei lavori che sono destinati non al singolo membro della comunità ma alla comunità intera, aspetto che condivide con l'organizzazione di villaggio.

Quindi una forma di vita sociale *organica* presuppone che la comunità devolva una parte delle sue energie ai suoi stessi bisogni. Viene dunque spontaneo chiedersi quali siano i bisogni della comunità, e come questa riesca a soddisfarli. Forse è proprio per soddisfarli che le comunità minori, villaggi separati e incapaci di per sé a provvedere al completo fabbisogno, tendono a fondersi tra loro in città organizzandosi su base agricola. Ma come ancora oggi non si è ben compreso il motivo valido dell'abbandono del sistema di caccia e raccolta da parte dell'uomo così non si sa ancora da dove provenga quell'enorme energia sociale che fa scattare la *decisione*, ad esempio, di fondare una città. I più la vedono scaturire dal surplus agricolo prodotto, ma questo presuppone un meccanismo d'accumulazione che sarà possibile solo dopo l'introduzione delle colture cerealicole. Quest'ultima però, come attestano recenti scoperte, in alcune forme proto-urbane mancano del tutto, proprio come manca quindi lo Stato (divisione sociale del lavoro) che spesso è invece visto come indispensabile per la conduzione agricola delle terre.

²⁵ Caral è luogo d'insediamento proto-urbano che non presenta magazzini o depositi, quindi non si accumulano eccedenze; sta in rapporto continuo, dialettico con la campagna, anzi, si compenetra con essa grazie a mirabili opere di irrigazione coordinata e collettiva che esclude un'agricoltura di sussistenza di tipo familiare; nella sua *forma urbis* è evidente l'impronta di un *piano di costruzione* centralizzato dove l'area centrale è occupata da *piattaforme* in pietra a gradoni circondate da piazze lastricate scavate nel terreno e circondate da edifici definibili *rituali*. La società che la abita non conosce l'uso della ceramica e dei metalli, ma una forte cooperazione semplice nel lavoro: chi vive a Caral e lavora nei campi irrigui che si legano al tessuto urbano non è definibile né *cittadino* né *contadino*, consuma quel che produce senza accumularlo visto che si tratta di ortaggi rapidamente deperibili e il surplus prodotto lo baratta con le comunità della costa, precedenti villaggi neolitici di cui sono stati ritrovati i resti e regolati probabilmente dalla stessa *autorità*.

²⁶ Nella parte occidentale del subcontinente indiano, in quello che è oggi il Pakistan, è attestata a partire dal 2400 a.C. – e fino al 1500 a.C. – la presenza di una società proto-urbana i cui centri principali sono Harappa a nord e Mohenjo-Daro a sud. Vi si colloca anche il sito di Mehrgarh accennato prima, anche se è di molto precedente - VII millennio ca. - a questa cosiddetta civiltà della valle dell'Indo. Di fatto i villaggi apprendono l'agricoltura e l'allevamento fin dal VII millennio, e poi l'uso della ceramica dal IV, fattori che maturano in seguito nelle *città* proto-urbane suddette. Come dimostrano le loro imponenti rovine, le due città sono organizzate sulla base di un evidente bisogno di regolazione e pianificazione, tradotto nel rigore geometrico che permea l'intero insediamento; in ambedue, una "cittadella" (così chiamata dagli archeologi), costruita su di una piattaforma artificiale, domina la città vera e propria, più bassa. Prendiamo in considerazione Mohenjo-Daro: costruita ex-novo, la sua planimetria rimanda ad un tracciato ortogonale con strade che si incrociano ad angolo retto, e questo è già un evidente segno di avvenuta *fondazione pianificata*. È organizzata intorno al sistema idrico che regola la distribuzione delle acque. Costruire un *città* del genere comporta un notevole impiego d'energia, costruttori, abbondanza di cibo: servono fortissimi legami di cooperazione tra villaggi che, superato ognuno la massa critica di abitanti, *decidono* di costruire un luogo in cui fondersi. Ma tale fusione può esserci solo se prima appunto è già forte la rete delle relazioni che concretamente si materializza nelle opere di controllo delle acque. Dall'*acqua* nasce la *città*. O meglio, questa nasce dalla pianificazione della produzione agricola che a sua volta scaturisce dai villaggi. Non è quindi la *città* che produce il controllo e l'organizzazione della *campagna*. Mohenjo-Daro – così come Harappa – è interessante anche dal punto di vista abitativo: le case sono a più piani e probabilmente avevano il tetto piano "a terrazza" e ognuna è fornita da un sistema idraulico-fognario di pozzi, tubature e stanze da bagno. Ma la dimensione delle abitazioni è pressoché poca cosa rispetto ai grandi spazi d'uso condiviso, ad esempio quelli ribattezzati – sempre dagli archeologi – come il "grande bagno" e la "sala

pilastrata" posti sulla "cittadella". Tuttavia i resti non segnalano la presenza né di templi né di costruzioni palatine, o almeno edifici che potrebbero far risalire nella mente dell'archeologo qualcosa ad essi riconducibile. La città e il territorio da essa controllato pare non conosca un'organizzazione statale, ma solo un'*autorità centrale* da cui dipendere. Lo Stato manca, e con esso quindi anche la specializzazione sociale del lavoro: gli "artigiani" sono gli stessi "contadini" che lavorano la terra, ed entrambi sono allo stesso tempo "cittadini". I resti delle cosiddette attività artigianali sono state rinvenute più o meno equamente distribuite sul tessuto urbano e non in qualche edificio particolare. Ciò che cambia è la parte di tempo dedicata ad ogni differente attività, comunque tutte indirizzate verso un fine comune che in questo specifico caso pare riconducibile alla costruzione stessa della città e alla vita della comunità che la abita. La planimetria del sito, la composizione degli spazi, la dialettica tra i pieni e i vuoti sembrano suggerire una *città organica*, ovvero che non esistono lavori destinati al singolo membro ma solo alla comunità intera, il cui corpo sociale non conosce la divisione di classe. Se poi, com'è noto, è dalla composizione della necropoli che si hanno le più veritiere informazioni riguardanti la vita di una società che la esprime, notiamo che a Mohenjo-Daro le sepolture sono molto semplici, senza oggetti funebri particolarmente "ricchi" (almeno ai nostri occhi). Questo ad esempio si riflette nella mancanza assoluta di decorazioni architettoniche e urbane.

²⁷ Se nella valle dell'Indo pare che la spinta al controllo irriguo provenga dai villaggi, in Mesopotamia un ruolo chiave forse è rappresentato dal tempio. Questo non significa automaticamente che i diversi villaggi sono, per così dire, "esclusi" dal processo che porta alla fondazione della *città*, ma che, ruotando attorno ad un unico tempio, condensano in esso la capacità organizzativa e direzionale atta a guidarlo, piuttosto che legarsi in una struttura di legami più simile ad una rete di scambi, modello riconducibile al caso della valle dell'Indo. Ritornando al tempio pare che tale costruzione e l'*autorità centralizzata* che lo guida siano alla base dell'organizzazione pianificata delle acque. È attorno al tempio che poi, nel corso dei secoli, viene edificata la *città*, che quindi, anche qui nel Vicino Oriente, segue – e non attua – la pianificazione della *campagna*. Esempiare è il caso di Ubaid, Ur e Uruk, quest'ultima da molti archeologi definita la prima *città statalizzata*. Ma Uruk non nasce affatto come *città*; semplicemente come *area sacra templare*. Per comprenderne al meglio l'evoluzione e ciò che la muove bisogna orientarsi del corso del tempo e evidenziare il passaggio tra l'iniziale cultura Ubaid (4500 a.C.) e il periodo proto-dinastico di Uruk (2900 – 2350 a.C.). È durante quest'ultimo che lo Stato, inteso come organizzazione che risponde a particolari interessi di *classe* venutisi a differenziare all'interno del corpo sociale, fa la sua comparsa, e con esso la scrittura, nata quando quest'ultimo, il corpo sociale, si rende sempre più complesso e stratificato, per registrare movimenti di cose e persone, *qualità* e *quantità*. Ma ritorniamo per ora al tempio originario sede dell'*autorità* centrale (da non confondere appunto con lo Stato che verrà in seguito) che guida l'organizzazione idrica delle campagne. Come dicevamo, forse più che a un singolo tempio ci si dovrebbe riferire all'intera area sacra di Eanna e Kullab, dove si erge già nel 3800-3400 ca. un tempio su un elevato terrapieno, troneggiante sulla piatta distesa del paesaggio mesopotamico. Attorno al terrapieno e al tempio che lo sovrasta, insieme prototipo delle ziqqurat successive, "torri piramidali" a gradoni collegati da scalinate, ruota l'organizzazione delle comunità di villaggio; queste, nel giro di pochi secoli, si riuniranno nella *città* costruita nel frattempo a ridosso dell'area sacra originaria. Quindi la piattaforma templare, evoluta in seguito nello ziqqurat a gradoni, sono le costruzioni che fungono da "trampolino" per la conseguente evoluzione della comunità proto-urbana in senso statale. Cfr. Mario Liverani, *Uruk. La prima città*, Laterza, Roma-Bari, 2004.

²⁸ Cfr. Pietro Laureano, *Sahara, giardino sconosciuto*, Giunti Barbera, Firenze 1989.

²⁹ Tali gallerie oblique sono scavate nella roccia sottostante, profonde anche decine di metri, che terminano con una camera (anche le piramidi di Giza presentano tale particolarità). Inoltre la

maggior parte son state costruite in regioni minacciate da periodiche inondazioni. Laddove tali gallerie sono ancora visitabili, si può notare come queste siano costituite da muretti a secco, senza malta, per far passare l'acqua e l'umidità presente nel sottosuolo, e raccogliarla nelle cisterne, più in basso. Come accade naturalmente nelle pianure alluvionali, l'acqua filtra e la si raccoglie in cisterne dette pozzi artesiani; risale in superficie solo là dove incontri un banco d'argilla (o comunque una sostanza idrofoba), formando le cosiddette risorgive. L'acqua risulta potabile, depurata, e a una temperatura costante di 10-12°C. Cfr. Pietro Laureano, *op. cit.*

³⁰ «L'unico settore direttamente chiamato in causa per lo sviluppo delle società civili è la metallurgia, che sarebbe però incomprensibile se non la si collocasse nel quadro delle arti del fuoco (ceramica, vetro, coloranti, calce e gesso) che costituiscono un complesso inscindibile. In materia di invenzione, sarebbe un errore credere al genio eccezionale, che trae dal niente un oggetto tecnico isolato. È necessario un certo spazio affinché l'intelligenza individuale si eserciti sulla materia: in un complesso di tecniche che per secoli hanno mobilitato un numero rilevante di individui ha potuto avere origine la metallurgia». André Leroi-Gourhan, *op. cit.*

³¹ Chi si occupa dei metalli infatti lo farà sempre più a tempo pieno, proprio per le caratteristiche del materiale e l'evoluzione delle sue tecniche di lavorazione, e non può più quindi dedicarsi al lavoro agricolo, base della vita della comunità. Tuttavia l'interesse è ancora condiviso a livello comunitario (le grandi realizzazioni ne sono una prova) e non sorgono contrasti sociali. Col tempo però si produce una spaccatura in seno al corpo sociale dovuta all'elevato grado di specializzazione inerente alla metallurgia, quindi alla nascita del denaro e in seguito a quella dei primi commerci su vasta scala.

³² Leroi-Gourhan, come molti della sua generazione, usa termini presi a prestito dalla società in cui vive (come capitale, inteso sia come città che come "strumento economico"), spesso non potendo fare altrimenti vista la mancanza di un vocabolario alternativo e più consono ad una più esatta restituzione di ciò che hanno rappresentato le epoche antiche. Ciò che ha noi interessa però è cogliere dalla sua esposizione il processo materiale che porta alla nascita della civiltà, al di là delle parole impiegate per esporlo e descriverlo. "Il passaggio da alcuni villaggi privilegiati edificati sui loro cocuzzolo naturale alle prime città edificate sui teli elevati sulle rovine dei villaggi precedenti è a rigore impercettibile; negli strati formati dal succedersi delle rovine l'archeologia ha scoperto la continuità dell'occupazione a partire dal Neolitico. La civiltà è caratterizzata da uno schema funzionale e non da caratteri morfologici precisi fin dall'origine. Lo schema corrisponde a un gruppo di villaggi collegati in modo organico con un agglomerato che funge da capitale. Un simile sistema presuppone una gerarchizzazione sociale affermata, con una élite costituita insieme dal potere militare e da quello religioso, che tiene saldamente in mano l'autorità e il capitale, cioè le riserve di grano. Dal punto di vista tecno-economico, la cosa più importante è l'entrata in scena dell'artigiano, perché su di lui si basa tutta l'evoluzione tecnica. [...] Anche il sistema iniziale della civiltà nasce come un tutto. La sedentarietà originata dall'ammasso delle risorse agricole sfocia nella formazione di società gerarchizzate e nel concentrarsi nelle capitali delle ricchezze e del duplice potere, religioso e militare. I capi e la loro capitale sono organicamente la «testa» del corpo etnico, se vogliamo usare una immagine etimologica che traduce una costituzione nella quale l'organizzazione delle funzioni rappresentate da gruppi sociali gerarchizzati si è sostituita alla gerarchizzazione intraindividuale di tali funzioni nel gruppo primitivo. Il sistema sociale deve la sua costituzione in macro-organismo alle stesse cause cui vanno debitrice tutte le società viventi, dai coralli alle api; l'organismo umano singolo è anch'esso costruito sullo stesso modello, aggregato di cellule specializzate, raggruppate in organi che fanno funzionare i diversi settori dell'economia vitale. È quindi normale che, quando raggiungono una forma complessa di raggruppamento, gli individui civili tendano ad assumere sempre più l'apparenza di un corpo le cui parti sono sempre più strettamente legate al tutto. Ciò che

caratterizza dappertutto il corpo sociale è il fatto che, pur seguendo nella forma il modello dell'evoluzione, nel ritmo di sviluppo se ne allontana. Infatti, il vertice della piramide subisce una limitata evoluzione: dalla fondazione delle prime città mesopotamiche, i progressi del pensiero religioso e filosofico sono notevoli, ma potremmo affermare che qualcuno pensa (in senso stretto) più profondamente di Platone? Pare che l'*homo sapiens* cominci ben presto a utilizzare in pieno le sue possibilità psichiche per tentare di approfondire l'immaterialità e che non gli rimanga se non aspettare che il dirottamento dell'evoluzione lo conduca lentamente verso prospettive più chiare. Se il progresso intellettuale esiste, da un punto di vista biologico ancora non lo si percepisce e verte più sull'allargamento dei mezzi e dei campi di speculazione che sulle possibilità psicofisiologiche della loro penetrazione. È inutile, viceversa, insistere sulla liberazione delle tecniche in rapporto al ritmo dell'evoluzione biologica. Una volta costituito l'organismo agricolo, l'umanità entra in un processo di evoluzione verticale che conduce direttamente al giorno d'oggi. Su uno schema funzionale molto semplice (capo, città, capitale, capitale, fabbricanti, produttori rurali) le istituzioni sociali operano una conciliazione ibrida tra lo stato di principio basato su un ordine sociale armonico e lo stato di fatto largamente condizionato dagli imperativi tecno-economici. Le tecniche, staccate dal corpo dell'uomo fin dal primo *chopper* del primo Australantropo, imitano a un ritmo vertiginoso lo svolgimento dei milioni di secoli dell'evoluzione geologica, al punto di fabbricare sistemi nervosi artificiali e pensieri elettronici. La fondazione delle prime città, la nascita del mondo civile segnano dunque il momento in cui inizia, in forma categorica, il dialogo tra l'uomo fisico, che dipende dalla stessa linea da cui provengono i dinosauri, e la tecnica, originata dal suo pensiero ma liberata dal legame genetico". André Leroi-Gourhan, *op. cit.*

³³ Ma come abbiamo già detto lo stato diventa Stato, ossia *di classe*, solo durante il periodo proto-dinastico, protraendosi poi fino all'impero akkadico contraddistinto dall'intensa attività urbanistica del re Saragon che accresce la Mesopotamia con la fondazione di nuove città, pratica estremamente diffusa fino al periodo babilonese. Le fondazioni regie dei secoli XIV e XIII rivelano una reale attività speculativa sul fenomeno urbano e un'interpretazione di esso come immagine microcosmica dell'ordine naturale, che, con l'atto di fondazione della città, rifonda al tempo stesso, perpetua e garantisce l'ordinata disposizione del mondo appunto consacrata, nel tempo mitico delle origini, con la creazione della città. È in quest'arco temporale che la città da proto-urbana diviene prettamente urbana, anche se ancora pre-classica. Il nuovo potere civile ed economico-sociale mesopotamico crea un vera e propria città (Uruk appunto) che, attraverso l'esercito, estende il suo dominio sulla campagna, svuotandola dei villaggi e della popolazione che li abita attraendola all'interno della città stessa che nel frattempo si è dotata di imponenti mura per difendersi dall'attacco di altre città-stato costituite. Il periodo proto-dinastico vede infatti la realizzazione di veri e propri palazzi e opere difensive in differenti nuclei urbani che affiancano il tempio e si pongono come *potere distinto* rispetto a quest'ultimo, diventato nel frattempo anch'esso *centro di potere sacerdotale*: nasce anche la religione socialmente strutturata. È il processo di dissoluzione degli antichi rapporti sociali che porta verso la civiltà, verso la formazione dello Stato, cosa che ad esempio nella valle dell'Indo non accade. Cfr. Mario Liverani, *op. cit.*

³⁴ È il caso già ricordato di Caral, o di Mohenjo-Daro, che decadono ancora prima di conoscere l'autentica statalizzazione *classista*.

³⁵ In realtà non è ancora possibile parlare chiaramente di *proprietà pubblica* e *proprietà privata*, neanche riferendosi alle comunità più statalizzate, in quanto tale dualismo sarà proprio della classicità incarnata nella *polis*.

³⁶ Ad esempio, tra le abitazioni semplici di Caral in adobe e i complessi abitativi mesopotamici ce ne passa, anche perché nel secondo caso si è già in presenza di una marcata stratificazione sociale rispetto al primo.

³⁷ Il cambiamento è riflesso anche nei culti religiosi dove le divinità femminili legate alla fertilità vengono poste in secondo piano rispetto a quelle maschili, paterne, come attesta il mito di Prometeo.

³⁸ «Vediamo dunque nella costituzione greca dell'età eroica l'antica organizzazione gentilizia [Engels, insieme ad altri autori dell'Ottocento, chiama così la forma di governo della comunità naturale pre-classica dai forti legami di sangue] ancora in pieno vigore, ma già anche all'inizio della sua fine: diritto patriarcale con eredità del patrimonio da parte dei figli, per cui venne favorita l'accumulazione di ricchezza nella famiglia e la famiglia diventò, rispetto alla *gens*, una potenza; ripercussione della differenza di ricchezza nella sua costituzione, mediante la formazione dei primi germi di una nobiltà ereditaria e di una monarchia; schiavitù, limitata all'inizio ancora soltanto ai prigionieri di guerra, ma che apre la via all'assoggettamento di veri e propri compagni di tribù e persino di *gens*; l'antica guerra di tribù contro tribù, guerra che già degenera in sistematica rapina per terra e per mare, per conquistare bestiame, schiavi tesori, quale regolare fonte di guadagno; in breve, la ricchezza lodata e apprezzata come bene supremo, e abuso degli antichi ordinamenti gentilizi per giustificare la violenta rapina delle ricchezze. Mancava solo una cosa: un'istituzione che non solo assicurasse le ricchezze degli individui recentemente acquistate contro le tradizioni comunitistiche dell'ordinamento gentilizio, che non solo consacrasse la proprietà privata, così poco stimata in passato, e dichiarasse questo consacrazione lo scopo più elevato di ogni comunità umana, ma che imprimesse anche il marchio del generale riconoscimento sociale alle nuove forme d'acquisto di proprietà, sviluppatasi l'una accanto all'altra, e quindi all'aumento continuamente accelerato della ricchezza. Mancava una istituzione che rendesse eterni non solo la nascente divisione della società in classi, ma anche il diritto della classe dominante allo sfruttamento della classe non abbiente e il dominio di quella classe su questa. E questa istituzione venne. Fu inventato lo Stato». Friedrich Engels, *L'origine della famiglia, della proprietà privata e dello Stato*, Editori Riuniti, Roma 2005, p. 136.

³⁹ «Nei poemi omerici troviamo le tribù greche riunite, per lo più, in piccoli popoli, all'interno dei quali tuttavia *gentes*, fratricole e tribù conservavano ancora autonomamente la loro autonomia. Abitavano già in città fortificate con mura e il numero della popolazione cresceva con l'estendersi degli armamenti, dell'agricoltura e con gli inizi dell'artigianato; conseguentemente cresceva la disparità delle ricchezze, e con essa l'elemento aristocratico entro l'antica democrazia naturale. I singoli piccoli popoli erano in guerra incessantemente per il possesso dei territori migliori, ed anche probabilmente per ricavarne un bottino. La schiavitù dei prigionieri di guerra era una istituzione già riconosciuta». Friedrich Engels, *L'origine della famiglia, della proprietà privata e dello Stato*, cit., p. 132.

⁴⁰ «Queste famiglie [...] cominciarono ad unirsi in una loro classe privilegiata al di fuori delle loro *gentes* e che lo stato, allora nascente, consacrò questa pretesa. Essa mostra inoltre che la divisione del lavoro tra contadini e artigiani si era già rafforzata sufficientemente per contestare l'antica organizzazione per *gentes* e tribù il primato nell'importanza sociale. Essa proclama infine l'antagonismo inconciliabile tra società gentilizia e Stato; il primo tentativo di formare uno Stato consiste nello smembramento delle *gentes*, poiché divide i membri di ciascuna *gens* in privilegiati e non privilegiati e questi ultimi a loro volta in due classi di mestiere, ponendoli così l'uno contro l'altro». Friedrich Engels, *L'origine della famiglia, della proprietà privata e dello Stato*, cit., pp. 138-139.

⁴¹ «La divisione del lavoro tra i diversi rami di produzione, agricoltura, artigianato, innumerevoli sottospecie dell'artigianato, commercio, navigazione, ecc., si era sviluppata con i progressi dell'industria e dello scambio in maniera sempre più completa. La popolazione si divideva ora secondo le sue occupazioni in gruppi abbastanza saldi, ciascuno dei quali aveva una

serie di nuovi interessi comuni per i quali non vi era posto alcuno nella *gens* e nella fratria, e che rendevano necessari nuovi uffici per la loro cura». Friedrich Engels, *op. cit.*, p. 141.

⁴² «Qui viene introdotto nella costituzione un elemento del tutto nuovo: la proprietà privata. I diritti e i doveri dei cittadini venivano commisurati secondo la grandezza della loro proprietà fondiaria, e quanto più prestigio guadagnavano le classi possidenti, tanto più gli antichi organismi fondati sulla consanguineità venivano soppiantati; la costituzione gentilizia aveva subito una nuova sconfitta». Friedrich Engels, *L'origine della famiglia, della proprietà privata e dello Stato*, cit., p. 144.

⁴³ Precedentemente gli scambi tra le comunità avvenivano attraverso un particolare prodotto che affiancava alla sua qualità d'uso la peculiarità di essere mediatore degli stessi; in seguito quest'ultima funzione emerge pian piano e si rende maggiormente specifica rendendo quell'oggetto sempre più autonomo dalla produzione e dal consumo, soppiantandone la qualità d'uso originaria. Il *denaro* è quell'oggetto che, prima equivalente tra gli altri, ora resta l'unico in circolazione, e già nella Grecia classica si andrà delineando come valore resosi autonomo dal ciclo produzione-consumo dell'uomo. «Il possesso privato di armenti e di oggetti di lusso che andava affermandosi portò allo scambio tra individui e alla trasformazione dei prodotti in *merci*. Ed è qui il germe di tutto il rivolgimento che ne seguì. Non appena i produttori non consumarono più direttamente il loro prodotto, ma lo passarono in altre mani dello scambio, perdettero il dominio su di esso. Non sapevano più che cosa ne sarebbe avvenuto; era data la possibilità che il prodotto, un giorno venisse adoperato contro il produttore per sfruttarlo e opprimerlo. Perciò nessuna società può mantenere durevolmente il dominio sulla propria produzione e il controllo sugli effetti sociali del suo processo di produzione a meno che non abolisca lo scambio tra individui. Gli Ateniesi dovettero sperimentare quanto rapidamente, dopo il sorgere dello scambio tra individui e con la trasformazione dei prodotti in merci, il prodotto faccia sentire il suo dominio sul produttore. Con la produzione delle merci venne la coltivazione della terra da parte di individui per proprio conto, e conseguentemente la proprietà fondiaria individuale. Più tardi venne il danaro, la merce universale, con la quale tutte le altre erano scambiabili. Ma, inventando il danaro, gli uomini non pensavano di creare, con ciò, una nuova potenza sociale, la sola potenza universale davanti alla quale tutta la società doveva inchinarsi. E questa nuova potenza, improvvisamente sorta senza che i suoi creatori lo sapessero o volessero, fu quella che con tutta la brutalità della sua giovane età fece sentire agli Ateniesi il suo dominio». Friedrich Engels, *L'origine della famiglia, della proprietà privata e dello Stato*, cit., pp. 140-141.

⁴⁴ Spesso si tende a descrivere le *polis* greche come città unitarie e coese sia dal punto di vista sociale che urbano. Questa immagine però cozza con l'effettiva organizzazione socio-economica delle città. L'*agorà* esiste perché si rende necessaria, e con le sue funzioni non rappresenta certo unità quanto la nuova concorrenza economica e divisione sociale venutasi a creare. Le istituzioni pubbliche, raccolte in deputati spazi urbani, cercano di governare e risolvere i contrasti che sorgono. Questi luoghi *virtualmente* unitari, come le assemblee dei cittadini, tendono a ricreare l'unità del corpo sociale nell'isonomia, ossia negli stessi diritti e doveri estesi a tutti i liberi cittadini. La legge scritta come collante dello Stato che dona un'unica identità al popolo.

⁴⁵ Nella sua fruizione il "fattore tempo" ricopre quindi un ruolo essenziale tanto che il regista sovietico Ejzenštejn la esalta come uno dei primi "esempi cinematografici" della storia, materializzati nell'architettura. Cfr. Sergej M. Ejzenštejn, *Teoria generale del montaggio*, Marsilio, Venezia 2004, pag. 79-86.

⁴⁶ Nella società classica antica libertà, l'eguaglianza e la fraternità hanno valore opposto rispetto all'epoca in cui viviamo: allora tali categorie sono realizzate solo come valore morale e *locale*, all'interno di un gruppo umano limitato e contro l'esterno. Fuori erano tutti *barbari*.

⁴⁷ Bisogna ricordare però che solo i cittadini liberi maggiorenni prendono parte alla vita politica, cioè coloro che non sono né schiavi né donne.

⁴⁸ Mohenjo-Daro nella valle dell'Indo e Khaun in Egitto.

⁴⁹ «È sorprendente constatare che le città dell'antichità mediterranea classica di influenza greca o romana conservano una disposizione geometrica direttamente ispirata alle concezioni architettoniche arcaiche, sebbene la vecchia ideologia delle corrispondenze efficaci [tra elementi celesti e terrestri] sia già in decadenza». André Leroi-Gourhan, *op. cit.*

⁵⁰ «Benché i documenti non ci permettano ancora di precisare i dettagli di una evoluzione, i primi testi ci mettono di fronte a un sistema di rappresentazione simbolica dell'universo straordinariamente simile, nelle grandi linee, in America, in Cina, nelle Indie, in Mesopotamia, in Egitto e in qualsiasi luogo in cui una cultura varca o sta per varcare la soglia della scrittura. Questa concezione è in rapporto con il fatto di fondare la città capitale all'incrocio dei punti cardinali e di creare un codice di corrispondenza che a poco a poco congloba tutta la creazione nella sua rete. A partire dalla centralizzazione urbana i dati simbolici che si riferiscono allo spazio e al tempo acquistano un valore preponderante e abbiamo visto che l'evoluzione tecno-economica fa sì che sorgano tutte insieme le arti del fuoco (metallurgia, vetreria, ceramica), della scrittura, dell'architettura monumentale, della gerarchia sociale a gradoni molto ampi, che fanno della capitale del gruppo etnico un nucleo completamente umanizzato al centro di un territorio da cui esso ricava il proprio nutrimento. Questo processo tecno-economico si è riprodotto centinaia di volte dopo la sedentarizzazione agricola, ora fuso nello sviluppo di un determinato periodo storico, ora, in un certo senso, isolatamente. Le cause di questo processo sono legate al determinismo tecnico e di conseguenza, in teoria, cercarvi le tracce di un legame storico fra la Mesopotamia e i Maya è tanto inutile quanto vedervi un effetto automatico di convergenza; l'uno e l'altro sono veri in modo alterno. Lo stesso può dirsi delle cosmogonie, cioè delle metafisiche proprie e comuni a tutte le civiltà agricole di livello tecnoeconomico corrispondente alla prima urbanizzazione. La prima presa di coscienza da parte dei sedentari dell'ordine universale è straordinariamente logica e razionale; tutto, in essa, è ordine e corrispondenza e un uguale fascino emana da ciò che è stato considerato la scienza misteriosa degli Egizi, dei Cinesi, degli Atlanti o dei Maya. Non è privo di interesse indagare perché questa "scienza" appaia contemporaneamente alle norme penali, ai bastioni costruiti e al prestito su garanzia. L'esistenza di un'area totalmente umanizzata e la sua integrazione nell'universo circostante pone problemi altrettanto precisi di quelli dell'integrazione spaziale degli individui: l'organismo collettivo deve realizzare la propria integrazione spaziale nel movimento. L'integrazione degli individui nell'organismo urbanizzato è assicurata da ritmi che governano il condizionamento collettivo. Il tempo urbano è, come abbiamo visto, un tempo umanizzato per eccellenza, ma l'inserimento del nucleo costituito dagli uomini o dal loro ambiente tecnoeconomico può realizzarsi solo nella ricerca di una continuità ordinata fra questo nucleo umanizzato e l'aureola del mondo naturale che lo circonda. Questa continuità ideale è data dal moto della volta celeste che forma l'incrocio dei punti cardinali o da qualsiasi altro riferimento astrale considerato fisso. La città si trova allora al centro del mondo e la sua fissità è in qualche modo la garanzia del ruotare del ciclo attorno ad essa. Punto centrale del ciclo e della terra, è integrata nel sistema universale di cui riflette l'immagine: il sole sorge al *suo* est e tramonta al *suo* ovest, a distanze uguali, e i suoi abitanti sono ridotti a pensare che esistono al di là del loro orizzonte luoghi meno favoriti, vicini all'ovest e al paese dell'ombra, oppure vicino al punto in cui sorge il sole. Il suo ovest e il suo est sono l'est e l'ovest per eccellenza perché segnano l'entrata e l'uscita dell'astro in un microcosmo totalmente umanizzato e simbolico. Per ragioni che legano l'architettura alla scrittura e all'integrazione spaziale, la città è il punto di riferimento della metrologia. L'agrimensura vi sostituisce una funzione fondamentale e i confini del mondo sono collegati ad essa mediante i raggi simbolici della ruota delle distanze. Si arriva così a un'immagine

geometrica del mondo e della città, in cui funziona tutta una rete elementare di corrispondenze spaziali. E poiché le porte coincidono con i punti cardinali, basta chiamare "porta dell'universo" la porta situata a nord perché il simbolismo spaziale si arricchisca della dinamica del tempo. Basta a ogni stagione andare a ricevere la primavera o l'estate a una porta diversa perché nasca non più solo l'integrazione spaziotemporale, ma anche il controllo, in un certo senso meccanico, della macchina universale. Questo processo, descritto come un fenomeno progressivo, non è altro che l'adattamento al sistema ombelicale della città di una delle proprietà del linguaggio, o, in senso più ampio, della facoltà di simbolizzazione. Questa proprietà assolutamente generale esige che il simbolo domini l'oggetto, che una cosa esista solo quando ha un nome, che il possesso del simbolo dell'oggetto abbia la facoltà di influire su di esso. Tale atteggiamento, attribuito alle "società primitive" nel loro comportamento "magico", è vero anche nel comportamento più scientifico perché i fenomeni possono essere controllati solo in quanto il pensiero riesce, attraverso le parole, ad agire su di essi costruendone una immagine simbolica da realizzare materialmente. Il legame fra Est geografico e porta dell'Est è quindi un legame normale fra l'oggetto e il suo simbolo e proprietà fondamentale della città è quella di dare un'immagine ordinata dell'universo. L'ordine vi è introdotto con la geometricità e con la misura del tempo e dello spazio. La vita vi è mantenuta attraverso l'assimilazione dei simboli del movimento degli astri al movimento degli astri stessi o attraverso il simbolo della rinascita vegetale che da inizio alla crescita effettiva delle piante. Gli studiosi di storia delle religioni hanno dimostrato il carattere generale dei giochi con la palla come simbolo dell'anno solare; comuni in America, hanno dato luogo in Cina e fino ai nostri giorni in Giappone a cerimonie di carattere cosmogonico molto elaborate». André Leroi-Gourhan, *op. cit.*

⁵¹ «I lessicografi greci definiscono Ippodamo un "metereologo", cioè, secondo l'accezione antica del termine, un astronomo, uno studioso dell'organizzazione del cosmo. In effetti l'idea che stava dietro al suo progetto urbanistico derivava dalle sue teorie sull'ordine del mondo: dentro la città, la polis, spazio e tempo, per citare le parole di J.- P. Vernant – "divengono, con sufficiente naturalezza, il riflesso di realtà siderali, così da coinvolgere il microcosmo della città nel macrocosmo dell'universo"». Henri Stierlin, *La Grecia. Da Micene al Partenone*, Taschen, Colonia 1998, pp. 129-130.

⁵² «Il concetto astratto contenuto in questo termine [...] si contemplava con quello della creazione – in uno spirito che anticipa le categorie di Aristotele – di classi sociali corrispondenti alla suddivisione del tessuto cittadino in diverse zone produttive. L'interesse dell'opera di Ippodamo consiste dunque nel fatto che egli applicò questo intento e questa teorizzazione socio-politica a un semplice impianto urbanistico, dove i vari quartieri erano destinati a specifiche funzioni, i mestieri e le attività lavorative erano dislocate sulla pianta in base a criteri topologici e l'intera cittadinanza era ripartita in ordini e classi sociali tutta la città era progettata a tavolino secondo uno schema assolutamente coerente, al tempo stesso funzionale e razionale». Henri Stierlin, *op. cit.*, pp. 128-129.

⁵³ «Ma la difficoltà non sta nell'intendere che l'arte e l'epos greco sono legati a certe forme dello sviluppo sociale. La difficoltà è rappresentata dal fatto che essi continuano a suscitare in noi un godimento estetico e costituiscono, sotto un certo aspetto una norma e un modello inarrivabili. [...] Il fascino che la loro arte [dei Greci] esercita su di noi non è in contraddizione con lo stadio sociale poco o nulla evoluto in cui essa maturò. Ne è piuttosto il risultato, inscindibilmente connesso con il fatto che le mature condizioni sociali in cui essa sorse e solo poteva sorgere, non possono mai più ritornare». Karl Marx, *Lineamenti fondamentali della critica dell'economia politica: 1857-1858*, Vol. I, cit., p. 40.

⁵⁴ «Non una qualsiasi mitologia, cioè non una qualsiasi elaborazione inconsapevolmente artistica della natura (ivi compreso ogni elemento oggettivo e quindi anche la società). La

mitologia egiziana non avrebbe mai potuto essere il terreno o la matrice dell'arte greca. Ma, in ogni caso occorre una mitologia. E, quindi, in nessun caso uno sviluppo sociale che escluda ogni rapporto mitologico con la natura, ogni riferimento mitologizzante ad essa, e che quindi pretenda dall'artista una fantasia indipendente dalla mitologia». Karl Marx, *Lineamenti fondamentali della critica dell'economia politica: 1857-1858*, Vol. I, cit., p. 40.

⁵⁵ La civiltà etrusca emerge in Italia durante l'età del ferro ed occupa un territorio che va dalla pianura padana alla Campania; attraverso il commercio marittimo "comunica" con le altre civiltà del Mediterraneo assorbendone le influenze. Le città dell'Etruria sono governate da regimi gentilizi ed unite tra loro da una lega religiosa. La pianificazione della città e la sua fondazione sono regolate da alcuni canoni rituali: l'*inaguratio* (la consultazione degli dei, prima della fondazione), la *limitatio* (il tracciamento del perimetro e dei limiti interni della città) e la *consacratio* (il sacrificio celebrato alla fondazione). Un esempio di città etrusca realizzata secondo i canoni rituali ed i principi di ortogonalità è Marzabotto dove l'intersecazione della maglia viaria sviluppa delle *insulae* di forma pressoché rettangolare.

⁵⁶ J.-B. Moheau cit. in Andrea Cavalletti, *La città biopolitica. Mitologie della sicurezza*, Bruno Mondadori, Milano 2005, p. 51.

⁵⁷ Friedrich Engels, *L'origine della famiglia, della proprietà privata e dello Stato*, cit.

⁵⁸ Dalla locuzione latina *hic sunt leones* ("qui dormono leoni") che compare sulle carte geografiche dell'antica Roma in corrispondenza delle zone inesplorate dell'Africa e dell'Asia. Si è ipotizzato che oltre ad indicare il fatto che sono completamente ignote ed essere un evidente invito alla prudenza da usare in quelle terre abitate per lo più da belve feroci, la locuzione si sia continuata ad usare anche dopo le guerre contro Cartagine (quindi anche dopo la presa di coscienza di quella situazione geografica) per enfatizzare e portare rispetto verso quelle popolazioni così difficili da sottomettere.

⁵⁹ In realtà prima dell'epoca di Tacito i Germani non conoscono la coltivazione individuale, e quindi la *proprietà privata*, ma solo una sorta di *comuni agricole* di tipo arcaico, coltivate collettivamente dalle stirpi-guerrieri (i cui progenitori provengono dall'Asia e si portano appresso la conoscenza dell'agricoltura). Questo era dovuto al fatto che le popolazioni germaniche (in prevalenza i Cimbri) sono in precedenza estremamente *mobili* sul territorio dell'Europa centrale e occidentale. La loro mobilità dipendeva dai cicli delle stagioni e quindi delle coltivazioni. Quando Roma blocca la sua espansione alle rive del Reno, i popoli che si trovano oltre vivono ancora in migrazione tanto che la lavorazione della terra risulta praticamente possibile solo in comune, sulla base dell'organizzazione per stirpi consanguinee. Senza un legame fisso col suolo ogni sua divisione in proprietà private è assurda e subentra solo al momento della loro sedentarizzazione, come appunto riporta Tacito nella sua opera.

⁶⁰ L'*ager publicus* "germanico" non rappresenta, come accade ad esempio presso i Romani, l'esistenza economica dello Stato separata da quella dei proprietari privati, di modo che costoro sono proprietari solo in quanto sono esclusi, privati, come i plebei, dell'uso dell'*ager publicus* (romano). Quello "germanico" figura come proprietà solo in quanto viene difeso come bene collettivo della tribù (villaggio, stirpe, ecc.) contro le tribù nemiche.

⁶¹ Perché la comunità assuma un'esistenza reale, i liberi proprietari fondiari devono riunirsi in assemblea mentre a Roma, ad esempio, la comunità esiste al di fuori delle assemblee, basata com'è sulla città e sui funzionari preposti al suo servizio.

⁶² «Dal III al V secolo le migrazioni dei barbari scuotono – per ragioni non ancora chiarite a sufficienza – tutto il continente euroasiatico. È stato rilevato più volte il parallelismo tra la caduta dell'impero romano e quella dell'impero cinese degli Han, accompagnate dalla diffusione di una fede religiosa interiore e "straniera", il cristianesimo o il buddismo. Le due vicende divergono dal VI secolo. La riunificazione del paese, ottenuta dopo il 581 dai Sui e dai Tang, assicura alla civiltà

classica cinese una sopravvivenza durevole, in cui hanno parte il carattere etico della tradizione imperiale, l'unità della scrittura indipendente dalle lingue parlate, la dimensione demografica e la pratica dell'agricoltura intensiva; la nuova capitale Chang-an occupa circa 7500 ettari nel rettangolo delle mura, e più di 20000 col parco recintato che include i resti della città Han precedente: misure senza paragone nel mondo pre-industriale. I progressi scientifici, tecnologici, economici e amministrativi raggiunti in questo periodo danno alla Cina una superiorità mondiale indiscutibile fino allo scontro con l'espansione europea nel secolo XIX». Leonardo Benevolo, *La città nella storia d'Europa*, Laterza, Roma-Bari 2004, pp. 20-21.

⁶³ L'immigrazione in territorio romano fa perdere l'importanza dei legami di sangue germanici e muta la *proprietà privata* del contadino che diviene *esclusiva*, cioè negata del legame mutuale con quella comunitaria che si autonomizza e si slega sempre più dal singolo, finendo in seguito per essere conquistata dalla gerarchia militare formatasi durante questi secoli di guerre, a cui corrisponde l'inesorabile declino dello Stato romano, le cui città, o meglio il sistema-città che ne è la struttura, e luogo di residenza dei proprietari della campagna, perde il suo predominio su quest'ultima, senza essere capace di riconquistarlo.

⁶⁴ Leonardo Benevolo, *La città nella storia d'Europa*, cit., p. 13.

⁶⁵ «A Roma si realizza dal 271 l'anello delle mura Aureliane, che racchiude un'area di 1350 ettari (solo una frazione dell'immenso sistema abitato nella pianura ai due lati del Tevere) appoggiandosi al Castro Pretorio, all'Anfiteatro Castrense e ad alcuni tratti degli acquedotti. [...] Costantinopoli, designata nel 326 come nuova capitale per le eccezionali capacità difensive del suo sito geografico, vien strutturata dalle gigantesche linee fortificate di Costantino (330) e Teodosio (414), che recingono un'area di circa 1400 ettari, equivalente a quella di Roma; l'acqua arriva per mezzo di acquedotti sotterranei, che non possano essere tagliati dai nemici, ed è immagazzinata in vaste cisterne; questo organismo, straordinario per le opportunità del luogo e per l'enorme impegno tecnico accumulato dallo Stato imperiale, rimane a lungo il paradigma della città chiusa, imprevedibile, dove anche il porto naturale – il Corno d'Oro – può essere sbarrato da una catena all'imboccatura del Bosforo, e dominante su un vasto paesaggio marittimo e terrestre. Per tutto il Medioevo, il prestigio di Costantinopoli domina l'immaginazione collettiva in Oriente come in Occidente: qui sta il successore dei Cesari; qui sono radunati in un estremo tentativo di salvataggio i più preziosi tesori del mondo greco-romano (le sculture di Fidia, le pitture di Zeusi e di Parrasio, il tripode di Delfi); di qui vengono i prodotti più raffinati e i modelli artistici, esemplari in tutto il bacino del Mediterraneo». Leonardo Benevolo, *La città nella storia d'Europa*, cit., pp. 14-17.

⁶⁶ «Il sistema urbano tardo antico diventa rapidamente uno scenario sovradimensionato, in cui gli abitanti si adattano a vivere senza essere in grado di utilizzarlo pienamente». Leonardo Benevolo, *La città nella storia d'Europa*, cit., p. 20.

⁶⁷ «Nei territori già urbanizzati si pone anzitutto il problema di mantenere e riadattare l'antico patrimonio costruito, essendo state smantellate le grandi infrastrutture esterne e le strutture per le funzioni pubbliche sparite: terme, teatri, anfiteatri, circhi, magazzini. La durezza dello scenario fisico, rispetto agli altri elementi della vita civile, produce l'anacronismo di una società che si sistema nel guscio di un'altra scomparsa, con cui non è in grado di competere tecnicamente né intellettualmente. Da allora la convivenza con le rovine del mondo antico rimane una costante della civiltà europea, e trasmette – oltre ai modelli di un'architettura altamente perfezionata, esemplare a molti secoli di distanza – il senso fisico di un'altra civiltà incombente, estranea e familiare allo stesso tempo, e una serie di riflessioni più generali sulla fragilità delle opere umane e sulle forze superiori prevalenti, l'invidia del tempo, la varietà della fortuna, che accompagnano a lungo il sentimento individuale e collettivo del paesaggio europeo». Leonardo Benevolo, *La città nella storia d'Europa*, cit., p. 22.

⁶⁸ Leonardo Benevolo, *La città nella storia d'Europa*, cit., pp. 21-22.

⁶⁹ Leonardo Benevolo, *La città nella storia d'Europa*, cit., p. 26.

⁷⁰ «Già nella proprietà fondiaria feudale la signoria sulla terra si presenta come una potenza estranea al di sopra degli uomini. Il servo della gleba è elemento accidentale della terra. Lo stesso signore di una maggiorasca, il figlio primogenito, appartiene alla terra. Essa lo eredita. In generale la signoria della proprietà privata comincia con la proprietà fondiaria; la quale ne costituisce la base. Ma nel possesso fondiario feudale il signore appare per lo meno come il re del possesso fondiario. Parimenti esiste ancora l'apparenza di un rapporto tra il possessore e la terra, più intimo di quello implicito in una ricchezza composta semplicemente di *beni materiali*. Il fondo acquista la propria individualità insieme col suo signore; ed ha il proprio rango, è baronale o comitale insieme con lui, ha i propri privilegi, la propria giurisdizione, i propri rapporti politici, ecc. appare come il corpo inorganico del suo signore. Di qua il proverbio: "Nulle terre sans maitre", dove è espressa la perfetta aderenza della signoria col possesso fondiario». Karl Marx, *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, Einaudi, Torino 2004, p. 60.

⁷¹ L'economia feudale è prevalentemente terriera. La terra è divisa fra i componenti dell'*ordine nobiliare*: un insieme chiuso in se stesso che si autoriproduce vivendo sulle spalle del lavoro dei servi (*servaggio*) i quali sono legati alla terra (alla 'zolla di terra', o *gleba*) che, di generazione in generazione, non possono abbandonare. Accanto a questi esiste l'importante *ordine chiesastico* la cui caratteristica è di essere *sterile* (celibato dei preti) e, nella sua dottrina ed organizzazione, *interstatale* e *interazziale*. Essendo i bisogni poco sviluppati, gli utensili necessari vengono prodotti all'interno di ogni 'zolla'. Con l'aumento della produttività della terra, aumenta la disponibilità di un sovrappiù, quindi la possibilità di scambio di questo surplus, quindi aumentano le richieste ed i bisogni. Ma allora comincia a svilupparsi una certa divisione del lavoro e dunque la concentrazione di *artigiani* che producono quegli utensili che sempre più vengono richiesti.

⁷² Tale settore economico non può iniziare il suo sviluppo (e con esso la società feudale) se non dopo molti secoli di incubazione. Perché divenisse possibile la creazione di un plusprodotto sufficiente a nutrire la sovrappopolazione delle città e a rifornire di materie prime gli artigiani, è necessario attendere la stabilizzazione dei rapporti sociali nell'agricoltura, e di conseguenza su tutta la società. Da ciò il feudalesimo si darà nuova veste creando le basi economiche della produzione mercantile artigiana.

⁷³ «[...] i margini dell'Europa vengono ampliati verso est, con la colonizzazione dei territori verso l'Elba, e verso sud, con la graduale riconquista dei territori arabi spagnoli». Leonardo Benevolo, *La città nella storia d'Europa*, cit., p. 72.

⁷⁴ Non a caso, nella prefazione all'edizione italiana del 1893 del Manifesto del Partito Comunista, l'Italia è indicata da Engels come prima nazione capitalistica al mondo: «Il *Manifesto* rende piena giustizia all'azione rivoluzionaria che il capitalismo ebbe nel passato. La prima nazione capitalista è stata l'Italia. Il chiudersi del medioevo feudale, l'aprirsi dell'era capitalista moderna sono contrassegnati da una figura colossale; è quella di un italiano, il Dante, al tempo stesso l'ultimo poeta del medioevo e il primo poeta moderno». Friedrich Engels, Prefazione all'edizione italiana del 1893 del *Manifesto del Partito Comunista*, consultabile all'indirizzo internet <http://www.marxists.org/italiano/marx-engels/1848/manifesto/mpc-93.htm>

⁷⁵ I Comuni italiani sono un embrione di modello che contiene già, se pure confusamente, tutti i rapporti borghesi. Se alla scala del mondo siamo in pieno regime feudale, i comuni (piccole repubbliche libere, come quelle marinare) costituiscono piccoli avamposti embrionali di quello che sarà il futuro capitalista del mondo. Il seme di un nuovo modo di produzione è piantato anche se darà i suoi frutti maturi qualche secolo avanti e in altre aree geografiche.

⁷⁶ Ad esempio, è con Dante e con il suo *De monarchia* che abbiamo la teorizzazione della centralizzazione politica che è comunque una rivendicazione del superamento dei limiti del localismo produttivo.

⁷⁷ «La relativa pacificazione, l'addolcimento accertato delle condizioni climatiche, l'abbondanza di nuovi terreni coltivabili nel territorio europeo e nei suoi confini orientali permettono la combinazione fra aumento demografico ed aumento produttivo, che continua fino alla metà del secolo XIV». Leonardo Benevolo, *La città nella storia d'Europa*, cit., p. 33. «A tutto questo s'accompagnarono metodi più progrediti nell'allevamento equino, nell'invenzione di un tipo più efficiente di finimenti, l'uso dei ferri di cavallo e la diffusione dei mulini ad acqua e a vento. Queste innovazioni fornirono alle nuove comunità urbane fonti d'energia relativamente numerose e assicurarono loro un certo vantaggio economico sulla meno favorita campagna. Le nuove invenzioni meccaniche non soltanto rivoluzionarono l'estrazione e la lavorazione dei metalli e fecero della vetreria un'attività di primaria importanza, ma eliminarono la necessità di una manodopera servile e portarono ad un' assai maggiore eccedenza di energia e di beni di quella permessa da un'economia schiavistica stimolata dalla minaccia della fame. Approfittando di questa marea il commercio, rimasto a secco durante il periodo romano, poté nuovamente salpare e spiegare le vele». Lewis Mumford, *La città nella storia*, Bompiani, Milano 2002, p. 332.

⁷⁸ «Fornendo un nido dove il cuculo del capitalismo poteva deporre le sue uova, la città murata condannò la sua progenie ad essere ben presto spodestata da questo invadente intruso». Lewis Mumford, *op. cit.*, p. 331.

⁷⁹ L'anarchico russo Pjotr Kropotkin si dedicò allo studio della cooperazione nelle società del passato. A lui inoltre si devono importanti contributi nel campo dell'astronomia e delle scienze della terra e molte teorie sulla filosofia della natura. Nella cooperazione individuava il principio delle stesse società che si sono man mano succedute, ponendo l'attenzione sulle relazioni e sui salti di qualità. Quindi non fu esclusa dai suoi studi neanche quella del periodo comunale; egli vedeva nel mutuo appoggio (o mutuo soccorso), che regolava allora l'organizzazione dell'intero tessuto sociale, la spinta propulsiva che la contraddistinse: «E quando nuovi bisogni spinsero gli uomini a fare un nuovo passo avanti, lo fecero costruendo le città, che rappresentavano una doppia rete di unità territoriali (comuni rurali), combinati con le corporazioni – queste ultime essendo formate per esercitare in comune un'arte o un'industria qualsiasi, o per il soccorso e la difesa scambievoli. [...] Lo studio della vita interna della città del Medioevo e delle antiche città greche ci mostra infatti che il mutuo appoggio, quale fu praticato nelle corporazioni e nel clan greco, combinato con la larga iniziativa lasciata all'individuo e ai gruppi per l'applicazione del principio federale, dette al genere umano le due più grandi epoche della sua storia: quella delle antiche città greche e quella della città del Medioevo». Pjotr Kropotkin, *Il mutuo appoggio*, E/O, Roma 1996.

⁸⁰ Lewis Mumford, *op. cit.*, p. 383.

⁸¹ «Molte delle irregolarità che ancora si costatano nelle città medievali sono dovute a ruscelli poi coperti, ad alberi successivamente abbattuti, ad antichi rilievi che servivano un tempo a tracciare i confini di campi coltivati. Le consuetudini e i diritti di proprietà, una volta che hanno assunto la forma di appezzamenti, limiti e diritti permanenti di passaggio, sono difficili da cancellare». Lewis Mumford, *op. cit.*, Pp. 382-383.

⁸² «È interessante constatare che il Medioevo introduce un importante cambiamento nella forma delle città. Le tradizioni mediterranee avevano portato a un sistema geometrico che si applicava al terreno senza preoccuparsi troppo del rilievo. Le operazioni di fondazione erano intese alla realizzazione di una suddivisione a scacchiera orientata, con significato cosmogonico, che a volumi architettonici trasformavano in città. L'umanizzazione, attraverso la città o l'accampamento romano, giunge di colpo al grado più elevato. Le tradizioni europee del Medioevo

sono di natura diversa e rappresentano la concretizzazione dell'habitat agricolo elementare, cioè del villaggio formato da case addossate l'una all'altra, all'interno di una cinta a semicerchio secondo la configurazione di un promontorio o di una collina. L'orientamento viene rispettato e la città medievale, al pari di quella mesopotamica o azteca, si collega al ciclo mediante due vie che si aprono sui punti cardinali. Il santuario è vicino all'incrocio centrale e una croce, a volte una pietra nera, segna il centro ideale della disposizione urbana. Anche la chiesa è orientata e lo schema d'integrazione spaziale segue la pianta tradizionale. Il contenuto ideologico è diverso da quello dell'antichità ed è il simbolismo della croce a rivestire lo spazio umanizzato, ma il disegno in profondità è lo stesso e si estende a tutto l'universo conosciuto». André Leroi-Gourhan, *op. cit.*

⁸³ Leon Battista Alberti cit. in Lewis Mumford, *op. cit.*

⁸⁴ «Nessuno studente sedentario, che veda questa architettura riprodotta in fotografia, e nessun osservatore superficiale che si ponga in una determinata posizione e cerchi di individuare gli assi e i rapporti formali sono in grado di rendersi conto di questa entità urbana o anche soltanto del suo valore estetico. La chiave della città medievale è infatti nel corteo e nella processione, soprattutto nella grande processione religiosa che si snoda lungo le strade e le piazze prima di sfociare finalmente nella chiesa o nella cattedrale dove avrà luogo la cerimonia che l'ha provocata. Questa non è architettura statica. Le masse s'ingigantiscono o scompaiono a seconda che ci si accosti o ci si ritragga; una dozzina di passi bastano ad alterare il rapporto tra primo piano e sfondo o tra la parte superiore e inferiore del campo di visibilità. I profili degli edifici con i loro timpani a punta, le linee aguzze del tetto, i pinnacoli, le torri, i trafori, s'increspano e fluiscono, si spezzano e si consolidano, si levano e s'abbassano con una vitalità non inferiore a quella delle strutture stesse. Come in una bella statua, la varietà dei contorni è spesso inesauribile». Lewis Mumford, *op. cit.*, pp. 353-354.

⁸⁵ Le facciate delle case e dei palazzi, con la loro unità stilistica che rende conforme il tutto, costituiscono le pareti delle vie su cui appunto si affaccia la vita pubblica. Le case, in un primo momento alta tra i due e tre piani, raramente sono isolate e libere su entrambi i lati. Sviluppandosi intorno al perimetro dei propri giardini posteriori, assumono un andamento allineato alla strada; anzi, la formazione della stessa strada segue spesso la precedente realizzazione delle case in linea (mai retta) risultando come spazio vuoto tra di esse. L'una addossata all'altra, anche per ragioni legate ad una maggiore possibilità di riscaldamento termico nei mesi invernali, e nello stesso tempo strettamente legate all'intero insieme urbano, queste abitazioni sono l'archetipo della moderna tipologia della casa a schiera.

⁸⁶ I primi occupano il piano terreno, aperto sulla pubblica via, il retro è a disposizione della cucina e della sala da pranzo, che insieme formano un unico ambiente. Spesso quest'ultimo poteva essere collegato ai laboratori da una galleria coperta che attraversa un piccolo giardino interno. I piani superiori sono dedicati allo svago e al riposo.

⁸⁷ Nel Comune (chiamato così proprio in virtù della sua spiccata vita sociale e comunitaria) il lavoro non è mai separato dall'uomo che lo svolge, cosa che diventerà normale solo in seguito (in conseguenza dell'avvento della pianta urbana speculativa), e caratterizzerà fortemente la crescita della città nell'epoca industriale, in particolare nel corso del '900, dove l'unità lavorativa sarà totalmente separata da quella abitativa, dove sarà l'uomo a migrare quotidianamente verso il lavoro concentrato pressoché ai *margini* della città. Lo stesso Le Corbusier porrà questo principio urbanistico di frattura e divisione (riflesso dell'elevata divisione sociale del lavoro nell'epoca a noi contemporanea) alla base dei ragionamenti e delle teorie urbanistiche del Movimento Moderno (in tal senso vedi Le Corbusier, *Maniera di pensare l'urbanistica*, Laterza, Roma-Bari 2007).

⁸⁸ Milano ha la prima guerra civile tra classi cittadine nel 1057. I grandi canali d'irrigazione, simbolo della florida agricoltura lombarda, modello per il mondo successivo, sono tracciati e scavati dai Comuni subito dopo essersi liberati dal Barbarossa, nel 1176. Bologna compra i servi,

liberandoli, nel 1276 e Firenze vede la prima rivolta propriamente operaia nel 1378 ad opera dei Ciompi i salariati soprattutto del settore della lavorazione della lana (addetti alla pettinatura e alla cardatura), che rappresentavano uno dei gradini più bassi della scala sociale dell'epoca. Nel sistema delle Corporazioni delle arti e mestieri i Ciompi, assieme ad altri mestieranti più umili, non godevano di nessuna rappresentanza ed erano per questo esclusi da una qualsiasi rappresentanza politica. La gerarchia politico-sociale era quindi rappresentata da un "popolo grasso" alla sommità, rappresentante le Arti Maggiori, più prestigiose e redditizie, un "popolo minuto" (o *medio*), composto dalla piccola borghesia (le Arti Minori) e un cosiddetto "popolo magro", consistente nel proletariato di braccianti, operai e piccoli commercianti, spesso immigrati dal contado per soddisfare la necessità di lavoro a basso costo, dalle condizioni economiche precarie e privi di alcuna rappresentanza.

⁸⁹ «Anche questa [la popolazione urbana], a sua volta, non è un corpo che si esprime unitariamente, come le assemblee delle città greche: la classe dominante rappresentata nei consigli si amplia progressivamente ma non arriva mai a comprendere i lavoratori salariati. Quando questi scendono in lotta per il potere - durante la crisi economica della seconda metà del Trecento - sono ovunque sconfitti e gli scontri favoriscono la concentrazione del potere presso un gruppo di famiglie o una sola. L'effetto visibile di questi contrasti è la gara per l'occupazione vantaggiosa o addirittura speculativa dello spazio urbano, solo in parte contenuta dalle regole istituzionali». Leonardo Benevolo, *La città nella storia d'Europa*, cit., p. 47.

⁹⁰ «La cattedrale stessa, questo edificio così dogmatico un tempo, invasa ormai dalla borghesia, dal comune, dalla libertà, sfugge al dominio del prete e cade in potere all'artista, che la costruisce a suo modo. Addio mistero, mito, legge. Regnano la fantasia e il capriccio. Purché il prete abbia la sua basilica e il suo altare, non ha altro da chiedere. I quattro muri spettano all'artista. Il libro dell'architettura non appartiene più ai sacerdoti, alla religione, a Roma; ma all'immaginazione, alla poesia, al popolo. [...] Il pensiero di allora era libero solo in questo modo: poteva essere scritto per intero solo su quei libri che erano chiamati edifici. [...] Non avendo dunque altra strada per uscire alla luce, il pensiero si affannava dovunque a costruire edifici. Da ciò l'immensa quantità di cattedrali che hanno ricoperta l'Europa, in numero così prodigioso da non riuscire a crederlo neppure dopo averlo dimostrato. Tutte le forze materiali, tutte le forze intellettuali della società convergevano verso il medesimo punto: l'architettura. In tal modo, col pretesto di dedicare a Dio nuove chiese l'arte si sviluppava in proporzioni magnifiche». Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, Einaudi, Torino 2003, pp. 189-190.

⁹¹ Lo stesso avviene nei monasteri cistercensi: l'applicazione da parte dei monaci della propria Regola non permette loro lo sfruttamento del lavoro servile, e impone loro di pagare i braccianti delle grange. La Regola cistercense è consultabile all'indirizzo [internet: http://www.cistercensi.info/testi/fonti.asp?lin=it](http://www.cistercensi.info/testi/fonti.asp?lin=it)

⁹² L'*Île-de-France* (l'isola di Francia) è una regione della Francia settentrionale. Composta da sette dipartimenti, è la regione in cui si trova la capitale francese, Parigi, che ne è il capoluogo. Le città principali, oltre a Parigi, sono Boulogne-Billancourt, Argenteuil e soprattutto Versailles. Il territorio della regione confina con quello dell'Alta Normandia a nord-ovest, della Piccardia a nord, della Champagne-Ardenne a est, della Borgogna a sud-est e del Centro a sud-ovest.

⁹³ «L'analisi delle strutture voltate in pietra è condotta a fondo fino a distinguere rigorosamente la gabbia portante tridimensionale e i riempimenti portanti, facendo saltare la continuità dell'involucro parietale; in questa gabbia si stabilisce la continuità fra i vari elementi costruttivi, che rimanda continuamente all'insieme, e ogni elemento porta l'impronta della sua collocazione nel sistema complessivo, a cui rimane sempre subordinato. Essenziale per questo scopo è l'uso dell'arco acuto, che svincola la freccia dell'arco dalla luce e permette di fissare l'altezza in chiave indipendente dalla distanza dei piedritti. [...] La diffusione del repertorio gotico,

dalla prima metà del secolo XIII, offre un metodo per padroneggiare i cambiamenti delle città sempre più rapidi e più estesi, e stabilisce per la prima volta un livello unitario, europeo, della cultura architettonica, come fa la teologia scolastica col suo tecnico latino. Le città europee, restando diversissime, diventano riconoscibili come prodotti di una civilizzazione unica e consapevole di se stessa». Leonardo Benevolo, *La città nella storia d'Europa*, cit., p. 50.

⁹⁴ Leonardo Benevolo, *op. cit.*, p. 48.

⁹⁵ «La città chiusa contrapposta alla campagna, mette in moto una trasformazione di tutto il territorio, che diventa evidente dal XII secolo in poi. La città importa viveri e materie prime ed esporta i prodotti dell'industria e del commercio. La campagna, per le esigenze di questi scambi e per l'aumento generale della popolazione, deve aumentare le sue produzioni, coltivando nuove terre e sfruttando quelle già coltivate. [...] Si forma così, entro il secolo XIV, la fitta organizzazione policentrica che caratterizza ancora oggi l'Europa: i 130.000 campanili contati dagli studiosi francesi che punteggiavano il continente dal Mediterraneo al mare Artico, spesso vicinissimi – a 5-10 chilometri nelle zone più popolate – eppure caratterizzati da innumerevoli differenze di lingua, di architettura di abitudini, di fantasie; da esse derivano i confronti che alimentano le iniziative e il dinamismo dell'Europa, in attesa del confronto con il resto del mondo». Leonardo Benevolo, *La città nella storia d'Europa*, cit., pp. 72-74.

⁹⁶ «L'ordinamento autonomo cessa al perimetro della città e non si estende alla campagna; la città dipende dalla campagna per il rifornimento dei viveri e infatti controlla un territorio più o meno grande, ma a differenza della polis greca è una "città chiusa", che non concede parità di diritti agli abitanti della campagna. I suoi rapporti possono essere intesi in scala mondiale, ma sono gestiti secondo gli interessi ristretti della popolazione urbana». Leonardo Benevolo, *La città nella storia d'Europa*, cit., p. 47.

⁹⁷ Moltissime le città d'Italia elencabili sotto tali caratteri architettonici e urbani. Basti pertanto citare mirabili esempi di verticalismo medievale come San Gimignano, Siena e la stessa Ascoli Piceno, detta per l'appunto "città dalle cento torri" di cui purtroppo la maggior parte sono andate perdute nel corso dei secoli, anche se è possibile ancora oggi leggerne la presenza inscritta nel tessuto urbano conservatosi, e da vecchie stampe d'epoca.

⁹⁸ Il periodo feudale quindi raggiunge il suo apice con la formazione di un corpo di mercanti che rappresentano in pieno il valore di scambio. Il mercante diviene l'intermediario degli ordini feudali.

⁹⁹ Lewis Mumford, *op. cit.*, p. 513. Le forze di cui parla Mumford sono le forze produttive sociali incamerate appunto nelle città durante l'età comunale; le stesse che poi, nell'800, dopo secoli di capitalismo a carattere prevalentemente mercantile, commerciale e manifatturiero, aumentano enormemente la loro potenza dando luogo alla cosiddetta "rivoluzione industriale", ovvero all'introduzione delle macchine (semi)automatiche (comunque mosse da altre forme di energia rispetto a quella puramente umana) nel processo produttivo.

¹⁰⁰ Leonardo Benevolo, *La città nella storia d'Europa*, cit., p. 81. «Tra questo risveglio [l'età comunale] e il ricupero dell'eredità classica avvenuto nel Quattrocento si era verificata una grave calamità naturale: la Morte Nera del XIV secolo che, secondo le valutazioni più prudenti, aveva anientato tra un terzo e la metà della popolazione europea. Entro il Cinquecento si era ormai posto rimedio a questa perdita, ma la rottura provocata dalla peste era stata accentuata da un abbassamento della vitalità collettiva, come quello che si constatò al termine di una guerra particolarmente spossante». Lewis Mumford, *op. cit.*, p. 436.

¹⁰¹ Cfr. Leonardo Benevolo, *op. cit.*

¹⁰² Leonardo Benevolo, *La città nella storia d'Europa*, cit., p. 106.

¹⁰³ Leonardo Benevolo, *La città nella storia d'Europa*, cit., p. 108.

¹⁰⁴ Lewis Mumford, *op. cit.*, p. 439.

¹⁰⁵ Leonardo Benevolo, *La città nella storia d'Europa*, cit., pp. 89-90.

¹⁰⁶ Giulio Carlo Argan, *Storia dell'arte italiana. Il Rinascimento*, Sansoni, Firenze 2006, p. 6.

¹⁰⁷ «I limiti dell'antico mondo (*orbis terrarum*) furono infranti, la terra fu veramente scoperta allora per la prima volta, e furono gettate le basi per l'ulteriore commercio mondiale e per il passaggio dall'artigianato alla manifattura, che a sua volta rappresentò il punto di partenza per la grande industria moderna. La dittatura della Chiesa fu infranta (azione delle sovrastrutture): i popoli germanici la respinsero senz'altro nella loro maggioranza e accolsero il protestantesimo, mentre tra i latini si andava sempre più radicando un vivace libero pensiero, mutato dagli arabi e alimentato dalla filosofia greca allora riscoperta [dall'iconoclasta atto materiale della rottura delle frontiere del mondo antico], che preparava il materialismo del XVIII secolo. Fu il più grande rivolgimento che l'umanità avesse finora vissuto: un periodo che aveva bisogno di giganti – e che li generò». Cfr. Frederic Engels, Introduzione del 1875-1876 alla *Dialettica della Natura* consultabile all'indirizzo

<http://www.marxists.org/italiano/marx-engels/1878/antiduhring/index.htm>

¹⁰⁸ La forma di produzione capitalistica, basata sull'accumulazione di sufficiente capitale in modo da avviare la produzione di plusvalore tramite il lavoro salariato, sta nascendo, e con essa due classi distinte e antagoniste: i detentori di capitale e i salariati. Ciò comporta la graduale rimozione delle precedenti forme di proprietà e di sfruttamento, che se non rientrano nell'ambito del capitalismo, cioè se non entrano in un rapporto tra classi antagoniste attraverso l'esistenza di plusvalore, vengono o eliminate o trasformate.

¹⁰⁹ Cfr. Tommaso Moro, *L'Utopia o la migliore forma di repubblica*, Laterza, Roma-Bari 2002.

¹¹⁰ Paradossalmente quindi, più la forza produttiva sociale aumenta, più ci si dovrebbe avvicinare alla realizzazione concreta di città *ideali*, rinunciando per sempre all'utopia, rinsaldando fra loro teoria e prassi. Il capitalismo invece, da una parte libera appunto enormi forze materiali, rendendo potenzialmente fattibile la progettazione cosciente di ciò che si vuole; dall'altra le incatena ad una particolare gestione che ne soffoca le possibilità di impiego. Ciò sarà reso evidente agli inizi dell'Ottocento, in particolare dai programmi urbani, abitativi e lavorativi di Robert Owen.

¹¹¹ Specializzazione dei mestieri, contabilità a partita doppia, società per azioni, tecniche avanzate di ingegneria navale, portuale e fluviale. Il calcolo dei profitti e dei redditi è alla base di ogni transazione, la cui sede fisica su vasta scala è la Borsa, comparsa per la prima volta nel XIII secolo. Cfr. Lewis Mumford, *op. cit.*

¹¹² Leonardo Benevolo, *La città nella storia d'Europa*, cit., p. 130.

¹¹³ «Gli storici francesi han tentato di misurare, in questa vicenda, la pressione del mondo pieno europeo sul resto del mondo: 70-80 milioni di persone su 2,5 milioni di chilometri quadrati, raccolti intorno a 130.000 campanili. Questo 22-25% dell'umanità consuma il 50% delle proteine animali disponibili e ha una possibilità di energia per persona 5 volte maggiore che in Cina; occupa un territorio senza lacune [...], perciò raggiunge la massa critica per uscire dai suoi confini, confrontandosi col resto dell'umanità». Leonardo Benevolo, *La città nella storia d'Europa*, cit., p. 109.

¹¹⁴ «Buona parte di queste città, destinate a crescere smisuratamente in seguito, sono fortezze costruite, secondo le regole dell'arte militare europea, che contano poco nell'attrezzatura urbana locale, e convivono con le città indigene senza integrarsi con esse». Leonardo Benevolo, *La città nella storia d'Europa*, cit., p. 115.

¹¹⁵ Leonardo Benevolo, *La città nella storia d'Europa*, cit., p. 115.

¹¹⁶ La loro società è certamente civile, ovvero conosce la divisione sociale del lavoro (quindi stratificazione sociale), una forma di potere centrale che regola il tutto, dei gruppi *sacerdotali*, ma conserva vivo l'eco di tempi lontanissimi, neolitici (soprattutto nelle piante urbane dei loro habitat

insediativi), quando non esisteva ancora la civiltà, con tutto ciò che ne conseguiva, e non c'era alcuna differenza tra il concetto di *città* e quello di *campagna*. O meglio, non esistevano proprio come concetti. La loro forma-città era un tutto organico col territorio, in simbiosi con esso «Nel nuovo mondo non è avvenuto il passaggio che contrappone la città al territorio; i luoghi centrali dei due imperi – Tenochtitlan, Cuzco – sono emergenze monumentali pensate in relazione diretta con gli immensi spazi circostanti, ognuno dei quali coincide soggettivamente col mondo intero; sono gli ultimi prodotti della maestria neolitica di occupare e modellare il paesaggio illimitato, venuti a coincidere nel tempo con un mondo urbanizzato da 4000 anni. Gli spagnoli, che li paragonano alle loro città, sono colpiti dalla scala gigantesca, dalla libertà e dalla magnificenza visiva – un appello dimenticato, che giunge per loro da un tempo lontanissimo –, ma non sono in grado di usarli né capirli, e non possono fare a meno di distruggerli. [...] La distruzione e ricostruzione delle due capitali (Cuzco e Tenochtitlan) anticipa la trasformazione complessiva del sistema insediativo americano. Il primo concilio della Chiesa messicana, nel 1555, chiede che gli indigeni "siano persuasi – o obbligati se occorre, ma con la minor violenza possibile – a raccogliersi in luoghi convenienti e in città ragionevoli, dove possano vivere in modo politico e cristiano". Questa operazione, chiamata nei documenti *poblar*, è pregiudiziale ai nuovi rapporti fra Europa e indigeni. Dunque occorre fondare un gran numero di città nuove e [...] "le città nuove possono essere facilmente conformate secondo un piano: se non si comincia seguendo una forma, non la si raggiungerà mai in seguito"». Leonardo Benevolo, *La città nella storia d'Europa*, cit., pp. 116-120.

¹¹⁷ «La Land Ordinance promossa da Jefferson nel 1785 stabilisce una griglia orientata secondo i meridiani e i paralleli, che deve servire a colonizzare il territorio dell'ovest; ogni maglia contiene 16 miglia quadrate e può essere suddivisa in 2, 4, 8, 16, 32 e 64 parti minori. Questa legge viene applicata su larga scala nel territorio degli Stati Uniti d'America e altri dispositivi simili sono utilizzati in ogni parte del mondo, dove occorre ridisegnare confini e tracciati su un terreno vergine». Leonardo Benevolo, *La città nella storia d'Europa*, cit., p. 125.

¹¹⁸ Tommaso Campanella, *La città del Sole*, Newton & Compton, Roma 2002. Scritta mentre si trova prigioniero nel carcere di Napoli, accusato di congiura contro il dominio spagnolo in Calabria, L'utopia de *La Città del Sole* (la cui definitiva edizione sarà dedicata al figlio di Luigi XIII, il futuro re Sole) è strutturata in forma di dialogo tra un Ospitalario (cioè un cavaliere dell'Ordine degli Ospitalieri di San Giovanni in Gerusalemme) e un Genovese (nocchiero di Colombo), e delinea l'immagine di una società perfetta, che sembra trarre la propria ispirazione da una sapiente unione di scienza e magia, e dove vige la condivisione dei beni e delle ricchezze.

¹¹⁹ Con lo sviluppo dunque delle esigenze della produzione e circolazione capitalistica, con lo sviluppo delle sue banche, si sviluppa l'esigenza di quel sistema unitario che ben presto viene chiamato *'nazione'* e *'diritto nazionale'*. Ad essi si sovrapporrà tutta una fioritura di decorazioni letterarie: ulteriore *derivazione* della *derivazione* sovrastrutturale dello Stato nazionale borghese.

¹²⁰ «Occorre tener presente che l'alternativa tra *popolo* e *moltitudine* fu al centro delle controversie pratiche (findazione degli Stati centrali moderni, guerre di religione ecc.) e teorico-filosofiche del XVII secolo. Questi due concetti in lizza tra loro, forgiatisi nel fuoco di contrasti acutissimi, giocarono un ruolo di prima grandezza nella definizione delle categorie politico-sociali della modernità. Fu la nozione di popolo a prevalere. *Moltitudine* è il termine perdente, il concetto che ebbe la peggio. Nel descrivere le forme di vita associata e lo spirito pubblico dei grandi Stati appena costituiti, non si parlò più di moltitudine, ma di popolo». Paolo Virno, *Grammatica della moltitudine*, DeriveApprodi, Roma 2003, p. 9.

¹²¹ «Io autorizzo e cedo il mio diritto di governare me stesso a quest'uomo o a questa assemblea di uomini, a questa condizione, che tu gli ceda il tuo diritto, e autorizzi tutte le sue azioni in maniera simile. Fatto ciò, la moltitudine così unita in una persona viene chiamata uno stato, in latino civitas. Questa è la generazione di quel grande Leviatano o piuttosto - per parlare

con più riverenza - di quel Dio mortale, al quale noi dobbiamo, sotto il Dio immortale, la nostra pace e la nostra difesa...» (Cfr. Thomas Hobbes, *Leviatano*). «"Città si addima una radunanza d'uomini ridotti insieme per vivere felicemente. E grandezza di città si chiama non lo spazio del sito, o il giro delle mura, ma la moltitudine degli abitanti e la possanza loro". dove felicità e forza sono corrispondenti, resta da chiarire la modalità di questa "riduzione d'insieme" di una moltitudine; [...] Se è vero che Hobbes ha fondato la concezione moderna della sovranità è anche vero [...] che egli ha compiuto un gesto netto e insieme complesso, ha tracciato una cesura storica secondo due movimenti apparentemente antitetici ma in effetti inseparabili: ha posto un'istanza decisiva e del tutto concreta, proiettandola nel contempo – con il terribile nome di "Leviatano", la bestia marina del Libro di Giobbe – in una dimensione mitologica. Lo stato, o *Commonwealth* (*civica*, nella versione latina), viene notoriamente descritto come un individuo mostruoso, un *deus mortalis* che incutendo un invincibile terrore costringe gli uomini a convivere pacificamente. [...] Se l'illustrazione del frontespizio della prima edizione inglese del Leviathan (1651) non presenta affatto l'immagine veterotestamentaria del drago marino, ma l'enorme creatura in forme umane e fatta di persone, che appare, dalla cintola in su, quale sfondo minaccioso della città e delle sue terre, l'iscrizione che sovrasta questa figura è tratta da Giobbe (41,25), e torna nel capitolo XXVIII come unico chiarimento del titolo del libro: "non est potestas super terram quae comparetur ei", tale è il mostro delle Scritture, e tale, potenza senza paragoni, è il *rector*, il detentore del potere sovrano, ovvero lo stato secondo Hobbes. È una spiegazione in effetti molto succinta che [...] non corrisponde affatto alle aspettative suscitate dal titolo e dalla singolare raffigurazione. Resta tuttavia la concezione della sovranità come invincibile potenza di una strana fiera, un'orrida, imbattibile creatura che è al tempo stesso macchina e persona politica. Un "great Leviathan which is *but* an artificial man" [*n.d.a.* Thomas Hobbes, *Leviathan with Selected Variants from the Latin Edition of 1668*, a c. di E. Curley, Hackett, Indianapolis-Cambridge 1994, p. 3; in corsivo è nostro]. Qui la congiunzione aversativa non ha una funzione demitologizzante. Al contrario, proprio nel fatto che questo essere non sia una manifestazione immediata della potenza divina, bensì un automa prodotto ad arte, risiede il suo particolare aspetto mitologico. Certo, una volta compiuta la trasformazione borghese della società, Locke darà "lo sfratto ad Abacuc" [*n.d.a.* Karl Marx, *Il diciotto brumaio di Luigi Bonaparte*, in Id., *Rivoluzione e reazione in Francia 1844-1850*, Einaudi, Torino 1976, p. 174]. Ma in Hobbes è come se l'immagine biblica restasse in sospeso, esposta non nel suo significato o contesto originale, ma ormai completamente svuotata, non come un mito in sé, ma quale allegoria o minaccioso emblema di un contenuto mitico che non aderisce ad essa, e che pure essa continua efficacemente ad indicare. [...] L'immagine del frontespizio hobbesiano rappresenta innanzitutto un istante: quello in cui emerge, per così dire dal basso, una nuova entità spaziale; in cui la città si stacca da se stessa e il suo "contenuto" risalta sul mero contenente». Andrea Cavalletti, *op. cit.*, pp. 52-64.

¹²² Carl Schmitt cit. in Andrea Cavalletti, *op. cit.*, p. 64.

¹²³ Secondo Paolo Virno, «il concetto di popolo, a detta di Hobbes, è strettamente correlato all'esistenza dello Stato; di più. Ne è un riverbero, un riflesso: se Stato, allora popolo. In mancanza dello Stato, niente popolo. Nel *De Cive*, in cui è esposto in lungo e largo l'orrore per la moltitudine, si legge: *il popolo è un che di uno, che ha una volontà unica e cui si può attribuire una volontà unica* (Hobbes 1642: XII, 8; ma cfr. anche VI, 1, Nota)». Paolo Virno, *op. cit.*, p.11.

¹²⁴ «Egli [Hobbes] ha negato la libertà al di fuori dello stato civile per affermare nel contempo che "paura e libertà sono coerenti [*Fear and Liberty are consistent*"]; e ha organizzato la sua stessa costruzione, strana e insieme razionalmente sofisticata, attraverso una serie di concetti polari: stato di natura e condizione civile, certo, sicurezza e paura, ma soprattutto, *populus* e *multitudo* (*De cive*, VI, 1; XII, 8). *Populus*, il polo positivo, è l'unione degli individui come soggetto politico, l'insieme dei cittadini in quanto partecipi, nello stato civile e sicuro, del potere sovrano.

All'opposto negativo sta la massa disordinata e violenta, *multitudo dissolutionis* o *multitudo dissoluta*. Non ancora riunita in un'unica persona politica, la moltitudine vive, dice Hobbes, nello stato di natura. In altre parole, la condizione naturale dell'uomo [...] è quella di membro di una *multitudo dissoluta*» (Andrea Cavalletti, *op. cit.*, p. 59). Mentre, secondo Paolo Virno, per Spinoza, «la moltitudine sta a indicare una pluralità che persiste come tale sulla scena pubblica, nell'azione collettiva, nella cura degli affari comuni, senza convergere in Uno [lo Stato hobbesiano], senza svaporare in un moto centripeto. [...]». Per Spinoza, la moltitudine è l'architrave delle libertà civili (cfr. Spinoza 1677)». Paolo Virno, *op. cit.*, p. 10.

¹²⁵Cfr. Andrea Cavalletti, *op. cit.*

¹²⁶ Lewis Mumford, *op. cit.*, p. 547.

¹²⁷ Lewis Mumford, *op. cit.*, p. 569.

¹²⁸ Leonardo Benevolo, *La città nella storia d'Europa*, cit.

¹²⁹ Leonardo Benevolo, *La città nella storia d'Europa*, cit., p. 123.

¹³⁰ Leonardo Benevolo, *La città nella storia d'Europa*, cit., p. 167.

¹³¹ «[...] il capitale liquido era in realtà un solvente chimico: divorò la vernice che aveva a lungo protetto la città medievale fino a metterla a nudo la struttura di legno, e nella distruzione delle istituzioni storiche e dei loro edifici si dimostrò ancor più spietato del più temerario tra i sovrani assoluti. Tutta questa trasformazione può essere definita come la sostituzione alla concreta piazza del mercato della città medievale di un astratto mercato supranazionale, che fioriva ovunque si potesse concludere un affare redditizio». Lewis Mumford, *op. cit.*, p. 516.

¹³² Il Grand Tour era un lungo viaggio nell'Europa continentale effettuato dai ricchi giovani dell'aristocrazia britannica a partire dal XVII secolo e destinato a perfezionare la loro educazione con partenza ed arrivo in una medesima città. Questo viaggio poteva durare dai pochi mesi fino a 8 anni. Le destinazioni principali erano la Francia, l'Olanda, la Germania, ma aveva come obiettivo privilegiato l'Italia e Roma in particolare, ma di norma includeva le tappe di Venezia, Firenze, Bologna, Napoli, talvolta Pisa, e poi, i Campi Flegrei, i centri vesuviani, Paestum e arrivando ad includere anche la Sicilia. Durante il Tour, i giovani imparavano a conoscere la politica, la cultura, l'arte e le antichità dei paesi europei. Passavano il loro tempo facendo giri turistici, studiando e facendo acquisti. L'Italia con la sua eredità della Roma antica, con i suoi monumenti, divenne uno dei posti più popolari da visitare. Oltre alla conoscenza del mondo antico gli Inglesi vennero così a contatto con le opere di Palladio e con il Neoclassicismo. Durante il viaggio i giovani potevano acquistare, secondo le loro possibilità e i mezzi, numerose opere d'arte e d'antiquariato e visitare le rovine di Roma, ma anche di Pompei ed Ercolano che erano state riscoperte recentemente. Allo stesso tempo, anche gli studenti di arte da tutte le parti di Europa venivano in Italia ad imparare dagli antichi modelli.

¹³³ «I celebrati monumenti antichi sono verificati coi metodi precisi dell'archeologia e della storia dell'arte. Iniziano gli scavi sistematici di Ercolano (1711), di villa Adriana a Tivoli (1729), di Pompei (1748). Si aprono i primi musei pubblici, al Campidoglio (1732), al Vaticano (1739), a Londra (1759). Si pubblicano i primi rilievi precisi dei monumenti greci (Le Roy, 1758; Stuart e Revett, 1763) e Stuart costruisce a Hagley nel '58 la prima copia corretta di un tempio dorico. La Storia dell'arte antica di Winckelmann compare nel 1764. Il classicismo, fondamento obbligato del gusto europeo da tre secoli, diventa un programma specifico e tendenzioso, il neoclassicismo, che si confronta col neogotico e presto con tutti gli stili del passato, che gli storici studiano e classificano. A un vaglio stilistico unitario si sostituisce una pluralità di regole alternative fra loro, che debbono giustificarsi con argomenti esterni, politici, ideologici, morali». Leonardo Benevolo, *La città nella storia d'Europa*, cit., pp. 163-164.

¹³⁴ Cfr. Lewis Mumford, *op. cit.*

¹³⁵ «La trasformazione delle case più vecchie e più confortevoli in casermoni dove un'intera famiglia, e spesso anche più d'una, poteva essere alloggiata in una sola stanza non era però sufficiente a sistemare la popolazione in aumento delle città più "prosperare". Bisognava perciò costruire nuovi quartieri che accettassero sin dall'inizio questa deprimente condizione come norma generale». Lewis Mumford, *op. cit.*, p. 522.

¹³⁶ «La città ideale dell'uomo d'affari è quella che può essere rapidamente scomposta in unità standard da acquistare e da vendere. L'unità fondamentale non è più il rione o la zona ma la singola area fabbricabile, il cui valore può essere valutato in base ai metri di sviluppo stradale: di qui forme rettangolari strette di base ma molto profonde, che forniscono agli edifici, e soprattutto alle abitazioni, che le compongono una quantità minima di aria e luce. Queste unità tornavano a vantaggio sia dei geometri, sia degli speculatori in beni immobili, sia degli impresari edili, sia dei notai che stendevano i contratti di vendita. Col tempo le aree rettangolari determinarono la costruzione di isolati rettangolari, che divennero a loro volta l'unità di misura dei successivi ampliamenti delle città. [...] La bellezza di questo schema meccanico, dal punto di vista commerciale dovrebbe essere evidente. Esso infatti non pone all'ingegnere quei problemi che presentano inevitabilmente le aree irregolari e le linee di confine ricurve. Bastava un fattorino per calcolare il numero di metri quadrati messi a disposizione dall'apertura di una strada o dalla vendita di un terreno, e bastava un commesso di un notaio per stendere il necessario contratto aggiungendo semplicemente a penna sul documento-tipo le dimensioni dell'area. Infine bastavano una squadra a T ed una triangolare perché un ingegnere municipale, senza nessuna competenza in architettura o in sociologia, potesse progettare una metropoli, con i suoi lotti standard, i suoi blocchi standard e le sue strade dalla larghezza standard; insomma con le sue parti standardizzate, simili e sostituibili. Queste piante avevano la sola funzione di suddividere rapidamente il terreno, di trasformare rapidamente la cascine periferiche in aree fabbricabili e di effettuarne rapidamente la vendita. La mancanza stessa di adattamenti al paesaggio naturale o alle finalità umane ne accresceva, in ragione della sua indeterminatezza, l'utilità come merce di scambio. Il territorio urbano divenne dovunque, come la mano d'opera, un prodotto commerciabile il cui solo valore era quello determinato dal mercato. Concetta come agglomerato puramente materiale di edifici affittabili, la città progettata secondo questi criteri poteva espandersi in ogni direzione. [...] Nella pianta reticolare, come era applicata nella città commerciale, nessuna zona era progettata per le sue funzioni specifiche: la sola funzione presa in esame era la progressiva intensificazione dello sfruttamento, al fine di soddisfare le crescenti esigenze della speculazione finanziaria e di accrescere il valore dei terreni. [...] Sotto l'aspetto puramente commerciale, la pianta reticolare serviva come nessun'altra ai mutamenti di valori, all'espansione accelerata e all'enorme aumento di popolazione richiesti dal regime capitalistico». Lewis Mumford, *op. cit.*, pp. 526-529.

¹³⁷ Cfr. Stefano Catucci, *Introduzione a Foucault*, Laterza, Roma-Bari 2005.

¹³⁸ In questi secoli (fino alla caduta dell'*ancien régime*), segnati dal passaggio dalla manifattura all'industria, dal mercantilismo al capitalismo vero e proprio per capirsi, assistiamo alla sua fase ascendente del modo di produzione capitalistico, e vediamo l'organizzazione sociale che va forgiando. Schematizzando: vediamo aumentare grandemente il numero dei salariati produttivi, aumenta la massa salariale, aumentano i profitti. Un'economia in espansione esige un'espansione demografica, la quale a sua volta ha bisogno di una città sempre più grande, tale da poter ospitare i migranti dalle campagne. Si va formando un vero e proprio esercito industriale, sia attivo (prevalente) che di riserva (ridotto), a cui segue la creazione di ampio margine di sovrappopolazione relativa, che oscilla entro e fuori i margini del ciclo produttivo.

¹³⁹ Nel XVII secolo, la repubblica rivoluzionaria di *Cromwell* sconfigge il vecchio ordine, e benché questa abbia vita breve e Cromwell stesso venga ucciso, essa apre la strada alla nuova

rivoluzione della fine del secolo, nella forma che ancora oggi si conosce della monarchia parlamentare.

¹⁴⁰ « Essa ha compiuto ben altre meraviglie che le piramidi egiziane, acquedotti romani e cattedrali gotiche, ha portato a termine ben altre spedizioni che le migrazioni dei popoli e le crociate». Cfr Karl Marx, Friedrich Engels, *Manifesto del Partito Comunista* consultabile all'indirizzo <http://www.marxists.org/italiano/marx-engels/1848/manifesto/mpc-1c.htm>

¹⁴¹ Fin dalla sua comparsa "embrionale" in seno alle mura delle città medievali d'Europa, il modo di produzione capitalistico continua ad evolversi, a svilupparsi, migliorando continuamente se stesso: la rivoluzione tecnologico-industriale, di cui la metropoli contemporanea è figlia, e suo prodotto oramai pienamente maturo, è una tappa inevitabile dello stesso modo di produzione attraverso cui il Capitale, legando e associando gli uomini in un rapporto sociale di valore, da inizio ad una più alta socializzazione della produzione e, inversamente, ad una ancor più netta divisione in classi della specie: la borghesia e il proletariato, chi detiene i mezzi di produzione e chi ne è escluso.

¹⁴² L'economista scozzese Adam Smith, autore di *An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations del 1776*, uno dei primi studi di economia politica dopo la svolta macchinista, è teorico dell'incremento della produttività del lavoro attraverso la sua crescente divisione e specializzazione, nonché ideologo del capitalismo liberista e di quella cosiddetta *mano invisibile* del mercato che avrebbe risolto per via *naturale* le contraddizioni economiche dello stesso e i conseguenti conflitti tra le classi, assicurando il benessere della collettività intera attraverso l'uso efficiente delle risorse.

¹⁴³ Aumenta il numero dei salariati produttivi, aumenta il numero degli improduttivi, aumenta la massa salariale ed aumentano i profitti. In termini di popolazione tutto ciò si traduce da una parte in un esercito industriale attivo, occupato, pronto ad essere rimpiazzato a seconda del caso da quello di riserva, mentre dall'altra in una sovrappopolazione relativa sempre più preminente. «Quanto maggiori sono la ricchezza sociale, il capitale in funzione, il volume e l'energia della sua crescita, quindi anche la grandezza assoluta del proletariato e la forza produttiva del suo lavoro, tanto maggiore è l'esercito industriale di riserva. La forza di lavoro disponibile è sviluppata dalle stesse cause che sviluppano la forza d'espansione del capitale. La grandezza proporzionale dell'esercito industriale di riserva cresce dunque insieme con le potenze della ricchezza. Ma quanto maggiore sarà questo esercito di riserva in rapporto all'esercito operaio attivo, tanto più in massa si consoliderà la sovrappopolazione, la cui miseria è in proporzione inversa del suo tormento di lavoro. Quanto maggiore infine lo strato dei Lazzari della classe operaia e l'esercito industriale di riserva, tanto maggiore il pauperismo ufficiale. *Questa è la legge assoluta, generale dell'accumulazione capitalistica*. Come tutte le altre leggi essa è modificata nel corso della propria attuazione da molteplici circostanze la cui analisi qui non rientra» (Karl Marx, *Il Capitale. Libro I*, Editori Riuniti, Roma 2006, p. 409). Marx appunto chiama questa teoria della popolazione *legge assoluta dell'accumulazione capitalistica* nota anche come *legge della miseria crescente o ancora della sovrappopolazione relativa* (fluttuante, preminente e consolidata); ma il concetto non cambia. E' necessario comprendere come il numero della popolazione non sia indipendente ed astratto rispetto al particolare modo di produzione storico che invece lo determina.

¹⁴⁴ Friedrich Engels cit. in Andrea Cavalletti, *op. cit.* p. 35.

¹⁴⁵ Per Malthus la crescita della popolazione è geometrica, quella dei mezzi di sussistenza è solo aritmetica, in qualsiasi fase storica dello sviluppo produttivo si trovi la nostra Specie, e quindi non tiene conto che, a causa del capitalismo, la produzione di cibo e mezzi di sussistenza è cresciuta esponenzialmente, molto più della popolazione. Il suo errore più grande è stato quello di scambiare la causa con l'effetto ovvero di attribuire l'aumento e la diffusione della povertà e della fame (condizione pressoché normale di tutte le città industriali dell'epoca) alla pressione

demografica, mentre quest'ultima è la diretta conseguenza della crescita quantitativa del capitalismo, al suo bisogno crescente di manodopera. Ancora oggi in molti continuano a considerarlo il capostipite dell'ecologia demografica anche se, stando alla sua teoria, oggi la Cina e l'India non potrebbero neppure esistere (invece esistono e si sviluppano perché la loro produzione di cibo è cresciuta in modo esponenziale, più della popolazione, e non in modo aritmetico).

¹⁴⁶ La "legge del decremento proporzionale del capitale variabile" significa diminuzione relativa della domanda di lavoro, e questo è un dato storico specifico della società capitalistica giunta alla sottomissione reale del lavoro da parte del Capitale (drenaggio di plusvalore relativo al posto di quello assoluto, macchinismo, automazione, aumento della produttività). Nella società feudale e in quella antica ciò non poteva succedere, perché la quantità di produzione era legata in modo ancora "naturale" alla popolazione e viceversa, mentre nel capitalismo le due entità vengono separate, anche se ovviamente il Capitale può esistere solo se c'è popolazione operaia, e può valorizzarsi meglio se essa è sovrabbondante e a basso prezzo. Perciò la sovrappopolazione relativa gli è utile (mentre quella che diventa "consolidata" è destinata alla miseria pura, dato che non serve a nulla e deve essere per giunta mantenuta); ed è chiamata *relativa* perché non è originata da una popolazione operaia semplicemente in esubero rispetto al processo di produzione della ricchezza, che potrebbe essere modificato, bensì dall'evoluzione della forza produttiva sociale, che invece è *storicamente data* e che permette al Capitale di fare a meno della stessa manodopera che lo genera. Perciò la forza-lavoro può temporaneamente espandersi o restringersi, ma storicamente può soltanto ridursi nei confronti della quantità di valore che essa mette in moto: «Producendo l'accumulazione del capitale, e nella misura in cui vi riesce, la classe salariata produce quindi essa stessa gli strumenti della sua messa in soprannumero, o della sua metamorfosi in sovrappopolazione relativa. Ecco la *legge della popolazione* che distingue l'epoca capitalistica e corrisponde al suo modo di produzione». Karl Marx, *Il Capitale. Libro I*, Editori Riuniti, Roma 2006, p. 409.

¹⁴⁷ Lewis Mumford, *op. cit.*

¹⁴⁸ «L'industria dei trasporti costituisce da un lato un ramo di produzione indipendente, quindi una particolare sfera di investimento per il capitale produttivo; dall'altro si distingue per il suo apparire come prolungamento del processo di produzione». Karl Marx, *Il Capitale. Libro II*, Editori Riuniti, Roma 2006, p. 567.

¹⁴⁹ «Qui siamo realmente [nella città vecchia] in un quartiere quasi dichiaratamente operaio, poiché anche i negozi e le osterie non si prendono la briga di apparire un po' puliti. Ma questo non è ancora nulla a paragone delle viuzze e dei cortili che si stendono dietro di esse, e ai quali si arriva soltanto per mezzo di stretti passaggi coperti attraverso i quali non passano neppure due persone l'una accanto all'altra. È difficile immaginare la disordinata mescolanza delle case che si fa beffe di ogni urbanistica razionale, l'ammassamento, per cui sono realmente addossate le une alle altre. E la colpa non è soltanto degli edifici sopravvissuti ai vecchi tempi di Manchester: in tempi più recenti la confusione è stata portata al massimo, poiché dovunque vi fosse un pezzetto di spazio tra le costruzioni dell'epoca precedente, si è continuato a costruire e rappazzare, fino a togliere tra le case anche l'ultimo pollice di terra ancora suscettibile di essere utilizzato. [...] qui cessa [nella città nuova sorta con l'industria] ogni sembianza di città; singole file di case o gruppi di strade sono sparsi qua e là come piccoli villaggi sparsi sul nudo terreno argilloso, dove non cresce neppure l'erba; le case, o piuttosto i *cottages*, sono in cattivo stato, mai riparate, sudice, dotate di abitazioni in scantinati umidi e insalubri: le strade non sono lastricate né hanno canali di scolo, ma ospitano innumerevoli colonie di maiali, rinchiusi in piccoli cortili e stalle ovvero liberi di passeggiare per il pendio. [...] I *cottages* operai non vengono più costruiti singolarmente, ma quasi sempre a dozzine, o addirittura a mucchi: un solo imprenditore costruisce una o più strade alla volta. Queste vengono allora disposte come segue: un lato è costituito dai *cottages* di prima fila,

che sono tanto fortunati da avere una porta posteriore ed un piccolo cortile, e per i quali è richiesto l'affitto più alto. Dietro il muro dei cortili di questi *cottages* vi è un'angusta viuzza, la via secondaria (*back street*), che è ostruita da costruzioni alle due estremità e nella quale sbocca letteralmente uno stretto vicolo o un passaggio coperto. I *cottages* che guardano su questa viuzza pagano un fitto minore degli altri, ed in generale sono i più trascurati. Essi hanno il muro posteriore in comune con la terza fila di *cottages*, che guardano dal lato opposto sulla via e pagano un fitto inferiore a quello della prima fila, ma superiore a quello della seconda. [...] Gli imprenditori preferiscono questo sistema di costruzione perché risparmia spazio e consente di sfruttare ancor più gli operai meglio pagati, mediante i più alti affitti di *cottages* della prima e della terza fila. [Essi] non sono mai i proprietari del suolo, ma, secondo il costume inglese, lo hanno in affitto soltanto per venti, trenta, quaranta, cinquanta o anche novant'anni, trascorsi i quali esso ritorna all'antico proprietario con tutto ciò che si trova su di esso, senza che questi debba rimborsare nulla per la costruzione erettavi. Perciò l'affittuario costruisce gli edifici in modo tale che, allo scadere del termine contrattuale, siano il più possibile privi di valore; e poiché spesso tali *cottages* vengono costruiti soltanto venti o trent'anni prima di tale data, è facile comprendere che gli imprenditori non vi vorranno spendere molto». Friedrich Engels, *La situazione della classe operaia in Inghilterra (1845)* cit. in Leonardo Benevolo, *Le origini dell'urbanistica moderna*, Laterza, Roma-Bari 2001, pp. 41-50.

¹⁵⁰ «[...] un movimento, l'urbanizzazione, in cui tanto l'*urbe* quanto i suoi suburbi stessi vengono catturati e in cui ogni loro relazione a sua volta rientra. Non si tratta dell'"espansione moderna" come ampliamento dello spazio urbano, ma del suo volgere in processualità; è in gioco un flusso continuo e unitario secondo il quale anche la casa più piccola diviene "*urbe* elementare e originaria"». Andrea Cavalletti, *op. cit.* pp. 22-23.

¹⁵¹ «"Cos'è l'*urbe*? Un insieme di abitazioni legate da un sistema viario più o meno perfetto, poco importa. Che cos'è la casa? Né più né meno che un insieme di vie e luoghi di abitazione, come l'*urbe*. La grande *urbe* e l'*urbe*-casa differiscono solamente per le dimensioni e per la società che in esse vivono: società numerosa e complessa da una parte, società composta da poche persone e semplice dall'altra". Dalla distribuzione domestica alla viabilità urbana, dalla casa alla totalità della superficie terrestre "attraversata da un torrente inesauribile di movimento e di circolazione", si estende il campo illimitato della società [...]; se l'essere in società è sempre considerato quale dominante o dominato, padrone o schiavo, incluso o escluso, potente o miserabile, è a questo livello, e nel senso della sua definizione, che il dispositivo urbanistico può operare». Ildefonso Cedrà cit. in Andrea Cavalletti, *op. cit.* p. 30.

¹⁵² Andrea Cavalletti, *op. cit.* pp. 24-25.

¹⁵³ «"Urbanizzazione" si colloca così precisamente in luogo di "popolazione" poiché nella relazione fra il centro abitato in senso generico e l'azione di urbanizzare ne va della popolazione stessa. Si può affermare in tal senso che Cedrà abbia voluto coniare un neologismo proprio perché interessato a non perdere il senso eminente di "popolazione"». Andrea Cavalletti, *op. cit.* p. 29.

¹⁵⁴ Andrea Cavalletti, *op. cit.* p. 23.

¹⁵⁵ Il Benevolo, cogliendo invece l'aspetto utopistico-ideologico, sostiene: «Nell'ambito di questo impegno [la risoluzione dei problemi urbani portati dall'industrializzazione] esistono due linee d'azione, che per ora si presentano nettamente divise: ci si avvicina ai problemi dell'urbanistica moderna o partendo da un modello ideologico globale, che è presentato in alternativa alla città esistente e che si tenta di realizzare sperimentalmente lontano da questa [si riferisce agli Owen e ai Fourier], oppure partendo da singole esigenze tecniche, connesse con lo sviluppo della città industriale, e cercando di correggere i suoi singoli difetti». Poi però aggiunge: «Le due linee tendono a convergere ed integrarsi, perché i tentativi di realizzare i modelli teorici

portano le teorie a scontrarsi con la realtà». Leonardo Benevolo, *Le origini dell'urbanistica moderna*, cit., pp. 57-60.

¹⁵⁶ Dice Benevolo: «L'economia capitalistica e la nuova tecnica del lavoro in officina hanno sconvolto le antiche forme di insediamento, producendo i mali e le miserie che si costatano in ogni parte dell'Inghilterra. Ma la stessa tecnica e la stessa capacità di previsione possono essere estese dal lavoro alle altre funzioni della vita, dall'officina alla città, permettendo di intravedere un possibile rovesciamento dell'attuale processo disintegratore, dovuto ad un'applicazione unilaterale dei suoi principi» (Leonardo Benevolo, *Le origini dell'urbanistica moderna*, cit., p. 64). In particolare i due esperimenti pratici di Owen (New Lanark in Scozia e l'ancor più avanzata New Harmony nei giovani Stati Uniti) stanno a dimostrare quanto. Si basano su fatti reali, non su idee o interpretazioni o modelli mentali e proprio per questo non si è più nel campo dell'utopia. La loro realizzazione deve essere raggiunta attraverso un cambiamento del diritto di proprietà, un riforma generale dell'organizzazione delle aziende ed infine un cambiamento della forma matrimoniale vigente all'epoca come sostiene Engels. Tutto ruota e scaturisce dal piano di produzione della fabbrica, attorno a cui si riorganizza l'intera comunità e i rapporti tra i suoi componenti, il loro tempo di vita e il loro tempo di lavoro. Proprio la giornata lavorativa passa dalle canoniche quattordici ore, alle dieci e mezzo, grazie alla razionalizzazione dei cicli lavorativi ed a un loro maggior rendimento dovuti allo sviluppo tecnologico e scientifico, sempre giusta Engels. Owen prevede che il tempo di vita liberato permetterebbe agli operai e ai loro figli di dedicare più ore a sé stessi. L'istruzione sarebbe un bene per tutti che potrebbe sviluppare appieno la cooperazione, la capacità di intervenire nella vita produttiva e nella progettazione delle strutture utili alla comunità. Quest'ultima, come del resto in quasi tutte le utopie precedenti, deve vivere in un tessuto urbano che sia la negazione della miseria e della degenerazione rappresentate dagli *slum* industriali dell'epoca, in un ambiente progettato e non casuale. Ciò comporta un rivoluzionario rapporto città-campagna: come dimostra la pianta urbana della colonia socialista di New Harmony, i due mondi (rurale ed urbano) non si contrappongono, né l'uno domina l'altro, al contrario di qualsiasi altra città industriale dell'epoca nei confronti del territorio agricolo circostante, ma dialogano, compenetrandosi armoniosamente. Si tenta di eliminare ciò che c'è di negativo dallo *stile di vita* cittadino senza rinunciare alle opportunità che questo offre, e quindi di mantenerlo *urbano* anche in un contesto *rurale*, superando lo storico dualismo città-campagna. La società deve essere ridisegnata in rapporto a ciò che può realmente essere la fabbrica; il tessuto urbano e il territorio circostante perdono le caratteristiche negative dovute alla divisione sociale del lavoro e cadono le barriere tra l'interno e l'esterno della fabbrica, tra l'operaio e il cittadino. Cfr. Friedrich Engels, *L'evoluzione del socialismo dall'utopia alla scienza*, Editori Riuniti, Roma 1970.

¹⁵⁷ «Egli considera immorale e assurda una società basata sulla competizione degli interessi individuali o di classe, e propone come alternativa l'unione degli sforzi, per raggiungere uno stato di armonia universale la cui realizzazione deve avvenire gradualmente, attraverso sette periodi storici» (Leonardo Benevolo, *Le origini dell'urbanistica moderna*, cit., p. 82). Il falansterio deve essere un edificio unitario da contrapporre alla città indifferenziata, attraverso cui organizzare sia il territorio che la vita sociale. Si tratta di una grande casa collettiva, che non ospita famiglie, ognuna possedente il suo appartamento, ma dove lo spazio individuale è minimizzato a vantaggio di quello condiviso. La famiglia non deve essere più la cellula base su cui poggia la società. Vi è divisione degli spazi interni ed esterni in base alle funzioni o all'età degli usufruenti. Nel falansterio l'attività giornaliera di ogni individuo è scandita in modo rigoroso da un regolamento interno: ora per ora si fisserebbero i compiti da svolgere, ed anche i contatti e le interazioni personali sarebbero disciplinati da un preciso *cerimoniale*, spontaneamente accettato da tutti i componenti perché corrispondente agli interessi, alle esigenze e alle passioni di ognuno.

¹⁵⁸ È proprio questo l'ostacolo più grande di cui non si avvedono, ma che li mette con le spalle al muro, primo fra tutti Owen. Osservando che i suoi operai di New Lanark consumano solo una piccola parte della ricchezza totale prodotta, mentre il resto veniva intascato dai proprietari (lui era solo il direttore), muove le sue critiche al profitto economico borghese, venendo immediatamente perseguitato politicamente. Cfr. Friedrich Engels, *L'evoluzione del socialismo dall'utopia alla scienza*, cit.

¹⁵⁹ Leonardo Benevolo esprime numerose riserve in merito a tale visione, che ritroviamo in Marx ed Engels. Secondo lui il cambiamento urbano ed urbanistico non è legato e dipendente da quello, diciamo, socio-economico, che invece considera pressoché autonomi e risolvibili per parti: «Le soluzioni offerte al problema della città moderna sono astratte e schematiche in quanto manca una realistica valutazione dei legami fra i programmi urbanistici e lo sviluppo generale dei rapporti economici e sociali, facilitando l'illusione che assetto urbanistico e assetto sociale si identifichino tra loro, e il secondo possa essere costruito con i tempi e i metodi del primo. Marx ed Engels, tuttavia, partendo da un'analisi diretta dei rapporti economici, accettano implicitamente questa identità rovesciando i due termini, e supponendo che i cambiamenti urbanistici siano una necessaria conseguenza dei mutati rapporti sociali: di qui l'indifferenza per la questione urbanistica, e l'indeterminatezza delle previsioni circa le forme d'insediamento nella futura società» (Leonardo Benevolo, *Le origini dell'urbanistica moderna*, cit., p. 114). Ovviamente l'indeterminatezza delle soluzioni urbane espone dai due rivoluzionari tedeschi (e da ogni altro socialista scientifico dell'epoca) è dovuta al fatto che ritenevano inutile la prefigurazione mentale di precisi modelli urbani senza che vi fosse alla base un generale cambiamento rivoluzionario della società e del modo di produzione; è quest'ultimo infatti che determina la forma-città ed i suoi contenuti. Per cui, secondo Engels, è impossibile risolvere il problema della casa, della città e del territorio nel suo assetto globale rimanendo all'interno del sistema capitalistico, al massimo si può solamente rimasticare vecchi formule: «Voler risolvere la questione delle abitazioni e nello stesso tempo voler conservare gli odierni grandi agglomerati urbani è un controsenso. Ma gli odierni grandi agglomerati urbani saranno eliminati soltanto dall'abolizione del modo capitalistico di produzione» (Friedrich Engels, *La situazione della classe operaia in Inghilterra (1845)* cit. in Leonardo Benevolo, *Le origini dell'urbanistica moderna*, cit., p. 115). La Storia passata, con il rapido esaurimento degli esperimenti urbani ed abitativi dei socialisti utopisti, e la Storia presente, con lo sviluppo incontrollato ed inarrestabile delle metropoli, in particolare quelle del cosiddetto terzo mondo (i cui slum, attraverso l'attuale fase di industrializzazione spinta passeranno dall'attuale un miliardo di abitanti ai due previsti per il 2030 stando agli attuali ritmi di crescita), sembra dar ragione ad Engels e a chi come lui muove ogni critica dalla scienza sociale.

¹⁶⁰ «[...] la prevalenza dei vuoti sui pieni, l'agile ossatura nervata, il ritmico alternarsi di archi classici e sottili pilastri. L'architettura vi si riduce a poche linee nere, che racchiudono superfici rese percepibili solo dalla loro trasparenza; ma in quell'immagine minimale si concentrò tutta la poderosa energia di nuove strutture, di nuove forme, di nuovi sistemi costruttivi che annullarono di colpo l'autorità della tradizione. Il disegno di Paxton si basava sulla sua esperienza di progettista di serre, ma sfruttava al massimo la disponibilità di nuovi materiali come il vetro e il ferro. [...]. Nessuno aveva mai usato il vetro come materiale strutturale in un fabbricato di quelle dimensioni [...]. Paxton ideò una struttura costituita da pezzi standardizzati, da realizzare fuori opera e da montare sul posto. [...]. Tutti i pezzi, eseguiti a macchina in vari stabilimenti industriali, erano intercambiabili. La completa standardizzazione delle parti componenti, la minuta precisione dei calcoli, la rigida programmazione dei tempi, la meccanizzazione della produzione e dei sistemi costruttivi ne fecero il paradigma di una industrializzazione già pronta a sfruttare le sue potenzialità per invadere il mercato dei beni di consumo». Maurizio Vitta, *Il progetto della bellezza*, Einaudi, Torino 2001, pp. 37-38.

¹⁶¹ Solo un anno prima della Great Exhibition era apparso sulla Neue Rheinische Zeitung del maggio-ottobre 1850 uno scritto firmato da Marx ed Engels, nel quale si osservava che quella manifestazione era stata progettata, «con il più ammirevole sangue freddo, dalla borghesia inglese proprio nel 1849, anno in cui l'intero continente faceva sogni rivoluzionari. [...]». Questa esposizione è una chiara testimonianza della forza concentrata della grande industria moderna, che ovunque abbatte le barriere nazionali. Nel momento in cui essa espone, concentrato in uno spazio esiguo, l'insieme delle forze produttive dell'industria moderna [...] essa espone anche il materiale che [...] si produce ogni giorno per l'edificazione della nuova società. Con questa esposizione la borghesia moderna innalza nella Roma moderna il suo Pantheon, in cui mette in mostra con orgogliosa soddisfazione gli dèi che essa stessa si è creati». Karl Marx, Friedrich Engels cit. in Maurizio Vitta, *op cit.*, p. 57.

¹⁶² Pierre-Joseph Proudhon è stato un filosofo e anarchico francese. La summa del suo pensiero politico si trova nell'opera "Del Principio Federativo", pubblicata pochissimi anni prima di morire. In essa definisce il federalismo come teoria dello stato basato sul contratto politico (o di federazione). Afferma che lo stato, per essere coerente con il suo principio, deve equilibrare nella legge l'autorità con la libertà e che questo si ottiene ponendo a perno del loro equilibrio il contratto politico o di federazione fra le persone responsabili. Potrebbe essere questa la "religione civile dell'umanità" per i prossimi secoli. È considerato il padre del federalismo integrale. Nella *Célébration du Dimanche* definì la proprietà privata come l'ultimo dei falsi dèi, in quanto è un ostacolo all'uguaglianza fra gli uomini, cioè alla giustizia [...]. In realtà ciò che Proudhon vuole combattere è soltanto la proprietà come mezzo di sfruttamento di altri uomini: i mezzi di produzione e la casa da abitare devono appartenere a chi li adopera, finché li adopera. Nella questione delle abitazioni Engels non lo schernisce direttamente, ma prende a bersaglio A. Mulberg, considerato un suo seguace, e con esso la sua concezione ideale del diritto, della giustizia, della proprietà della casa, nonché la sua proposta di abolire le case in affitto e dare a tutti la proprietà delle stesse: «Immaginatevi, ora, la bella condizione che si avrebbe qualora ogni lavoratore, piccolo borghese e borghese sarà costretto a diventare, con rate annuali, proprietario dapprima parziale e poi totale della sua abitazione! La cosa avrebbe ancora un possibile senso nei settori industriali dell'Inghilterra, dove sono una grande industria, ma piccole case per lavoratori, e dove ogni operaio coniugato abita in una cassetta tutta per sé. La piccola industria di Parigi, come pure della maggior parte delle grandi città continentali, invece, è integrata da grandi caseggiati, in cui abitano insieme venti, trenta famiglie. Il giorno del gran decreto liberatorio, che proclama l'abolizione delle case di affitto, Pietro lavora in una fabbrica di macchinari a Berlino. Trascorso un anno, è proprietario, bene che vada, dell'undicesima parte del suo appartamento monocamera ad un certo quinto piano presso la Porta d'Amburgo. Perde il suo lavoro e subito dopo si ritrova in un appartamento simile, con una splendida vista sul cortile, in un terzo piano presso il Pothof ad Hannover, dove, dopo un soggiorno di cinque mesi, ha acquistato 1/36 della proprietà proprio quando una qualche trappoliera lo sbalza a Monaco di Baviera e lo costringe ad accollarsi, con un soggiorno di undici mesi, esattamente 11/180 del diritto di proprietà su di uno stabile piuttosto buio, a piano terra, dietro la Ober-Angergasse. Ulteriori trasferimenti, come oggi capitano spesso agli operai, gli appioppiano, inoltre: 7/360 di un non meno raccomandabile appartamento a St. Gallen, 23/180 di un altro a Leeds e 347/56223, calcolato esattamente perché non abbia nulla a ridire la "giustizia eterna", d'un terzo a Seraing. Che cosa resta in mano a Pietro, di tutte queste porzioni di appartamenti? Chi gliene dà il giusto valore? Dove mai andrà a pescare il proprietario i proprietari delle rimanenti porzioni di tutte quelle che sono state le sue abitazioni? E, anzitutto, come si regolano i rapporti di proprietà di un qualsiasi grande caseggiato, i cui vari piani comprendono diciamo venti appartamenti e che, trascorso il termine di riscatto è abolite le case d'affitto, appartiene forse trecento proprietari parziali, che sono dispersi in tutte le parti del

mondo? Il nostro proudhoniano risponderà che sino a quel momento esisterà la Banca di cambio proudhoniana che a qualsiasi momento pagherà a chiunque, per ogni prodotto di lavoro, il pieno ammontare di quest'ultimo, e quindi anche il pieno valore di ogni porzione d'appartamento. Ma la Banca di cambio proudhoniana, in primo luogo non c'entra affatto, perché non viene mai menzionata negli articoli sulla questione delle abitazioni; in secondo luogo essa poggia su uno strambo errore, per cui chiunque voglia vendere una data merce, dovrebbe trovare sempre e necessariamente chi gliela compri a pieno valore, e in terzo luogo, ancora prima che Proudhon la inventasse, ha già fatto più d'una volta fallimento di Inghilterra sotto il nome di Labour Exchange Bazaar. Quella che il lavoratore debba *acquistare* la sua ubicazione, è un'idea che poggia interamente anch'essa su di una concezione di fondo reazionaria di Proudhon già messa in risalto, secondo cui le condizioni create dalla grande industria moderna sono delle aberrazioni patologiche e la società deve essere condotta a forza - cioè contro la corrente che essa segue da cento anni - ad uno stato di cose in cui l'antico e stabile lavoro manuale del singolo sia la regola, a uno stato che non è nient'altro che un'idealizzata restaurazione di quella piccola industria che si è estinta e che è tuttora in via di estinzione. Una volta i lavoratori siano ricaduti in questa stabile condizione, una volta che quindi sia felicemente domato il "vortice sociale", è naturale che il lavoratore possa tornare ad aver bisogno della proprietà di "casa e focolare", e la suesposta teoria di riscatto appare meno insulsa. Senonché Proudhon dimentica che, per venire a capo di tutto questo, è necessario prima rimettere indietro di cento anni l'orologio della storia universale, e che facendolo, egli riconvertirebbe gli operai di oggi in anime di schiavi anguste, striscianti, vili come quelle dei loro trisnonni». Friedrich Engels, *La questione delle abitazioni*, 1872, consultabile all'indirizzo <http://www.marxists.org/italiano/marx-engels/1872/abitazioni/index.htm>

¹⁶³ «Poniamo [sulla carta] che in una data regione industriale sia diventato normale che ogni operaio posseda la sua casetta. In questo caso la classe operaia di quella regione abita gratuitamente; del valore della sua forza lavoro non fanno più parte le spese per l'abitazione. Ma ogni riduzione dei costi di produzione della forza lavoro, cioè ogni durevole deprezzamento dei bisogni vitali del lavoratore, "in forza delle ferree leggi dell'economia politica", si risolve nel ridurre il valore della forza lavoro e finisce quindi per l'aver come conseguenza una corrispondente caduta del salario. Quest'ultimo, quindi, verrebbe decurtato in media del valore medio della pigione risparmiata, vale a dire che il lavoratore pagherebbe l'affitto della sua propria casa non più, come prima, in denaro al padrone, ma in lavoro non retribuito all'industriale per cui lavora. In tal modo i risparmi dell'operaio investiti nella casetta diventerebbero sì, in un certo qual modo, capitale, ma non per lui, bensì per il capitalista che gli dà lavoro». Friedrich Engels, *La questione delle abitazioni*, cit.

¹⁶⁴ Con lo spirito di Haussmann «intendo la prassi generalizzata di aprire le brecce nei quartieri operai, [...] poco importa se a ciò si sia indotti da considerazioni attinenti all'igiene pubblica o all'abbellimento della città, ovvero dal bisogno di grandi locali per negozi siti in posizione centrale o da esigenze di traffico, quali sono costruzioni ferroviarie, strade e via dicendo. Il risultato è ovunque lo stesso per diversa che sia l'occasione: i vicoli e i vicioletti più scandalosi spariscono dietro la gran glorificazione che la borghesia fa di se stessa in ragione di questo gigantesco successo, ma rinascono ben presto altrove e spesso nelle immediate vicinanze». Friedrich Engels, *La questione delle abitazioni*, cit.

¹⁶⁵ Leonardo Benevolo, *Le origini dell'urbanistica moderna*, cit., pp. 176-178.

¹⁶⁶ Cfr. Leonardo Benevolo, *La città nella storia d'Europa*, Laterza, Roma-Bari 2004.

¹⁶⁷ La crisi economica del 1873, manifestatasi tra l'altro con il crollo della borsa di Vienna, in realtà è dovuta alla confluenza di una serie di crisi, come quella del settore trainante delle ferrovie, giunto oramai, intorno al 1870, a saturazione. Bisogna aggiungere poi una crisi agraria, dovuta alla concorrenza dei prodotti provenienti dagli Stati Uniti e immessi sul mercato a costi

minori di quelli europei, e soprattutto (e non certamente ultima) una crisi generale di sovrapproduzione. A questo segue un periodo di grande depressione a cui i maggiori paesi avanzati reagiscono con, ad esempio, il protezionismo, che pone dazi sull'importazione delle merci straniere in modo da salvaguardare le aziende nazionali, e la costruzione di vasti imperi coloniali in Asia e in Africa in modo da allargare il mercato per i propri prodotti, da controllare le materie prime ed infine da avere a disposizione serbatoi per l'emigrazione.

¹⁶⁸ Leonardo Benevolo, *Le origini dell'urbanistica moderna*, cit., p. 195.

¹⁶⁹ È una struttura senza elementi principali e secondari congiunti ad incastro, ma numerosi sottili listelli, di dimensioni unificate, accostati a distanze modulari e uniti con semplici chiodi. Le aperture, porte e finestre, sono multipli del modulo fondamentale; uno strato di tavole diagonali assicura il controventamento della struttura, mentre un secondo strato di tavole disposte ad embrice difende l'edificio dalle intemperie. Questa struttura consente di sfruttare la lavorazione industriale del legname in dimensioni unificate, abbrevia i tempi della posa in opera e non esige una manodopera specializzata.

¹⁷⁰ La Scuola di Chicago è un movimento od una vera e propria scuola di architettura che si è formata a Chicago tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento. L'ambiente in cui si sviluppò fu quello creatosi dopo l'incendio della città del 1871, ed ad essa parteciparono due generazioni di architetti ed ingegneri di cui la prima era forte delle esperienze maturate durante la Guerra di secessione americana. La scuola, promosse, tra le prime, l'uso della nuova tecnologia delle strutture in acciaio nella costruzione degli edifici commerciali, e sviluppò anche nuovi canoni estetici (soprattutto nel disegno ripetitivo dei motivi delle facciate), influenzata anche dal corrispondente evolversi delle avanguardie architettoniche in Europa antecedenti al Movimento Moderno.

¹⁷¹ Il taylorismo è una teoria riguardante il management esposta da Frederick Taylor nella sua monografia del 1911: *The Principles of Scientific Management*. Taylor si propone di organizzare il modello lavorativo secondo tre fasi: 1) analizzare le caratteristiche della mansione da svolgere; 2) creare il prototipo del lavoratore adatto a quel tipo di mansione; 3) selezionare il lavoratore ideale, al fine di formarlo e introdurlo nell'azienda.

¹⁷² Con il termine fordismo si usa indicare una peculiare forma di produzione basata principalmente sull'utilizzo della tecnologia della catena di montaggio (*assembly-line* in inglese) al fine di incrementare la produttività. Spesso connotato negativamente, il termine fu teorizzato da Antonio Gramsci. Utilizzata a partire dal 1913 dall'industriale statunitense Henry Ford, ispiratosi alle teorie proposte dal connazionale Taylor.

¹⁷³ Mentre diminuisce il numero dei salariati produttivi, aumenta grandemente la produttività e quindi il numero dei salariati improduttivi. Stazionando la massa salariale, giganteggiano i profitti. Di riflesso, abbiamo sempre l'esercito industriale attivo, in crescita quello di riserva, e prevalente la sovrappopolazione relativa al di fuori dei parametri che regolano il ciclo produttivo. «Alla tendenza monopolistica del capitalismo si è sempre accompagnata una dinamica frenetica dell'industria minore, che nasce e muore in continuazione seguendo le alterne vicende del mercato. La centralizzazione industriale e finanziaria, che in gran parte sostituisce la vecchia concentrazione, ingloba grande e piccola industria in una rete d'interessi in cui scompare il singolo capitalista e domina incontrastato, al di là dei nomi dei vari personaggi registrati dalla cronaca, il Capitale anonimo. I cambiamenti che le nuove tecnologie stanno provocando nell'economia permettono di mettere in evidenza sia l'invarianza del sistema nel tempo, sia la caratteristica specifica del Capitale giunto all'apice della sua corsa con l'estorsione di plusvalore relativo tramite il macchinismo». Karl Marx (a cura di Bruno Maffi), *Capitolo VI inedito*, Etas, Milano 2002, p. 74.

¹⁷⁴ Cfr. Lenin, *L'imperialismo fase suprema del capitalismo*, La Città del Sole, Napoli 2003.

¹⁷⁵ «L'imperialismo sorse dall'evoluzione e in diretta continuazione delle qualità fondamentali del capitalismo in generale. Ma il capitalismo divenne imperialismo capitalistico soltanto a un determinato e assai alto grado del suo sviluppo, allorché alcune qualità fondamentali del capitalismo cominciarono a mutarsi nel loro opposto, quando pienamente si affermarono e si rivelarono i sintomi del trapasso a un più elevato ordinamento economico e sociale. In questo processo vi è di fondamentale, nei rapporti economici, la sostituzione dei monopoli capitalistici alla libera concorrenza. La libera concorrenza è l'elemento essenziale del capitalismo e della produzione mercantile in generale; il monopolio è il diretto contrapposto della libera concorrenza. Ma fu proprio quest'ultima che cominciò, sotto i nostri occhi, a trasformarsi in monopolio, creando la grande produzione, eliminando la piccola industria, sostituendo alle grandi fabbriche altre ancor più grandi, e spingendo tanto oltre la concentrazione della produzione e del capitale, che da essa sorgeva e sorge il monopolio, cioè i cartelli, i sindacati, i trust, fusi con il capitale di un piccolo gruppo, di una decina di banche che manovrano miliardi. Nello stesso tempo i monopoli, sorgendo dalla libera concorrenza, non la eliminano, ma coesistono, originando così una serie di aspre e improvvise contraddizioni, di attriti e conflitti. Il sistema dei monopoli è il passaggio del capitalismo a un ordinamento superiore nella economia». Cfr. Lenin, *op. cit.*

¹⁷⁶ «Il XIX secolo, un lasso di tempo in cui [...] la coscienza collettiva cade in un sonno sempre più profondo. Ora però il dormiente – simile in questo al folle – intraprende attraverso il suo corpo un viaggio macrocosmico: grazie allo straordinario affinamento della sua autopercezione, i rumori e le sensazioni dei suoi organi interni – pressione del sangue, movimenti intestinali, battito cardiaco e tensioni muscolari – che nell'individuo sano e sveglio si perdono nella risacca della buona salute, generano le immagini del delirio o del sogno che ne danno una traduzione o spiegazione. [...] Questo stato della coscienza, suddivisa dalla veglia e dal sonno in una molteplicità di sezioni e di spicchi, va ora solo trasposta dall'individuo alla collettività. Va da sé che gran parte di ciò che per l'individuo è esterno appartiene per la collettività alla propria interiorità; le opere architettoniche, le mode, persino il tempo atmosferico, sono, all'interno della collettività, ciò che i processi organici, i sintomi della malattia e della salute, sono all'interno di un individuo». Walter Benjamin, *I "passages" di Parigi*, Einaudi, Torino 2007.

¹⁷⁷ «Quanto maggiore è la parte dello *choc* nelle singole impressioni; quanto più la coscienza deve essere continuamente all'erta nell'interesse della difesa degli stimoli; quanto maggiore è il successo con cui essa opera; e tanto meno esse penetrano nell'esperienza; tanto più corrispondono al concetto di "esperienza vissuta". La funzione peculiare della difesa dagli *choc* si può forse scorgere, in definitiva, nel compito di assegnare all'evento, a spase dell'integrità del suo contenuto, un esatto posto temporale nella coscienza. Sarebbe questo il risultato ultimo e maggiore della riflessione. Essa farebbe, dell'evento, un'"esperienza vissuta". In caso di mancato funzionamento della riflessione, si determinerebbe lo spavento, lieto o - per lo più - sgradevole, che sancisce, secondo Freud, il fallimento della difesa contro gli *choc*. Questo elemento è stato fissato da Baudelaire in un'immagine cruda. Egli parla di un duello in cui l'artista, prima di soccombere, grida spavento. Questo duello è il processo stesso della creazione. Baudelaire ha quindi l'esperienza dello *choc* al centro stesso del suo lavoro artistico» [Walter Benjamin, *Baudelaire e Parigi*, in *Angelus novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino 1962, pp. 94, 96-97]. Per Baudelaire la folla è appunto esperienza continua di *choc*, dell'urto dell'alienante aggressività cui la metropoli sottopone la vita dell'individuo. Nel contempo, la città, con il suo flusso caotico e assordante, con le sue masse anonime, contribuisce a massificare la figura del poeta e a distruggerne l'*aureola*. La folla e la città costituiscono il contrasto di un passaggio epocale a cui l'artista non può sfuggire.

¹⁷⁸ L'Impressionismo è l'arte urbana per eccellenza, e non solo perché scopre la città e alla città riporta, dalla campagna, la pittura di paesaggio, ma anche perché vede il mondo con gli occhi

del cittadino e reagisce alle impressioni dall'esterno con l'«ipertensione nervosa dell'uomo educato alla tecnica moderna. È uno stile urbano, perché ritrae la mutevolezza, il ritmo nervoso, le impressioni subitane, nette ma labili della vita cittadina. E appunto come tale rappresenta un'immensa espansione della percezione sensoriale, una nuova, acuta sensibilità, una nuova accessibilità nervosa e, accanto all'arte gotica e al romanticismo, rappresenta una fra le più importanti svolte nella storia dell'arte occidentale. Nel processo dialettico che percorre la storia della pittura, nell'alternarsi di stasi e dinamismo, disegno e colore, ordine astratto e vita organica, l'impressionismo segna l'acme della tendenza dinamica che dissolve interamente la statica visione medievale. Come dall'economia del tardo Medioevo al grande capitalismo corre una linea ininterrotta di sviluppo, così anche dall'arte gotica all'Impressionismo. Arnold Hauser, *Storia sociale dell'arte*, vol. II, Einaudi, Torino, 1956, pp. 396-397.

¹⁷⁹ Cit. in Paolo Federico Colusso, *Wim Wenders. Paesaggi, luoghi, città*, Testo&Immagine, Torino 1998, p. 39.

¹⁸⁰ Il fenachistoscopia fu inventato nel 1832. Consisteva in una ruota, fissata a un manico e in grado di ruotare su se stessa. Sulla ruota, a intervalli regolari, venivano praticate delle fessure attraverso cui poter guardare e, sul lato opposto a quello da cui si guardava venivano disegnate delle immagini, anche queste a intervalli regolari; uno specchio su cui proiettare le immagini completava il tutto. Il movimento veloce della ruota e gli spazi vuoti creavano, anche in questo caso, l'illusione del movimento. La grande novità del fenachistoscopia sta nel fatto che l'illusione sfrutta il fenomeno della persistenza della visione (persistenza retinica) che, ancora oggi, sta alla base della visione filmica.

¹⁸¹ David Hockney, *Il segreto svelato. Tecniche e capolavori dei maestri antichi*, Mondadori Electa, Milano 2002.

¹⁸² «Con la fotografia, nel processo della riproduzione figurativa, la mano si vide per la prima volta scaricata delle più importanti incombenze artistiche, che ormai venivano ad essere di spettanza dell'occhio che guardava dentro l'obiettivo. Poiché l'occhio è più rapido ad afferrare che non la mano a disegnare, il processo della riproduzione figurativa venne accelerato al punto da essere in grado di star dietro all'eloquio. L'operatore cinematografico nel suo studio, manovrando la sua manovella, riesce a fissare le immagini alla stessa velocità con cui l'interprete parla. Se nella litografia era virtualmente contenuto il giornale illustrato, nella fotografia si conteneva il film sonoro». Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Einaudi, Torino 2000, p. 21.

¹⁸³ «Il processo è sintomatico; il suo significato rimanda al di là dell'ambito artistico. La tecnica della riproduzione, così si potrebbe formulare la cosa, sottrae il riprodotto dall'ambito della tradizione. Moltiplicando la riproduzione, essa pone al posto di un evento unico una serie quantitativa di eventi. E permettendo alla riproduzione di venire incontro a colui che ne fruisce nella sua particolare situazione, attualizza il riprodotto. Entrambi i processi portano a un violento rivolgimento che investe ciò che viene tramandato – a un rivolgimento della tradizione [...]». Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, cit., p. 23.

¹⁸⁴ Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, cit., p. 25.

¹⁸⁵ «Ogni giorno si fa valere in modo sempre più incontestabile l'esigenza a impossessarsi dell'oggetto da una distanza il più possibile ravvicinata nell'immagine, o meglio nell'effigie, nella riproduzione. E inequivocabilmente la riproduzione, quale viene proposta dai giornali illustrati o dai settimanali, si differenzia dall'immagine diretta, dal quadro. L'unicità e la durata s'intrecciano strettissimamente in quest'ultimo, quando la labilità e la ripetibilità nella prima. La liberazione dell'oggetto dalla sua guaina, la distruzione dell'aura sono il contrassegno di una percezione la cui

sensibilità per ciò che nel mondo è dello stesso genere è cresciuta a un punto tale che essa, mediante la riproduzione, attinge l'uguaglianza di genere anche in ciò che è unico. Così nell'ambito dell'intuizione si annuncia ciò che nell'ambito della teoria si manifesta come un incremento dell'importanza della statistica. L'adeguazione della realtà alle masse e delle masse alla realtà è un processo di portata illimitata sia per il pensiero sia per l'intuizione». Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, cit., p. 25.

¹⁸⁶ Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, cit., p. 26-27.

¹⁸⁷ Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, cit., p. 30.

¹⁸⁸ Massimo Casavola, *La città nel cinema. a partire dalla città neorealista* in *L'attore di pietra*, Testo&Immagine, Roma 2001, p. 10.

¹⁸⁹ Anche negli Stati Uniti nel frattempo si fanno contemporaneamente ricerche nella stessa direzione di quella intrapresa dai fratelli Lumière: Thomas Edison e William Dickson, per esempio, ottengono la possibilità di vedere dentro una scatola contenente la pellicola, attraverso un oculare, delle immagini in movimento (il cinetoscopo). Ed in seguito sarà proprio nel continente nordamericano che si formeranno le maggiori case di produzione cinematografica.

¹⁹⁰ Francesco Casetti, *L'immagine del montaggio* in Sergej M. Ejzenštejn, *Teoria generale del montaggio* (a cura di Pietro Montani), Marsilio, Venezia 2004, pag. XVIII.

¹⁹¹ Cfr. Francesco Casetti, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Bompiani, Milano 2005.

¹⁹² «La metropoli propone "spazi riservati" verso cui il pubblico converge e si raduna. Questi spazi possono essere luoghi di esibizione e di spettacolo (compresi l'esibizione e lo spettacolo degli oggetti: si pensi, quale caso estremo, alle fiere universali). Ma sono soprattutto luoghi in cui si offrono delle situazioni in qualche modo estreme e nello stesso tempo si mettono gli spettatori al riparo: dunque ambiti in cui vengono coniugati shock e protezione». Francesco Casetti, *Il cinema come arte, Il cinema come medium* in Leonardo Quaresima (a cura di), *Il cinema e le altre arti*, Marsilio/La Biennale di Venezia, Venezia 1996, p. 5.

¹⁹³ «Come è noto i Lumière erano imprenditori di successo e, insieme, erano animati da un tenace spirito di ricerca. Certo erano principalmente interessati a un'esplorazione di tipo "tecnico", avendo di mira, naturalmente i loro piani di sviluppo aziendale. Non è dato sapere fino a che punto fossero coscienti del potenziale di senso implicito nelle immagini in movimento che andavano sperimentando, tuttavia la loro apparecchiatura di ripresa e di proiezione finirà con l'imporsi su quelle correnti – in primis il kinetoscope di Edison – non solo per le sue caratteristiche tecniche, ma anche e soprattutto per la forza di suggestione prodotta proprio dalle sue prime tremolanti immagini». Enrico Livraghi, *Da Marx a Matrix. I movimenti, l'homo flexibilis e l'enigma del non-lavoro produttivo*, DeriveApprodi, Roma 2006, pp. 33-34.

¹⁹⁴ «Il cinema nasceva sotto il segno di una doppiezza originaria. Un coacervo di ricerche intenzionate scientificamente e tecnicamente (ovvero industrialmente) si intrecciava con un'ispirazione di fondo per così dire illusorio-spiritistica, quella che Noel Burch ha chiamato "il grande sogno frankensteiniano del diciannovesimo secolo: la ricreazione della vita, il trionfo simbolico sulla morte" (Burch 2001, p.19)». Enrico Livraghi, *op. cit.*, p. 33.

¹⁹⁵ «Velocemente i Lumière si accorgono che il cinema non deve filmare il quotidiano, ma il luogo dove si posano gli sguardi degli spettatori: gli operatori vengono mandati ai quattro angoli del mondo. Luoghi esotici, centri del potere, la punta dei grattacieli o i bar più loschi, o ancora il pulsare di un cuore umano quando è in preda ai sentimenti...». Carlo Chatrion, *Città infernali*.

Ricognizione sull'omologia tra il luogo in cui viviamo e quello dove non vorremmo mai finire in Duellanti, giugno-luglio 2006.

¹⁹⁶ «In Europa il cinema contribuisce a creare un'illusione di evoluzione armonica, diviene il simbolo della mobilità, della velocità, e fornisce metafore per esprimere cose o impressioni nuove. Che siano europei o americani, i rituali, i comportamenti collettivi, gli spazi urbani, sembrano, almeno sullo schermo, sempre più simili». Pierre Sorlin, *I caratteri del cinema europeo* in AA.VV. (a cura di Gian Piero Brunetta), *Storia del cinema mondiale*, vol. I, Einaudi, Torino 1999, pp. 51-52.

¹⁹⁷ «Anche le persone sono interscambiabili: attori, registi, tecnici vanno da un posto all'altro per imparare nuovi metodi o per meglio vendere la loro esperienza. [...] In questi anni, i film europei o americani circolano, sono venduti su tutti i mercati mondiali; quello che la gente comincia a chiamare "linguaggio cinematografico" sembra essere un modo di espressione universale che diversi paesi, con le loro caratteristiche precise, contribuiscono ad arricchire». Pierre Sorlin, *I caratteri del cinema europeo* in AA.VV. (a cura di Gian Piero Brunetta), *op. cit.*, p. 52.

¹⁹⁸ Antonella Licata, Elisa Mariani-Travi, *La città e il cinema*, Testo&Immagine, Roma 2000, p. 5.

¹⁹⁹ Antonella Licata, Elisa Mariani-Travi, *op. cit.*, pp. 9-10.

²⁰⁰ Francesco Casetti, *L'immagine del montaggio* in Sergej M. Ejzenštejn, *op. cit.*, p. XVI.

²⁰¹ A leggere bene, in questo concetto ritroviamo condensata l'essenza del nostro metodo d'analisi nonché l'essenza di ciò che abbiamo finora preso in considerazione: la correlazione tra parti non separate ma tendenti ad un tutto e appartenenti ad esso, superiore alla somma delle parti stesse. In un certo senso quindi la struttura frattale del divenire e il montaggio cinematografico seguono la stessa prassi d'azione. Di fatto «lo stesso principio sta alla base anche dell'insieme di relazioni che ciascun uomo intrattiene con i suoi simili. Infatti alle radici del senso sociale e della stessa società c'è un mito, quello del pasto rituale con le carni del padre o del re, che trova la sua illustrazione più puntuale nella figura di Dioniso: ebbene, nello smembramento di un corpo che, spartito e introiettato, garantisce un'unità superiore quale quella della tribù, si può vedere di nuovo in azione il montaggio. Questo principio sta alla base dei processi fondamentali della natura: lo si coglie nel decomporsi della materia per dar luogo a nuovi enti, nell'accorparsi degli elementi da cui si forma la vita, nel morire delle cose per farne nascere altre». Attraverso il montaggio «la figura che emerge è quella del cinema come dispositivo: una macchina in cui la naturalità del risultato è frutto della grande artificialità del meccanismo, e in cui la compattezza si accompagna a un continuo movimento. Tuttavia un dispositivo tra i tanti: anche la società, gli organismi biologici, il sistema d'attenzione dello spettatore, i fenomeni naturali, mostrano gli stessi tratti. E un dispositivo il cui obiettivo è di mettersi in sintonia con la macchina del mondo». Francesco Casetti, *L'immagine del montaggio*, in Sergej M. Ejzenštejn, *op. cit.*, p. XVII.

²⁰² «Fatto abbastanza singolare, la registrazione meccanica delle immagini ha seguito, in meno di un secolo, la stessa traiettoria che era stata percorsa in qualche millennio dalla registrazione della parola. Infatti le immagini visive a due dimensioni, grazie alla fotografia, sono le prime a venire riprodotte automaticamente. Poi, così come è intervenuta la scrittura, la parola, con il fonografo, viene fissata con un mezzo meccanico. Fin qui i meccanismi di assimilazione mentale non subiscono alcuna distorsione: esclusivamente statica e visiva la fotografia lascia all'interpretazione la stessa libertà che aveva nel Paleolitico davanti ai bisonti di Altamira. Il fonografo, dal canto suo, impone una catena auditiva sulla quale viene a formarsi una immagine mentale libera e personale». André Leroi-Gourhan, *op. cit.*

²⁰³ «[...] le tecniche audio-visive si presentano davvero come uno stato nuovo della evoluzione umana, uno stato, per di più, che interessa direttamente quanto l'uomo ha di più particolare: il pensiero ragionato. Dal punto di vista sociale, l'audio-visivo corrisponde a una indiscutibile

conquista in quanto consente una informazione precisa e agisce sulla massa informata mediante sistemi che immobilizzano tutti i suoi mezzi di interpretazione». André Leroi-Gourhan, *op. cit.*

²⁰⁴ «Qui la domanda da porre è la seguente: qual è il rapporto tra l'operatore e il pittore? Per rispondere a questa domanda ci sia consentito ricorrere a una costruzione ausiliaria fondata su un concetto di operatore derivante dalla chirurgia. Il chirurgo incarna il polo di un ordinamento, al polo opposto del quale c'è il mago. L'atteggiamento del mago, che guarisce un ammalato mediante imposizione delle mani, è diverso da quello del chirurgo, il quale intraprende invece un intervento sull'ammalato. Il mago conserva la distanza tra sé e il paziente; in termini più precisi: la riduce – grazie all'apposizione delle sue mani – soltanto di poco e l'accresce – mediante la sua autorità di molto. Il chirurgo procede alla rovescia: riduce la sua distanza dal paziente di molto – penetrando nel suo interno –, e l'accresce di poco – mediante la cautela con cui la sua mano si muove tra gli organi. In una parola: a differenza del mago (che ancora si nasconde nel medico comune), nel momento decisivo, il chirurgo rinuncia a porsi di fronte all'ammalato da uomo a uomo; piuttosto penetra nel suo interno operativamente. Il mago e il chirurgo si comportano rispettivamente come il pittore e l'operatore. Nel suo lavoro il pittore osserva una distanza naturale da ciò che gli è dato, l'operatore invece penetra profondamente nel tessuto dei dati. Le immagini che entrambi ottengono sono enormemente diverse. Quella del pittore è totale, quella dell'operatore è multiformemente frammentate, e le sue parti si compongono secondo una legge nuova». Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, cit., pp. 37-38.

²⁰⁵ Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, cit., p. 38.

²⁰⁶ «Le nostre bettole e le vie delle nostre metropoli, i nostri uffici e le nostre camere ammobiliate, le nostre stazioni e le nostre fabbriche sembravano chiuderci irrimediabilmente. Poi è venuto il cinema e con la dinamite dei decimi di secondo ha fatto saltare questo mondo simile a un carcere; così noi siamo in grado di intraprendere tranquillamente avventurosi viaggi in mezzo alle sue sparse rovine». Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, cit., p. 41.

²⁰⁷ «Il cinema nasce all'ombra di questa dialettica della scissione di lavoro vivo e lavoro oggettivo che le stesse forme sviluppate dell'accumulazione del capitale hanno ormai del tutto invertito». Enrico Livraghi, *op. cit.*, p. 40.

²⁰⁸ Di conseguenza, segna anche la disfatta della Seconda Internazionale e di ciò che rimane di rivoluzionario nei partiti socialisti europei, bloccati su sterili posizioni neutraliste (o, nei peggiori dei casi, pienamente interventiste), che, rinunciando a trasformare la guerra imperialistica in guerra civile e rivoluzione sociale di classe, praticamente consegnano un'Europa uscita stremata dal conflitto al nascente fascismo, sistema che, *economicamente*, controlla le maggiori potenze durante la *tregua* che le separa dal secondo conflitto mondiale.

²⁰⁹ Su tale discorso si potrebbe innestare quello della "politizzazione dell'arte", almeno come inteso da Benjamin. Come noto, egli vede la decadenza dell'aura dell'artista e dell'opera d'arte a seguito del tramonto del rito che le accompagna, sostituito ora, nell'epoca della riproducibilità tecnica, a suo dire dalla politica. Interessandosi al fenomeno del fascismo, egli vede nel culto del "capo", nella sua glorificazione da parte delle masse, la ripresa di un certo numero di concetti come quelli di creatività geniale da parte di una mente eletta, in cui lui avverte l'"estetizzazione della politica" (o della guerra) come nel caso del rapporto tra futurismo e fascismo, piuttosto che la "politizzazione dell'arte". Quest'ultima, «auspicata alla fine della Postilla [all'*Opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*] per combattere l'"estetizzazione delle zone della politica" propria del fascismo, non è certo il "realismo socialista", ma rimanda piuttosto, oltre che ai film di Ejzenštejn, al teatro didattico di Brecht o alle famose feste del primo maggio con gli slogan di

Majakovskij e gli striscioni di Mejerchol'd. Insomma, Brecht contro Marinetti. Niente da eccepire, anzi Benjamin definisce così un aspetto estremamente importante della cultura tra le due guerre, e cioè lo scindersi dell'avanguardia in due correnti politicamente contrapposte», dice Cesare Cases nella prefazione dello scritto per l'edizione Einaudi. «Ma è chiaro che questo né esaurisce i due schieramenti culturali – che si formano anche al di fuori dell'avanguardia – né rende conto in modo soddisfacente della ragioni della scissione di un movimento [e questo ci interessa sottolineare] che prima [...] si riconosce largamente unitario». Cesare Cases, Prefazione in Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, cit., pp. 11-12.

²¹⁰ Maria De Benedetti, Attilio Pracchi, *Antologia dell'architettura moderna*, Zanichelli, Bologna 1997, p. 242.

²¹¹ Cfr. Victor Serge, *Germania 1923. La mancata rivoluzione*, Graphos, Genova 2003.

²¹² Antonio Costa, *Cinema e avanguardie storiche* in AA.VV. (a cura di Gian Piero Brunetta), *op. cit.*, p. 348.

²¹³ Antonella Licata, Elisa Mariani-Travi, *op. cit.*, p. 11.

²¹⁴ Norbert M. Schmitz, *La cinematografia di Moholy-Nagy, ovvero perché il Bauhaus si tenne lontano dal cinema* in AA.VV. (a cura di Jeannine Fiedler), *Bauhaus*, Gribaudo/Könemann, 2006, p. 304.

²¹⁵ «I film girati da Moholy si differenziano solo in apparenza dagli esperimenti cinematografici condotti negli stessi anni dall'Avanguardia internazionale. In questo senso opere in cui la funzione degli apparecchi di ripresa e di proiezione erano al centro dell'attenzione si contrapponevano a pellicole in cui era di grande importanza l'oggettivismo della nuova realtà. Se le prime corrispondono agli insegnamenti quasi esperimenti quasi astratti di Henri Chomette (i *Cinq minutes de cinéma pure*) o di Fernand Léger (*Le ballet mécanique*), le seconde ricordano la coscienza meccanica socialista dell'*Uomo con la macchina da presa* di Dziga Vertov. Entrambi i gruppi di opere non vanno comunque fraintesi considerandoli come ricerche puramente formali sugli effetti figurativi dei mezzi di comunicazione moderni, ma sono piuttosto [...] strategie tese a dare forma al mondo della percezione tecnica del presente. Moholy non si considerava assolutamente un artista cinematografico, ma piuttosto un realizzatore di film». Norbert M. Schmitz, *La cinematografia di Moholy-Nagy, ovvero perché il Bauhaus si tenne lontano dal cinema* in AA.VV. (a cura di Jeannine Fiedler), *op. cit.*, p. 306.

²¹⁶ «Sia il supporto luminoso costituito dalla celluloido, ben più adeguato ai tempi se confrontato coi pigmenti tradizionali, sia la possibilità di ricreare l'illusione del movimento attraverso la tecnica, sia soprattutto la mutata struttura narrativa dovuta al montaggio gli apparivano come risposte adeguate alla tecnicizzazione dell'"opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica", come al dinamismo percettivo della *vie moderne*. Il programma di Moholy si può leggere come la realizzazione pratica della teoria dell'arte materialistica di Walter Benjamin». Norbert M. Schmitz, *La cinematografia di Moholy-Nagy, ovvero perché il Bauhaus si tenne lontano dal cinema* in AA.VV. (a cura di Jeannine Fiedler), *op. cit.*, pp. 304-306.

²¹⁷ Norbert M. Schmitz, *La cinematografia di Moholy-Nagy, ovvero perché il Bauhaus si tenne lontano dal cinema* in AA.VV. (a cura di Jeannine Fiedler), *op. cit.*, p. 306.

²¹⁸ Metropolis può essere letto come una prefigurazione dell'avvento del fascismo corporativo e delle sue politiche socialdemocratiche, riformiste ed antirivoluzionarie (non a caso la sceneggiatrice - il testo è dei primi anni 10 -, nonché moglie del regista, aderirà al nazionalsocialismo). Ciò è reso evidente dal messaggio intrinseco del film e dalla scena della stretta di mano finale tra l'operaio del sottosuolo, unico spazio quotidianamente fruibile durante la sua esistenza, e il capitalista che abita nelle altissime torri di cristallo, emblema della conservazione sociale; successivamente Lang ha ripudiato il finale del film. Il finale esistente è

quello scritto da Thea von Harbou [sua moglie]. Quello scritto dal regista avrebbe visto i due innamorati [Maria e Freder] partire su un razzo, mentre la città veniva distrutta dagli sconvolgimenti della ribellione.

²¹⁹ Per quanto riguarda l'Italia il rapporto tra il cinema e il futurismo in relazione alla città non è così profondo, anche se i contributi teorici in merito sono molti. «Tra il 1910 e il 1912, i fratelli ravennati Arnaldo Ginna e Bruno Corra, ambedue futuristi, avevano già realizzato esperimenti di cinema astratto e i frutti delle loro ricerche erano stati condensati in quattro brevi film che sono andati perduti a Milano nel 1944 durante un bombardamento. Un altro film futurista, *Mondo baldoria*, fu girato nel 1913 da Aldo Molinari, tratto dal Manifesto futurista *Il Controdolore* che era stato lanciato da Palazzeschi. Del 1916 è, invece, *Vita futurista*, girato a Firenze alle Cascine, in modo collettivo da Ginna, Marinetti, Settimmelli, Chiti, Corra e Balla. Anche questi due film sono da considerarsi perduti. Il 1916 rimane così un anno importante per l'Avanguardia cinematografica: nel febbraio di quell'anno, infatti, è anche pubblicato dal gruppo di Marinetti, sul giornale *L'Italia Futurista*, il Manifesto della Cinematografia futurista nel quale si tenta, per la prima volta, la teorizzazione di un cinema che "non deve mai copiare il palcoscenico" e che deve, invece, diventare "antigravioso, deformatore, impressionista, sintetico, dinamico, parolibero"; cinema dunque come "sinfonia poliespressiva", come "pittura, architettura, scultura, parole in libertà, musica di colori, linee e forme, accozzo di oggetti e realtà caotizzata." Il Manifesto della Cinematografia futurista fu diffuso in diversi paesi e, insieme con gli altri manifesti dedicati all'estetica della macchina, suscitò echi molteplici soprattutto in Russia, Germania, Belgio, Stati Uniti e anche in Francia dove, probabilmente, contribuì a diffonderlo negli ambienti della "prima avanguardia" Ricciotto Canudo, teorico del nuovo linguaggio cinematografico, d'origine italiana (le "barésien": era nato a Bari) che era in contatto con i Futuristi italiani e che, a Parigi, inventerà nel 1921 i Clubs des Amis du Septième Art (CASA), contribuendo a risvegliare attorno al cinema l'attenzione delle élites francesi». Da *Activcinema. Rivista attiva di archeologia cinematografica* consultabile all'indirizzo

http://www.activitaly.it/immaginicinema/avanguardia/avanguardia_nascita.htm

²²⁰ Antonio Costa, *op. cit.* in AA.VV. (a cura di Gian Piero Brunetta), *op. cit.*, pp. 350-351.

²²¹ Francesco Casetti, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, cit., p. 152.

²²² «La macchina da presa è capace di restituirci il mondo, ma non perché semplicemente ne fissa le apparenze, bensì perché ne coglie il meccanismo. Associando il suo occhio alla presenza di un operatore [...] essa esplora il mondo nel suo apparente caos, ne identifica i nessi essenziali e ne ricostruisce il funzionamento. Nell'idea di esperimento [per Vertov il suo film è tale] convergono qui due aspetti: la sperimentazione estetica, volta all'arricchimento del linguaggio filmico, e la ricerca scientifica, volta appunto ad analizzare il mondo e a coglierne le leggi. Per Vertov entrambi i versanti sono essenziali e vanno tenuti insieme. [...]. Il cinema in quanto tecnologia e la tecnologia del cinema favoriscono questo connubio tra arte e scienza». Francesco Casetti, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, cit., pp. 156-157.

²²³ Antonella Licata, Elisa Mariani-Travi, *op. cit.*, p. 5.

²²⁴ «"Io sono un cineocchio. Io sono l'occhio meccanico. Io, macchina, vi illustro il mondo come io solo posso vederlo. Io mi libero, da oggi e per sempre, dall'immobilità umana, io sono in continuo movimento, io mi avvicino e mi allontano dagli oggetti, striscio sotto di essi, vi monto sopra, io mi muovo fianco a fianco col muso di un cavallo in corsa, io irrompo, a piena velocità, nella folla, io corro davanti ai soldati in corsa, io mi lascio cadere sul dorso, io mi levo in volo con gli aeroplani, precipito e risalgo, in volo con corpi che precipitano e risalgono"». Dziga Vertov cit. in Francesco Casetti, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, cit., p. 154.

²²⁵ È riduttivo denotare quella rivoluzione con l'aggettivo "russo", che tende a limitarla all'interno di precisi confini nazionali; vero che è l'unico paese in cui cerca di concretizzarsi, anche

se per breve tempo, ma le potenzialità rivoluzionarie sono ben presenti anche nel resto d'Europa, ed in particolare in Germania; e, come dimostrano le avanguardie, quando la spinta al cambiamento è unitaria, unitario è lo *stile* che manifesta.

²²⁶ Michele Ugolini, *Le Avanguardie* in AA.VV., *Gli elementi del progetto*, Alinea, Firenze 1991, p. 165.

I condensatori hanno il preciso scopo di riunificare i vari aspetti dell'esistenza umana compenetrando gli spazi in cui questa si svolgeva. Sono una sorta di avanguardie urbane dove appunto si condensano le potenzialità per un'ulteriore avanzata sociale e rivoluzionaria, date le condizioni di arretratezza materiale del paese. Il punto più interessante dei progetti costruttivisti è rappresentato dal fatto che in molti di loro (poi rimasti effettivamente su carta) non sono presenti le categorie sociali di base della società borghese come la famiglia. Tende a sparire la progettazione classica della casa o dell'appartamento famigliare diviso secondo la triade camera-cucina-soggiorno; al suo posto la libera compenetrazione tra spazi dell'abitare e del vivere quotidiano, tra spazio *privato* e *pubblico* (anche all'interno dello stesso edificio), secondo l'effettivo bisogno umano di abitare e produrre che quella particolare società dovrà suggerire nell'immediato futuro; spazi non per la famiglia, ma per l'intera comunità umana che vive e riproduce se stessa. La famiglia, non più cellula-base della società, si dovrà sciogliere in essa.

²²⁷ «Il tempo in cui il capitale esercitava il proprio dominio nella sfera esclusiva dell'economia politica, il tempo del suo dominio formale, è scaduto insieme con le condizioni di sviluppo disorganiche e territorialmente frammentarie che il capitale, transcendendo oltre i propri limiti delle sue prime crisi, s'è lasciato alle spalle (1914-1945)». Giorgio Cesarano, Gianni Collu, *Apocalisse e rivoluzione*, Dedalo, Bari 1973, p.17.

²²⁸ «Il fascismo si è generalizzato a tutte le nazioni in cui si sono sviluppati i rapporti capitalistici di produzione. Lo Stato del Capitale si presenta come garante di un'equa ripartizione tra tutti gli uomini. Le rivendicazioni non vengono più avanzate in nome di un'ideale politico, ma di un'ideale sociale; non è più la questione del potere ad essere posta, ma quella delle strutture e, anche questa, nei termini seguenti: occorre riformare le strutture per mettere ciascuno in grado di poter approfittare dei benefici della crescita economica. È nella democrazia sociale che si risolve del resto il fascismo». Jacques Camatte, *Il capitale totale. Il "capitolo VI" inedito de "Il Capitale" e la critica dell'economia politica*, Dedalo, Bari 1976, p. 145.

²²⁹ «È attraverso il fascismo che il capitale ha realizzato il proprio accesso al dominio reale, in cui esso domina sotto il suo aspetto lavoro. Il fascismo fu il movimento necessario al capitale per distruggere la forza del proletariato in quanto negazione del capitale e far trionfare il proletariato come essere di cui il capitale ha bisogno per realizzare il suo processo vitale: di qui l'esaltazione del proletariato e la glorificazione del lavoro da parte dei fascisti [...]». Jacques Camatte, *op. cit.*, p. 23.

²³⁰ Jacques Camatte, *op. cit.*, p. 218.

²³¹ «Il capitale, come modo sociale di produzione, realizza il proprio dominio reale, quando perviene a rimpiazzare tutti i presupposti sociali o naturali che gli preesistono, come *forme di organizzazione* specificamente sue, che mediano la sottomissione di tutta la vita fisica e sociale ai propri bisogni di valorizzazione; l'essenza della *Gemeinschaft* del capitale si realizza come organizzazione». Gianni Collu, *Transizione* (1970) in Giorgio Cesarano, Gianni Collu, *op. cit.*, p.159.

²³² «Non bisogna dimenticare che il socialismo-nazionale trionfò in Russia prima che il nazional-socialismo trionfasse in Germania. Il primo indica il ripiegamento della rivoluzione entro i confini nazionali, mentre il secondo sta ad indicare l'impossibilità di salvare la nazione se non la si colora di socialismo. Il primo porta in sé un'illusione iniziale: le forme antagonistiche del capitale sono forme associative; il secondo, un'illusione finale: la socializzazione della produzione, risultato dello sviluppo capitalistico, potrebbe secernere il socialismo in maniera immediata. Non

a caso i teorici del fascismo = democrazia sociale, forma politica della comunità materiale capitalistica, si ritrovano fra i socialdemocratici. Negli anni che vanno dal 1925 al 1930, la società conobbe un momento particolare. Le misure economiche e politiche (controllo drastico dell'economia) vennero utilizzate dal capitalismo per contenere la rivoluzione comunista. E furono proprio i socialdemocratici, di cui si è detto prima, ad effettuare questo *tour de force*. Jacques Camatte, *op. cit.*, p. 290.

²³³ Jacques Camatte, *op. cit.*, p. 380.

²³⁴ «La *funzione* abitativa viene scomposta analiticamente in tutte le sue parti, astraendola da particolari situazioni contestuali, e i bisogni dell'uomo vengono considerati identici in ogni luogo: la risposta fornita dall'architettura è quindi universalmente valida, applicabile in qualsiasi condizione ricorrendo in modo quasi automatico a ripetizioni di schemi predeterminati». Michele Ugolini, *Funzione e funzionalità in AA.VV., Gli elementi del progetto*, cit., p. 122.

²³⁵ Maria De Benedetti, Attilio Pracchi, *op. cit.*, p. 386.

²³⁶ Maria De Benedetti, Attilio Pracchi, *op. cit.*, p. 349.

²³⁷ Cfr. Le Corbusier, *Verso una architettura*, Longanesi & C., Milano 2001.

²³⁸ «Nonostante l'antitesi contenuta nelle rispettive denominazioni, non si tratta di modelli opposti. Benché nati in contesti politici e culturali assai diversi e con diversi obiettivi, entrambi infatti si proponevano come reazione, una difensiva, l'altra apogetica, contro la mera oggettività della grande città industriale e terziaria, pur senza smentire le premesse produttive. Entrambi miravano a conciliare una qualità del vivere "preindustriale" con l'assetto produttivo e le infrastrutture dell'industrialesimo». Mara De Benedetti, Attilio Pracchi, *op. cit.*, p. 113.

Vediamo l'idea che ne sta alla base. Avendo esso avuto maggior riscontro pratico, prendiamo in esame il modello proposto da Howard: alla base del suo piano c'è l'idea che bisogna salvare la metropoli dal congestionamento e la campagna dall'abbandono. Il senso ultimo della proposta howardiana sta in una mediazione pacifica fra i due magneti contrapposti della città e della campagna, come lui stesso chiama. E cioè nell'ideazione di un terzo magnete capace di riassumere in sé i requisiti positivi di entrambe le condizioni (i vantaggi igienici dell'habitat rurale progettato e la rete di scambi dell'habitat urbano). Una nuova tipologia urbana, basata sul decentramento della metropoli secondo unità autonome e con l'utilizzo di edifici unifamiliari. Egli è convinto che, una volta raggiunto l'*optimum*, una città non deve più aumentare ulteriormente in superficie e popolazione, ma inserirsi in un contesto più ampio che abbia i vantaggi del gran numero di persone e delle attrezzature su vasta scala.

²³⁹ Mara De Benedetti, Attilio Pracchi, *op. cit.*, p. 113

²⁴⁰ Il sogno della città-giardino, con la sua capacità abitativa fissata a 30.000 individui (esclusa la zona agricola), con le fabbriche elettriche subito prima della fascia agricola esterna «destinata a difendere l'insediamento dal pericolo della speculazione edilizia, che non doveva ospitare più di 2000 persone», con le sue case uni-famigliari con giardino e coi servizi condivisi al centro cittadino, con il suo tetto massimo di abitanti posto a 32.000 (tanto che se veniva superato si doveva fondarne un'altra analoga ad una distanza tale da non compromettere la fascia agricola di rispetto reciproco, creando una costellazione di città-giardino regolarmente distribuite sul territorio) tramonta ben presto. Mara De Benedetti, Attilio Pracchi, *op. cit.*, p. 114.

²⁴¹ Citiamo alcuni esempi pratici. Letchworth, nata nel 1903 a circa 40 km dal centro di Londra (e successivamente inglobata nell'espansione urbana della stessa), e la conseguente Welwyn, più vicina alla capitale. Né Letchworth né Welwyn, né altri esempi che seguirono, ricalcano l'impianto ideale, i parametri dimensionali, la distribuzione degli spazi e il numero massimo di utenti proposta da Howard: tuttavia l'idea si propaga con straordinaria rapidità in tutta Europa. Uno degli ostacoli incontrati dai sostenitori di questo nuovo modello urbano è convincere le società costruttrici dell'alta redditività degli investimenti nei piccoli insediamenti urbani satelliti. La città

giardino viene allora venduta prima come un buon affare, e poi come soluzione socialmente valida. Anche questa proposta ridotta a puro mezzo di capitalizzazione. Welwyn cresce più rapidamente rispetto a quanto non era avvenuto a Letchworth: raggiunge 35.000 abitanti ma ne sono previsti 50.000. Contrastanti sono le opinioni sulla validità delle iniziative di Howard: secondo Benevolo il successo di Welwyn si deve principalmente alla vicinanza con Londra, ed alla possibilità di soggiornarvi pur lavorando nella metropoli. Così la città-giardino si riduce infine ad una città come tutte le altre, spesso ridotta a città dormitorio, di grandezza non stabile e con un ordinamento fondiario non dissimile da quello normale, soggetta all'attrazione della metropoli e dei suoi capitali, unico vero e concreto attrattore, che vince facilmente la *forza magnetica* di quelli immaginati da Howard.

²⁴² Si voleva in tal modo di reprimere anche l'ansia d'accerchiamento. Secondo il pensiero del maestro americano, la città tradizionale deve continuare a funzionare solo esclusivamente come luogo di lavoro. Grande enfasi poi è posta nel trasporto privato automobilistico, su cui si basa l'intera mobilità della città. Wright propone di estendere il suo progetto urbano all'intero territorio statunitense, in modo da urbanizzarlo integralmente con basse densità abitative. La sua teoria (eccetto alcuni parametri che fissava) non era poi così tanto utopistica se guardiamo alle periferie suburbane, alle cosiddette *edge city*, alle immense conurbazioni suburbane di villette e giardini a *là Simpson* che si estendono in quella landa di terra tra New York e Los Angeles chiamata America.

²⁴³ La periferia di Vienna fino all'inizio del Novecento è occupata da qualche casetta immersa nel verde del Wienerwald, la foresta intorno alla metropoli: una serie di piccoli villaggi sparsi sulle colline. Col tempo la zona va trasformandosi in una periferia ai margini della città storica, come ce ne sono tante altre, ricoprendosi di strade, fabbriche e stabilimenti. Proprio qui, tra le maglie del tessuto urbano periferico prende corpo, dopo la dissoluzione del vecchio Impero Austro-Ungarico, una nuova politica della casa, sostenuta a gran forza dall'amministrazione comunale viennese, che nel giro di un decennio cambia il volto della cintura periferica della capitale austriaca.

²⁴⁴ «A Vienna, come in molte città tedesche, la politica delle abitazioni diveniva in quegli anni l'impegno dominante delle amministrazioni locali, socialdemocratiche o comunque orientate in senso riformista. In Austria come in Germania si trattava di risolvere un problema economico e sociale soverchiante, restando però entro i confini di un sistema produttivo e di un regime dei suoli certo modificati e resi più controllabili da una serie di provvedimenti finanziari e legislativi, ma fondamentalmente sottomessi alle leggi di mercato. Si trattava insomma di smentire il giudizio espresso a suo tempo da Engels, che negava la possibilità di risolvere, entro i limiti politici del riformismo, la "questione delle abitazioni". [...] Intervenendo sistematicamente sul problema delle case operaie, la municipalità socialista, che le elezioni del 1920 avevano portato al potere, non intendeva soltanto risolvere un problema – la scarsità degli alloggi – già estremamente grave prima della guerra, ma riducendo a livelli minimi gli affitti, e perciò la loro incidenza sui salari operai, intendeva anche agevolare le industrie nella politica di contenimento dei salari e dei costi di produzione, necessaria per sorreggere le esportazioni. Gli strumenti impiegati a questo scopo, oltre al blocco degli affitti e alle sistematiche requisizioni di alloggi sfitti inizialmente adottate, erano l'ampliamento del demanio municipale e, sulla base di introiti di una tassa applicata alla proprietà immobiliare, il finanziamento diretto della costruzione di nuovi alloggi». Maria De Benedetti, Attilio Pracchi, *op. cit.*, p. 679.

²⁴⁵ Pare evidente che l'amministrazione comunale tenga una posizione da "capitalista sociale e collettivo", dedito a redistribuire la ricchezza prodotta nella società; Engels ha dimostrato che se anche i lavoratori avessero gratis la casa dallo Stato ciò si tradurrebbe in un proporzionale abbassamento dei salari. L'elevata tassa applicata alla proprietà immobiliare grava appunto su tali proprietà, ma chi le possiede non è certo il proletariato, ma la stessa classe detentrica dei mezzi di

produzione, delle fabbriche, delle industrie. Insomma, i lavoratori impiegati nei settori produttivi periferici pagano al datore di lavoro una parte della loro giornata lavorativa sotto forma di pluslavoro e quindi plusvalore, che di conseguenza viene girato dal capitalista all'amministrazione pubblica sotto forma di tassa: in pratica i lavoratori si pagano indirettamente la casa. Se la tassa è alta, più alto sarà il plusvalore estorto dalla classe operaia, e quindi più bassi i salari, che diminuiscono regolarmente al diminuire degli affitti. Quindi non è vero che diminuendo gli affitti non si toccano i salari. Resta il fatto che Engels non ha mai detto che la questione delle abitazioni sia irrisolvibile in assoluto, ma che era impossibile risolverla conservando allo stesso tempo i grandi agglomerati urbani ed impedire che in futuro crescano ancora (cfr. Engels), cosa che in un sistema economico basato sull'accumulazione pare francamente una contraddizione in termini. Resta comunque il fatto che a Vienna e nel suo Landstrad sono costruiti quasi 60.000 alloggi tra il 1920 e il 1933, e quasi tutte le famiglie hanno un tetto sotto cui vivere. L'obiettivo era quello di raggiungere una *democrazia residenziale* basata sul trinomio: diritto alla casa/affitto minimo/amministrazione diretta, *dal basso*, da parte degli occupanti. Una tale quantità si spiega anche col fatto che, essendo l'Austria uscita smembrata e sconfitta dalla guerra e trovandosi in una situazione di scarsità di materie prime e col settore industriale in grossa difficoltà economica, l'edilizia è promossa a settore trainante dell'economia, consentendo la sua ripresa [un po' quello che avverrà in Italia nel secondo dopoguerra].

²⁴⁶ «La Vienna preesistente, le leggi della sua crescita, venivano assunte come un dato di fatto, come il contesto, indifferente se non ostile, entro cui dispiegare la novità assoluta delle imponenti quantità messe in atto: capisaldi queste ultime, invece, di una strategia politica e sociale che intendeva mutare innanzitutto i rapporti di forza esistenti nel corpo urbano, e solo su quella base, per così dire implicitamente, la qualità e il volto della città». Maria De Benedetti, Attilio Pracchi, *op. cit.*, p. 680.

²⁴⁷ Maria De Benedetti, Attilio Pracchi, *op. cit.*, p. 681.

²⁴⁸ «Edificate per lo più nella campagna limitrofa al centro urbano, le nuove Siedlungen non solo miravano a modificare la città sul piano sociale e quantitativo, ma anche ad agire sulle sue leggi generali di crescita, ponendo fine al suo sviluppo speculativo, concentrico ed indeterminato, per sostituirlo con un sistema discreto di nuclei satelliti, Siedlungen circondate dal verde e dotate, almeno nelle previsioni, di un ampio ventaglio di servizi: mirando insomma, nell'edificare la città nuova, a riequilibrare l'antica». Maria De Benedetti, Attilio Pracchi, *op. cit.*, p. 682.

²⁴⁹ Particolarmente criticata oggi è la demolizione della spina dei Borghi Vaticani per l'apertura di Via della Conciliazione in occasione del Concordato tra la Chiesa Cattolica e lo Stato Italiano. Roma quindi conosce la punta del *piccone risanatore*, che, attraverso la realizzazione di via dei Fori Imperiali, collega Piazza Venezia al Colosseo, stendendo una lingua d'asfalto percorsa da automobili in un'area urbana con una delle più alte concentrazioni archeologiche del mondo.

²⁵⁰ Cfr. Carlo Emilio Gadda, *Pianta di Milano. Decoro dei palazzi*, in Gabriella Spizzuoco (a cura di), *Carlo Emilio Gadda, Italo Calvino. Scritti di architettura*, Testo&Immagine, Torino 1997.

²⁵¹ Antonio Pennacchi, *Fascio e Martello. Viaggio per le città del duce*, Laterza, Roma-Bari 2008 e Antonio Pennacchi, *Fascio e martello. Il fascismo come dittatura del proletariato*, articolo pubblicato in tre puntate sulla rivista *LiMes* 3/2002, 4/2002, 5/2002 (Viaggio-14, -15, -16).

²⁵² Leonardo Benevolo, *Storia dell'architettura moderna. Il movimento moderno*, vol. III, Laterza, Roma-Bari 1997, pp. 565-566.

²⁵³ La rivoluzione, *in primis* politica e materiale, era stata definitivamente sconfitta dall'avvento dello stalinismo, periodo storico non tanto determinato dal governo e dalla personalità dell'individuo Stalin, quanto piuttosto dalla sostituzione della rivoluzione mondiale proletaria come orizzonte per cui lottare e a cui tendere con la teoria del "socialismo in un paese solo". Gli interessi dello Stato sovietico sono posti al di sopra di quelli della classe proletaria internazionale.

Stato che non elimina la sua discriminante di classe, ma la mantiene ed amplifica, presentandosi come unico *capitalista*, con una schiera di funzionari stipendiati che sostituiscono la classe borghese, precedentemente al potere. Il problema è che la Russia, paese in larga parte quasi semi-feudale, non ha elementi avanzati di economia capitalistica distribuiti sul territorio, da trasformare in senso comunista. È come se il paese abbia saltato un anello della catena; per questo gli sarebbe necessaria la vittoria rivoluzionaria nell'Europa occidentale, a cui appoggiarsi, cosa che non avviene. Stalin quindi, avviando l'industrializzazione forzata del proprio paese attraverso un intenso sfruttamento della forza-lavoro (anche coatta), è un rivoluzionario (nel senso borghese del termine) malgrado se stesso, e porta avanti una controrivoluzione ammantata di mistificazione ideologica che, dopo il crollo del muro di Berlino, ancora perdura.

²⁵⁴ «Se, infatti, la priorità assoluta fu data all'industrializzazione accelerata del paese, allo scopo di dotare l'Unione Sovietica di una potente struttura economica costituita innanzi tutto dall'industria pesante, e a tale scelta strategica tenderà a ridurre la parte del bilancio statale destinata ai beni strumentali e di consumo, tuttavia l'esigenza di creare giganteschi complessi industriali in regioni vergini comportava enormi spostamenti di popolazione rendendo indispensabile la costruzione di intere città: nel 1927-1928 sorsero Magnitogorsk, Dzerzinsk, Berezniki, Chibinogorsk, Komsomolsk-sull'Amur, Karaganda e molte altre. [Segue una nota a piè pagina]. Tra il 1939 e il 1959 saranno oltre 500 le nuove città costruite, secondo Vieri Quilici, che riprende il dato da P. Podiacikh, *La popolazione dell'Unione Sovietica*, "Voprosy ekonomiki", 5 settembre 1959». Luigi Gerosa, *L'ingegnere "fuori uso". Vent'anni di battaglie urbanistiche di Amadeo Bordiga. Napoli 1946-1966*, Fondazione Amadeo Bordiga, Formia 2006, p. 297.

²⁵⁵ «Per i cosiddetti "urbanisti" [Sabsovich, Kuzmin, ecc.], le città dovevano essere costruite lungo le vie di comunicazione e di distribuzione delle fonti energetiche, in prossimità delle fabbriche, dei giacimenti o delle grandi aree produttive agricole. fossero esse a carattere industriale o agricolo, non dovevano superare i 40 o 50 mila abitanti e la loro unità base era la casa-comune, un immenso condominio dotato di tutti i servizi comuni (scuola, attrezzature sportive, asilo, biblioteca, ecc.) e costituita da cellule abitative mono-familiari di minime dimensioni». Luigi Gerosa, *op. cit.*, p. 298.

²⁵⁶ «[...] respingevano l'idea stessa di città e che, con argomenti più vicini talvolta a Rousseau che a Engels o a Marx (di cui in tal modo interpretavano la soppressione della frattura tra città-campagna) ne auspicavano la polverizzazione in strutture abitative leggere e individuali, disseminate sull'intero territorio russo, a stretto contatto con la natura». Luigi Gerosa, *op. cit.*, p. 298.

²⁵⁷ «Il senso di disagio dell'interprete di fronte all'apparecchiatura [...] è in sé della stessa specie del senso di disagio dell'uomo di fronte alla sua immagine nello specchio. Ora, l'immagine speculare può essere staccata da lui, è diventata trasportabile. Dove viene trasportata? Davanti al pubblico. La consapevolezza di ciò non abbandona mai, neppure per un istante, l'interprete. Mentre si trova davanti all'apparecchiatura, l'interprete cinematografico sa che in ultima istanza ha a che fare col pubblico: col pubblico degli acquirenti, che costituiscono il mercato. Questo mercato nel quale egli viene immerso, non soltanto con la sua forza lavoro, ma anche con la sua pelli e i suoi capelli, col cuore e coi reni, nel momento della prestazione che è chiamato a fornire gli è inaccessibile quanto un articolo qualunque prodotto in una fabbrica. [...] Il cinema risponde al declino dell'aura costruendo artificiosamente la *personality* fuori dagli studi: il culto del divo, promosso dal capitale cinematografico, cerca di conservare quella magia della personalità che da tempo è ridotta alla magia fasulla propria del suo carattere di merce. Fintanto che ha dettare legge è il capitale cinematografico, non si potrà in generale attribuire al cinema odierno un merito rivoluzionario che non sia quello di promuovere una critica rivoluzionaria della nozione

tradizionale di arte». Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, cit., p. 35.

²⁵⁸ Antonella Licata, Elisa Mariani-Travi, *op. cit.*, p. 20.

²⁵⁹ Antonella Licata, Elisa Mariani-Travi, *op. cit.*, p. 47.

²⁶⁰ A riguardo vale citare il concetto espresso da Leroi-Gourhan sulla separazione sociale tra che crea le immagini e chi le riceve. La sua è una visione di ampio raggio ovviamente e non si riferisce esclusivamente a quel periodo storico ma abbraccia soprattutto il suo presente (il secondo Novecento): «il linguaggio audio-visivo tende a concentrare la completa elaborazione delle immagini nei cervelli di una minoranza di specialisti che portano agli individui un materiale totalmente figurato. Il creatore di immagini, pittore, poeta o narratore tecnico, ha sempre costituito, anche nel Paleolitico, una eccezione sociale, ma la sua opera restava incompiuta in quanto sollecitava l'interpretazione personale, a qualsiasi livello si trovasse il fruitore dell'immagine. [...] La fase attuale è contraddistinta tanto dall'integrazione audio-visiva che inaugura una espressione in cui la interpretazione individuale perde in gran parte le sue possibilità, quanto dalla separazione sociale delle funzioni di creazione dei simboli e di ricezione delle immagini. Qui di nuovo appare con chiarezza lo scambio tra tecnica e linguaggio. L'utensile abbandona precocemente la mano dell'uomo per dare origine alla macchina: nell'ultima fase, grazie allo sviluppo delle tecniche, parola elisione subiscono un processo identico. Il linguaggio, che aveva abbandonato l'uomo quando operava con la mano e dava vita all'arte e alla scrittura, segna la sua separazione definitiva affidando alla cera, alla pellicola, al nastro magnetico le funzioni proprie della fonazione e della visione». André Leroi-Gourhan, *op. cit.*

²⁶¹ Massobrio Giulio, Gioannini Marco, *Bombardate l'Italia. Storie della guerra di distruzione aerea 1940-1945*, Rizzoli, Milano 2007.

²⁶² «In America la città si impone dapprima nel suo aspetto più violento, nel cinema "noir": le città americane diventano enormi strade brulcanti, con macchine in corsa ed edifici luminosi in notti che nascondono morte e crimine. Queste sono città "vere" o, perlomeno, fortemente verosimili; il genere lo esige». Antonella Licata, Elisa Mariani-Travi, *op. cit.*, p. 21.

²⁶³ Massimo Casavola, *op. cit.*, p.13.

²⁶⁴ Massimo Casavola, *op. cit.*, p.18.

²⁶⁵ Cfr. Jacques Camatte, *op. cit.*

²⁶⁶ «La separazione è dunque tra il vissuto e la sua rappresentazione, ovvero la rappresentazione tende ad accumularsi e a predominare sul vissuto che nella società capitalistica viene sempre più a marginalizzarsi e a diventare, nella sua verità, solo il momento di una rappresentazione totalizzante che sappiamo falsa. Si tratta del dominio proprio di una società che è dello spettacolo, in cui più tende ad affermarsi l'apparire, più l'uomo è separato dalla vita. Lo spettacolo quindi si fa rapporto sociale e visualizza in modo totalizzante e pervasivo il suo essere capitale». Pasquale Stanziale, Introduzione in Guy Debord, *La società dello spettacolo*, Massari, Bolsena 2002, p. 17.

²⁶⁷ Guy Debord, *op. cit.*, p. 43.

²⁶⁸ Cfr. Leonardo Benevolo, *La città nella storia d'Europa*, cit.

²⁶⁹ Milton-Keynes la prima viene costruita al termine degli anni '60 a nord di Londra, in un'area a bassa densità abitativa del Buckinghamshire, dove già risiedevano circa 40.000 individui. La città, senza allargarsi ulteriormente sul territorio circostante, arriva a contenerne 250.000 (cfr. Benevolo, p. 209), incrementando di molto la vecchia densità, grazie alle concentrazioni di intere famiglie in blocchi abitativi verticali, non rispettando quindi i parametri iniziali preposti. Cumbernauld invece, realizzata nel 1955 nei pressi di Glasgow, su un'area completamente libera, rappresenta il caso opposto. Parte con i migliori propositi: servizi condivisi in un unico edificio centrale lungo 2km dalla funzionalità polivalente (commerciale ed amministrativa), brevi percorsi

pedonali nel verde e separati da quelli automobilistici che collegavano le residenze al centro, e di conseguenza un sistema stradale veicolare estremamente complesso e ramificato tra i diversi quartieri (cfr. Cumbernauld, The city on the hill, http://www.open2.net/modernity/3_10.htm). Ma, circa dieci anni dopo la sua fondazione, i lavori si bloccano, lasciando la città pressoché incompiuta, scarsamente abitata, se non nei quartieri periferici dove erano concentrati i palazzi ad alta densità abitativa. Le case più costose rimangono invendute, in seguito alla fuga delle principali attività commerciali dall'edificio centrale, sottoposto ai continui venti scozzesi che vi penetrano attraverso la galleria che lo percorre in lunghezza. Dalle 80.000 persone che è in grado di servire, queste scendono a 50.000. Nel giro di breve tempo i finanziamenti finiscono, e la città è abbandonata a se stessa. L'idealismo contenuto nel progetto va a sbattere contro la dura realtà economica. Si è preteso di costruire una città ideale sul nulla ed ora si hanno i risultati: la città, una qualsiasi città, cresce dove c'è già accumulato di capitale (come dimostra Milton Keynes col suo sviluppo concentrato di abitanti); può sembrare pretenzioso quindi fare prima l'involucro e poi trasferirci artificialmente la sostanza, il capitale che la tiene in vita. Solitamente avviene proprio il contrario. Il caso fa pensare che l'intera cittadina sia stata solamente una grossa speculazione edilizia, buona per il solito giro di denaro, per la sua valorizzazione.

²⁷⁰ «Le zones a urbaniser en priorité (ZUP) istituite nel '58 sono importanti per le dimensioni – fino a 100.000 abitanti – ma convenzionali per le tipologie e i risultati ambientali; le successive ville nouvelles progettate fra il '65 e il '70 – cinque intorno a Parigi, quattro presso Lille, Rouen, Lione e Marsiglia – sono invece collegate a un piano nazionale per riordinare l'agglomerazione parigina [...]. I nuovi insediamenti, di dimensioni molto grandi (3-400000 abitanti), nascono da una domanda ormai attenta ai requisiti formali e ambientali, a cui vengono date risposte ineguali». Leonardo Benevolo, *La città nella storia d'Europa*, cit., p. 211.

²⁷¹ Antonella Licata, Elisa Mariani-Travi, *op. cit.*, p. 32.

²⁷² Cfr. Le Corbusier, *op. cit.*

²⁷³ Leonardo Benevolo, *La città nella storia d'Europa*, cit., p. 204.

²⁷⁴ Vediamo che l'unità di lavoro è nettamente separata da quella abitativa: Owen e compagni avrebbero riso amaramente. Mentre l'industriale inglese metteva la fabbrica e la produzione tutta al servizio dell'uomo, questo nelle teorie di Corbu è ridotto a semplice ingranaggio della società-macchina. Nel progetto di *Una città contemporanea per 3 milioni di abitanti* del 1925 tutto ruota attorno alla città finanziaria, dove si gestisce il valore prodotto altrove, che in *Maniera di pensare l'urbanistica* del '47 evolverà nella città radio-centrica degli scambi. Nelle previsioni dell'architetto svizzero, la viabilità deve essere giustamente separata in base alla tipologia di ciò che la percorre; anche nel Rinascimento Leonardo Da Vinci prevedeva nei suoi modelli per città ideali tale separazione, ma staccava dalla superficie del suolo la viabilità pedonale, più leggera, lasciando quella veicolare sul terreno. In Le Corbusier avviene il contrario: le automobili sorvolano lo spazio su corsie stradali che plasmano l'intero paesaggio urbano, sostenute da *piloties*, al livello dei primi piani degli edifici, anch'essi staccati da suolo con lo stesso sistema strutturale. Possibile che i progettisti rinascimentali erano più razionali dell'architettura che si fregia di tale aggettivo?

²⁷⁵ «L'architettura è sempre volontà di un'epoca tradotta in spazio, nient'altro. Fino a quando questa semplice verità non sarà chiaramente riconosciuta, la battaglia per porre le basi di una nuova architettura non potrà essere condotta con fermezza e con forza efficaci; fino ad allora si dovrà restare in un caos di forze che agiscono disordinatamente. Perciò la questione dell'essenza dell'architettura è di importanza decisiva. Si dovrà capire che ogni architettura è legata al suo tempo e può manifestarsi soltanto in compiti vitali, impiegando gli strumenti del suo tempo. È sempre stato così». Ludwig Mies Van Der Rohe, *Architettura e volontà dell'epoca* in Maria De Benedetti, Attilio Pracchi, *op. cit.*, p. 402.

²⁷⁶ Gillo Dorfles, *L'architettura moderna*, Garzanti, Milano 1972, p. 67.

²⁷⁷ James G. Ballard, *Il condominio*, Feltrinelli, Milano 2003.

²⁷⁸ Leonardo Lippolis, *Urbanismo unitario. Antologia situazioni sta*, Testo&Immagine, Roma 2002, p. 5.

²⁷⁹ «Ogni epoca, dicevano i situazionisti politicizzando il concetto di *Zeitgest*, ha un'idea di felicità che si concretizza nelle forme architettoniche con cui essa si modella. Nel 1952 Le Corbusier porta a termine l'unità d'abitazione di Marsiglia. Fornendo la soluzione più efficace ai bisogni economico-sociali della società capitalista uscita dalla guerra, quella "macchina per abitare" avrebbe dato forma architettonica all'idea borghese di felicità che si sarebbe formata nei vent'anni successivi, traghettando il capitalismo dal fordismo della prima metà del secolo agli sviluppi postmoderni ancora in atto. Quell'epoca sarebbe finita nel 1972, quando una di queste "macchine per abitare" fu fatta esplodere a Pruitt-Igoe con la dinamite invocata dalla sollevazione dei suoi abitanti». Leonardo Lippolis, *op. cit.*, p. 5.

²⁸⁰ L'Internazionale Situazionista fu un movimento rivoluzionario in campo politico e artistico, con radici nel marxismo, nell'anarchismo e nelle avanguardie artistiche dell'inizio del Novecento. Formatosi nel 1957, restò attivo in Europa per tutti gli anni '60, aspirando ad importanti trasformazioni sociali e politiche. Nel corso degli anni '60 si scisse in vari gruppi, tra cui la Bauhaus Situazionista e la Seconda Internazionale Situazionista. La Prima Internazionale Situazionista si sciolse nel 1972.

²⁸¹ Leonardo Lippolis, *op. cit.*, p. 6.

²⁸² Leonardo Lippolis, *op. cit.*, p. 10.

²⁸³ Il team 10 è nato nell'ambito degli ultimi CIAM (*Congrès Internationaux d'Architecture Moderne*); in particolare il gruppo ha iniziato a concretizzarsi nel 1953 allorché alcuni giovani architetti ricevettero il compito di organizzare il prossimo congresso, il 10.mo CIAM di Ragusa (Dubrovnik) del 1956 (da qui il numero 10 del nome). Dopo tale congresso alcuni di questi architetti formarono il comitato per organizzare l'11.mo CIAM ad Otterlo nel 1959, che sancì la fine del glorioso organismo. A ridosso di quest'ultimo evento si ebbe il primo incontro tenuto sotto il nome *team 10* a Bagnols-sur-Cèze nel 1960. Successivamente si aprì una fase fondativa, con l'elaborazione di documenti in cui si fissavano i principi e si stabilivano temi di ricerca. Nel 1962 ci fu la prima organica pubblicazione: il *Team 10 Primer*. A questa fase corrispose il tentativo di allargamento del gruppo, con l'obiettivo di ricostituire, su nuove basi, l'ampia esperienza dei CIAM. Questa fase si chiuse con una crisi dovuta sia a tensioni interne, sia all'emergere delle tensioni esterne determinate dal fenomeno conosciuto come contestazione giovanile o il '68. Dopo la crisi il gruppo riprese su base ristretta, con incontri tra architetti fortemente legati da una unità di intenti. Gli incontri del gruppo rappresentarono un momento di scambio sui progetti realizzati dai singoli architetti, che nel frattempo erano usciti dalla condizione di giovani architetti per entrare nella maturità. Particolare rilevanza ebbero le occasioni didattiche quali l'ILAUD di Giancarlo De Carlo e alcune occasioni progettuali. L'ultimo "meeting" fu a Bonnieux (Francia). La fine del team 10 è convenzionalmente fissata con la morte di Jaab Bakema, nel 1981, l'unico architetto ad essere presente a tutti gli incontri.

²⁸⁴ Leonardo Lippolis, *op. cit.*, p. 11.

²⁸⁵ Da una città iniziale ne dovrebbero seguire delle altre, entrando in uno stato di rivoluzione permanente: «le città situazioniste sarebbero allora divenute rappresentazioni del nuovo mondo dell'omo ludens. [...] realizzando una società in cui la vita quotidiana si sarebbe organizzata spontaneamente sul "libero gioco delle passioni umane" descritto da Fourier, avrebbe ribaltato l'oggettività di queste funzioni economiche in soggettività dei desideri umani: il "lavoro" sarebbe stato abolito (perché svolto dalle macchine) e sostituito da attività ludiche; il "tempo libero", estendendosi alla totalità del tempo di vita, si sarebbe svincolato dalle logiche del consumo e si sarebbe aperto agli usi della creatività collettiva; "l'abitare" sarebbe stato sradicato dal

nomadismo permanente e la "circolazione" non sarebbe più stata regolata da leggi utilitarie quanto dallo spaesamento ludico della *deriva* e della *psicogeografia*». Leonardo Lippolis, *op. cit.*, p. 12.

²⁸⁶ Leonardo Lippolis, *op. cit.*, pp. 13-14.

²⁸⁷ Detto questo, un plauso potrebbe andare a Constant che, scettico sulle prospettive rivoluzionarie dell'epoca, propose [in contrapposizione a Debord che poi, accantonando l'Urbanismo Unitario, cercherà altri modi per creare le condizioni rivoluzionarie] «che l'IS si dedicasse esclusivamente alla definizione dell'Urbanismo Unitario, intendendo con questo la rappresentazione urbana dell'umanità postrivoluzionaria». Leonardo Lippolis, *op. cit.*, p. 13. Come dire, prima la globale situazione rivoluzionaria, poi tante situazioni di vita, capaci di renderla permanente nel tempo.

²⁸⁸ Cfr. Giandomenico Amendola, *La città postmoderna. Magie e paure della metropoli contemporanea*, Laterza, Roma-Bari 1997..

²⁸⁹ Consultare a riguardo il sito di Fabio Feminò che offre una vasta panoramica del fenomeno all'indirizzo

<http://www.fabiofeminofantascienze.org/RETROFUTURE/RETROFUTURE1.html>

²⁹⁰ Stefania Lucidi, Tesi di laurea su: *Roma città periferica. Nel cinema degli anni novanta*, Ascoli Piceno, Università degli Studi di Camerino, a.a. 2001/2002, pp. 20-21.

²⁹¹ Un primo segno di instabilità è la denuncia unilaterale americana (nel 1971) degli accordi monetari che erano stati stabiliti a Bretton Woods nel 1944. Con la denuncia degli accordi di Bretton Woods gli Stati Uniti non riconoscevano più la convertibilità in oro e dunque veniva a cadere qualunque garanzia oggettiva del valore del dollaro. Ciò determinò una caduta di valore della moneta americana e una tendenza all'inflazione. Il rialzo dei prezzi che ne seguì divenne ancor più pesante in seguito alla crisi petrolifera: i paesi arabi detentori del petrolio ne alzarono il prezzo durante la guerra del Kippur (1973) fra Egitto (appoggiato dalla Siria) e Israele. L'inflazione cominciò a galoppare toccando il 10% nei maggiori paesi europei e addirittura il 20% in Italia. Contemporaneamente, anche come conseguenza dell'aumento dei prezzi, calarono i consumi e diminuì la produzione.

²⁹² «Il 1972 è un anno-simbolo per gli altri mutamenti avvenuti nell'economia politica del capitalismo avanzato. È a partire da quell'anno, infatti, che il mondo capitalista, risvegliatosi dal torpore soffocante della stagflazione in cui si era stancamente concluso il lungo boom del dopoguerra, ha iniziato a sviluppare un regime di accumulazione del capitale apparentemente nuovo e senz'altro diverso. Avviato nel corso della forte recessione del 1973-1975, e stabilizzato nell'altrettanto severa deflazione del 1981-1982 (la "recessione di Reagan"), il nuovo regime è contrassegnato dalla flessibilità: nei processi lavorativi, nei mercati del lavoro e dei prodotti, nei modelli di consumo [...]. Negli stessi anni ha determinato rapide trasformazioni nella strutturazione dello sviluppo ineguale – a livello sia di settori produttivi che di regioni geografiche – consentite dal veloce sviluppo di strumenti e mercati finanziari completamente nuovi. L'aumento della flessibilità e della mobilità ha reso possibile l'imposizione di un nuovo regime a una popolazione attiva già fiaccata da due durissimi periodi di deflazione, in cui la disoccupazione in tutti i paesi capitalisti avanzati [...] è salita a livelli senza precedenti nel dopoguerra». David Harvey, *L'esperienza urbana. Metropoli e trasformazioni sociali*, Il Saggiatore, Milano 1998, p. 295.

²⁹³ È considerato "postfordismo" o "toyotismo" la nuova gestione della produzione che si afferma definitivamente negli anni Ottanta, fondato sulla cosiddetta globalizzazione (intesa come riorganizzazione trans-nazionale della produzione), sull'informatizzazione del lavoro e su una sua nuova organizzazione: il comando attraverso sistemi luminosi e automatici diventa immateriale, come l'obbedienza. Nelle grandi aziende tende a scomparire il sistema di sorveglianza e di gerarchia della fabbrica quale era stato organizzato da Ford e Taylor all'inizio del Novecento. Nel

contempo la robotizzazione e gli altri sistemi di lavoro automatico provocano una diminuzione drastica dell'occupazione in tutto l'Occidente.

²⁹⁴ «Inteso in questo modo, il postmoderno, mi sembra, cerca di inserirsi nel quadro del regime di accumulazione più flessibile nato dopo il 1973. Esso ha svolto un ruolo creativo e partecipe nella promozione di nuovi atteggiamenti e attività culturali compatibili con l'accumulazione flessibile. [...] l'istituzionalizzazione e l'egemonia del postmoderno si fondano sulla nascita di una "logica culturale" specifica del tardo capitalismo (Jameson 1984a)». David Harvey, *op. cit.*, p. 297.

²⁹⁵ David Harvey, *op. cit.*, p. 296.

²⁹⁶ Cfr. Kennet Framton, *Storia dell'architettura moderna*, Zanichelli, Bologna 1993.

²⁹⁷ «Nell'accumulazione flessibile la corsa frenetica al consumo ha portato ad attribuire un'importanza maggiore alla differenziazione di prodotto. I produttori hanno quindi cominciato a esplorare i territori dei gusti e delle diverse preferenze estetiche, esplorazione che non era affatto necessaria in un regime fordista di accumulazione per mezzo di produzione di massa standardizzata. In questo modo essi hanno dato nuovo rilievo a una dimensione importante dell'accumulazione del capitale – la produzione e il consumo di quello che Bourdieu (1977, pag. 171-198; 1983) chiama "capitale simbolico" – con rilevanti conseguenze per la produzione e la trasformazione degli spazi urbani in cui vivono i gruppi ad alto reddito». David Harvey, *op. cit.*, p. 309.

²⁹⁸ «Nell'accumulazione flessibile la corsa frenetica al consumo ha portato ad attribuire un'importanza maggiore alla differenziazione di prodotto. I produttori hanno quindi cominciato a esplorare i territori dei gusti e delle diverse preferenze estetiche, esplorazione che non era affatto necessaria in un regime fordista di accumulazione per mezzo di produzione di massa standardizzata. In questo modo essi hanno dato nuovo rilievo a una dimensione importante dell'accumulazione del capitale – la produzione e il consumo di quello che Bourdieu chiama "capitale simbolico" – con rilevanti conseguenze per la produzione e la trasformazione degli spazi urbani in cui vivono i gruppi ad alto reddito». David Harvey, *op. cit.*, p. 310.

²⁹⁹ «In primo luogo, la concorrenza interurbana ha aperto spazi entro i quali potevano meglio essere disposti i nuovi processi lavorativi, più flessibili, e ha reso possibili flussi di mobilità geografica molto più elastici di quanto non fosse prima del 1973. [...] La concorrenza interurbana ha quindi dato luogo a una serie di innovazioni urbane a catena, tutte impiegate sul consumo di nuovi prodotti: innovazioni negli stili di vita, nelle forme culturali, nei prodotti, persino nella politica». David Harvey, *op. cit.*, p. 299-300.

³⁰⁰ «Dopo il 1972 negli Stati Uniti anche l'urbanizzazione ha cambiato completamente i suoi spazi. La deflazione globale del 1973-1975 ha messo in crisi la base occupazionale di molte regioni urbane. La crisi era determinata da una combinazione di fattori diversi: contrazione dei mercati, disoccupazione, rapide trasformazioni dei vincoli spaziali e della divisione globale del lavoro, fuga di capitali, chiusura di fabbriche, ristrutturazione tecnologica e finanziaria. La dispersione geografica non andava solo verso altre regioni e nazioni. Essa consisteva anche in una nuova fase di decentramento urbano, di popolazione e produzione, oltre le zone suburbane, verso l'America rurale e paesana [...]. Gli investimenti a capitale fisso e le infrastrutture fisiche già esistenti vennero dunque sottoposti a forti svalutazioni, indebolendo la base di tassazione rappresentata dalla proprietà immobiliare e quindi la capacità fiscale di molte amministrazioni urbane, proprio mentre aumentavano i bisogni sociali cui dare risposta». David Harvey, *op. cit.*, p. 298.

³⁰¹ «Certi continenti, come l'Asia, aspirano alla città generica, altri se ne vergognano. Poiché tende ai tropici, con una convergenza intorno all'Equatore (gran parte delle città generiche è in Asia), pare una contraddizione in termini: l'iperfamiliarità abitata dall'imperscrutabile. Un giorno tornerà ad essere nuovamente esotico, questo prodotto di scarto della civiltà occidentale,

attraverso la risemantizzazione che la sua stessa diffusione porta con sé...». Rem Koolhaas, *Junkspace*, Quodlibet, Macerata 2006, p. 32.

³⁰² Per capire i cambiamenti in corso, consideriamo anzitutto l'organizzazione della produzione della cultura, poi i mutamenti nel pubblico. Con la "rivoluzione" informatica e cibernetica (e sotto il ferreo dominio del Capitale), che fa dei *beni* immateriali – e cioè della parola, dell'immagine, dell'informazione e dello spettacolo – una merce privilegiata, le grandi multinazionali diventano produttrici dirette di cultura, favorendo la trasformazione in intrattenimento. Di conseguenza i grandi gruppi industriali e finanziari intervengono direttamente nel campo dell'intrattenimento, dell'informazione e della cultura e diventano così diretti detentori anche del potere culturale.

³⁰³ Antonella Licata, Elisa Mariani-Travi, *op. cit.*, p. 41.

³⁰⁴ Chissà, magari un giorno parleremo di Tarantino come del Marx del cinema: così come il rivoluzionario tedesco affermò di non aver inventato nulla di suo, ma di aver collegato con metodo diverso ciò che altri prima di lui avevano scoperto (ottenendo quindi un risultato superiore), così il regista americano prende dall'uno o dall'altro regista del passato ciò che gli è più congeniale e le trovate registiche che gli sembrano migliori ai fini del suo obiettivo e le ricomponne attraverso un metodo tendente a creare un linguaggio innovativo. Allargando il discorso, dopotutto in questa operazione vi troviamo anche le basi stesse del montaggio d'avanguardia sovietico, di matrice ejzenštenjana e vertoviana, e quindi di rimando all'origine dell'ancestrale rito dionisiaco dello smembramento del corpo e della sua rinascita in un tutto superiore. Curioso.

³⁰⁵ Antonella Licata, Elisa Mariani-Travi, *op. cit.*, p. 51.

³⁰⁶ Marc Augé, *Nonluoghi. Introduzione a un'antropologia della surmodernità*, Elèuthera, Milano, 2005.

³⁰⁷ «Nella fase del dominio reale la politica, come strumento di mediazione del despotismo del capitale, scompare. Dopo averla ampiamente utilizzata nella fase di dominio formale, esso può liquidarla quando perviene, in quanto essere totale, a organizzare rigidamente la vita e l'essenza dei propri subordinati. Lo stato da rigido e autoritario gestore dell'espansione della forma di equivalente nei rapporti sociali – (*Urtex*) – diviene strumento elastico di mediazione nella sfera degli affari. Di conseguenza, meno che mai lo stato o addirittura la "politica" sono il soggetto dell'economia e quindi i padroni del capitale; bensì oggi più che mai, il capitale trova la propria forza reale nella inerzia del processo, che produce e riproduce i suoi bisogni di valorizzazione come bisogni generalmente umani». Gianni Collu, *Transizione* (1970) in Giorgio Cesarano, Gianni Collu, *op. cit.*, pp. 159-160.

³⁰⁸ Manuel Castells, *La nascita della società in rete*, Università Bocconi, Milano 2008, p. 4.

³⁰⁹ Dziga Vertov cit. in Francesco Casetti, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, cit., p. 155.

³¹⁰ Francesco Casetti, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, cit.

Sez./**B**

**L'AVVENTO DELLA METROPOLI GLOBALE
COME TOTALITA' DEL MONDO/**

IL RIFLESSO DEI SUOI DIFFERENTI
ASPETTI E LA SUA MESSA *IN FORMA* NEL CINEMA

LA CIBERNETICA, LE RETI E LA COMPLESSITA' / LE BASI TEORICHE DELLE CORRELAZIONI CHE REGOLANO IL FUNZIONAMENTO DEL MONDO DIVENUTO METROPOLI

«La scienza si fa con i fatti come una casa si fa con i mattoni, ma l'accumulazione dei fatti non è scienza più di quanto un mucchio di mattoni non sia una casa».¹

Henri Poincaré

Un piccolo ripasso / Prima di procedere nella nostra indagine sull'evoluzione urbana della metropoli globale raccontata dal cinema contemporaneo, nonché la connessione dialettica tra loro, occorre per un momento riallacciarsi a quanto detto in precedenza nel prequel. In esso, sulla base di ricerche ed esplicazioni tratte sia dalla filosofia che dalla scienza (sia contemporanee che del passato), abbiamo esposto al lettore lo stretto legame che mette in relazione il processo di ominazione dell'uomo, la sua neotenia innata e di conseguenza l'applicazione cosciente del bagaglio tecnico-scientifico di cui si dota e fa uso nel corso del suo divenire e attraverso il quale opera al raggiungimento della sua piena umanità.

Pertanto abbiamo sostenuto che l'insieme in divenire *uomo-industria* – di marxiana memoria – ha origini lontanissime, preistoriche, ed è un processo pienamente *naturale*, nel senso che è proprio della natura dell'uomo: attraverso l'*industria* esso si *naturalizza*, nel senso che vi si pone in relazione dialettica, e la natura a sua volta si *umanizza*.² Soprattutto con la parola uomo non intendiamo semplicemente l'individuo, ma l'individuo-sociale, ovvero la comunità, la società: l' uomo-specie. A questa primordiale unità fra uomo, in-

dustria e natura (la *Gemeinwesen* delle origini) coincide la connessione di ogni singolo aspetto della vita umana rispetto ad un altro, e di questi al tutto, rappresentato da una concezione dell'esistenza che non concepisce separazioni di qualunque sorta, prima fra tutte quella fra la vita da una parte e il lavoro, la conoscenza e la tecnica dall'altra.

Se le società preclassiche ancora conservano il sentimento di tale unità primordiale – vale a dire che non operano una separazione all'interno della conoscenza e delle attività pratico-produttive – col tempo si perde l'approccio globale alla conoscenza fino alla separazione totale dell'uomo dalla sua industria; separazione che va crescendo man mano che il processo di autonomizzazione del valore dai bisogni umani si fa sempre più netto.

Il bisogno di correlarsi al tutto / Staccandoci da quel lontano passato, proprio a metà del secolo scorso – in pieno dominio reale del Capitale sulla società – assistiamo al rifiorire di più visioni unitarie che rigettano la separazione tra il lavoro dell'uomo, la natura e la sua intera dotazione tecnico-scientifica, considerata fino a poco tempo prima *altro*. Ciò equivale ad evidenziare la sempre evidente neotenia della nostra specie. Si sviluppano rami della scienza e della conoscenza umana che seppur differenti tra loro convergono e si incentrano tutti su un unico aspetto: la fusione fra l'evoluzione biologica e sociale della specie umana e il corrispondente sviluppo tecnico e strumentale, ovvero sulla vera natura dell'*uomo-industria*.

Si pensi per esempio alla cibernetica che studia i fenomeni di autoregolazione e comunicazione e i problemi del controllo, della ricorsività e dell'informazione, sia negli organismi biologici che nei sistemi artificiali e della loro correlazione – di cui Norbert Wiener è stato il padre moderno; o alle ultime ricerche nel campo delle neuroscienze, delle biotecnologie, dell'ingegneria genetica.

Se un tempo l'intera dotazione tecnico-scientifica dell'uomo veniva giustamente considerata come una sorta di proiezione esterna del proprio corpo, oggi, nella società delle reti informatiche, possono considerarsi anch'essi veri e propri organi *umani*. È il corpo stesso dell'uomo e la propria mente che diventa concretamente parte di un tutto più vasto. Chi oggi potrebbe fare a meno di Internet, questo vero e proprio *cervello sociale* anch'esso neotenic (poiché

ancora tutto da sviluppare), memoria dinamica della specie già fonte incredibili di conoscenza non *privatizzata*? Non le aziende e la produzione capitalistica tutta, le cui transazioni dipendono pienamente da esso, né tantomeno il singolo individuo che in esso e attraverso esso trova un'espansione delle proprie *possibilità* d'azione.

Il corpo umano e la mente estesa/Facciamo per un momento un passo indietro, alla seconda metà del Novecento, e concentriamoci un poco sul lavoro di Gregory Bateson. Anch'esso uno dei padri della moderna cibernetica, filosofo e scienziato difficilmente collocabile entro una ben definita categoria delle scienze (così come della filosofia) tanto che molti definiscono la sua opera di natura olistica, ha condotto un potente lavoro di ricerca sul concetto di *mente estesa*. Nel suo libro principale, *Mente e natura*, Bateson si chiede che senso ha porre dei confini alla mente. E per confini intende non quelli relativi alle sue potenzialità, ma ai limiti fisici che la rendono una unità. Spieghiamoci meglio. Egli fa un esempio semplice e illuminante: dove finisce - si chiede - la mente di un cieco? Forse nella mano che impugna il bastone? Nel manico del bastone? Oppure nella punta del bastone? Una volta che, come in questo caso, il bastone è diventato uno strumento essenziale che la persona utilizza per percepire il mondo circostante, esso diviene parte integrante di questa persona: mente e bastone costituiscono un sistema unico e inscindibile. Perché, allora, limitare la mente al solo corpo "di carne"?³

Bateson ha dedicato la propria vita alla ricerca della "struttura che connette" l'uomo agli altri organismi viventi e gli organismi viventi all'ambiente. Per Bateson l'"io" non è separato dagli "altri" e dal contesto, tutto è interconnesso, interdipendente. L'uomo è parte del tutto, ne è una componente fondamentale, un tassello dell'universo biologico. È questa per Bateson la mente, ovvero la *struttura che connette*, l'uomo (parte) con la *natura* (tutto), l'uomo con la propria *industria*, il particolare al generale, fino all'intera biosfera. Non fenomeni separati ma concatenati: «Siamo stati abituati a immaginare le strutture, salvo quelle della musica, come cose fisse. Ciò è più facile e comodo, ma naturalmente è una sciocchezza. In verità, il modo giusto per cominciare a pensare alla struttura che connette è di pensarla "in primo luogo" (qualunque cosa ciò voglia dire) come una danza di parti interagenti e solo in secondo luogo vinco-

lata da limitazioni fisiche di vario genere e dai limiti imposti in modo caratteristico dagli organismi».⁴

La specie umana come natural-born cyborg/Proviamo a servirci di tale concetto: se la *struttura che connette* è la correlazione tra le parti di una sola unità, allora è possibile sostenere che sia valida anche per ogni parte che la compone. Quindi, se riferita solo alla specie umana (parte del tutto rappresentato dalla biosfera), non è l'insieme degli organi biologici e di quelli tecnologici gli uni accanto agli altri (contiguità), ma l'insieme integrato con l'ambiente antropomorfizzato così delle metropoli come delle *campagne* (o di ciò che ne resta insomma), e degli ormai pochi spazi *incontaminati* per capirsi (continuità).⁵

Oramai l'uomo è questo e non ha più alcun senso considerarlo come separato dalla propria *industria*, dalla tecnica che ne deriva. Sarebbe come pensarlo *separato da se stesso*, o nudo. Se Marx è fra i primi ad occuparsi della materia in questione - e ciò fa di lui forse il primo cibernetico della Storia - oggi il concetto è maggiormente chiarito da Andy Clark⁶ che per l'occasione ha anche coniato un neologismo come sinonimo di uomo: "*natural-born cyborg*".⁷ «La risposta a domande come "chi siamo?", "che cosa siamo?", rimane fondamentalmente invariata: siamo il trucco più grande della natura, costruiti per vivere un flusso ininterrotto di cambiamenti fisici e mentali».⁸ Sembra di leggere il vecchio Marx: l'*uomo* come espediente della natura per darsi memoria, conoscenza e intelligenza attraverso l'*industria*, quindi *industria* come soluzione umana dello sviluppo della natura e nella natura.⁹ Tutto ciò è quindi «il riflesso di quanto c'è di più profondamente umano: l'abilità di creare una serie infinita di strumenti e tecnologie che espandono la mente»,¹⁰ la batesoniana *struttura che connette* le singole parti col tutto.

Quindi anche le metropoli sono parte di questo tutto, in un processo continuo; questo ci consente di rafforzare ancora il concetto di città globale e farlo evolvere dal significato che gli attribuisce la Sassen, accennato nel prequel e su cui successivamente ritorneremo.

Dualismi e contraddizioni da far saltare/«In primo piano, è ormai l'*essere*. L'essere della specie e dunque dell'individuo, indissolubilmente, quale prospettiva finalmente concreta, definitivamente sfuggita alle scatole specchianti dei miti religiosi e ai labirinti delle moralità filosofiche, da quando lo

sviluppo dei mezzi di produzione, a partire dai mezzi di produzione della specie come tale e del suo mondo, ha raggiunto il suo fine storico, quello di conquistare la totalità della biosfera come habitat (*Umwelt*) naturale (al di là dell'alienazione alla natura) e quello di garantire potenzialmente la sopravvivenza biologica (al di là dell'alienazione al lavoro, alla miseria, e al profitto)». ¹¹

Ma cosa succede allora, in pieno dominio reale del Capitale sulla società, quando *una parte* prende il sopravvento sull'*altra* dominandola? Quando lo stesso Capitale e l'asfittica società attuale bloccata dalle catene dell'economia politica soffocano la forma urbana nelle condizioni che andremo ad analizzare? Quando ancora sono vive e forti quelle alienazioni prima dette da Giorgio Cesarano? È uno dei punti fondamentale della nostra esposizione: parallelamente all'evoluzione del *cervello sociale*, ovvero della capacità mnemonica e della conoscenza accumulata dalla specie umana, è andata evolvendosi la forma urbana. Fuoriuscendo dalla scatola cranica dell'individuo, la memoria – attraverso il linguaggio – si è dapprima exteriorizzata per via orale tra differenti individui e comunità, poi si è fissata, man mano che da una scala *locale* si passava ad una *globale*, in un sistema di relazioni e realizzazioni, contribuendo tra le altre cose alla nascita dell'urbanesimo. Nella Sezione A del presente lavoro abbiamo tracciato a grandi linee l'evoluzione della forma urbana dalle origini fino alla fine del secolo scorso, sostenendo col supporto di potenti contributi che essa sia paragonabile al corpo umano almeno fino alla rivoluzione industriale, in seguito alla quale non sarebbe stato più possibile mantenere tale paragone: così come il cervello biologico individuale si era evoluto in quello sociale, così la città era evasa dalla "prigione" delle vecchie mura per proiettarsi sul territorio circostante con i suoi prolungamenti prospettici e tentacolari talmente pervadenti da essere paragonati ad una metastasi cancerogena, nella metafora già citata di Lévi-Strauss.

«Dalla fine del secolo XVIII l'integrazione spaziale assume un carattere confuso. L'umanizzazione dello spazio terrestre si realizza a un ritmo rapido sotto la spinta dell'industrializzazione. L'universo naturale è stretto in una rete di ferrovie e di strade che determina un tipo di sviluppo particolare paragonabile a quello di microrganismi che invadono un tessuto. La città diventa un "agglomerato" di edifici utilitari in cui le arterie sono tracciate secondo le ne-

cessità. Si realizzano così immensi spazi umanizzati in modo inumano, in cui gli individui subiscono il duplice effetto di venire disintegrati dal punto di vista tecnico e spaziale. I due imperativi fondamentali del benessere nell'attività creatrice e nell'inserimento socio-spaziale sembrano sfuggire completamente nel corso del secolo in cui le crisi sociali raggiungono il punto culminante. Questa evoluzione anarchica continua ancora e fa ancora sentire le sue conseguenze in molti centri urbani». ¹² Questo è quanto scrive Leroi-Gourhan al termine degli anni Settanta del secolo passato. Purtroppo non è riuscito per tempo a studiare pienamente il grande sviluppo delle nuove tecnologie informatiche fiorito non molti anni dopo la sua morte. Con il loro impatto decisivo, oltretutto, sul piano spaziale (in generale) e urbano (in particolare), hanno contribuito, e stanno tutt'ora contribuendo, a cambiare il modo di pensare la stessa forma urbana. Al momento però tale trasformazione del pensiero sbatte contro gli argini materiali e ideologici di questo presente, anche se è proprio al loro interno che *potenzialmente* maturano le condizioni di una loro rottura. Spieghiamoci meglio.

La preparazione di un "salto"? / «Verso la fine del II millennio dell'era cristiana numerosi eventi di portata storica trasformarono il panorama sociale della vita umana. Una rivoluzione tecnologica, incentrata sulle tecnologie dell'informazione, cominciò a ridefinire, a rapidi passi, la base materiale della società. Le economie di tutto il mondo diventarono globalmente interdipendenti, introducendo un nuovo tipo di relazione tra economia, stato e società, in un sistema a geometria variabile». ¹³ Questo è quanto ci dice Manuel Castells. Ciò che sostiene pare essere oggettivamente giusto, anche se è insufficiente a spiegare "come" tutto ciò sia avvenuto. Citando il fisico Richard Feynman, è proprio porsi la questione del "percome" – e non del "perché" – che fa di un metodo d'indagine un metodo scientifico.

Che il mondo si stia preparando al prossimo "salto" rivoluzionario di cui parlavamo all'inizio della prima sezione della tesi? Dalle parole di Castells sembrerebbe di sì; anzi, è convinto che ci sia già stato: «"Il gradualismo", ha scritto il paleontologo Stephen J. Gould, "cioè l'idea che tutti i cambiamenti devono essere uniformi, lenti e costanti, non è mai stato un comandamento immutabile. Rappresentò piuttosto un pregiudizio culturale comune, in parte

una risposta del liberalismo ottocentesco a un mondo in rivoluzione. Ma continua a influenzare la nostra interpretazione presumibilmente oggettiva della storia della vita [...] La storia della vita, per come la intendo io, è costituita da una serie di stati stabili, punteggiata a intervalli da eventi maggiori che si verificano con grande rapidità e che servono a determinare l'epoca stabile successiva". Io parto dal presupposto [...] che alla fine del XX secolo abbiamo vissuto uno di questi eccezionali intervalli della storia, un intervallo caratterizzato dalla trasformazione della nostra "cultura materiale" grazie all'agire di un nuovo paradigma tecnologico incentrato sulle tecnologie dell'informazione». ¹⁴ Castells cita Gould. Del resto lo abbiamo fatto anche noi all'inizio del presente lavoro, citandolo insieme ad altri scienziati, come René Thom (il "padre" della "teoria delle catastrofi"), per sostenere con più forza e ragione le solide basi della nostra analisi tesa a ricercare nel metodo dialettico e deterministico la propria struttura. Ma a ben osservare più che citarlo lo parafrasa riducendo la sua dimostrazione scientifica della discontinuità evolutiva a un cambiamento tecnologico che, seppur importantissimo, ancora non ha prodotto quel "salto" qualitativo che Castells sembra invece voler indicare alla fine del XX secolo.

Infatti, dicendo che il "salto" è esploso alla fine del secolo scorso, e che ora ne stiamo raccogliendo i frutti, forse vede nella sua testa come un fatto ormai consolidato ("l'epoca stabile" di cui parla Gould) quello che invece probabilmente è ancora solo l'embrione di un qualcosa dalle enormi potenzialità ancora tutte da sviluppare, e non semplicemente sul piano tecnologico; però, dobbiamo dargliene atto (e questa non sarà la prima volta visto che lo citeremo spesso nelle prossime pagine), è senz'altro vero che si sta tutt'ora *materialmente e potenzialmente* preparando un cambiamento epocale, rivoluzionario. Ma il cosiddetto "salto", per essere rivoluzionario, deve comportare il completo rivolgimento di tutte le categorie del presente, o la loro negazione, in un futuro che ne sia l'antitesi, e non limitarsi ad una differente *tecnica* rispetto al passato, fine a se stessa. E questo "salto", tra la fine del secolo scorso ed oggi, non c'è stato nonostante l'avvento della nuova tecnologia che Castells definisce dell'informazione.

Ovviamente questa ha comportato importanti cambiamenti su diversi piani, tra cui quello urbano, che fra poco andremo ad esaminare, ma non di certo un

cambiamento che possa definirsi appunto come *rivoluzionario*. Ciò non vuol dire di certo sminuire Internet, la Rete e l'intero apparato di queste nuove tecnologie che sono oggi la punta di diamante di quello che abbiamo chiamato *cervello sociale*. Come sostenuto, esse *preparano* potenzialmente un futuro, pertanto occorre considerarle in potenza, per quello che potrebbero essere, per i risultati che potrebbero produrre (e che già in alcuni casi mostrano concretamente); insomma come un solido trampolino di lancio per compiere il vero "salto" qualitativo, rivoluzionario, al momento negato dalle catene economiche e politiche della presente forma di produzione capitalistica. Ma su tali argomentazioni torneremo nel sequel. Per ora accontentiamoci di studiarne gli effetti immediati sul piano urbano e sociale, inerenti a questo presente. Per farlo occorre capire appunto come queste nuove tecnologie sono nate e soprattutto quale modello di funzionamento seguono. Se lo facciamo è perché pare sia lo stesso che vi è alla base della struttura della forma urbana che sta al momento trasformando il volto del mondo, in bilico tra il caos attuale e un nuovo ordine pronto ad emergere, al momento soffocato.

Uno sguardo sulla "complessità" / Detto questo, se vogliamo intravedere qualcosa di profondamente innovativo ed ancora in fase di gestazione la nostra attenzione non va direttamente puntata sulle nuove tecnologie dell'informazione, quali Internet, il World Wide Web, ecc., ma sulle recenti teorie scientifiche riguardanti la loro organizzazione e il loro funzionamento. Non tanto quindi sull'oggetto della teoria in sé quanto su ciò che opera alle spalle dello stesso e lo fa funzionare attraverso correlazioni e collegamenti.

È nel campo della "teoria della complessità", del caos, delle reti, della capacità di auto-organizzazione dei sistemi che bisogna allora frugare se si vuole comprendere al meglio le trasformazioni del presente. In tale campo la ricerca non è che agli inizi, ma il primo passo al suo interno è stato comunque mosso e finalmente si incomincia a trattare anche il fatto sociale non come frutto dell'indeterminismo, dell'idealismo, dell'individualismo, della volontà, del "libero arbitrio" (cose che un paese come l'Italia conosce fin troppo bene, soffocato com'è sotto il peso nefasto della filosofia crociana) ma come rispondente a precise determinanti sociali, al materialismo dialettico, per cui è «possibile individuare leggi matematiche e modelli significativi nel mondo umano. Come

ha osservato una volta lo scomparso politologo Herbert Simon, lo scopo della scienza "è scoprire una significativa semplicità in mezzo a una complessità disordinata". Negli ultimi cinque anni sociologi, fisici, biologi e altri ricercatori hanno trovato numerose, impensate correlazioni tra il funzionamento della società umana e quello di altre entità apparentemente non connesse, come la cellula vivente, l'ecosistema globale [e quindi la forma urbana], Internet o il cervello umano. [...] molte delle complessità intrinseche alla società umana non sono in realtà correlate con la complessa psicologia degli uomini, in quanto seguono un modello che è lo stesso anche in diversi altri contesti in cui gli esseri umani e la loro coscienza non hanno alcun ruolo». ¹⁵

«[La teoria della complessità] getta uno sguardo nuovo sui sistemi fisici, biologici, sociali o economici. È un approccio unificato che individua le grandi costanti della natura di cui parlavo in precedenza, e ne mette in evidenza le generalità. La sistemica [...] era un procedimento descrittivo, pedagogico, che permetteva di *comprendere* meglio la complessità. Il nuovo approccio propone mezzi per *agire* sulla complessità. Esso tenta di spiegare come si realizza la transizione tra un'organizzazione di un livello dato e quella in cui essa fornisce gli elementi di costruzione». ¹⁶ In sostanza il vecchio approccio riduzionista cartesiano viene superato e inglobato in un quadro più ampio che, oltre a indagare sulla natura delle parti del sistema, permette soprattutto di vederne proprio le correlazioni e quindi la dinamica globale.

La natura è ricca di fenomeni apparentemente diversi tra loro, come la forma urbana (con l'intero ecosistema), il cervello umano, Internet, l'economia mondiale, ecc. Sono tutti esempi di sistemi complessi che presentano alcune proprietà fondamentali "di fondo" non dipendenti dalla natura dei singoli elementi. «Nella loro architettura, le reti sociali risultano quasi identiche al World Wide Web, la "ragnatela" di tutte le pagine che in Internet sono connesse da link ipertestuali; e ciascuna ha, fundamentalmente, le stesse caratteristiche strutturali delle catene alimentari di qualsiasi ecosistema o della griglia di correlazioni economiche che è alla base dell'economia delle nazioni. Fatto forse ancora più strano, tutte queste reti hanno la medesima organizzazione della rete dei neuroni cerebrali o della rete di molecole interagenti che è alla base delle cellule dell'uomo e di altri animali». ¹⁷

La struttura della rete: legami forti e legami deboli/Ad esempio sul suo libro *Nexus* Mark Buchanan, da cui abbiamo tratto la precedente citazione, spiega la complessità di cui abbiamo detto attraverso la "teoria piccolo mondo", ¹⁸ cioè la proprietà dei sistemi estremamente complessi in grado di rivelare al loro interno connessioni di semplicità insospettata. ¹⁹ Egli mostra questa incredibile semplicità attraverso modelli, simulazioni, *grafi*, ecc. in relazione alla teoria della complessità. I sistemi sociali, urbani, Internet, il cervello umano, ²⁰ funzionano come reti di *piccolo mondo*: hanno una struttura a moduli, all'interno dei quali comunicano singole cellule (legami forti) e all'esterno dei quali esiste una fitta rete che collega moduli e insiemi di moduli (legami deboli). È proprio la presenza di questi "ponti" a lunga distanza, evidenziati per primo dal sociologo Mark Granovetter negli anni Settanta, che permette a sistemi siffatti di mantenere una straordinaria stabilità, rapidità ed efficienza anche qualora i singoli elementi dei moduli vengano irrimediabilmente danneggiati o colpiti da qualche causa esterna. ²¹ La forza dei sistemi a rete è appunto nei legami deboli. Questo "paradosso sta nel fatto che, sebbene i legami sociali forti sembrano quelli indispensabili a tenere insieme la rete, per quanto riguarda i gradi di separazione non lo sono; anzi, non sono affatto importanti. Come dimostrò Granovetter, i legami cruciali sono quelli deboli, soprattutto quelli che lui definì "ponti" sociali. [...] i legami deboli sono spesso più importanti di quelli forti, perché svolgono la funzione di tenere insieme la rete sociale. Sono le "scorciatoie" che, se eliminate, farebbero disgregare la rete». ²²

Una struttura reticolare, un "piccolo mondo", o un sistema complesso che dir si voglia è costituito non solo da legami deboli e forti ma, auto-organizzandosi secondo principi insiti nella loro natura, a cui gli uomini che ne fanno parte non possono altro che adeguarsi, da tutti quei nodi che, con il maggior numero di connessioni su di loro, diventano nodi di riferimento, definiti *agenti catalizzatori* o *hub*, assumendo via via funzioni centrali. Tuttavia il sistema li *adopera*. Non sono affatto essi ad adoperare il sistema, anzi appena si dimostrano non più adatti a svolgere le loro funzioni, vengono sostituiti da altri secondo criteri di adeguatezza. ²³

La Rete e la struttura della metropoli globale/Ora quindi possiamo discutere di un prodotto tecnologico come Internet, o il World Wide Web con i

suoi miliardi di pagine collegate da molteplici rimandi. Se lo facciamo non è solo per paragonarne la struttura e il funzionamento a quello della metropoli globale ma anche per via del fatto che è il mezzo attraverso cui opera larga parte dell'economia mondiale con i suoi scambi e le sue transazioni, e che quindi contribuisce a delineare quello che Castells chiama "spazio dei flussi" che in seguito vedremo. In pochi anni di vita la Rete è cresciuta spontaneamente a ritmi vertiginosi. Dalle poche centinaia di pagine universitarie dell'inizio, leggibili ma assai scollegate fra loro, si è passati agli oltre 5 miliardi censite ufficialmente sul Web attuale.²⁴ «Data la crescente importanza che riveste per l'economia globale, verrebbe da pensare che un'autorità centrale ne controlli la struttura, ne pianifichi la crescita e via dicendo. Invece è difficile anche solo farsi un quadro generale di che cos'è; se ne può scoprire la struttura soltanto analizzando minuziosamente il terreno fisico del cyberspazio». ²⁵ «In queste reti pochi nodi hanno tante connessioni. Anzi, il fenomeno è così accentuato, che l'80-90% di tutte le connessioni della rete fa capo a una piccola percentuale di nodi. Perciò la distribuzione della legge della potenza [ogniquale il numero di connessioni raddoppia, il numero dei nodi con quel numero di connessioni diminuisce di cinque volte] è la facciata matematica di una specifica struttura caratterizzata da *hub* molto ben connessi». ²⁶

La teoria della complessità che studia l'evoluzione delle reti ci dice per ora che le reti stesse non sono tutte uguali. Esse decifrano la complessa struttura organizzativa sottesa a diversi fenomeni tuttavia correlati fra loro, e nel farlo si è scoperto come non seguano affatto una prassi casuale, ne partono da un ordine preciso, ma si collocando a metà strada tra il caos dal quale emerge il successivo ordine. Sono sulle terre di confine. Anzi, ne costituiscono il processo che vede il termine dell'uno e avvento dell'altro. Esistono poi sia reti dette egualitarie «in cui tutti gli elementi hanno lo stesso numero di connessioni, e le reti aristocratiche nelle quali vi è enorme disparità di connessioni». ²⁷ A noi interessano queste ultime, visto che sia Internet che la metropoli globale ora sembrano seguire tale modello in cui a prevalere sono particolari nodi detti *hub*.

Vedremo come la metropoli globale sia una grande rete costituita da legami forti e deboli, e soprattutto da un certo numero di *hub*, o città globali come

le ha definite Saskia Sassen. È stimolante trovare conferma nella teoria della complessità dello stesso funzionamento di fondo nella forma urbana (che nel nostro lavoro è centrale), nel cervello biologico o in quello *sociale* (almeno uno dei suoi aspetti: la Rete) dopo che li abbiamo messi in correlazione e assimilati nella struttura fin dall'inizio di questo lavoro che avete sottomano.

Infine, come si dice, non possiamo esimerci di fare i conti senza l'"oste". La forma di produzione capitalistica esiste, è reale, e pertanto presente in *natura*, ne fa parte, non ne è al di fuori; quindi agendo queste leggi della complessità ora in ambito capitalistico, sono a lui funzionali. L'intera società capitalistica funziona come una rete di relazioni. La *centralizzazione* industriale e finanziaria, che in gran parte ha sostituito la vecchia *concentrazione* nelle mani di singoli capitalisti, rappresenta una rete mondiale di relazioni che interconnette direttamente o indirettamente sei miliardi di persone con le loro attività, memorie, affanni, comunicazioni, ecc. Il meccanismo regolatore del lavoro sociale a livello planetario esprime dunque, come sistema, un'organicità notevole, mentre all'opposto, nei rapporti di scambio determinati dalla legge del valore, permane il caos, la concorrenza, l'anarchia. Ancora caos e ordine insito in esso, *potenziale*. I "nodi" del capitale, cioè i punti in cui esso si fissa (città globali per la Sassen, megacittà per Castells), divengono sempre più giganteschi e sempre meno numerosi, mentre il resto delle molecole sociali e urbane è solo un "cablaggio", un tramite passivo di valore.

Abbiamo la rete urbana (e le reti in generale) che avvolge il pianeta ma ancora siamo al livello del caos (capitalistico), in attesa che si generi *spontaneamente* un nuovo ordine emergente dall'interno stesso della rete.

LA GENESI DELLA METROPOLI GLOBALE/

LE CITTA' GLOBALI COME NODI DI UN'UNICA RETE METROPOLITANA CHE AVVOLGE IL PIANETA

«Quando i paesi adottano le nuove regole del gioco globale, i loro principali centri d'affari diventano le porte attraverso le quali il capitale e le altre risorse entrano ed escono dall'economia». ²⁸

Saskia Sassen

Ancora sulla globalizzazione/ Nella Sezione A della tesi abbiamo cercato di rendere in maniera chiara ed esauriente l'evoluzione della forma urbana dalle origini fino al termine del secolo scorso. Abbiamo esaminato il suo essere simile ad un corpo che cresce e muta, le sue correlazioni col corpo sociale e biologico degli insiemi di uomini che la vivono e con ciò che abbiamo denominato *cervello sociale*, di cui possiamo considerare l'arte cinematografica (e il mezzo tecnologico che la produce – nell'insieme il dispositivo cinematografico) nonché le reti informatiche prima esposte come alcune delle espressioni di tale cervello.

Ora, dopo questa necessaria e imprescindibile parentesi storica, siamo in grado di introdurre con maggior chiarezza quello che è il tema di fondo, strutturale, del presente lavoro di ricerca: la metropoli globale, intesa nei suoi molteplici aspetti, sia come rete *urbana* che avvolge e permea l'intero pianeta e i suoi abitanti sia come involucro che si relaziona con i diversi spazi del vivere e dell'abitare e con le varie *forme di vita* che li popolano.

Pertanto, nel prequel cercavamo di affrontare e adoperare il concetto stesso di *globalizzazione* sotto una luce diversa rispetto al coro delle opinioni che oggi vanno per la maggiore, sostenendo la tesi che la considera nel suo insieme come un particolare punto della dinamica storica a cui è giunta la specie umana nel corso della propria evoluzione, certamente importante e non trascurabile affatto, visto che contribuisce a determinare la situazione in evo-

luzione che stiamo tutt'ora vivendo; è sempre stata presente, fin dalla cosiddetta notte dei tempi, dalla nascita dello *scambio*, inteso in senso lato, non puramente *commerciale*, cosa impensabile se riferito alle società dell'antichità pre-classica. Non occorre quindi ritornarci sopra, basti dire che nella sua forma attuale è il prodotto in divenire del modo di produzione capitalistico, che per sua natura *tende* a essere *globale*, o meglio, a fare dell'intero globo la sua grande sede produttiva.

Il divenire corpo del Capitale/ Sempre nel prequel avevamo paragonato lo stesso Capitale ad un corpo dotato di cervello, membra, organi, che necessita, per rimanere in vita, di un sistema di circolazione (e valorizzazione) continuo, e appunto globale: la rete produttiva e di distribuzione planetaria, mezzo di produzione tra gli altri, collegata da strutture logistiche fisiche come strade, ferrovie, navi, aerei, e interconnessa da canali telematici, informatici e satellitari portatori di informazione che annullano le differenze di spazio e tempo, è ciò che lo tiene in vita, in un mondo in cui i limiti dell'azienda coincidono con quelli dello stesso pianeta.

Così, attraverso la conquista dell'intero globo il capitalismo tende a concentrare la produzione materiale delle merci in quei paesi dove il costo del lavoro è più basso, mentre le prime forme di eccedenza di capitali del cosiddetto "Primo Mondo" vengono esportate verso una fascia di paesi del "Terzo", innescando processi di industrializzazione che rappresentano l'inizio dei processi di deindustrializzazione nei paesi "Primo" e disegnando una nuova divisione internazionale del lavoro. Ciò produce vistosi effetti urbani e sociali che vedono protagoniste proprio le metropoli del "Terzo Mondo" quanto quelle del "Primo", ma su questo punto ritorneremo più oltre. Resta il fatto evidente che la condizione primaria perché tutto ciò si possa realizzare è poter spaziare ovunque senza troppi vincoli geografici e/o normativi. Questo processo non è cosa nuova, la cui ultima tappa è rintracciabile nella seconda metà del secolo passato, dopo la fine dei vecchi imperi coloniali. Comunque sia, in una situazione economica (e politica) che si va tuttora mondializzando, la dimensione nazionale passa – a gradi differenti – in secondo piano, e acquistano forza gli organismi come il Fondo Monetario Internazionale e la Banca Mondiale, veri e propri organi e membra del corpo-Capitale.

Lo Stato sotto trasformazione/ In questo complesso quadro di interrelazioni dei mercati a livello globale che ruolo gioca lo stato nazionale? Guardando agli ultimi cambiamenti nella struttura economica globale (tra cui rientra la nascita dei vari organismi di cui sopra) sembra che siano "costretti" a stare alle direttive di tali organismi sopranazionali; ad esempio anche le singole Banche Centrali di ogni paese si adeguano agli input del mercato mondiale e dei suoi portavoce. Oramai lo stesso sviluppo delle forze produttive appare sempre più compresso e soffocato dagli stati a base nazionale, che non possono far altro che accodarsi alle decisioni dei vari organismi internazionali.

È tuttavia sbagliato credere che tali processi in corso non presentino dei risvolti negativi e "pesanti" per gran parte delle aree geografiche ed urbane del mondo; infatti attualmente una crisi non congiunturale ma "sistemica" sta scuotendo da un capo all'altro il pianeta. Abbiamo riportato due esempi, ma la stampa mondiale pullula di articoli che riportano quotidianamente gli effetti dell'"attuale" crisi. Le firme in calce poi sono tra le più *prestigiose* che la classe dirigente (mondiale) abbia a offrire. Infatti quello che si presenta come il risvolto della medaglia capitalistica fa mettere in bocca a sempre più numerosi suoi esponenti parole che tendono a rivalutare la funzione regolatrice dello Stato nei confronti del pur sempre osannato *libero* mercato (nella realtà mai esistito visto che per mantenerlo tale si ricorre alla funzione regolatrice dello Stato): tanto da auspicare la *creazione* di una sorta di "super-stato" mondiale²⁹ (che voglia essere la tanto invocata *governance* di questi ultimi mesi?) e un "piano di produzione mondiale", ma questo è tutto da vedere, se non impossibile in una realtà "anarchica" e caotica come quella dei mercati separati e in selvaggia concorrenza che si combattono a livello globale.³⁰

Comunque sia, ciò non significa che lo Stato, nella sua veste nazionale, si estingue. Tutt'altro, e lo vediamo entrare in funzione proprio quando le cose si mettono inevitabilmente male per l'economia, globale o meno. Ma d'altro canto è certo che tende a modificarsi, a mutare nelle sue strutture interne, a dotarsi di esecutivi snelli ed efficaci pronti a legiferare in funzione del mercato come risposta alla nuova situazione mondiale, e così facendo *nega* se stesso in quanto entità, sottolineiamo, a base nazionale. Quindi lo Stato nella sua nuova veste in mutazione, che al contempo sembra evidenziare maggiormente i pro-

pri apparati repressivi interni ed esteri³¹ parallelamente al crescere delle crisi – come vedremo in seguito («gli stati continuano a contare e, ovunque ci sia *guerra* [corsivo nostro], essi giocano un ruolo della massima importanza»³²) – non subisce passivamente i *diktat* degli organismi economici internazionali, ma determina in certa misura il modo e la forma del ciclo di valorizzazione del Capitale. Sempre nel prequel riportavamo l'esempio degli USA e del suo ruolo attuale, quello di difesa non dei semplici interessi dello Stato americano e della classe al potere, ma dell'intero modo di produzione capitalistico. Si forma così un vero e proprio "esercito" di funzionari-guardiani dei meccanismi della riproduzione del capitale che si connota per la sua natura in stretta sintonia con i settori capitalistici internazionalizzati.

Tutto ciò provoca numerosi risvolti più o meno incisivi sia sul piano nazionale che internazionale, e tale situazione riguarda in primo luogo i paesi di vecchia industrializzazione. Il carattere estremamente internazionalizzato della produzione si riflette su ogni territorio in maniera differente. Settori dello stato nazionale (regioni, comprensori, distretti) si muovono con velocità diverse, attirando capitali e investimenti mentre a soli poche centinaia di chilometri la situazione può presentarsi in modo completamente differente.³³ Ciò provoca squilibri di sviluppo tra aree geografiche di uno stesso stato, di cui quelle che lo sono maggiormente tendono ad aggregarsi con altre che non ne fanno parte. D'altro canto, anche nei paesi cosiddetti "in via di sviluppo" assistiamo a politiche miranti a scavalcare la dimensione nazionale di ogni singolo stato e molti organismi (come il Mercosur o il S.A.D.C.) sembrano dimostrarlo.

Dice Castells che «[...] l'economia globale è caratterizzata da una sostanziale asimmetria tra paesi, in termini di livello d'integrazione, potenziale competitivo e quota di benefici derivanti dalla crescita economica. Tale differenziazione si estende alle regioni all'interno di ogni paese [...]. La conseguenza di questa concentrazione di risorse, dinamismo e ricchezza in certi territori, è la crescente segmentazione della popolazione mondiale in seguito alla segmentazione dell'economia globale che, in definitiva, produce tendenze globali di disuguaglianza ed esclusione sociale crescenti. Questo modello di segmentazione è contraddistinto da un doppio meccanismo: da un lato, segmenti preziosi di territori e popoli sono uniti alle reti globali di creazione del valore e ap-

appropriazione della ricchezza. Dall'altro, chiunque e qualunque cosa non abbia valore, in base alla valutazione nelle reti, o che cessi di avere valore, viene scollegato dalle reti stesse e, infine, abbandonato. È possibile che la posizione all'interno della rete subisca una trasformazione attraverso la rivalutazione o la svalutazione. Tale fenomeno comporta un costante movimento di paesi, regioni e popolazione, equivalente a un'instabilità strutturalmente indotta». ³⁴

Vediamo quindi che le differenti velocità di crescita e il legame più o meno proficuo col mercato mondiale comportano una crescente frantumazione del tessuto connettivo unitario che lo stato a base nazionale (inteso nella sua vecchia veste) garantiva.

L'avvento delle città globali/«Se gli stati rimangono ancora [de]gli attori globali principali, essi hanno tuttavia perso almeno una parte del terreno economico, politico e simbolico a favore di altri attori». ³⁵ È in questo contesto che è possibile introdurre la teoria delle città globali così come esposta da Saskia Sassen e di cui accennavamo nel prequel. In una fase storica come quella attuale caratterizzata dal processo attraverso cui la forma-Stato si sgancia dalla sua base nazionale e precise aree geografiche e territori tendono a prevalere, anche le metropoli giocano il loro ruolo. La Sassen incomincia i suoi studi su tale tema durante gli anni Ottanta, studi che subiscono un'accelerata improvvisa (ma forse non affatto inaspettata) al loro termine, sull'onda emotiva e materiale seguita al crollo del blocco sovietico. La fine della guerra fredda e l'avvento di un mondo unipolare ha trasformato e unificato ogni angolo del pianeta e la *globalizzazione* dell'economia, accompagnata da una cultura a sua volta *globale*, ha profondamente alterato il tessuto sociale, economico e politico degli stati nazionali, di vaste aree transazionali e, soprattutto, delle città.

Secondo la Sassen, è possibile quindi affermare che da venti anni a questa parte la composizione dell'economia mondiale ha subito una trasformazione, tutt'ora in corso, caratterizzata da un ruolo sempre maggiore di servizi e finanza. In quest'ottica, si rilancia l'importanza delle principali metropoli del pianeta in quanto sedi di determinati tipi di attività e funzioni: «Nella fase che sta attualmente attraversando l'economia mondiale è appunto la combinazione di dispersione globale delle attività economiche e di integrazione globale – in condizioni di crescente concentrazione della proprietà e del controllo – che

ha contribuito a creare il ruolo strategico di certe grandi città, che io definisco *globali*. Sebbene alcune di esse siano da secoli centri commerciali e finanziari a livello mondiale, le città globali contemporanee sono: a) centri di comando nell'organizzazione dell'economia mondiale; b) luoghi e mercati essenziali per le industrie di punta; c) le principali sedi in cui queste industrie producono, fra l'altro, innovazioni. Parecchie città svolgono funzioni equivalenti anche su scala geografica minore, sia nelle regioni transazionali sia in quelle subnazionali. In più, a livello sia globale sia regionale, queste città inevitabilmente devono appoggiarsi le une alle altre, dal momento che le forme di crescita da loro sperimentate derivano da tali reti di città. Non esiste l'entità "città globale singola"». ³⁶

Le grandi metropoli, sostiene la Sassen, si collocano oramai all'interno di *network* transazionali e presentano più tratti in comune fra loro che in rapporto ai rispettivi contesti regionali o nazionali. Essendo i luoghi base in cui si svolgono i processi di globalizzazione, tornano ad essere protagonisti di tale fase, legandosi tra di loro in *network* che si espandono al di là dei vecchi confini nazionali: ³⁷ «alla metà del XX secolo molte delle nostre grandi città erano ormai vittime di un degrado fisico: stavano perdendo popolazione, attività economica, ruoli centrali nell'economia del paese e la propria quota di ricchezza nazionale. Allorché entriamo nel XXI secolo le città riemergono come luoghi strategici per un'ampia gamma di progetti e di dinamiche». ³⁸ Ed ancora: «accanto ai documentati fenomeni di dispersione spaziale delle attività economiche, sono comparse nuove forme di accentrimento territoriale delle funzioni superiori di direzione e di controllo. Sia i mercati nazionali sia quelli globali, come pure le attività integrate a livello internazionale, richiedono luoghi centrali dove realizzare e coordinare concretamente la globalizzazione. Le industrie dell'informazione inoltre necessitano di una vasta infrastruttura materiale che comprende nodi strategici caratterizzati da un'iperconcentrazione di strutture. Infine, neppure le industrie dell'informazione più avanzate possono fare a meno di un processo produttivo, che è parzialmente legato a un luogo». ³⁹

Ovviamente, come abbiamo già detto non tutte le città del mondo stanno sullo stesso piano nella gestione dei suddetti *networks*; vi fanno parte i princi-

pali centri economici e finanziari, considerati luoghi strategici su scala globale. Sono questi che la Sassen definisce globali, i centri di comando nell'organizzazione dell'economia mondiale, dove si concentrano, tra le altre cose, la finanza e i servizi alle imprese.⁴⁰ In questo quadro di concorrenza globale, va da sé che vi siano forti disparità tra una zona geografica e l'altra, da non intendersi con la moralistica divisione tra paesi ricchi del nord del mondo, e poveri al sud, ma a livello trans-nazionale, al di sopra dei rispettivi confini e delle direttive statali, per cui anche e soprattutto all'interno dei paesi cosiddetti sviluppati oggi troviamo zone in stato di forte degrado e recessione, e zone in cui si registra crescita.

Come dicevamo in precedenza attraverso la teoria delle reti, le città divengono *hub* incentranti su di sé gran parte delle transazioni dei flussi finanziari, di lavoro e soprattutto infrastrutture fisiche a contorno che accrescono le loro dimensioni: «Queste città, o piuttosto i loro quartieri finanziari, sono complessi di produzione di valore basati sull'informazione, dove le sedi centrali delle imprese e le imprese finanziarie avanzate sono in grado di trovare sia i fornitori sia la manodopera specializzata e altamente qualificata di cui hanno bisogno. Costituiscono, infatti, reti di produzione e management, la cui flessibilità non richiede l'internalizzazione dei lavoratori e fornitori, ma la capacità di accedere loro quando necessario, nei tempi e nelle modalità richieste da ciascun caso particolare. Flessibilità e adattabilità sono meglio servite dalla combinazione fra agglomerazione di queste reti nodali e interconnessione globale, attraverso telecomunicazioni e trasporto aereo, dei centri e delle loro reti ausiliarie disseminate».⁴¹

Differenze e squilibri tra territori La stessa cosa avviene all'interno dei singoli territori metropolitani. Senza dimenticare il fatto che le due cose (la crescita e il degrado, o miseria) sono strettamente dipendenti l'una dall'altra.⁴² Continua la Sassen: «Tra i cambiamenti rilevanti verificatesi negli ultimi venti anni vi è stato l'aumento della mobilità del capitale, sia all'interno dei confini nazionali, sia, in particolare, fra diverse nazioni. Quest'ultimo tipo di mobilità del capitale determina forme specifiche di articolazione fra differenti aree geografiche e trasformazioni del loro ruolo nell'economia mondiale. Tali tendenze determinano a loro volta la comparsa di vari tipi di localizzazioni per le

transazioni internazionali [...]. Dobbiamo quindi chiederci in quale misura le grandi città costituiscano un tipo ulteriore, benché estremamente complesso, di *localizzazione* per le transazioni internazionali. [...]. Alla mobilità del capitale si può attribuire anche lo sviluppo di un'ampia serie di innovazioni in tali settori, le cui produzioni presentano come propria logica localizzativa la tendenza ad alti livelli di agglomerazione».⁴³

I capitali *viaggiano* per tutto il globo, per poi essere accumulati, investiti, e le nuove tecnologie danno un contributo insostituibile. «Il capitale circola giorno e notte in mercati finanziari globalmente integrati che, per la prima volta nella storia, operano in tempo reale: transazioni da miliardi di dollari si svolgono in pochi secondi attraverso circuiti elettronici in tutto il globo. I nuovi sistemi informatici e le tecnologie della comunicazione permettono il trasferimento di capitali da un'economia all'altra in tempo brevissimo, tanto che il capitale, e quindi il risparmio e investimento, sono interconnessi a livello mondiale, dalle banche ai fondi pensione, ai mercati borsistici e ai cambi. Pertanto, i flussi finanziari globali sono aumentati straordinariamente in termini di volume, velocità, complessità e connessione».⁴⁴

Dovendosi valorizzare, questi capitali dovranno per forza localizzarsi, concentrarsi, e si valorizzano meglio dove c'è già una loro precedente accumulazione, ovvero nelle città. Infatti, dalla dissoluzione della struttura economica della società feudale, che ha liberato gli elementi della capitalistica, si è avviato quel lungo processo di accumulazione che perdura tutt'oggi. Il fondamento di tutto il processo trova origine nell'espropriazione della popolazione rurale e la sua espulsione dalle terre verso i centri urbani, ovvero in quel processo che Marx stesso definì come l'arcano dell'accumulazione originaria «precedente l'accumulazione capitalistica: una accumulazione che non è il risultato, ma il punto di partenza del modo di produzione capitalistico».⁴⁵

Comunque sia, tornando ad oggi «può darsi che alcuni aspetti dell'attuale dispersione territoriale delle attività economiche abbiano prodotto una certa dispersione dei profitti e della proprietà. Le grandi imprese, ad esempio, sono ricorse in misura crescente alla pratica del subappalto a unità più piccole ubicate in tutto il mondo, e molte imprese dei paesi di nuova industrializzazione sono cresciute rapidamente grazie agli investimenti effettuati da imprese este-

re e all'accesso ai mercati mondiali, ottenuto spesso in virtù di accordi con imprese transazionali. Eppure anche questa forma di crescita in ultima analisi fa parte di una catena in cui un numero limitato di imprese continua a controllare il prodotto finale e a incamerare la maggior parte dei profitti realizzati vendendo sul mercato mondiale». ⁴⁶ Ciò consente alla Sassen di vedere il mondo come un'unica rete di nodi e snodi, le città appunto, senza più possibilità di rimanere al suo *esterno*. Oggi anche il più remoto contadino del più remoto paese del "terzo mondo" non può non vedere dipendere la propria *sopravvivenza* dal mercato mondiale, «oggi persino quanti lavorano a domicilio per l'industria in remote zone rurali sono divenuti parte di questa catena. In queste condizioni la dispersione territoriale delle attività economiche, se deve accompagnarsi alla crescente concentrazione, crea l'esigenza di espandere il controllo e la direzione dal centro, esigenza che ha a sua volta contribuito a rafforzare il ruolo strategico svolto dalle maggiori città nell'economia mondiale dei nostri giorni». ⁴⁷

Quindi «anche la localizzazione sul territorio dei processi economici [...] riguarda le funzioni di coordinamento, di direzione e soprattutto di controllo delle attività informatiche e telematiche. L'espansione della città così come è avvenuta ha certamente contraddetto le previsioni che preconizzavano la loro dispersione totale: sono diventate invece i luoghi determinanti dove sorgono attività e infrastrutture essenziali per realizzare la globalizzazione e le transazioni internazionali». ⁴⁸ Azzardiamo un paragone: così come nel basso Medioevo le piazze dei Comuni erano i centri strategici dell'economia e del commercio di allora, oggi sono le stesse intere città «che fungono da luoghi di produzione e da piazze di mercato per il capitale globale» ⁴⁹ (tenendo di certo conto delle enormi differenze fra, diciamo così, la "forma di produzione *medievale*" e quella capitalistica attuale).

La metropoli globale come rete estesa di città globali/Alla luce di tutto questo, nel prequel ci chiedevamo se e come l'insieme delle metropoli del mondo potesse costituire una sorta di unica ed enorme metropoli globale, una sorta di rete che avvolge il pianeta, con le sue città-*hub* a fare da nodi, con i suoi flussi di capitali, esseri umani, informazione, produzione, commercio, lavoro, e di conseguenza cultura: «La transnazionalizzazione dell'attività econo-

mica ha accresciuto l'intensità e il volume delle transazioni tra città; se ciò abbia contribuito alla formazione di sistemi urbani globali transazionali è oggetto di dibattito. La crescita dei mercati globali finanziari e dei servizi specializzati, l'esigenza di reti transnazionali di servizi creata dalle impennate degli investimenti internazionali, il ridimensionamento del ruolo dello stato [a base nazionale aggiungiamo noi] nella regolamentazione dell'attività economica internazionale e la corrispondente ascesa di altri ambiti istituzionali, specie dei mercati globali e dei quartieri generali aziendali – tutti questi elementi fanno pensare all'esistenza di assetti economici transnazionali caratterizzati da localizzazioni multiple in più paesi; ed è qui che possiamo cogliere la formazione, quanto meno incipiente, di un sistema urbano transnazionale». ⁵⁰

La risposta appare chiara. Oltre alla Sassen, anche gli studi di Castells rendono appunto l'idea di come le singole città globali entrano dinamicamente in reciproci rapporti di natura diversa tra loro costituendosi in nodi di questa rete mondiale urbana: «La città globale non è un luogo, ma un processo [*come il Capitale*]. Un processo mediante il quale centri di produzione e di consumo di servizi avanzati, e le società locali subordinate, sono collegati in una rete globale sulla base di flussi di informazione, i quali, al tempo stesso riducono l'importanza dei legami delle città globali con i loro hinterland (...).» ⁵¹

Sempre Castells, forte dei suoi approfonditi studi sulla società attuale che concepisce come nata in rete e dalla rete informatica – pertanto definita informazionale – ci viene incontro con un nuovo neologismo che nella sostanza sembra ricalcare il modello e il funzionamento delle città globali esposte dalla Sassen: la megacittà. «Le megacittà sono, senza dubbio, agglomerazioni enormi di esseri umani, tutte (tredici secondo ⁴⁹ la classificazione delle Nazioni Unite) con più di 10 milioni di abitanti nel 1992 e si prevede ce quattro di esse raggiungeranno i 20 milioni di abitanti entro il 2010. Tuttavia, non sono le dimensioni la loro qualità distintiva. Le megacittà sono i nodi dell'economia globale, che accentrano le funzioni superiori di direzione, gestione e produzione su tutto il pianeta: il controllo dei media; la *realpolitik* del potere; la capacità simbolica di creare e diffondere messaggi. [...] Non tutte [...] sono centri dominanti dell'economia globale, ma tutte collegano al sistema globale enormi segmenti della popolazione umana. [...] Le megacittà fanno muovere

l'economia globale, mettono in collegamento le reti informazionali e accentrano il potere del mondo».⁵²

«Malgrado i problemi sociali, urbani e ambientali, le megacittà continueranno a crescere, sia in dimensioni sia in attrattiva per le persone e per la localizzazione di funzioni superiori. Il sogno ecologico di piccole comuni semirurali sarà sospinto nella marginalità controculturale dalla marea storica dello sviluppo delle megacittà. Ciò si verifica perché le megacittà sono: centri di dinamismo economico, tecnologico e sociale, nei rispettivi paesi e su scala globale; sono i veri motori dello sviluppo; il destino economico dei propri paesi, che si tratti di Cina o degli Stati Uniti, dipende dalla performance delle megacittà, nonostante l'ideologia della piccola cittadina sia ancora largamente diffusa in entrambi i paesi; centri d'innovazione politica e culturale; punti di collegamento a reti globali di qualsiasi specie; Internet non può bypassare le megacittà: dipende dalle telecomunicazioni e dai "telecomunicatori" situati in questi centri. [...] Tuttavia, in generale, esse cresceranno in dimensioni e potenza, perché continueranno a nutrirsi della popolazione, della ricchezza, del potere, e degli innovatori provenienti dal loro vasto entroterra».⁵³

Castells sembra però mettere l'accento più sull'aspetto sociale e umano della megacittà, nonché sulla sua composizione urbana *interna*; è interessato soprattutto ad analizzare i suoi rapporti con i territori che la circondano, declassati d'importanza rispetto alle sue connessioni globali: «Tuttavia» dice, «il tratto più significativo delle megacittà è che sono collegate esternamente a reti globali e a segmenti dei propri paesi, pur "scollegando" internamente le popolazioni locali non funzionalmente necessarie o socialmente dirimpenti. Ritengo che ciò sia vero a New York come a Città del Messico e Giacarta. È proprio questo aspetto distintivo di essere connesse globalmente e disconnesse localmente, fisicamente e socialmente, a fare delle megacittà una nuova forma urbana».⁵⁴ Per il momento tralasciamo tale aspetto – ci torneremo in seguito – e concentriamoci invece sul piano globale.

La fine delle categorie quali *esterno* e *interno* Dicevamo delle saskiane città globali come nodi di un'unica rete metropolitana estesa sulla superficie terrestre. Resta da vedere se anche dal punto di vista della morfologia e composizione urbana, nonché del controllo e dei comportamenti sociali, siamo di-

nanzi alla presenza di un'unica vera e grande metropoli continua. Pertanto dovremmo chiederci se è più possibile parlare di un *fuori* o un *dentro* rispetto al territorio metropolitano, ovvero alla metropoli globale.

Massimo Ilardi, al pari di Saskia Sassen, sembra negare qualsiasi possibilità d'esistenza nei riguardi del *fuori* visto che questo (inteso come periferia, campagna, natura *incontaminata* dall'uomo – che di per sé è già un ossimoro) è oramai «inglobato senza soluzione di continuità nell'espansione del territorio metropolitano, seppure con diversi gradi di integrazione. Pensare che vivere oggi in uno spazio poco urbanizzato o disperso significhi essere "fuori" o diversi in termini di mentalità, stili di vita, linguaggi da chi invece abita "dentro" una grande città vuol dire non tener conto della funzione unificatrice e omologante delle reti, dei flussi transazionali, della rivoluzione dei trasporti e della comunicazione che investe ormai tutti i livelli delle relazioni sociali. Sono il mercato, con i suoi circuiti finanziari e con i suoi scambi commerciali, e la comunicazione, con la diffusione delle sue reti, a *fare società*. La metropoli, come spazio liscio e indefinito del mercato, ha colonizzato l'intero globo. A questo punto parlare di crisi della "forma metropoli" non ha senso perché la metropoli è la "forma-mondo" che ha dissolto ogni altra forma urbana. [...]».⁵⁵

Il prossimo capitolo approfondirà e cercherà di chiarire tale questione.

LO SPAZIO E IL TEMPO DEI FLUSSI NELLA METROPOLI GLOBALE / L'ILLUSIONE DELLA MORTE DELLA CITTÀ SVELA IL SUO DOMINIO SU CIO' CHE RESTA DELLA CAMPAGNA

«L'urbanesimo che distrugge le città ricostruisce una pseudo campagna, nella quale sono perduti sia i rapporti naturali della vecchia campagna sia i rapporti sociali diretti e direttamente messi in questione della città storica». ⁵⁶

Guy Debord

Abbiamo fatto nostra l'ipotesi di considerare la metropoli globale come una intricata rete di *flussi* e *comunicazioni*, vasta quanto l'intero pianeta, i cui nodi si concretizzano nelle principali città (dette per l'appunto globali), che fungono da attrattori di capitali (paragonate ad *hub*) in circolazione sui mercati (anch'essi globali o quantomeno transnazionali). Detto questo, non possiamo esimerci dal trascurare ciò che è concretamente presente tra le "maglie" di tale rete.

Uno stato di morte apparente / Afferma Giandomenico Amendola che «la civiltà urbana, dopo avere trionfato e avere reso di fatto tutto il mondo città, sembrava prossima alla fine anche per le possibilità offerte dalle nuove tecnologie di affrancare gli uomini dai vincoli spaziali immettendoli sulle autostrade elettroniche». Ciò ha di fatto contribuito a diffondere una sorta di «visione apocalittica della morte della città» che secondo il sociologo urbano «è sembrata prevalere grazie anche agli errori ed agli abusi compiuti, in nome della crescita a tutti i costi, su una realtà complessa e fragile come la città». ⁵⁷

«Le notizie sulla mia morte sono state di gran lunga esagerate» scrive Mark Twain scoprendo il proprio necrologio sui giornali. La stessa cosa deve aver "pensato" la forma urbana, questo corpo pulsante e vivente, agli inizi degli anni Ottanta quando, come anche ricordato dalla Sassen, è in effetti forte la

convincione che la grande avventura urbana del mondo stesse percorrendo il suo personale viale del tramonto: se il cambiamento apportato dall'innovazione informatica e telematica a livello globale ha di fatto reso possibile la trasmissione istantanea di informazioni in tutto il globo, per deduzione diretta avrebbe a sua volta consentito anche una redistribuzione delle attività produttive ⁵⁸ e quindi degli alloggi sul territorio, contribuendo così allo *svuotamento* stesso della città storicamente intesa, ⁵⁹ opinione suffragata anche dal calo demografico registratosi nell'Occidente. In sostanza però, questa pretesa convinzione, più simile ad una mistica da fine-della-città (che va a braccetto con quella della Storia), si era tanto radicata nelle idee quanto poco realizzata nei fatti, e come al solito un'idea, se non supportata dalla concretezza dei fatti stessi, è sorella dell'opinione e lascia il tempo che trova. In altre parole, le idee devono essere analizzate come prodotto di fatti materiali.

Ma osservando meglio lo stato delle cose sorge spontanea una domanda; siamo davvero certi che quanto appena affermato sia vero in ogni caso? Non è forse anch'essa un'affermazione *esatta* e *falsa* allo stesso tempo? O meglio, non è forse vera – o comunque verificabile – rispetto a determinate condizioni, ma se riferita ad altre *perde* la sua validità? Forse l'unica maniera per rispondere a tali domande ed affrontare in maniera più efficace l'intera questione consiste nel dotarsi inevitabilmente di un efficace metro di misurazione.

La necessità di un sistema di riferimento / Invitiamo pertanto il lettore a compiere una piccola e rapida verifica: ci si connetta a Google Earth – o a qualsiasi altro software che genera immagini virtuali della Terra utilizzando immagini satellitari, fotografie aeree e dati topografici memorizzati in una piattaforma GIS – e si impostino le coordinate rispetto a una delle tante saskiane città globali del pianeta, o ad una qualsiasi area metropolitana considerata sempre come nodo della rete globale. Avviciniamoci quel tanto che basta per tentare di ottenere, restando entro i limiti dello schermo del monitor, un quadro di riferimento plausibile che si rapporti a quella che di fatto è la scala urbana della città presa in esame. Ora prendiamolo come modello a cui relazionare l'oggetto della nostra analisi, in questo caso l'effettivo ridistribuirsi sul territorio delle *costruzioni*.

Di fatto è impossibile negare che, partendo dagli anni Ottanta, si è verificata una massiccia dislocazione e redistribuzione delle attività produttive (e quindi dei quartieri residenziali per le differenti classi sociali) in quelle zone urbane considerate periferiche rispetto al vecchio perimetro urbano che la città industriale aveva raggiunto nell'epoca moderna; questo lo si è visto (e lo si vede tutt'ora) in Occidente, sospinto soprattutto dalla sua corsa alla cosiddetta "de-industrializzazione", ma anche il resto del mondo non ne è affatto esente.

Bene. Ora riprendiamo in mano il nostro quadro di riferimento precedentemente adottato. Stavolta, invece di avvicinarci zommando all'oggetto dell'analisi, allontaniamoci da esso allargando gli stessi bordi del quadro; passiamo in pratica da una visione *locale* – o localizzata – ad una visione generale, *globale*, ponendoci insomma ad un più alto livello. Mentre si eseguirà l'operazione salta agli occhi un'evidente realtà: come abbiamo detto, notiamo che senz'altro la forma urbana si è dissolta sempre più sul territorio, ma guardando meglio ci si avvede che l'ha fatto gravitando e sviluppandosi attorno alla città *storica*, sede fisica iniziale dell'accumulazione capitalistica, sorta di polo attrattivo di uomini, capitali e lavoro, vero e proprio *hub* della rete metropolitana globale.

Attrahendo capitali circolanti per il globo, produce il suo allargamento sul territorio circostante, sulla *campagna*, ridotta ormai ad appendice della città, a sua banca del cibo. Il fenomeno è dovuto in particolare a leggi intrinseche al modo di produzione capitalistico e indipendenti dalla volontà degli uomini, ma una spiegazione se si vuole ancor più precisa viene dalle "neonate" teorie della complessità (di cui quella delle reti come abbiamo spigato ne costituisce una parte) e in particolare dal concetto dei "ricchi sempre più ricchi" esposto in maniera brillante da Mark Buchanan.

Un modello fisico di crescita/Egli parte dal modello di crescita del Web:⁶⁰ «i siti più popolari, quelli a cui portano innumerevoli link, si espandono più in fretta. Più connessioni ha un sito, più ne avrà in futuro. In altre parole, i ricchi diventano più ricchi, ovvero piove sul bagnato. [...] Questo ci dice nulla di interessante in merito all'espansione del World Wide Web? Sì. Anzi, ci dice quale sia uno dei principi forse più importanti e basilari della struttura di rete in natura».⁶¹ L'ipotesi è che l'evoluzione delle reti sia collegata al meccanismo del

"ricco sempre più ricco", ed è proprio di quelle reti cosiddette aristocratiche costituite da particolari *hub*, in cui vige una sorta di "aggregazione preferenziale", proprio come nella rete metropolitana globale dove particolari città continuano a crescere senza soluzione di continuità. «Nel 1999, i fisici Albert-Làszlò Barabási e Réka Albert si proposero di verificare quali conseguenze abbia il meccanismo del "ricco sempre più ricco". In altre parole si chiesero che cosa succede esattamente quando una rete parte da piccole dimensioni e cresce per aggregazione preferenziale nella maniera più semplice possibile. [...] Barabási e Albert simularono ripetutamente al computer il processo di crescita, generando innumerevoli reti. A volte cambiavano il numero di elementi iniziali, partendo da trentasette o ventisei anziché da quattro; altre aggiungevano ad ogni passo sette o dodici connessioni, anziché due. Per quanto variassero, constatarono che nessuna delle modifiche era rilevante a lungo termine. Le reti in espansione mostravano sempre la stessa struttura di base: erano tutte piccoli mondi con pochi gradi di separazione. Avevano anche un'elevata aggregazione, con gli *hub* propri delle reti vere. C'era anche la ciliegina sulla torta. Studiando la distribuzione degli elementi secondo il numero di connessioni, Barabási e Albert individuarono la consueta legge di potenza: ogni volta che il numero di connessioni raddoppiava, gli elementi con quel numero di connessioni diminuivano di un fattore di otto. Dunque il meccanismo del "ricco sempre più ricco" è più significativo di quanto si pensi. Risulta un motore naturale di rete piccolo mondo [...]».⁶² Buchanan spiega anche come l'economia attuale sia una "rete piccolo mondo" la cui struttura emerge «per la stessa identica ragione per cui emerge altrove: in forza del principio del "ricco sempre più ricco". A molti livelli e nei più svariati contesti, questo semplice processo e l'inanimato architetto del piccolo mondo. [...] Il meccanismo per cui, con il procedere della storia, i ricchi diventano sempre più ricchi, conduce immancabilmente ai connettori, i quali, avendo tante connessioni, svolgono un ruolo analogo a quello dei ponti di Granovetter».⁶³

In queste "reti piccolo mondo" cosiddette aristocratiche il caos sembra prevalere sull'ordine che fatica a manifestarsi, come di fatto è nella metropoli globale, la cui struttura sembrerebbe proprio essere "aristocratica" vista la presenza di metropoli-*hub* che la contraddistinguono. E poi adesso, dopo aver

esposto il principio organizzativo di crescita dei “ricchi sempre più ricchi”, possiamo comprendere meglio come questi particolari *hub* urbani crescano su se stessi invadendo anche il territorio circostante e contribuendo anche al consumo sempre più massiccio del suolo. Per farlo occorrerà rispolverare la sempre (più) valida teoria della rendita fondiaria marxiana.

Le difficoltà di cognizione della città / «La teoria di rete è così efficace perché va al di là di questo o quel contesto, di questa o di quella rete di computer, aeroporti od organismi, per connettersi sui principi organizzativi fondamentali e influenti che agiscono “dietro le quinte”. In natura, spesso non è importante il carattere delle singole componenti di una rete, ma l’ordine generale – o la mancanza di ordine generale – della rete». ⁶⁴ I principi che agiscono “dietro le quinte” dice Buchanan: se poi adesso il “padrone del teatro” è il Capitale, anch’esso prodotto *naturale* della storia, è facile vedere come tali principi agiscano in sua funzione, e la teoria della rendita rientra proprio in quest’ottica.

Quando in precedenza consigliavamo di individuare il quadro di riferimento di partenza – per capirsi, quello *locale* –, chiunque si sarà trovato di fronte ad un problema di non poco conto: in che punto, o meglio a che “altezza” decidere di porre il quadro di riferimento. In pratica la risposta più ovvia sarebbe: dove pare che termini il suolo edificato, e quindi la *città*, intesa in senso lato. Qui sorge però un problema; anzi a ben vedere il problema è proprio questo: il suolo ci appare edificato senza soluzione di continuità, ciò crea nell’osservatore uno stallo sulla decisione da prendere, e magari alla fine opererà per adattare il quadro ai, diciamo, “limiti amministrativi” di quella particolare città o area urbana. Peccato che tali limiti siano solamente giuridici, *virtuali* in un certo senso, e non influiscono affatto sulla reale distribuzione delle *costruzioni*, come sulla loro crescita, che segue altri modelli di sviluppo: al massimo la giurisprudenza in materia e l’intera legislazione urbanistica, legate inevitabilmente alla legge del valore, possono tentare di seguire il “corso del denaro” ed adattarvisi, limitandosi ad intervenire “a posteriori” per tentare di regolare il caos anarchico generato dalla gestione capitalistica dei suoli, senza la pretesa di essere fonte di progettualità *razionale*: «La società che modella tutto ciò che la circonda ha costruito la propria tecnica speciale per elaborare la base concreta di questo insieme di compiti: lo stesso suo territo-

rio. L’urbanistica è presa di possesso dell’ambiente naturale e umano da parte del capitalismo che, sviluppandosi logicamente in dominio assoluto, può e deve ora configurare la totalità dello spazio come *proprio scenario*» ⁶⁵ diceva Debord.

C’è anche da considerare il fatto che più ci si allarga col quadro di riferimento, ossia più si passa quindi ad una visione “alta” (il nostro secondo caso), più ci si accorge che, oltre alla ben nota questione degli *hub* e delle città come poli d’attrazione e pertanto soggetti a continua crescita, le rispettive zone d’espansione stanno sovrapponendosi l’una all’altra, tendendo a realizzare una sorta di “pavimento”, e restringendo ulteriormente di più gli spazi di quella che un tempo era nota come *campagna*.

Il fattore “rendita” / E arriviamo dunque alla teoria della rendita fondiaria come manifestazione reale del meccanismo dei “ricchi sempre più ricchi” così come esposto da Buchanan. La rendita è plusvalore che, invece di diventare sovrapprofitto, finisce nelle tasche del proprietario immobiliare, il quale riesce, per la semplice esistenza della proprietà, a estrarre valore dalla società intera. Mai la teoria della rendita è stata più importante, proprio perché sulla crosta terrestre si è estesa a dismisura la rete delle sterminate metropoli.

La forza-lavoro viene sfruttata nel tempo, si rinnova; il capitale industriale entra in un ciclo dinamico di valorizzazione, si rinnova anch’esso. La rendita invece è accumulo di lavoro morto. Semplificando, essa assorbe valore dal salario dell’operaio e dal profitto del capitalista vendendo i prodotti della terra e impedendo l’accesso al suolo e ai fabbricati se non dietro pagamento della tangente-rendita, sempre più spesso aumentata dalla frenesia speculativa. Il ciclo di rinnovo del suolo (fertilità) e dei fabbricati è dunque infinitamente più lento di quello del rinnovo del capitale e del lavoro nella produzione, tanto che nelle metropoli più antiche convivono testimonianze edilizie di ogni epoca.

Se il nascente capitalismo industriale e la sua classe andata al potere, la borghesia rivoluzionaria, produssero forme urbane in cui forte ed evidente era la matrice razionale che ne era alla base, oggi, nella fase senile del capitalismo, la razionalità propria di quel tempo ormai passato lascia spazio pressoché totale all’*idealità*, proiezione del cervello capitalistico nel tessuto urbano, quindi, più velocemente ancora, *economicità* ed infine, prodotto estremo del

pensiero moderno, *tecnicità*. La città come museo, meglio, *cimitero* della conoscenza passata e come *grande expo permanente della tecnica capitalistica*. Su questo punto già possiamo scorgere un aspetto significativo che contribuisce a caratterizzare quella che in molti, come Amendola, definiscono città "postmoderna".

È quindi un risultato storico del capitalismo, perché il meccanismo della rendita porta a fissare sempre più capitale nell'immensa quantità di manufatti che coprono il territorio. Le città-*hub* fungono da attrattori su cui si fissa il capitale. Essendo il ciclo produttivo un fattore dinamico del capitalismo, mentre il suolo e gli immobili sono elementi che si rinnovano molto lentamente, sempre più valore, proveniente da profitto e salario, si deve fissare in rendita. La rendita diventa l'intero scenario su cui si muovono i singoli capitali e si concretizza nelle metropoli-nodi della rete metropolitana globale.

Oggi tutto ciò è particolarmente evidente nei cosiddetti paesi in via di sviluppo, in particolar modo nelle metropoli asiatiche, che hanno conosciuto in ritardo rispetto all'Occidente il processo di accumulazione, ma che ora lo stanno vivendo ad una velocità incredibile trovandosi in un contesto di economia globale.

Una città nuova? Allora quando si parla di diffusione della città sul territorio o comunque di ridistribuzione delle costruzioni sullo stesso, in compenetrazione con le aree *non urbanizzate*, occorre inevitabilmente dire a quale scala, a quale quadro di riferimento si sta facendo riferimento (scusate il gioco di parole), in modo da raggiungere una più semplice comprensione della stessa realtà urbana. La città si diffonde sempre più sul territorio attraverso costruzioni sempre più dislocate sullo stesso, in un certo senso ridistribuite, ma non in modo razionale, armonico, non secondo un progetto cosciente, ma secondo l'"ordine" capitalistico, la cui estetica, che come ogni estetica deve rispondere sempre a qualche ordine soggiacente, è puro riflesso del caos. Se Calvino con le sue *Città invisibili* ha tentato una sorta di metafora della città postmoderna, per descrivere lo stato reale di alcuni aspetti della stessa va più che bene anche il vecchio Gadda: «[...] i muri, scialbati di tetraggine, delle fianca ture senza finestra; l'alto e il basso, il va e il vieni, il tira e non l'imbrocchi, e soprattutto "el tri e cinquanta", "el duu e vontanta" e l'"ah! già che l'è vera! Gh'avevi minga

pensàa!"». ⁶⁶ E se qualcuno può pensare che Gadda sia "vecchio" ecco allora arrivare Rem Koolhaas con la sua cinica *verve* a rinfrescare lo stesso concetto nascosto però in tecnologica veste: «le strutture spuntano fuori come molle da un materasso, le scale emergenza dondolano in esercizi didattici al trapezio, sonde fuoriescono nello spazio per distribuire laboriosamente quello che di fatto si trova gratis ovunque l'aria, migliaia di metri quadrati di vetro sono appesi a fili come ragnatele, pelli tese racchiudono flaccidi non-eventi. [...] Non c'è forma, solo proliferazione...». ⁶⁷

Sulla base di determinate spinte materiali si evince come, sempre a ridosso degli anni Ottanta, erano in molti a profetizzare la scomparsa della *città* a vantaggio della *campagna*, o comunque dei piccoli centri abitati, in prevalenza rurali, nell'ottica di un inevitabile processo di *deurbanizzazione*, ⁶⁸ cosa poi contraddetta clamorosamente dalla realtà dei fatti: ⁶⁹ «Le previsioni sul dissolvimento della città e sulla crisi della civiltà urbana, per come la conosciamo, non si sono avverate. Nel momento della sua più intensa crisi, la città sembra aver ritrovato la capacità antica di reinventarsi e di rinascere. Molti definiscono questa nuova realtà urbana in formazione la città postmoderna, non per reali convinzioni ma perché, probabilmente non c'è mezzo migliore per descrivere una situazione molto fluida ed incerta del ricorso al contrasto con un passato ben noto e definito. Ciò che, indipendentemente dalle etichette, sembra largamente condiviso è che questa città nuova è ben diversa dal passato e che segna, invece, un mutamento epocale della scena metropolitana. [...] Sono molti gli studiosi che si chiedono se, di fronte alla rapidità del mutamento sia strutturale che culturale, non sia superata la stessa nozione tradizionale di città». ⁷⁰

Questa città *nuova* che si andava formando ed espandendo è definita da Amendola "città postmoderna". Ma siamo sicuri che sia ben diversa dal passato? Ripensiamo a quanto accaduto durante le rivoluzioni industriali di fine Ottocento: le mura delle vecchie città vengono abbattute e la forma urbana compie il primo passo verso quello che sarà l'attuale *dominio totale* sulla campagna, realizzato in principio attraverso grandi prospettive tentacolari che invadono il territorio ricoprendolo con manufatti industriali e *slum* operai, nonché nuovi spazi urbani adibiti alla mostra e al mercato delle merci.

Ed ora guardiamo al presente; al di là delle innegabili differenze dovute alle diverse fasi di sviluppo capitalistico, anche a livello sovrastrutturale come messo in luce da Harvey, e alle conseguenti trasformazioni estetiche, formali e simboliche (che rimandiamo al prossimo capitolo), è davvero così differente? Non è forse il culmine di quel processo iniziato allora? Non abbiamo forse anche oggi, e in quantità incredibilmente maggiore e pervasiva, una diffusione della *città* su una *campagna* ormai sottomessa? E poi ha ancora un senso il termine *campagna*? Questa città *nuova* insomma non sembra segnare una rottura rispetto al passato "industriale" (inteso quello proprio dell'epoca cosiddetta moderna), quanto un suo completamento, una sua evoluzione in altra veste.

Abbiamo sostenuto che nella metropoli globale le categorie quali "interno" ed "esterno" decadono non trovando più quella validità che possedevano fino a solo un secolo addietro. Così non è più possibile riferirsi alla *campagna* come qualcosa di estraneo e distante dalla *città*, ma al contrario come una sua parte integrante anche se ridotta a pura appendice alimentare. È anch'essa tra le maglie della metropoli, fa parte dello spazio dei flussi dalla quale è attraversata, e anch'essa partecipa al suo funzionamento. Poco prima facevamo l'esempio per il più remoto contadino che è costretto a far dipendere la propria sopravvivenza dai mercati globali. Ma consideriamo ora l'antica questione *città-campagna* da un punto di vista strettamente urbanistico, *materiale*.

La città penetra la campagna polverizzandola / «L'esplosione delle città sulle campagne ricoperte di "masse informi di residui urbani" (Lewis Mumford) è, in forma immediata, determinata dagli imperativi del consumo. [...] La storia economica che si è interamente sviluppata attorno alla contrapposizione città-campagna, è giunta a uno stadio di successo che annulla contemporaneamente i due termini. L'attuale paralisi dello sviluppo storico totale, a vantaggio della prosecuzione esclusiva del movimento indipendente dell'economia, fa del momento in cui cominciano a sparire la città e la campagna, non il superamento della loro scissione ma il loro simultaneo disfacimento. L'usura reciproca della città e della campagna, prodotto della mancanza del movimento storico, attraverso cui la realtà urbana esistente dovrebbe essere superata, si mostra nell'ecclettica mescolanza dei loro elementi decomposti, che invade le

zone più avanzate nell'industrializzazione». ⁷¹ Debord espone tale tesi alla fine degli anni Sessanta ed è fra i primi a profetizzare quello che in seguito sarebbe stato noto (anche) come *sprawl*, la decomposizione delle due grandi entità storiche in un magma molecolare caotico causato proprio, e questo è importante, dal mancato superamento in divenire di questo presente storico.

È quindi innegabile che la forma urbana abbia invaso il territorio, diffondendosi e fondendosi con esso, producendo una "città nuova", fosse anche, come sostiene qualcuno, più votata al *piacere* che al *funzionare*, più al consumo che alla produzione, e anche in questo quindi postmoderna. ⁷² Ma sbaglia di grosso chi vede in questo non tanto una "morte" della stessa (pura fantasia al cospetto dei dati), quanto la definitiva risoluzione della storica contrapposizione tra *città* e *campagna*, e di conseguenza un equilibrarsi razionale di questi due mondi un tempo separati. Al contrario appare sempre più evidente il dominio dell'una sull'altra ridotta ormai ad appendice della città, a sua banca del cibo.

Guardano a gran parte del territorio mondiale urbanizzato sono in molti a dare per avverata la nota "profezia" di H. G. Wells: «La città si diffonderà finché non avrà conquistato grandi aree e molte delle caratteristiche di quella che oggi è la campagna. La campagna assumerà a sua volta molte delle qualità della città. L'antica antitesi scomparirà e le linee di confine cesseranno di esistere». ⁷³ Una profezia che per certi aspetti può ricordare quella di August Bebel: «La vita avrà tutti i vantaggi e le agiatezze delle grandi città, senza averne i danni. La popolazione abiterà case più sane e più belle. Anche in questo caso, come in tutti gli altri, il mondo borghese apparecchia il terreno all'ormai matura trasformazione, perché la costruzione di industrie nelle campagne si fa di anno in anno sempre più frequente». ⁷⁴ Ma tra le due c'è una netta differenza di fondo. Mentre in Bebel è evidente la tensione ad un futuro in antitesi (discontinuità) col presente in cui scrive, ad una nuova forma sociale insomma, in Wells manca un qualsiasi contesto di riferimento che non sia un generico futuro. Quindi se proprio dobbiamo avvalerci di citazioni in cui rintracciare similitudini con lo stato di cose attuale, o perlomeno col suo andazzo generale visti gli alti tassi di crescita urbana e relativo consumo di suolo, preferiamo scartarla e optare per un'altra, contenuta nell'opera di uno scrittore di fantascienza a noi

più vicino, Isaac Asimov: «Non riusciva a vedere il suolo. Era invisibile, nascosto dalle complesse strutture create dall'uomo. Fino all'orizzonte non poteva vedere altro all'infuori del metallo che si estendeva in un grigio uniforme contro il cielo. Sapeva che era così su tutta la superficie del pianeta. [...] sapeva che sotto quella crosta metallica fremeva ininterrotto il traffico intenso di miliardi di uomini. Non c'erano zone verdi; né piante, né terreno, né altra forma di vita all'infuori di quella umana».⁷⁵ Anche se potrebbe sembrare esagerato, il passo citato di Asimov da *Il ciclo delle fondazioni* ci aiuta a comprendere lo stato di continua crescita delle metropoli contemporanee che, generate dalla mania costruttiva capitalistica, si estendono senza soluzione di continuità sulla superficie terrestre, rischiando di trasformarlo in un'immagine simile a una distesa di cemento dalla quale affiori ogni tanto qualche residuo di materia (ancora) organica.

Abbiamo paragonato la forma urbana ad un corpo umano, relazionata al *cervello sociale*, ora, sostenuti anche dalla teoria della complessità, vediamo come tenti di simulare, in correlazione alle nuove tecnologie informatiche, un vero e proprio "cervello globale" con le sue sinapsi che trasmettono informazione. Tutto ciò, *che potrebbe benissimo venire utilizzato in altra maniera e per altri obiettivi*, viene compresso nella forma angusta di questo presente dominato dall'anarchia del mercato. Ecco allora che guardando un'immagine dall'alto, magari presa dal satellite, di una delle tante metropoli che compongono la rete urbana globale questa somiglia sì a un neurone con i dendriti, ma ancora di più ad una cellula sotto mutazione.

Il corpo urbano è malato/Ritorniamo per un momento al prequel. In esso dicevamo che l'antropomorfizzazione della crosta terrestre procede con l'affermazione del Capitale diffuso; subito dopo citavamo la teoria formulata da Lévi-Strauss riguardante proprio la crescita della forma urbana, paragonata ad un cancro con metastasi che avvolge il pianeta. Tale eccellente (anche se veramente macabro) paragone contribuisce a rendere più chiara la situazione urbana con la quale ci troviamo a fare i conti. Considerando infatti la città come un corpo vivente (e proprio come tale la consideriamo nel presente lavoro) è possibile formulare alcune precise ipotesi circa il suo stato attuale.

Questo organismo attraversa le diverse fasi del suo stesso sviluppo relazionandosi al corpo umano, alle forme di vita che l'hanno vissuta e al *cervello sociale*, inteso come conoscenza e memoria della specie che trascende l'individuo per fissarsi anche nella materia, di cui la stessa forma urbana non è che un riflesso e un suo prodotto storico.

Pertanto, se attraverso un paragone la città pre-civile e pre-classica, antica e medievale è assimilabile, nelle sue dimensioni, nei suoi spazi e nelle correlazioni tra le diverse parti, al corpo umano e alla sua scatola cranica, e se questa, ad un certo punto della sua evoluzione, non poteva più contenere il *cervello sociale* che andava esso stesso evolvendo oltre, al di fuori degli angusti limiti individuali del corpo biologico, anche l'espansione della forma urbana *verso l'esterno* dei vecchi limiti era altrettanto inevitabile. Allora capiamo che la metropoli odierna risponde a quest'esigenza, all'ulteriore evoluzione del *cervello sociale*, in particolare nell'epoca delle reti (si pensi ad Internet e alle sue potenzialità) e simula sempre più un corpo vivente globale, con i suoi organi, i flussi che li alimentano, le diramazioni nervose che distribuiscono ordini e informazione. Solo che, come sostiene Lévi-Strauss, più che a un corpo vivente sano, la sua essenza ed immagine non fa che avvicinarsi a quella di un tentativo mutante dell'evoluzione, generata dalla totale autonomizzazione del Capitale dall'uomo; per cui abbiamo che le potenzialità alimentate un tempo dallo sviluppo del capitalismo, ora vengono piegate alle esigenze dell'economia politica che le soffoca e domina impedendo di fatto un loro diverso impiego, e attraverso cui domina di conseguenza la concentrazione della Specie sulla faccia del pianeta, impedendone una razionale ed armonica redistribuzione compatibile con l'intera biosfera, con il suo ciclo termodinamico, insomma con i limiti del mondo, sistema fisico chiuso. L'economia politica quindi, e il fatto sociale che ne consegue, negano che nella simulazione del corpo vivente l'ordine prevalga – per ora – sul caos, anche se, come le teorie della complessità ci insegnano, l'ordine è *nascosto*, pronto ad emergere da questo caos al momento imperante.

«La presa di coscienza spaziale dell'Occidente, dalla scoperta dell'America fino all'eliminazione dell'ultimo chilometro quadrato di ignoto, è stata la sentenza di morte del mondo primitivo umano e animale»⁷⁶ dice Leroi-Gourhan.

Sembra fargli eco Debord: «La produzione capitalistica ha unificato lo spazio, che non è più limitato da società esterne. Questa unificazione è allo stesso tempo un processo estensivo e intensivo di banalizzazione. L'accumulo delle merci prodotte in serie per lo spazio astratto del mercato, che doveva rompere tutte le barriere regionali e legali, e tutte le restrizioni corporative del Medioevo che mantenevano la qualità della produzione artigianale, doveva anche dissolvere l'autonomia e la qualità dei luoghi. Questo potere di omogeneizzazione è l'artiglieria pesante che ha fatto cadere tutte le muraglie della Cina».⁷⁷

Lo spazio e il tempo metropolitano si stria di flussi E questo prima ancora dell'avvento delle tanto decantate tecnologie informatiche che impazzano ora su tutto il pianeta. Ma come cambia oggi lo spazio all'interno, *pardon*, fra le maglie della rete metropolitana globale? Possono tali tecnologie essere l'agente di una modifica strutturale dello spazio? Ancora una volta Castells sembra non aver perso tempo nelle sue analisi e prontamente ci parla dell'avvento di uno "spazio dei flussi": «Il nuovo sistema di comunicazione, d'altra parte, trasforma in modo radicale spazio e tempo, le dimensioni fondamentali della vita umana. I luoghi vengono svuotati del loro significato culturale, storico e geografico e reintegrati in reti funzionali, o in collage di immagini, inducendo uno spazio dei flussi che sostituisce lo spazio dei luoghi. Il tempo viene cancellato nel nuovo sistema di comunicazione, nel momento in cui passato, presente e futuro possono essere programmati per interagire reciprocamente nello stesso messaggio. Lo spazio dei flussi e il tempo senza tempo sono le fondazioni materiali di una nuova cultura che trascende e include la diversità dei sistemi di rappresentazione storicamente trasmessi: la cultura della virtualità reale in cui far credere è già credere in potenza».⁷⁸ Sulla questione del *tempo* torneremo più oltre; per ora occupiamoci dello *spazio* solcato da questi flussi.⁷⁹

Pertanto, per comprendere al meglio tale questione lasciamo direttamente la parola a Castells: «[...] la nostra società è costruita intorno a flussi: flussi di capitali, flussi di informazione, flussi di tecnologia, flussi di interazione organizzativa, flussi di immagini, suoni e simboli. I flussi non sono un elemento dell'organizzazione sociale: sono l'espressione dei processi che dominano la nostra vita economica, politica e simbolica. Se ciò è vero, allora il supporto

materiale dei processi dominanti nelle nostre società sarà l'insieme degli elementi che supportano tali flussi e che rendono materialmente possibile la loro articolazione in tempo simultaneo. Propongo quindi l'idea dell'esistenza di una nuova forma spaziale propria delle pratiche sociali che dominano e plasmano la società in rete: lo spazio dei flussi. *Lo spazio dei flussi è l'organizzazione materiale delle pratiche sociali di condivisione del tempo che operano mediante flussi*. Per flussi intendo sequenze di scambio e interazione finalizzate, ripetitive e programmabili tra posizioni fisicamente disgiunte occupate dagli attori sociali nelle strutture economiche, politiche e simboliche della società. Le pratiche sociali dominanti sono quelle radicate nelle strutture sociali dominanti. [...] Lo spazio dei flussi non è privo di una dimensione spaziale, sebbene la sua logica lo sia. Esso si basa su una rete elettronica, ma tale rete collega luoghi specifici con caratteristiche sociali, culturali, fisiche e funzionali ben definite. Alcuni luoghi rappresentano stazioni di scambio, *hubs*, snodi di comunicazione che hanno un ruolo di coordinamento per una facile interazione di tutti gli elementi integrati nella rete. Altre sono i nodi della rete, ossia la sede di funzioni strategicamente importanti che creano una serie di attività e organizzazioni territorialmente basate intorno a una funzione chiave all'interno della rete. La collocazione del nodo determina il collegamento della località all'intera rete. Sia i nodi sia gli snodi sono organizzati in modo gerarchico a seconda del loro peso relativo nella rete, ma questa gerarchia può cambiare a seguito dell'evoluzione delle attività che passano attraverso la rete».⁸⁰ Come si vede, evidenzia la funzione delle città globali, o luoghi di queste, come *hub*, discorso che abbiamo già affrontato in precedenza.

Ci interessa l'analisi dello spazio attuale, a livello globale e non per forza strettamente focalizzata sul piano urbano, per vedere come, oggi, la metropoli globale a rete non sia altro che il risultato del processo di annullamento delle distanze nello spazio terrestre, ostacolo *par excellence* del divenire del Capitale nella sua corsa alla conquista del globo. Ribadisce Castells: «Ritengo che, a causa della natura della nuova società, basata sulla conoscenza, organizzata attorno a reti e parzialmente costituita da flussi, la città informazionale [come egli chiama la città inserita nelle reti] rappresenti non una forma ma un processo, contraddistinto dalla dominazione strutturale dello

spazio dei flussi». ⁸¹ Se il Capitale è un *processo*, ⁸² anche lo spazio da lui generato, che lo riflette in ogni angolo del globo, non può che essere altrimenti.

Infrastrutture e “sistema automobile”/L’unica cosa che tiene insieme come un telaio questo ricco, variegato e allo stesso tempo uniforme mosaico urbano è il tessuto stradale, sistema circolatorio del corpo urbano. Questa “scacchiera” sul cui intorno crescono gli edifici è forse l’unico spazio della città “nuova”, diffusa o generica che sia, veramente pubblico e ad alta frequentazione (ovviamente insieme al centro commerciale, tempio della moderna religione consumistica). ⁸³ Ciò rende estremamente dipendenti gli abitanti di tale città – e certo di chi ne usufruisce quotidianamente – dal possesso dell’automobile, possesso alimentato anche dalla già ampiamente ricordata tendenza delle aziende a dislocare le loro attività in periferia, producendo un sensibile aumento delle distanze di percorrenza. ⁸⁴

È possibile però ribaltare il discorso, per cui forse a conti fatti è vero proprio il contrario, cioè che è la stessa *automobile*, o meglio ancora il “sistema automobile” dove lo stesso oggetto è al vertice, a produrre tutte le conseguenze del caso che oggi fanno tanto discutere.

L’automobile si va consolidando parallelamente alle reti di trasporto e comunicazione centralizzate e *sociali* (quali ad esempio la ferrovia elettrica e il sistema navale) perdendo da subito la sfida con esse sul piano del rendimento termodinamico. Il motore a scoppio col suo misero rendimento stabile attorno al massimo del 30% (la ferrovia elettrica arriva al 95%), non fa altro che buttare via il 70% del carburante usato per muoversi, il quale una volta trasformato in calore e prodotti combustibili non può essere reimpiegato allo stesso scopo. Senza contare poi il fatto che il più delle volte l’automobile trasporta – stando alle statistiche – 1,5 persone a bordo: praticamente l’energia che impiega la usa *in primis* per spostare sé stessa. ⁸⁵

Ma le conseguenze sul piano locale derivate da quanto detto, ovvero dall’automobile in sé, sono ben poca cosa paragonate a quelle globali. Per questo occorre riflettere più che altro non tanto sull’auto come semplice merce compravenduta ma come merce che stimola e fa evolvere la propria catena di produzione, e attraverso la quale “modella” il mondo e il suo territorio. Dicono “sistema automobile” si intende quindi il sistema logistico che porta alla

sua realizzazione: una rete globale di assemblaggio *just-in-time*, supportata a sua volta dal sistema globale di comunicazioni e dal sistema dei trasporti, che è sia sfera di produzione indipendente sia prolungamento del processo produttivo che connette i diversi “reparti della fabbrica globale”, permette il montaggio del prodotto finale: l’auto appena terminata già ha sulle sue “spalle” – o meglio “ruote” – migliaia di chilometri percorsi *separatamente* da ogni suo componente, a sua volta trasportato su mezzi diversi, a loro volta ancora prodotti col medesimo sistema, e così via.

Il suo rendimento appare ridicolo considerando l’enorme quantità d’energia consumata dall’intero sistema di produzione, e se a tutto questo aggiungiamo l’intera gamma di infrastrutture e simili al suo corredo, possiamo facilmente intuire l’altissima percentuale di spazio rubata dall’*auto* all’uomo, soprattutto nell’attuale contesto metropolitano.

Rimanendo sul piano dell’analisi urbana è evidente che l’automobile come sistema obbliga la società intera e la metropoli a modellarsi alle sue esigenze, siano esse l’aumento delle distanze attraverso la spinta di chi ne fa utilizzo verso gli hinterland più “estremi” per allontanarsi dalla congestione creata allo stesso tempo dall’auto stessa; sia il consumo di tempo dovuto a spostamenti ed ingorghi; siano il sempre più massiccio inquinamento (acustico e atmosferico) e consumo di suolo, in alta percentuale mineralizzato; sia il fatto che forse più salta agli occhi, cioè quello di essere un’autentica piaga sociale. Molte attività come shopping, spostamento sul luogo di lavoro, svaghi e divertimenti, richiedono l’uso di automobili come risultato sia dell’isolamento dalla città (storicamente intesa) che da quello da zone industriali e commerciali. «Nel programma urbanistico ora trovano posto solo i movimenti necessari, sostanzialmente quelli delle automobili; le autostrade sono una versione evoluta dei viali e delle piazze, e occupano spazi sempre maggiori». ⁸⁶ Camminare o utilizzare altri tipi di trasporto non è efficiente e di fatto, sostiene Guido Viale, ci si ritrova ad abitare letteralmente nel traffico automobilistico privato. Magari «crediamo di abitare a casa nostra, ma viviamo in un’isola circondata dal traffico: oltre la soglia di casa non c’è più lo spazio del vivere comune, ma solo la rete canalizzata di uno scolo di veicoli. Abbiamo consegnato alle automobili – fin sui marciapiedi, dentro i cortili, sugli spartitraffico che una volta erano

aiuole, nelle vie, nelle piazze e nei giardini – quello spazio pubblico che fa degli umani non gli individui isolati raffigurati nello stereotipo dell'*homo oeconomicus*, ma degli *esseri sociali* o, come si diceva un tempo, degli abitanti di una polis». ⁸⁷

Se l'innovazione informatica e telematica consente lo scambio in tempo reale di informazioni tra qualunque coordinata geografica della rete globale, tuttavia il lavoro e la gestione del valore, già ricordato attraverso alcuni scritti della Sassen, hanno comunque ancora bisogno di un luogo fisico dove esercitarsi, appunto nella città (e in particolare in questa nuova forma diffusa sul territorio), dove però non possono che ripresentarsi le medesime problematiche dovute all'automobile. Non solo quindi "casa nostra" come "spartitraffico", ma anche il posto di lavoro, per cui mentre «crediamo di lavorare in un ufficio o in un reparto, ma per lo più siamo invece confinati nel nostro posto di lavoro non dalle nostre incombenze del momento, ma dalle barriere fisiche che lo separano dai luoghi di una possibile cooperazione "frontale", cioè faccia a faccia, con i nostri interlocutori. Molto spesso queste barriere si chiamano ancora una volta traffico, tempi di percorrenza, impossibilità di trovare parcheggio, trasporti pubblici inefficienti». ⁸⁸ Insieme alla valorizzazione di capitali, all'*invisibile mano* del mercato (che in realtà ci vede benissimo), alla speculazione, ecc. è quindi anche l'*automobile* che contribuisce a disegnare gli spazi della metropoli contemporanea, spazi intasati poi dall'inevitabile traffico conseguente.

Se in origine fu il cittadino, o per meglio dire il *cives* a nominare la città, a darle identità, ora forse pare che tocchi all'automobile e al suo "sistema" non solo plasmarla, ma tentare di rinominarla, anche se come abbiamo visto è un'operazione tutt'altro che semplice. Non per niente nel presente lavoro abbiamo deciso di non badare tanto alle etichette di genere che gli vengono affibbate a seconda delle mode e dei pensieri, quanto alla sostanza che nasconde l'attuale forma urbana, considerando ogni sua parte *locale* come frattale della più vasta rete di livello *globale* e, allargando il senso del termine saskiano, denominata per l'appunto metropoli globale.

Il mondo-metropoli come *Umwelt* del Capitale / L'ostacolo spaziale è stato superato dialetticamente attraverso la velocità, ovvero attraverso uno sviluppo

dei mezzi di trasporto e di comunicazione tale da permettere una circolazione *in-no-time* o *just-in-time* del capitale, permettendogli quindi il raggiungimento di un livello altissimo di autovalorizzazione. Come dicevamo, va ricordato che il Capitale è valore in processo, e che il valore, creato *positivamente* dal lavoro vivo, si realizza, *negativamente*, solo nella circolazione, nel suo momento psico-geografico, situazionisticamente parlando. ⁸⁹ In altri termini la devalorizzazione causata dallo spazio terrestre, in quanto distanza e in quanto durata, è stata pressoché annullata con l'odierna potenza delle macchine tecnologiche accumulata dalle forze produttive (dai TAV alla telematica, dal Concorde alle comunicazioni satellitari, prodotti anch'essi della *globalizzazione*). Nel dominio reale il Capitale ha raggiunto ora una velocità di rotazione critica tale, aumentata inoltre da mille espedienti finanziari che lo smaterializzano, che lo trasformano in informazione, rendendo possibile una circolazione artificiale «alla velocità del pensiero» (Marx) da far apparire i suoi momenti come un unico solo momento, un unico movimento universale, caotico e difficilmente analizzabile, un *perpetuum* mobile all'interno di questo sistema fisico chiuso che chiamiamo Terra.

Questo uso della velocità da parte del Capitale per autovalorizzarsi al massimo grado per estendere il suo dominio su tutta la Terra annullandone lo spazio è stato ampiamente studiato dall'urbanista francese Paul Virilio, che è arrivato addirittura a fondare una nuova scienza sociale basata sullo studio della velocità, la dromologia (dal greco antico "*dromos*", ossia corsa). Egli sostiene che la società capitalista sia una "dromocrazia", ovvero una società in cui la gerarchia di ricchezza fa tutt'uno con la gerarchia di velocità, quanto più si ha in gestione la velocità quanto più si ha accesso all'accumulo capitalistico della ricchezza. Virilio ha scritto: «[...] il mondo si restringe, lo spazio reale del mondo intero si restringe e si ridurrà, tra quaranta o cinquanta anni, a niente. Un giorno, il mondo o niente sarà la stessa cosa. C'è qui un orizzonte negativo che nessuno analizza, e che è un fenomeno d'ecologia ed economia politica. Direi che sarebbe necessaria una dromologia pubblica per cercare di comprendere questa perdita simbolica dello spazio-tempo del mondo intero». ⁹⁰ Ma, insomma, senza dover ricorrere ad un nuovo sapere *separato* come la dromologia, già Marx nel 1858, nei *Grundrisse*, scriveva: «Mentre... il capitale

deve tendere, da una parte, ad abbattere ogni ostacolo spaziale al traffico, ossia allo scambio, e a conquistare tutta la terra come suo mercato, dall'altra esso tende ad annullare lo spazio attraverso il tempo».⁹¹

Tecnica, velocità, Capitale: una miscela distruttrice di vita comune e di ambiente biologico, costruttrice di angosce esistenziali e di ambiente asettico. In certi paesi non sono più nazioni ma *servizi al capitale mondiale*. Il Capitale re-so-si autonomo, ha esteso il suo dominio reale su tutta la società e soprattutto sulla scienza e sulla tecnica, attraverso cui conseguentemente asservisce l'uomo. Pertanto più la tecnica si impadronisce dell'uomo, più egli diventa "costruttivista" (non nell'accezione *artistica* del primo Novecento), più ha bisogno di macchine, strutture, infrastrutture, comunicazioni, reti, ecc. in un circolo vizioso perverso che contribuisce a disegnare la città. Ecco perché anche il recupero del vecchio tessuto urbano, delle architetture, dei monumenti, pur eseguito con capacità di lettura dell'oggetto e con tecniche di restauro un tempo inimmaginabili, è ormai un'operazione museale all'aperto, dove oggetti completamente decontestualizzati servono solo da quinta al movimento di uomini-macchina intenti a rincorrere il Capitale, di cui la città è il simulacro:

«La spontanea barbarie del capitale devasta spazio e tempo, nel tentativo ormai disperato di fermare il tempo e di annichilire lo spazio. [...] l'urbanistica del capitale crea il deserto visibile in cui ogni prospettiva conduce ciascuno a smarrirsi. La pubblicità lo decora con le immagini di un eden che vi aggiunge il tocco catastrofico dell'irrisione. È qui che la "cosa" avviene. In una città, in un paese, dovunque concatenandosi si dipani quel laccio che trattiene all'inesistenza dell'iter quotidiano in cui si perde ciascuno [...] tutte le strade menano al niente, tutti i siti sono luoghi di resa. La "realtà" è il deserto del reale. E tanto più ribadisce il suo vuoto, quanto più si adorna e immediatamente si concede. L'"agibilità" è il progresso sempre più allontanato dallo sforzo e dalla volontà. L'ordinarsi urbanistico e architettonico, fuori e dentro i "soggetti" che vi immettono la debolezza crescente della loro spinta a muoversi, è sempre più palesemente l'allinearsi smussato di "cose" nella prospettiva della cosalità che conduce a se stessa: al "tutto", che si dimostra come la resa di tutto alla quantificazione egualitaria, al pullulante niente. In quell'ordine, ogni cosa è data, data in quanto arresa. L'agibilità è l'assenza dolorosa di senso e

vittoria. La cessazione coatta della resistenza opposta dalle cose al desiderio».⁹²

Un tempo senza tempo/Secondo quanto emerge dall'analisi di Castells «le società contemporanee sono ancora dominate, nel complesso, dalla nozione del tempo dell'orologio [...]. [Ma] questo tempo lineare, irreversibile, misurabile, prevedibile sta andando in frantumi nella società in rete, secondo un movimento di straordinario significato storico. [...] si tratta di rimescolare i tempi per creare un universo infinito, che non si auto espande ma si autoconserva, non ciclico ma casuale, non ricorsivo ma incursivo: un tempo senza tempo che usa la tecnologia per sfuggire ai contesti della sua esistenza per appropriarsi in modo selettivo di qualsiasi valore ciascun contesto possa offrire al sempre-presente».⁹³

Dopo il crollo del Muro e la cosiddetta fine delle ideologie, la società contemporanea sembrerebbe come pervasa da una strana malattia che la attanaglia, quella di un eterno presente: un limbo che fa del passato una sorta di appendice dell'oggi, una banca-dati a cui attingere, fruibile e consumabile come qualsiasi altra merce, segmentandolo in elementi diversi e irrelati tra loro; quanto al futuro, semplicemente non esiste, se non come riproduzione dello stesso presente, magari in vesti più tecnologicamente avanzate. Si è perso completamente il *sensu*, inteso sia come *significato* che come *direzione*.

L'intera storia umana è un divenire che trova la sua ragione d'essere nella dialettica contrapposizione di opposti: continuità materiale nel passaggio da una fase storica (leggi: forma di produzione) alla successiva e discontinuità della nuova rispetto alle categorie precedenti che l'hanno determinata, ora negate. Ebbene, quando diciamo che oggi il tempo pare essersi fermato non ci riferiamo di certo allo sviluppo o alla crescita economica, e d'altronde come potrebbe essere altrimenti in un modo di produzione fondato su un'equazione che è un esponenziale, che necessita sempre di reinvestimento e crescita, e che forse presto – ovvero già *adesso* – troverà la propria irreversibile crisi nei limiti del sistema-Terra, un sistema fisico chiuso. Quello che ci interessa qui esporre è la contraddizione massima insita nei meccanismi di questo presente. Proprio oggi, al trapasso del millennio (ma in realtà già da oltre un secolo), quando sarebbe *potenzialmente* possibile compiere quel "sal-

to” socialmente evolutivo che dicevamo poco sopra, e ribaltare questo presente in un futuro che ne sia l’antitesi facendo leva proprio sulle enormi potenzialità materiali oggi acquisite, sulla forza produttiva sociale, un’apparentemente ma forte fattore politico-economico blocca il tutto. Il punto è che a questo blocco politico-economico corrisponde inevitabilmente un pesantissimo blocco ideologico che grava sui cervelli di ogni singolo individuo tenendolo attaccato come un cordone ombelicale al *grande automa generale* e alla sua ideologia che propaganda da ogni canale a sua disposizione. Pervade la società intera che non può che apparire quasi come drogata. Mesmerizzata, che forse rende meglio il concetto.

Assistiamo alla proliferazione di un pensiero veramente *debole*, incapace solamente di pensare un qualsiasi futuro che non sia una riproposizione variata semplicemente nella forma dello stesso presente, un pensiero che sbatte continuamente le corna contro il suo muro di gomma.

Abbiamo visto come le comunità antiche concepivano se stesse e il mondo che le circondava, la ciclicità della natura che ne scandiva il ritmo. Poi è venuta la rivoluzione giudaico-cristiana che con la sua escatologia ha per prima introdotto una freccia del tempo in seno alla storia umana. Oggi pare che questa freccia, spogliata dell’escatologica attesa-speranza cristiana, si sia spezzata. Conta solo l’*hic et nunc*, il qui ed ora. Non c’è più tensione verso il futuro, magari solo qualche preoccupazione esistenzialistica di derivazione novecentesca, intrise nella loro angosciosa e individualistica quotidianità.

Non stiamo parlando qui della concezione del divenire ciclico e metafisico (grandioso nella sua intuizione) tipico delle *religioni* orientali, e neanche di una concezione semplicemente ciclica del tempo inteso come eterno ritorno, quanto piuttosto il senso di smarrimento, di vera e propria perdita di *senso* che attanaglia il presente in una morsa soffocante, che non lascia intravedere una qualche ipotesi di futuro che non sia un meccanico riciclaggio del presente con la santificata democrazia come orizzonte ultimo della storia umana.

La forma urbana è lo specchio su cui viene riflessa questa incapacità di progettare o anche solo di immaginare un qualsiasi futuro – vedremo poi se anche il cinema mostrerà le stesse incapacità. Nella forma urbana si fondono senza soluzione di continuità passato e presente, dove lo stesso passato è ri-

dotto a citazione, a episodio, in un insieme che richiama alla mente la tecnica dadaista del collage. Mentre questa però mirava a rompere tutti gli schemi consolidati del “vecchio mondo” in una carica creativa di rifiuto e ribellione, la citazione (come è stata definita) urbana e architettonica tipicamente postmoderna pare produrre totale appiattimento spazio-temporale sotto il rullo compressore della mercificazione.

Dice ancora Castells: «Ho discusso della relazione tra l’ideologia della fine della storia, le condizioni materiali create dalla logica dello spazio dei flussi e il manifestarsi dell’architettura postmoderna, in cui tutti i codici culturali si possono mescolare senza sequenza o ordine, dal momento che viviamo in un mondo di infinite espressioni culturali. [...] David Harvey, seguendo un ragionamento simile, ha brillantemente evidenziato l’interazione tra cultura postmoderna, sia essa architettura, cinema, arte o filosofia, e ciò che egli definisce la “condizione postmoderna”, indotta dalla compressione spazio-tempo. [...] la sua analisi svela le fonti sociali dell’improvvisa convergenza di espressioni culturali tese alla negazione del significato [...]. Il tempo è compresso e alla fine negato nella cultura, a immagine primitiva della rapida circolazione e sostituzione nella produzione, nei consumi, nell’ideologia e nella politica su cui si basa la nostra società. Una velocità possibile soltanto grazie alle nuove tecnologie dell’informazione».⁹⁴

FRA LE MAGLIE DELLA METROPOLI GLOBALE/ IL RIFLESSO MENTALE, URBANO, ARCHITETTONICO E SOCIALE DEL *POSTMODERNISMO*

«La retina è il punto di vendita: vedere è comprare. Nel moderno capitalismo da casinò la cittadinanza è una carta di credito, la democrazia un gioco d'azzardo».⁹⁵

Michael Sorkin

Facciamo una puntualizzazione su questo termine: "postmoderno". Negli ultimi due decenni del secolo scorso era entrato così tanto nel lessico comune da venir usato per indicare qualsiasi cosa non trovasse ragion d'essere rispetto ai canoni di pensiero e agli schemi forniti in precedenza, appunto, dal Moderno. Ogni cosa sembrava essere *post*, tanto che Giovanni Lindo Ferretti cantava «qualcuno è post senza essere mai stato niente»,⁹⁶ come a ribadire che dietro a quella parola in realtà c'era una manchevolezza di fondo che tuttavia non ne invalidava l'uso. Comunque sia, «per quanto il concetto di postmoderno possa essere approssimativo, "passato da un complicato neologismo a un cliché abbandonato senza essere riuscito a conseguire la dignità del concetto", gli va riconosciuto il merito di avere costituito uno dei principali strumenti per riflettere sulle grandi trasformazioni sociali e culturali che stiamo attraversando».⁹⁷ Forse converrebbe limitarsi a darne una definizione "in negativo", ossia come quell'insieme di caratteri che non trova ragion d'essere nelle categorie del Moderno e delle epoche precedenti.

Abbiamo già discusso in merito alla nascita di ciò che spesso viene indicato come postmoderno in architettura e in urbanistica, ne abbiamo messo in luce già alcuni aspetti, ci siamo avvalsi di Calvino e de *Le città invisibili* per comprenderne meglio l'essenza. Tuttavia, dice Amendola, ancora oggi si incorre nella «difficoltà del linguaggio a fornire gli strumenti per descrivere la nuova città. [...] sono necessarie, più che mai, le metafore e ne servono di nuove»,⁹⁸

problema da noi risolto proprio analizzando la forma umana nel suo divenire storico, collocandola nella sua dinamica secondo quel paragone correlato al corpo umano biologico e al *cervello sociale*, tematiche di fondo di tale lavoro di tesi che ormai dovrebbero essere ben chiare.

Ora, stando ben ancorati al presente, cerchiamo di entrare in maniera più specifica negli spazi della metropoli globale per come definita in precedenza, ripartendo proprio dalle analisi urbane della Sassen: «L'architettura e l'ingegneria civile hanno avuto un ruolo fondamentale nel costruire i nuovi ed espansi scenari urbani per le esigenze organizzative dell'economia globale. È, questa, un'architettura intesa come infrastruttura abitata. La molto discussa omogeneizzazione del paesaggio urbano in queste città è la risposta a due situazioni diverse, una delle quali è il mondo consumistico con i suoi tropi omogeneizzati che contribuiscono ad ampliare e a standardizzare i mercati tanto da consentir loro di globalizzarsi. Il fenomeno va distinto dall'omogeneizzazione derivante dalle esigenze organizzative dell'economia globale: ultramoderni quartieri di uffici, aeroporti, alberghi, servizi e complessi residenziali per una forza lavoro strategica. L'architettura e l'ingegneristica hanno inventato e prodotto simili ambienti all'avanguardia e hanno fornito i vocaboli visivi fondamentali per rimodellare significative porzioni di queste città. Tale rimodellamento risponde alle necessità collegate al fatto di dover ospitare queste nuove economie e le culture e le politiche che da esse derivano. Questo ambiente omogeneizzato destinato ad accogliere le funzioni più complesse e globalizzate è maggiormente simile a un'"infrastruttura", anche se non nel senso tradizionale del termine. Né è semplicemente un codice visivo finalizzato a segnare un alto stadio di sviluppo, come viene tanto spesso postulato in molti commenti sull'argomento e sostenuto da molti urbanisti. È necessario andare oltre i tropi visivi e l'effetto omogeneizzante, indipendentemente da quanto illustre possa essere l'architettura. La chiave del problema sta allora nel capire ciò che abita questo ultramoderno paesaggio urbano omogeneizzato ricorrente di città in città. In tutte queste città scopriremo molta più diversità e molte più specializzazioni particolari di quanto facciano pensare i paesaggi urbani di recente creazione».⁹⁹ Questo, in sintesi, il punto di partenza e d'arrivo del presente capitolo.

Lo sprawl urbano, o della città diffusa/Di certo la forma urbana attuale è venuta mutando negli Stati Uniti e solo successivamente è dilagata globalmente in maniera pressoché *spontanea*, ossia seguendo semplicemente l'anarchia intrinseca del mercato a cui risponde, anch'esso globale. Tentiamo allora di tracciarne una generica evoluzione schematica. In principio erano le *edge cities*, le cosiddette città di margine, sorte a punteggiare lo spazio suburbano degli USA circa appena vent'anni fa;¹⁰⁰ ma tali organismi urbani rappresentano solo un aspetto parziale del fenomeno. Precedentemente al il loro affermarsi infatti si era già diffuso sul territorio lo *sprawl*, reso poi celebre come *cultura* dal movimento Cyberpunk. Come già accennato, tradizionalmente con tale neologismo si intende sottolineare l'invasione della *campagna* da parte dello spazio antropizzato della *città*, come se le *costruzioni* di cui quest'ultima si compone invadessero come tanti microorganismi un tessuto biologico. Ne deriva quel pulviscolo urbano e antropico senza soluzione di continuità tra città e campagna di cui abbiamo già accennato, dove l'una si confonde nell'altra in maniera caotica, negando le caratteristiche positive di entrambe. Non solo, il termine "*sprawl*" preso alla lettera significa anche "stravaccamento urbano" e con esso vengono indicate le zone d'espansione d'una città che invadono il paesaggio amalgamandosi con esso, spesso fino a fondersi con un altro tessuto urbano cresciuto nelle vicinanze e a pavimentare l'intero suolo. L'intera costa est degli USA e l'immediato entroterra sono considerati un più che valido esempio di *sprawl*, questo tappeto urbanizzato e tenuto insieme dalla fitta rete stradale che connette ogni suo punto. Anche se pare aver fatto il suo tempo, tale concetto ha contribuito comunque a rendere più riconoscibile e largamente identificabile gran parte di questa nuova forma urbana, attraverso di esso in un certo senso ri-semantizzata.

Lo *sprawl*, definibile anche come *città diffusa*, non ha tardato a prendere piede in tutto il resto del mondo, pur tuttavia trovando al di fuori dei confini americani quell'ostacolo, tuttavia facilmente sormontabile, rappresentato dai "luoghi storici", di cui al contrario l'America è *libera*. Sovrapponendosi ad essi spesso mercificandoli, mummificandoli in un processo di museificazione o svuotandoli delle loro antiche funzioni, oppure insinuandosi tra di loro, in quegli spazi dove in un non troppo lontano passato resisteva ancora la campagna,

la *città diffusa* ha contribuito a quell'omogenizzazione estetica del paesaggio dai contenuti però fortemente eterogenei. Visibile un po' dappertutto nella penisola italiana, dove lontano dai grandi centri urbani domina *una provincia non più rurale e non ancora pienamente urbana*, tale fenomeno fa apparire i centri storici come tante isole perse nel mare di questo avanzante tessuto antropico; uno spazio frattale del più grande spazio metropolitano globale, lontano dai grandi nodi della rete mondiale ma comunque compreso e incastrato tra le sue maglie, attraversato dai suoi flussi, materiali e virtuali che siano, autostrade e tecnologie informatiche. Una realtà *connessa* e allo stesso tempo *disconnessa*, che si lascia semplicemente attraversare, uniformata dal mercato e dalla merce. E da tutto ciò che ne consegue sul piano urbano.

Ma il cosiddetto *sprawl* non risparmia neppure il "Terzo Mondo": «Il risultato di questa collisione tra rurale e urbano in Cina, in gran parte del Sudest asiatico, in India, in Egitto, e forse anche in Africa occidentale è un paesaggio ermafrodito, una campagna parzialmente urbanizzata che secondo Guldin potrebbe essere "un nuovo significativo percorso di insediamento e sviluppo umano [...] una forma né rurale né urbana, ma una miscela dei due caratteri in cui una fitta rete di transazioni lega grandi nuclei urbani alle loro regioni circostanti"».¹⁰¹

I non luoghi«La rivoluzione spaziale provocata dal mercato globalizzato ha, dunque, rappresentato una radicale trasformazione della percezione dello spazio [...]. La tecnologia, l'informatica, la comunicazione [...] hanno ampliato fino al limite estremo questa percezione».¹⁰² La realtà in fermento scombina dunque i pensieri e produce confusioni semantiche, guidando anche il pensiero dei singoli che posti di fronte ad essa la interpretano cercando di coglierne le peculiarità in trasformazione. L'essenza intrinseca e la stessa cultura generata dallo *sprawl* ben si accompagnava a quel concetto etnologico e urbano emerso di gran lena negli anni Novanta: i *non luoghi*. «I *non luoghi*, secondo la definizione di Marc Augé (1992), sono gli spazi della circolazione delle persone e dei beni, della mobilità continua, del flusso ininterrotto delle presenze; sono quelli delle stazioni ferroviarie, degli aeroporti, delle multisale cinematografiche, ma anche dei mezzi di trasporto, dei grandi centri commerciali e dei mu-

sei sono gli spazi che non hanno identità, non promuovono relazioni sociali, non hanno spessore storico».¹⁰³

La Città Generica/L'evoluzione dei concetti di *sprawl* e di *non luogo* per certi versi sembrerebbe essersi incarnata nei concetti di *Città Generica* e *Junkspace*, figli di quello che attualmente potremmo considerare la punta di diamante ideologica del firmamento dei cosiddetti *archistars*.¹⁰⁴ Rem Koolhaas. Se oggi gli architetti sentissero il bisogno di un nuovo "guru" che li illumini, ebbene l'olandese sarebbe forse la persona più adatta. Giornalista, scrittore prolifico e in seguito riciclato nella disciplina architettonica, è riuscito a trarre una frizzante interpretazione che sembra scritta di pugno e con lirico cinismo dallo stato di fatto della forma urbana attuale: «La città contemporanea è come l'aeroporto contemporaneo ("tutti uguali")? È possibile definire teoricamente questa convergenza? E in caso affermativo, a quale configurazione ultima tende?». ¹⁰⁵ Inizia così, ponendo al lettore e a se stesso queste domande, *La Città Generica*, un suo piccolo *phamplet* che «appare come una serrata requisitoria sul destino della città occidentale. Se, da una parte, la *Città Generica* è, infatti, la città che si è eroicamente *liberata* "dalla schiavitù del centro" e "dalla camicia di forza dell'identità", "spezzando l'asfalto dell'idealismo con il martello pneumatico del realismo", dall'altra essa è la città definitivamente *sedata*, il "luogo di sensazioni deboli e rilassate", il trionfo di una "terribile quiete" che si compie tramite l'*evacuazione* della sfera pubblica, [mentre il] *Junkspace* esplora la natura "architettonica" della *Città Generica*: il suo Dna spaziale». ¹⁰⁶

Dice Koolhaas: «Se [la Città Generica] invecchia non fa che autodistruggersi e rinnovarsi. È ugualmente interessante o priva di interesse in ogni sua parte. È superficiale come il recinto di uno studio cinematografico hollywoodiano, che produce una nuova identità ogni lunedì mattina. [...] La Città Generica è nata in America? È tanto profondamente non originale che la si può soltanto importare? Comunque sia, oggi la Città Generica esiste anche in Asia, in Europa, in Australia, in Africa. La definitiva fuga dalle campagne, dall'agricoltura, verso la città non è un movimento verso la città come la intendevamo: è un movimento verso la Città Generica. [...] La Città Generica è frattale ripetizione infinita del medesimo, semplice modello strutturale». ¹⁰⁷

Insomma, la Città Generica koolhaasiana è figlia di una brillante, libera e lucida interpretazione di quello che ognuno può cogliere guardando una fotografia, magari anche dal desktop del proprio computer, che raffiguri una panoramica su qualsiasi angolo densamente urbanizzato del mondo. Una visione quasi «a volo d'uccello». ¹⁰⁸ E come tale resta una piacevole ma superficiale lettura. Non entra tra le maglie della stessa, non scende sui suoi territori che la segnano e, come vedremo, la rendono conflittuale. Soprattutto non dice nulla di concreto su ciò che la vive e rende viva, la *popolazione*. Semplicemente non se ne preoccupa. Ma in fondo non era affatto questo l'obiettivo di Koolhaas, quanto quello di delinearci ancora di più come autentico "spirito guida" del gota dell'architettura contemporanea resa spettacolo. Ed è proprio questo che a molti non va giù, come a Franco La Cecla, che gli rimprovera, forse con toni troppo moralistici, il suo estremo "cinismo realista" che rasenta a volte il menefreghismo rispetto alla piega presa dall'architettura spettacolarizzata e mercificata, resa marchio, *brand* pubblicitario: «[...] Koolhaas, uomo intelligente e cauto, in fin dei conti un progettista ambizioso, usa la vecchia arma del "siamo realisti" per convalidare lo status quo, insomma se ne lava le mani nella maniera più elegante». ¹⁰⁹

Il realismo per Koolhaas è conformarsi a questo presente fatto di mercato, e solo a lui risponde, allontanandosi quindi da tutte le problematiche che lo stesso pone e lavorando per quelle che Castells chiama "élite dominanti". Ecco che l'olandese allora, dopo Haussmann e Le Corbusier, è forse la nuova incarnazione di quello spirito di cui il capitalismo, nella sua versione *costruttrice*, ha sempre preteso. Incarna alla perfezione lo *Zeitgeist* del momento. Ma a differenza di Corbu, Koolhaas almeno non spaccia al popolo (sarebbe meglio dire al pubblico televisivo, visti i tempi) velleitarie illusioni su fantomatici domani luminosi da vivere in città radiose mai viste né abitate da nessuno. Vero, è un realista che lavora per lo status quo. E tanto gli basta. Perché in fondo oggi è proprio questa l'autentica funzione dell'architettura, la professione che ne deriva, il progetto stesso; e La Cecla è costretto ad ammetterlo (senza però arrendersi a tale situazione) a malincuore. È la definitiva sussunzione dell'architetto e del progetto all'estetica, alle regole, alla stessa volontà del mercato. ¹¹⁰ E Koolhaas è il suo profeta. Se nel suo cinismo Koolhaas è il Ma-

chiavelli della situazione allora il Capitale e il suo principe, che gli impone quel linguaggio sempre e comunque incentrato su un fondamentale comandamento: costruire. Comunque costruire. Per l'estetica si vedrà. Quella del *Junkspace*, quasi un postmodernismo architettonico elevato al massimo grado che trova la sua vittoria sui resti del modernismo, ad esempio potrebbe andar più che bene.

Da questa situazione generale appena descritta, cristallizzata nella figura e nelle teorie di Koolhaas, apprendiamo come sia caduto anche l'ultimo velo di dosso all'illusoria pretesa di controllare e pilotare lo sviluppo della forma urbana.

La vacuità di ogni pretesa pianificatrice e regolatrice/Oggi la metropoli distrugge e costruisce sé stessa in continuazione, diventa un magma molecolare dove le costruzioni singole perdono i legami armonici con il tutto. Può sembrare esagerato dire che tale situazione venutasi a creare col processo di autonomizzazione più volte ricordato eluda la capacità d'intervento degli uomini e delle amministrazioni pubbliche, ma sta di fatto che l'aggregazione dei manufatti, anche in presenza di piani regolatori, avviene per contiguità ma non per continuità, gli edifici sorgono con criteri utilitaristici e speculativi immediati. Secondo Ilardi «la privatizzazione radicale degli spazi pubblici, la crescita incredibilmente rapida di immensi quartieri che si addensano regolarmente intorno a faraonici centri commerciali, una distesa senza fine di capannoni industriali, l'apparire prodigioso di queste nuove "paperopoli" che sono gli outlet, un tessuto stradale circostante che insegue affannosamente i nuovi insediamenti e dunque in perenne trasformazione testimoniano la crisi del modello tradizionale dello sviluppo urbano che vedeva la città evolversi attorno ad un centro secondo modalità progettuali che riflettevano il delicato equilibrio tra funzioni sociali e interessi economici. Non c'è amministrazione, storia o paesaggio che tenga o che abbia la forza di guidare l'espansione metropolitana. Una città legale ma spontanea sta ridisegnando gli spazi urbani estremi: legale perché è in regola con le leggi, spontanea perché le leggi sono in regola con il mercato».¹¹¹

Se la città del Moderno si barcamenava (pur fra mille contraddizioni) nell'intento di salvaguardare quel precario equilibrio di cui parla Ilardi, ora la

metropoli contemporanea, percepita unicamente come mezzo di valorizzazione di capitale, semplicemente lo rimuove, quasi ritenendolo superfluo, se non dannoso. Ovvio che tutto ciò non può che produrre conseguenze sul piano sociale e sui soggetti che lo animano. Ma il tema, se così si può indicare, affascina anche Koolhaas che spiega come questa *nuova* entità urbana venutasi a creare sulla spinta di precise determinanti, definita come detto Città Generica, «rappresenta la definitiva morte della pianificazione urbanistica. Perché? Non perché non sia progettata: in realtà enormi universi complementari di burocrati e di imprenditori edili bruciano inimmaginabili flussi di energia e di denaro per completarla: allo stesso costo le sue pianure potrebbero essere seminate a diamanti, i suoi campi fangosi pavimentati d'oro... Ma la scoperta più pericolosa e più esilarante è che la pianificazione non fa alcuna differenza».¹¹²

L'estetica urbana e architettonica del capitale fittizio/Se i fattori che oggi agiscono sulla forma e sull'organizzazione della metropoli sono quindi da ricercarsi nei meccanismi del modo di produzione capitalistico, è altrettanto vero che appaiono, nella cosiddetta città postmoderna, come esteticamente e simbolicamente rinnovati, sempre rispetto al periodo che si è soliti indicare con Moderno. Ne abbiamo già in parte discusso attraverso il lavoro impostato da David Harvey sulla cosiddetta "accumulazione flessibile" e il "capitale simbolico", ovvero quel capitale che, estremamente virtuale, procede alla propria valorizzazione attraverso nuovi canali quali che possono essere le *mode*, i *desideri*, le posizioni sociali, il consumo come prima necessità dell'esistenza. Insomma l'estetica ideale espressa dal capitale fittizio.¹¹³

«Alcuni fattori che agiscono oggi sulla forma e sull'organizzazione della città sono in larga misura quelli consueti, quali, per esempio, il mercato immobiliare, le esigenze di valorizzazione del capitale e il consumo di massa. Questi fattori tradizionali a contatto con i principi organizzativi "nuovi" della città postmoderna assumono, però, logiche e percorsi per molti aspetti inediti. Il mercato immobiliare, la cui spinta è sempre massiccia, si iscrive anch'esso, assumendo modalità nuove, nella complessità del nuovo geroglifico urbano dove dominano desideri e bisogni, paure e aspirazioni. Si stabiliscono sinergie e nuovi adattamenti per cui il capitale è costretto ad adottare nella ricerca di nuovi spazi strategie e vocaboli insoliti [...]. Le strategie di valorizzazione im-

mobiliare ricorrono in maniera incredibilmente più forte che nel passato a strumenti come il gusto o la distinzione sociale. Sullo sfondo restano però ben presenti, anche se talvolta opachi, la logica del mercato e le strategie delle grandi corporation. [...] Sottesa all'apparente caos formale e strutturale della metropoli contemporanea c'è ancora la logica dell'accumulazione e dell'asimmetria delle relazioni sociali. Il panorama media, sia simbolicamente che materialmente, tra la differenziazione socio-spaziale del capitale del mercato e l'omogeneità socio-spaziale suggerita dal luogo. La nuova stagione dell'immaginario rafforza e, soprattutto, è rafforzata dalla logica della concorrenza». ¹¹⁴ È anche nel fenomeno della *gentrification* che possiamo scorgere tali meccanismi.

Il fenomeno urbano e sociale della *gentrification* L'incessante processo mosso dall'economia politica di distruzione e costruzione della metropoli fagocita indistintamente ogni sua parte. Nel fare ciò non risparmia neanche quelle più "vecchie", ossia quelle, potremmo dire, interne ai nuclei urbani più consolidati e durevoli, più *stratificati* nel tempo, né gli insiemi umani che ovviamente li vivono. E questo forse è uno dei caratteri che più denotano la cosiddetta fase postmodernista delle discipline urbanistiche e architettoniche: intendiamo il loro operare con precisione sul corpo urbano e sociale della metropoli attraverso interventi e operazioni progettuali mirate ad una rivalutazione e rivitalizzazione di tutti quei quartieri che, ¹¹⁵ osservati attraverso un'ottica intrinsecamente economicistica ma esteticamente "alla moda", sono ritenuti improduttivi ma densi di quel fascino estetico che tanto fa presa sui gusti della nuova borghesia rampante, e pertanto passibili di rivalutazione e recupero urbano. ¹¹⁶

Tale processo è visibile soprattutto nelle metropoli d'Occidente da quando, «terminata la fase dell'espansione, a partire dagli anni '80, la città ha imboccato la strada della crescita attraverso la trasformazione dell'esistente. È iniziata la stagione, tuttora in atto, del riuso e della rimessa in valore di vecchie parti della città secondo principi diversi che in passato: valorizzazione delle diversità, recupero delle testimonianze del passato, ricerca del *genius loci* e delle basi spaziali dell'identità degli abitanti, legame del bello con la funzionalità». ¹¹⁷ Di che cosa si tratti in concreto ce lo spiega Amendola: «Il mutamento

[...] non riguarda solo il territorio urbanizzato ma la forma e l'identità stessa della città tradizionale. [...] La liberazione delle vecchie aree industriali di imprese inquinanti, la dismissione di scuole ed opifici, l'abbandono di vecchie zone residenziali contribuisce a creare le premesse spaziali (e le opportunità speculative) per la creazione della città nuova nel guscio fisico di quella tradizionale. Nelle nicchie e sui relitti della vecchia città, amministratori comunali ed immobiliari creano la città postmoderna dell'immagine, della distinzione sociale e dello spettacolo. Una città nuova con una sua popolazione anch'essa nuova. I vecchi fabbricati vengono recuperati, restaurati e messi sul mercato per un pubblico in possesso di capitale finanziario e culturale adeguati per una residenza o per servizi di tipo superiore. Non sono solo le singole case ad essere recuperate; sono le intere aree il vero oggetto degli interventi di recupero e di messa in valore. È la "gentificazione" che significa il ricambio della popolazione di un'area mediante l'immissione di ceti superiori attratti da interventi di recupero tanto immobiliari che urbani». ¹¹⁸

La parola "gentificazione" può sostituire l'uso dell'originale anglosassone *gentrification*, la cui radice "*gentry*" deriva dal francese antico "*genterise*" (una variante di "*gentilise*"), vale a dire una persona di nascita nobile: quasi una "nobilizzazione" quindi, in questo caso riferita non a esseri umani ma a precise aree urbane. È nel 1964 che il termine viene coniato ad opera della sociologa tedesca Ruth Glass. Con esso si è quindi soliti indicare l'afflusso, la migrazione, prima capillare poi di massa, di gruppi sociali appartenenti alla classe borghese verso determinate zone interne alle città. Queste, già occupate prevalentemente da proletari o comunque da categorie sociali a basso reddito, si vedono allora valorizzate e ciò produce l'innalzarsi del valore degli immobili, e degli affitti. Di conseguenza viene provocato l'allontanamento dei precedenti abitanti verso cinture urbane periferiche e marginali, in poche parole accessibili alle loro tasche. Il processo di *gentrification* può anche seguire strade alternative ma conducenti al medesimo risultato, come la valorizzazione di un intero quartiere dapprima attraverso il suo recupero urbano ed edilizio, magari a firma di qualche professionista già affermato sul mercato, e poi con la conseguente "cacciata" dei suoi vecchi abitanti che non possono più ora sostenere le alte quote dei nuovi affitti: verranno sostituiti dai nuovi ricchi che, come cel-

lule nuove e vitali vanno a rimuovere e sostituire quelle vecchie nei tessuti del corpo urbano e sociale.

Amendola, come David Harvey prima di lui, sostiene che la spinta propulsiva a tali prassi urbane sia data, oltre dalle cause rintracciabili sul piano *strutturale* da noi già abbondantemente discusse, anche dal nuovo “spirito culturale” e dai nuovi desideri di *status* sociale espressi attualmente dalla classe borghese. Voglie, desideri e gusti comunque capitalizzati: «La logica secondo cui si svolge questa grande trasformazione è complessa, lo spettro dei suoi attori ampio, le variabili in gioco molte. La forma della città non segue più e prioritariamente solo la funzione (*form follows function*) come aveva proclamato il movimento moderno; la forza del sogno e del desiderio non è inferiore nel modellare la città nuova a quella del profitto e della rendita differenziale. A premere non sono solo i bisogni abitativi [...] ma i desideri connessi direttamente o indirettamente alla città ed all’*habitat*. Da una parte la domanda si frammenta, si sfiocca e si soggettivizza, spinta com’è dai desideri con tutta la loro fluidità e differenziazione. Dall’altra, intervengono con peso superiore rispetto al passato elementi nuovi della vita urbana quali lo spettacolo e la simulazione, la paura, la distinzione o la ricerca della differenziazione sociale».¹¹⁹

Il fenomeno oggi è più vivo che mai, i suoi strumenti sono il restauro, il recupero, il *restyling*, e così via, interventi miranti anche a sovvertire le logiche proprie della vecchia città del Moderno,¹²⁰ spesso ammantati da retorica dal vago sapore “civilizzatrice”, come quella di chi, su altri piani, esporta con forza *il migliore stile di vita possibile*, non accessibile a tutti però. Con le operazioni di *gentrification* si sostiene di rimettere in funzione quelle parti del tessuto urbano considerate mal funzionanti, disagiate, povere, abbandonate, depresse, economicamente improduttive e così via.¹²¹ Gli aggettivi impiegati per giustificare tali interventi sono molti.

L’inserimento di mercati e processi globali ha avuto forti conseguenze nella ristrutturazione di grandi tratti dello spazio urbano. Di fatto sono soprattutto le saskiane città globali a rendersi protagoniste di tali cambiamenti, emergendo «come territori strategici che contribuiscono ad esprimere una nuova politica economica globale. L’architettura, l’urbanistica e il design urbano hanno avuto, ognuno singolarmente, un ruolo fondamentale nella parziale ricostruzione

della città come piattaforme per una gamma in rapida crescita di attività e di flussi globalizzati economici, culturali e politici».¹²² Pertanto si armano schiere d’architetti e squadre di costruzione pronte a ricucire addosso alle vecchie strutture della città una nuova veste,¹²³ che sia possibilmente *trendy*, magari buona anche per le riviste specializzate.¹²⁴ Spesso, come denuncia Franco La Cecla, con risultati puramente formali e autoreferenziali che non tengono in minimo conto il fatto che dietro e dentro le masse inerti delle costruzioni e architetture da loro pensate e progettate ci sono degli insiemi umani, degli uomini vivi con le loro reti sociali più o meno grandi, nei confronti dei quali rischiano di essere d’ostacolo.¹²⁵

Infine, in tali zone tirate a lucido dal Capitale ciò che cambia è anche la cultura che questi interventi urbani si trascinano appresso: «Nella logica del riuso e delle trasformazioni dell’esistente, la città collage, palinsesto, ingorda, bella ha preso il posto, quantomeno nelle intenzioni dei progettisti, della città moderna, funzionale, senza fronzoli (*no frills city*), razionale, omogenea, colta. Accanto all’*urban planning* dominatore incontrastato dei decenni precedenti ha preso significativamente posto nelle azioni per la creazione della città nuova l’*urban design*».¹²⁶

Il fenomeno della *gentrification*, con la sua rimozione e delocalizzazione di masse umane in aree marginali, è uno dei vari aspetti degli attuali meccanismi dell’economia politica, non tanto il prodotto di interventi imposti dalla volontà di particolari amministrazioni cittadine, che normalmente adottano le logiche aziendali anche nella gestione del “parco urbano”. La beffa è nel proporre ed imporre la *gentrification* come la soluzione dei problemi che la metropoli contemporanea presenta. Rimettendo a nuovo un quartiere fino a qualche decennio fa considerato periferico, ed ora inglobato nel tessuto considerato risanato, si preferisce sorvolare sul fatto che coloro che prima ne erano abitanti ora stazionano ancora più ai margini. La cosiddetta periferia insomma si è spostata ancora più in là. E la forma urbana continua a crescere presentandosi ancora oggi come non mai ancora come macchina al servizio del Capitale, di lecorbuseiana memoria. A questa città però, dove sopravvive ancora un’“anima di macchina”, come accennato poc’anzi si sovrappone quindi una nuova superficie estetica dalle mille sfaccettature, tra le quali spicca anche quella che ne fa

una sorta di città-scenografia (città-logo, città-insegna, ecc.), effimera; simbolo, immagine (o anche marchio) e specchio fedele del capitale fittizio.

La sovrapposizione tra città reale e immagini della città «La città si presenta come “sistema anarchico ed arcaico di segni e simboli”, un emporio di stili, un’enciclopedia di culture e di linguaggi, un sistema schizofrenico organico e operante»¹²⁷ dice Amendola. Egli sostiene che ciò che le differenzia da quelle del passato anche recente non solo è «la forma, l’organizzazione, la cultura, l’immagine. [...] altrettanto diversa è la mente di chi abita, vive e usa la città nuova. La mutazione della città non è solo strutturale ma è, innanzitutto, culturale».¹²⁸ Con ciò intende che l’approccio della *gente* (termine insapore, forse tipicamente postmoderno, che di per sé nulla vuol dire se non un indistinto magna di individui consumatori) alla nuova città, dove il confine tra realtà oggettiva e immagini della stessa sfuma fino a confondersi, si fa più frammentato, più *individuale*, più difficile e confuso senza le vecchie certezze ormai discioltesi della modernità.¹²⁹

«È l’avvento di quella che con una categoria desunta potrebbe chiamarsi la *città debole*. Fratture e differenze non costituiscono più una patologia, una pausa o un’eccezione. La stessa griglia ortogonale è riproposta come strumento non per annullare la natura e normalizzare astrattamente il mondo. Essa diventa il mezzo per assemblare le diversità – per connetterle conservando e amplificando le differenze – in *n* combinazioni diverse».¹³⁰

Questo *patchwork* urbano in realtà non trova la sua essenza solamente sul piano spaziale, tra un magma indistinto di citazioni architettoniche e urbane filtrate dall’epoca che la determina potremmo dire, ma anche, e forse soprattutto, attinge a citazioni dal passato, che allora «viene recuperato e presentato come un momento di un presente eterno, fatto di episodi. [...] La città nuova postmoderna si avvia a diventare la rappresentazione di un presente che riesce ad attualizzare il passato. Le citazioni inserite senza soluzione di continuità nel tessuto e nell’esperienza urbana creano una realtà dove tempo e spazio sono compressi e privati di significato: nella città nuova tutto è presente e contemporaneo in quanto non esiste più il passato e non esiste più la distanza. Ciò che ne deriva è un ben integrato sistema di frammenti dove non vi sono più presente e passato ma una serie di presenti di diversa età, tutti autonomi ma

interrelati in quanto destinati ad una stessa frammentata e mutevole audience. [...] l’enorme ricchezza data dalle combinazioni possibili delle citazioni viene messa a valore. Usando la citazione di una citazione è possibile dar vita ad un’esemplare catena di citazioni, a una fuga di specchi e di rinvii. Il discorso sulla città si riempie come la città stessa di pareti a specchio che moltiplicano la realtà all’infinito».¹³¹

Amendola parla anche di un altro carattere forte della città postmoderna, cioè quello di essere scena, palcoscenico urbano dove ognuno recita inconsapevolmente una propria parte mentre contemporaneamente ne fruisce come cittadino, mettendola in diretta relazione con quella barocca di tre o quattro secoli fa.¹³² Con l’importante differenza che attualmente sono saltate le barriere tra rappresentazione e realtà, frutto del divenire spettacolo della città: nella società del medesimo come poteva essere altrimenti?

Il declino della città senza luoghi Tutti questi aspetti della città appena discussi, insieme alla «città come parco a tema o “disneyzzata” che diventa puro spettacolo e divertimento (Bryman 2004) o la città “mcdonaldizzata” e standardizzata (Ritzer 1996) o, infine, quella dei flussi che riduce l’importanza dei legami con il suo hinterland (Castells 1996) crescono, si espandono e vengono colonizzate come spazi “vetrinizzati” dalla moda e dalla comunicazione». E questo è un dato di fatto, come l’incessante processo di distruzione e costruzione urbana visto negli altri capitoli, o la *città diffusa* che invade e domina la campagna, ecc. Ora che è stata data una sistemazione di carattere oggettivo su quelli che riteniamo essere gli aspetti cardine della struttura metropolitana globale possiamo passare ad una visione più ristretta, puntuale, e concentrare la nostra attenzione sulle cosiddette periferie.

Prima di far questo però occorrerà prendere atto dell’ormai inevitabile tramonto dei *non luoghi* attorno a cui è fiorita la cosiddetta *città senza luoghi*, una categoria del pensiero che ha accompagnato gran parte delle analisi incentrate sulla *nuova* città postmoderna a cavallo degli anni Ottanta e Novanta. Tuttavia «già da alcuni anni il percorso si era fatto accidentato e molte categorie del pensiero formatesi all’epoca della trasformazione della città del Moderno non collimavano più con le esperienze che stavano ridisegnando il territorio metropolitano. Nonostante questo, sia i *non luoghi* che le *città invisibili*,

che hanno tormentato almeno due generazioni di studenti e ricercatori che hanno rivolto il loro interesse alla metropoli contemporanea, pretendono ancora oggi, con una certa dose di sadismo, di saper interpretare i fenomeni urbani». ¹³³ Dicendo questo Ilardi intende mettere in luce come oggi tali categorie di pensiero siano inadatte a leggere correttamente le trasformazioni in atto nello spazio metropolitano globale, specie sul piano sociale. Va da sé che il discorso, comunque valido a livello mondiale, acquista la sua piena validità semantica ovunque tranne che negli USA, dove mai è approdata la categoria mentale dei *non luoghi* vista la pressoché totale mancanza dei *luoghi* storici, così come vengono intesi ad esempio in Europa. Al di là di queste precisazioni semantiche, la polarizzazione sociale in forte crescita interessa *tutta* la metropoli globale e trova la sua manifestazione fisica proprio sul territorio reso pertanto conflittuale, mandando all'aria ogni concetto di spazialità angelicata e *liscia* che pretendevano materializzare proprio i *non luoghi* così come formulati da Augè. Una formulazione per certi versi ancora valida che trova attuali riscontri e conferme in questa castellsiana società informazionale (specie per quanto riguarda ciò che egli chiama "élite dominanti" ¹³⁴), ma che d'altra parte esclude ogni riflesso sociale che va concretizzandosi sul piano *locale*, territoriale. A questo punto però sorge una domanda: è mai esistita nella Storia una polarizzazione sociale, un conflitto, una rivolta, uno sprigionamento di energia cinetica umana che non abbia trovato il suo "campo d'azione ideale" sul territorio? Quale *scontro* non s'è mai giocato su di esso? In fondo «[...] forse questi *non luoghi* non sono mai esistiti realmente se non nella nostra mente. Appartenevano a uno scenario di idee che si facevano spazio e non richiedevano necessariamente che la città fosse fisicamente conosciuta». ¹³⁵

La frantumazione in territori dello spazio metropolitano globale/Dice Ilardi: «[...] *la città senza luoghi*, quella definita in assoluto dalle possibilità infinite, dalla mobilità perenne, dagli spazi senza mura né confini, non esiste più; come non esistono più i *non luoghi*, quelli della circolazione accelerata delle persone e dei beni e che possono definirsi né identitari né relazionali né storici. Non esistono più nel senso che non ci sono più le stesse condizioni sociali dentro le quali sono stati teorizzati nel corso degli anni Ottanta e Novanta del Novecento». ¹³⁶ I non luoghi, sviluppati dopo il crollo del Muro sull'onda ideo-

logica della pretesa fine-della-storia che prevedeva un mondo unipolare, democratico, pacificato, sedato, *liscio*, senza nemici e ostacoli di alcun genere, sono naufragati con essa, e poi definitivamente sepolti sotto le macerie delle due torri di Manhattan e del precedente ordine governativo mondiale. La fisicità dell'agire sociale nello spazio metropolitano e tutto ciò che ne consegue, questo ignorava la *città senza luoghi* così come formulata in quegli anni. Ora che invece le contraddizioni insite nei meccanismi di fondo del modo di produzione capitalistico cominciano a esprimersi con maggiore forza sul piano dello scontro sociale – rompendo definitivamente anche con quell'ideologia *disciplinare* tipica del Moderno e della sua città che pretendeva tutti allineati al loro posto nella grande catena di montaggio sociale – tale metro d'analisi riferito alla *città* non può più andare bene, diventa obsoleto.

Oggi, e in particolare dopo quel "punto-di-non-ritorno" rappresentato dall'11 settembre, la rete metropolitana globale attraversata dai *flussi*, che come spiegato nei precedenti capitoli resta comunque la struttura del mondo attuale, trova il suo opposto dialettico sul duro suolo materiale, sul territorio, dove si attua una polarizzazione sociale, e gli effetti che ne conseguono, sempre più evidenti. Allo spazio percepito attraverso l'intero supporto delle nuove tecnologie informatiche, *globale*, risponde dialetticamente una percezione di spazio che trova nell'orizzonte del territorio il proprio campo d'azione e concretizzazione. «[...] In altri termini, lo spazio non è una fotocopia della società, è la società stessa. Le forme e i processi spaziali sono costituiti dalla dinamica della struttura sociale globale, incluse le tendenze contraddittorie che derivano dai conflitti e dalle strategie di attori sociali intorno a interessi e valori in opposizione. Inoltre, i processi sociali influiscono sullo spazio agendo sull'ambiente costruito ereditato da strutture sociospaziali precedenti. [...] Lo spazio è un prodotto materiale, relazionato con altri elementi materiali, fra cui gli uomini, che entrano in rapporti sociali storicamente determinati, che danno allo spazio una forma, una funzione, un significato sociale». ¹³⁷

In questo senso, ora non ci resta che puntare la nostra attenzione sui territori urbani più *vivi* della metropoli globale: le *periferie*.

«*Slum, semi-slum, super-slum*: a questo è giunta l'evoluzione delle città». ¹³⁸

Patrick Geddes

Qualche puntualizzazione semantica/Prima di procedere oltre occorre puntualizzare alcune questioni di natura semantica. Di fatto oggi, appena la parola periferia ci giunge all'uditorio il nostro cervello la elabora e fa sorgere in noi la spontanea domanda: se l'uomo ha dinanzi a sé questa *entità vivente* definita metropoli globale, presa come spazio e orizzonte di manovra entro la quale relazionarsi, ed essendo tale metropoli globale una rete di città, definite a loro volta globali (considerabili come nodi e *hub* della stessa), come riesce ad individuare e avanzare un'analisi urbana impostata o filtrata ancora dalle categorie quali "centro" e "periferia"? Dopotutto se sono declinate, anzi decadute, quelle di "interno" ed "esterno", non vediamo come possano essere ancora valide le altre due sopradette. Il rischio è allora quello di intercorrere in una confusione di natura semantica. Nell'epoca delle reti, alla presenza sia tangibile che *virtuale* di una struttura metropolitana a rete, *orizzontale*, estesa su tutto il globo terracqueo, è ovvio che un qualsiasi elemento, urbano o meno, può stare collocato sia in *periferia* sia in *centro*, ma pare ancora più ovvio che – non essendo più alle prese con una struttura *gerarchico-piramidale* urbana come quella elaborata dal Moderno – ciò dipenderà dal punto di riferimento assunto, da cui guarderemo quel dato elemento. *Ça depend*, quindi. La questione va relativizzata.

Ecco allora che quel quadro di riferimento preso in precedenza come strumento di indagine può tornarci di nuovo utile per far chiarezza a riguardo. Le attuali determinazioni materiali ancora faticano a scalzare dal nostro sentire comune la vecchia concezione *piramidale* e *verticalista* di "centro" e "peri-

feria" tramandatici dal Moderno. Si è ancora catturati dal fatto che, qualunque sia il punto di riferimento, *periferia* è tutto ciò che sta oltre qualcosa; e questo "qualcosa" è per lo più un "limite fisico".

Se poi questo "limite fisico" cambia e muta, o si sposta, nel corso del tempo poco importa: fossimo vissuti all'epoca della rivoluzione industriale avremmo indicato con *periferia* le prime conurbazioni e *slum* operai e fabbriche sorti oltre le mura abbattute delle vecchie città, ad esempio, anche se non erano che l'embrione *della* periferia che sarebbe venuta in seguito – e, a ben vedere, di questo primo approccio mentale ne sono comunque rimaste delle tracce come dicevamo, nonostante il divario temporale ormai più che secolare. Dopodiché il Capitale, divenuto allora primo motore della crescita urbana, s'è dato la forma *fascista*, agendo all'interno dei confini nazionali tentando di porre rimedio, attraverso l'urbanistica (che nasce sull'onda della rivoluzione industriale proprio in chiave riformista, ossia *agendo a posteriori*), ai disastri provocati appunto dalla prima massiccia crescita urbana, senza tuttavia evidenti e definitivi risultati. È proprio col *fascismo* che si assiste al definitivo trapasso dal dominio formale a quello reale del Capitale sulla società. ¹³⁹

La sussunzione dell'esistente al Capitale è totale, quindi anche la prassi urbanistica. La città continua a crescere, diventa metropoli, e sposta sempre un po' più *oltre* il suo limite fisico-urbano. Secondo Ilardi «è la nascita della metropoli a rappresentare la grande rivoluzione spaziale della seconda metà del Novecento: abbatte le mura delle grandi città del Moderno e disegna lo spazio infinito, fluido, immateriale, senza luoghi e senza storia, del mercato globalizzato». ¹⁴⁰ Come dicevamo, nel frattempo il *limite* (tangibile, fisico e urbano) si è andato allargando sempre più sul territorio, superando anche i raccordi autostradali nel frattempo sorti come arterie di circolazione, o come metastasi, attorno alle metropoli sempre più grandi, cristallizzazione di lavoro morto accumulato; o, come direbbe Lévi-Strauss, cellule tumorali sul corpo del pianeta. Mentre lo spazio metropolitano s'è fatto *uno* attraverso la metropoli globale escludendo ogni "esterno" ed "interno", oggi quel limite fisico e urbano è così marginale che si è perso tra le sue pieghe e territori, fino a confondersi con altri *limiti* di altri poli urbani più o meno grandi di questa rete metropolitana nel frattempo tessuta.

S'è fatto quindi mutevole, sfuggente, ma tuttavia riconoscibile. Mappabile. E con esso i nuovi territori *periferici* che inquadra. Riferendosi alla situazione attuale, dice ancora Ilardi: «Le *periferie* [...] sono le zone estreme della città, fluide, mobili, poco definite, veri e propri spazi di frontiera che accompagnano la colonizzazione metropolitana del territorio che avanza senza soste. [...] Da qui prende forma il territorio metropolitano che va oltre i raccordi e le tangenziali [...]».¹⁴¹ Tralasciando – per ora – il suo contenuto sociale, sicuramente la *periferia* oggi è anche questo. Ma perché allora escludere gli *slum*, i *grands ensembles*, le *banlieue*, le *favela*, e tutto quello che, sempre secondo una ormai vecchia mentalità è ancora considerato cintura urbana *periferica*?

Diciamo subito che nel discorso che avanziamo sulla *periferia* trovano spazio anche e soprattutto i quartieri e le zone urbane residenziali, specificando ovviamente a quale classe sociale sono destinati: altrimenti il rischio è quello di far comprendere nello stesso discorso generico tipologie abitative magari simili per un aspetto – ad esempio proprio per via del fatto che si trovano entrambe nelle cosiddette *periferie*, anche se agli antipodi di una stessa area metropolitana – e estremamente diverse per un altro (ad esempio la qualità e il valore della residenza stessa). Scartando i quartieri suburbani tipicamente *yankee* come quelli visibili in una miriade di film o serie televisive americane e d'importazione, concentreremo la nostra attenzione esclusivamente sui quartieri un tempo noti come “proletari”, allargando il discorso fino ai *megaslum* del “Terzo Mondo”: questa è la cintura *periferica* globale che vogliamo indagare. Poi, che sia *legale* o meno poco importa in quest'ottica. Se oggi sentiamo parlare della *banlieue*, ad esempio, è normale che il nostro pensiero la associ alla periferia di Parigi, e non certo agli Champs-Élysées. Troppo facile, direte voi. Ma, appunto, questa è solo una semplificazione filtrata da un sentire comune che ancora perdura nonostante la struttura a rete che si sta dando il mondo. In realtà la questione è più complessa e articolata.

Ecco allora che sono le stesse città globali ad indicarci come e dove questi territori, considerati ancora nel senso comune come *periferici*, oggi si articolano e prendono il sopravvento, imponendosi coi fatti fino a divenire *centrali*. Allora l'antica dicotomia tra “centro” e “periferia” resta, ma sotto forme completamente nuove e mutevoli, che prevedono anche la stessa inversione dei

ruoli. Ad esempio, come già accennato in precedenza, la cintura urbana delle *banlieue*, pensata in genere *periferia* di Parigi, può considerarsi più *centro* di una qualsiasi città o metropoli del cosiddetto “Terzo Mondo” presa nella sua interezza, sia per questioni geografiche che economiche e politiche. O *culturali*. Se stiamo in un contesto globale, fra le maglie di una rete metropolitana globale, in uno spazio che non prevede “esterno” e “interno”, il paragone è più che legittimo.

Allo stesso tempo poi, la *banlieue* può essere più *centro* dello stesso “centro storico” parigino, magari per questioni legate alla produzione, o alla popolazione. Nel cosiddetto *centro* ormai *non abita più nessuno*, specialmente rispetto alla *banlieue*. Solo negozi e scorci per turisti. Nelle *banlieue* invece c'è il cuore pulsante della città. Non sono marginali anche se, sempre secondo la vecchia concezione spaziale, stanno ai *margini*. Ma è lì che si concentra la popolazione, lì che ci sono le *machine à habiter* con le fabbriche a contorno. E se sono chiuse quelle fabbriche è ancora peggio. Senza contare poi che *dopo* i fatti del novembre 2005 la *banlieue* è diventata *centrale* anche dal punto di vista sociale, nonché mediatico. Ma forse in realtà lo è sempre stata. Questo discorso ovviamente non elude neanche il “Terzo Mondo”: lo stesso Mike Davis ammette che «in effetti, le zone suburbane di molte città povere sono in realtà così estese da suggerire la necessità di ripensare la *periferialità*».¹⁴²

Nei casi come la *banlieue*, o gli *slum*, le *favela*, ecc., ecco allora che preferiamo usare il termine “*periferia centrale*”, intendendola in senso lato, proprio per sottolinearne la doppia, mutevole e intercambiabile natura.

Un'altra conferma proviene anche dal semplice fatto che possiamo ritrovare zone ed aree urbane ben precise, delimitate e riconducibili ad una dimensione periferica collocate però nelle zone più interne, *centrali*, del tessuto urbano. Ciò, se da una parte è un dato di fatto consolidato nella composizione urbana delle città americane (dove solitamente le zone più “povere” stanno verso il centro, chiuse verso l'interno),¹⁴³ oggi lo si evince soprattutto dai tessuti urbani *interni* alle saskiane città globali, che ci permette anche di allargare il discorso dalle città prese singolarmente ad interi territori e aree geografiche contribuendo alla demolizione della sempre falsa e moralistica contrapposizione tra “paesi ricchi” e “paesi poveri”, invece che sul piano sociale, tra

classi, al di là dei confini nazionali: «L'acuirsi del divario tra gli estremi, evidente in tutte le maggiori città dei paesi sviluppati, porta a mettere in discussione la nozione di paesi "ricchi" e di città "ricche". Questo fenomeno suggerisce che la geografia della centralità e della marginalità, concepita in passato in termini di dicotomia fra paesi industrializzati e paesi in via di sviluppo, oggi si manifesta all'interno delle loro maggiori città. [...] La condizione di marginalità si manifesta in differenti contesti geografici, a seconda della dinamica economica prevalente. È possibile osservare forme di "periferizzazione" nel centro delle principali città dei paesi sviluppati, in prossimità di alcune aree commerciali più costose del mondo».¹⁴⁴

Memori di quanto esposto a riguardo della teoria marxiana della rendita, nonché quella assoluta dell'accumulazione capitalistica, vediamo come le città globali, o le megacittà esposte da Castells, reagiscono in conseguenza allo stato di cose attuali. Tali città, è stato dimostrato, sono poli d'attrazione di capitali che circolano per il globo, sui mercati, e che si vanno a fissare là proprio dove sono già storicamente accumulati, appunto le città. I capitali si trascinano dietro gli uomini, intenti a rincorrerli, che giungono il più delle volte dallo stesso entroterra di queste città globali, o megacittà. Di questa nuova espressione fisica della forma urbana accennata in precedenza Castells dice: «Fungono anche da magneti per l'entroterra, ovvero per l'intero paese o area regionale in cui sono situate. Le megacittà non possono essere considerate solo in termini di dimensioni, ma in funzione del potere gravitazionale che esercitano verso le grandi regioni del mondo».¹⁴⁵ Ciò fa sì che sia «una forma contrassegnata dai collegamenti funzionali che crea attraverso vaste distese territoriali, tuttavia con notevole discontinuità nello sfruttamento dei suoli. Le gerarchie sociali e funzionali della megacittà sono spazialmente indistinte e mescolate, organizzate in accampamenti recintati e irregolarmente cosparse da sacche impreviste di usi sgraditi. Le megacittà sono costellazioni discontinue di frammenti spaziali, pezzi funzionali e segmenti sociali».¹⁴⁶ È qui che si insinuano crescendo senza sosta e allargandosi sempre più sul territorio, invadendolo con costruzioni d'ogni sorta – specie abitative – a seconda della collocazione geografica assunta. Tale fatto è enormemente visibile oggi nei paesi del "Terzo Mondo".

Ecco quindi come «[...] non è possibile ridurre il fenomeno della città globale a pochi nuclei urbani posti al vertice della gerarchia. Si tratta di un processo che collega servizi avanzati, centri di produzione e mercati in una rete globale, con intensità e scala diverse a seconda dell'importanza relativa delle attività localizzate in ciascuna area in rapporto alla rete globale. All'interno di ogni paese, l'architettura del *networking* si riproduce a livello regionale e locale, così che l'intero sistema diviene interconnesso su scala globale. I territori che circondano questi nodi svolgono un ruolo sempre più subordinato, diventando talvolta irrilevanti o persino disfunzionali, come, per esempio, le *colonias populares* (in origine colonie di occupanti abusivi di terreni pubblici) di Città del Messico, che rappresentano circa i due terzi della popolazione della megalopoli senza giocare alcun ruolo distintivo nel funzionamento di Città del Messico quale centro economico internazionale».¹⁴⁷

«Oggi l'emergenza periferie è in realtà un'emergenza della città tutta, un suo stato endemico di crisi. Un autorevole studioso di questioni urbane, Mike Davis, ha commentato il Global Report delle Nazioni Unite sulla situazione degli "slums" nel mondo sostenendo che gli slums sono il tipo dilagante di periferia, più difficile – ma mica tanto – da rintracciare nell'Occidente europeo e prevalente però in tutta l'Africa, l'Asia, l'America Latina come, per parlare di luoghi a noi prossimi, nei Balcani e nell'Est europeo. Davis ricorda che sono state le politiche del FMI nei confronti del "terzo mondo" a incrementare la fuga dalle zone rurali e che il futuro che ci aspetta è un futuro di povertà in enormi zone urbanizzate. Le cifre della Banca Mondiale e delle Nazioni Unite sono agghiaccianti. Si parla da qui a vent'anni di un mondo in cui il 90% della povertà sarà urbana e dove il 50% dell'umanità vivrà sotto la soglia di povertà in condizioni urbane degradate».¹⁴⁸

«Resta comunque difficile dare un'idea complessiva delle problematiche che ruotano intorno alla realtà delle periferie del mondo quali sono riemerse con forza negli ultimi mesi. Il fenomeno urbano, che secondo Saskia Sassen sarà il fenomeno preponderante nei prossimi cinquant'anni, ha costanti che attraversano continenti e paesi accomunando le geografie più diverse».¹⁴⁹

Una legge inesorabile/«Il processo di urbanizzazione del pianeta è stato ancora più rapido di quanto avesse predetto nel 1972 il Club di Roma con il suo

I limiti dello sviluppo, rapporto notoriamente malthusiano. Nel 1950, le città con una popolazione superiore al milione di abitanti erano ottantasei in tutto il mondo; oggi sono quattrocento, e nel 2015 saranno almeno cinquecentocinquanta. Le città, in pratica, hanno assorbito quasi i due terzi dell'esplosione della popolazione globale iniziata nel 1950, e attualmente stanno crescendo al ritmo di un milione di unità, tra nuovi nati e immigrati, alla settimana. [...] Di conseguenza, le città rappresentano praticamente tutta la futura crescita demografica, il cui picco dovrebbe essere toccato nel 2050 con circa dieci miliardi di persone»,¹⁵⁰ dice Davis, che poi continua: «[...] le politiche di deregulation agricola e di disciplina finanziaria imposte dal Fmi e dalla Banca mondiale hanno continuato a generare un esodo del surplus di manodopera rurale verso gli *slum* urbani proprio quando le città cessavano di essere macchine produttrici di posti di lavoro».¹⁵¹ Peccato che Davis veda l'FMI come il "male" che impone le sue politiche quando è solo un organismo, seppure potentissimo, che risponde però alla volontà anonima e autonoma del Capitale in processo.

L'aumento della popolazione è un dato di fatto. Che il capitalismo in quanto tale c'entri forse qualcosa? La specie umana è andata sempre aumentando, ma solo negli ultimi due secoli ha avuto un'impennata impressionante passando da circa un miliardo di individui della metà dell'Ottocento ("rivoluzione industriale") ai sei miliardi e oltre attuali; senza contare che, agli attuali ritmi di crescita si arriverà a quota dieci miliardi entro il 2050, come scrive Davis. Una "questione demografica" in astratto non esiste. Semplificando: nella sezione A della tesi avevamo accennato al processo d'accumulazione originaria attraverso il quale il Capitale si dà un esercito industriale *preventivo* liberando la forza-lavoro dai vincoli più antichi. Poi, attraverso l'industria, attira a sé tale manodopera liberata di cui ha bisogno per crescere. Inizia e si sviluppa col passare dei decenni l'assorbimento e l'espulsione della stessa dai cicli produttivi a seconda delle fasi di contrazione ed espansione della produzione, fino a che – con l'aumentare della produttività – la produzione stessa fa sempre più a meno della composizione organica. Insomma, è l'industria che produce in un primo tempo l'occupazione, ma dall'aumento della forza produttiva degli occupati deriva la conseguente liberazione dal bisogno di forza-lavoro. Ciò che sembra un evento contingente, si rivela in realtà una modifica strutturale. Ec-

co quindi come la sovrappopolazione che si viene storicamente a creare – con naturata al bisogno crescente di manodopera da parte del Capitale e al contemporaneo avanzare della forza produttiva sociale – è *relativa* appunto a questo modo di produzione.

La sede – e il risultato – di tale processo sono appunto le metropoli gigantesche: i paesi che stanno affrontando alti tassi di sviluppo hanno più bisogno di altri di un esercito industriale di riserva – sovrappopolazione *latente*, per lo più massa contadina residua: suo movimento potenziale verso il ciclo produttivo – e, ammodernandosi, se lo producono *spontaneamente*. I paesi sviluppati che soffrono della concorrenza di quelli emergenti devono elevare la produttività e ciò provoca disoccupazione che si tenta di assorbire con leggi apposite. «Il capitale nutre in sé ad inizio il vizio logico, e il limite naturale, d'essere un modo di prodursi della macchina sociale che mentre fonda la propria dinamica in processo sull'integrazione a sé delle energie organiche della specie, è condannato ad alimentare irreversibilmente la crescita autonomizzata della macchina per sé, e a ridurre sempre di più la parte di vita organica integrata al processo, a mano a mano che la parte di vita organica integrata nel processo viene convertita in accumulazione crescente di lavoro morto, ossia viene ad aggiungersi, fatta macchina, alla macchina, incrementandone tanto l'autonomizzazione come la prevalenza quantitativa».¹⁵²

E allora vediamo come le *periferie centrali* delle metropoli reagiscono a tale situazione. Oggi, specie dopo la pubblicazione de *Il pianeta degli slum* di Mike Davis, si tende ad appiattare la stessa parola "slum" automaticamente entro una dimensione che includa esclusivamente le baraccopoli, le *favela*, le *bidonville*, insomma tutti quegli ambienti urbani spuntati ai margini delle città globali attraverso la pratica dell'autocostruzione spontanea, e quindi *illegali*, da parte delle enormi masse umane lì attirate. In realtà in questo lavoro di tesi vogliamo intenderli in una dimensione più ampia, alla *vecchia* maniera, che includa cioè al suo interno anche quanto prodotto in Occidente, in Europa, soprattutto nella seconda metà del secolo scorso. Vogliamo cioè considerare la parola "slum" secondo un'ottica geddesiana,¹⁵³ che comprenda sia quanto autocostruito dall'uomo costretto in determinati condizioni d'esistenza che quanto prodotto, dallo Stato o dai privati, in conformità alla legge, e concretizzazio-

ne materiale di determinate istanze che in parte abbiamo già visto e che ora andremo ad approfondire.

La banlieue e i grands ensembles come paradigma dello slum europeo e occidentale «Una raccolta di saggi sui *grands ensembles* pubblicata da un gruppo di ricerca dell'Università Paris VIII si è posta la questione della legittimità cioè di un confronto tra realtà urbane di paesi lontani e con storie molto diverse, come la Francia, la Corea del Sud, l'Italia, la Polonia, l'Algeria, la Bulgaria. Certamente la visione comparativa ha i difetti della generalizzazione e della decontestualizzazione, ma il pregio di far risaltare le caratteristiche comuni e il diffondersi di tendenze parallele»,¹⁵⁴ spiega Franco La Cecla. Generalizzare, astrarre dalla complessità del reale. È proprio quello che abbiamo voluto fare attraverso l'analisi di quel processo irrefrenabile di ammassamento umano e urbano sintetizzato e schematizzato – attraverso Marx – nella *legge della miseria crescente*, il meccanismo strutturale alla base dei fenomeni qui discussi.

Da questo punto di partenza ora possiamo vederne i risvolti dialettici e sovrastrutturali, mettendo «in luce come nel caso delle periferie una medesima ideologia modernista abbia attraversato frontiere e cortine di ferro, ma anche oceani e catene montuose imponendo una visione compatta della questione delle abitazioni». Ne abbiamo dato già una precisa sistemazione storica nella prima sezione di tesi, ora ne ribatteremo maggiormente gli aspetti estetici ed ideologici. «È interessante, per esempio, apprendere che in Francia sono stati per primi i geografi, con Pierre George in testa, a raccontare le periferie dei paesi "socialisti" come i veri grandi modelli da importare per risolvere il problema dell'abitare operaio»: ¹⁵⁵ anche dalla composizione urbana e dall'estetica architettonica è quindi facilmente comprensibile come ad Est, prima del crollo del Muro, vigeva di fatto la medesima legge del valore, e un capitalismo di Stato che, primo nella Storia, ha dimostrato l'inutilità della classe borghese sostituendola con funzionari stipendiati, e operato sul piano urbano attraverso le medesime prassi imposte dal Capitale in Occidente, producendo la medesima estetica dell'abitare.

«In questo comune sentire [tra Est e Ovest] si nascondeva e si nasconde tuttora il fallimento di un tentativo riformista e utopico, quello che ha dato ori-

gine per l'appunto, alle periferie». La Cecla punta l'indice contro quella prassi urbanistica che nella prima sezione di tesi abbiamo criticato a fondo attraverso la figura di Le Corbusier, semplicemente preso come paradigma. «È un fallimento ancora più netto, quello dell'urbanistica moderna: le città in questi sessant'anni, nonostante tutte le buone intenzioni di urbanisti, architetti e amministratori di inventare sistemi pluricentrici e conurbazioni avveniristiche, non hanno cambiato la loro scala di valori, cioè il centro è rimasto centro e i margini sono rimasti la frontiera che dirada verso il nulla».¹⁵⁶ Con ciò accusa la prassi architettonica e urbana di non essersi ancora aperta alla nuova realtà metropolitana a rete, dove i concetti di "centro" e "periferia" sono mutabili e intercambiabili.

«C'è nell'ideologia dei *grands ensembles*, dei massicci quartieri operai e popolari alla periferia della città, una concezione della società, della città e dell'alloggio molto speciale. Una concezione che è comune per lo meno alla storia europea nel suo insieme e con cui oggi tutta l'Europa deve fare i conti [...] Si tratta di un'idea dell'abitare come forma di disciplina sociale, quale l'aveva definita Micheal Foucault».¹⁵⁷ A voler essere ancora più precisi, occorrerebbe utilizzare il termine "biopolitica" da egli avanzato piuttosto che "disciplina". «La prassi biopolitica in un dato momento storico sostituisce sovrappo-
nendosi quella disciplinare tesa e incentrata sull'individuo piuttosto che sulla *popolazione*, vero e proprio campo d'azione della biopolitica i cui effetti arrivano indirettamente sull'individuo considerato ora come "essere vivente" e non più solamente come "corpo utile"».¹⁵⁸ Sempre un sistema di *disciplinamento*, ma in forma differente rispetto al passato, autonomo, *subdolo* in un certo senso, che funzioni *di per sé* senza un apparato repressivo, ma secondo un preciso meccanismo e dispositivo, anche urbano. Davis, ad esempio, attribuisce all'esperienza urbana haussmanniana i caratteri e le finalità del modello pantoptico¹⁵⁹ e mette in luce come oggi le favela e gli agglomerati simili si collochino fuori da tale dispositivo biopolitico proprio per le loro composizioni urbane estremamente frammentate, mutevoli, labirintiche, *pericolose*;¹⁶⁰ non, come prevede invece l'urbanistica intesa appunto come dispositivo biopolitico, organizzate secondo un preciso progetto d'insieme studiato per far sì che sia la stessa composizione urbana e architettonica a disciplinare il corpo vivo

dell'uomo, *automaticamente*, senza l'intervento *esterno* disciplinatorio. Nelle intenzioni del biopotere, il cui scopo spiega Foucault è difendere la società, *questa* società, allora la *polizia* deve essere cristallizzata nella materia, nelle strade, nei palazzi, nelle scuole, gli ospedali, le carceri, ecc., nella loro stessa organizzazione d'insieme.

Ma Foucault spiega anche che nelle periferie d'Europa la prassi biopolitica si è sovrapposta a quella disciplinare, senza tuttavia scalzarla. Ed ecco che il loro piano di sovrapposizione è stato proprio la città: «Architettura e urbanistica hanno pensato edifici e città che erano disciplinari e biopolitiche al tempo stesso, e nelle quali l'elemento dirimente era il diverso peso attribuito ai due principi, tanto che i singoli spazi potevano essere concepiti secondo un progetto "a dominanza disciplinare" o a "dominanza biopolitica"». ¹⁶¹

«L'alloggio», continua La Cecla, «termine rivoluzionario per definire un luogo dove stoccare la classe operaia, aveva innanzitutto una funzione culturale, "informava" gli occupanti del loro statuto di ingranaggi in un sistema più complesso, definiva la vita come una serie di funzioni separate di cui lo stato o i tecnici o gli urbanisti avevano il senso dell'insieme. L'alloggio [anche più funzionale al mercato immobiliare] presuppone la fine della "casa" come unità di vita e produzione, ma anche come orizzonte simbolico in cui inserire la propria rete di relazioni primarie, familiari, amicali, di solidarietà e di vicinato. Nell'alloggio queste reti vengono dissipate, principalmente ci si riposa e ci si riproduce come forza lavoro – viene inventato il quartiere dormitorio – delegando la centralità della vita – in un'ottica taylorista od operaista che sia – al luogo del lavoro che assume la dignità prima, essendo il polo dell'organizzazione operaia o semplicemente dello svolgimento del proprio compito fordista». ¹⁶²

Oltre alla funzionalità dell'alloggio rispetto al modo di produzione e alle sue pratiche di potere, o biopotere, già indagate nella prima sezione di tesi possiamo dire che questa particolare, e diffusissima, pratica architettonica e urbana risponde anche ad una precisa ideologia politica, tesa a integrare la classe proletaria – avversario storico e *naturale* di quella borghese e del Capitale – nell'ordine democratico e parlamentare, nello Stato e nelle sue istituzioni, anche e soprattutto culturali e ideologiche, rendendola solo una somma di indivi-

dui votanti e disciplinati. L'*eugenetica* che trasforma ideologicamente il proletario nel "buon cittadino" dunque, semplice consumatore, che sa occupare con rispetto il suo posto nella catena di montaggio sociale, ¹⁶³ dimenticandosi della propria *natura* di marxiano "agente storico".

Sono gli anni in cui viene empiricamente dimostrato come «l'urbanismo [sia] il compimento moderno del compito ininterrotto che salvaguarda il potere di classe: il mantenimento dell'atomizzazione dei lavoratori che le condizioni urbane di produzione avevano pericolosamente *riunito*. La lotta costante che ha dovuto essere condotta contro tutti gli aspetti di questa possibilità d'incontro trova nell'urbanesimo il proprio terreno privilegiato. [...] "Con i mezzi di comunicazione di massa su grandi distanze, l'isolamento della popolazione si è rivelato un mezzo di controllo molto efficace", constata Lewis Mumford in *La città nella storia*, descrivendo "un mondo oramai a senso unico". Ma il movimento generale dell'isolamento, che costituisce la realtà dell'urbanesimo, deve anche contenere una reintegrazione controllata dei lavoratori, secondo le necessità pianificabili della produzione e del consumo. L'integrazione nel sistema deve recuperare gli individui in quanto individui *isolati insieme*: le fabbriche, come le case della cultura, i villaggi delle vacanze come "i grandi agglomerati", sono organizzati in modo specifico ai fini di questa pseudocollettività che accompagna anche l'individuo isolato nella *cellula familiare*, ovvero l'impiego generalizzato dei ricevitori del messaggio spettacolare fa sì che il suo isolamento si ritrovi popolato delle immagini dominanti, immagini che solo per questo isolamento acquistano la loro piena potenza». ¹⁶⁴

Oggi «i *grands ensembles* somigliano alle nostre periferie di case popolari, alle periferie spagnole, greche, portoghesi, a quelle della Germania riunificata o dei paesi dell'Est dopo la caduta del Muro – un'enorme realtà omogenea, compatta, che fa sì che uno non sappia in quale città si trova». ¹⁶⁵

Ecco allora di ritorno la "questione estetica": «In sostanza c'è una connessione tra il modo con cui le periferie sono fatte e la bruttezza della vita sociale che provocano. Una connessione che spesso i progettisti si rifiutano di ammettere, come è avvenuto nel dibattito italiano dopo la rivolta delle banlieues parigine». ¹⁶⁶ In tal senso occorre fare una precisazione. La connessione c'è sicuramente, ma bisognerebbe allora chiedersi perché ad esempio negli anni Ses-

santa nella banlieue in crescita non ci sia stata nessuna rivolta del genere, come quelle soluzioni urbane e abitative erano *accettate* (con tutti i distinguo del caso). L'abbiamo visto, allora c'era un capitalismo in espansione, stracarico di ideologia "costruttiva" e "integrativa" come quella discussa poc'anzi, e l'alloggio rispondeva a quella funzione; oggi che l'economia è asfittica per troppa crescita, troppo sviluppo, e quindi troppa sovrappopolazione relativa, consolidata in uno stato di disoccupazione che è endemico e non passeggero, ecco che gli «alloggi per polli»¹⁶⁷ progettate da Corbu si rivelano il paesaggio di una vita da bestie. Ecco allora emergere la bruttezza, tra le altre cose legata comunque «all'ideologia della chiusura dello spazio domestico nella singola famiglia operaia, della riduzione della vita a un teatro di ombre private».¹⁶⁸

Allora, come insegnarono gli *yankee* con Pruitt-Igoe, ecco la soluzione invocata a gran voce: «Oggi c'è la demolizione, è il suo grande momento». Dice ancora La Cecla: «Ho anche già ricordato che il tempo di obsolescenza di un edificio si sta riducendo sempre di più, ho già detto e ripetuto che la demolizione è il più colossale business urbano degli ultimi vent'anni».¹⁶⁹ La dinamite come spettacolarizzazione dell'architettura, sua demolizione, ai fini di ricreare spazio libero bello pronto da rioccupare con un nuovo cantiere che molto probabilmente riprodurrà la stessa gabbia "per polli", magari stavolta rivestita di un *branding* architettonico più ammiccante, più PoMo.

La situazione nel resto del mondo: i *megaslum*/2007: l'anno del trapasso. Il rapporto delle Nazioni Unite, *State of the World's Cities*, ha annunciato che in quel preciso anno la popolazione dei centri urbani ha superato quella delle sempre più scarse aree rurali. Tenendo presente il fatto che comunque la popolazione si muove sempre nel contesto metropolitano globale, il fenomeno riguarda prevalentemente i nodi metropolitani del "Terzo Mondo", compresa l'Asia, dove il fenomeno di espulsione dalle campagne e l'opera di distruzione-ricostruzione del territorio procede a ritmi forse mai visti nel resto del mondo: l'ex-Celeste Impero ridotto ad un immenso cantiere. Gettiamo allora un rapido sguardo d'insieme a quello che sta succedendo nel resto del pianeta, dove la situazione della *periferia centrale* è ancora più umanamente disastrosa che nell'Occidente.¹⁷⁰ Come suggerisce Davis «la dinamica dell'urbanizzazione del Terzo mondo ricapitola e al contempo fonde i precedenti di Europa e Nord

America del Diciannovesimo e dell'inizio del Ventesimo secolo».¹⁷¹ Ovviamente il processo è lo stesso, scaturendo dalla medesima legge generale dell'accumulazione capitalistica, ed è proprio in quelle aree geografiche che la legge si dimostra in tutta la sua evidenza. Trovandoci però oggi in un contesto economico globale, fa sì che il processo d'accumulazione in quelle aree geografiche sia molto più rapido e veloce rispetto a quello che l'Occidente ha intrapreso ben oltre di un secolo fa.

Una sempre maggiore massa umana viene sradicata dalle proprie zone d'origine e gettata nel campo gravitazionale delle già megalopoli del "Terzo Mondo", andando ad aumentare quell'esercito umano che come detto non è più (solamente) il classico "esercito industriale di riserva" ma sovrappopolazione espulsa e superflua al processo produttivo, che ha quindi ben poche, anzi nulle possibilità di essere ivi integrata e che di fatto non può far altro che ammassarsi ai *margini* sopravvivendo solo grazie ai mille canali della cosiddetta economia informale,¹⁷² che Castells considera scollegata da quella "ufficiale" definita da lui informazionale.¹⁷³ Fuori dai suoi processi, forse circolare più denaro di quest'ultima, garantendo quella minima redistribuzione del plusvalore estratto dalla popolazione produttiva, sempre più sottile, che consente ai senza-riserve di non morire completamente di fame. O almeno di farlo centellinandolo nel tempo.¹⁷⁴

Il luogo in cui si dispiega la cosiddetta economia informale sono quelli che Davis, riferendosi sempre al "Terzo Mondo" e servendosi della dialettica gедdesiana, definisce "megaslum". Questi «nascono quando le baraccopoli e le comunità di occupanti abusivi si fondono in fasce continue di abitabilità informale e di miseria, di norma nelle periferie urbane».¹⁷⁵ Secondo Davis, ad un'economia informale corrisponde un'abitabilità informale che si concretizza nelle forma-senza forma di favela, baraccopoli, bidonville, barrios, ecc.

Questa metropoli abusiva, che sta spuntando con la rapidità di un fungo e crescendo come un'edera che s'arrampica su per le colline (vedi ad esempio le favela brasiliane), o i rovi che invadono il territorio (vedi le bidonville africane), è in pratica il rifugio urbano di questa sovrappopolazione in surplus e si conquista il proprio spazio vitale, o meglio, di sopravvivenza, tutt'intorno ai centri urbani del Sud del mondo, *hub* o meno, comunque nodi, della metropoli

globale, rendendo sempre più evanescente il confine tra ciò che resta della *campagna* e lo spazio urbanizzato e antropizzato della *città*, come già l'Occidente ha visto e subito tempo fa.

In questa cosiddetta metropoli abusiva, fenomeno tutt'altro che nuovo, l'uomo è ridotto a uno stadio animalesco, costretto in una dimensione di pura sopravvivenza quotidiana, quasi istintiva, ed è in questo senso che allora *resiste* come meglio può alle determinazioni che si ripercuotono sulla propria pelle. In questi megaslum salta subito agli occhi come i disastri naturali o artificiali si verificano in altissima percentuale con maggiore intensità, con effetti amplificati e devastanti sulla popolazione che li abita.¹⁷⁶ Si tratta di un'urbanizzazione senza speranze,¹⁷⁷ fatta di proletari costretti a migrare in città anche per fuggire dai conflitti, o dalle carestie. La mercificazione ormai totale del cibo obbliga la produzione agricola a forzare i ritmi oltre i cicli naturali e ciò provoca una redistribuzione di miliardi di ex contadini su nuovi territori. Nascono anche così questi mostruosi conglomerati urbani detti megaslum nei quali i nuovi senza-riserve sono costretti a vivere in spazi sempre più ristretti, mentre le aree urbanizzabili prendono sempre più il posto non solo dei terreni fertili¹⁷⁸ ma persino di foreste e deserti.¹⁷⁹

Lo Stato poi, in questa situazione scaturita dalla più completa autonomizzazione del valore rispetto all'uomo, perde ogni residua capacità di controllo sul Capitale finendo per svolgere la mera e sempre più impellente funzione di gendarme armato: «Ora che lungo i confini è stata innalzata una vera e propria "grande muraglia" di misure ad alta tecnologia per bloccare le migrazioni su vasta scala nei paesi ricchi, rimane solo lo slum come soluzione pienamente ufficializzata al problema dello stivaggio del surplus di umanità di questo secolo. Attualmente, stando a UN-Habitat, le popolazioni degli slum stanno crescendo all'incredibile ritmo di venticinque milioni di unità all'anno. Inoltre [...] la frontiera della terra sicura, occupabile, sta sparendo dappertutto e i nuovi arrivati sul margine urbano si trovano di fronte a una condizione esistenziale che non si può definire altrimenti che una "marginalità entro la marginalità" o, con il termine più bruciante usato dall'abitante disperato di uno slum di Baghdad, una "semimorte"». ¹⁸⁰

Ecco allora il rovescio della medaglia: se da una parte la metropoli globale è strutturata dalle reti informatiche del *cervello sociale* i cui limiti geografici coincidono con quelli del globo, dai flussi della castellsiana economia informazionale che tessono i loro affari tra le città globali, *hub* della rete metropolitana, dall'altra parte questa stessa rete, sottoposta alle determinazioni della presente forma di produzione, genera e alimenta di continuo nelle pieghe del suo spazio, nei suoi territori ciò di cui abbiamo discusso finora: «Così, le città del futuro, lungi dall'essere fatte di vetro e acciaio secondo le previsioni di generazioni di urbanisti, saranno in gran parte costruite di mattoni grezzi, paglia, plastica riciclata, blocchi di cemento e legname di recupero. Al posto delle città di luce che si slanciano verso il cielo, gran parte del mondo urbano del Ventunesimo secolo vivrà nello squallore, circondato da inquinamento, escrementi e sfacelo. Anzi, il miliardo di cittadini che abitano gli slum postmoderni guarderà molto probabilmente con invidia le rovine delle solide case di fango di Catal Hayuk in Anatolia, erette all'alba della vita urbana, ottomila anni fa». ¹⁸¹

Finora abbiamo fornito al lettore un'ampia panoramica sullo stato di fatto di quelli che ci sono sembrati i caratteri materiali salienti di cui si compone la cosiddetta *periferia centrale*. Ma ancora non l'abbiamo vista operativa nella sua dinamica sociale, per cui proseguiamo.

«Ognuno fa del luogo in cui è collocato il terreno della sua insurrezione: l'importante è non appagarsene, l'importante è che ogni luogo bruci, ogni luogo della propria vita come ogni luogo della non-vita di tutti. A questo devono ridursi tutti i ruoli: al fuoco della passione che li brucia [...]».¹⁸²

Giorgio Cesarano, Gianni Collu.

Dice La Cecla: «Strano come il tema delle periferie sia all'ordine del giorno nel dibattito di questi anni. Se non ci fossero state le rivolte di fine 2006 [in realtà di fine 2005, ma poco cambia] nelle banlieues parigine, con migliaia di automobili date alle fiamme, la mobilitazione delle forze di sicurezza francesi, le leggi speciali e l'amplificazione sulla stampa internazionale, la questione sarebbe rimasta ancora per lungo tempo in un cassetto».¹⁸³ In realtà la polveriera rappresentata dalle *periferie centrali* dormiva sonni agitati dall'ansia di bruciare ormai da parecchio tempo, e qualche fuoco l'aveva pure prodotto, anche se forse troppo poco intenso per arrivare a conquistare gli onori di una cronaca giornalistica fin troppo distratta. S'è dovuto fare di più.

Ma andiamo con ordine, ripartendo proprio dalle città globali. «Le grandi città dei paesi altamente sviluppati», dice la Sassen, «sono i luoghi dove i processi di globalizzazione assumono forme concrete, localizzate. In queste forme localizzate, in buona parte, consiste la globalizzazione. Allora possiamo pensare alle città come al luogo in cui le contraddizioni create dall'internazionalizzazione del capitale si appianano o esplodono in conflitti aperti. Se consideriamo inoltre che nelle grandi città si concentra anche una proporzione crescente di fasce svantaggiate [...] possiamo constatare come le città siano divenute il terreno strategico di una serie di conflitti e di contraddizioni».¹⁸⁴

Bene. A questo punto chiariamo che cosa si intenda per polarizzazione. Serviamoci ancora della fisica: si ha *polarizzazione* quando gli elementi di un "campo" o "sistema" si dispongono secondo orientamenti particolari intorno a due poli opposti. Consideriamo allora la società intera come appunto un "campo", concretizzato materialmente in seno allo spazio metropolitano globale, e gli individui che la compongono come tante molecole sociali che interagiscono tra loro formando reti più o meno estese ed effetti concreti sul piano materiale.

I meccanismi dell'attuale società non fanno altro che esasperare gli estremi della stessa che, *sollecitati*, si dispongono attorno ai suddetti poli sociali. Tutto ciò – che ritroviamo anche spiegato dal punto di vista fisico nelle attuali "teorie della complessità" sempre ad opera del "nostro" Mark Buchanan¹⁸⁵ – non avviene per "caso" o come reazione a qualche politica *sbagliata* del governo di turno, ma trova la sua ragion d'essere in profonde cause oggettive. Non *politiche* o da ricercarsi nell'estetica dell'abitare o figlie di qualche moda o comportamento "postmoderno", ma principalmente *economiche*. Come abbondantemente spiegato, la marxiana *legge della miseria crescente*, che non è un'opinione ma esprime in sintesi un processo reale, produce una sempre più marcata polarizzazione sociale a cui consegue un'ulteriore frammentazione e polarizzazione dello spazio metropolitano frantumato in territori altamente conflittuali.

Considerando le cause *economiche* non ci riferiamo semplicisticamente alla disoccupazione *sui generis*, o ad un "abbassamento del reddito" a cui rispondere moralisticamente o ad un'altrettanto generica emarginazione e non integrazione dei cosiddetti *esclusi*. La disoccupazione e l'isolamento degli esclusi esistevano anche in passato, solo che riflettevano i cicli economici alternati di boom e crisi. Adesso sono un fenomeno endemico e quindi nasce un *nuovo* gruppo sociale, quello degli esclusi *per sempre*, specie in Occidente: la sovrappopolazione *stagnante* o *consolidata*, ossia entro il ciclo produttivo ma fuori dai parametri che regolano. Il riflesso di questa realtà nella mentalità di quella che potremmo ancora definire "piccola borghesia" ha subito fatto nascere teorie sugli "inclusi" ed "esclusi": teorie sulla "fine del lavoro", che non partono affatto dalle considerazioni di Marx sulla sovrappopolazione relativa,

ma da constatazioni puramente empiriche sull'avvento dell'epoca del lavoro immateriale, con tutto ciò che ne consegue: fine della lotta di classe, "moltitudinari", "imperi", ecc.

Quindi diciamo subito che consideriamo la polarizzazione sociale sotto il segno di classe: su un polo sta la classe borghese (rappresentante fisico del Capitale) che, anche se qualcuno oggi trova desueto tale sostantivo, tiene ben saldo il suo potere; sull'altro chi è schierato *contro* – non muovendo dalle *idee* ma dalla condizione – e non ha rappresentanze di sorta *entro il sistema* (i "dannati fisici" del Capitale). È su tale polo quindi che cresce e ribolle la massa dei senza-riserve, il *nuovo* proletariato che sa di non dover rivendicare un lavoro che non c'è e mai più ci sarà, e lo sa per esperienza diretta, *materiale*, non per coscienza o cultura politica.¹⁸⁶ Ovvio poi che i confini tra i due poli sono sfumati ma, come dimostrano i recenti fatti sociali, basta poco per renderli più netti.

Come dicevamo, considerando la società come un insieme molecolare e gli individui appunto come molecole sociali interagenti, ciò che possiamo osservare con interesse maggiore è il fenomeno generale che sta dietro alla polarizzazione sociale e di conseguenza il suo riflesso sul territorio metropolitano, non la psicologia che copre e segue tali azioni conflittuali, specie se relegata ad ogni gruppo di individui o addirittura al singolo individuo. Considerando l'individuo in sé, i suoi comportamenti, *ciò che pensa* e soprattutto antepone-dolo alle determinazioni del mondo fisico che lo smuove non andremmo più lontano di un articolo di giornale.¹⁸⁷

Innanzitutto occorrerebbe capire che tali scontri nascono in una condizione materiale figlia del troppo sviluppo, non del sottosviluppo come ancora crede qualcuno, e da questo punto di vista la rivolta delle banlieue è allora emblematica: una rivolta non *spontanea* ma organizzata, e organizzata proprio attraverso la rete delle nuove *comunicazioni* tanto declamate da Castells, in tale senso *postmoderna*. Una rivolta *globale*, aperta, *universale*, che usa le reti e la società informazionale per darsi dialetticamente un'organizzazione *a distanza* fino ad un agire *locale* che rende conflittuale il territorio. Una rivolta che non rivendica nulla e i simboli della pretesa integrazione (ma come può integrare una società in disgregazione che li esclude *da principio?*) li brucia.

Dopotutto la legge della miseria crescente è ormai dimostrata anche dalle istituzioni che guidano il mondo. Il rischio è quello di ritrovarsi, dialetticamente, tutto quanto da sempre considerato "Terzo Mondo" in casa. L'ONU avverte: a causa dell'attuale crisi economica, non congiunturale, l'Occidente è a rischio di "favelizzazione". Parigi, Londra, Madrid, Los Angeles, stanno iniziando ad affrontare problemi che erano tipici dei paesi del "Terzo Mondo". Solo negli Stati Uniti la crisi dei mutui ha lasciato due milioni di persone senza casa e altrettanti la perderanno nel corso del 2009. Nell'Unione Europea il 16% della popolazione vive sotto la soglia di povertà. Nelle periferie dei grandi centri urbani, a fianco dei *vecchi* slum costruiti con orgoglio dal capitalismo di mezzo secolo fa, i *grands ensembles*, stanno risorgendo le baraccopoli.¹⁸⁸

Questo stato di cose è endemico e non è modificabile da qualche decreto governativo che nulla può di fronte ad un precipitare sistematico della situazione che, è evidente, si è estesa al mondo intero.

Le maschere e i veli sono ormai caduti. Della *vecchia* società e della sua ideologia prodotta dal Moderno è rimasto ben poco: stanno sparendo o svuotandosi tutti i suoi *ammortizzatori* ideologici e sociali, quali i partiti, le parrocchie, i sindacati, insomma tutte quelle istituzioni che tendevano a smorzare una condizione d'esistenza che produceva rabbia e frustrazione, incanalarla fino a farla scemare in mille canali d'integrazione verso e nello Stato e, più in generale ancora, allo *stato di cose presenti*. Anche se a ben vedere qualcuno che faccia da mediatore sociale lo Stato ancora lo trova, sempre secondo la vecchia politica del bastone e della carota: come le ONG ad esempio, il cui operato è denunciato da Davis come "imperialismo morbido". Specie nel "Terzo Mondo", queste organizzazioni si dimostrano essere veri e propri cavalli di Troia del Capitale, facendo da mediatori e cuscinetto tra le parti in gioco, sostituendosi spesso allo Stato stesso: gli organismi di controllo internazionali come la Banca Mondiale (che intascano la fetta più grande dei profitti che ivi ricavano attraverso l'imposizione delle loro politiche non senza conseguenze sul piano urbano) e le varie borghesie locali (che raccolgono i rimanenti profitti lasciando ai "poveri" le briciole).¹⁸⁹

Anche la prassi biopolitica, come spiegata in precedenza, non ce la fa ad assolvere al proprio compito e si lascia scavalcare dal più vecchio metodo di

sciplinare, che riemerge inevitabilmente. Dice Foucault: «lo “stabilimento disciplinare” supererà la forma del blocco disciplinare disseminando e automatizzando l’esercizio del potere, in modo che questo non appaia più aggiunto “dall’esterno, come una costrizione rigida o come qualcosa di pesante sulle funzioni che investe, ma sia in esse sottilmente presente per accrescerne l’efficacia”. (M. Foucault, *Sorvegliare e punire*, trad. it. Einaudi, Torino 1976, p. 225) Ma nella vicenda dell’architettura e dell’urbanistica moderna», continua Catucci, «il ritorno all’immagine di un blocco disciplinare si ha ogni volta che la gestione della città viene pensata in base a una situazione di emergenza, cosicché anche i motivi della sicurezza, quando vengono ricondotti allo stato d’eccezione dell’incombente di un pericolo mortale per la convivenza civile, tornano ad essere sottoposti al centralismo di un’autorità politica che riattiva, con le sue dinamiche, le categorie territoriali dell’antico principio di sovranità». ¹⁹⁰

Quando i vecchi metodi non bastano più ecco che la *polizia* non è più quell’“arte del bon governo della società in ogni suo parte” (*police*) così come inteso ancora fino al Settecento; ¹⁹¹ non può neanche più essere cristallizzata in una pratica biopolitica che forgia anche una particolare composizione urbana, con i suoi regolamenti circa l’igiene o la distanza tra i complessi edili così come intesa ¹⁹² ma torna ad agire sul territorio in forma del suo aspetto a noi più familiare, in assetto antisommossa, disciplinandolo con la forza perché è lì che si produce lo scontro, perché è lì che si dispiega la catena del valore, «che si estrae plusvalore dai corpi incatenati al lavoro». ¹⁹³ Quando e se ancora c’è. Se endemicamente non c’è, come non c’è più quell’alto margine di plusvalore da redistribuire attraverso i mille canali dello stato sociale su quelle aree urbane *sensibili*, tutto rischia di bruciare, non solo metaforicamente. La maschera democratica è appunto solo una sovrastruttura che cadendo svela l’intrinseca struttura *fascista*, come l’abbiamo intesa e esposta nella prima sezione di tesi, quindi anche come connubio tra riformismo sociale e la difesa armata dello Stato. ¹⁹⁴ Anche la Cia sembra prendere atto della situazione e prepararsi di conseguenza: «Alla fine degli anni novanta l’insostenibile cifra di un miliardo di lavoratori rappresentanti un terzo della forza lavoro del mondo, in maggioranza nel Sud, erano disoccupati o sottoccupati”. [...] non esiste al-

uno scenario ufficiale che prefiguri il riassorbimento nella corrente principale dell’economia mondiale di questa vasta massa di forza lavoro in surplus». ¹⁹⁵

Tale situazione è globale, non riguarda una metropoli in particolare ma l’intera metropoli globale, ovviamente con i suoi nodi come principali teatri delle operazioni che si dispiegheranno concentrandosi tra le pieghe degli *slum* e dei *megaslum*: «“Il futuro della tecnica bellica,” scriveva il giornale dell’Army War College, “sta nelle strade, nelle fogne, negli edifici multipiani, nella incontrollata espansione delle case che formano le città frammentate del mondo... La nostra recente storia militare è punteggiata di nomi di città – Tuzla, Mogadiscio, Los Angeles [!], Beirut, Panama, Hue, Saigon, Santo Domingo – ma questi scontri sono stati solo un prologo, mentre il dramma vero e proprio deve ancora venire”. [...] l’urbanizzazione della povertà mondiale ha prodotto “l’urbanizzazione della rivolta” [...]». ¹⁹⁶

Le nuove mura delle comunità *separate*/Ora passiamo a vedere come lo spazio metropolitano reagisce alla polarizzazione sociale e allo scontro che può conseguirla. Da qualche decennio a questa parte stanno prendendo forma sul territorio, contribuendo a frammentarlo e polarizzandolo ulteriormente, nuovi modelli urbani come tanti esperimenti pilota per la *città futura*, in realtà già presente: «Il vero elemento di mutazione è costituito dalla privatizzazione dello spazio in nome della sua difendibilità e dal suo esito più macroscopico costituito dalla nascita di una nuova città: la città difesa o analogica all’interno di quella ritenuta pericolosa». ¹⁹⁷

Il “maestro” che impartisce tale lezione di urbanistica sono ancora una volta gli Stati Uniti che in fatto di sperimentazioni urbane di tal genere, cresciute al crescere della polarizzazione sociale (gli USA hanno il secondo più alto tasso di Gini ¹⁹⁸ al mondo, dopo il Brasile), ha battuto tutti sul tempo. È negli *states* che di fatto prendono forma quelli che Ilardi chiama «i nuovi castelli medievali», ¹⁹⁹ o Amendola le «comunità-fortezza», ²⁰⁰ riconducibili entrambi all’altro “mito” americano – oltre alla Frontiera, ai grandi spazi aperti, ai paesaggi naturalistici, alla strada. Un “mito” in realtà del tutto opposto a quello fondato sulle categorie precedenti. Stiamo parlando del “*creating defensible space*”, ossia la possibilità di creare un quartiere residenziale in cui lo spazio risulti difendibile dall’interno verso l’esterno; un quartiere, spesso militarizzato, en-

tro cui ricercare una sorta di senso di protezione e sicurezza, separandosi dall'*altro*, dal prossimo, chiuso al di fuori, quasi nel tentativo di evitare l'ansia d'accerchiamento proprio sapendosi accerchiati ma allo stesso tempo *protetti*. «Ciò che spinge verso questa privatizzazione difensiva dello spazio è la consapevolezza che la criminalità non appartiene solo ai ghetti ma che essa può essere ricreata in qualsiasi momento nella crescita della città»,²⁰¹ ci spiega Amendola. La prassi basata sulla creazione dello spazio difendibile «si è diffusa a macchia d'olio nelle zone suburbane delle grandi città americane creando un panorama segmentato nel quale si è di fatto dispersa la dimensione pubblica della città».²⁰²

Oggi l'evoluzione *naturale* di tali quartieri recintati e sorvegliati da mura e apparati tecnologici all'avanguardia sono le *gated communities* e i cosiddetti CID (*common interest developments*, urbanizzazioni di interesse comune). Prendiamo in considerazione quest'ultimi, visto che sono organizzati attorno ad un "progetto condiviso" fra molti. Progettati in ogni loro parte, chiusi su se stessi e isolati dall'ambiente che li circonda, questi quartieri si basano sulla compenetrazione tra spazio privato e quello d'uso comune (servizi e attrezzature) articolato proprio a seconda di quell'interesse condiviso dalla comunità che li abita, di cui il loro stesso nome ci informa; lo spazio comunemente inteso "pubblico" non esiste, perché di conseguenza non ce n'è bisogno. Una legge interna, spesso autonoma o comunque in parte svincolata da quella dello Stato, ne regola il funzionamento e l'organizzazione.

Tale fenomeno urbano, partito circa trent'anni fa in sordina, oggi ospita ben più di trenta milioni di americani e continua a proliferare senza sosta rappresentando un fenomeno tutt'altro che marginale, da non sottovalutare anche perché offre differenti punti di vista sotto i quali inquadrarlo. Ad esempio, non è una dimensione urbana per soli ricchi, come si è portati spesso a credere, ma risponde con prezzi immobiliari accessibili anche alla *middle-class* ad una forte domanda di mercato. Ciò che salta prontamente agli occhi sono le sue più evidenti caratteristiche, che qua elenchiamo senza la pretesa di riferirle per intero ad ogni CID, visto che in realtà sono molto differenti tra loro: un'operazione di speculazione immobiliare; un trionfo del "privato" contro il "pubblico"; una reazione di chi può pagarsi un "pacchetto urbano" del genere e

con esso un intero "stile di vita" (che appunto è estremamente vario a seconda del tipo di comunità presa in esame) alla *povertà* e *criminalità* esterna, e ai loro pericoli; una separazione dall'*altro*, specie se considerato *diverso*, magari anche etnicamente. Una comunità chiusa nella propria paura, bisognosa di ritrovare quel senso di sicurezza che più non percepisce nei tessuti aperti della *normale* forma urbana. O anche solo desiderosa di un luogo in cui poter praticare un modello di vita che magari, oltre i cancelli che la separano dalla società dello Stato, non riesce a trovare; ecco allora che ne formula un surrogato in scala ridotta, ma ad essa *funzionale*, per l'occasione.

Tutti questi aspetti costituiscono una visione sicuramente veritiera, ma tuttavia parziale. Perché se milioni di individui defezionano o cercano comunque di smarcarsi dalla società e dal controllo dello Stato per rifugiarsi insieme a quelli che sentono loro affini in tali organizzazioni urbane (anche se altrettanto autocontrollate e sorvegliate della società lasciata alle spalle) diventando una vera e propria massa la spiegazione non può essere ricercata solo nel bisogno di sicurezza, pur sentito, rispetto a coloro che hanno lasciato al di fuori di quelle mura. Forse c'è qualcosa di più profondo.

Riprenderemo il discorso attraverso alcuni film e nelle conclusioni del sequel. Per ora rimaniamo strettamente sulla fotografia della situazione. «La ricerca di sicurezza e isolamento è ossessiva e universale»,²⁰³ e non contraddice affatto quanto detto in precedenza sullo spazio dei flussi che struttura la società contemporanea, ma anzi ne dimostra il rovescio della medaglia, il dato evidente quando si è in presenza di dualismi di classe. È lo stesso Castells a dimostrarlo: «La segregazione è attuata attraverso la localizzazione in luoghi diversi e il controllo di sicurezza sugli spazi aperti solo all'élite. A partire dai vertici del potere, e dai suoi centri culturali, viene organizzata una serie di gerarchie sociospaziali simboliche, così che i livelli inferiori del management possano rispecchiarsi nei simboli del potere e impossessarsene mediante la costruzione di comunità spaziali di second'ordine, che a loro volta tenderanno a isolarsi dal resto della società in una successioni di processi di separazione gerarchica che, insieme, equivalgono alla frammentazione socio-spaziale. Al limite, quando le tensioni sociali si acuiscono, e le città decadono, le élite si rifugiano dietro le mura delle *gated communities*, le comunità chiuse e recin-

tate che si sono diffuse in tutto il mondo alla fine degli anni Novanta, dalla California meridionale al Cairo e da San Paolo a Bogotá».²⁰⁴

Come dicevamo all'inizio, Davis ci informa che tali tipologie urbane stanno infatti prendendo piede anche nei paesi del "Terzo Mondo", dove «la segregazione urbana non è uno status quo congelato quanto un'incessante guerra sociale in cui lo stato interviene regolarmente in nome del "progresso", dell'"abbellimento" e perfino della "giustizia sociale per i poveri" per ridisegnare i confini spaziali a favore della proprietà immobiliare, degli investitori stranieri, dell'élite dei proprietari di case e dei pendolari delle classi medie. Come nella Parigi degli anni sessanta dell'Ottocento [...] la ristrutturazione urbana tende ancora a massimizzare simultaneamente il profitto privato e il controllo sociale. L'odierna scala di rimozione della popolazione è immensa: ogni anno centinaia di migliaia, a volte milioni, di poveri – tanto inquilini legittimi quanto occupanti abusivi – vengono espulsi con la forza dai quartieri del Terzo mondo. I poveri urbani, sono nomadi, "transitanti in un perpetuo stato di ricollocazione". [...] Nelle grandi città del Terzo Mondo, il ruolo coercitivo del Panopticon di "Hausmann" viene svolto da agenzie di sviluppo destinate specificamente a questo; finanziate da prestatori esteri come la Banca mondiale e immuni dai veti locali, il loro mandato consiste nello sgomberare, costruire e difendere isole di cybermodernità in mezzo a necessità urbane insoddisfatte e al generale sottosviluppo».²⁰⁵ «Certamente di antichi quartieri dorati ne restano [...] ma il nuovo trend globale che si è affermato dai primi anni novanta è la crescita esplosiva dei sobborghi esclusivi chiusi, alle periferie delle città del Terzo mondo. Perfino in Cina, la comunità recintata è stata definita "l'evoluzione più significativa nella recente pianificazione e progettazione urbana"».²⁰⁶

Come tanti extramondi bladerunneriani sono «enclave e città di margine fortificate e costruite come parchi a tema, sganciate dai loro paesaggi sociali ma integrate nella cyber-California della globalizzazione fluttuante nell'etere digitale – questo chiude il cerchio riportandoci a Philip K. Dick. In questa "dorata prigionia", aggiunge Jeremy Seabrook, i borghesi urbani del Terzo Mondo "cessano di essere cittadini del loro paese e diventano nomadi che appartengono, e che giurano fedeltà, a una topografia superterrestre del denaro: diven-

tano patrioti della ricchezza, nazionalisti di un elusivo e dorato nessun luogo"».²⁰⁷

L'IMMAGINE CINEMATOGRAFICA DELLA METROPOLI

GALE/IL CINEMA COME *MEDIUM* DI INDAGINE DELLA FORMA URBANA CONTEMPORANEA TRA RAPPRESENTAZIONE OGGETTIVA E ALLEGORIA, METAFORA E SIMBOLO

«Io sono un cineocchio. Io sono l'occhio meccanico. Io, macchina, vi illustro il mondo come io solo posso vederlo. Io mi libero, da oggi e per sempre, dall'immobilità umana, io sono in continuo movimento, io mi avvicino e mi allontano dagli oggetti, striscio sotto di essi, vi monto sopra, io mi muovo fianco a fianco col muso di un cavallo in corsa, io irrompo, a piena velocità, nella folla, io corro davanti ai soldati in corsa, io mi lascio cadere sul dorso, io mi levo in volo con gli aeroplani, precipito e risalgo, in volo con corpi che precipitano e risalgono».²⁰⁸

Dziga Vertov

«Immaginatevi un film hollywoodiano sulla Bibbia. Una città da qualche parte in Terra Santa. Scena di mercato: da destra a sinistra comparse avvolte in stracci colorati, pellicce, vestiti di seta entrano nell'inquadratura vociando, gesticolando, roteando gli occhi, litigando, ridendo, grattandosi la barba, con le parrucche che gocciolano colla, affollandosi al centro dello schermo agitando bastoni, pugni, rovesciando bancarelle, travolgendo animali... La gente grida. Sta vendendo qualcosa? Predica il futuro? Invoca gli dèi? Borse vengono strappate, criminali catturati (o aiutati?) dalla folla. Sacerdoti predicano la pace. Bambini scorrazzano in un sottobosco di gambe e di vesti. Animali lanciano il loro grido. Statue si rovesciano. Donne urlano (minacciate? In estasi?). L'agitazione della folla si fa oceanica. Ondate si frangono. Ora togliete l'audio: silenzio – un gradito senso di sollievo – e fate scorrere il film all'indietro. Uomini e donne, ora muti ma ancora visibilmente in agitazione, balzano

all'indietro: chi guarda non percepisce più solo corpi umani ma inizia a notare spazi tra l'uno e l'altro. Il centro si svuota; le ultime ombre abbandonano il ret-tangolo dell'inquadratura, probabilmente a malincuore, ma per fortuna non possiamo udirla. Il silenzio ora è rafforzato dal vuoto: l'immagine mostra bancarelle vuote, frammenti calpestati. Sollievo... è finita. Questa è la storia della città. La città non esiste più. Ora possiamo uscire dalla sala...».²⁰⁹

Come non citare tale spassoso paragone formulato da Koolhaas in una tesi che indaga il divenire della forma urbana attraverso le correlazioni col divenire del *cervello sociale*? E che si propone di indagare ancora più a fondo il riflesso della metropoli globale – l'attuale forma urbana – nella cinematografia contemporanea – espressione *parziale* del *cervello sociale*? Non ci siamo proprio trattenuti dal farlo, anche perché ci offre una scusa per introdurre il discorso metropoli globale-cinema. Ecco che allora ci permetteremo di criticare quanto scritto da Koolhaas per l'occasione.

Perché sostenere che la *città* non esiste più, che oggi è scomparsa lasciando al suo posto solo una scena vuota di rottami? E quei corpi che l'animavano? Dove sono finiti? E se la *città* non esiste più, cosa è rimasto al suo posto? La verità è che Koolhaas desidererebbe che le cose stessero davvero così, e con la sua metafora sembrerebbe quasi prefigurare non semplicemente la susunzione totale dell'uomo, dei corpi nella loro interezza al Capitale – già avvenuta nel passaggio tra dominio formale e dominio reale sulla società – ma anche della loro "immagine residua", fino alla definitiva evanescenza e scomparsa dell'*essere*. Cosa che nella realtà si traduce nella resa del corpo dell'uomo ad appendice – il corpo vivo, *organico*, è comunque necessario all'estrazione di plusvalore, linfa vitale del Capitale – ed all'annichilimento dello *spirito* ridotto a pura immagine, fantasma che pian piano si dissolve e svuota: da ciò la facoltà di operare sul corpo urbano come più e meglio aggrada.²¹⁰ Il trionfo del *morto* sul *vivo*. Tuttavia, proprio le contraddizioni insite nel meccanismo d'accumulazione stanno rianimando questi corpi-appendice assopiti, con effetti sempre più visibili, concretizzati in seno ai giganteschi snodi metropolitani.

E allora ci sentiamo in bisogno di ribadire a Koolhaas, che la *città* è ancora qui, pulsa e freme più viva che mai, anche se *materialmente* è *solo* cristallizzazione e accumulo di lavoro morto. È come un organo, vivo, anzi: troppo vivo,

perché la sua vitalità costruttiva è – oggi – analoga a quella di un cancro, e cioè la porta a divorare in continuazione se stessa e quelle poche aree geografiche che ancora tentano di sfuggire all'imposta religione del costruire. Ma al momento tale aspetto, causato dal blocco esercitato dall'economia politica, è *trascurabile*: vi torneremo in seguito, nel sequel.

Guardiamo allora all'altra forma di vitalità della *città*, alla sua *popolazione*. Ripartiamo allora dai corpi biologici che come molecole sociali si muovono incontrandosi o scontrandosi, o alienandosi, sui tessuti del corpo urbano. Corpo urbano che non è semplice scena o contenitore distaccato dell'azione, ma protagonista, co-protagonista e infine anche regista di quanto vede accadere in sé, correlando la sua massiccia presenza all'azione dell'uomo, interagendo con il suo corpo, i suoi gesti, fino a determinarli.

Ad un certo punto della metafora Koolhaas parla di una situazione altamente caotica, dove tutti si agitano sulla scena rendendola partecipe dell'azione. Ecco, questo è il momento in cui ci pare gusto premere momentaneamente il tasto "pausa", o ancora meglio il tasto "ralenty" (conservando la dinamicità del divenire), per poter cogliere al meglio il momento che forse più autenticamente ci restituisce la situazione metropolitana attuale. È proprio quel tratto di pellicola che coglie bene la *città*, non quello che rimane al termine, *dopo*. Dopo cosa, poi? Un *dopo* ancora non c'è stato, ancora siamo – ricordarsi delle "teorie della complessità" – in una situazione di caos. Ovviamente quanto qui scritto è una libera interpretazione dell'immagine metaforica formulata da Koolhaas; magari se ne potrebbero dare altre e differenti (è evidente ad esempio che il centro dello schermo sia per lui il corrispettivo del centro urbanamente inteso dove prima la massa si accalca per poi fuggirne disperdendosi), ma abbiamo comunque voluto estrapolarne un *senso* più ampio e consono al nostro obiettivo di fondo.

Come lo strumento cinema opera sulla forma urbana/Come Koolhaas ha restituito la sua visione della città attraverso un'immagine cinematografica, lo stesso faremo noi nelle pagine che seguiranno. Le nostre armi saranno, come detto, alcune produzioni cinematografiche contemporanee (successive al 1989, anno preso da noi come spartiacque temporale) che, tenendo presente quanto scritto in tutte le pagine di questa seconda sezione di tesi, in una maniera o

nell'altra sono riuscite a farsi riflesso della metropoli globale, a registrarne le caratteristiche e i dinamici mutamenti degli spazi e dei territori urbani in essa compresi. Finanche ad *anticiparli*.

Attraverso la molteplicità di punti d'osservazione tra loro più o meno correlati, l'immagine filmica indaga sulle condizioni dell'habitat urbano, della *città*. In primo luogo il cinema mette in scena la *città*, la descrive, ne parla, effettua uno sguardo analitico della spazialità urbana, diventa strumento di conoscenza del testo urbano. L'occhio della macchina da presa guarda la *città* attraverso un'angolazione che non è presente nel modo di rappresentazione classico a cui l'urbanistica e l'architettura si riferiscono: la mappa, la cartografia o il disegno di architettura sono ancora visioni che incorporano solo alcuni aspetti dell'universo urbano, in particolare quelli suscettibili di misurazione nonché quantificazione.

«Il desiderio di vedere unitariamente la città molto spesso prevale, o quantomeno precede, quello di viverla. Questo antico e diffuso desiderio di impossessarsi visivamente e cognitivamente della città trova, però, risposta sempre meno facilmente. La crisi della città sembra essere anche una crisi di immaginazione della città. I vecchi paradigmi sembrano aver raggiunto il limite di rottura dopo decenni di continui adattamenti. L'ordine urbano non è facilmente rinvenibile, del resto, solo per mancanza di punti di vista e per la difficoltà di prendere la distanza dall'oggetto. È, per usare un concetto di Sennet, la crisi dell'occhio: tanto di quello colto dello scienziato quanto di quello semplice ma esperto del cittadino. Anche sul piano puramente esperienziale non esistono mezzi collaudati ed attendibili per unificare nell'immagine e nel senso la città. Di visioni o progetti totalizzanti come la torre, il panorama a volo d'uccello, il quadro dei vedutisti o le immagini dei pittori rinascimentali non ne esistono più. Gli strumenti tradizionali si rivelano inadeguati. La grande metropoli contemporanea sfugge allo sguardo d'insieme, si sottrae alla possibilità di essere appresa dalla persona grazie a una torre, ad un colle o semplicemente alla fatica di un pittore. Quando la costruzione dell'insieme è possibile grazie a nuove tecnologie come le foto satellitari, il risultato è spesso inutilizzabile: una macchia cromaticamente suggestiva ma priva di qualsiasi significato. Dall'altra parte c'è la pratica di vivere la città dal basso, c'è l'esperienza elementare del

pedone che, cieco nei confronti della complessità urbana che resta per lui opaca, esperisce la città senza però disporre di strumenti adeguati alla sua comprensione totalizzante».²¹¹

«Se un modello si può trovare è quello del jazz che, come notava Ejzenštein, è l'unica metafora efficace della città contemporanea per aver sostituito il canovaccio al plot. Questa capacità di rappresentazione della città nuova contemporanea e del suo mondo frammentario e discontinuo del jazz la ha al pari del cinema, considerato tradizionalmente, da Benjamin in poi, arte urbana per eccellenza, per la sua abilità di cogliere l'effimero, il segmentato, l'eventuale, lo spontaneo della città».²¹²

È il cinema a mette assieme le diverse anime della città, la microfisica dello spazio e le grandi dimensioni territoriali, sia quando esso testimonia dell'ordine della realtà, sia quando osa al limite dell'impossibile, e magari asurge a simbolo. In secondo luogo l'immaginario cinematografico reinventa, attraverso la manipolazione della spazio-temporalità della città, un nuovo testo urbano nel film, costruendo una scrittura di immagini: esse possiedono la qualità di rinforzare l'esperienza reale e di performare l'immaginario individuale e collettivo, mettendolo però, come diceva Leroi Gourhan riferendosi agli audiovisivi in genere, sui dei binari che ne limitano la capacità di interpretazione ossia *costringendolo* sul solo dato visibile. E costringendo a sua volta l'elaborazione immaginifica nella dimensione dello scarto tra ciò che è dentro e ciò che resta tagliato fuori i margini dell'inquadratura, ovvero «nella relazione fra ciò che si vede e ciò che non si vede» (Jean-Louis Comolli).

Ma il film costituisce un'esperienza *totale* dello sguardo piuttosto che del *pensiero*: un viaggio nelle cose attraverso il gesto di vedere. Dietro lo sguardo di ogni film-maker c'è un mezzo (*medium*), un dispositivo cinematografico che consente di osservazione e rielaborazione del reale, una capacità di pensare per immagini in movimento, per percetti dinamici. Attraverso il linguaggio delle immagini il dispositivo cinematografico, correlato all'uomo che lo impiega, individua un modo di nominare il mondo, selezionando alcuni particolari, sottraendone altri e oggettivando nel fotogramma anche ciò che compare inconsapevolmente all'interno della inquadratura.

Se all'inizio della sua storia, o in alcuni casi durante il suo percorso, il cinema si è configurato come strumento di documentazione e testimonianza *filologica* del reale, è divenuto ben presto luogo della sperimentazione e della rielaborazione delle immagini del *reale*, a questo punto inteso in senso lato. Il montaggio ne è l'aspetto più evidente. Lo abbiamo visto ad esempio l'opera dei film-maker sovietici Vertov e Ejsenštein, espressione di un nuovo simbolico attraverso cui decifrare e sintetizzare il *reale*. E magari prefigurarlo. Ciò ha dato la possibilità al cinema di ridisegnare lo spazio della rappresentazione, di ricomporre ciò che è stato parcellizzato attraverso una processualità diegetica che costruisce *una* visione della realtà oggettiva. Possiamo allora dire che il dispositivo cinema riflette il mondo *reale* mettendolo *in forma*. In altre parole ciò che cambia è il gesto che porta al medesimo risultato: *la* realtà, o *una* realtà che ovviamente può essere anche immaginata, *pre-vista*; ed è in tal senso che si rapprenderà nella *forma* più consona che la esprima. Le tecnologie informatiche, ad esempio, consentono di realizzare immagini credibili seppur non esistenti, permettono di assistere ad un evento impossibile che appare però convincente; l'attuale epoca digitale, dei nuovi media elettronici e digitali, implementa in maniera incessante sempre nuovi algoritmi che progressivamente rendono ripetibile dal punto di vista visivo il mondo *naturale*.

Nelle pagine che seguiranno non si è semplicemente voluto fare una rassegna di quei film che in modo o nell'altro hanno contribuito ad imprimere sulla pellicola le più diverse location urbane fino a creare una sorta di *carta* o bussola d'orientamento che possa tornare utile di tanto in tanto, e dove ogni film è considerato a sé, senza alcun collegamento con l'altro. Quello che si è cercato di costruire è un discorso logico e evolutivo tutto incentrato su un'unica direzione e dove i film stanno in correlazione tra loro e rispetto all'obiettivo – anche se per comodità verranno presentati ognuno a sé, con la propria scheda, posti in ordine alfabetico. Essi sono il mezzo attivo e dinamico di cui ci serviamo per avanzare e rendere al meglio la nostra analisi della metropoli contemporanea presa nei suoi differenti aspetti.

Da questo punto di vista quindi, e come suggerisce il sottotitolo di questo capitolo, non escludiamo affatto tutte quelle pellicole che, non mostrando o trattando in maniera diretta l'argomento "metropoli", ne danno lucide inter-

pretazioni per via indiretta. Magari attraverso metafore o simbolismi, attraverso immagini che le racchiudono, insomma non semplicemente la metropoli per come si mostra sullo schermo ma la metropoli per come viene *immaginata*, specie nella sua tensione verso un futuro: «La città del cineasta non è solo il visibile della città. È possibile, anzi, che proprio questo scarto in rapporto al visibile sia la dimensione peculiare del cinema. Composizioni, luci, velocità, segni. La città è un sistema di corrispondenze: essa si concentra su un certo numero di effetti di "cinegrafia urbana"; si riassume in un florilegio d'intensità significanti. Essa fa segno» (Jean-Louis Comolli).

Detto questo, abbiamo scartato quelle pellicole che si limitano a produrre magari delle ottime scenografie che però rimangono puramente tali, non entrando in profonda *tensione dinamica* con i corpi che vi si muovono.

Altra cosa di cui non abbiamo tenuto conto sono i cosiddetti generi cinematografici. Indipendentemente da quali che siano di pellicola in pellicola, il concetto di metropoli così come filtrato dalle pagine precedenti è sempre centrale e diventa talvolta scenario imprescindibile, se non addirittura elemento caratterizzante dell'azione filmica: in quanto contesto ambientale entro il quale i personaggi si muovono e agiscono, esso fornisce le coordinate spaziali della narrazione e indica i punti di riferimento visuali necessari alla comprensione dello sviluppo dell'azione. In molti dei film che seguiranno lo spazio – urbano o meno – appare *sempre* in *forma problematica*; caratteristica di tali film è infatti quella di mostrare per poi rielaborare.

Quello che abbiamo fatto è stato poi escludere *a priori* le eventuali pellicole d'animazione; non per qualche pregiudizio – ovvio – ma perché in esse manca uno degli elementi fondamentali di cui si compone la nostra tesi: il corpo umano, *vivo*. Certo, neanche il corpo in carne ed ossa dell'attore sulla pellicola è *vivo ed umano*, ma resta sempre un'immagine residua di sé impressa sulla pellicola; un'immagine residua che ha alla base il gesto intrinsecamente umano dell'interpretazione e della rappresentazione calata nello spazio tridimensionale (anche se si dovesse trattare di una scena in *chroma key* girata in uno dei tanti studi hollywoodiani). «Fatalmente la più figurativa fra le arti (a questo serve la nota impressione di realtà) il cinema privilegia ancora la figura, il corpo umano, di cui offre ai giorni d'oggi la rappresentazione più compiuta» (Jean-

Louis Comolli). Se nelle pagine precedenti non abbiamo dato troppo peso e spazio d'analisi all'uomo – sia inteso nella sua dimensione sociale che individuale (comunque correlata) –, ai corpi umani gettati nei meandri metropolitani e ai loro comportamenti è perché abbiamo preferito discuterne in merito alle singole pellicole di seguito analizzate, in modo da darne una visione più dettagliata e puntuale a seconda del caso o dei casi esposti dal film stesso.

Infine, due veloci parole su un genere – anche – cinematografico quale il *cyberpunk*, essendo i suoi contenuti alla base diverse pellicole trattate.

Il cyberpunk come riflesso della scienza e della tecnica nella produzione artistica... / Tutte le nuove scoperte nei differenti campi scientifici condotte a partire dalla seconda metà del secolo scorso non possono non stimolare l'immaginazione e la creatività umana, specie se messe in relazione con un presente fatto di sfruttamento capitalistico e quindi di asservimento generale dell'uomo al sistema delle *macchine*, nonché di crescita urbana senza limiti concreti. È sull'onda di tali realtà scientifiche e sentimenti diffusi nella società che andava *globalizzandosi* che prende corpo il cosiddetto movimento *Cyberpunk*.²¹³

Le sue origini sono da rintracciare non solo nelle scoperte scientifiche dell'epoca, ma anche tra le pieghe della letteratura anglo-americana fiorita durante gli anni Sessanta del Novecento²¹⁴ e ovviamente nelle serie televisive sempre americane.²¹⁵ Essi ci guidano in un mondo di corporalità mutanti, di codici immaginari, di ricercate contaminazioni tecnologiche, in cui il concetto di uomo, si offusca fino a scomparire, o meglio si supera per evolversi in un concetto superiore, più esteso e completo, il *cyborg*, ibrido biotecnologico dove l'uomo si confonde con la macchina e dove persino la facoltà stessa di pensare sfuma tra le due parti, così come sfuma ogni preteso e limitante antropocentrismo.²¹⁶ Uno dei maggiori temi del *Cyberpunk* è il rapporto che emerge tra l'essere umano e la tecnologia, che tende ad esprimersi prioritariamente nel rapporto con il corpo fisico dell'uomo, non esclusa la mente, che forma un tutt'uno con esso. Il corpo umano cessa in questo modo di essere qualcosa di immutabile e diventa un elemento modificabile e tecnologico. Un corpo *cyborg* diviene sinonimo di libertà conquistata, simbolo del bi(sogno) di un'umanità che nella tecnologia ha trovato il modo di sorpassare la sua neotenia innata. Il

cyborg non genera dualismi tra corpo e mente, naturale ed artificiale, ma anzi è il prodotto della stessa natura umana.

...e come negativa proiezione futura delle contraddizioni presenti/A questo punto però occorre precisare quella che è la vera essenza del movimento *Cyberpunk*, o almeno ciò che lascia intendere più facilmente. Cos'è che lo contraddistingue maggiormente? Abbiamo detto il rapporto fra l'umano e il tecnologico. Bene, ma nelle storie che narra, siano esse letterarie o cinematografiche, questo rapporto tende ad essere osservato in negativo. Esso preferisce cogliere il lato catastrofico di tale rapporto; a conti fatti questa visione è più che normale: estremizzando i caratteri del presente in cui l'uomo è costretto a vivere e proiettandoli in un qualche futuro, il risultato che si ottiene è determinato dalla paura di vedersi ridotti come schiavi delle stesse macchine, rese autonome, dotate di volontà propria e rivoltose contro il genere *homo*. È difficile pensare altrimenti per un movimento nato in seno al sistema di macchine capitalistico, di cui l'uomo è o ingranaggio o appendice.²¹⁷ Quindi le opere *cyberpunk* estremizzano quello che già c'è nella nostra realtà quotidiana, proiettandolo idealmente più oltre nel tempo e possono esserci di prezioso aiuto e fornirci alcune chiavi di lettura con cui affrontare la nostra indagine sugli attuali spazi metropolitani del pianeta, siano esse metafore o allegorie, siano nuovi termini sotto cui inglobare gran parte delle realtà urbane del presente.

La questione del controllo/A Ancora una precisazione. Alla luce di quanto detto, sarebbe completamente sbagliato e fuori luogo accusare il movimento *Cyberpunk* di paventare lo spauracchio del dominio della tecnica sull'uomo come qualcosa da esorcizzare rifugiandosi in una sorta di primitivismo antecnologico (nella realtà mai esistito). Il *Cyberpunk*, al contrario, ci mostra che per uscire fuori da tale situazione di dominio occorre l'uso dei medesimi mezzi tecnologici, inversamente adoperati: dall'uomo verso le *macchine*, e non dalle *macchine* sull'uomo. Questo ci porta ad una delle questioni centrali del discorso: il controllo,²¹⁸ cosa succede quando si perde il controllo sulle forze sprigionate dallo stesso divenire dell'insieme *natura-uomo-industria*.²¹⁹

Bene, eccoci infine pronti ad entrare in sala.

Si spengano le luci.

¹ Henri Poincaré cit. in Mark Buchanan, *Nexus*, Mondadori, Milano 2004, p. 3.

² Cfr. Karl Marx, *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, Einaudi, Torino 2007.

³ Cfr. Gregory Bateson, *Mente e natura*, Adelphi, Milano 2006.

⁴ Gregory Bateson, *op. cit.*, p. 25.

⁵ Da un altro punto di vista, e restringendo l'angolo di visuale, è vero che tale visione contrasta con la realtà urbana attuale dove gli edifici vengono realizzati appunto in contiguità e non in continuità (semmai data dalle infrastrutture), per via dell'esistenza del fatto politico del capitalismo (proprietà, rendita, ecc.) che qui ora abbiamo preferito tralasciare per guardare a come potrebbero essere realmente le cose senza tale filtro deformante.

⁶ Cfr. Andy Clark, *Natural-born cyborgs. Minds, Technologies, and the Future of Human Intelligence*, Oxford University Press, 2003.

⁷ «Un cyborg è semplicemente un ibrido bio-tecnologico. La parola è stata conosciuta dagli scienziati durante i primi anni del programma spaziale americano ed è stata usata originariamente per designare un uomo o un animale il cui corpo è stato migliorato con l'aggiunta di tecnologie che lo rendessero adatto a sopravvivere in ambienti alieni. Ma oggi la parola è usata in un senso più ampio. Per quanto mi riguarda, io penso che una persona che indossa sempre un orologio e per questo si sente in controllo del tempo è un cyborg. [...] Io penso che noi umani siamo sempre stati esseri per metà naturali e per l'altra metà artificiali. Pensi alla cucina: un sistema digerente esterno al corpo. Pensi alla musica: una tecnologia per l'alterazione artificiale dello stato d'animo. Pensi all'abbigliamento. L'essere umano occidentale moderno, con il suo inseparabile lap-top, il cellulare e l'iPod, rappresenta soltanto una nuova mossa di questa partita antichissima. La prossima generazione che vivrà con nuovi strumenti impiantati nel corpo e sarà circondata da un mondo pieno di oggetti intelligenti e intercomunicanti, non è altro che un passo più avanti dello stesso processo». Da un'intervista ad Andy Clark contenuta ne *L'Espresso* del 5 aprile 2004 consultabile sul sito on-line del giornalista Luca De Biase all'indirizzo [http://www.debiase.com/itstories/story\\$month=4&num=115&year=2004](http://www.debiase.com/itstories/story$month=4&num=115&year=2004)

⁸ Da un'intervista ad Andy Clark contenuta ne *L'Espresso* del 5 aprile 2004 consultabile sul sito on-line del giornalista Luca De Biase all'indirizzo [http://www.debiase.com/itstories/story\\$month=4&num=115&year=2004](http://www.debiase.com/itstories/story$month=4&num=115&year=2004)

⁹ Cfr. Karl Marx, *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, cit.

¹⁰ Da un'intervista ad Andy Clark contenuta ne *L'Espresso* del 5 aprile 2004 consultabile sul sito on-line del giornalista Luca De Biase all'indirizzo [http://www.debiase.com/itstories/story\\$month=4&num=115&year=2004](http://www.debiase.com/itstories/story$month=4&num=115&year=2004)

¹¹ Giorgio Cesarano, *Manuale di sopravvivenza*, Bollati Boringhieri, Torino 2002, p. 19.

¹² Cfr. André Leroi Gourhan, *Il gesto e la parola*, Einaudi, Torino 1977.

¹³ «Il crollo dello stalinismo sovietico e la successiva fine del movimento comunista internazionale hanno minato la sfida storica del capitalismo, liberato la sinistra politica (e la teoria marxiana) dall'attrazione fatale del marxismo-leninismo, messo fine alla guerra fredda, ridotto il rischio di un olocausto nucleare e modificato in modo sostanziale la geopolitica globale, lo stesso capitalismo ha subito un processo di ristrutturazione profonda, caratterizzato da maggiore flessibilità nella gestione, decentralizzazione e interconnessione delle aziende sia internamente sia nei rapporti con altre imprese, considerevole rafforzamento del capitale rispetto al lavoro, con il concomitante declino dell'influenza del movimento sindacale, crescente individualizzazione e diversificazione dei rapporti lavorativi, massiccio inserimento delle donne nella forza lavoro retribuita, di solito a condizioni discriminatorie, intervento dello stato per la liberalizzazione

selettiva dei mercati e per il restringimento del welfare state, con orientamenti e intensità differenti a seconda della natura delle forze politiche e delle istituzioni di ciascuna società, aumento della competizione economica globale, in un contesto di crescente differenziazione geografica e culturale delle condizioni per l'accumulazione e la gestione del capitale». Manuel Castells, *La nascita della società in rete*, Università Bocconi, Milano 2008, pp. 1-2.

¹⁴ Manuel Castells, *op. cit.*, p. 29.

¹⁵ Mark Buchanan, *op. cit.*, pp. 4-5.

¹⁶ Joel De Rosnay, *L'uomo, Gaia e il Cibionte. Viaggio nel terzo millennio*, Dedalo, Bari 1997, p. 12.

¹⁷ Mark Buchanan, *op. cit.*, p. 8.

¹⁸ «Le reti di un mondo a metà tra il casuale e l'ordinato avevano una caratteristica curiosa: pur essendo piccoli mondi, mostravano una forte aggregazione. [...] Le reti piccolo mondo operano una magia. Sotto il profilo teorico, mostrano come sia possibile interconnettere un mondo sociale in maniera che da un lato vi siano tra i suoi elementi solo sei gradi di separazione [messi in evidenza per la prima volta da Stanley Milgram negli anni Sessanta sempre in funzione della successiva "teoria piccoli mondi] e dall'altro sia mantenuta la struttura intricata e riccamente aggregata dei gruppi e delle comunità reali. Una minima percentuale di legami deboli - ponti che collegano punti lontani della rete sociale - hanno un'influenza immensa sul numero dei gradi di separazione. Riusciamo inoltre a spiegare in questo modo non solo perché il mondo sia piccolo, ma anche perché non smetta di stupirci. Va tenuto presente che le scorciatoie sociali di lunga distanza cui si deve l'effetto piccolo mondo sono per lo più invisibili nella vita quotidiana. Noi vediamo solo le persone a cui siamo direttamente connessi con legami ora forti ora deboli; non conosciamo tutti gli amici e conoscenti dei nostri amici, e tanto meno i loro amici e conoscenti. È evidente che le scorciatoie della rete sociale non si trovano nel nostro campo visivo e che le scorgiamo solo quando ci imbattiamo nelle loro incredibili conseguenze». Mark Buchanan, *op. cit.*, pp. 59-60.

¹⁹ «Stiamo cominciando a capire che l'architettura di piccolo mondo consente di vedere ordine e organizzazione in molte reti, come il cervello umano, che all'apparenza sono caotiche. In reti che prima sembravano quasi del tutto casuali e prive di fondamentali principi organizzativi, ora si intuisce un ordine nascosto, una struttura di base assai complessa». Mark Buchanan, *op. cit.*, p. 81.

²⁰ «Quasi tutte le aree contigue sono connesse in questo modo. Se guardiamo all'encefalo nel suo complesso e consideriamo le varie regioni funzionali come nodi di una rete, noteremo che le connessioni "locali" fanno del cervello un unico insieme interconnesso non dissimile di una rete ordinaria. Tuttavia esiste anche un più esiguo numero di assoni [fibre del cervello trasmettenti l'informazione] di lunga distanza che collegano regioni cerebrali lontane, in certi casi così lontane da trovarsi ai capi opposti. Vi sono quindi molte connessioni locali e alcune connessioni di lunga distanza, e già questo comincia a ricordarci la struttura di piccolo mondo». Mark Buchanan, *op. cit.*, p. 71.

²¹ «Descrivendo le reti sociali, finora non abbiamo accennato all'intensità dei legami tra le persone, ma è evidente che alcuni di questi legami sono più forti di altri. Potremmo definire genericamente "forti" quelli che uniscono familiari, amici intimi o colleghi che passano molto tempo insieme, e "deboli" quelli di generica conoscenza. [...] Poniamo che io abbia due buoni amici, Paul e Bill, osservò Granovetter; è probabile che Paul e Bill siano anche amici tra loro. Come accade agli amici, è facile che abbiano parecchio in comune: magari vivono nello stesso quartiere, lavorano insieme o si trovano allo stesso pub. Se hanno delle cose in comune con me, tenderanno ad averle pure con l'altro. Inoltre, se passano del tempo con me, forse lo passano anche tra loro, e lo fanno di sicuro quando ci ritroviamo tutti e tre insieme. Insomma, se una persona è fortemente legata ad altre sue, anche queste due sono sovente assai legate tra loro. Esisteranno eccezioni, ma in generale la situazione dovrebbe essere questa. In un grafo tale principio si traduce nel fatto

che i legami forti non sono isolati, ma tendono a formare un triangolo. I legami forti tra le persone hanno quasi tutti questa configurazione e i triangoli con un lato mancante sono rari. Il concetto potrà sembrare banale e puramente tecnico, ma, come osservò Granovetter, conduce ad una conclusione paradossale. Supponiamo di rimuovere in qualche modo dalla rete sociale un legame forte. Che effetto avrebbe la rimozione sui gradi di separazione? Quasi nessuno. Poiché i legami forti formano quasi sempre triangoli speciali, procedendo lungo i rimanenti due lati del triangolo si andrebbe lo stesso da un'estremità all'altra della connessione mancante in soli due passaggi. Si può quindi eliminare qualsiasi legame forte senza che si producano grandi effetti sulle "distanze sociali" all'interno della rete». Mark Buchanan, *op. cit.*, pp. 42-43.

²² «*The strenght of weak ties* (La forza dei legami deboli) è l'elegante titolo che Granovetter pubblicò nel 1973 e che ora è divenuto un classico. L'idea centrale della dissertazione sembra strana, ma diventa immediatamente comprensibile se la immergiamo nel mondo reale. [...] Granovetter ha avuto questa fondamentale intuizione: ha capito quanto siano importanti, nel tessuto sociale, le connessioni ponte tra legami di conoscenza debole. Senza i legami deboli, una comunità sarebbe frammentata in tanti gruppi isolati [...] Le scoperte di Granovetter non produssero, almeno al momento, un'importante rivoluzione scientifica. Per quasi trent'anni le sue semplici, ma straordinarie intuizioni riguardo al carattere delle reti sociali e all'importanza dei legami deboli – soprattutto all'importanza della funzione di ponte di alcuni di essi – furono pressoché ignorate dagli altri scienziati. Nel frattempo le singolari conclusioni di Milgram in merito ai sei gradi di separazione restavano inspiegate e, in pratica, ben pochi ricercatori si curavano del problema dei piccoli mondi. Insieme, però, le due ricerche prepararono la strada a una rivoluzione che oggi fa sentire la sua influenza in campi diversi come l'epidemiologia, le neuroscienze e l'economia». Mark Buchanan, *op. cit.* pp. 45-49.

²³ I catalizzatori o *hub* sono strutture presenti in natura: ad esempio alcune molecole di un batterio partecipano a molte centinaia di reazioni chimiche mentre altre partecipano solo a una o due. Da un punto di vista più astratto i catalizzatori sono elementi che, fornendo il loro contributo specifico e differenziato alla sopravvivenza dell'organismo, ricevono e veicolano gran parte del traffico delle informazioni. Sono quelle parti del sistema che nel loro "percorso storico" hanno raccolto più informazione e sono capaci di riverberarla all'interno della rete nel modo più efficace.

²⁴ «Eppure, la capacità della rete delle reti (la Rete) è tale che una parte consistente della comunicazione su Internet è ancora ampiamente spontanea, non organizzata e diversificata per scopi e membri. In realtà, interessi commerciali e pubblici coincidono nel favorire l'espansione dell'utilizzo della rete: più alta è la diversità dei messaggi e dei partecipanti, più cresce la massa critica della rete e il suo valore. La coesistenza pacifica di vari interessi e culture nella Rete ha assunto la forma del World Wide Web (www), una rete flessibile di reti all'interno di Internet dove istituzioni, imprese, associazioni e singoli individui creano i propri "siti", sulla cui base qualsiasi persona con accesso a Internet ha la possibilità di produrre la propria *home page*, fatta di un collage variabile di testo e immagini». Manuel Castell, *op. cit.*, p. 408.

²⁵ «La legge della potenza, nella sua semplicità, fa pensare che, per quanto casuale e accidentale sembri la mappa di Internet, vi sia in essa un ordine nascosto. Lo stesso tipo di ordine lo si ritrova anche altrove. Internet non è l'unica rete alla base della rivoluzione informatica. È un'entità concreta, fisica, una vasta rete di computer collegati da cavi, ed è quindi, in fondo, puro hardware. Invece il World Wide Web è qualcosa di etereo: un'immensa rete di pagine web collegate da link ipertestuali, cioè da quegli spazi del Web su cui si clicca per essere trasportati altrove. In un certo modo il World Wide Web è il volto di Internet, perché è in questa "ragnatela" che la maggior parte degli utenti interagisce con la rete di computer. [...] In teoria non vi sarebbe motivo di pensare che il World Wide Web abbia una struttura simile a quella di Internet, ma in pratica ce l'ha: è una rete

piccolo mondo con un'architettura somigliantissima a quella di Internet». Mark Buchanan, *op. cit.*, pp. 90-96.

²⁶ Mark Buchanan, *op. cit.*, p. 98.

²⁷ Mark Buchanan, *op. cit.*, p. 140.

²⁸ Saskia Sassen, *Le città nell'economia globale*, Il Mulino, Bologna 2003, p. 7.

²⁹ Cfr. Eugenio Scalfari, *Il dollaro ha perso il dominio del mondo* in *La Repubblica*, 2 marzo 2008.

³⁰ Con un "piano di produzione mondiale" il capitalismo non sarebbe più tale perché il controllo della massa del plusvalore può avvenire localmente (fascismi nazionali), mai globalmente, dato che si rientrerebbe nell'indifferenza di produzione e accaparramento di valore.

³¹ «Per secoli contrassegno essenziale e indiscutibile dello Stato ed elemento di stabilità internazionale, il territorio assume oggi una funzione che travalica quei concetti di limite e di confine che storicamente hanno determinato la sua natura istituzionale e che le reti e i flussi transnazionali hanno in parte screditato e superato costringendo molto spesso la Stato a una variabile del processo economico. Quello che in realtà si è ridimensionato è, dunque, il principio della territorialità inteso come punto nodale dei rapporti di forza sul piano internazionale a cui è subentrata una concezione globale degli stessi, in cui sono i fattori economici a livello mondiale a definire l'ordine giuridico delle diverse aree omogenee in cui si articola il mondo. Ridimensionato ma non scomparso. Infatti, non la politica economica ma la politica dal volto demoniaco, quella della logica amico-nemico, della guerra, del controllo, dell'organizzazione della forza, dello stato di eccezione, dell'emergenza è dovuta scendere nei territori per cercare di ristabilire l'ordine mondiale: in Afghanistan, in Iraq, nel Libano, i flussi astratti che avevano disegnato il mondo globale (finanze, investimenti, saperi, comunicazione, internet) hanno dovuto misurarsi con ciò che avveniva sul terreno e hanno ricordato sia ai critici che ai fautori della globalizzazione che è un'illusione che l'economia e l'informatica possano governare il mondo divenuto metropoli. *Quella che non è mai scomparsa né ridimensionata è invece la centralità del territorio sulla questione della governabilità dei rapporti sociali all'interno dei singoli Stati*. Non solo rimane fondamentale ma ha guadagnato importanza, e proprio nell'era in cui sembrava che informatica e il virtuale assorbissero tutta la conflittualità». Massimo Ilardi, *Il tramonto dei non luoghi. Fronti e frontiere dello spazio metropolitano*, Meltemi, Roma 2007, pp. 51-52.

³² Saskia Sassen, *Perché le città sono importanti in Città. Architettura e società*, vol. I, Marsilio/La Biennale di Venezia, Venezia 2006, p. 31.

³³ «I tradizionali circuiti urbani nazionali vanno mutando: città un tempo dominanti nei rispettivi paesi possono essere scalzate dalla loro posizione, mentre città ubicate in regioni di confine o in corrispondenza di snodi del sistema dei trasporti possono divenire improvvisamente importanti. Per di più le nuove città globali europee possono sottrarre alle capitali o ai capoluoghi di provincia una parte degli affari, della domanda di servizi specializzati e degli investimenti. Le città relegate alla periferia del sistema risentiranno dell'ampliarsi del divario fra le loro posizioni e i nuovi assi geografici della centralità». Saskia Sassen, *Le città nell'economia globale*, cit., p. 73.

³⁴ Manuel Castell, *op. cit.*, pp. 144-145.

³⁵ Saskia Sassen, *Le città nell'economia globale*, cit., p. 31.

³⁶ Saskia Sassen, *Le città nell'economia globale*, cit., pp. 19-20.

³⁷ «Mi pare che, al momento, i principali centri di affari mondiali traggano la propria importanza, in larga misura, da questi *networks* transnazionali; la città globale è una funzione del *network* e, in questo senso, si differenzia nettamente da quelle che un tempo erano le capitali degli imperi. [...] Questi *networks* dei principali centri di affari internazionali costituiscono una nuova geografia della centralità. A livello globale essa collega i principali centri economici e finanziari mondiali: New York, Londra, Tokyo, Parigi, Francoforte, Zurigo, Amsterdam, Los

Angeles, Sydney e Hong Kong, tra gli altri. Ma ora include anche città come Bangkok, Seul, Taipei, San Paolo, Città del Messico e Buenos Aires. L'intensità e il volume di transazioni tra queste città, particolarmente attraverso i mercati finanziari, il commercio di servizi e gli investimenti, sono aumentati in modo cospicuo. Allo stesso tempo si assiste a una crescente disuguaglianza nella concentrazione di risorse strategiche e attività tra ciascuna di queste città e gli altri centri urbani dei loro rispettivi paesi». Saskia Sassen, *Le città nell'economia globale*, cit., p. 7-9.

³⁸ Saskia Sassen, *Perché le città sono importanti* in *Città. Architettura e società*, vol. I, cit., p. 27.

³⁹ Saskia Sassen, *Le città nell'economia globale*, cit., p. 15.

⁴⁰ «Queste città globali vanno distinte dalle centinaia di città situate su un numero spesso limitato di circuiti globali; pur essendo agganciate all'economia globale, queste sono prive di quell'insieme di risorse necessario per gestire e per mantenere le operazioni globali di aziende e mercati». Saskia Sassen, *Perché le città sono importanti* in *Città. Architettura e società*, vol. I, cit., p. 27.

⁴¹ Manuel Castell, *op. cit.*, p. 444.

⁴² Karl Marx, *Il Capitale. Libro I*, Editori Riuniti, Roma 2006.

⁴³ Saskia Sassen, *Le città nell'economia globale*, cit., pp. 17-18.

⁴⁴ Manuel Castell, *op. cit.*, p. 109.

⁴⁵ Karl Marx, *Il Capitale. Libro I*, cit., p. 411.

⁴⁶ Saskia Sassen, *Le città nell'economia globale*, cit., pp. 47-48.

⁴⁷ Saskia Sassen, *Le città nell'economia globale*, cit., p. 48.

⁴⁸ Massimo Ilardi, *op. cit.*, p. 58.

⁴⁹ Saskia Sassen, *Le città nell'economia globale*, cit., p. 26.

⁵⁰ Saskia Sassen, *Le città nell'economia globale*, cit., p. 87.

⁵¹ Manuel Castells, *op. cit.*, pp. 445-446.

⁵² Manuel Castells, *op. cit.*, pp. 445-446.

⁵³ Manuel Castells, *op. cit.*, P. 470-471

⁵⁴ Manuel Castells, *op. cit.*, pp. 445-446.

⁵⁵ Massimo Ilardi, *op. cit.*, p. 38.

⁵⁶ Guy Debord, *La società dello spettacolo*, Massari, Bolsena (Viterbo) 2002, p. 137.

⁵⁷ Giandomenico Amendola, *La città postmoderna. Magie e paure della metropoli contemporanea*, Laterza, Roma-Bari 1997, p. 10.

⁵⁸ «Una volta abbandonato il centro delle città, le aziende si sono spostate prima in periferia, poi, visto che le comunicazioni corrono sulle autostrade elettroniche alla velocità della luce e che quindi 100 miglia in più o in meno sono irrilevanti, direttamente nel verde della campagna». Giandomenico Amendola, *op. cit.*, p. 12.

⁵⁹ «Lo sviluppo della comunicazione elettronica e dei sistemi d'informazione permette la crescente dissociazione tra prossimità spaziale e svolgimento delle funzioni quotidiane: lavoro, shopping, divertimenti, salute, istruzione, servizi pubblici, governo dell'azienda e simili. Di conseguenza, i futurologi spesso presagiscono la fine della città – o per lo meno delle città per come le abbiamo conosciute finora – una volta svuotate della propria necessità funzionale. I processi di trasformazione spaziale sono ovviamente molto più complicati, come la storia dimostra». Manuel Castell, *op. cit.*, p. 454.

⁶⁰ «Spesso passano parecchi mesi prima che nei motori di ricerca compaiano le nuove pagine web. Come mai? Ancora una volta, è colpa dei siti più noti. Quasi tutti i motori di ricerca "indicizzano" i siti in base alla popolarità. Quando si usa Google, per esempio, in realtà non si cerca nel Web, ma nell'indice di Google del Web. Questo viene aggiornato spesso perché si mantenga al passo con la crescita della rete, ma c'è un vizio di partenza: più una pagina è

popolare, prima viene inclusa, sicché quelle nuove, anche se hanno un contenuto eccellente, faticano molto a farsi conoscere. Così, che si usi o no un motore di ricerca, se si crea un proprio sito web e vi si aggiungono link con altri siti, tali siti tenderanno a essere quelli più noti». Mark Buchanan, *op. cit.*, p. 128.

⁶¹ Mark Buchanan, *op. cit.*, pp. 127-128.

⁶² Mark Buchanan, *op. cit.*, pp. 129-131.

⁶³ Mark Buchanan, *op. cit.*, pp. 129-140.

⁶⁴ Mark Buchanan, *op. cit.*, p. 184.

⁶⁵ Guy Debord, *op. cit.*, p. 133.

⁶⁶ Carlo Emilio Gadda, *Pianta di Milano. Decoro dei palazzi* in Gabriella Spizzuoco (a cura di), *Carlo Emilio Gadda, Italo Calvino. Scritti di architettura*, Testo&Immagine, Torino 1997, p. 18.

⁶⁷ Rem Koolhaas, *Junkspace*, Quodlibet, Macerata 2006, p. 69.

⁶⁸ «In diverse versioni e da diverse angolazioni culturali e ideologiche le teorie sulla fine della città hanno avuto tutte una grande audience a partire dagli anni '80. I dati demografici, univoci e comuni a tutti i grandi paesi industrializzati, segnalando una costante perdita della popolazione delle grandi città hanno decretato la fine di quel processo di urbanizzazione che da almeno due secoli sembrava irreversibile e connotato alla stessa modernizzazione». Giandomenico Amendola, *op. cit.*, p. 10.

⁶⁹ «Le città non stanno per scomparire: quel che è accaduto è che la città la cui immagine ci è familiare si va trasfigurando, o meglio si è già trasfigurata al punto da essere pressoché irriconoscibile con le categorie dell'analisi tradizionale. Sorprende che eccellenti studiosi di più di un paese abbiano preso un così solenne abbaglio, non più grave peraltro di quello di chi, pochi anni prima, non aveva neppure sospettato che la crescita urbana avrebbe avuto un rallentamento». Guido Martinotti si dedica, dati alla mano, a sfatare tale convinzione diffusa nell'opinione pubblica di quel periodo (anni '80) circa una perdita d'importanza e quindi un progressivo svuotamento delle città (dovuto, oltre alla deindustrializzazione, anche al calo demografico) a vantaggio di un non meglio precisato deurbanismo territoriale, sostenendo al contrario che alla non-crescita della città corrispondeva una vera e propria estensione del territorio urbanizzato, che andava così a formare quella che lui definisce come "area metropolitana". Trascurando quello che era il "sentire comune" dovuto all'esperienza quotidiana riesce a cogliere quello che invece si mostrava come l'inizio della metamorfosi della forma urbana prodotta dall'età industriale: «Occorre ricordare che i dati statistici sul calo demografico nelle grandi città si diffusero nel pieno di quello che è probabilmente stato il periodo di più acuta e generale infatuazione filo scientifica del dopoguerra, che coincise con l'inizio del periodo regaliano e thatcheriano e trovò la sua epitome nel 1981 con la pubblicazione sulla copertina di "Time Magazine" del personal computer come personaggio dell'anno. Sembrò dunque che la tendenza alla *deurbanizzazione*, venisse confermata dai dati statistici e dalla temperie culturale della prima metà degli anni Ottanta. Le osservazioni sul declino demografico dei grandi centri si combinavano con le informazioni provenienti dall'evoluzione dei processi di riorganizzazione produttiva che liberavano spazio e forza lavoro. La tecnologia elettronica, con le sue straordinarie caratteristiche di innovazione di prodotto e di processo contribuiva sotto un duplice profilo a ridurre i vincoli spaziali degli insediamenti, che una lunga tradizione di studi sulle località centrali aveva sempre considerato come dati. In modo diretto, permettendo il *trade-off* tra trasporti e comunicazioni immateriali e in modo indiretto incidendo sull'organizzazione dei processi produttivi. Il cerchio della *deurbanizzazione* si chiudeva così teoricamente ed empiricamente. Ma il paradosso che emerge con forza negli anni seguenti è che nonostante la sostanziale veridicità di entrambe questa serie di dati e di riflessioni, le città dei paesi economicamente avanzati, appaiono all'osservatore casuale e alle moltitudini dei loro abitanti ben lontane dall'essere sulla via del

declino o addirittura della scomparsa: se ne dovrebbe concludere che l'esperienza quotidiana è così straordinariamente fallace da impedire a tutti noi di cogliere un fenomeno visibile solo a chi produce e legge le statistiche. [...] Una domanda sorge allora spontanea dall'esame di questi dati. Visto che i livelli di urbanizzazione sembrano destinati a crescere anche nelle regioni più sviluppate, sia pure a ritmo più lento, perché mai si è tanto parlato in questi paesi di *declino urbano*, di *deurbanizzazione*, o addirittura di *morte della città*? Come si può parlare seriamente di *declino urbano* quando l'esperienza quotidiana di milioni di persone, da Los Angeles a New York, da Londra a Roma o a una qualsiasi delle migliaia di città grandi e piccole delle regioni più avanzate del globo, deve fare i conti con la congestione del traffico, l'inquinamento, i crescenti costi della casa e di tutti i servizi urbani e degli altri innumerevoli problemi tipici delle città nella loro fase di sviluppo?». Guido Martinotti, *Metropoli. La nuova morfologia sociale della città*, Il Mulino, Bologna 1995, pp.13-14, 47.

⁷⁰ Giandomenico Amendola, *op. cit.*, pp. 10, 21.

⁷¹ Guy Debord, *op. cit.*, pp. 135-136.

⁷² «La città nuova della postmodernità sta lentamente ma inesorabilmente prendendo il posto della città industriale formatasi nell'800 e giunta con diverse mutazioni sino ai giorni nostri. La città della leggerezza e dell'illusione sta sostituendo la coker town dura e strumentale. *Piacere* sembra diventare ogni giorno più importante del *funzionare*». Giandomenico Amendola, *op. cit.*, p. 122.

⁷³ Herbert George Wells cit. in Guido Martinotti, *op. cit.*, p. 6.

⁷⁴ Cfr. August Bebel, *La donna e il socialismo*, Savelli, Milano 1971.

⁷⁵ Isaac Asimov, *Il ciclo delle fondazioni*, Mondadori, Milano 1995, p. 12. Sembra anche che da tale descrizione del pianeta Trantor George Lucas abbia preso spunto per il pianeta artificiale noto come *Luna Nera* presente nella saga di *Guerre Stellari*.

⁷⁶ Cfr. André Leroi-Gourhan, *op. cit.*

⁷⁷ Guy Debord, *op. cit.*, p. 132.

⁷⁸ Manuel Castells, *op. cit.*, p. 434.

⁷⁹ «[...] l'interazione tra la nuova tecnologia dell'informazione e gli attuali processi di cambiamento sociale ha un impatto significativo sulle città e sullo spazio. Da una parte, si osserva la trasformazione nella configurazione della forma urbana, ma tale trasformazione non segue un modello unico e universale: mostra, piuttosto, una notevole variazione a seconda delle caratteristiche dei contesti storici, territoriali e istituzionali». In realtà ciò non è propriamente vero ed esatto: alla base, o "dietro le quinte" come stato detto, agiscono gli stessi principi di organizzazione evidenziati dalla teoria della complessità, senza poi considerare il fatto che il funzionamento del modo di produzione capitalistico è il medesimo in ogni angolo del globo. Quindi c'è eccome un modello unico e universale, ma Castells sembra non prenderlo in considerazione. «D'altra parte, l'enfasi posta sull'interattività fra luoghi infrange gli schemi spaziali del comportamento in una rete fluida di scambi che è alla base della nascita di un nuovo tipo di spazio, lo spazio dei flussi». Manuel Castells, *op. cit.*, pp. 458-459.

⁸⁰ Manuel Castells, *op. cit.*, pp. 472-474.

⁸¹ Manuel Castells, *op. cit.*, p. 459.

⁸² Cfr. Jacques Camatte, *Il capitale totale. Il capitolo VI inedito de "Il capitale" e la critica dell'economia politica*, Dedalo, Bari 1976.

⁸³ «La condizione prima per la fondazione di un'area residenziale è l'esistenza di un adeguato sistema di comunicazioni – stradali, in genere, o ferroviarie. Le arterie extraurbane di grande comunicazione, costruite inizialmente per consentire il pendolarismo verso la grande città, sono diventate in progressione le *main streets* della nuova città diffusa. Intorno a questa armatura di interconnessioni sono sorte parti di città, diverse tra di loro per potere d'acquisto degli abitanti, per

forme architettoniche e stili di vita, per l'organizzazione degli spazi e la regolazione degli accessi alle isole residenziali. [...] Il risultato è una città non solo diffusa [...] ma segmentata, dove la diversità tra le varie unità non solo è forte e visibile ma è addirittura enfatizzata come principio organizzatore della nuova città». Giandomenico Amendola, *op. cit.*, pp. 15-16.

⁸⁴ «I dati preliminari sembrano indicare che i problemi di trasporto peggioreranno sempre di più, invece di migliorare, perché la crescente compressione di tempo e attività, permessa dalla nuova organizzazione a rete, si traduce in una più alta concentrazione dei mercati in certe zone e in maggiore mobilità fisica per una forza lavoro in precedenza confinata nei luoghi di lavoro durante le ore lavorative. Il tempo dedicato al pendolarismo rimane stabile nelle metropoli americane, non per i progressi della tecnologia ma grazie a uno schema di localizzazione dei posti di lavoro e delle zone residenziali più decentrato, che consente un più agevole flusso del traffico da un'area suburbana all'altra. In quelle città, in particolare in Europa, in cui lo schema radiale in direzione del centro ancora domina il pendolarismo quotidiano (come a Parigi, Madrid o Milano), il tempo sprecato dai pendolari è in netto aumento, soprattutto fra i "tossici" dell'automobile. Nel caso, poi, delle nuove metropoli asiatiche in rapido e caotico sviluppo, il loro ingresso nell'Età dell'informazione coincide con la comparsa degli ingorghi stradali più terrificanti della storia, da Bangkok fino a Shanghai». Manuel Castells, *op. cit.*, pp. 455-456.

⁸⁵ Cfr. Guido Viale, *Vita e morte dell'automobile. La mobilità che viene*, Bollati Boringhieri, Torino 2007.

⁸⁶ Rem Koolhaas, *op. cit.*, pp. 33-34.

⁸⁷ Guido Viale, *op. cit.*, p. 11.

⁸⁸ Guido Viale, *op. cit.*, pp. 11-12.

⁸⁹ Semplificando, un prodotto per essere scambiato con denaro deve essere prima trasportato.

Quel prodotto finché non approda nel mercato non è considerabile neanche una merce, quindi quanto più alto è il tempo impiegato nel trasporto, nel divenire-merce del prodotto, quanto più esso si de-valorizza, ovvero aumenta in esso il lavoro necessario e diminuisce quello supplementare.

⁹⁰ Cfr. Paul Virilio, *Velocità e politica: saggio di dromologia*, Milithipla, Milano 1981, p. 89.

⁹¹ Cfr. Karl Marx, *Lineamenti fondamentali della critica dell'economia politica: 1857-1858*, La Nuova Italia, Scandicci (Firenze) 1997.

⁹² Giorgio Cesarano, *Manuale di sopravvivenza*, cit., p. 34.

⁹³ Manuel Castells, *op. cit.*, pp. 494-495.

⁹⁴ Manuel Castells, *op. cit.*, pp. 526-527.

⁹⁵ Michael Sorkin cit. in Franco La Cecla, p. 29.

⁹⁶ Estratto dalla canzone *Svegliami* contenuta nell'album CCCP, *Canzoni preghiere danze del II millennio – sezione Europa*, Virgin, 1989.

⁹⁷ I. Hassan cit. in Giandomenico Amendola, *op. cit.*, p. 43.

⁹⁸ Giandomenico Amendola, *op. cit.*, pp. 21-22.

⁹⁹ Saskia Sassen, *Perché le città sono importanti* in *Città. Architettura e società*, vol. I, cit., p. 27-28.

¹⁰⁰ Le edge city di cui parla Amendola non sono altro che una manifestazione della città diffusa, spesso sorte per pura speculazione: «Protagoniste del nuovo panorama sono le *edge city*, le città di margine, che costituiscono una parte consistente della nuova realtà urbana: negli USA sono oltre duecento e rappresentano i due terzi dello spazio per uffici sul totale nazionale. Il nome di *edge city*, anche se è il più utilizzato, non dà pienamente conto della nuova realtà: il loro carattere distintivo e nuovo non sta solo nel fatto che esse si trovano sul margine della città tradizionale ma è anche nel rapporto con le nuove tecnologie e nella diversità strutturale delle loro modalità organizzative. [...] Sorte per impulso degli speculatori come appendici urbane in aree

dove minore era il costo dei suoli e maggiori i fattori naturali di attrazione, queste città si sono affermate grazie al fatto che potevano offrire qualcosa di diverso rispetto alla metropoli». Giandomenico Amendola, *op. cit.*, p. 6. Amendola usa qui il termine metropoli in riferimento ad una singola entità urbana sui generis, non come nodo della rete metropolitana globale. Nell'epoca delle reti, tutto è urbano, nulla è più *esterno* ad essa, come d'altronde le *edge city*, mere proiezioni a scala ridotta sul territorio di ciò che l'economia politica ha bisogno, cioè uffici con le abitazioni intorno. Ma questo scenario è ormai talmente pervadente che rende esteticamente omogeneo l'intero territorio urbanizzato, e allo stesso tempo funzionalmente eterogeneo, che di fatto rende vacua ogni soluzione di continuità entro quella che in questo lavoro intendiamo come metropoli.

¹⁰¹ Gregory Guldin cit. in Mike Davis, *Il pianeta degli slum*, Feltrinelli, Milano 2006, p. 17.

¹⁰² Massimo Ilardi, *op. cit.*, p. 47.

¹⁰³ Massimo Ilardi, *op. cit.*, pp. 17-18.

¹⁰⁴ Nella odierna società dello spettacolo, del trionfo della pura immagine sulla concreta realtà delle cose, ovvio che «gli architetti sono autentiche star – *stararchitects* -: fanno tendenza e, soprattutto, sono in grado di conferire prestigio e valore aggiuntivo a chi entra in contatto con il loro lavoro. L'aspra competizione di mercato tra le aziende utilizza anche l'architettura. La firma dell'architetto è segno di distinzione». «Ada Louise Huxtable ha definito *signature architect* l'architetto di grido la cui griffe conferisce valore e prestigio al grattacielo aziendale. Perciò è indispensabile che la firma sia visibile e apprezzata. L'architetto di grido deve enfatizzare la propria cifra, anche a rischio di banalizzarsi, per essere riconosciuto subito e da tutti». Giandomenico Amendola, *op. cit.*, p. 90.

¹⁰⁵ Rem Koolhaas, *op. cit.*, p. 27.

¹⁰⁶ Gabriele Mastrigli, Postfazione a Rem Koolhaas, *op. cit.*, pp. 118-119.

¹⁰⁷ Rem Koolhaas, *op. cit.*, pp. 31-34.

¹⁰⁸ Franco La Cecla, *Contro l'architettura*, Bollati Boringhieri, Torino 2008, p. 34.

¹⁰⁹ Franco La Cecla, *op. cit.*, p. 34.

¹¹⁰ La stessa architettura, intesa come disciplina e pratica stessa del costruire secondo un progetto che sia *cosciente* e *voluto*, appare sommersa da un mare di loghi e marchi commerciali che tendono a ridurre l'edificio a un banale contenitore o, peggio ancora, supporto dell'insegna pubblicitaria stessa; sempre che nel frattempo non sia la loro stessa forma che (de)evolve, trasformandosi a immagine e somiglianza del marchio o prodotto reclamizzato, di cui i casi più numerosi l'America – California su tutti – abbonda. Invasa dal consumo fittizio sempre più imperante, piegato, come dice Ilardi, alle regole del mercato, l'architettura spesso non può far altro che inchinarsi adottando un'estetica che lo assecondi e lo renda appetibile. La sua sussunzione totale al Capitale, dal metodo adottato all'estetica espressa, la "eleva" a veicolo di *stile* ed immagini propense a trasmettere un'idea di *piacere* che senza dubbio taglia veramente i ponti col recente passato modernista. Quello che ne viene fuori è una città *nuova* che, «in fase di deindustrializzazione, assomiglia sempre di più ad un bazar dove tutto, dai beni ai servizi, ai valori, alle forme è oggetto di consumo e come tale deve richiamare l'attenzione, accendere l'interesse e difendersi dai rischi dell'obsolescenza. [...] La grande marca mette a punto una politica dell'immagine che passa anche attraverso le forme del suo spazio costruito. All'architetto di grido è affidato tra i compiti progettuali quello strategico di comunicare l'immagine dell'azienda ed i messaggi in essa presenti attraverso gli edifici della direzione generale, delle filiali dei punti vendita. Il legame estetico con il consumatore è il primo indispensabile passo per la creazione della *brand loyalty*, la fedeltà al marchio. L'architettura postmoderna sembra fatta apposta per questo scopo, essa è nata, del resto, dalla logica delle insegne e dall'esperienza della Main Street». Giandomenico Amendola, *op. cit.*, pp. 82-83.

¹¹¹ Massimo Ilardi, *op. cit.*, p. 36.

¹¹² «Gli edifici possono essere ben collocati (una torre accanto a una stazione della metropolitana) o mal collocati (interi centri a chilometri di distanza da qualunque strada). Si sviluppano e muoiono in modo imprevedibile. Le reti di comunicazione si fanno sovraccariche, invecchiano, si disgregano, diventano obsolete: la popolazione raddoppia, triplica, quadruplica, scompare d'improvviso. La superficie della città esplose, l'economia si impenna, scoppia, collassa. Come antiche madri che ancora nutrono titanici embrioni, città intere sono costruite su infrastrutture coloniali di cui gli oppressori si sono riportati in patria i disegni tecnici. Nessuno sa dove, come, da quando le fognature funzionano, l'esatta posizione delle linee telefoniche, qual era la ragione della collocazione del centro, dove terminano gli assi monumentali. Tutto ciò è la prova che ci sono infiniti margini nascosti, colossali serbatoi di inattività, un perpetuo, organico processo di aggiustamento, di definizione degli standard, di determinazione dei comportamenti; le aspettative cambiano con l'intelligenza biologica degli animali più sensibili. In questa apoteosi di pluralità di scelta non sarà mai più possibile ricostruire causa ed effetto. Funzionano, e questo è quanto». Rem Koolhaas, *op. cit.*, pp. 42-43.

¹¹³ Il capitale fittizio è quello che, nel momento stesso in cui si rende autonomo, cioè al culmine del capitalismo con tutti i suoi problemi di valorizzazione, tende a fissarsi nella sola circolazione, pretendendo un interesse non importa come. E ogni capitale che, invece del plusvalore, si ponga come obiettivo solamente un interesse, invece di un profitto industriale, è *capitale fittizio*.

¹¹⁴ Giandomenico Amendola, *op. cit.*, p. 77-78.

¹¹⁵ «Le azioni di recupero e di gentrificazione di aree delle inner cities negli Stati Uniti [...] avvengono agendo proprio su questi valori tipicamente postmoderni. In Europa non c'è bisogno di "inventare" aree storiche ma si tratta solo di rimettere in valore il cuore antico delle città e di renderne riconoscibili i vantaggi residenziali e gli effetti distintivi di ceto [...]». Giandomenico Amendola, *op. cit.*, p. 78.

¹¹⁶ «Nell'accumulazione flessibile è stata notevole, per esempio, la spinta alla ristrutturazione dello spazio intorno alla città. È stata rilanciata la vitalità dei centri storici; si è diffuso il tema della qualità della vita urbana, con la residenzializzazione, i centri commerciali e gli svaghi sempre più raffinati; è aumentato il controllo sociale sugli spazi sia pubblici che privati». David Harvey, *L'esperienza urbana. Metropoli e trasformazioni sociali*, Il Saggiatore, Milano 1998, p. 304.

¹¹⁷ Giandomenico Amendola, *op. cit.*, p. 18.

¹¹⁸ Giandomenico Amendola, *op. cit.*, pp. 16-17.

¹¹⁹ Giandomenico Amendola, *op. cit.*, p. 77.

¹²⁰ «La creazione di zone pedonali nei centri storici e le politiche di rivitalizzazione delle strade (chiusura al traffico, arredo urbano, realizzazione di eventi culturali, implementazione di sistemi locali di sicurezza), la diffusione delle aree dei festival market secondo il modello Rouse, il riuso spettacolare e l'"incantamento" di aree tradizionalmente considerate solo funzionali come le stazioni ferroviarie sono altrettanti episodi di una strategia di trasformazione della città in un grande parco di evasione e di consumo». Giandomenico Amendola, *op. cit.*, p. 144. «L'introduzione di elementi artistici nel tessuto urbano è uno degli elementi ritenuti più preziosi nelle azioni di gentrificazione o di lotta alla marginalità urbana. Considerata come espressione della città e capace quindi di agire per la creazione dell'"effetto città", l'opera d'arte urbana è stata utilizzata in maniera massiccia, come per esempio in Francia negli anni '80 e nei paesi scandinavi del decennio precedente, come strumento di qualificazione/riqualificazione delle nuove parti di città». Giandomenico Amendola, *op. cit.*, p. 94.

¹²¹ «[...] fondamentale è il fatto che i settori principali [del tessuto urbano] possono produrre superprofitti per le aziende e superredditi per i lavoratori ad alto livello. La possibilità di superprofitti nei settori principali contribuisce alla svalutazione di settori urbani che non sono in grado di

produrre superprofitti, quantunque la città possa avere un grande bisogno dei loro prodotti e servizi. La crescente domanda di ultramoderni quartieri di uffici e di spazi per una vita urbana di lusso causa lo spostamento di aziende con bassi profitti e di famiglie con basso reddito. Spesso i settori più modesti del ceto medio lasciano la città, così come la lasciano le aziende che non hanno bisogno di essere in città. Le persone povere, fra cui un numero rilevante di donne e bambini, si trasformano facilmente in senzatetto. Le aziende con bassi profitti che hanno l'esigenza di rimanere in città lottano per la sopravvivenza e molte chiudono i battenti o informalizzano parte della loro produzione. [...] L'ampliamento della forza lavoro ad alto reddito insieme alla nascita di nuove forme culturali ha portato ad un processo di gentrification ad alto reddito che, in ultima analisi, si regge sulla disponibilità di una vasta riserva di lavoratori a bassa retribuzione. La gentrification ad alto reddito è a uso intensivo di lavoro, in contrasto con la tipica periferia del ceto medio la quale è invece un processo ad uso intensivo di capitale: tract-housing, costruzione di strade e autostrade, dipendenza dall'automobile privata o dai treni per pendolari, forte utilizzo di ogni tipo di elettrodomestici e utensili per la casa, grandi centri commerciali con operazioni di self-service. Direttamente o indirettamente la gentrification ad alto reddito sostituisce con i lavoratori molta di questa intensità di capitale. In modo analogo, i residenti ad alto reddito della città dipendono da manutentori a pagamento in misura molto maggiore rispetto al ceto medio suburbano, con il suo input concentrato di macchine e lavoro familiare. [...] Un'altra situazione che incrementa l'informalizzazione in questo processo di gentrification ad alto reddito è il rapido aumento del volume di modifiche e di restauri edilizi o anche di nuove costruzioni di piccole dimensioni collegato alla trasformazione di molte aree urbane da ambienti a basso reddito, spesso degradati, in aree residenziali e commerciali a più alto reddito. Ciò che nelle aree periferiche o suburbane delle città potrebbe richiedere un massiccio programma di nuove costruzioni, può facilmente consistere per lo più nel ripristino di vecchie strutture nel caso delle aree urbane centrali, in cui con ogni probabilità si trarranno alti guadagni dai vecchi edifici restaurati. Il volume del lavoro, le sue dimensioni ridotte, il suo uso intensivo di manodopera e l'alto contenuto di competenze, la pressione del tempo e la natura breve termine di ogni progetto sono tutti elementi che portano a una forte incidenza del lavoro informale». Saskia Sassen, *Perché le città sono importanti in Città. Architettura e società*, vol. I, cit., p. 45.

¹²² Saskia Sassen, *Perché le città sono importanti in Città. Architettura e società*, vol. I, cit., p. 31.

¹²³ «Oggi, la città nuova cresce sulla e nella vecchia di cui, nella logica del riuso, prende progressivamente il posto. La trasformazione è profonda anche se spesso le forme fisiche della città preesistente rimangono invariate ed assumono talvolta il ruolo di semplici "contenitori». Giandomenico Amendola, *op. cit.*, p. 76.

¹²⁴ «Per la nuova popolazione affluente viene costruito su misura un pezzo di città addirittura una città in miniatura completa e confortevole con una particolare atmosfera riveniente dal passato o da modelli ideali. L'importante è che essa sia di moda – "trendy" è l'espressione corrente anche in italiano – e che, soprattutto, abbia la capacità di conferire status agli abitanti. Bar, ristoranti, arredo urbano diventano elementi importanti nella costruzione del nuovo *environment* urbano. I vecchi edifici – *lofts*, *brownstones* e *rowhouses* – vengono conservati e addirittura enfatizzati come involucri. Le vecchie tipologie edilizie – i *lofts* di New York sono un esempio arcinoto – diventano, addirittura, le icone di un nuovo stile di vita, quello urbano affluente» Giandomenico Amendola, *op. cit.*, pp. 16-17.

¹²⁵ Cfr. Franco La Cecla, *Contro l'architettura*, Bollati Boringhieri, Torino 2008.

¹²⁶ Giandomenico Amendola, *op. cit.*, p. 18.

¹²⁷ David Harvey cit. in Giandomenico Amendola, *op. cit.*, p. 48.

¹²⁸ Giandomenico Amendola, *op. cit.*, p. 20.

¹²⁹ Per il cittadino fruitore «il confine tra realtà ed immagine si fa oggi labile – ammesso che esso abbia ancora un valore -. Città vissuta, città immaginata e città desiderata tendono a fondersi. Si va verso la scomparsa del confine tra realtà ed immaginazione e il prevalere della seconda sulla prima in nome di un maggiore realismo. La città definita reale tende ad assomigliare sempre più a quella immaginata. Il criterio di adeguamento e di confronto diventa l'immaginario che la cosiddetta città reale è costretta a rincorrere quotidianamente. Il confronto tra i luoghi ancorché reali avviene in una realtà onirica. [...] Nella città nuova contemporanea il difficile rapporto tra realtà ed immaginazione è superato con la produzione di scenari urbani di sogno e di desiderio a cui le persone della città reale possono accedere senza soluzione di continuità nell'esperienza quotidiana «Esiste, costante, uno scarto tra estensione e complessificazione della città e limitate possibilità di "vederla" ed esperirla complessivamente e globalmente. Questo scarto diventa tanto più rilevante e grave quanto più si allarga la forbice tra il desiderio delle persone di impossessarsi concettualmente della città e il costante sottrarsi della città, composita, vasta e incoerente, ad ogni tentativo di appropriazione analitica o viva. La città nuova contemporanea, che pure cerca di porsi come città del sogno, ha difficoltà proprio ad acquisire una delle qualità indicate da Freud per la costituzione e l'esperibilità del sogno: la *raffigurabilità*. Poiché la raffigurabilità è la meno scontata delle qualità soprattutto per le grandi città, ricostruirla per stabilire un nuovo rapporto con le persone e il loro immaginario costituisce uno degli obbiettivi della costruzione della città nuova postmoderna». Giandomenico Amendola, *op. cit.*, pp. 38-41.

¹³⁰ Giandomenico Amendola, *op. cit.*, p. 47.

¹³¹ Giandomenico Amendola, *op. cit.*, p. 49-51.

¹³² «C'è un filo spesso ed evidente che lega la metropoli contemporanea alla città europea del '600 e del '700 ed è costituito dal principio della "rappresentazione urbana». Giandomenico Amendola, *op. cit.*, p. 103. La logica della città-teatro in cui gli abitanti sono attori e spettatori, pubblico e scena è ancora oggi, dopo tre secoli, uno dei fattori principali che definiscono la forma della città occidentale sia a livello macro strutturale che nella quotidianità e nei micro comportamenti individuali.

¹³³ Massimo Ilardi, *op. cit.*, p. 7.

¹³⁴ «Una seconda tendenza principale della istintività culturale delle élite nella società informazionale è la creazione di uno stile di vita e la progettazione di forme spaziali volte a unificare in tutto il mondo l'ambiente simbolico dell'élite, facendo così venire meno la specificità storica di ciascun luogo. Si assiste, dunque, da un capo all'altro del mondo, alla creazione di uno spazio (relativamente) isolato lungo le linee che connettono lo spazio dei flussi: hotel internazionali il cui stile, dal disegno della stanza al colore degli asciugamani, è simile in tutto il mondo al fine di creare un senso di familiarità con il proprio mondo interno, a costo di un senso di estraniamento dal mondo circostante; *VIP lounges* negli aeroporti, progettate per tenere a distanza la società nelle superstrade dello spazio dei flussi; accesso online, mobile, personale a reti di telecomunicazioni, perché il viaggiatore non si perda mai; nonché tutto un sistema di viaggi, servizi di segreteria e di ospitalità reciproca che tiene unita in una ristrettissima cerchia l'élite dei vertici aziendali attraverso il culto di riti simili in tutti i paesi. Inoltre, in tutte le società la *information elite* osserva uno stile di vita sempre più omogeneo che trascende le frontiere culturali: l'utilizzo regolare di saune e impianti di idromassaggio (anche in viaggio) e la pratica del jogging; la dieta imperativa a base di salmone alla griglia e insalata verde, con *udon* e *sashimi* a fornire l'equivalente funzionale giapponese; il colore camoscio chiaro alle pareti per creare l'atmosfera intima dello spazio interno; il computer portatile e l'accesso a Internet ubiqui; la combinazione di abiti eleganti e completo sportivo; lo stile d'abbigliamento unisex ecc. Tutti questi elementi sono simboli di una cultura internazionale la cui identità non è legata ad alcuna società specifica ma all'appartenenza ai circoli ma-

nageriali dell'economia informazionale attraverso lo spettro culturale globale». Manuel Castells, *op. cit.*, p. 478.

¹³⁵ Massimo Ilardi, *op. cit.*, pp. 42-43.

¹³⁶ Massimo Ilardi, *op. cit.*, p. 42.

¹³⁷ Manuel Castells, *op. cit.*, pp. 471-472.

¹³⁸ Patrick Gaddes cit. in Mike Davis, *op. cit.*, p. 9.

¹³⁹ Cfr. Jacques Camatte, *Il capitale totale. Il "capitolo VI" inedito de "Il Capitale" e la critica dell'economia politica*, Dedalo, Bari 1976.

¹⁴⁰ Massimo Ilardi, *op. cit.*, p. 35.

¹⁴¹ Massimo Ilardi, *op. cit.*, p. 18.

¹⁴² «Nelle città in espansione del Terzo mondo, dunque, "periferia" diventa un termine altamente relativo e di forte specificità temporale: quello che oggi è fascia marginale urbana, campo, foresta o deserto, domani potrà entrare a far parte di un denso nucleo metropolitano. Con l'eccezione dell'Asia orientale, dove esistono esempi significativi di edilizia statale periferica [...], lo sviluppo marginale nelle aree urbane del Terzo mondo assume due forme principali: l'insediamento abusivo e – per usare l'evocativo termine colombiano – le *urbanizaciones pirates*. Entrambe le forme generano paesaggi di bidonville con forti percentuali di abitazioni costruite, al di sotto degli standard, e con scarsa fornitura in infrastrutture». Mike Davis, *op. cit.*, p. 39.

¹⁴³ «Nel Primo mondo, si sa, esiste una distinzione archetipica tra città americane "a ciambella", in cui i poveri sono concentrati nel centro degradato e nei sobborghi interni, e città europee "a piatto", con la popolazione di immigrati e disoccupati bloccati nei casamenti della periferia urbana. I poveri americani vivono, per così dire, su Mercurio; quelli europei su Nettuno o Plutone». Mike Davis, *op. cit.*, p. 14.

¹⁴⁴ Saskia Sassen, *Le città nell'economia globale*, cit., pp. 200-201. Dice a riguardo Mike Davis: «Anche se il modello globale dominante resta quello dell'espulsione dei poveri dal centro, alcune città del Terzo mondo riproducono la segregazione urbana in stile statunitense, con le classi medie postcoloniali che fuggono dai nuclei centrali verso i sobborghi cintati e le cosiddette "edge cities", le "città di margine". Mike Davis, *op. cit.*, p. 35.

¹⁴⁵ Manuel Castell, *op. cit.*, pp. 464-466.

¹⁴⁶ Manuel Castell, *op. cit.*, pp. 464-466.

¹⁴⁷ Manuel Castell, *op. cit.*, pp. 439-440.

¹⁴⁸ Franco La Cecla, *op. cit.*, p. 57.

¹⁴⁹ Franco La Cecla, *op. cit.*, p. 62.

¹⁵⁰ Mike Davis, *op. cit.*, p. 11.

¹⁵¹ Mike Davis, *op. cit.*, p. 21.

¹⁵² Giorgio Cesarano, Gianni Collu, *Apocalisse e rivoluzione*, Dedalo, Bari 1973, p.11. «Quindi, quello che qualche asino definisce come "sottoproletariato", non è altro che proletariato assoluto, prodotto dall'ultima e insuperabile contraddizione del valore in processo, quella tra valorizzazione e de valorizzazione». Gianni Collu, Nota aggiuntiva a *Transizione* (1970) cit. in Giorgio Cesarano, Gianni Collu, *op. cit.*, p.170.

¹⁵³ «*Slum* - e dicendo *slum* non pensiamo semplicemente alle baracche sepolte nel fango, al villaggio dei minatori, alla *black country* che ne risulta e ai suoi paesi - ma anche alle nostre grandi città. Perché che cos'altro sono, se non *semislum* st quelle lunghe file di dormitori alle quali ritornano, la sera, i nostri più prosperi operai specializzati, i sorveglianti e le guardie, perfino gli impiegati? tra i cui minuscoli, miseri cortili sul retro della casa o addirittura, anche più squallidie vuoti, davanti alla scuola, i loro bambini debbono crescere ed entro i cui angusti limiti le loro donne trascorrono nella fatica le loro giornate. [...] ma ai fini della nostra indagine basta un secondo sguardo per dire che anche queste belle *new iowns* sono, nel migliore dei casi, nient'altro che un

ibrido della stessa formazione di *slum*, e che pertanto meritano di essere definite tali, con una speciale qualificazione. È quello che intendiamo chiamare il *super-slum*. Ecco dunque, in questo breve e generico sommario di storia economica e industriale, una spiegazione della depressione, del sordido squallore delle nostre città e delle origini dell'arte senza gusto del ricco e del gusto senz'arte del povero. *Slum, semi-slum, super-slum*: a questo è giunta l'evoluzione delle città». Patrick Geddes, *Città in evoluzione*, Il Saggiatore, Milano 1970, pp. 55-59.

¹⁵⁴ Franco La Cecla, *op. cit.*, p. 58.

¹⁵⁵ Franco La Cecla, *op. cit.*, p. 58.

¹⁵⁶ Franco La Cecla, *op. cit.*, pp. 56-57.

¹⁵⁷ Franco La Cecla, *op. cit.*, p. 66.

¹⁵⁸ Stefano Catucci, *Michael Foucault filosofo dell'urbanismo*, per gentile concessione dell'autore.

¹⁵⁹ «Nel momento in cui le discipline iniziano a formarsi, alla fine del XVII secolo, la preoccupazione di difendere il tradizionale principio di sovranità aveva spinto a considerarle come una sorta di *blocco chiuso*, emanazione diretta di un potere centrale l'esempio di una società perfettamente sorvegliata era dato allora dall'immagine di una città assediata dalla peste, nella quale la regolamentazione minuziosa dei comportamenti individuali si presentava come una necessità dettata dal bisogno di scongiurare i pericoli di un contagio eccezionale. Alla fine del XVIII secolo invece, scrive Foucault, al culmine di un processo che per oltre un secolo e mezzo aveva visto estendersi a macchia d'olio l'influenza dei dispositivi disciplinari, il potere che si basa su di essi viene visto meno come un blocco chiuso che come un meccanismo aperto, meno come un argine da opporre a uno stato d'eccezione che come un dispositivo funzionale in grado di rendere più agile ed efficace l'esercizio di un potere diffuso (*Sorvegliare e punire*, 228). Fra le due immagini della "disciplina-blocco" e della "disciplina-mechanismo" corre il processo che per Foucault porta al prevalere del principio della sorveglianza su quello più antico della sovranità. Ancora nell'età classica, l'esercizio del potere sovrano veniva associato all'immagine delle architetture circolari, vera e propria utopia politica di un dominio che tutto vede e tutto sorveglia a partire da un unico punto centrale. Ma il progetto del *Panopticon* che Jeremy Bentham pubblica nel 1791 non è solo l'ennesima variante di una geometria politica già consolidata, bensì il segnale di una trasformazione che ha toccato in profondità la fisionomia delle discipline. La struttura del *Panopticon* è semplice: si tratta di una costruzione ad anello divisa in celle separate fra loro da un muro e dotate ciascuna da due finestre, una che dà verso l'esterno e che permette alla luce di attraversarla, l'altra rivolta verso il centro dell'edificio, dove si trova una torre di controllo tagliata da grandi finestre. È sufficiente un solo guardiano per tenere sotto sorveglianza ogni occupante delle singole celle, dato che la luce gli permette di controllarle una ad una. Chi è rinchiuso, invece, è messo in condizione di non vedere né il sorvegliante, posto opportunamente fuori dalla sua portata, né gli altri detenuti, dai quali appunto lo separa un muro. Nelle antiche case di reclusione i prigionieri erano per lo più mescolati fra di loro e formavano una massa indistinta. Isolandoli gli uni dagli altri, il *Panopticon* ne fa invece un "oggetto di informazione" che non può mai trasformarsi in "soggetto di comunicazione" (*Sorvegliare e punire*, 218). D'altra parte, il fatto che il guardiano sia invisibile, e che ciascuno si senta continuamente sottoposto a uno stato di potenziale sorveglianza, rende il *Panopticon* qualitativamente diverso dalle precedenti forme di architettura circolare, nelle quali si postulava invece che l'autorità del controllo si rendesse percepibile e fosse riconosciuta. Il *Panopticon* induce ora "nel detenuto uno stato cosciente di visibilità che assicura il funzionamento automatico del potere". Gli effetti della sorveglianza restano infatti permanenti anche se il controllo viene esercitato in maniera discontinua, i detenuti sono presi "in una situazione di potere di cui sono essi stessi i portatori" (*Sorvegliare e punire*, 219). Automatismo, anonimato, deindividualizzazione, assoggettamenti reali che nascono

“meccanicamente da una relazione fittizia” (*Sorvegliare e punire*, 220), sistemi di “certezza” del controllo che sostituiscono i vecchi principi della “sicurezza” detentiva, visibilità a senso unico che trasforma ciascuno nel soggetto attivo dei propri vincoli: questo insieme di caratteristiche, secondo Foucault, è ciò che fa del *Panopticon* il vero e proprio “diagramma” del sistema disciplinare, principio generale di una nuova *anatomia politica*. Se il suo modello viene a diffondersi ovunque, nell’organizzazione sociale, è proprio perché l’immagine del potere che esso offre è relativamente poco coercitiva, non violenta ed economica. Al tempo stesso, le discipline che l’età classica concepiva ancora come qualcosa di compatto e di omogeneo, possono scomporsi ora in procedimenti flessibili e adattabili all’infinito. E quanto più il loro funzionamento si rende anonimo e automatico, tanto più le discipline non potranno essere identificate con precise istituzioni, ma troveranno dei punti di presa dovunque si renda necessario l’imperativo di “rendere più forti le forze sociali”, dunque di “aumentare la produzione, sviluppare l’economia, diffondere l’istruzione, elevare il livello della moralità pubblica, far crescere e moltiplicare” (*Sorvegliare e punire*, 226). Non c’è dubbio, tuttavia, che lo sviluppo di alcuni apparati istituzionali abbia concorso non solo alla diffusione delle discipline, ma anche alla formazione e alla codificazione di tutto l’insieme di tecniche e di apparati che assicurano il loro effettivo funzionamento. Discipline fortemente specializzate come quelle che si esercitano nelle prigioni, nelle scuole, negli ospedali, nei sistemi di produzione, nell’organizzazione giudiziaria e amministrativa, difficilmente potrebbero sorreggersi senza l’appoggio di una struttura istituzionale. C’è poi un apparato, in particolare, che si colloca al crocevia fra un’istanza di controllo che procede “dall’alto” e un’esigenza di protezione che proviene “dal basso”, esemplificando con il suo funzionamento la complessità e la pervasività delle tecniche disciplinari: la *polizia*. I contemporanei, spiega Foucault, videro nella sua nascita la manifestazione più lampante del potere assoluto, vi riconobbero l’occhio del sovrano che si diffonde fino alle estreme periferie del corpo sociale. Sebbene questa impressione possa essere storicamente esatta, il tipo di potere che la polizia esercita va oltre la semplice applicazione della volontà regia. Essa cerca infatti di rendersi coestensiva al corpo sociale e non solo per l’ampiezza della sua giurisdizione, ma soprattutto per la sua capacità di mettere sotto osservazione i dettagli più minuti della vita individuale, per la meticolosità con cui registra i più piccoli avvenimenti e compila interminabili registri delle opinioni, delle condotte, delle azioni, infine per la puntualità con la quale risponde alle domande d’ordine disseminate nella società intera. La polizia si occupa dell’“accumulazione degli uomini” che, in un’epoca di rapida crescita demografica, è stato almeno altrettanto decisivo dei movimenti che hanno determinato “l’accumulazione del capitale”: se questi ultimi sono stati alla base di un “decollo economico” senza precedenti, le discipline hanno innescato nella società occidentale un “decollo politico” e uno “sblocco epistemologico” che hanno prodotto in breve tempo risultati sorprendenti. In questo contesto, conclude Foucault, “la bella totalità dell’individuo non è amputata, repressa, alterata”, come credono la filosofia, la sociologia e le teorie del potere, ma invece è meticolosamente costruita (*Sorvegliare e punire*, 240)». Stefano Catucci, *Introduzione a Foucault*, Laterza, Roma-Bari 2005, pp. 102-106.

¹⁶⁰ Cfr. Mike Davis, *op. cit.*

¹⁶¹ «Una questione di accenti, dunque, ma non solo. Le vicende dell’architettura e dell’urbanistica indicano come le tappe dei mutamenti storici possano essere reversibili, portando i principi più antichi – ivi compreso quello territoriale – a prevalere sui più recenti. Ma indicano

anche come il confine tra sorveglianza e sicurezza sia estremamente sottile, e come intorno a questa linea, a seconda del modo in cui la si percorre o la si guarda, venga messo il gioco il progetto non tanto di un edificio o di una città, ma delle forme di vita delle quali edifici e città disegnano l’habitat concreto. «A questo proposito, l’esempio preso esplicitamente in considerazione da Foucault, in una lezione del corso del 1976 intitolato *Bisogna difendere la società*, riguarda il modo in cui, nel XIX secolo, è stata concepita l’immagine della città ideale e, come sua traduzione progettuale, la forma della città operaia. È questo, infatti, il caso che meglio di altri permette di verificare come i dispositivi disciplinari e quelli biopolitici tendano ad articolarsi gli uni sugli altri: “è possibile osservare molto agevolmente come la città operaia articoli, in qualche modo intersecandoli perpendicolarmente, dei meccanismi disciplinari di controllo sul corpo, sui corpi, grazie alla sua reticolazione, tramite la sua stessa suddivisione, attraverso la distribuzione localizzata delle famiglie (ciascuna in una casa) e degli individui (ciascuno in una stanza)”. In *Sorvegliare e punire*, uscito appena un anno prima, Foucault aveva parlato di come il sistema disciplinare agisca tramite una suddivisione analitica degli spazi. Nel caso della città operaia ritroviamo letteralmente alcuni dei meccanismi analitici già emersi e descritti in quel libro: «suddivisione della popolazione, sottomissione degli individui alla visibilità, normalizzazione dei comportamenti». Quello che ne deriva, prosegue Foucault nella lezione del 17 marzo 1976, è “una specie di controllo poliziesco spontaneo esercitato anche attraverso la stessa disposizione spaziale della città”. Contemporaneamente, nel disegno ideale ed effettivo della città operaia troviamo “tutta una serie di meccanismi che sono, al contrario, dei meccanismi regolatori, i quali riguardano la popolazione in quanto tale e che consentono o addirittura inducono determinati comportamenti. Ad esempio quelli del risparmio, strettamente connessi al problema dell’alloggio, all’affitto dell’abitazione ed eventualmente al suo acquisto. Si tratta inoltre di meccanismi collegati ai sistemi di assicurazione sulle malattie o sulla vecchiaia; alle regole di igiene destinate a garantire la longevità ottimale della popolazione; alle pressioni che la stessa organizzazione della città esercita sulla sessualità, dunque sulla procreazione; oppure alle pressioni sull’igiene delle famiglie; alle cure destinate ai bambini; alla scolarità”. (M. Foucault, *Bisogna difendere la società*, cit., pp. 216-217) Questa lunga citazione segnala alcuni elementi che concorrono a definire il “manifesto” di un’architettura e di un’urbanistica di tipo securitario, biopolitico, e al tempo stesso il tipo di relazione che essa intrattiene con un programma di tipo disciplinare. Già qualche anno prima, nel 1973, nel corso di un’intervista Foucault aveva rivolto lo sguardo verso il tipo di comportamento indotto dal sistema di affitto delle abitazioni popolari, in particolare prendendo in considerazione quelle che in Francia vengono chiamate H.L.M. (*Habitations à Loyer Modéré*): “le persone che vi abitano sono costrette a mantenere un livello di vita che non corrisponde alle loro possibilità finanziarie. Oggi, in Francia, per far quadrare i conti di queste persone bisogna ricorrere all’assistenza sociale», a riprova del fatto che la concezione della città, il suo disegno e il suo mantimento da parte dell’amministrazione pubblica, siano ormai determinate da quella «funzione terapeutica» che è caratteristica, appunto, della tecnologia biopolitica: «oggi il mondo sta evolvendo verso un modello ospedaliero, mentre il governo acquista una funzione terapeutica”. [M. Foucault, *Il mondo è un grande asilo*, intervista raccolta da R. G. Leite e pubblicata sulla «Revista Manchete» il 16 giugno 1973, ora in Id., *Dits et Écrits*, vol. II, Gallimard, Paris 1994, pp. 433-444; trad. it. apparsa su «Il manifesto», 7 luglio 2005, p. 14]». Stefano Catucci, *Michael Foucault filosofo dell’urbanismo*, cit.

¹⁶² Franco La Cecla, *op. cit.*, pp. 66-67.

¹⁶³ «Fin dall’origine l’alloggio pagato dallo stato ha una funzione riformatrice, deve cioè insegnare alle classi popolari a vivere in pace e con disciplina, deve trasmettere i valori della civiltà urbana, anche se non direttamente, ma attraverso la concentrazione della forza lavoro in appositi contenitori ai margini della città. Di questa operazione saranno artefici igienisti, tecnici e ammini-

stratori, in realtà tutti "ingegneri delle anime", secondo un'espressione – è ora di ricordarlo – coniata all'Est, da Stalin». Franco La Cecla, *op. cit.*, p. 71.

¹⁶⁴ Guy Debord, *op. cit.*, p. 134.

¹⁶⁵ Franco La Cecla, *op. cit.*, pp. 71-72.

¹⁶⁶ «Subito dopo gli scontri Stefano Boeri prima e Vittorio Gregotti poi hanno ribadito sul "Sole 24 Ore" che non bisogna dare troppe colpe ai progettisti. L'errore delle periferie è un errore politico, le banlieues si rivoltano perché i loro abitanti sono esclusi dalla società. La radice sarebbe politica e non architettonica. Queste obiezioni sono interessanti, ma ignorano il fatto che gli architetti hanno avuto una funzione fondamentale nel farsi apostoli, dagli anni Cinquanta alla fine degli anni Ottanta, della soluzione periferie, cioè dell'idea che l'abitare andasse "risolto" con grandi costruzioni condominiali concentrate nelle aree vuote della città. La forma di questo tipo di residenza, con la sua idea di socialità aggregata, erede del falansterio ma allo stesso tempo di una concezione funzionalista dello "stoccaggio" di utenti in spazi dormitorio, corrispondeva a una scelta ben precisa. La città che i progettisti avevano in mente era una città dove la strada con la sua ricchezza e ambiguità veniva sostituita da una contiguità pilotata e da un'idea degli spazi pubblici tutta "didattica", ballatoi, anfiteatri di cemento armato guardiole per qualche servizio in comune». Franco La Cecla, *op. cit.*, pp. 60-61.

¹⁶⁷ Cfr. Robert Byron cit. in Franco La Cecla, *op. cit.*, p. 11.

¹⁶⁸ Franco La Cecla, *op. cit.*, pp. 60-61.

¹⁶⁹ Franco La Cecla, *op. cit.*, pp. 73-74.

¹⁷⁰ «Secondo UN-Habitat, le più alte percentuali di abitanti di slum si trovano in Etiopia (la cifra sbalorditiva del 99,4 per cento della popolazione urbana), in Ciad (anche qui il 99,4 per cento), in Afganistan (98,5 per cento) e in Nepal (92 per cento). Bombay, con dieci o dodici milioni di occupanti abusivi e abitanti di casamenti, è la capitale globale dello slum, seguita da Città del Messico e Dhaka (tra i nove e i dieci milioni ciascuna), e poi Lagos, il Cairo, Karachi, Kinshasa-Brazzaville, San Paolo, Shanghai, e Delhi (tra i sei e gli otto milioni ciascuna)». Mike Davis, *op. cit.*, p. 27.

¹⁷¹ Mike Davis, *op. cit.*, p. 18.

¹⁷² «Se il settore informale [...] non è quell'entusiasmante nuovo mondo immaginato dai suoi fautori neoliberali, certamente è un museo vivente dello sfruttamento umano. Non c'è nulla nel catalogo delle sofferenze vittoriane narrato da Dickens, Zola o Gorkij, che non esista in una città del Terzo mondo di oggi. Non alludo solo a fosche sopravvivenze e cupi atavismi, ma soprattutto a forme primitive di sfruttamento che hanno ricevuto nuova vita dalla globalizzazione postmoderna – e un esempio clamoroso è il lavoro minorile». Mike Davis, *op. cit.*, p. 166.

¹⁷³ «Tuttavia, mentre i segmenti dominanti di tutte le economie nazionali sono uniti alla rete globale, vi sono segmenti di paesi, regioni, settori economici e società locali scollegati dal processo di accumulazione e consumo che contraddistingue l'economia informale e globale. Non pretendo che tali settori "marginali" non siano socialmente connessi al resto del mondo, perché il vuoto sociale non esiste. La loro logica sociale ed economica si basa, però, su meccanismi nettamente distinti da quelli dell'economia informazionale. Benché l'economia informazionale dia forma al mondo – e in questo senso, infatti, è globale – gran parte degli abitanti del pianeta non lavora per l'economia informazionale globale, o non acquista da essa. Eppure, tutti i processi economici e sociali sono effettivamente in rapporto alla logica strutturalmente dominante di tale economia. Come e perché si realizza tale connessione, e chi e che cosa viene collegato e scollegato nel tempo costituiscono aspetti fondamentali delle nostre società che richiedono un'analisi specifica e attenta». Manuel Castells, *op. cit.*, p. 145.

¹⁷⁴ Fa sorridere sapere che c'è anche chi considera questa massa umana come un magma potenziale di "neo-capitalisti" e "imprenditori di se stessi"; ad esempio Hernando de Soto «famoso a livello internazionale per aver sostenuto che questa enorme popolazione di lavoratori ed ex

contadini marginalizzati è un frenetico alveare di aneliti protocapitalisti ai diritti di proprietà e a uno spazio competitivo non regolamentato: "Marx sarebbe probabilmente scandalizzato vedendo che nei paesi in via di sviluppo gran parte della massa brulicante non è costituita da legali proletari oppressi ma piccoli imprenditori extralegali oppressi"». Cit. in Manuel Castells, *op. cit.*, p. 161. Dopo la transustanziazione dell'ostia abbiamo quella della povertà in Capitale, per decreto, pura superstizione del dio denaro. Proprio quando la legge messa in luce da Marx si dimostra in tutta la sua potenza oggettiva la borghesia non può far altro che esorcizzarne lo spettro attraverso la denigrazione verbale, da cui al tempo stesso filtra l'incomprensione pressoché totale della legge marxiana stessa.

¹⁷⁵ «Probabilmente sulla Terra esistono più di duecentomila slum, con un ventaglio di popolazione che li abita che va da qualche centinaio di persone a oltre un milione. Le cinque metropoli più grandi dell'Asia meridionale (Karachi, Bombay, Delhi, Kolkata e Dhaka) contengono da sole circa quindicimila distinte comunità di slum la cui popolazione totale supera i venti milioni». Mike Davis, *op. cit.*, p. 30.

¹⁷⁶ «Una villa miserica alle porte di Buenos Aires potrebbe avere il peggior *feng shui* del mondo: è costruita su un'area "in una zona alluvionale dove un tempo c'era un lago, una discarica di materiali tossici e un cimitero". D'altra parte un'ubicazione a rischio e dannosa per la salute è la definizione geografica del tipico insediamento abusivo: [...] la vulnerabilità ambientale urbana, o pericolo, è talvolta calcolata come il prodotto del rischio (frequenza e portata degli elementi naturali) per le risorse (popolazione e abitazioni esposte al rischio) per la fragilità (caratteristiche fisiche dell'ambiente edificato): pericolo = rischio x risorse x fragilità. L'urbanizzazione informale ha moltiplicato dappertutto – talvolta per un fattore superiore a dieci – i pericoli naturali insiti negli ambienti urbani». Mike Davis, *op. cit.*, pp. 113-115.

¹⁷⁷ «Gli slum, per quanto mortali e insicuri, hanno un brillante futuro. Ancora per qualche tempo la campagna continuerà a ospitare la maggioranza dei poveri del mondo, ma questo dubbio onore passerà agli slum urbani non più tardi del 2035. Almeno la metà della imminente esplosione della popolazione del Terzo mondo andrà messa in conto alle comunità informali. Due miliardi di abitanti di slum entro il 2030 o il 2040 è una prospettiva mostruosa, quasi inimmaginabile, ma la povertà urbana scavalca e supera le popolazioni degli slum in sé. I ricercatori dell'UN-Urban Observatory Project ammoniscono che entro il 2020 "la povertà urbana nel mondo potrebbe toccare tra il quarantacinque e il cinquanta per cento della popolazione totale che vive nelle città"». Mike Davis, *op. cit.*, p. 137.

¹⁷⁸ «Le fasce verdi periferiche, intanto si stanno convertendo in terreni abbandonati. In Asia e in Africa la sicurezza alimentare è messa in pericolo dalla ingiustificata distruzione di terreno agricolo in seguito a non inevitabili sconfinamenti urbani. In India più di cinquantamila ettari di buona terra coltivabile vengono ceduti ogni anno all'urbanizzazione. All'apice dell'"inondazione contadina" in Cina tra il 1987 e il 1992, quasi un milione di ettari è stato convertito annualmente da uso agricolo a uso urbano. In Egitto, la nazione agricola a più alta densità di insediamento della terra, gli ampliamenti urbani hanno chiaramente raggiunto un punto di crisi: intorno al Cairo lo sviluppo urbano consuma ogni anno più di trentamila ettari l'anno». Mike Davis, *op. cit.*, pp. 124-125.

¹⁷⁹ «Più l'analisi si allontana dal centro delle città del Terzo mondo, più la nebbia epistemologica si infittisce. Come dice la storica Ellen Brennan: "Quasi tutte le città [del Terzo mondo] sono prive di dati precisi e aggiornati sui modelli di conversione della terra, sul numero di unità abitative (informali e formali) edificate nel corso dell'ultimo anno, sui modelli di intervento infrastrutturale, sui modelli di lottizzazione, e così via". E ancora meno i governi fanno dei propri confini periurbani: quello strano limbo in cui la città ruralizzata transita nella campagna urbanizzata». Cit. in Mike Davis, *op. cit.*, p. 46.

¹⁸⁰ Mike Davis, *op. cit.*, p. 178.

¹⁸¹ Mike Davis, *op. cit.*, p. 24.

¹⁸² Giorgio Cesarano, Gianni Collu, *op. cit.*, p. 78.

¹⁸³ Franco La Cecla, *op. cit.*, p. 56.

¹⁸⁴ Saskia Sassen, *Le città nell'economia globale*, cit., p. 205. «Gli sviluppi riscontrabili nelle città non sono spiegabili indipendentemente dai mutamenti di fondo nell'organizzazione complessiva delle economie avanzate. [...] Tutte queste tendenze agiscono nelle città importanti, spesso più intensamente che in quelle medie. Tale maggiore intensità può derivare da almeno tre fattori. Il primo è la concentrazione che caratterizza la localizzazione dei maggiori settori in via di espansione, accompagnata da una netta dispersione dei redditi oppure da uno sproporzionato aumento di peso dei lavori a bassa o ad alta retribuzione. Il secondo è la proliferazione di attività di servizio di piccole dimensioni e a basso costo, resa possibile dalla massiccia concentrazione di popolazione in queste città, nonché dal consistente afflusso quotidiano di lavoratori pendolari e turisti. Probabilmente il rapporto tra il volume di queste attività di servizio e la popolazione residente è più elevato in una città molto grande che in una di dimensioni medie. Per di più l'elevata concentrazione della popolazione nelle maggiori città crea forti incentivi ad avviare tali attività, dando luogo ad un'accanita concorrenza e all'erosione dei margini di rendimento. In tali condizioni il costo del lavoro diviene cruciale e quindi aumenta la probabilità di un'elevata concentrazione dei lavori meno pagati. In terzo luogo queste stesse ragioni, a cui si somma l'influsso di altre componenti della domanda, fanno sì che la dimensione relativa del settore manifatturiero in declino e dell'economia informale tendano ad essere maggiori in grandi città come New York o Los Angeles che in città di dimensioni medie. Il risultato complessivo è la tendenza alla crescente polarizzazione economica. Quando parliamo di polarizzazione nell'uso dei terreni, nell'organizzazione dei mercati del lavoro, nel mercato delle abitazioni e nella struttura dei consumi, non intendiamo necessariamente dire che la classe media stia scomparendo; ci riferiamo invece a una dinamica per cui la crescita contribuisce a determinare una maggiore disuguaglianza tra le classi anziché l'espansione della classe media [...]». Saskia Sassen, *Le città nell'economia globale*, cit., p. 195-196.

¹⁸⁵ Cfr. Mark Buchanan, *L'atomo sociale. Il comportamento umano e le leggi della fisica*, Mondadori, Milano 2008. Il libro contribuisce ulteriormente a demolire il preteso dualismo tra uomo e natura. Secondo l'autore è molto più importante indagare il modello d'interazione tra gli individui che non la coscienza individuale. Non si può capire il mondo sociale a partire dalla psicologia delle singole persone così come non si può capire perché il diamante non è grafite pur essendo formato dagli stessi atomi di carbonio.

¹⁸⁶ Alla parola "proletariato" qualcuno di questi tempi potrà storcere il naso, come se essere proletario fosse una questione di etnia, cultura, indole, anagrafe, e non invece la condizione materiale di chi vive solo del proprio salario, subisce dal proprio corpo vivo l'estrazione di plusvalore, e di chi neanche arriva a tanto perché escluso *a priori* dal ciclo produttivo. In mezzo, appunto le mezze classi, che contano quanto un segno sulla scheda elettorale. Ovvio che tale situazione è dinamica e pertanto impossibile da fotografare e rendere statica come vorrebbe certa sociologia.

¹⁸⁷ «Tutte le ideologie che vogliono portare innanzi l'uomo rispetto al mondo fisico, e dargli su questo un imperio, che lo liberi dalla determinazione, anche dove non lo dicono, non pensano all'uomo specie, ma all'uomo persona». Amadeo Bordiga cit. in Giorgio Cesarano, Gianni Collu, *op. cit.*, p. 53.

¹⁸⁸ Cfr. (fonte ANSA) <http://www.clandestinoweb.com/number-news/onu-europa-a-rischio-favelizzazione.html>

¹⁸⁹ Cfr. Mike Davis, *op. cit.*

¹⁹⁰ «La compatibilità di questa forma più arcaica del potere disciplinare con le strategie biopolitiche del potere moderno è resa oggi particolarmente evidente dalle reazioni dei sistemi democratici occidentali al pericolo rappresentato dalla strategia terroristica dell'«urbicidio» [Cfr. M. Shaw, *Nueva guerras urbanas*, in «Dos, dos: revista sobre las ciudades», 2, Vallidolid 1997, pp 67-75, ora anche in inglese sul sito personale dell'autore (www.martinshaw.org)], così com'è stata resa evidente dal modo in cui i regimi totalitari del Novecento hanno reso costante il riferimento a uno stato d'eccezione. [Cfr. su questo M. Foucault, *Bisogna difendere la società*, cit., pp. 206 e sgg., nonché G. Agamben, *Stato d'eccezione*, Bollati Boringhieri, Torino 2003] Più in generale, però, proprio le vicende dell'architettura e dell'urbanistica novecentesca evidenziano quanto la progettazione di edifici, quartieri e città a dominanza disciplinare abbia avuto come conseguenza il sistematico ricorso a un principio di sovranità territoriale che, nei casi più "leggeri", si è espresso nel bisogno costante di intervenire sulla "gestione" di intere realtà urbane mai capaci di raggiungere un livello di funzionamento automatico e anche per questo divenute ingovernabili: dagli *immeubles-villages* alle grandi periferie delle metropoli occidentali, è questo uno dei caratteri salienti che hanno prodotto il risorgere, in anni recenti, di categorie apparentemente obsolete come quella delle "classi pericolose"» [Cfr. R. Castel, *Insicurezza sociale*, trad. it. Einaudi, Torino 2004]. Stefano Catucci, *Michael Foucault filosofo dell'urbanesimo*, cit.

¹⁹¹ Cfr. Andrea Cavalletti, *La città biopolitica. Mitologie della sicurezza*, Bruno Mondadori, Milano 2005.

¹⁹² Cfr. Andrea Cavalletti, *op. cit.*

¹⁹³ Massimo Ilardi, *op. cit.*, p. 80.

¹⁹⁴ Un documento Nato, *SAS 30 Urban Operation in the year 2020*, redatto da esperti di sette paesi membri, Italia compresa, individua l'ambiente metropolitano come futuro campo di battaglia tra le masse diseredate e lo Stato. In tale contesto le normali forze di polizia non saranno in grado di condurre operazioni contro folle "ostili" o semplicemente "complici" dei nemici da colpire e neutralizzare. Per questo motivo si consiglia di iniziare gradatamente ad utilizzare l'esercito in funzione di ordine pubblico man mano che la crisi mondiale, ipotizzata per il 2020, si avvicina. Cfr. [ftp://ftp.rta.nato.int/FullText/RTO/TR/RTO-TR-071/TR-071-\\$\\$TOC.pdf](http://ftp.rta.nato.int/FullText/RTO/TR/RTO-TR-071/TR-071-$$TOC.pdf)

¹⁹⁵ Mike Davis, *op. cit.*, p. 177.

¹⁹⁶ Mike Davis, *op. cit.*, pp. 180-181.

¹⁹⁷ Giandomenico Amendola, *op. cit.*, p. 223.

¹⁹⁸ È un indicatore economico che misura l'ineguaglianza sociale formulato dallo statista e demografo italiano Corrado Gini (1884-1965).

¹⁹⁹ Cfr. Massimo Ilardi, *op. cit.*

²⁰⁰ Cfr. Giandomenico Amendola, *op. cit.*

²⁰¹ «Gli spazi residenziali della città nordamericana sono stati rapidamente trasformati da una progettazione finalizzata al controllo ed alla difensiva e dai comportamenti degli abitanti tendenti alla continua sorveglianza del proprio spazio. I cittadini hanno contrattato con le amministrazioni comunali il permesso di recintare il vicinato e di pattugliarlo con la propria polizia offrendo in cambio di accollarsi le spese della pulizia e dell'illuminazione». Giandomenico Amendola, *op. cit.*, p. 217.

²⁰² Giandomenico Amendola, *op. cit.*, p. 220.

²⁰³ Mike Davis, *op. cit.*, p. 108.

²⁰⁴ Manuel Castells, *op. cit.*, pp. 477-478.

²⁰⁵ Mike Davis, *op. cit.*, pp. 93-94.

²⁰⁶ Mike Davis, *op. cit.*, p. 107.

²⁰⁷ Mike Davis, *op. cit.*, p. 112.

²⁰⁸ Dziga Vertov cit. in Francesco Casetti, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, cit., p. 154.

²⁰⁹ Rem Koolhaas, *op. cit.*, pp. 58-59.

²¹⁰ «Una delle cose che mi stupì di Koolhaas quando lo incrociai all'expo Mutations a Bordeaux, una kermesse che sotto il cappello di Stefano Boeri e Hans Ulrich Obrist accoglieva contributi di gruppi davvero impegnati in pratiche di "resistenza" alla globalizzazione e di "public architecture" ma lì volgeva immediatamente a sostegno dell'estetica delle nuove archistar, era l'uso che egli faceva della miseria del mondo. c'era un video un cui un architetto, credo fosse proprio lui, commentava le scene di demolizione di uno slum, trattori e caterpillar che travolgevano misere stamberghie con la gente dentro che ne fuggiva appena in tempo». Franco La Cecla, *op. cit.*, p. 31.

²¹¹ Giandomenico Amendola, *op. cit.*, pp. 23-24.

²¹² Giandomenico Amendola, *op. cit.*, p. 63.

²¹³ «[Cyberpunk:] ovvero quella narrativa che ha fatto irruzione nei primi anni Ottanta del secolo appena tramontato, sconvolgendo la fantascienza della tradizione e facendola precipitare dalle consuete abissali lontananze temporali in un futuro appena di là da venire, di cui il presente già reca la segnaletica pervasiva. Smantellando l'immagine consuetudinaria di una scienza e di una tecnica anodine e neutre proprie della vecchia fantascienza, e semmai "snaturate" nelle mani di una qualche oscura figura tirannica assetata di potere, la fiction cyberpunk ha finito per produrre una rappresentazione della sfera tecnologica, intesa come incipiente invasione virale del mondo, che non solo stravolge il genere, ma lo strappa dal ghetto amatoriale in cui è da sempre relegato». Enrico Livraghi, *Da Marx a Matrix. I movimenti, l'homo flexibilis e l'enigma del non-lavoro produttivo*, DeriveApprodi, Roma 2006, p. 97.

²¹⁴ Molti critici ritengono il movimento *Cyberpunk* un prodotto dell'epoca postmoderna. La sua collocazione temporale da atto a tale giudizio, se consideriamo la seconda metà del secolo scorso come per l'appunto l'ingresso in quel periodo da molti definito per l'appunto "postmodernismo". In realtà le sue origini, indirette, sono rintracciabili durante tutto il percorso tecnico-evolutivo dell'*uomo-industria*: ciò che il cyberpunk coglie dell'epoca cosiddetta postmoderna è l'innovazione tecnologica e le nuove possibilità offerte dalla stessa, la quale a sua volta è frutto di ricerche nel campo delle scienze, e non di un pensiero o corrente culturale. Se il cyberpunk diviene tale, lo fa in quanto riflesso di una società in decadenza, prodotto del capitalismo giunto al dominio reale sull'intero corpo sociale. Forse è anche da questo punto di vista che possiamo considerarlo figlio della propria epoca.

²¹⁵ La celeberrima *Star Trek*, o *L'uomo dai sei milioni di dollari*, anch'esse riflesso delle innovazioni nel campo della cibernetica. Gli USA, stato all'avanguardia nella *ricerca scientifica*, di rimando lo era anche nelle produzioni *artistiche*, siano esse letterarie o televisive. Autori come Philip K. Dick e Aldous Leonard Huxley sono stati in un certo senso i maestri di Bruce Stirling e William Gibson, e quindi precursori del movimento *Cyberpunk* successivo. Anche la stessa origine del nome rimane ancora oggi incerta, non sapendo bene a chi attribuirne la paternità. Secondo lo stesso Gibson, il cyberpunk non è mai stato un vero e proprio movimento, quanto piuttosto una sensibilità comune ad alcuni autori, identificabili in quelli raccolti nella prima antologia del cyberpunk intitolata *Mirrorshades* (1986), e guarda caso *Mirrorshades Movement* (movimento degli occhiali a specchio) è anche il nome con cui i primi autori avrebbero voluto essere identificati.

²¹⁶ In realtà a questo punto dovrebbe essere chiaro al lettore che il presente lavoro di tesi si basa su una concezione profondamente anti-anthropocentrica dell'uomo. Se esso è parte della natura - e lo è - e se questa, intesa come materia, esiste anche se l'uomo non la pensa com'è possibile considerare l'uomo come il centro di tutto? Senza considerare il fatto poi che esso non

solo è parte della natura, ma che insieme stanno col sistema-mondo in una posizione tutt'altro che centrale rispetto alla galassia, figuriamoci all'universo (sempre se centro lo ha).

²¹⁷ È ciò che accade, solo per fare un esempio, in *Neuromante* di Gibson, ma a guardare bene dopotutto non è neanche una novità visto che il processo di autonomizzazione del sistema di macchine integrato, ovvero dell'automa generale, che sfugge al controllo dell'uomo fino a dominarlo in conseguenza all'autonomizzarsi del Capitale, è stato già ampiamente analizzato da Marx nei *Grundrisse*, in particolare nel celebre e cosiddetto *Frammento sulle macchine*. Cfr. Karl Marx, *Lineamenti fondamentali della critica dell'economia politica: 1857-1858*, cit.

²¹⁸ Cfr. Norbert Wiener, *Dio e Golem s.p.a.*, Bollati Boringhieri, Torino 1991. Wiener ha dedicato l'intero capitolo quinto del suo libro *Dio & Golem s.p.a* a tale argomento, sottolineando come sia forte il rischio di assomigliare sempre più ad apprendisti stregoni che prima evocano le forze arcane senza però poi saperle controllare tanto che queste si rendono completamente autonome dal nostro preteso governo. Lo stesso discorso che noi abbiamo allargato all'autonomizzarsi del Capitale rispetto all'uomo.

²¹⁹ Karl Marx, *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, cit., p. 60.

ANALISI DEI FILM/SCHEDA

Babel/Alejandro Gonzales Iñárritu/**Batman Begin**/**Il cavaliere oscuro**/Christopher Nolan/**Bordertown**/Gregory Nava/**Cemento Armato**/Marco Martani/**Certi bambini**/Andrea/Antonio Frazzi/**Città di Dio**/Fernando Meirelles/**Crash**/David Cronenberg/**Crash – Contatto fisico**/Paul Haggis/**Dark City**/Alex Proyas/**Fame chimica**/Antonio Bocola/Paolo Vari/**Fast Food Nation**/Richard Linklater/**Fino alla fine del mondo**/Wim Wenders/**Gomorra**/Matteo Garrone/**Il suo nome è Tsotsi**/Gavin Hood/**Il tempo dei lupi**/Michael Haneke/**INLAND EMPIRE – L'impero della mente**/David Lynch/**Into the Wild – Nelle terre selvagge**/Sean Penn/**Johnny Mnemonic**/Robert Longo/**La schivata**/Abdellatif Kechiche/**La terra dei morti viventi**/George A. Romero/**La ville est tranquille**/Robert Guédiguian/**La Zona**/Rodrigo Plà/**Le biciclette di Pechino**/Wang Xiaoshuai/**Le luci della sera**/Aki Kaurismäki/**Lo zio di Brooklyn**/Daniele Cipri/Franco Maresco/**L'odio**/Mathieu Kassovits/**Manhattan by Numbers**/**A,B,C... Manhattan**/**Marathon – Enigma a Manhattan**/Amir Naderi/**Matrix**/**Matrix Reloaded**/**Matrix Revolution**/Andy/Larry Wachowsky/**Ognuno cerca il suo gatto**/Cédric Klapisch/**Ritorno al futuro**/**Ritorno al futuro parte II**/**Ritorno al futuro parte III**/Robert Zemeckis/**Still Life**/Ja Zhang-ke/**Sucker Free City**/Spike Lee/**Tetsuo - The Iron Man**/**Tetsuo II - Body Hammer**/**Tokyo Fist**/**A Snake of June**/Shinya Tsukamoto/**Texas**/Fausto Paravidino/**The Truman Show**/Peter Weir/**The Village**/M. Night Shyamalan/**Tropa de elite – Gli squadroni della morte**/José Padilha/**Un giorno di ordinaria follia**/Joel Schumacher

BABEL

Lingua originale/Inglese/Spagnolo/Giapponese/Arabo/Berbero/Linguaggio dei segni giapponese/

Paese/USA/Messico/**Anno**/2006/**Durata**/142'/**Genere**/Drammatico/**Colore**/Colore/**Audio**/Dolby Digital/**Rapporto**/1,85:1/

Regia/Alejandro González Iñárritu/**Soggetto**/Guillermo Arriaga/**Sceneggiatura**/Guillermo Arriaga/

Produzione/Alejandro González Iñárritu/Jon Kilik/Steve Golin/**Distribuzione italiana**/01 Distribution/

Attori/Personaggi/Brad Pitt/Richard/Cate Blanchett/Susan/Mustapha Amhita/Mohammed/Mohammed Boubker Ait El Caid/Yussef/Said

Tarchani/Ahmed/Adriana Barraza/Amelia/Elle Fanning/Debbie/Nathan Gamble/Mike/Gael García Bernal/Santiago/Rinko Kikuchi/Chieko/Kôji

Yakusho/Yasujiro/**Fotografia**/Rodrigo Prieto/**Montaggio**/Douglas Crise/Stephen Mirrione/**Musica**/Gustavo Santaolalla/**Scenografia**/Guillermo

Arriaga/**Effetti speciali**/James Bomalick/Conor Coughlan/**Locations**/Tokyo/Tochigi/Shinjuku, Giappone/Casablanca/Ouarzazate/Tazarine,

Marocco/Sonora/Tijuana, Messico/San Diego, California, USA

Temi/città globali/spazio dei flussi/controllo/territori metropolitani/alienazione sociale e urbana



This screenshot is the property of Paramount Pictures. All rights reserved.



«Visto com'è facile entrare in Paradiso?».

La storia: In Marocco due adolescenti nel mezzo del deserto provano un fucile che il padre ha dato loro per tenere lontano gli sciacalli dalle capre, ma la pallottola sparata arriva molto più in là di quanto si sarebbero aspettati. A colpire una donna americana in crisi con il marito e in viaggio, su un autobus di un viaggio organizzato. La coppia ha lasciato a San Diego i figli che sono affidati ad una tata messicana che però non può mancare al matrimonio del figlio. Nel mentre in Giappone una ragazza sordomuta vive il disagio di un'adolescenza particolarmente difficile.

«Il primo grande mito urbano dell'umanità è quello biblico della Torre di Babele. L'interpretazione "canonica" della vicenda è arcinota ed è centrata sul peccato d'orgoglio – sull'*hybris* – degli uomini, i quali, costruendo una torre fino al cielo, volevano sfidare Dio, e sulla punizione che per questo affronto Dio, che nel Vecchio Testamento era particolarmente sensibile e reattivo, comminò loro. la punizione fu la confusione delle lingue, la Babele, appunto, e il caos. Il risultato è quello che anche i bambini conoscono bene: una torre incompiuta. Di questa vicenda è anche possibile un'altra lettura, ugualmente plausibile. Messi tra parentesi l'offesa ed il peccato d'orgoglio, è necessario guardare con maggiore attenzione alla natura della punizione. Per punire l'*hybris*, il Signore operò la disintegrazione di quello che era diventato un popolo unico ed integrato pur essendo formato da tribù e gruppi diversi ("Ecco, che questo è un solo popolo...", Genesi 11:6). Una popolazione che con "mattoni in cambio di sassi e di bitume invece di calcina" aveva deciso di fondare una città: "e dissero: Venite, facciamoci una città..." (Genesi, 11:3, 4).

Una volta mescolate le lingue, al posto del popolo unico apparve un insieme di gruppi, diversi e incapaci di comunicare e di interagire tra di loro proprio per la

diversità anche linguistica. Ciò che fece il Dio della Genesi fu di trasformare le diversità presenti in un popolo da risorsa a maledizione, segnando così il passaggio da una condizione di cooperazione a una di conflitto. Le lingue si confusero, i linguaggi dilagarono, gli uomini non riuscirono più a comunicare, la società si disintegrò e la grande torre, simbolo di un intero popolo famoso per le sue ricchezze e la sua forza, diventò un rudere. La metafora della torre spezzata perché incompiuta rappresenta l'esito un processo conflittuale cumulativo scaturito dalla presenza di diversità incapaci di accettarsi reciprocamente. Babele (e Babilonia) sono da allora considerate sinonimo di confusione».¹

Babel opera un capovolgimento della questione: invece che all'inizio dei tempi ci troviamo nel pieno sviluppo della metropoli globale, nel suo *farsi* attraverso le reti che la strutturano, permettendo a loro volta una rapidità *comunicativa* e di interconnessione planetaria mai vista nella Storia, e che forse ci avvicina come non mai al mito originario di Babilonia, alla sua grande ricchezza nella differenza (prima della punizione) raccontataci da Giandomenico Amendola. Però *Babel* preferisce indagare il rovescio della medaglia, ossia il paradosso che pervade il presente, concentrato nella contraddizione di un mondo sempre più interconnesso globalmente e allo stesso tempo sempre più incapace di comunicare *umanamente*, sul territorio *locale*, con l'*altro* posto dinanzi a noi stessi.

Film vincitore della Palma d'Oro al Festival di Cannes 2006, premiato per la miglior regia e uscito ad ottobre dello stesso anno nelle sale italiane, porta la firma del regista messicano con cittadinanza americana Alejandro Gonzales Iñarritu, qui alla sua terza prova dopo *Amores Perros* e *21 grammi*, chiude quella che potrebbe essere a ragione definita come una trilogia sulla morte e il dolore umano, nonché su quel legame invisibile che connette le vite di tutti gli uomini e di tutte le donne del pianeta.

Come già per i precedenti due film, ancora una volta si avvale della sceneggiatura di Guillermo Arriaga, suo connazionale, i cui script non sono mai narrati in modo lineare e consecutivo, bensì strutturano un intreccio diegetico di più storie separate e apparentemente lontane tra loro, ma non affatto parallele: ad un certo punto dello sviluppo narrativo, seguendo appunto quel filo invisibile di cui dicevamo, entrano in contatto (o in collisione) tra di loro, ricom-

ponendo il quadro generale. Insomma, una sorta di concatenazione imprevedibile di cause ed effetti. Dice lo stesso Iñárritu: «In *Amores perros* c'erano tre storie che si incontravano in un punto di intersezione; in *21 Grammi* una sola storia e tre punti di vista su quella storia; in *Babel* ho voluto costruire quattro storie e altrettanti personaggi che pur essendo emotivamente legati non si conoscono e sono fisicamente separati. Perché io sono convinto che se una farfalla si alza in volo a Tokyo crea un uragano a New York. Noi tutti siamo legati pur essendo separati».²

E in effetti è proprio così, stando a quanto prova la "teoria della complessità" attraverso i cosiddetti "sei gradi di separazione", concetto diffusosi poi anche nella recente letteratura: «Su questo pianeta, solo sei individui mi separano da qualsivoglia altro individuo, sia esso il presidente degli Stati Uniti o un gondoliere di Venezia... Queste sei persone mi separano non solo dai personaggi famosi, ma da chiunque: un indigeno della foresta pluviale, un abitante della Terra del Fuoco, un eschimese. Sono legato a tutti gli altri esseri umani del mondo da un percorso che tocca sei persone. È un'idea molto suggestiva...»³ scrive John Guare nel suo *Six degrees of separation*. «Molto suggestiva, ma, a quanto pare, anche molto concreta», gli ribatte il fisico Mark Buchanan, già ben noto al lettore. Nel suo libro *Nexus* spiega e dimostra come la teoria dei "sei gradi di separazione" non sia una fantasia ma trovi solidissime basi nel mondo fisico e quindi sociale andando a contribuire a quel principio che sta alla base di ogni organizzazione a rete; «eppure si stenta a credere al fenomeno».⁴

Il film invece, magari inconsapevolmente, batte quella strada; pertanto torniamo ai suoi contenuti. La frammentazione apparente della sceneggiatura in segmenti poi mescolati tra loro si riflette sulle scelte registiche effettuate dall'autore. Pare quasi che la sofferenza e la precarietà dei personaggi narrati nel film trovi continuità in una forma cinematografica sensibile al loro stato d'animo, alle loro emozioni e alla situazione che stanno vivendo. Proprio per questo la regia alterna con equilibrio brani filmici lenti e come sospesi a brani nervosi e frenetici, sottolineando quest'effetto grazie all'utilizzo dalla telecamera a spalla: «La macchina a mano è la risorsa espressiva privilegiata per la rappresentazione dell'assoluta precarietà che caratterizza le vicende messe in

scena, il montaggio "a strappi" l'arrangiamento sintattico prescelto per la definizione di un universo sul punto di collassare, il sonoro cacofonico e disturbato l'ambiente acustico appropriato per la restituzione di un'incomunicabilità totale».⁵

Anche il montaggio, che ricalca i precedenti esempi di *Amores Perros* e *21 Grammi*, non sfugge a tale scelta, e qui acquista una valenza ancora maggiore. Il montaggio è frammentato perché è lo stesso mondo ad essere frammentato, ad andare a pezzi; allo stesso modo la narrazione non può essere lineare proprio perché il mondo non lo è.

Come in *Fino alla fine del mondo* anche questo film è stato girato in tre continenti diversi, avvalendosi inoltre di ben cinque lingue originali e del linguaggio dei segni per sordomuti. Purtroppo da noi è stato in parte sottoposto a doppiaggio; tale riferimento va ai personaggi parlanti idioma inglese, siano essi americani o messicani. Una scelta del genere appare sgradevolmente in contrasto con lo spirito e i contenuti che animano il film stesso, nonché con la volontà espressa dal regista attraverso i contenuti della pellicola stessa. Ci si dovrebbe chiedere perché mai realizzare un'opera cinematografica avente fra le tematiche principali, anzi, come vera e propria tematica di spicco l'incomunicabilità fra gli uomini del nostro presente – dovuta anche alle differenze linguistiche – e poi appiattire tutto su un unico idioma predominante attraverso il doppiaggio. Forse la risposta è da ricercarsi nelle previsioni di mercato e di vendita del prodotto in cassetta fatte in anticipo dalle case produttrici e distributrici dell'opera, preoccupate da una possibile flessione delle vendite della stessa se non doppiata (e quindi *semplificata*); Resta il fatto che il film perde molto della propria potenzialità e "magia", che cala ancor di più nell'edizione italiana, dove i doppiatori degli interpreti messicani si sono cimentati in un improbabile italiano con accento spagnoleggiante che ricorda più il bergamasco, come hanno cinicamente sottolineato alcune recensioni giornalistiche.

Ma torniamo a noi. Dicevamo del confronto con il film di Wenders, e delle differenze con esso. Lì abbiamo un'unica storia ed un unico punto di vista, anche se suddiviso tra più personaggi (oltre che dallo stesso autore) e si sviluppa in un andirivieni per il mondo intero di soggetti che tendono ad una meta fina-

le; *Babel* al contrario presenta un intreccio di quattro storie, apparentemente lontane tra di loro così come i corpi dei personaggi che le interpretano. In realtà però essi sono profondamente legati, *interconnessi*, come se appunto un filo invisibile li rendesse partecipi di un'unica storia, di un *sistema* comune.

Abbiamo detto che lo schema si ripresenta ancora una volta dopo i precedenti due film: in *Amores Perros* le varie storie individuali si dipanano tra i quartieri residenziali borghesi e i sobborghi di Città del Messico fino a scontrarsi ad un incrocio stradale; in *21 grammi* la sonnolente periferia americana fatta di villette fa da sfondo e contenitore per l'intreccio narrativo; in *Babel* l'arritu alza il tiro ed è l'intreccio stesso che si allarga all'intero pianeta, coinvolgendo tra loro le vite di individui aventi diversa nazionalità, lingua, religione, eppure tutti con qualcosa in comune, primo fra tutti il dolore, che esplose come il colpo di fucile sparato dai due ragazzini marocchini al pullman di turisti americani in visita al loro Paese. Il fucile da cui parte il colpo lega a sé tutti, trascinandoli in una spirale di dolore, da cui emergono colpe e responsabilità più o meno evidenti, anche se il regista alla fine pare esentarne tutti attraverso un forte richiamo alla compassione.⁶

La storia generale, pur coinvolgendo quattro diversi stati, non è legata alle diverse nazionalità o religioni dei suoi personaggi, non parla cioè di marocchini, americani, messicani o giapponesi, né tantomeno di islamici o cristiani, quanto piuttosto di esseri umani: «Il mio è un film laico. Un film molto terreno che affronta temi primari indipendentemente dalle culture e dalle religioni. È un film sugli uomini, su quello che ci divide ma soprattutto su quello che ci unisce. Se lasciando la sala anche un solo spettatore dimenticasse la nazionalità (messicana, americana, giapponese, marocchina) dei miei personaggi e pensasse di aver visto un film su degli esseri umani, avrò raggiunto il mio scopo. La religione crea delle differenze e una linea di confine tra gli uomini».⁷

Ed ora veniamo al punto della nostra analisi. Cerchiamo di comprendere come appare, com'è strutturata la metropoli globale in *Babel*, quale rappresentazione ne da il regista. Per far ciò possiamo servirci di altre comparazioni tra il film di Iñárritu e *Fino alla fine del mondo*.

A prima vista le due pellicole presentano delle similitudini, come ad esempio la vocazione a costruire una storia globale in cui siano coinvolti più perso-

naggi, oppure la presenza del deserto per gran parte della durata del film, o ancora la sensazione che le vicende e le situazioni di cui i film si compongono si articolino in un'unica e vasta entità metropolitana globale. Ovviamente seguono metodi di narrazione cinematografica diversi, così come diverse sono le conclusioni a cui giungono, e il modo di rappresentarle.

Sofferamoci sui deserti. *Babel* inizia proprio da quello pietroso del Marocco, con stile quasi documentaristico, iperrealista, portando spesso la mdp a spalla, mostrandoci la vita quotidiana di una famiglia di pastori, costretti a trascorrere tutta la loro esistenza tra il pascolo e la tipica casupola di pietra sviluppata attorno al focolare domestico. Il fucile di precisione comprato dal capofamiglia per tenere alla larga gli sciacalli spezza la monotonia che pervade le loro vite ed accende l'eccitazione nei due figli, spingendoli *inconsapevolmente* a compiere quel gesto stupido e banale che innescherà la reazione a catena. Il deserto marocchino è palcoscenico della tragedia che troverà il suo epilogo nell'uccisione di uno dei due fratelli da parte della polizia locale.

Allo stesso modo, anche nel torrido deserto lungo la frontiera tra Messico e USA, pattugliata da polizia e *vigilantes* armati, si conclude l'odissea della tata messicana Amelia/Adriana Barraza avente in custodia i due bambini americani figli della coppia Richard/Brad Pitt e Susan/Cate Blanchett in vacanza in Marocco (anche qui il deserto è padrone della scena), andati fin laggiù con la speranza di ricostruire il proprio rapporto, ma dal quale torneranno riconciliati solo dopo il lungo calvario seguito al ferimento di lei.

Tornando al confine USA-Messico, vediamo la tata, insieme al nipote Santiago/Gael García Bernal e ai due bambini, attraversarlo facilmente per entrare in Messico, e con esso tutto lo *sprawl* urbano – interrotto solo dal deserto – tra San Diego e una coloratissima e un po' stereotipata cittadina oltre confine dove avrà luogo il matrimonio del figlio. «*Visto com'è facile entrare in Paradiso?*» chiede Santiago ai due piccoli americani. Appunto: il difficile sarà rientrare negli *states*, come puntualmente accade. La spensieratezza della festa si va ad infrangere contro la frontiera, una ferita aperta ben simbolizzata da un deserto arido e inospitale, che in molti casi uccide i clandestini in cerca di fortuna al nord, e un *check-point* militarizzato e controllato da agenti perennemente in tensione. Qui emerge un altro aspetto del film, la critica verso le attuali

Istituzioni che governano il mondo, sempre più dis-umane, ottuse e sorde, che mostrano il loro vero volto e funzione, siano quelle rappresentate dalla polizia americana di frontiera che prima ti punta un faro in faccia, poi porta la mano alla fondina, dopodiché ordina, siano quelle marocchine che ti sparano direttamente senza lasciarti parlare. Quale sia il pensiero di Iñárritu a riguardo di tale situazione odierna appare chiaro da queste sue parole: «il mio film è una critica all'istituzione. La polizia è uno strumento di repressione che viene utilizzato molto spesso per strappare confessioni o verità che non corrispondono mai al vero. Questa è un'esperienza che conosco personalmente perché io vivo sulla frontiera».⁸

Nel film ne fanno le spese sia uno dei due ragazzini del Marocco, morto ammazzato, sia la paciosa governante, con la sua carica di affetto e ingenuità – forse una delle figure più positive del film, anche se finirà per pagare un prezzo alto per la leggerezza di un momento. Il suo corpo goffo e sudato avvolto nel vestito rosso, che sembra perdersi nel vuoto del deserto e diventare anch'esso un granello di sabbia alla ricerca di un qualsiasi appiglio a cui aggrappare la speranza di salvezza sua e dei bambini, è una delle sequenze più forti ed emblematiche della pellicola.

Dunque l'immagine del deserto che esce da tale pellicola non è sicuramente come quella enfatizzata da Wenders, ovvero come luogo o meta finale a cui giungere per ritrovare se stessi, ma piuttosto dove perdere se stessi e la propria umanità, schiacciata dalle convergenze del caso e dalle conseguenze di gesti banali amplificati dall'attuale sistema di controllo e governo globale.

Rimanendo concentrati sempre sul tema del deserto come spazio, possiamo notare ancora una differenza tra *Fino alla fine del Mondo* e *Babel*. Nel film del tedesco il deserto australiano, calmo e silenzioso, è la presenza dominante per tutta la durata della seconda parte del film, ed è visto come antitesi a ciò che predomina nella prima parte, ovvero quella metropoli continua, caotica e rumorosa, composta da una concatenazione di immagini e vedute urbane anche reinterpretate dall'autore, dove passano veloci i corpi degli esseri umani in perpetuo movimento. Al contrario, nel film del regista messicano il deserto non è mai in contrapposizione alla città, alla metropoli urbana; questa, nel caso Tokyo, è quasi la naturale prosecuzione di esso, la sua parte complementa-

re, a cui è legata dal filo invisibile. Entrambi, il deserto e la città, sono luoghi della metropoli globale, entrambi fanno parte di questa grande rete mondiale. Ciò non toglie che l'impatto visivo dovuto all'alternanza tra la rappresentazione del deserto di pietra e sabbia e quella della metropoli di vetro e cemento risulti di grande valenza emotiva sullo spettatore.

È dal deserto che viene l'*input* che scatena il domino fino alle città (basti pensare che i piani di distruzione delle Torri Gemelle a New York sono stati formulati nelle grotte afgane, almeno secondo la versione ufficiale dei fatti). Ormai è diventato pressoché impossibile parlare di un *fuori* e di un *dentro* rispetto alla metropoli globale: «Ritorna nel pensiero di alcuni urbanisti quella forma-territorio del Moderno che si era sempre caratterizzata anche in relazione ad un "fuori" (periferia, campagna, natura) [e quindi anche deserto, come nel caso qui in esame] inteso come spazio anomico, illegale e arbitrariamente fruibile ed era pertanto impensabile questo rapporto. Ma ora questo "fuori" è inglobato senza soluzione di continuità nell'espansione del territorio metropolitano, seppure con diversi gradi di integrazione. Pensare che vivere oggi in uno spazio poco urbanizzato o disperso significhi essere fuori o diversi in termini di mentalità, stili di vita, linguaggi da chi invece abita "dentro" una grande città vuol dire non tener conto della funzione unificatrice e omologante delle reti, dei flussi transnazionali, della rivoluzione dei trasporti e delle comunicazione che investe ormai tutti i livelli delle relazioni sociali. Sono il mercato, con i suoi circuiti finanziari e con i suoi scambi commerciali, e la comunicazione, con la diffusione delle sue reti, a fare società. La metropoli, come spazio liscio e indefinito del mercato, ha colonizzato l'intero globo. A questo punto parlare di crisi della "forma metropoli" non ha senso perché la metropoli è la "forma mondo" che ha dissolto ogni altra forma urbana».⁹

Alle aridi e ventose atmosfere del deserto marocchino, alle torride di quello messicano, rispondono quelle di una Tokyo iper-tecnologica, caotica e ad altissima densità urbana, ridondante di luci colorate al neon e automobili intasate nel traffico quotidiano delle sopraelevate. Qui si svolge la storia di Chieko/Rinko Kikuchi, l'adolescente nipponica sordomuta, figlia del cacciatore Yasujiro/Kôji Yakusho che scopriremo alla fine essere il legittimo proprietario del fucile che ha dato il via alle tragedie.

Chieko vive nella metropoli abitata da milioni di uomini, ma per lei, sordomuta in seguito ad un trauma infantile, rappresenta il deserto, sia pure dei sentimenti e del contatto umano. Le riprese effettuate per le strade di Tokio stracolme di corpi vocianti che si muovono freneticamente tra i grattacieli in vetro e acciaio, il cogliere dei suoni urbani provenienti dal ventre profondo della metropoli, l'insistere sul ritmo di luci impazzite e dei colori acidi cozzano con le riprese in soggettiva della ragazza, ovattate in un angoscioso silenzio, altro muro contro cui si infrange la sua volontà di essere compresa e amata. Dall'episodio giapponese (chiamiamolo così) emerge più chiaramente il tema centrale dell'opera, ovvero il paradosso dell'incomunicabilità profondamente umana in un mondo sempre più globale ed interconnesso; Chieko usa il video-cellulare, veste alla moda e abita in un luogo affollatissimo dove dovrebbe essere facile la comunicabilità e il rapporto con gli altri, eppure, anche a causa del suo handicap, questo le è precluso. Di conseguenza, impossibilitata ad usare il linguaggio parlato, ricorre al linguaggio fisico e sensuale (nonché sessuale) del proprio corpo per stabilire una qualche sorta di comunicazione con gli altri, ma trova solo respinte e poca comprensione che la richiudono ancora di più nel proprio silenzio e solitudine. Forse non è corretto parlare di prostituzione del corpo, perché non siamo di fronte ad una *vendita*, anzi, la sua è una semplice ricerca di calore umano; comunque risulta chiara l'intenzione del regista di mostrare la difficoltà della vita e della comprensione umana in una metropoli come Tokyo (o Londra, o New York, o qualsiasi altro snodo della metropoli globale), in cui si può essere persino *costretti* a usare il proprio corpo come "merce di scambio" per ottenere qualcos'altro, e non come luogo deputato ad una delle più alte forme di comunicabilità.

Pervaso da un evidente lirismo, ben dosato per tutta la sua durata fra alti e bassi, il film chiude con una scena particolarmente emblematica: Chieko si trova sola e nuda sul balcone del suo appartamento, in uno delle tante torri-grattacielo che compongono la selva urbana di Tokio. È andata fin lì, dove sua madre trovò la morte gettandosi di sotto, a chiudersi nei suoi pensieri ancora una volta dopo aver subito l'ennesimo rifiuto. Entra in scena il padre, e finalmente capisce il dolore della figlia. Lei lo prende per mano abbracciandolo, mentre lentamente la mdp si allontana – mimando Tarkovskij – dalla mezza

figura dei due soggetti abbracciati, corpo contro corpo, fino ad arrivare al campo lunghissimo che raccoglie una buona porzione di Tokyo, buia, tetra, e allo stesso tempo vivida. I due corpi, al confronto con l'enorme massa del corpo urbano così ben simboleggiato dai film di Tsukamoto, si perdono, si dissolvono in essa, vengono soffocati dalla metropoli, alienante come non mai.

Babel ci mostra quello che è veramente la metropoli globale oggi, questa enorme rete di flussi e canali economici su cui scorrono merci e capitali, di spazio antropomorizzato, di consumo di suolo, che si estende da un capo all'altro del pianeta fatta non di spazi *lisci*, senza barriere (sia fisiche che linguistiche) ed impedimenti di altra natura, ma di *muri*, filo spinato, territori militarizzati e corpi controllati e governati, difficoltà di movimento ed attraversamento, impossibilità di comprendersi, dove l'unico linguaggio possibile rimane quello del denaro e/o della violenza fine a se stessa, dove l'overdose di comunicazione mediatica (anche e soprattutto manipolata, come nel film dove lo sparo che colpisce la turista americana è dalla televisione attribuito senza esitare a gruppi terroristici) si traduce in una spaventosa mancanza di comunicazione umana, e il rapporto dell'uomo con l'altro uomo si fa spesso veramente arduo.

Babel ci mostra fino a che punto è giunta la società globale, lo stato di caos in cui versa, la contraddizione di una società che genera barriere tra uomini proprio quando sono sempre più legati indissolubilmente tra loro dalle reti, bloccata in un evidente dualismo sempre più marcato.

¹ Giandomenico Amendola, *La città postmoderna. Magie e paure della metropoli contemporanea*, Laterza, Bari-Roma 1997, pp. 186-187.

² Dichiarazione del regista Alejandro Gonzales Iñárritu consultabile all'indirizzo <http://www.mymovies.it/cinemanews/2006/1439/>

³ John Guare cit. in Mark Buchanan, *Nexus*, Mondadori, Milano 2004, p. 6.

⁴ Mark Buchanan, *op. cit.*, p. 6.

⁵ Alessandro Baratti, *Il senso della colpa* consultabile all'indirizzo <http://www.spietati.it/archivio/recensioni/rece-2006-2007/b/babel.htm>

⁶ «La mia è una pellicola sulla compassione, l'unico sentimento davvero universale e capace di abbattere il pregiudizio. Molto spesso le frontiere da abbattere sono dentro di noi, sono interiori e non fisiche. Sento pronunciare molto spesso la parola tolleranza che io non condivido e a cui contrappongo appunto la compassione. Io onoro la differenza. L'esperienza sul set è stata meravigliosa perché si parlavano sette lingue diverse». Dichiarazione del regista Alejandro Gonzales Iñárritu consultabile all'indirizzo <http://www.mymovies.it/cinemanews/2006/1439/>

⁷ Dichiarazione del regista Alejandro Gonzales Iñárritu consultabile all'indirizzo <http://www.mymovies.it/cinemanews/2006/1439/>

⁸ Dichiarazione del regista Alejandro Gonzales Iñárritu consultabile all'indirizzo <http://www.mymovies.it/cinemanews/2006/1439/>

⁹ Massimo Ilardi, *Il tramonto dei non luoghi. Fronti e frontiere dello spazio metropolitano*, Meltemi, Roma 2007, p. 38.

BATMAN BEGINS/ IL CAVALIERE OSCURO

Titolo internazionale/Batman Begins/The Dark Knight/**Lingua originale**/Inglese/Mandarino/Inglese/**Paese**/USA/**Anno**/2005/2008/
Durata/140'/152'/**Genere**/Azione/**Colore**/Colore/**Audio**/Dolby Digital/**Rapporto**/2,35:1/1,44:1/**Regia**/Christopher Nolan/**Soggetto**/David S. Goyer/
Sceneggiatura/David S. Goyer/Christopher Nolan/Jonathan Nolan/Christopher Nolan/**Produzione**/Benjamin Melniker/Michael E. Uslan/Benjamin Melniker/Michael E. Uslan/Kevin De La Noy/Thomas Tull/**Distribuzione italiana**/Warner Bros./
Attori/Personaggi/Christian Bale/Bruce Wayne/Batman/Michael Caine/Alfred Pennyworth/Liam Neeson/Henri Ducard/Katie Holmes/Rachel Dawes/Gary Oldman/James Gordon/Morgan Freeman/Lucius Fox/Cillian Murphy/Jonathan Crane/Spaventapasseri/Tom Wilkinson/Carmine Falcone/Rutger Hauer/Bill Earle/Ken Watanabe/Ra's Al Ghul/Rade Šerbedžija/barbone/Christian Bale/Bruce Wayne/Batman/Heath Ledger/Joker/Michael Caine/Alfred Pennyworth/Gary Oldman/James Gordon/Aaron Eckhart/Harvey Dent/Due Facce/Maggie Gyllenhaal/Rachel Dawes/Morgan Freeman/Lucius Fox/Cillian Murphy/Jonathan Crane/Spaventapasseri/Eric Roberts/Salvatore Maroni/Anthony Michael Hall/Mike Engel/
Fotografia/Wally Pfister/**Montaggio**/Lee Smith/**Musica**/Hans Zimmer/James Newton Howard/**Scenografia**/Nathan Crowley/
Locations/Chicago, Illinois, USA/Bedfordshire, Inghilterra, UK/Londra, Inghilterra, UK/Islanda/Chicago, Illinois, USA/Bedfordshire, Inghilterra, UK/Londra, Inghilterra, UK/Hong Kong, Cina
Temi/sicurezza/controllo/biopolitica/territori metropolitani



BATMAN BEGINS/IL CAVALIERE OSCURO/CHRISTOPHER NOLAN

«Ecco... io agisco e basta. La mafia ha dei piani. La polizia ha dei piani. Gordon ha dei piani. Loro sono degli opportunisti. Opportunisti che cercano di controllare i loro piccoli mondi. Io non sono un opportunisto. Io cerco di dimostrare agli opportunisti quanto siano patetici i loro tentativi di controllare le cose. [...] Guarda cosa ho fatto a questa città con qualche bidone di benzina e un paio di pallottole».

Le storie: L'infanzia del milionario Bruce Wayne, traumatizzata dai pipistrelli e dall'uccisione dei genitori, segna il suo destino come Batman./«Pur contendendo al procuratore Harvey Dent l'amore di Rachel, Batman riconosce in lui una nuova speranza per Gotham City. Ma in città è comparso un nuovo criminale: Joker».¹

1989–2008. Quasi vent'anni separano il Batman di Tim Burton da quello di Christopher Nolan. Quasi vent'anni separano il Joker di Jack Nicholson da quello di Heath Ledger. È proprio la nemesi storica del cavaliere oscuro il segno più evidente del passaggio del tempo, dell'evoluzione che i personaggi hanno subito.

Vent'anni, dicevamo, sono intercorsi tra l'uscita dei due film. Batman, però non è solo un uomo. È un'entità, un soggetto, un'apparizione, strettamente, visceralmente, imprescindibilmente connessa alla sua città, Gotham City. Così come essa è madre sia dell'eroe che di tutti coloro che gli si parano davanti. La storia dei due film – di Burton e di Nolan – è essenzialmente la stessa: “Batman conosce ed affronta per la sua prima volta il Joker”.

Prima di procedere, crediamo sia necessaria una digressione. Batman, forse più di tutti gli altri personaggi del mondo del fumetto, è quello che più manifesta la crescita del media, il suo ingresso nella sua età adulta. Creato da

Bob Kane nel 1939 sulla scia di Superman, pian piano se ne discosta, ne esce dall'ombra, fino a diventarne un contraltare per vari motivi.

Negli anni Ottanta, è l'uomo pipistrello il simbolo della rinascita di un media che sembrava aver raggiunto una ineluttabile fase di crisi. I “supereroi con superproblemi” creati da Stan Lee per la Marvel Comics avevano tracciato la via, mostrando come anche i personaggi del fumetto, dismesso il loro sgarbiante ed attillato costume, avessero delle vite con cui confrontarsi e sfuggire, dei problemi comuni o meno da affrontare. Il problema sembrava però che, per quanto il processo di umanizzazione fosse stato messo in atto e metabolizzato dal sistema, i personaggi restassero comunque nel loro empireo, una torre d'avorio lontana dalla gente comune, che li rendesse incapaci di crescere definitivamente.

In questa fase si inserisce il lavoro di Frank Miller. Già apprezzato scrittore ed innovatore di personaggi quali Devil ed Elektra, Miller nel 1986 è autore della miniserie *Batman – Il ritorno del cavaliere oscuro*. La storia si ambienta in un futuro prossimo, violento, decadente, rassegnato e condannato, dove Bruce Wayne ha da tempo messo da parte la sua vita da supereroe e convive con la sua vecchiaia, osservando ciò che la sua città è diventata, fino ad arrivare alla conclusione di rivestire i panni del difensore mascherato.

L'incredibile lavoro di Miller, traccia una nuova figura per il protagonista. Un Batman cinico, disilluso, disincantato, conscio di ciò che lo circonda, tormentato dai ricordi e ossessionato dagli incubi. La città, tutto il mondo riflettono la sua stessa personalità. Quello di Miller è un Batman imprigionato nel suo stesso essere Batman, una contraddizione ontologica che lo porta prima ad estraniarsi e poi a prendere atto di sé stesso.

Nel 1988 a Frank Miller risponde Alan Moore. Da molti considerato come il più importante scrittore di fumetti della storia, l'autore inglese (che col suo lavoro prima su *Miracleman*, poi su *Swamp Thing* è stato forse colui che ha dato il vero e proprio via alla definitiva maturazione del fumetto, fino a sconvolgere il mondo dei comics, e non solo, con la pubblicazione di due capolavori, le graphic novel *V for Vendetta* e *Watchmen*) prende in mano il personaggio di Batman e lo mette a confronto con il Joker nel *one-shot The killing joke*.

Se la decostruzione di Miller partiva da un solo personaggio per poi estendersi alla città che lo circonda (sebbene questa fosse strettamente legata all'essere dell'individuo stesso), quella di Moore segue il percorso inverso.

La città stessa di Gotham è fonte e creatrice di mostri. La stessa cittadina, che nell'universo milleriano era decaduta per mancanza di una figura eroica che ne vigilasse gli eventi, qui diventa la causa della pazzia dei suoi abitanti. Il decadimento, la corruzione, il terrore, l'oppressione e la mancanza di speranza trasforma i cittadini stessi, così come, alla stessa maniera, crea un Batman. Per dirla con le parole che Moore mette in bocca al Joker: «Signore e signori! Lo avete letto sui giornali! E ora fremerete d'orrore osservando coi vostri stessi occhi il più raro e tragico degli scherzi della natura! L'uomo medio! Fisicamente trascurabile, possiede peraltro un sistema distorto di valori. Notate l'abnorme rigonfiamento del senso di importanza dell'umanità. La coscienza sociale deforme e l'ottimismo atrofizzato. ...non è certamente per i deboli di stomaco, vero? Sommamente repellenti sono le sue fragili e inutili nozioni di ordine e sanità mentale. Sottoposte a una pressione eccessiva... esse cedono. Come può vivere, già vi odo domandare? Come può questo povero, patetico e semplare sopravvivere nel mondo spietato e irrazionale di oggi? La triste risposta è "non molto bene". Posto di fronte alla realtà ineludibile della follia, della casualità e della futilità dell'esistenza, uno su otto di essi cede, riducendosi ad un bruto vaneggiante! Come biasimarlo? In un mondo psicotico come questo... ogni altra reazione sarebbe una follia».

Il fondamentale lavoro fatto dai due autori, segnerà definitivamente il fumetto negli anni Ottanta e nei decenni a seguire, segnando, di fatto, la nuova figura dell'eroe "super", influenzando sia il fumetto stesso che il cinema.

Come dicevamo, nel 1989 usciva nelle sale il Batman di Tim Burton. Questo film è, però, più un'opera figlia della mente del regista che un lavoro sul personaggio stesso. Burton conferisce a tutto il film un'atmosfera che poco si lega con quella che era l'evoluzione in corso del personaggio, ed il film stesso tocca solo marginalmente ciò che Miller e Moore avevano partorito.

L'iconografica della città stessa è quanto di più burtoniano ci possa essere. La città risulta gotica, fredda, inquietante, visionaria. La Gotham City del fu-

metto di Batman è basata e immaginata sulla reale New York, ma in questo film, essa assume una natura totalmente diversa, così come diverse sono le sensazioni che Burton le fa trasmettere. Parlando del sequel *Batman - Il ritorno* racconta: «certo che è un film lugubre. Anche *Metropolis* lo era. È un film del sottosuolo. Il personaggio del pinguino è drammatico, tragico, proveniente dalle fogne della città. Gotham City è la città-inferno del capitalismo postatomico e l'unica luce che può riflettere è quella della cattiva conoscenza. Non c'è luce nel film».² L'alienazione deriva dalle forme e dall'unione di edifici distanti e poco affini, quasi a sembrare che il ferro stia pian piano prendendo possesso di quello che una volta era marmo. L'enorme lavoro svolto da Anton Furst crea una metropoli che vive in un piano parallelo a quello reale, che da sola crea un mondo e popola gli incubi di chi all'interno di essa vive. Ecco cosa dice a riguardo: «ho fatto un mélange di vari stili, c'è un pizzico di architettura carceraria, ci sono i grattacieli di Chicago, l'art nouveau spagnola, il costruttivismo russo, il nazismo del Terzo Reich: insomma un potpourri, un miscuglio di stili quasi dadaista [...] E' una fantasia verosimile. Gli scenari di Gotham City sono stati costruiti pensando ai peggiori aspetti di New York»³

Totalmente diverso è invece quello che crea Nolan. I quasi venti anni di differenza si sentono e quei concetti che prima erano poco più che in stato seminale, adesso sono elementi propri del personaggio di Batman e della sua stessa città.

La nuova metropoli tracciata dal regista è una città moderna, reale, realistica e viva. Nel suo primo approccio a questo mondo – *Batman Begins* – Nolan aveva introdotto elementi avveniristici e moderni nella città, a partire dalla torre Wayne – autentico centro nevralgico dell'intero tessuto urbano – fino alla monorotaia che attraversava tutta la metropoli. Ad onore del vero qualche elemento dal sapore burtoniano ancora lo si avverte: ad esempio nella struttura della monorotaia su tre livelli verticali e sorretta da piloni che formano volte a sesto acuto richiamanti l'architettura gotica – anche se in chiave realistica e non estremizzata verso atmosfere dark. O nel Batman/Christian Bale appollaiato come un'aquila sui tetti dei grattacieli – quasi un gargoyle di carne – intento nello scrutare ciò che avviene al di sotto di lui, nei meandri della metro-

poli, mentre la ruota attorno alla giusta distanza. E poi la fotografia incentrata essenzialmente su due tonalità: il nero brillante della *city* dove si erge la Wayne Tower, punteggiato dalle luci bianche accese delle migliaia di finestre dei grattacieli, e il nero opaco, denso e macchiato da una luce arancio, calda, come sprigionata dalle fiamme del fuoco che pervade i bassifondi: un'accozzaglia di palazzi addossati l'uno all'altro relegati interamente sull'isola centrale della città, separata da questa dai fiumi, come se fosse una "città degli appestati", degli indesiderabili, una "città dei morti", questo lascito illuministico e napoleonico.

Abbiamo quindi la Gotham dei grattacieli sorta da una griglia planimetrica precisamente ortogonale e un'isola-quartiere di soli bassifondi che funge da principale teatro della diegesi di *Batman Begins* incentrata sul salvataggio di Gotham e della sua popolazione dai piani di distruzione della "setta delle ombre" guidata da Ra's Al Ghul/Henri Ducard/Liam Neeson, ossessionato dal concetto di equilibrio e pertanto dal desiderio di far cadere e distruggere una civiltà – nel caso specifico incarnata in Gotham – una volta che questa raggiunge il proprio apice ed entri nella sua fase decadente. L'intera città è infatti attanagliata da una profonda crisi economica che produce *mostri* e malessere e quelli che dovrebbero essere i suoi anticorpi, così come pensata da Moore.

Attraverso la regia di Nolan è «riuscita alla perfezione la fusione-contrapposizione tra l'anima ipertecnologica e immateriale del cavaliere nero e il corpo fatiscente e in disfacimento dell'organismo metropolitano (non a caso la minaccia criminale ha la forma del contagio e si propaga attraverso i fluidi). Da questo punto di vista il film funziona meglio nella seconda parte ambientata nella città, piuttosto che nel lungo prologo esotico [Bruce Wayne viene addestrato alla via del ninja in un monastero himalayano dove si nasconde la "setta delle ombre" di cui egli stesso è componente e figlio ribelle]. Il vero protagonista è infatti l'ambiente metropolitano. La città situa in un imprecisato futuro e decora attraverso il retroadattamento il mondo di riferimento (il disfunzionamento del sistema idraulico è una figura cara anche a Lawrence G. Paul designer di "Blade Runner"), ma soprattutto definisce il protagonista come persona, come ruolo e come performance. Il gigantismo delle architetture e il loro decadimento strutturale sono perfettamente funzionali nell'isolare e

sottolineare l'eccezionalità delle apparizioni dell'eroe. Questa piattaforma definisce il nuovo Batman nei termini di un anti-corpo caratterizzato dall'anti-gravità delle performance atletiche e dalla pervasività del raggio della sua azione. La tecnologia per Nolan è un bozzolo da cui può scatenarsi un essere migliore, superiore, ma anche un terrore capace di brillare nell'oscurità più cupa. La maschera del cavaliere nero è allo stesso tempo uno studio sulle forme desideranti del futuro, caratterizzate da verosimiglianza e simulazione, e una rappresentazione di forme terribili pervase dalla contaminazione e perversione con il male. Nolan mette in scena le azioni del supereroe attraverso un'estetica che ricorda i film dell'orrore. Il nuovo Batman si mimetizza nell'ombra, convive con gli animali notturni, piomba dall'alto come un rapace e trascina la sua preda nell'oscurità (lo stile degli scontri rende omaggio più all'iconografia di *Alien* che a quella di *Spider-man*). È dunque un Batman che si insedia nella città di Gotham come un corpo estraneo, prodotto dallo stesso male che vuole combattere. Anche la figura del rogo finale purificatore, è usata da Nolan contro il suo stesso eroe per sottolineare la mostruosità della creatura».⁴

Ne *Il cavaliere oscuro*, il secondo capitolo diretto da Nolan – con un Joker/Heath Ledger da capogiro: il suo belletto che cola come in un pianto rabbioso di disperazione celata è agli antipodi di quello cartoonistico e disegnato in punta di matita di Jack Nicolson –, gli elementi quali la monorotaia e i bassifondi vengono messi da parte, per evidenziare e mostrare, invece, tutte le sfaccettature di una città che adesso è palesemente affine alla New York del mondo in cui viviamo. «Dai capolavori gotici di Burton al *camp* assurdo di Schumacher [Joel, che firma con carnevalesca regia *Batman Forever* (1995) e *Batman e Robin* (1997)], fino allo stesso *Batman Begins* proprio di Nolan, tutto sembra sovvertito, resettato, come in un *Batman Anno Uno*, concepito da Joker-punk-Anticristo-Sid Vicious. Taglio sulla tela, baffi sull'eroe come in *Il ritorno del cavaliere oscuro* [la *graphic-novel* di Miller]. Persino Gotham sembra una città americana qualsiasi, anzi sembra la Chicago newyorkeggiante in cui è stato girato. Grattacieli, banche, vetro e metallo. Una metropoli occidentale qualunque, anzi, non diversa nemmeno da Hong Kong in cui vola Batman in

una sequenza aerea. Nessun gargoyle, nessun drago alato, nessuna statua gotica da fumetto dark».⁵

È una città paranoica, formata da innumerevoli sfaccettature, costruita a strati e che tende a svilupparsi sia verso l'alto che tentacolarmente in orizzontale. Una città spaventata da tutto e da tutti, fotografata per la prima volta con realismo e ferocia, anche grazie all'IMax, risoluzione che consente un'ottica più epica e potente: vista dall'elicottero (le vie come buissimi canyon tra i grattacieli in cui Batman si butta a capofitto), oppure attraverso vaste pareti di vetro, in un sovrapporsi di metalli e superfici trasparenti. È una città in cui esiste un ordine dall'equilibrio precario grazie alla vigile presenza di Batman. Ma è un ordine che inizia a sgretolarsi all'inizio del film quando si scopre che le prodezze dell'uomo pipistrello stanno non solo invogliando i criminali a raffinare le loro arti ma anche ispirando una galleria di vigilantes fatti in casa.

Di fatto il film risente pesantemente degli eventi accaduti nel settembre 2001 e lo manifesta. Sotto attacco sono tutti i simboli dell'*american way of life* o glorificati in conseguenza dell'attacco terroristico: il camion dei pompieri (in fiamme), lo school bus (diventato veicolo di morte), i grattacieli separati dall'abisso solo da vetrate trasparenti sempre sul punto di infrangersi. «[...] entrano in scena tutte le paure dell'America contemporanea. Non si è mai visto un film in cui, tanto di frequente, vengono infrante le pareti vetrate dei grattacieli: come sono lontani i tempi in cui il trailer del primo Spiderman, con la tela dell'Uomo Ragno stesa fra le Torri Gemelle, veniva tolto dalle sale per "opportunità politica" (c'era appena stato l'attentato, pareva brutto). Il cavaliere oscuro è il vero, grande film sull' America post-11 settembre: non tanto per le continue allusioni al terrorismo nelle sadiche imprese del Joker, quanto per l'insistenza nel raccontare una società iper-controllata».⁶

Così come nel primo film è la città stessa a partorire gli individui negativi che la popolano (e l'antagonista, Ra's Al Ghul, vuole eliminare, con scopo quasi eugenetico, tutto ciò che di marcio vive nella città), così nel secondo i cittadini-massa stessi diventano prole e coscienza della metropoli, ne vivono gli eventi, ne prendono le decisioni e, a loro volta, ne subiscono gli eventi e le decisioni che essa prende per loro. Nolan conduce lo sguardo dello spettatore in un gioco perverso, che si annoda nella psicologia dei suoi protagonisti e si complica

nell'interazione tra i personaggi e il paesaggio metropolitano dominato dal denaro. Sviluppata la sua mentalità investigativa e dichiarata la sua formidabile capacità abduktiva, il cavaliere oscuro di Nolan è un detective incorruttibile a caccia di prove (un proiettile esplosivo nel muro vale un indizio), che tocca cadaveri, frana sulle macerie dei palazzi e agisce in una "giungla d'asfalto" dentro una divisa leggera da "corpo speciale".

«È una favola sul potere, e anzi è una favola sulla paura e sull'ordine [...]. Molti sono i suoi protagonisti, alcuni individuali – l'uomo pipistrello/Christian Bale, il procuratore Harvey Dent/Aaron Eckhart, il tenente James Gordon/Gary Oldman, il sindaco/Nestor Carbonell –, e uno collettivo. Ed è questo, ossia la folla di Gotham City, il più decisivo, per quanto mai stia davvero al centro della scena». Più che individui singoli i cittadini sembrano «una totalità indistinta e omogenea che si muove sullo sfondo. In primo piano, invece, vivono e prendono decisioni magistrati, politici, avvocati, poliziotti. Su di essi vigila Batman, il superindividuo, il decisore assoluto, il portatore del Bene. Ma tutti, dal ricco imprenditore che vola sopra i grattacieli vestito da stupido, al poliziotto che dà la caccia ai soldi della mafia, hanno come riferimento costante quella massa senza volto. È la sua paura che gestiscono e governano. È il suo bisogno di sicurezza, o meglio è il loro continuo, "vivente" sospetto d'essere insicura che vogliono blandire e controllare. Lo facciano per idealismo, come il procuratore Dent, o lo facciano per calcolo e in vista della carriera, come il sindaco, ogni loro mossa e ogni loro piano sono volti a garantire la legalità e l'ordine, o comunque a darne l'illusione. Che si tratti di un'illusione è ben mostrato da Nolan. Non è forse una sorta di criminale il loro alleato segreto, l'uomo pipistrello? Nero come la notte e come la morte, contraddice ogni legge di Gotham. Ma più d'un filosofo politico della nostra epoca trista direbbe che è il male minore, necessario per contrastare quello ben più grave dei nemici della società. Insomma, Batman è il volto favolistico, e si potrebbe anche dire mitico, dell'ideologia della tolleranza zero, dell'ossessione dell'ordine e della sicurezza.

C'è però un altro protagonista, nel film. Anzi, c'è un antagonista radicale, folle e a modo suo più saggio del superindividuo in mutande di kevlar. Dietro il suo sorriso orrido e sarcastico, appunto, il Joker smaschera e rende vani ogni

sua mossa e ogni suo piano, e con essi quelli degli altri individui decisori. Di sé dice con orgoglio d'essere il portatore del caso e del caos, che nella loro cecità tutti gli esseri viventi fanno uguali, così rendendo a tutti una paradossale, ironica giustizia. E proprio come il caso e il caos, il mostro con la bocca tagliata minaccia di togliere a tutti la possibilità di un futuro: a Batman e ai suoi alleati quello del potere (della gestione e del governo della paura), e agli abitanti-massa della metropoli quello, illusorio e pericoloso, di un mondo senza attriti». ⁷

«Se l'*impero* [corsivo nostro] può dispiegare tecnologie orwelliane di repressione» dice Mike Davis, «i suoi emarginati hanno gli dei del caos dalla loro parte». ⁸ Sembrerebbe riflettere bene quanto mostrato nel film di Nolan, dove Batman usa quanta più tecnologia per accentrare potere di controllo nelle proprie mani (suscitando reazioni morali in quei pochi amici che lo circondano), e il Joker – vero e autentico figlio di Gotham e sua anima nera complementare all'uomo pipistrello – si fa quasi il messia dei reietti generati dalla stessa città. Egli proviene dalle viscere più profonde e oscure di Gotham, così come profonde e oscure sono le sue origini: la sua ferita, aperta in un "sorriso", è figlia di una leggenda declinabile all'infinito ma comunque riconducibile al corpo malato della metropoli, alle sue contraddizioni. Joker, spesso inquadrato dal basso verso l'alto, è un simbolo di ribellione all'ordine costituito e ricercato insistentemente, un freak come Batman – suo opposto prolungamento: l'uno non esiste senza l'altro –, che nasce dalla nostra stessa civiltà.

Questo è autenticamente il film di Joker, non di Batman: «L'unica immagine forte e suggestiva che ha per protagonista il pipistrello è quella in cui Batman è munito di una sorta di scanner che gli esce, per fasci di luce, dalle fessure-occhi della maschera. Il suo corpo è cinema, ma si è fatto puro mezzo: sembra ormai un mero proiettore. Illumina e mette a fuoco altro da sé. I cattivi, la violenza, la morte e il Male, i veri protagonisti. Punto di non ritorno. Purtroppo i produttori dei *cincomics* hollywoodiani non coglieranno la lezione sul lato oscuro e dannato di *Il cavaliere oscuro* – e del mondo – e continueranno a riciclare anonimi e patetici eroi in calzamaglia che si prendono ancora maledettamente sul serio». ⁹

Quindi, «a tutti si consiglia di prestare attenzione al Joker, neutralizzato ma non vinto, e sempre incombenza sugli entusiasmi dei teorici (e dei pratici) dell'ordine a ogni costo». ¹⁰ Anche attraverso l'illusione e la mistificazione, come si evince dall'emblematica scena finale del film che dimostra come la città noliana diventi addirittura carnefice del proprio giustiziere. Le paure, le paranoie e l'odio generato deve essere necessariamente scaricato su un individuo, un nemico, sia esso un criminale, un pazzo o l'eroe che fino all'ultimo l'ha difesa strenuamente. La frase che il commissario Gordon pronuncia: «*perché Batman è l'eroe che Gotham merita, ma non quello di cui ha bisogno adesso*» è sintomatica del fatto che la città stessa, viva più che mai, è in realtà vittima di sé stessa, del catastrofismo e del terrore generatosi, ma è anche un segnale di speranza, che fa capire che per quanto una ferita possa essere grande, per quanto essa possa profondamente intaccare la natura umana (che resta comunque alla base di quella della metropoli), essa alla fine riuscirà ad emergere, a patto che sopporti il peso degli atti che l'umanità stessa ha scatenato.

«Guarire è una questione di tempo, ma a volte è una questione di opportunità» (Ippocrate).

¹ Luca Barnabè, *La caduta degli eroi* in *Duellanti* n. 45, settembre 2008.

² Antonella Licata, Elisa Mariani-Travi, *La città e il cinema*, Testo&Immagine, Roma 2000, p. 90.

³ Antonella Licata, Elisa Mariani-Travi, *op. cit.*, p. 89.

⁴ «[...] Per quanto riguarda le novità tematiche di questo Batman è da segnalare la nuova prospettiva scelta per raccontare l'eroe. In questo caso, il dualismo non gioca più solo a livello individuale Bruce o Batman (come nei precedenti episodi), ma è la maschera stessa a vivere una scissione che sposta l'attenzione dall'uomo all'eroe, e situa il mito in bilico costante fra tragedia e commedia, punizione e perdono. La scelta di un attore atletico e fisicamente versatile come Christian Bale dimostra che a Nolan non interessa più la contrapposizione culturale tra l'uomo di massa e l'individuo superiore (il capitalista ha ormai inglobato il superuomo), quanto il dualismo tra il possesso della tecnologia e l'etica del suo utilizzo. La maschera diventa solo un motivo figurativo con il quale affrontare il problema del (super)potere e della sua amministrazione nella società contemporanea. Non è un caso che Bruce venga addestrato in estremo oriente, da fanatici religiosi che covano un desiderio di vendetta contro una metropoli occidentale, e neppure che Wayne, e prima di lui suo padre, sia a capo di una società che domina attraverso la produzione di tecnologie di distruzione la città-stato di Gotham City». Massimiliano Troni, *The Dark Night Begins* consultabile all'indirizzo http://www.spietati.it/archivio/recensioni/rece-2004-2005/b/batman_begins.htm

⁵ Luca Barnabè, *La caduta degli eroi*, cit.

⁶ Alberto Crespi, Recensione in *L'Unità*, 23 luglio 2008.

⁷ Roberto Escobar, Recensione in *Il Sole-24 Ore*, 3 Agosto 2008.

⁸ Mike Davis, *Il pianeta degli slum*, Feltrinelli, Milano 2006, p. 183.

⁹ Luca Barnabè, *La caduta degli eroi*, cit.

¹⁰ Roberto Escobar, Recensione, cit.





BORDERTOWN

Lingua originale/Inglese/Spagnolo/**Paese**/USA/UK/**Anno**/2006/

Durata/112'/**Genere**/Drammatico/**Colore**/Colore/**Audio**/Dolby Digital/**Rapporto**/1,85:1/

Regia/Gregory Nava/**Soggetto**/Gregory Nava/**Sceneggiatura**/Gregory Nava/

Produzione/Simon Fields/Jennifer Lopez/Gregory Nava/**Distribuzione italiana**/Medusa/

Attori/Personaggi/Jennifer Lopez/Lauren Adrian/Antonio Banderas/Alfonso Diaz/Maya Zapata/Eva/Martin Sheen/George Morgan/Sonia Braga/Teresa/

Fotografia/Reynaldo Villalobos/**Montaggio**/Padraic McKinley/**Musica**/Graeme Revell/

Scenografia/Miguel Ángel Álvarez/**Locations**/Albuquerque, New Mexico, USA/Ciudad Juárez, Chihuahua, Messico/Mexicali, Baja California Norte, Messico/Nogales, Sonora, Messico

Temi/città globali/margini urbani/spazio dei flussi/territori metropolitani



«...l'hanno presa la mia terra».

«Chi ha preso la terra?».

«Il governo. Non potevamo pagare le tasse e allora ci hanno detto "andate al confine a lavorare nelle maquiladoras, fate soldi per tenere la terra", ma qui niente soldi».

La storia: «Lauren Adrian, ambiziosa reporter del Chicago Sentinel, conduce un'inchiesta a Juárez, in Messico, per fare luce su alcuni omicidi ai danni di giovani operaie. Con l'aiuto di un ex collega la giornalista si impegna a proteggere Eva, una delle poche messicane sopravvissute alle violenze».¹

Seguendo l'analisi tracciata da Manuel Castells² dicevamo che il fenomeno delle città globali, lungi dall'interessare esclusivamente un numero ristretto e limitato di centri urbani più grandi e posti in posizione gerarchica, è assimilabile ad un processo che, coinvolgendo in una rete per l'appunto di dimensioni globali questi centri urbani assunti come nodi, estende i suoi effetti anche a livelli inferiori, su scale ridotte, all'interno di ogni paese, in una fitta maglia di reti e sottoreti tra loro interconnesse.

Castells proseguiva sostenendo che a loro volta questi nodi contribuiscono a generare al loro intorno un territorio che, cresciuto e sviluppatosi sull'onda della popolazione attratta verso i nodi stessi dalle possibilità di vita e di lavoro che offrono per via dell'alta concentrazione di mezzi di produzione, è per forza di cose costretto a restare ai margini, senza alcuna possibilità di integrarsi al tessuto urbano preesistente e di entrare a far parte del suo funzionamento. Dicendo questo riportava l'esempio di Città del Messico, dove le *colonias populares*, cresciute *spontaneamente* ai suoi margini, accolgono tutta quella popolazione migrata lì nella speranza di trovare una qualche occupazione, di cui la maggior parte, rimanendone esclusa, diventava di conseguenza *sovrappopolazione*. Quindi il processo delle città globali è anche il processo di attrazione di popolazione verso i nodi che compongono la rete, siano essi piccoli o

grandi, deboli o forti (intesi secondo la scienza delle reti), in cui passano, convergono e si concentrano i flussi di capitali. Poco importa allora, ai fini della produttività, se questa popolazione diviene sovrappopolazione relativa ammassandosi ai margini urbani che ingrossano senza diventare parte funzionale dell'esistente.

Rimaniamo in Messico, paese che sembra offrire numerosi esempi al riguardo, e puntiamo il nostro obiettivo al confine con gli USA, là dove El Paso, Texas, si fonde con Ciudad Juárez, Messico, separate dal letto del Rio Bravo che funge da confine e frontiera tra le nazioni. Insieme le due città formano un'area metropolitana bi-nazionale di circa due milioni e mezzo di abitanti. Proprio a Juárez si svolge la vicenda narrata da *Bordertown* (il nome già di per sé è significativo), film ispirato a fatti di cronaca nera che vedono l'assassinio di «430 donne (di età compresa tra i 6 e i 25 anni) trovate massacrate nei campi intorno a Ciudad Juárez, e di altre 600 scomparse dal 1993».³ Racconta la didascalia iniziale della pellicola:

«Come conseguenza del NAFTA – l'Accordo Nordamericano di Libero Scambio – imprese di tutto il mondo hanno costruito fabbriche in Messico lungo il confine con gli Stati Uniti. Approfittando di mano d'opera a buon mercato e dell'assenza di dazi doganali, queste imprese producono a basso costo beni da vendere negli Stati Uniti. A Juárez, dove sorgono più di mille di queste fabbriche, chiamate "maquiladoras" ogni tre secondi viene prodotto un televisore e, ogni sette secondi, un computer. Le "maquiladoras" impiegano principalmente giovani donne, perché lavorano per salari più bassi e si lamentano meno dei lunghi turni e delle dure condizioni di lavoro. la maggior parte delle "maquiladoras" è attiva 24 ore al giorno. Molte donne vengono aggredite durante il trasferimento da e per la fabbrica, sia di notte che al mattino presto. Le imprese non forniscono alcuna protezione ai lavoratori».

«Le *maquiladoras* attingono da questo stesso bacino di popolazione impoverita la mano d'opera di cui hanno bisogno ma, malgrado tutti i vantaggi (fiscali, infrastrutture moderne e gratuite, salari bassi) di cui beneficiano, non partecipano in nessun modo allo sviluppo della città, tanto che il 14% della popolazione non ha ancora un accesso diretto all'acqua potabile, mentre il 44% delle strade sono ancora senza asfalto e prive di illuminazione notturna».⁴ Di

fatto, come spiega Mike Davis, «in Messico la percentuale della popolazione che vive in povertà estrema è passata dal sedici per cento del 1992 al ventotto per cento del 1999, nonostante le tanto reclamizzate [ovviamente da parte di chi ne ricava profitti] “storie di successo” delle *maquilladoras* di confine e della zona del Nafta». ⁵

Il film parte da questo interessante soggetto ma, diciamolo subito, non sa bene come gestirlo e presto si dimostra non all'altezza del materiale che il regista, nonché sceneggiatore, ha per le mani. Tutto si riduce ad un piatto dramma (molto) giornalistico e (poco) giudiziario *all'americana*, con aspirazioni da “cinema civile” e di denuncia, senza però mai entrare nel merito dei profondi meccanismi che determinano ciò che ci suggerisce la didascalia iniziale (già di per sé in questo senso anticipatoria), e quando lo fa, o meglio lo tenta, non va oltre i soliti luoghi comuni e cliché del caso. La trama è costruita attorno alle figure stereotipate di due giornalisti (lei in carriera e americana di origini latine che ha cancellato il suo passato ora a poco a poco riaffiorante, lui messicano) alle prese con le indagini e con il salvataggio di una ragazza, Eva/Maya Zapata che è riuscita miracolosamente a sfuggire ai suoi aguzzini mentre tornava alla sua casa nella baraccopoli.

Insomma, la *bordertown* che il film si ripromette di trattare fin dal titolo e i meccanismi e le condizioni lavorative delle *maquilladoras* praticamente restano sullo sfondo, soffocati non solo da una trama che privilegia l'enfasi, la retorica e la denuncia civile concentrandosi sulla storia individuale (ma uguale a quella di moltissime altre) della ragazza salvatasi, ma anche dalla presenza scenica dei due giornalisti, senza macchia e senza paura, Lauren Adrian/Jennifer Lopez e Alfonso Diaz/Antonio Banderas, che senza dubbio danno risonanza mondiale al film e quindi, giustamente, ai fatti di cronaca a cui è ispirato, ma allo stesso tempo lo rendono docile e artefatto.

Comunque sia, vediamo ora di trarre dalla pellicola ciò di cui ci siamo ripromessi trattare. Ciudad Juárez per come si presenta nella realtà risponde ottimamente a quanto dicevamo all'inizio: non è uno dei principali nodi della rete mondiale delle città globali ma, pur nella sua scala ridotta, ovvia a quelle medesime funzioni, attirando su di sé braccia lavoratrici a bassissimo costo da tutto il Paese. Le *maquilladoras*, a ciclo produttivo continuo, le accolgono a

pieno ritmo. La produttività è altissima e quindi molta popolazione giunta fin lì rischia di essere relativamente esclusa e/o riassorbita, a seconda dei casi. Queste fabbriche spuntano come funghi, ognuna anello della più grande catena di montaggio globale che si dispiega sul territorio, tra le maglie della metropoli globale. Sono spesso l'ultimo anello della catena, assemblano il prodotto finito con le merci *parziali* provenienti in maggioranza dagli *States* a cui poi lo rimandano per essere immesso sul mercato, il tutto in regime esentasse.

Nava ci mostra per la prima volta queste *maquilladoras* attraverso lunghe carrellate durante lo scorrere di titoli di testa, colte col sole al tramonto che dona una luce intensa e ricolma di tutte le sfumature del giallo e dell'arancio che accompagneranno la fotografia del film fino alla fine, escluse le scene girate all'interno delle fabbriche, dove al contrario predomina una fotografia fredda dai toni leggermente virati sul blu e sul bianco, come a sottolineare l'artificialità e la disumanizzazione di quei luoghi.

È attorno a questi sistemi industriali che sta crescendo un esercito di baracche, ai bordi della più grande *bordertown* Juárez, dove in molti trovano rifugio e alloggio, seppure temporaneo, e la vita scorre tra turni di fabbrica o impossibilità concreta di accedervi o il rischio di essere massacrati e uccisi. «Oltre ad essere una città di confine, *Bordertown* è anzitutto “città rotta”, ressa di vite spezzate, entroterra del lavoro frammentato, interruzione definitiva del sogno. Frantumazione del luogo umano nella pluralità dei vicoli pseudourbani e nei vuoti del deserto. In queste assenze, non luoghi della lacerazione, vengono stuprate e uccise (seppellite, quindi annullate) le donne durante e dopo i turni di lavoro». ⁶ Più che un anonimo non luogo quindi, un vero e proprio territorio di conflitto.

Peccato che il film ce la mostri inizialmente alla svelta, quasi a volerne sfuggire, a distogliere lo sguardo da quelle lamiere fumanti che segnano il margine tra la città ufficiale e il deserto alle spalle, seguendo con la mdp una macchina che percorre le strade di Juárez enunciando dai megafoni che tiene sul tettino i fatti di cronaca di cui la città in continuazione si macchia. Megafoni, e giornali, subito azzittiti e sequestrati dalla polizia che non vuole eccessiva pubblicità a riguardo. Sulla baraccopoli vi ritorna con più attenzione successi-

vamente, quando la giornalista Lauren Adrien si reca sul posto per la prima volta a seguito delle sue indagini sulla catena ininterrotta di omicidi, ma Nava ancora una volta non va oltre qualche inquadratura enfatizzata dalla musica drammatica, con l'obiettivo della mdp che, con rapidità, zoomma leggermente avanti e indietro a mimare una sorta di "effetto documentario". Juárez invece ci appare spesso in notturna, come una bolgia di traffico, luci al neon, bordelli, bar e locali notturni, vicoli stretti e umidi dove spesso avvengono i stupri e le violenze. L'immagine che ne esce è un po' folkloristica, da cartolina, che la musica *mariachi* in sottofondo contribuisce a sottolineare. A quest'immagine urbana fa da controcanto quella degli alberghi e delle ville con giardino della borghesia locale che scopriremo connivente col sistema dei massacri impuniti.

Le indagini dei due giornalisti intanto proseguono tra l'omertà e gli ostacoli frapposti dalla polizia e dalle autorità. La Adrien, pur di andare fino in fondo, si fa assumere in una *maquilladora* e, nel suo ritorno a casa, sale sullo stesso autobus dove Maya, la ragazza sopravvissuta, era stata violentata. Lei non subisce la stessa sorte, e arriverà a scoprire una fossa comune di cadaveri nascosta tra i rottami di una discarica nel deserto, il "covo" delle abituali sevizie, nonché a far arrestare il suo assalitore, ora in attesa di processo. Ora la giornalista è in grado di scrivere il suo pezzo da pubblicarsi negli USA, sulla pagine del *Chicago Sentinel*, ma tutto viene bloccato dalle autorità americane, che vedono come fumo negli occhi l'attacco frontale al NAFTA dalle colonne dell'articolo stesso, in ragione del quale, visto i profitti che innalza, scrive Adrien, viene ridotta al silenzio ogni denuncia sui massacri alle donne. Lei rimarrà allora a Juárez, sostenendo la ragazza che testimonierà davanti ad un giudice accusando il suo assalitore e prenderà il posto al giornale locale (rinunciando alla carriera da corrispondente estero) del suo collega Diaz, ucciso nel frattempo da alcuni sicari, mai individuati. Nonostante tutto, gli omicidi continueranno ancora a perpetuarsi.

Il film si chiude in questo modo. La *bordertown* fatta di baracche nelle scene finali brucerà in un fuoco purificatorio in cui troverà la morte l'altro aguzzino di Maya, durante il suo ultimo tentativo di eliminarla, lei e la giornalista, per mettere a tacere ogni possibile incriminazione.

La dimensione spaziale mostrata dal film è giocata sulla contrapposizione tra spazi aperti e spazi chiusi che si sovrappongono alla marginalità del luogo, e alla sua atmosfera giocata sull'essere *dentro* e sull'essere *fuori* rispetto ad un confine amministrativo. Uno spazio metropolitano divenuto crocevia di caratteri economici, urbani e paesaggistici che lì si cristallizzano in un unico insieme correlato: lo spazio dei flussi dell'economia globale, liscio e libero da ogni impedimento che ne freni le potenzialità di sviluppo formalizzato nelle *maquilladoras*; il margine urbano dove si ammassa la popolazione lavoratrice e quello *spontaneo*, rifugio di quella in sovrappiù; le restrizioni, le barriere, gli ostacoli che lo Stato, in questo caso sia messicano che americano, impone ai corpi che tentano l'attraversamento del deserto e i conseguenti posti di blocco e prigioni che frammentano un territorio che si vuole aperto ai flussi delle sole merci; il deserto che circonda e fa da sfondo al tutto e allo stesso tempo da spazio di connessione tra questi differenti territori.

«Lo spazio interno al film è lottizzato (ancora suddiviso) tra ambienti angusti, soffocanti, chiusi (la fabbrica, la redazione, la camera d'albergo, il vicolo cieco – dove nessuno può/vuole vedere le violenze – l'autobus, il bagagliaio [all'interno del quale Maya tenta in un certo momento la traversata finita male del deserto]) e luoghi fin troppo aperti ai soprusi (le distese notturne). È l'antitesi che tematizza l'antinomia tra lo spazio stretto di un apparente rifugio e i luoghi dell'afflizione allargata, mostrata».⁷ Il materiale su cui la pellicola poteva ben lavorare c'era eccome. Peccato che si (dis)perda in un collage di luoghi comuni intrisi di facile retorica e moralismo che, non intaccando minimamente, se non a suon di vuoti slogan e pistolotti giornalistici, la natura *globale* con riflessi frattali sul *locale* di quel "sistema" che prima estrae facile plusvalore dal lavoro dei corpi vivi inchiodati alle moderne catene di montaggio e controllati da quel dispositivo architettonico che è la fabbrica-azienda per poi massacrarli e ucciderli come bestiame o comunque merce facilmente ricambiabile visto il flusso continuo di nuovi migranti da regioni ancora più povere, non toglie né aggiunge nulla alle reali vittime quotidiane che il film si preoccupava in teoria di mostrare.

¹ Ivan Moliterni, Recensione in *Duellanti* n. 34, aprile 2007.

² Manuel Castell, *La nascita della società in rete*, Università Bocconi, Milano 2008.

³ Cristina Papa, *Ciudad Juárez: La città della morte*, consultabile all'indirizzo <http://www.womenews.net/spip3/spip.php?article352>

⁴ Cristina Papa, *Ciudad Juárez: La città della morte*, cit.

⁵ Mike Davis, *Il pianeta degli slum*, Feltrinelli, Milano 2006, p. 149.

⁶ Ivan Moliterni, Recensione, cit.

⁷ Ivan Moliterni, Recensione, cit.

CEMENTO ARMATO

Titolo internazionale / Concrete Romance /

Lingua originale / Italiano / **Paese** / Italia / **Anno** / 2007 / **Durata** / 102' /

Genere / Drammatico / **Colore** / Colore / **Audio** / Sonoro / **Rapporto** / 2,35:1 /

Regia / Marco Martani / **Soggetto** / Luca Pondelmengo / **Sceneggiatura** / Fausto Brizzi / Marco Martani / Luca Pondelmengo /

Produzione / Fulvio Lucisano / Federica Lucisano / **Distribuzione italiana** / 01 Distribution /

Attori / **Personaggi** / Nicolas Vaporidis / Diego / Giorgio Faletti / il Primario / Carolina Crescentini / Asia / Dario Cassini / Silvio Cola / Matteo Urzia / Samuele / Ninetto Davoli / Pompo / Thamisanqa Molepo / Said / Paolo Bernardini / Puccio / Valon Ratkoceri / Unca / Gerolamo Alchieri / Cima / Fabio Camilli / Commissario Petacchi / Pietro Ragusa / Tanabuso /

Fotografia / Marcello Montarsi / **Suono** / Marco Fiumara / Diego De Santis / **Montaggio** / Lucia Pandolfelli / **Musica** / Paolo Buonvino / **Scenografia** / Maria Stilde Ambruzzi / **Locations** / Garbatella / Tor di Monaca, Roma, Italia

Temi / *periferia centrale*



«Cosa vedi fuori dalla finestra, Said?».

«Solito traffico...».

«Sbagliato. Cemento armato. Niente cartoline per i giapponesi, niente monumenti, niente chiese antiche, niente Colosseo. Solo cemento armato. Da Casalbruciata, a Pietralata, poi scendendo giù per la Tiburtina, fino a San Basiglio; poi più a nord, verso Fidene, Prima Porta. La vera Roma è questa».

La storia: Diego, fidanzato con Asia, è un ragazzo che vive di espedienti e piccoli furti. Bloccato nel traffico cittadino, decide di farsi largo frantumando gli specchietti delle auto in coda ma qualcuno tra gli automobilisti non sembra gradire lo scherzo ed è deciso a fargliela pagare cara. È Franco Zorzi detto “il primario”, feroce boss della malavita romana che controlla quasi tutti i traffici illeciti della Capitale.

Abbiamo detto che nella compilazione di tale lavoro di tesi non avremmo fatto preclusioni sulla base del genere o della presunta qualità di un'opera cinematografica, ma che avremmo utilizzato come uno strumento (un bisturi, un grimaldello) qualsiasi film della contemporaneità che si dimostrasse utile ai fini della nostra analisi, ai nostri obiettivi. Bene, se ora ci accingiamo ad esplorare *Cemento armato* è per via del fatto che fin dal titolo la pellicola sembra promettere bene, almeno stando ai temi contenuti e indagati appunto dal nostro lavoro. Il film però sembra fallire quanto il titolo contribuisce a coltivare nell'immaginario del potenziale spettatore un poco attento, e allora cerchiamo di capire come e perché la pellicola (un *noir* nelle intenzioni del regista) non abbia funzionato – almeno rispetto al nostro metro d'analisi ed obiettivo.

Cemento armato è il film d'esordio del neoregista Marco Martani, ex sceneggiatore – insieme col fido compagno Fausto Brizzi – di numerose pellicole natalizie (i cosiddetti “cine-panettoni”, sempre, nel bene o nel male, campione d'incassi dello Stivale italico) interpretate dalla coppia Boldi-De Sica, poi pas-

sati alla realizzazione di opere proprie. Se Brizzi ha infatti diretto *Notte prima degli esami* e *Notte prima degli esami – Oggi* avvalendosi della sceneggiatura scritta appositamente da Martani, in *Cemento armato* i due si scambiano i ruoli continuando a lavorare però con lo stesso cast utilizzato per le due “commedie giovanili” che hanno fatto il pieno al botteghino italiano tra il 2006 e il 2007. Squadra che incassa non si cambia. E così anche in questo nuovo film uscito nell'ottobre del 2007, che ricordiamo pretende di essere un *noir* metropolitano, ritroviamo i corpi e le facce di Giorgio Faletti/il Primario, Carolina Crescentini/Asia e Nicolas Vaporidis/Diego, impiegati in una storia che questa volta si voleva di tutt'altro respiro rispetto appunto alle precedenti interpretate. A nostra impressione i risultati conseguiti non sembrano un granché, soprattutto per quel che riguarda le interpretazioni di Faletti e Vaporidis, forse inadatti e al limite del caricaturale. Ma non tocca a noi giudicare la riuscita o meno delle loro interpretazioni, per quello c'è già la critica specializzata che, a proposito, non pare affatto essere stata molto tenera con la pellicola e con chi ne ha preso parte.¹

«Si tratta di un noir, in una Roma sconosciuta. Abbiamo girato al Pigneto, alla Garbatella, posti che gettano uno sguardo su una periferia orribile, da qui il titolo *Cemento armato*. Una periferia degli abusi edilizi, che non ha però niente a che fare con le borgate alla Pasolini»,² afferma il regista. Sorvoliamo sull'aggettivo “orribile”, molto emotivo e poco concreto (anzi *concrete*), e in fin dei conti anche un po' fuori luogo in tal caso.

La questione è un'altra. Invitiamo pertanto il lettore a scorrere di nuovo le battute del film che abbiamo riportato in apertura. Pronunciate dopo appena una ventina di minuti dal Primario, un palazzinaro (nonché trafficante di droga) che a sentirlo pare essersi comprato tutta quella parte di Roma in questione, sembrerebbero preannunciare chissà quale discesa agli inferi urbani, nel ventre di “mamma Roma”, giustamente definita *quella vera*, dove il corpo urbano diviene primo e insostituibile protagonista. Invece niente. Roma non c'è proprio; o almeno sta tutta concentrata in quella frase: dietro di essa, il nulla.

Sì, certo, la mdp in qualche occasione ci porta a spasso per la città, seguendo *dromoscopicamente* i motorini rubati da Diego sui quali attraversa quella Roma di cui si diceva: ecco allora le riprese fatte sulle sopraelevate, gli

svincoli stradali, i cavalcavia, le lamiere dei *guard rail* e delle auto che sfrecciano, l'asfalto caldo, fino al soffocante ingorgo sulla rampa in cui Diego rimane apparentemente bloccato e dove commette la bravata di rompere tutti gli specchietti che gli capitano *sotto piede*, tra cui anche quello dell'auto nuova del Primario, che ora medita vendetta. Ebbene, solo in questa scena compare la folla, la massa di corpi che quotidianamente sciamano per Roma, quasi sempre racchiusa e protetta nei gusci delle automobili. Poi di colpo sparisce, e con essa Roma intera: «"la Città non consiste di case, portici, pubbliche piazze; sono gli uomini che fanno la città"»³ diceva di Roma l'imperatore Augusto. Dove sono nel film questi uomini? Dov'è Roma, quella indicataci dal primario? Le inquadrature sembrano escluderla così come la sceneggiatura. Niente passanti, niente capannelli, niente folle, niente vociare, niente vita quotidiana della Garbatella e degli altri quartieri di quella cintura urbana, niente *popolazione*. Al massimo, e forse messa solo per ricreare un vago sapore da periferia pseudopasiniana, l'officina e i rottami dello sfasciacarrozze Pompo/Ninetto Davoli, qua pallida ombra dell'attore che fu.

Un corpo urbano difficilmente è tale senza la strettissima correlazione col corpo umano. La mdp sembra tagliare fuori tutto ciò per concentrarsi unicamente sui personaggi del film ignorando il fatto che si muovano all'interno di un tessuto urbano. «E' ambientato a Roma, ma la storia si potrebbe adattare in una qualsiasi città europea»⁴ dice lo sceneggiatore Brizzi. Questa frase l'abbiamo già sentita e dopotutto l'abbiamo scritta anche noi in altre occasioni qui, in questo lavoro, presenti. Ma forse Brizzi sarebbe stato più corretto se avesse sostenuto che il film si sarebbe potuto benissimo girare *indoor*, in qualche studio, magari quelli di Cinecittà, con scenografie di cartone e inanimate: il risultato non sarebbe stato affatto differente. Non basta inserire in sede di montaggio qualche ripresa notturna a volo d'uccello su una Roma periferica per entrare in sintonia con l'ambiente urbano, che nel *noir* è più che fondamentale, così come non basta il sangue, gli spari e i morti ammazzati, che nel film certo non mancano, per realizzarlo. O le curiose citazioni dei dialoghi tra gli attori estrapolate direttamente da *Teoria generale del montaggio* di Sergej M. Eisenštejn per dare quella parvenza di tocco tarantiniano ironico e leggero.⁵

Più che a un *noir* metropolitano quindi il film assomiglia al melodramma per come sembra far precipitare le relazioni sentimentali e gli affetti familiari nel vortice di sangue previsto da una sceneggiatura un po' forzata nel creare le coincidenze attraverso cui il film avanza (il Primario cerca Diego per vendicarsi dello sgarro dello specchietto, e a sua volta Diego cerca il Primario perché ha violentato la sua ragazza, il tutto nella più completa insaputa da parte di entrambi). Il loro scontro sembra quasi quello di due tipi del *far west* che fanno di tutto per trovarsi e eliminarsi a vicenda. Intanto la città risulta ancora assente, latitante.

Cerchiamo ora di capire meglio perché *Cemento armato* è un tentativo fallito di *noir* metropolitano, genere cinematografico che nemmeno sfiora, e affidiamoci pertanto alle parole del critico cinematografico Mauro F. Giorgio che in una sua bella recensione ha ben esposto le enormi lacune del film sul rapporto corpo umano-corpo metropolitano, su come l'ambiente urbano non sia affatto secondario ma plasmi i personaggi che vi si muovono e ne determini la psicologia e le emozioni, riflesse a loro volta nelle atmosfere filmiche:

«Premesso che abbandonare la via sicura delle interminabili "notti prima degli esami" e del cinema neriparentiano per avventurarsi sulle strade (a dir poco perdute) del *noir*, in Italia, è già di per sé operazione di estremo coraggio, ci sembra che Martani (insieme all'entourage composto da Fausto Brizzi e Luca Poldelmengo) abbia affrontato questo imprevedibile detour a cuor molto leggero.

Se col genere non si scherza, come affermava Lucio Fulci qualche lustro fa, quando si stava toccando con mano l'ineluttabile destino di disfacimento di una parabola cinematografica, quella dei generi appunto, oramai spacciata, Martani, pur volenteroso e incolpevolmente caparbio, sembra trattare la materia con eccessiva e navigata nonchalance, a dimostrazione del fatto che non basta crogiolarsi sulla mimesi di modelli referenziali alti del nero italiano, Germi, Lizzani, Di Leo (e forse anche Lenzi) con imbarazzanti rigurgiti di pasolinismo, per fare un *noir*. Bisogna saper ricreare forma e significazione, e soprattutto bisogna lavorare "alla figura", proprio come un pugile sul ring, occorre che le figure del *noir*, personaggi e ambienti, (e le storie, situazioni diegetiche che li mettono in relazione), scaturiscano da un confronto credibile tra

natura umana e territorio (in fondo l'origine paradigmatica del noir – di tutto il noir a venire, dalla letteratura al cinema – è rintracciabile nel romanzo realista francese di metà '800) in modo da garantire quel movimento conflittuale proprio di un'antropologia minima verso lo spazio abitato, il confliggere di tale permanenza esistenziale in un ambito territoriale.

L'*ubi non consistam* del tentativo di Martani è localizzabile nel suo non essere in grado di generare un nuovo immaginario noir, proprio perché le figure a sua disposizione tradiscono, oltre alla scarsa attendibilità [...], l'impostazione posticcia del progetto nella sua totalità, dalla pretestuosità dell'inesco narrativo degli specchietti retrovisori alla gestione dei passaggi e degli snodi del racconto sul padronato malavitoso dell'Urbe, ai quali non è sufficiente imprimere buon ritmo, caratteri e situazioni studiate la notte prima (del film), risultando figurine di cartapesta che si muovono in un diorama urbano senza urbanità.

Il titolo è straordinariamente evocativo, ma dov'è questo cemento? Dov'è il rapporto tra uomo e spazio vissuto messo in opera, o in discussione dal noir? Su quale piano di senso devono misurarsi le traiettorie degli sguardi dei personaggi nella lotta per la definizione di se stessi e dell'appartenenza a o del territorio? Su quale distanza deve essere pensato il percorso di odio antropologico che divide atavicamente la zona periferica dal nucleo centrale, la Garbatella dai quartieri della Roma bene, se queste lontananze non sussistono neppure come spazi mentali nella dimensione dell'attanza? Allora risulta più convincente *Fame chimica* di Bocola e Vari [da noi analizzato], tanto per fare nomi, che questa problematizzazione dello spazio urbano almeno riesce a metterla in gioco, nonostante, anche in questo caso, l'interazione tra personaggi e psicologie suoni falsa.

Il problema di *Cemento armato* non è solo di quelle esili silhouette di cartone che ne popolano la diegesi, come non è solo dei vacui virtuosismi stilistici (le *plongée* sui corpi innamorati incapaci di restituire il dolore e l'ineluttabilità di un meccanicismo feroce) o della retorica di marca televisiva, quasi soap-operistica (l'orchidea che appassisce allo sfiorire della vita [nella scena finale, l'*ultimo duello*, quando Diego uccide il Primario e se stesso gettando entrambi giù da un ponte]) più che di derivazione hongkonghese come qualcuno ha rile-

vato, ma di pura e semplice (col)locazione, di un film che per essere ha bisogno necessariamente di situarsi, e questa situazione è di fallace indecidibilità tra un immaginario che non c'è più (il trapianto di *topoi* pseudo-dileiani su un contesto cinematografico profondamente mutato) e un immaginario che non è ancora, quello di una riformulazione consapevole dei codici del noir». ⁶

¹ *Cemento armato*, distribuito in quaranta paesi esteri, ha comunque avuto il suo piccolo riscatto vincendo in Germania il premio *The Heinrich* come Miglior Film alla 22ª edizione del Braunschweig International Film Festival, conclusosi lo scorso 9 novembre 2008.

² Da un'intervista consultabile all'indirizzo <http://www.cinebazar.it/riv1a001724.htm>

³ J.-B. Moheau, cit. in Andrea Cavalletti, *La città biopolitica. Mitologie della sicurezza*, Bruno Mondadori, Milano 2005, p. 51.

⁴ Da un'intervista consultabile all'indirizzo <http://www.cinebazar.it/riv1a001724.htm>

⁵ Cfr. Sergej M. Eisenštejn (a cura di Pietro Montani), *Teoria generale del montaggio*, Marsilio, Venezia 2004. Ci riferiamo alle due battute pronunciate dalla guardia del corpo Said/Thamisanqa Molepo al Primario, la prima riguardante il perché della parola "gringo", pronunciata dai messicani contro l'esercito USA: siccome le loro divise erano verdi, ed erano invasori, i messicani coniarono, forse inconsapevolmente, questa nuova parola derivante dalla fusione di "green" e "go", americani andatevene; la seconda inerente alle origini della parola "ok", in realtà composta originariamente da uno zero e da una kappa, a indicare che nessun soldato era stato abbattuto, riferendosi al periodo della guerra civile americana: "zero kill", questo il significato originale, da cui "ok", tutto a posto. Eisenstein ne parla nel suo celebre *Teoria generale del montaggio* (testo ampiamente studiato nelle scuole di cinema come quelle frequentate da Martani e Brizzi, entrambi usciti dal Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma), e usa entrambi gli aneddoti per mettere in luce le sfumature più nascoste della prassi del montaggio.

⁶ Mauro F. Giorgio, *Cemento poco armato. Tra due immaginari*, consultabile all'indirizzo

http://www.spietati.it/archivio/recensioni/rece-2007-2008/c/cemento_armato.htm

CERTI BAMBINI

Titolo internazionale / A children's story / **Lingua originale** / Italiano / **Paese** / Italia / **Anno** / 2004 /

Durata / 94' / **Genere** / Drammatico / **Colore** / Colore / **Audio** / Dolby Digital / **Rapporto** / 2,35:1 /

Regia / Andrea Frazzi / Antonio Frazzi / **Soggetto** / Diego De Silva / **Sceneggiatura** / Diego De Silva / Marcello Fois / Andrea Frazzi / Antonio Frazzi / Ferdinando Vicentini Orgnani / **Produzione** / Rosario Rinaldo / **Distribuzione italiana** / Mikado /

Attori / Personaggi / Gianluca Di Gennaro / Rosario / Miriam Candurro / Caterina / Sergio Solli / Casaluze / Arturo Paglia / Santino / Rolando Ravello / Sciancalepore / Nuccia Fumo / nonna di Rosario /

Fotografia / Paolo Carnera / **Suono** / Mauro Lazzaro / **Montaggio** / Claudio Cutry / **Musica** / Almamegratta /

Scenografia / Mario Di Pace / **Locations** / Fuorigrotta / Centro Direzionale, Napoli, Italia

Temi / territori metropolitani / margini urbani / *periferia centrale*



«Sotto il cavalcavia per il quartiere popolare nuovo c'è una breve galleria con una madonnina in fondo. È comoda, ma la gente la fa poco per via dei tossici. Quello è il posto. Rosario lo conosce benissimo, come potrebbe dimenticarlo».¹

La storia: «Come Rosario, orfano dodicenne alla periferia di una Napoli in-nominata, diventa un sicario al servizio della camorra».²

Quattro anni prima dell'acclamato *Gomorra* di Matteo Garrone, usciva nelle sale, giusto per poco meno di una settimana di programmazione, *Certi bambini* dei fratelli Frazzi, registi dal lavoro trentennale trascorso nelle produzioni televisive, qui alla loro opera seconda per il grande schermo.

Dicevamo che oggi sono in molti a spendere parole d'elogio per *Gomorra* che col proprio stile *documentaristico* ha contribuito a rendere noto a livello internazionale *O'sistema* (come ormai è definita la camorra dagli stessi camorristi) puntando lo sguardo dritto sulle periferie del napoletano. Ma nel 2004 in pochi si erano accorti e interessati al prodotto dei Frazzi, definito in certi casi come iperreale e melodrammatico nella rappresentazione, nella messa in scena di una realtà, almeno a sentire qualche critico, alterata, distorta, rivangante i soliti luoghi comuni della Napoli nera dei film del passato. Poi è uscito *Gomorra* e nessuno – ovviamente – ha avuto da ridire sulla realtà della periferia partenopea, di cui *Certi Bambini* per alcuni versi si era già fatto specchio.

Comunque sia, il film dei Frazzi è riuscito con fatica a farsi apprezzare nel tempo. Inizialmente rifiutato dai maggiori festival europei, come Cannes e Venezia, è risultato poi vincitore del *Grand Prix - Crystal Globe* al Festival Internazionale del cinema di Karlovy Vary, nella Repubblica Ceca, del 2004. È specialmente dopo questo riconoscimento che la pellicola ha ottenuto una maggiore visibilità, e il meritato e giusto apprezzamento, essendo uno dei migliori prodotti cinematografici italiani (e non è così scontato) del 2004. Lo è anche

per il fatto che sembra bandire e rifiutare qualsiasi sorta di moralismo o retorica nei confronti della storia narrata e dei giovanissimi soggetti che la vivono. La diegesi quindi non sembra incartarsi in quel *politically correct* a cui altre opere italiane mostrano riverenza. Girato e prodotto senza la pretesa di essere un cosiddetto film di denuncia, esprime l'intenzione di mostrare e raccontare, anche con la giusta dose di distacco, quella che è *una* realtà dei fatti.³

Il film è stato tratto dal premiato libro di Diego De Silva, di cui abbiamo riportato l'*incipit* in apertura, uscito solo tre anni prima e intitolato anch'esso *Certi Bambini*. Si mantiene per lo più fedele al racconto, come sostiene lo stesso autore (che ha partecipato anche alla stesura della sceneggiatura⁴), soddisfatto della resa cinematografica della sua opera letteraria. Gli stessi registi spiegano: «"Il "romanzo" neorealistico di De Silva ci ha conquistati alla prima lettura. Lo possiamo definire un docu-romanzo. È ambientato a Napoli, ma lo scenario potrebbe essere quello di una qualsiasi borgata di una grande città". Gli interpreti sono per lo più ragazzi presi dalla strada, che non avevano alcuna esperienza come attori, a parte il protagonista Gianluca Di Gennaro, nipote del cantante Nunzio Gallo».⁵

Di fatto Napoli, sia nel libro che nel film, non viene mai nominata, così come la camorra, e secondo noi è questa una scelta coraggiosa, ben precisa, mirante a sdoganare nell'immaginario collettivo la semplicistica riconduzione delle situazioni e dell'ambiente che il film mostra alla sola città partenopea, come se fossero determinate dalla cosiddetta *napoletanità*, quel modo di fare ed essere proprio, sempre secondo una certa mentalità, di quelle terre. Invece scegliendo appositamente di omettere la collocazione geografica è come se adagiassero la storia sull'arco di una vasta gamma di metropoli del mondo (non solo del cosiddetto Sud) tra loro distanti anche migliaia di chilometri ma ugualmente alle prese con problemi derivanti dalla medesima natura. Non è azzardato quindi affiancare *Certi bambini* ad altre opere cinematografiche mostranti realtà lontane solo geograficamente, come ad esempio *City of God*, un film che racconta l'infanzia e la crescita nelle favelas di Rio di Janeiro, di cui ci occuperemo in seguito.

I minuti dell'intera scena iniziale sono folgoranti ed eloquenti. Difficile renderne intensità con le sole parole. Dal nero dei titoli di testa si sfuma su di una

scogliera marina mentre viene scalata da un gruppetto composto da quattro ragazzini. La scogliera è completamente illuminata dal sole. La mdp li segue nell'impresa, per poi inquadrarli dall'alto della stessa, a picco sul mare. Poi dal basso, come a sottolineare la difficoltà della salita. Alle loro spalle ci sono i colori brillanti di un mare che appare come intatto e sereno, forse nelle intenzioni dei registi simboleggiante l'infanzia che, attraverso la salita, sta per essere abbandonata. In cima intravediamo un canneto. Non sappiamo cosa ci sia al di là. Arrivati in cima alla scogliera, i ragazzini penetrano nella vegetazione, strisciando tra le canne talmente fitte che lasciano filtrare poco la luce del sole. Che sia una metafora fin troppo chiara dell'attraversamento di una zona buia dell'esistenza, che separa l'infanzia dall'età adulta per questi bambini arrivata troppo in fretta? Comunque, una volta emersi dal fogliame ecco che di fronte a loro trovano un'autostrada, preannunciata finché erano nel canneto anche dai rumori di fondo dei veicoli che sfrecciano a tutta velocità.

Ora, quell'ostacolo urbano che si oppone al loro cammino diventa il pretesto per una prova di coraggio: attraversare l'autostrada senza rimanere investiti, giocando con la propria vita. Durante quei secondi di attraversata che separano i bambini da una sponda all'altra delle opposte carreggiate – così come la loro vita dalla morte – è concentrato forse tutto il senso del film: non tanto l'infanzia negata, rubata o giù di lì, secondo i più classici luoghi comuni, quanto la consapevolezza di un'impossibilità concreta di vedere un qualsiasi futuro davanti a loro, e quindi tanto vale sfidare la morte in un gioco, come chi non ha più nulla da perdere, perché poco o nulla ha mai avuto.

Rosario/Gianluca Di Gennaro, uno di questi quattro bambini, è il protagonista della storia. Orfano, ha undici anni e vive in una casa popolare ai margini della città insieme alla nonna Lilina/Anna Fumo (qui alla sua ultima interpretazione) che accudisce con affetto nella penombra perenne in cui è avvolto l'appartamento. Alterna le sue giornate fra il gruppetto di amici, compiendo piccoli furti nei condomini su commissione di un piccolo boss locale pedofilo, alla sala giochi di periferia chiamata *Las Vegas*, squallido luogo di ritrovo del branco, quella che è in fondo la loro vera casa. «La strada con la sua violenza, i suoi ricatti, gli è familiare. Diego De Silva, l'autore del libro, spiega: "Il condominio di periferia della Napoli più promiscua dove vive Rosario è eguale a

quelli di tante borgate romane, dove le paninoteche, i locali fasulli, tutti in brutto stile americano, diventano per i bambini una casa"».⁶

C'è poi il centro d'accoglienza parrocchiale, frequentato in varie occasioni per dare una mano, dove conosce altri ragazzi più grandi, assistenti sociali, e dove si prende a cuore una ragazza ventenne già incinta. Quando lei morirà di parto – e di malasania – Rosario per disperazione, e forse rimorso, tenterà di vendicarla sparando alla gamba del dottore che avrebbe dovuto aiutarla, minacciandolo, per evitare persecuzioni legali, di scordarsi la sua faccia, in quanto lui appartenente «a gente che tiene poche parole». Ovviamente è un *bluff*, ma tanto basta per capire come la camorra, ripetiamo mai nominata, sia percepita come un valido rifugio protettivo, forse l'unico veramente tale. Ormai in quelle condizioni la scelta di Rosario appare come una *inevitabile* necessità, non più allontanabile, che cancella le false e vuote ipocrisie del centro d'accoglienza, definitivamente rifiutato.

La costruzione narrativa del film è ciò che ci interessa sottolineare. Dopo la scena iniziale della scogliera ed altri brevi episodi di vita vissuta tra i biliardi della sala giochi, i campetti di terra battuta, i quartieri urbanisticamente *sffilacciati* di una periferia polverosa e assolata da cui è possibile intravedere le torri di acciaio e vetro del centro direzionale di Napoli,⁷ la pellicola passa ad un'intera costruzione giocata sul flashback.

Rosario esce di casa e s'incammina. In seguito lo vediamo discendere nella metropolitana e attende il treno alla fermata di Fuorigrotta. Ignoriamo se abiti in questo quartiere o se ancora più in *periferia*. Sale e siede, tenendo tra le gambe una borsa da ginnastica. Ancora non sappiamo quale sia la destinazione, come non sappiamo con precisione il contenuto della borsa. Sappiamo solo che il suo viaggio inizia dalla *periferia*. Da qui in poi saranno i suoi ricordi a farci strada nella composizione degli eventi che si sono preceduti e susseguiti alla salita su quel treno. Man mano che il film scorre, parallelamente allo scorrere del treno metropolitano, capiamo il perché di quel viaggio sotterraneo che attraversa tutta la città, intuiamo la sua destinazione e ciò che la borsa contiene.

Rosario è ormai un killer assoldato dalla camorra, e quel viaggio *underground*, liscio e senza ostacoli, freddo come le luci sotterranee della metro,

determinato nel suo procedere come lo è l'undicenne nel compiere la propria missione, lo condurrà al suo primo incarico. Il treno va sempre avanti, impossibile scendere e tornare indietro. Noi vediamo quel mondo attraverso gli occhi e la mente di Rosario.⁸ Suo è il punto di vista su tutto ciò che lo circonda e che lo ha portato a vivere questa che in fondo per lui è un'avventura da compiere con la stessa naturalità con cui si prende cura della nonna a casa. È anche la sua emotività ad accompagnarci lungo il viaggio, ben amalgamata ad un montaggio serrato e curato che niente lascia al caso, sottolineato anche dalla musica, con gli Almamegretta a fare da colonna-guida.

Tutte le tensioni in campo si accumulano e si sprigionano nel e dal protagonista, inquietante "guerriero della notte" che non fugge ma avanza nel viaggio sulla metropolitana dei suoi ricordi, ora indossante un'unica personalità, che emerge fredda nel finale.

Rosario scende alla sua fermata, quella che gli era stata indicata dai suoi nuovi *amici*. Imbocca un altro tunnel, dal nastro scorrevole per pedoni. Si lascia trasportare. Il tunnel è attraversato solo da un gruppetto di ragazze, e presto torna deserto. All'improvviso si spengono le luci. È quello il segnale. Dal buio spunta un uomo, il suo bersaglio. Rosario spara impugnando la pistola con entrambe le mani. L'uomo cade morto a terra. Rosario esita. Dopodiché controlla che il cadavere sia tale. Nel farlo si sporca di sangue la pelle delle mani, che pulisce leccandosi. Prende a salire le scale d'emergenza fino a che emerge nella piazza centrale incastonata tra i grattacieli della *city* partenopea, la destinazione del suo lungo viaggio, prima nota al suo sguardo solo dalla lontananza periferica in cui vive. Per giungere lì ha attraversato gran parte del territorio napoletano, scavalcando sotterraneamente il centro cittadino, per ritrovarsi ora agli antipodi. La *city* è ora non solo visibile, ma anche sfruttabile a mo' di spazio in cui mimetizzarsi. Alcuni suoi coetanei stanno improvvisando una partita a pallone sulla piazza. Si unisce a loro. Missione compiuta. In lontananza si sentono sopraggiungere le sirene della polizia e il ruotare delle pale di un elicottero, che rimangono fuori campo. La *mdp* si allontana indietreggiando a scatti dalla piazza circondata da giardinetti su cui Rosario mimetizzato tra gli altri sta giocando: prima campo totale, poi campo medio, infine campo lungo, con i grattacieli del centro direzionale ad inquadrare sullo sfondo,

alle loro spalle, l'orizzonte della periferia. Sfumatura sul nero, audio delle sirene ancora presente. Fine.

¹ Estratto dal libro di Diego De Silva, *Certi Bambini*, Einaudi, Torino 2005 consultabile all'indirizzo

<http://www.fucine.com/network/fucinemute/core/redirect.php?articleid=1093>

² Laura Morandini, Luisa Morandini, Mauro Morandini, *Il Morandini 2008. Dizionario dei film*, Zanichelli, Bologna 2007.

³ «La pellicola dei fratelli Frazzi ha infatti una fattura estetica che ha decisamente poco a che spartire con la polverosa medietà che accomuna troppa della nostra produzione attuale. Montato con un ritmo ed un'inventiva inusitate, il film deve sicuramente moltissimo anche alla fotografia di Paolo Carnera, capace di disegnare le inquadrature attraverso un uso 'espressivo' di chiaroscuro e colore; la bellezza delle immagini da sola potrebbe bastare a promuovere senza riserve questo lungometraggio, ma non basta; la fattura della messa in scena si va infatti a poggiare su una sceneggiatura ottimamente mescolata, che lascia progredire la storia con fluida coerenza, senza eccedere in inutili digressioni o colpi ad effetto. In un mondo in cui l'innocenza ed il male di incrociano indelebilmente, la progressione del piccolo Rosario verso la criminalità e l'omicidio ha la veridicità di una storia vera, raccontata con dovizia di particolari che cercano il mondo interiore dei personaggi e non la loro funzione morale (e perciò moralistica)». Recensione di Adriano Ercolani per la rivista telematica *Offscreen* consultabile all'indirizzo

<http://www.offscreen.it/rece/certibambini.htm>

⁴ *Giornalista*: «Hai partecipato, insieme ad Andrea e Antonio Frazzi, Marcello Fois, Ferdinando Vicentini Orgnani, alla sceneggiatura. Ci puoi descrivere l'esperienza?».

De Silva: «Bella, lunga, interessante. Un periodo in cui si sono formate e consolidate amicizie e rapporti che mi hanno aiutato a proseguire in un lavoro, quello della scrittura per il cinema, che a tutt'oggi continuo a fare con soddisfazione». Da un'intervista consultabile all'indirizzo

<http://www.fucine.com/network/fucinemute/core/redirect.php?articleid=1093>

⁵ Giovanna Grassi, Recensione in *Il Corriere della Sera*, 14 maggio 2004.

⁶ Dice ancora De Silva: «Sono contento che il mio romanzo sia diventato un film perché attraverso la formazione di questo bambino "di camorra", l'impossibilità di trovare una alternativa civile, il destino segnato in partenza di tanti giovani, si propone allo spettatore una forma di fallimento della cosiddetta "società occidentale". Vorrei che uscendo dal film, gli spettatori si ripetessero che Rosario è innocente, anche quando ruba». Cfr. Giovanna Grassi, Recensione, cit.

⁷ «In vista di una drastica decompressione edilizia e viaria del capoluogo [Napoli] la commissione Piccinnato puntò il dito contro l'errore di aver concentrato tutte le attività direzionali nel rione Carità, "senza possibilità di incremento e di sviluppo, in condizioni di assoluta inagibilità, senza possibilità di rapporti diretti con gli sviluppi territoriali", secondo un'errata visione radio centrica della città che il piano drasticamente invertiva. In concomitanza. In concomitanza con le linee di sviluppo generali delineate, il piano individuava tra il fascio di binari che penetrava alla stazione centrale e la Via di Poggioreale la zona ideale ove insediare il centro commerciale e direzionale, che sarebbe di-

ventato poi quella sorta di little New-York alle falde del Vesuvio, in un contrasto provocatorio col panorama della Napoli antica». Luigi Gerosa, *L'ingegnere "fuori uso". Vent'anni di battaglie urbanistiche di Amedeo Bordiga. Napoli 1946-1966*, Fondazione Amedeo Bordiga, Formia (LT) 2006, pp. 270-271.

⁸ Dicono i registi: «Di questo libro ci interessava il percorso interiore che porta un bambino di soli undici anni a diventare un killer. Abbiamo voluto mettere la cinepresa nella sua testa. Tutto il film racconta il suo punto di vista, il suo viaggio verso l'inferno». Federica Lamberti Zanardi, Recensione in *Il Venerdì di Repubblica*, 14 maggio 2004.

CITTA' DI DIO

Titolo originale/Cidade de Deus/**Titolo internazionale**/City of God/

Lingua originale/Portoghese/**Paese**/Brasile/**Anno**/2003/**Durata**/130' /

Genere/Drammatico/**Colore**/Colore/**Audio**/Dolby Digital/**Rapporto**/1,85:1/

Regia/Fernando Meirelles/**Soggetto**/Paulo Lins/**Sceneggiatura**/Braulio Mantovani/

Produzione/Andrea Brata Ribeiro/Mauricio Andrade Ramos./**Distribuzione italiana**/Mikado/

Attori/**Personaggi**/Alexandre Rodrigues/Buscapé/Leandro Firmino da Hora/Zé Pequeno/Phellipe Haagensen/Bené/Matheus Nachtergaele/Sandro Cenoura/Seu Jorge/Mane Galinha/Douglas Silva/Dadinho/

Fotografia/César Charlone/**Suono**/David Rodríguez/Carlos Schmukle/**Montaggio**/Daniel Rezende/

Musica/Ed Cortês/Antonio Pinto/**Scenografia**/Tulé Peak/**Locations**/Città di Dio, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasile

Temi/periferia centrale



«La gente veniva nella Città di Dio con la speranza di trovare il paradiso. Molte famiglie si erano ritrovate senza casa, a causa delle inondazioni e degli incendi dolosi in alcune favelas. I pezzi grossi del governo non perdevano tempo. Qualcuno è senza casa? Lo mandiamo nella Città di Dio, lì non c'era la luce, non c'erano strade asfaltate, non c'erano mezzi di trasporto. Ma al governo dei ricchi poco importava dei nostri problemi. La Città di Dio era troppo lontana dall'immagine da cartolina di Rio de Janeiro».

La storia: «Mentre l'undicenne Buscapé sogna di riscattarsi dalla miseria della favela in cui vive diventando fotografo, il coetaneo Dadinho mira a diventare il peggior criminale di Rio...».¹

Tratto dall'omonimo romanzo di Paulo Lins, adattato da Braulio Mantovani, prodotto da Walter Salles (regista di *Central do Brasil*), e presentato fuori concorso al 55° Festival di Cannes, *Città di Dio* è il film brasiliano del 2002 che ha fornito a Meirelles i crediti necessari per entrare nel mondo delle grandi produzioni hollywoodiane.

Lins, cresciuto e vissuto nel quartiere di Rio de Janeiro noto come Città di Dio, ispira il suo romanzo alla figura realmente esistita di Wilson Rodriguez, fotoreporter di uno dei maggiori quotidiani della metropoli brasiliana, nato e cresciuto anch'esso nella Città di Dio. Nel libro Rodriguez diventa il giovane Buscapé/Alexandre Rodrigues, al quale è affidata la narrazione in prima persona di ciò che ha visto accadere durante tutti quegli anni vissuti nella *favela*. Il libro quindi è un ricchissimo insieme di vicende e personaggi reali, le cui storie si intrecciano tutte tra i labirintici vicoli della città. Quel ventre urbano che segna le loro esistenze è raccontato a partire dagli anni Sessanta fino ad arrivare agli Ottanta, decennio segnato dalla più sanguinosa guerra tra bande di narcotrafficcanti che Rio abbia mai visto. Ogni decennio è dedicato ad una figura carismatica della Città di Dio, prevalsa per la notorietà raggiunta

sulle altre. Ma il vero protagonista resta lei, proprio la Città di Dio, descritta nei suoi aspetti multiformi.

Il film di Meirelles si mantiene sulla stessa linea,² dividendosi nei tre capitoli temporali ricalcanti i decenni Sessanta, Settanta e Ottanta, e incentrando ognuno su quei personaggi di spicco che lo hanno segnato, e in particolare, come abbiamo detto, su uno di loro emerso per fama. «Senza il neorealismo italiano credo che non avremmo mai incominciato, e credo che non lo avrebbe mai fatto nessun paese economicamente debole... Perché la più grande lezione del neorealismo è stata quella di aver realizzato i film facendo a meno di tutto l'apparato materiale e economico della grande industria cinematografica che dominava all'epoca, quella hollywoodiana... In Brasile noi abbiamo immediatamente cercato di imparare quella lezione, ossia fare del cinema senza bisogno dei grandi studi, attenti alla nostra realtà...».³ La dichiarazione è di Nelson Pereira dos Santos e risale al 1957, alla presentazione di *Rio, zona norte*, per molti versi l'antesignano di *City of God*.

Meirelles adotta uno stile di regia che poco c'entra con quello praticato dai registi neorealisti italiani e quelli brasiliani della corrente del Cinema Novo – che a loro direttamente si richiamano –, attingendo più a Martin Scorsese, Quentin Tarantino, o Abel Ferrara, rompendo i canoni formali del cinema della modernità. È però innegabile che nella prassi e nel metodo adoperati dalla sua *troupe* nella realizzazione del film, nell'immergersi nella location, nell'entrare in contatto con la sua popolazione, nel pedinare i suoi attori presi dalla strada il collegamento col quel passato pare inevitabile.

La forma e l'estetica del prodotto finale, dicevamo, sono quanto di più distanti dal neorealismo del Cinema Novo, ma non così monocordi e appiattiti su di un unico modello di riferimento stilistico, specie in questo film, ma questo lo vedremo più oltre. Ora occorre fare una piccola precisazione.

Il fatto che il film narri periodi storici precedenti al nostro spartiacque temporale adottato nella cernita di quelle pellicole che mostrassero meglio di altre la contemporaneità urbana del mondo, in particolare delle sue *periferie centrali* – spartiacque posto a cavallo dell'89 (caduta del Muro di Berlino) – non può precluderci dall'analizzare *Città di Dio*, e pertanto faremo un'eccezione. Se la facciamo volentieri è perché il film in questione ruota at-

torno all'evoluzione (urbana e sociale) della città, fino ad arrivare ai giorni nostri. In fin dei conti poi, la *favela*, dalla fine dei Settanta ad oggi, s'è mantenuta pressoché identica a se stessa, nella composizione urbana e nell'estetica architettonica (sempre che se ne possa parlare in questi termini), continuando semplicemente ad allargarsi ed affollarsi sempre più massicciamente.⁴

Anche il film mantiene la narrazione in prima persona affidandola sempre a Buscapé, attento osservatore dei fatti, anche dei più nascosti dettagli, la cui aspirazione nel proprio futuro è appunto riposta nella pratica della fotografia. Il suo punto di vista sul quel mondo circoscritto nella *favela* diventa così il nostro.

Guardando alla realizzazione del film, Meirelles ha dovuto lavorare non poco, sia per la stesura della sceneggiatura, sia in fase di riprese. Ha voluto girare direttamente nella *favela* avvalendosi dei ragazzi che popolano la *favela* (interpretanti se stessi); tutti attori non professionisti quindi, al massimo frequentanti corsi per teatro amatoriale.⁵ L'impresa s'è dimostrata di gran lunga ardua, non tanto con il centinaio di ragazzi che hanno superato il provino a cui la produzione li ha sottoposti, quanto nell'ottenere il permesso a girare nei territori dei narcotrafficienti, quel vero e proprio *Stato* che li detta legge e facendo le veci di quello autentico.⁶ Infatti la Città di Dio che vediamo nel film purtroppo non è l'originale. Essendo stato negato il permesso a girare dal suo giovane "padrone" attuale che la tiene sotto controllo, la *troupe* ha dovuto trasferirsi in un'altra *favela*, rispetto alla Città di Dio situata nella parte opposta del territorio di Rio.⁷

Abbiamo definito la Città di Dio come una *favela*. Così fa il film. Ma che cos'è in realtà una *favela*? Quali ne sono le origini? Se oggi sentiamo pronunciare questa parola subito ci vengono in mente quegli enormi accatastamenti urbani e umani cresciuti *spontanei* come funghi ai margini delle città comunemente intese, su per i fianchi delle colline (in portoghese: "*morro*") brasiliane e non solo. Baracche fatte dei materiali più disparati, rimediati sul posto o lì trasportati a fatica: mattoni, foratoni, laterizi vari, lamiere metalliche, coperture in Eternit, teli di plastica, vetri rimediati, fino ai scarti dell'immondizia più vari da utilizzare all'occorrenza.

Se fossimo (ancora) più cinici non potremmo fare a meno di notare l'estremo grado di fantasia e creatività dimostrato dall'intera popolazione delle *favela* sudamericane, che senza alcun progetto su carta riesce nel tempo a dar luogo, e vita, ad un'organizzazione urbana e architettonica dello spazio che nel suo complesso grado di organicità – col suolo su cui si adagia e tra i volumi stessi che la compongono – e di compenetrazione tra vuoti e pieni, tra spazio aperto e chiuso, tra *pubblico* e *privato* (più che eufemismi in quelle condizioni), potrebbe in un certo senso anche ricordare i borghi medievali europei.

Sottolineiamo quel "potrebbe": la *favela* come estensione, decuplicazione estrema sulle pendici collinari del modello urbano del borgo, senza il minimo accenno di soluzione di continuità, almeno finché tale giungla urbana non trova davanti a sé la ancora più impenetrabile e selvaggia giungla vegetale e animale, forse il suo unico limite e autentico margine; ma, come sostiene Mike Davis, non sempre però riesce ad arrestare lo spazio antropico che avanza inesorabile consumando ogni genere di suolo.⁸ Se consideriamo il borgo medievale – o della *casbah*, perché no – come un piccolo frattale, ripetendolo quanto basta per coprire ettari su ettari di suolo avremo un tessuto urbano non troppo dissimile da quello della *favela*.

Non vogliamo qui esaltare quello che alcuni architetti – come John Turner – hanno definito "genio creativo" riferendosi alla capacità progettuale degli abitanti delle favela, soprattutto visto che quel "genio" è sospinto da una ricerca di sopravvivenza quotidiana. E non vogliamo indicare neanche quella condizione abitativa come la soluzione (sempre Turner) bella e pronta al sovraffollamento, su cui intervenire apportando qua e là migliorie con prassi riformista.⁹ Va da sé che il nostro non è un elogio a quell'"estetica del povertà" della *favela* in tal senso, come quello di chi le considera una distesa di potenziali cantieri da mettere *in produzione*.¹⁰

Il paragone col borgo medievale poi è *valido* esclusivamente sul piano della composizione urbana in sé – con i distinguo ben chiari fatti –, non sul piano della *popolazione*, confronto evidentemente non praticabile per diversi fattori, primo fra tutti non tanto quello storico-temporale inteso semplicemente come impossibilità di confronto tra un lasso di tempo passato rispetto

ad uno attuale (dipende poi anche dai vari casi presi in questione), quanto il fatto che vede questi due segmenti temporali appartenere a *forme di produzione* differenti, l'una seguita all'altra e sua negazione, con tutto ciò che ne consegue dal punto di vista sociale.

Ma in fin dei conti, allargando un po' i margini delle forme di produzione successive della storia umana, quindi in particolare dell'ultima – ossia l'attuale –, potremmo anche comprenderli entrambi, il borgo e la *favela*, nell'attuale forma di produzione capitalistica cubata fin dallo stato embrionale dentro le mura dei borghi comunali. Come già spiegato, lì si sono viste germogliare le prime avvisaglie di quel capitalismo che sarebbe arrivato a dominare, e divorare, il mondo.

Ecco allora che il paragone si fa meno stridente; basta solo mettere accuratamente i puntini sulle "i". Vogliamo dire che se il borgo comunale è stato la concretizzazione urbana (ricordarsi del motto «l'aria della città rende liberi») del neonato capitalismo, che condannava ad estinzione l'universo della *campagna* e si portava appresso la propria organizzazione sociale di classe (le prime lotte di classe con caratteri urbani avvengono in seno alle mura medievali), le *favelas* attuali sono al contrario lo specchio di tutta la putrescenza economica e sociale di tale forma di produzione giunta ormai *materialmente* al termine del proprio ciclo storico, *potenzialmente superabile*. La sua fase rivoluzionaria è tramontata da un bel pezzo, le sue istanze riformiste oggi sono vani palliativi sul proprio intero corpo malato, la *legge della miseria crescente* è inesorabile e le *favelas* e tutti gli *slum* del mondo raccolgono l'intera popolazione espulsa senza più speranza di venirne riassorbita come un tempo nella produzione, a cui vanno senz'altro aggiunte altre cause endemiche.

Il borgo come espressione urbana della sua nascita; gli *slum* del mondo sparsi all'interno della metropoli globale, ammassati ai margini dei nodi di tale struttura a rete, come espressione della sua morte effettiva, *clinica*.

Se ci siamo voluti divertire, evidenziate le debite e ovvie differenze, facendo il paragone urbano tra borgo medievale e baraccopoli attuali, non possiamo fare altrettanto sul piano sociale. Il borgo vedeva l'ascesa del borghigiano (futuro borghese) e con esso la comparsa dei primi salariati (come ad

esempio i Ciompi a Firenze), antesignani dei moderni proletari; gli *slum* del cosiddetto "Terzo Mondo", tra cui la *favela* brasiliana, brulicano di un'umanità ai margini, inutile e superflua, espulsa come detto dalla produzione ufficiale, arrabattandosi come meglio riesce attraverso i mille canali della cosiddetta economia *informale* – così almeno la definiscono oggi sociologi ed economisti – ma comunque efficace nel *far girare* l'economia e garantire la sopravvivenza umana.

E poi c'è il crimine, checché ne dica qualcuno, paga eccome; non solo chi lo compie per scelta o per ineluttabilità (che poi in quelle condizioni è la stessa cosa), ma soprattutto chi lo combatte, lo Stato e la sua economia. Se dall'oggi al domani il cosiddetto crimine dovrebbe sparire di colpo si dovrebbe dire addio ad uno dei settori produttivi più fertili e vivaci della produzione capitalistica, colui che veramente smuove un'economia intorpidita come non mai. Come già annotava Marx in un brillante passo de *Il Capitale*,¹¹ in questa società il crimine produce diritto e casseforti, giudici e scassinatori, sbirri e letteratura, *hardware* e *software*. Alimenta la produzione di merci e servizi, produce valore aggiunto e soprattutto – come nelle *favelas* – assorbe manodopera del ciclo industriale in esubero.

Bene, stringiamo allora sulle *favelas* brasiliane. Il nome *favela* deriva da un fatto storico: ventimila rifugiati ed ex soldati reduci della sanguinosa guerra di Canudos contro Antônio Conselheiro di Bahia (1895-1896), nello stato omonimo a quest'ultimo, occuparono un terreno collinare libero presso Rio de Janeiro, poiché il governo, lento nella sua burocrazia, alla fine della guerra aveva smesso di pagarli e non fornì loro delle abitazioni in cui vivere. È il 1897, anno in cui, concordano gli storici, è apparso il primo grande insediamento di baracche. Questa collina chiamata in precedenza Morro da Providência, fu da loro denominata *Morro da Favela*, lo stesso nome della collina che fu sede del loro principale accampamento militare durante la guerra di Canudos (essi crearono in questo modo il loro accampamento nei pressi dell'allora capitale).¹² Entrambe le colline producevano la *favela* o *faveleira* (*cnidoscolus quercifolius*), una pianta che cresce prosperosa nel semi-arido *sertão*, il deserto brasiliano dove ebbero luogo le battaglie contro i ribelli di Antônio Conselheiro.¹³ Questa a grandi linee la storia di quello che si crede

tutt'oggi essere il primo insediamento ad essersi avvalso di questo nome: *favela*.

Nel corso degli anni la maggior parte della popolazione povera, costituita per lo più da ex schiavi liberati in seguito alla legge Aurea del 1888, si trasferì rimpiazzando gli originali rifugiati e divenendo il gruppo etnico maggioritario ivi residente. Tuttavia, molto prima che il primo insediamento chiamato *favela* diventasse una realtà, i neri liberati venivano allontanati dal centro della città verso i sobborghi. Le *favelas* erano abitativamente vantaggiose per loro poiché gli permettevano di essere vicini al lavoro, e nello stesso tempo di tenersi lontani da luoghi nei quali *non erano benvenuti*.¹⁴

Poi nel Novecento il numero e la dimensione di questi insediamenti è salito di gran lunga. Oggi se ne contano circa 700 – solo a Rio – e ognuno di loro ha una propria storia da raccontare, anche se tutti nascono e crescono secondo il medesimo modello di sviluppo. Quindi notiamo come la *favela* sia un agglomerato spontaneo di abitazioni, al di fuori di ogni regolamento statale in materia edilizia, urbanistica, igienica, ambientale, sanitaria, ecc.

Detto questo, allora non possiamo considerare la Città di Dio un'autentica *favela*, visto che, almeno inizialmente, negli anni Sessanta si trattava di un quartiere pensato, voluto e realizzato dallo Stato secondo un preciso progetto e modello urbano.

La Cidade de Deus, nata come città satellite di Rio de Janeiro, è stato uno di quei progetti d'urbanizzazione ambiziosa degli anni Sessanta creato dal governo per rimpiazzare una pre-esistente occupazione urbana, quella sì che abusiva, e dare alloggio ad una crescente massa di popolazione allontanata dai quartieri più prossimi al centro. Poi, come recita anche la frase del film che abbiamo riportato in apertura, nel 1968, in seguito ad una grande inondazione che sfollò numerose baraccopoli dell'*hinterland* pianeggiante di Rio, furono in molti che su pressione del governo si trasferirono in quel grande quartiere di casette ad un piano tutte identiche tra loro, dando il via ad un sovrappollamento che non si sarebbe mai esaurito nel tempo.

Sovrappollamento nei fatti *spontaneo* e intensificatosi soprattutto durante gli anni Settanta, a seguito del boom edilizio ed economico registratosi nei quartieri borghesi orbitanti in prossimità del centro di Rio, che richiamò una

considerevole massa neoproletaria dalle campagne del Brasile verso la metropoli del carnevale, o meglio ai suoi margini, ormai indistinguibili se non fosse per quelle zone in cui domina la giungla, come detto.

Ecco come un quartiere di per sé urbanisticamente orrendo, simile ad un lager (torneremo su tale aspetto più oltre), ma legale, si trasforma nel giro di poco più che un decennio in una vera e propria *favela spontanea*, sovrappollata e quindi *illegale*, ma assai più gradevole e intrigante dal punto di vista della composizione dei volumi urbani.

Comunque basta farsi un giro su Google Earth nei dintorni di Rio de Janeiro per scoprire che ancora oggi la Città di Dio presenta, rispetto alle *favelas* sorelle distanti di pochi chilometri (che sembrano formazioni di cristalli di sale, o ricordano la pianta urbana di Çatal-Hüyük, come la Rocinha), un impianto urbano di base a griglia ortogonale, con grandi isolati quadrati di circa 100 metri di lato comprendenti al loro interno ampi cortili (ove non già occupati da altre spontanee costruzioni) circondati da quelli che potremmo definire i "moduli" di edifici di cui si compone l'isolato, tre per ogni lato dello stesso, otto in totale, misuranti su strada circa 35 metri di lato. Le strade veicolari poi, arterie di circolazione della griglia, appaiono asfaltate.

Sempre attraverso Google Earth è possibile notare la grande estensione odierna della città, situata 20 km a nord del mare, nell'entroterra di Rio de Janeiro. Presenta quindi anche altri sistemi di composizione urbana oltre ai già ricordati isolati, come lunghe strade dritte fiancheggiate da singole abitazioni strette l'una su l'altra, magari anche con un lato condiviso o con piccolo giardino a fronte, un po' come in certi quartieri del *downtown* di Los Angeles.

Per queste alterne vicende stratificatesi nel corso degli anni è quindi possibile considerare la Città di Dio un po' come se fosse un ibrido generato dall'incontro della tipologia architettonico-urbana di uno *slum* europeo (in essa sono presenti anche condomini), di uno *slum* statunitense (case basse e in serie su terreno pianeggiante) e di una vera e propria *favela*, come lo sono nel nostro immaginario collettivo, dei dintorni collinari di Rio, che vedremo in tutto il suo "splendore" nel film *Tropa de Elite* di Josè Padilha.

Purtroppo la Città di Dio mostrata nel film di Meirelles non è quella autentica, come già detto, per via del mancato permesso dato dai narcotraffici-

canti locali, cosa che ha spinto il regista verso un'altra *favela* della zona non troppo differente dall'originale, anche se dalle riprese effettuate e viste nel film non compaiono le grandi strade rettilinee prima descritte.

Quindi torniamo alla pellicola. La sequenza d'apertura dimostra la provenienza cinematografica di Meirelles, la sua formazione nella pubblicità e nella produzione audiovisiva sperimentale. Ci martella gli occhi e penetra nelle orecchie con una serie di dettagli ravvicinati di lame che vengono affilate e teste di pollo già mozzate, un po' alla Dario Argento, ma montati a velocità frenetica con i rumori amplificati dal *sound design*, fino a comporre l'immagine in sequenza della preparazione culinaria di una gallina. Siamo al centro di quella che è diventata ormai una *favela* a tutti gli effetti, la Città di Dio durante gli anni Ottanta. La mdp riprende volti, gesti, grida di bambini, mantenendosi sempre a distanza ravvicinata, quasi attaccata ai corpi. Tutto è montato interponendo a queste immagini di contentezza il primissimo piano di un'altra gallina legata al tavolo che, guardando la sua simile fatta a pezzi e forse intuendo la stessa fine, riesce a liberarsi dal legaccio e correre via tra i vicoli della *favela*. I ragazzi, la banda di Zé Pequeno al completo, il nome che s'è dato Dadinho una volta diventato bandito e trafficante, la inseguono a piedi. Stessa cosa fa la mdp Prendiamo una prima conoscenza del corpo della città attraverso le soggettive dei ragazzi che rincorrono il pennuto, attraverso le soggettive dello stesso e attraverso riprese "da osservatore esterno", spesso posto in alto. Il nostro punto di vista quindi cambia e si alterna tra lo scivolare quasi a terra (lo sguardo della gallina) fino alla visione d'insieme colta dall'alto dei palazzi. Fatto sta che l'animale spaventato riesce a svignarsela, trascinando giù in strada la banda al completo, che ora si trova davanti un'auto della polizia, solo pochi metri davanti a sé. Tra loro si interpone Buscapé con la sua macchina fotografica, capitato lì quasi per caso, come vedremo. La tensione è tangibile ma sfuma non appena il regista, facendo ruotare più volte attorno al ragazzo al mdp, ci fa compiere un salto temporale all'indietro, fino al termine degli anni Sessanta.

Buscapé non si trova più al centro della strada chiusa sui lati dai palazzi fatiscanti, e sotto il potenziale fuoco incrociato della banda e della polizia; è un ragazzino che gioca a pallone su una campo polveroso di terra battuta. La

m.d.p. smette di ruotare inquadrando frontalmente Buscapé. Sta a porta. Alle sue spalle non c'è più la strada di prima coi palazzoni, ma notiamo le due lunghe file di casette unifamigliari dipinte coi colori della terra su cui appoggiano. Anche la luce è cambiata, diversa negli anni Sessanta, più solare.

Eccoci qua, a come era da principio la Città di Dio, non ancora *favela*. Le strade non sono asfaltate, e più che strade appaiono come lo spazio di risulta tra una fila di case e l'altra che la fronteggia. Tetti a due falde, unica porta d'ingresso, poche finestre, pianta sviluppata su un unico piano: questa è la casa-modello della Città di Dio. Ora si ripeta il modello in serie lungo una linea più o meno retta, lo si ripeta anche nell'altra dimensione sul terreno e avremo la planimetria dell'intera città. Solo case e qualche bar pericolante. La luce elettrica non è ancora arrivata ma, ha promesso il governo, è comunque prevista. L'immagine d'insieme, vista dall'alto, ricorda vagamente i quartieri operai di Manchester o Dublino di oltre un secolo fa, tuttavia ancora oggi esistenti. Quei quartieri distesi, bassi e uniformi, che rendono anche il paesaggio tale; solo che lì erano e sono fatti di mattoni rossi, qua pare che siano intonacati in colori ocra e albicocca. I marciapiedi sono appena accennati. Pare comunque che la città sia ancora un cantiere in fase di completamento: una volta terminato secondo quanto prevede il progetto forse dovrebbe assomigliare ad uno dei tanti visti oggi nei sobborghi delle metropoli americane. Ma non sarà così.

Meirelles è stato "accusato", a torto o a ragione, di aver adottato per tutta la durata del film uno stile di regia che molti hanno definito tarantiniano, *postmoderno* e un po' ammiccante alle mode cinematografiche del momento, specie quelle provenienti dagli *states*. La sequenza d'apertura della gallina lo dimostrerebbe. Non è vero. Non è vero che s'è avvalso costantemente della stessa regia. Al contrario, l'ha adattata ad ogni decennio attraversato.

Prendiamo questi ultimi anni Sessanta, il primo capitolo del film dedicato al "Trio Tenerezza", banditi un po' romantici, sgangherati Robin Hood di quartiere che compiono rapine e danno parte del ricavato alla gente che ne abbisogna. Uno dei tre è il fratello di Buscapé. Ci sono già Dadinho e Bené, due ragazzini suoi coetanei che in seguito diventeranno i padroni della Città di Dio. L'atmosfera e i colori che ci restituisce la fotografia, calda e confortevole.

vole, rimandano ad un film *western*. La polvere anche. Non parliamo poi di questi tre ragazzotti del trio col fazzoletto sulla bocca. La colonna sonora qua è ora dominata dalla samba ed altre morbide melodie suonate dalla chitarra classica proprie di quel decennio brasiliano. Lo stile della regia non è affatto sincopato come all'inizio, anzi, viene espressa attraverso l'utilizzo di molte inquadrature fisse, alcune carrellate e panoramiche col dolly. Insomma, uno stile cinematografico conforme al modello "classico".

Ci vengono mostrate le immagini della gente sfollata dalle inondazioni e dagli incendi nelle *favelas* vicine che si trasferisce nella Città di Dio, così come dei pali della luce elettrica, finalmente arrivati e ora in fase di montaggio.

Il primo capitolo del film, concentrato negli anni Sessanta e dedicato al Trio Tenerezza, termina con la morte di un loro componente che aveva cercato di sfuggire alla cattura da parte della polizia. La mdp scende dalla sua alta posizione ottenuta col dolly – posizione che ben svela allo spettatore l'intero quartiere – fino al corpo del giovane trivellato di colpi. Buscapé ed un suo amico assistono alla scena, per poi avviarsi lungo la strada. La mdp li segue con una carrellata laterale. Un camion entra nell'inquadratura e si frappono tra noi e i ragazzini.

Quando ne esce ci ritroviamo catapultati negli anni Settanta, e la strada su cui affacciano le case appare già abbastanza cambiata, sono spuntati alcuni condomini e le lamiere ed assi tipiche dell'abusivismo, così come sono cambiati i vestiti che i due indossano e i colori colti dalla fotografia: ora predominano tonalità acide, fredde, maggiormente contrastate, lisergiche. Il verde su tutte le altre. La musica che accompagna questo secondo capitolo del film è un concentrato di rock, funk, fusion, black music, disco, ecc. La mdp ora è più sciolta e libera di muoversi, non rimane ancorata al quartiere ma ci mostra anche l'oceano, dove Buscapé trascorre spesso le giornate con gli amici, il montaggio non è ancora nervoso e sincopato, le atmosfere sono dense e il regista usa anche delle trovate grafiche, come lo schermo diviso in due metà che sottolineano tempi e spazi differenti.

Ma questo decennio si inaugura sotto l'astro nascente del nuovo prototipo di boss: Didinho divenuto Zé Pequeno/Leandro Firmino, killer spietato e psicotico. Lui e Bené/Phellipe Haagensen, un po' il suo alter ego ragionevole,

conciliante e al passo coi tempi della moda dell'epoca, eliminano una dopo l'altra tutte le bande delle diverse *boca* che si dividono la Città di Dio (la *boca* è la sede dove si gestisce il traffico di cocaina, la nuova merce bianca che fa fare grossi commerci e profitti ora che il banditismo romantico è definitivamente tramontato). Tutte tranne una, quella di Cenoura/Matheus Nachtergale, amico di Bené. Per darcene visione, il regista si avvale di una planimetria satellitare della Città di Dio grande quanto lo schermo, su cui sono evidenziate e delimitate con un pennarello rosso il territorio di ciascuna delle sei *boca*.

Terminata la guerra, torna a vigere una sorta di *pax romana* sotto l'egida di Zé Pequeno, nuovo sovrano semiassoluto della Città di Dio. Lui è lo Stato, lui controlla il territorio; quello vero, sotto forma di polizia, rimane fuori e si accontenta delle mazzette che regolarmente gli vengono passate sottobanco. La gente può trascorrere una vita tutto sommato tranquilla ora nei vicoli di quella che è diventata una *favela* a tutti gli effetti, così come chi abita nei quartieri altoborghesi di Rio può arrivare fin lì in auto a comprarsi la sua regolare dose. Non ci sono più risse, sparatorie, stupri. Solo l'ordine di Bené e Zé Pequeno.

Sovrano semiassoluto, dicevamo di quest'ultimo. Rimane di fatto la *boca* di Cenoura, ma per ora è intoccabile. Comunque per tutti gli anni Settanta lui e Zé Pequeno continuano a guardarsi in cagnesco. Almeno fino alla morte di Bené, ucciso la sera stessa del suo addio alla malavita, pronto a ritirarsi con la sua donna in una fattoria. Da questo fatto scaturisce la guerra vera e propria per il controllo del narcotraffico che insanguina gli anni Ottanta, decennio dedicato a Mané Galinha/Seu Jorge, un tipo tranquillo al quale è stata violentata la ragazza e ucciso uno zio e un fratello da Zé Pequeno. Cerca vendetta e per farlo si unisce alla banda di Cenoura diventando ben presto un bandito. La *favela* viene divisa, chi abitava in una zona controllata da una banda non può transitare per l'altra. I sistemi di controllo sono spietati. La libertà di movimento ridotta al minimo.

Nuovo decennio, nuovo personaggio guida, nuova fotografia e nuovo montaggio. I colori che predominano sono le sfumature di blu e grigio, fredde e metalliche; gli altri colori sono come leggermente desaturati. I movimenti

della mdp sono rapidissimi e velocissimi, nervosi e sincopati, così come il montaggio, discontinuo e frastagliato: tutto l'insieme è destinato a gettare lo spettatore nel vivo dell'azione della guerra tra le due bande rivali. La città sembra quasi sfuggire al nostro sguardo per la troppa rapidità dei movimenti della mdp, che va spesso fuori fuoco.

Riassumendo: «Tutte storie e un tempo che rotola sempre più giù, lì, nel cuore di quella *favela*. Meirelles comanda gli sguardi, stabilendo le modalità, scandendo gli intervalli, regolando la progressiva discesa tra le vie sempre più umide della città. Tiene lontani, prima, con ampie panoramiche, colori caldi, terreni asciutti. Poi stringe, scurisce, esplora il dettaglio, tocca i nervi sensibili di un organismo malato di rabbia e vendetta. E tra l'inebetito e l'ansioso le seguiamo, quelle storie, violentati da inquadrature sempre più convulse e spasmodiche, sballottati da una mdp eterogenea e trasformista, che allontana e poi butta contro».¹⁵

Anni Ottanta, dicevamo. «*La vita nella favela, da sempre un purgatorio, era diventata l'inferno. Decisi che me ne dovevo andare, e fu così che iniziò la mia carriera di giornalista*». A parlare è Buscapé, il narratore-testimone, che iniziando come ragazzo delle consegne mattutine dei giornali arriverà quasi per caso ad essere assunto come fotografo: la sua fortuna è aver fotografato la banda di Zé Pequeno su esplicita richiesta di questo; e la foto finisce in prima pagina, con somma soddisfazione del bandito, smanioso di diventare famoso alla Scarface. Buscapé invece, non capendo le vere intenzioni di Zé Pequeno, è convinto di finire presto ucciso.

E così ritorniamo alla scena iniziale del film, con Buscapé al centro della strada, tra la polizia da una parte e la banda di Zé Pequeno dall'altra. Lui è in mezzo, ma la polizia, in inferiorità numerica, desiste dall'agire e se ne va. La banda allora approfitta della presenza di Buscapé – ormai considerato quasi il loro fotografo ufficiale – per immortalarsi al completo, armi in pugno. Un attimo di spensieratezza durato un click e la guerra subito irrompe nuovamente: Cenoura e i suoi attaccano, Mané Galinha, l'eroe popolare della *favela*, ucciso; Buscapé intanto continua a scattare, come ad immobilizzare tutta quell'energia cinetica sprigionata, tutta quella realtà in un'immagine statica. Ma ormai è l'ultima battaglia. La polizia ritorna in forze e cattura i

due capibanda. Mentre Cenoura verrà effettivamente trasportato in galera, come trofeo per la stampa, Zé Pequeno verrà rilasciato nei vicoli, dietro congruo pagamento del pizzo: Buscapé, nascosto dietro un muro di mattoni traforato quel tanto che basta per permettere all'obbiettivo della sua macchina fotografica di passare, esegue gli scatti che gli valgono un lavoro e una futura carriera come fotografo.

Ma per ora sente ancora il forte richiamo della *favela*, come nella scena appena descritta. Non si riesce ne si vuole quindi scappare dalla *favela* perché come una calamita essa attira gli sguardi della macchina fotografica e le vite di chi ne è dentro tanto da sembrare quasi dispensatrice di vita e di morte. La Città di Dio «è metodo, astuzia, meta adatta alle esigenze di vita. Buscapé, timido cuore che alimenta l'autenticità del sogno d'arte, non si allontana con la fotografia, dal ventre sanguinoso e dannato della *favela*, anzi, lo penetra, non senza paura e incertezza, trovando l'insospettato. E lui è lì, con un obiettivo tarato per scatti da lontano, capace di invadere, senza essere visto, e impossessarsi di ciò che lo sguardo collettivo e ignorante non sapeva. E c'è una frase di Zé Pequeno [...]: "Ma sai leggere tu?". Lo chiede a un membro della banda, mentre cerca sul giornale, frenetico, la foto della loro violenza: "No, ma so leggere le figure". Protagonisti della storia del crimine: c'è chi è soggetto e chi ne dà l'immagine: due destini incrociati, due modi di sopravvivere nella Città di Dio, due distanze, differentemente vicine alla violenza».¹⁶

Il finale: Zé Pequeno, subito dopo il rilascio da parte della polizia, finisce ammazzato dal branco dei "randagi", i bambini di strada della *favela*, consci che ormai il suo potere era definitivamente tramontato. La nuova generazione succede alla vecchia, incamminandosi per la strada lurida, chiusa tra i palazzoni, come barriere verso l'*esterno* della Città di Dio.

Un'ultima curiosità. Dalla città di Dio alla Città degli Uomini: dal film di Fernando Meirelles infatti è stata in seguito tratta una serie televisiva a puntate chiamata *City of Men*, ambientata sempre in una *favela*, questa volta in cima al *morro*. Avendo a disposizione maggior quantità di tempo la serie alterna i fatti drammatici della *favela* mostrati dal film a fatti di vita quotidiana, feste, divertimenti, musica, mare, insomma anche l'altra faccia di quei terri-

tori. A sua volta, la serie è servita da lancio per l'omonimo film per il grande schermo, la cui data d'uscita, prevista nelle sale italiane per il 2008, non è ancora disponibile. Se mai lo sarà.

¹ Susanna Nasti, Recensione in *Duel* n. 104, maggio 2003.

² *Giornalista*: «Perché ha deciso di girare *City of God*?». *Meirelles*: «La lettura del libro è stata una rivelazione. Naturalmente avevo già letto articoli e libri sulle favelas, sul traffico di droga e credevo di essere a conoscenza del problema della ghettizzazione. Tuttavia, in qualche maniera il libro è riuscito ad andare al di là di tutto questo e ha trasformato totalmente la mia visione di quell'universo. Lo scrittore Paulo Lins è cresciuto a Cidade de Deus e ha scritto il libro praticamente osservando i personaggi che passavano davanti alla sua finestra. La litania di tutte quelle giovani vite spezzate e l'accettazione di tutta quella violenza da parte di quelli costretti a convivere sono stati gli elementi che mi hanno colpito di più e che mi hanno quasi costretto a realizzare il film. Un ragazzino di 16 anni è consapevole di aver già vissuto gli anni migliori della sua vita e che dovrà ringraziare il cielo se avrà la fortuna di viverne altri tre o quattro. Sa che potrebbe morire da un giorno all'altro e affronta l'eventualità di questa morte così prematura come un qualcosa di inevitabile. Il tema centrale del film è proprio lo spreco di tante giovani vite umane». Intervista consultabile all'indirizzo http://www.barzandhippo.com/recensioni/idfilm379_dossier.pdf

³ Intervista consultabile all'indirizzo

http://www.barzandhippo.com/recensioni/idfilm379_dossier.pdf

⁴ «Le favelas di Rio, intanto, stanno subendo un rapido processo di manhattizzazione in seguito alla carenza di terra occupabile e quindi a una fiorente domanda di spazi in affitto. "Parallelamente alla periferizzazione delle favelas di Rio," scrive Suzana Taschen, "possiamo vedere la verticalizzazione di quelle più antiche, dove compaiono edifici, spesso in affitto, di quattro o sei piani». Mike Davis, *Il pianeta degli slum*, Feltrinelli, Milano 2006, p. 89.

⁵ *Giornalista*: «Come è nata l'idea di scegliere attori della strada?». *Meirelles*: «Desideravo che lo spettatore si immedesimasse direttamente nel personaggio, senza alcun filtro. Volevo che non soltanto conoscesse la storia di "Zé Pequeno" ma che arrivasse a conoscerlo veramente. Ed è per questo motivo che abbiamo cominciato a pensare all'idea di usare come attori i giovani delle favelas. Sapevo che non sarebbe stato facile, ci è voluto più di un anno. Abbiamo creato una troupe di sei persone per visitare in coppia le favelas: Rocinha, Cantagalo, Chapeu Mangueira, Cidade de Deus, Dona Marta, Vidagal. Abbiamo avvisato tutte le Associazioni di quartiere che avremmo fatto dei provini per ragazzi interessati a frequentare un corso di recitazione, senza accennare al film. Il giorno stabilito, si sono presentati centinaia di candidati ai quali abbiamo fatto un regolare provino. Dopo 40 giorni, avevamo 2.000 provini filmati. Tra questi abbiamo selezionato 200 ragazzi la maggior parte dei quali ha frequentato per due mesi un laboratorio di recitazione per due giorni alla settimana, in cambio di cibo e trasporto gratis. Il laboratorio lavorava su 4 turni per 11 ore. I giovani attori non sapevano che avremmo diretto un film e vedendoci sempre nei paraggi hanno imparato ad accettarci e a fidarsi di noi. Dopo due mesi di corso così organizzati, abbiamo cominciato a farli lavorare tutti insieme. L'entusiasmo collettivo ha contribuito a fare amalgamare il gruppo e ci ha permesso di tenerli a bada». *Giornalista*: «Come ha

funzionato l'esperimento del laboratorio di recitazione?». *Meirelles*: «Sin dall'inizio, abbiamo sempre tenuto la macchina da presa in funzione per far sì che si abituassero alla sua presenza. Dopo un po', abbiamo cominciato con le improvvisazioni libere seguite da improvvisazioni basate sulla sceneggiatura. I gruppi sono stati divisi in gruppi più piccoli che si sarebbero preparati per le scene previste; dopodiché li avremmo riuniti per girare le scene davanti alla macchina da presa. Ogni scena del film è stata riprovata diverse volte. Ogni volta venivano aggiunte o eliminate delle frasi, reazioni, battute. Tutti i contributi offerti dai giovani attori venivano passati al vaglio dallo sceneggiatore (Braulio Mantovani), che li inseriva nella nuova versione della sceneggiatura. Ma i contributi degli attori non sono venuti fuori solo durante le prove. Se una situazione o un dialogo non producevano nessuna risposta da parte loro, se una scena non gli sembrava parte del loro universo, veniva tagliata perché sarebbe stato inutile tenerla». Intervista consultabile all'indirizzo http://www.barzandhippo.com/recensioni/idfilm379_dossier.pdf

⁶ *Giornalista*: «Come siete riusciti a mettervi in relazione con i boss delle favelas?». *Meirelles*: «Il film inizia nel momento in cui i signori della droga cominciano ad assumere il controllo delle favelas negli anni 70. Il processo è stato più o meno analogo in tutte le favelas di Rio de Janeiro. Da allora ogni comunità ha un "padrone" che fa e applica la legge. Per quelli che vengono dai quartieri "ricchi", le favelas sono come un paese straniero. Lo Stato è invisibile, le leggi non valgono, la polizia costituisce l'unica e suprema minaccia, ed è una continua fonte di conflitti e disordini. Sono state le organizzazioni che controllano il narcotraffico a darci il permesso di girare, non il comune. Per girare all'interno di una favela hai bisogno di produttori locali che sappiano come mettersi in contatto con il "padrone" e che conoscano i codici comportamentali ed i protocolli da seguire per non commettere errori». Intervista consultabile all'indirizzo http://www.barzandhippo.com/recensioni/idfilm379_dossier.pdf

⁷ *Giornalista*: «Dove è stato girato il film?». *Meirelles*: «Era nostra intenzione girare a Cidade de Deus, ma il "padrone" ha mandato qualcuno a dirci che il film non avrebbe dovuto mostrare i trafficanti di droga, per non dare un cattivo esempio ai giovani. Inoltre i trafficanti veri di droga onnipresenti e armati fino ai denti che ci stavano sempre intorno ci hanno convinti del fatto che il film non poteva essere girato lì. Abbiamo optato per un'altra zona costruita alla stessa epoca di Cidade de Deus, ma dall'altra parte della città. Il vantaggio maggiore di questa favela è che il "padrone" ha già 40 anni e quindi è un po' più stabile e maturo rispetto ai diciannovesenni che controllano le altre zone. Ci ha chiesto di vedere la sceneggiatura e ci ha imposto alcune condizioni: ingaggiare manodopera della favela, rendere riconoscibili i nostri veicoli e comunicargli le ore esatte di entrata e di uscita. Inoltre, ha stabilito il prezzo per l'affitto delle location e per le comparse. Tutte le trattative sono state condotte da alcuni suoi intermediari, dal momento che il nostro referente all'epoca occupava una cella del carcere di Bangu. Quando abbiamo sistemato tutti i dettagli, non abbiamo avuto più alcun problema. La popolazione ci ha accolti a braccia aperte e ha fatto tutto il possibile per aiutarci: hanno tolto tutte le auto più moderne da vicoli e strade, hanno

affittato dei garage, ci hanno fatto entrare nelle loro case per poter girare dalle finestre». Intervista consultabile all'indirizzo

http://www.barzandhippo.com/recensioni/idfilm379_dossier.pdf

⁸ «In Amazzonia, una delle frontiere urbane a più rapida crescita che esista al mondo, l'ottanta per cento dello sviluppo delle città si è avuto in baraccopoli in larga misura non servite da strutture istituzionali e dai trasporti municipali, cosa che ha trasformato l'"urbanizzazione" in un sinonimo di "favelizzazione"». Mike Davis, *op. cit.*, p. 23.

⁹ Cfr. Mike Davis, *op. cit.*

¹⁰ Cfr. Matteo Clemente, *Estetica delle periferie urbane. Analisi semantica dei linguaggi dell'architettura spontanea*, Officina Edizioni, Roma 2005.

¹¹ Il passo in questione è noto come *Elogio del crimine* ed è stato pubblicato di recente dalla casa editrice Nottetempo in un sottile libricino che si avvale del commento iniziale al brano di Marx di Andrea Camilleri, *Il Rinascimento e l'orologio a cucù. Elogio del crimine*, scritto dal rivoluzionario fra il 1860 e il 1862 e aggiunto dai curatori alla *Teoria del plusvalore* nel quarto volume de *Il Capitale*, dimostra tutta la sua sorprendente e attuale originalità. Il ragionamento è semplice: così come il filosofo produce idee e il poeta versi, il criminale, non solo produce crimini, ma tutto un apparato importantissimo ed essenziale alla società: il criminale è infatti l'origine del diritto penale e del professore di diritto penale, dell'apparato poliziesco e giudiziario, del sentimento morale e tragico, dei trattati e dei legislatori. Ponendo il criminale al centro della vita politica, culturale, morale e sociale, Marx scrive in poche pagine una critica brillante e feroce della società, rivelando un'insospettata ironia. Riportiamo dapprima il brano di Marx, poi un estratto dalla prefazione di Camilleri: «La concezione apologetica della produttività di tutte le occupazioni. Un filosofo produce idee, un poeta poesie, un pastore prediche, un professore manuali ecc. Un delinquente produce delitti. Se si esamina da più vicino la connessione che esiste tra quest'ultima branca di produzione e l'insieme della società, ci si ravvede da tanti pregiudizi. Il delinquente non produce soltanto delitti, ma anche il diritto criminale, e con ciò anche il professore che tiene lezioni sul delitto criminale, e inoltre l'invitabile manuale, in cui questo stesso professore getta i suoi discorsi in quanto "merce" sul mercato generale. Con ciò si verifica un aumento della ricchezza nazionale, senza contare il piacere personale, come [afferma] un testimoniaio competente, il professor Roscher, che la composizione del manuale procura al suo stesso autore. Il delinquente produce inoltre tutta la polizia e la giustizia criminale, gli sbirri, i giudici, i boia, i giurati ecc.; e tutte queste differenti branche di attività, che formano altrettante categorie della divisione sociale del lavoro, sviluppano differenti facoltà dello spirito umano, creano nuovi bisogni e nuovi modi di soddisfarli. La sola tortura a dato occasione alle più ingegnose invenzioni meccaniche e ha impiegato, nella produzione dei suoi strumenti, una massa di onesti artefici. Il delinquente produce un'impressione, sia morale, sia tragica, a seconda dei casi, e rende così un "servizio" al moto dei sentimenti morali ed estetici del pubblico. Egli non produce soltanto manuali di diritto criminale, non produce soltanto

codici penali, ma anche arte, bella letteratura, romanzi e perfino tragedia, come dimostrano non solo *La colpa* del Müllner e *I masnadieri* dello Schiller, ma anche *l'Edipo* [di Sofocle] e il *Riccardo III* [di Shakespeare]. Il delinquente rompe la monotonia e la banale sicurezza della vita borghese. Egli preserva così questa vita dalla stagnazione e suscita quell'inquietta tensione e quella mobilità, senza la quale anche lo stimolo della concorrenza si smorzerebbe. Egli sprona così le forze produttive. Mentre il delitto sottrae una parte della popolazione in soprannumero al mercato del lavoro, diminuendo in questo modo la concorrenza tra gli operai e impedendo, in una certa misura, la diminuzione del salario al di sotto del minimo indispensabile, la lotta contro il delitto assorbe un'altra parte della stessa popolazione. Il delinquente appare così come uno di quei naturali "elementi di compensazione" che ristabiliscono un giusto livello e che aprono tutta una prospettiva di "utili" generi di occupazione. Le influenze del delinquente sullo sviluppo della forza produttiva possono essere indicate fino nei dettagli. Le serrature sarebbero mai giunte alla loro perfezione attuale se non vi fossero stati ladri? La fabbricazione delle banconote sarebbe mai giunta alla perfezione odierna se non vi fossero stati falsari? Il microscopio avrebbe mai trovato impiego nelle comuni sfere commerciali (vedi il Babbage) senza la frode nel commercio? La chimica pratica non deve forse altrettanto alla falsificazione delle merci e allo sforzo di scoprirla quanto all'onesta sollecitudine per il progresso della produzione? Il delitto, con i mezzi sempre nuovi con cui dà l'assalto alla proprietà, chiama in vita sempre nuovi modi di difesa e così esercita un'influenza altrettanto produttiva quanto quella degli scioperi (*strikes*) sull'invenzione delle macchine. E abbandoniamo la sfera del delitto privato: senza delitti nazionali sarebbe mai sorto il mercato mondiale? O anche solo le nazioni? E dal tempo di Adamo l'albero del peccato non è forse in pari tempo l'albero della conoscenza? Il Mandeville, nella sua *Fable of the Bees* (1705), aveva già mostrato la produttività di tutte le possibili occupazioni ecc., e soprattutto la tendenza di tutta questa argomentazione: 'Ciò che in questo mondo chiamiamo il male, tanto quello morale, quanto quello naturale, è il grande principio che fa di noi degli esseri sociali, è la solida base, la vita e il sostegno di tutti i mestieri e di tutte le occupazioni senza eccezione [...]; è in esso che dobbiamo cercare la vera origine di tutte le arti e di tutte le scienze; e [...] nel momento in cui il male venisse a mancare, la società sarebbe necessariamente devastata se non interamente dissolta' (B. de Mandeville, *The Fable of the Bees*, V ediz., London 1728, p.428.). Sennonché il Mandeville era, naturalmente, infinitamente più audace e più onesto degli apologeti filistei della società borghese». Ecco Camilleri: «[...] c'è un'affermazione di Marx che tra tutte è quella che ho trovato più stimolante ed è quando sostiene [sempre sulla falsariga di Mandeville] che il delinquente produce 'arte, bella letteratura, romanzi e perfino tragedie'. Che produce romanzi non c'è dubbio, e un Marx redivivo certamente gongolerebbe davanti all'odierno diluvio di romanzi polizieschi, noir, gialli, horror, giudiziari, spionistici e via di questo passo. E confesso che mi piace assai di più questa concezione attiva e produttiva di quella serialmente estetizzante di De Quincey nel suo *L'assassinio come una delle belle arti* del 1827. Mentre leggevo proprio queste righe

sul delinquente come produttore d'arte, m'è tornata prepotentemente alla memoria una splendida immagine cinematografica. Il volto intensissimo e l'espressione ironica di Orson Welles nel film *Il terzo uomo* di Carol Reed (1949) quando dice a Joseph Cotten una battuta diventata leggendaria. È suppergiù questa: 'Prendi, per esempio, l'Italia. Ha avuto secoli di guerre, di morti, di sangue, rovine, assassini, e cosa ne è venuto fuori? Il Rinascimento. Prendi la Svizzera. Secoli di pace, tranquillità, serenità, armonia... E cosa ne è venuto fuori? L'orologio a cucù'. Carol Reed, il regista, ha raccontato che quella battuta non era compresa nel copione e che il giorno nel quale dovevano girare la scena Welles si presentò con un foglietto sul quale si era appuntato quelle parole che gli erano venute durante la notte. Reed ne rimase entusiasta e glielne fece dire. Dopo aver letto queste righe di Marx sul rapporto tra criminalità e arte sono certo che anche lui, Marx, le avrebbe dette con la stessa espressione e lo stesso tono di Orson Welles».

Karl Marx, *Elogio del crimine* (prefazione di Andrea Camilleri, *Il Rinascimento e l'orologio a cucù*), Nottetempo, Roma 2007, pp. 8-18.

¹² Informazioni consultabili all'indirizzo

<http://www.brazzillog.com/pages/cvrjun97.htm>

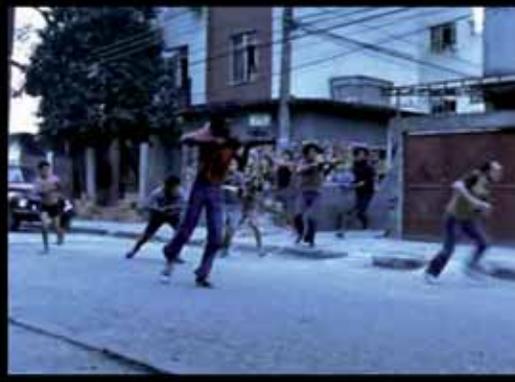
¹³ Non tutti gli storici, però, ritengono che una tale pianta vegetale sia stata presente in entrambe le colline. Sonia Zylberberg, autrice di *Morro da Providencia: Memórias da Favella*, ritiene che questa versione dei fatti sia molto improbabile. La Zylberberg sottolinea infatti la grande differenza tra il suolo di Bahia, arido, e quello di Rio, fertile. Lo storico dice che il nome della favella avrebbe potuto essere dato al luogo da donne semi-schiave portate con se dai soldati. C'è ancora un'altra versione per il nome originale, ed è una voce che circola tra i residenti più anziani dell'attuale favella, i quali sostengono che le truppe di soldati li trasferitesi in principio avessero piantato nel nuovo terreno i germogli della pianta portati via da Bahia, senza tuttavia riuscire nell'impresa di far attecchire tali piante nel nuovo habitat. Informazioni consultabili all'indirizzo <http://www.brazzillog.com/pages/cvrjun97.htm>

¹⁴ Informazioni consultabili all'indirizzo

<http://www.brazzillog.com/pages/cvrjun97.htm>

¹⁵ Susanna Nasti, Recensione, cit.

¹⁶ Susanna Nasti, Recensione, cit.



CRASH

Lingua originale/Inglese/Svedese/**Paese**/Canada/USA/**Anno**/1996/

Durata/100'/**Genere**/Drammatico/**Colore**/Colore/**Audio**/Dolby/**Rapporto**/1,37:1/

Regia/David Cronenberg/**Soggetto**/James Graham Ballard/**Sceneggiatura**/David Cronenberg/

Produzione/David Cronenberg/Robert Lantos/Jeremy Thomas/**Distribuzione italiana**/Mikado/

Attori/Personaggi/James Spader/James Ballard/Deborah Unger/Catherine Ballard/Holly Hunter/Helen Remington/Elias Koteas/Vaughan/Rosanna Arquette/Gabrielle/

Fotografia/Peter Suschitzky/**Montaggio**/Ronald Sanders/**Musica**/Howard Shore/

Scenografia/Carol Spier/**Locations**/North York/Toronto, Ontario, Canada

Temi/rapporto metropoli-auto-uomo



«Non mi piace l'idea che tu risalga in macchina così presto».

«Non posso star seduto su questo balcone per sempre, comincio a sentirmi come una pianta».

«Come fai a guidare James? Cammini appena».

«Ma il traffico è diventato più intenso? Mi sembra che ora ci sia il triplo delle macchine che c'erano prima dell'incidente».

La storia: Il regista pubblicitario James Ballard vive in maniera insolita l'esperienza di un incidente d'auto e scopre, in seguito ad esso di aver associato il piacere sessuale agli scontri automobilistici. James inizia una relazione atipica con la dottoressa Helena Remington, che nello stesso incidente ha perduto il marito e riesce nel contempo a contagiare la moglie Catherine in un delirio da sessualità terminale che si esprime attraverso scambi di coppia. In uno di questi l'uomo subisce il fascino di Vaughan, che ha l'hobby delle ricostruzioni di famosi incidenti ed il cui sogno è l'incontro attraverso un frontale con Elizabeth Taylor.

L'automobile è ormai per tutti il mezzo di trasporto *par excellence* nonché autentico *status symbol* nonché d'altro canto dispensatore regolare di morte. È l'icona più potente della modernità, uno degli elementi fondamentali che hanno inciso tanto sull'urbanistica e l'architettura delle città quanto sul cambiamento di costumi, stili di vita, comportamenti e rapporti dei loro abitanti. Il futurismo italiano, avanguardia del Novecento, non a caso ne aveva fatto un mito – inscrendolo nel suo stesso manifesto – e ancora oggi rappresenta il simbolo di passaggio veloce verso un futuro sempre più avanzato, verso una tecnologia sempre più perfetta. Almeno nell'idea spacciata alle masse, ad esempio dalla pubblicità dove sempre più spesso l'auto griffata pattina comoda tra scenografie architettoniche dei vari archistars, come nel caso di quelle di Santiago Calatrava a Valencia – curioso poi che in ognuna di queste pubblicità manchi un elemento fondamentale presente nella realtà: il traffico. Comunque è

inevitabile che l'automobile abbia cambiato il modo di percepire il tempo e le distanze, fino a convertire l'uomo in auto-mobile, tanto che oggi è possibile considerarla quindi come una protesi del corpo che dà potenza e velocità; una protesi che agisce fin nella psiche tanto che se viene tolta produce come sensazioni di mutilazione.

L'identificazione dell'uomo con un mezzo di trasporto non è un fenomeno nuovo: la mitologia, per dare corpo alle fantasie collettive quando l'auto non era nemmeno ipotizzabile, aveva creato la figura del centauro, un essere con il busto umano su un corpo da cavallo. Questo animale era l'unico mezzo di trasporto ma standoci sopra se ne potevano acquisire quelle stesse doti di velocità e potenza che ora si attribuiscono all'auto. Perché c'è in fondo la consapevolezza che queste qualità non ci appartengono mai completamente, ma pensiamo di poterle comandare (come una protesi) e questo ci dà potere, fino all'illusione di onnipotenza che fa sentire chi guida capace di superare ogni ostacolo.

«A noi tutti piace – o piacerebbe – scorrazzare liberamente con *la nostra auto* da un capo all'altro della città, del territorio, del paese, e a qualsiasi ora. Il problema sono *le auto degli altri*, che con la loro invadente presenza ce lo impediscono. Poiché quel desiderio e quel problema si ripresentano allo stesso modo per tutti, ecco il traffico; la congestione; il tempo che perdiamo in coda o alla ricerca di un parcheggio; l'aria irrespirabile della città, ma anche dei luoghi di vacanza; la strage senza fine degli incidenti stradali; la cementificazione del paese per ricavare strade e parcheggi; i costi spaventosi che tutto ciò comporta: per noi e per l'erario; i cambiamenti climatici provocati dall'effetto serra, a cui il mondo dell'automobile contribuisce per più di un terzo; le guerre per accaparrarsi il petrolio. Di fronte a questo sfacelo verrebbe da chiedersi: perché non smettiamo?».

Secondo Guido Viale, autore delle precedenti righe, «una spiegazione c'è, ed è il fatto che ciascuno di noi [...] si è immobilizzato nella propria automobile e ha preso a viverla come parte, come prolungamento del proprio corpo. La vede ma non si stupisce di averla, come non ci stupiamo di avere mani, piedi o naso. La percepiamo come problema solo quando ne avvertiamo la mancanza,

come il cieco che deve fare i conti con la mancanza di vista o il mutilato con la mancanza di un arto.

L'automobile è diventata il nostro carapace, la corazza in cui è racchiusa larga parte del nostro vivere e in cui si è materializzata una trasformazione epocale del nostro corpo, oltre che del nostro io e del nostro subconscio: del modo, conscio e inconscio, in cui ci percepiamo.

Con una felice intuizione Sebastiano Vassalli, nella prima delle tre parti in cui si divide il suo libro *La morte di Marx e altri racconti*, modella la presa d'atto di questa mutazione genetica dell'umanità sulla constatazione senza stupore con cui Gregorio Samsa registra la sua nuova condizione di insetto nella *Metamorfosi* di Kafka: "Nel destarsi, un mattino, da sogni inquieti, Gregorio Samsa si trovò trasformato, nel suo letto, in un enorme insetto". "La Metamorfosi di Kafka – spiega Vassalli – è del 1912 e Gregorio Samsa è un automobilista abortito e imperfetto. Entro pochi anni le sue zampe diventeranno ruote e la trasformazione diventerà completa, includendo anche la sfera psichica del soggetto. L'automobilista [...] diventerà sempre più affusolato e carenato, con pneumatici di scorta, specchietti, antenne, alettoni. Incomincerà a socializzare nei parcheggi e a parcheggiare nei luoghi che in altri tempi erano destinati alla socialità: nei cortili, nelle piazze, nelle strade... Soprattutto, incomincerà a correre incolonnato nel traffico, detto vita, da un'area di servizio a un'altra, da un'officina-ospedale a un'altra officina-ospedale, da un garage a un altro garage, finché la sua automobile (il suo guscio) diventerà un cubo di metallo nella pressa di uno sfasciacarrozze, e verrà fusa per creare nuovi modelli di automobili, com'è necessario che avvenga".

"Scopo dell'automobile – continua Vassalli – era la "mobilità", cioè trasformare l'uomo in automobilista, perché viaggiasse e vedesse il mondo. In realtà l'automobilista vede solo strade; e tutte le strade, e tutte le città del mondo, ormai possono essere immaginate come luoghi pieni di automobili più o meno uguali".

Negli otto racconti brevi raccolti nella prima parte (*Ciao Kafka*) di questo libro l'automobile è la scena in cui si ricompongono il mondo esteriore, fatto di traffico, incidenti, ingorghi, fallimenti, omicidi, guerre e autobombe, e il mondo interiore, fatto di affetti morbosi verso la propria "macchina", il proprio ruolo di

pilota, la propria motorizzazione (benzina o diesel?), ma anche di indifferenza, cinismo, insofferenza, incomprendimento nei confronti delle relazioni umane che dovrebbero costituire il sale di un tessuto sociale ormai dissolto. La società in cui viviamo è un mondo di automobili; le vicende umane dei loro passeggeri sono un residuo senza sostanza. Basta una rapida carrellata attraverso le trame di questi racconti per rendersi conto della radicalità di una simile trasformazione».

Viale di seguito riporta la sintesi degli otto racconti. Noi ne riportiamo solo quelli che ci sembrano sotto vari aspetti più affini, come vedremo, alla storia narrata in *Crash*.

«Un uomo e una donna, soddisfatti della loro vita di coppia, ma sopraffatti dai debiti, si suicidano senza particolari emozioni con i gas di scarico della loro BMW, come avevano deciso di fare da tempo, dopo una giornata di vacanza al mare e dopo aver fatto per l'ultima volta l'amore in quella che diventerà la loro bara.

Una famiglia in partenza per le vacanze a bordo di una Volvo station wagon stracarica (padre, madre, tre figli, valigie, bicicletta e carrozzina) provoca, con la caduta della carrozzina male assicurata al portabagagli, un incidente stradale di proporzioni gigantesche, con tir e macchine accartocciati e incendiati. Dopo un attimo di esitazione, la Volvo prosegue la corsa verso la propria destinazione: i bambini hanno comunque bisogno di un po' di vacanza. "È inutile che continui a tormentarti, spiega la madre di famiglia al marito. In un mondo globalizzato come il nostro, ogni giorno succedono dei disastri sulle strade, ma il traffico continua, e la vita continua".

[...] Un uomo, alle prese con il suo avvocato, non riesce a capire perché è sotto accusa per aver sparato a una persona, uccidendola, dopo averla sorpresa mentre cercava di aprire con delle chiavi la portiera della sua Golf turbodiesel da 150 cavalli. "Quando ha infilato una chiave nella serratura della mia Golf, ho provato una sensazione forte e strana, come se qualcuno mi avesse afferrato alla gola e me l'avesse stretta". Si era poi scoperto che la vittima aveva una Golf dello stesso colore posteggiata a pochi metri di distanza e aveva scambiato l'una per l'altra. Ma questo non dice niente al nostro eroe: "C'era la mia automobile che suonava e lampeggiava per chiedermi aiuto, c'era un uo-

mo attaccato alla portiera che cercava di prenderla per forza, e mi sono sentito rimescolare il sangue. Dovevo fare qualcosa. Era la mia Golf! Chiunque, al mio posto, si sarebbe comportato allo stesso modo”.

In un ingorgo provocato da una serie di incidenti si trovano affiancati una decappottabile guidata da un'avvenente signora bionda sui quarant'anni e il prestante autista di un tir. Il prolungarsi dell'ingorgo trasforma l'incontro in un amplesso nella cabina del camion e poi in una storia d'amore che si prolungherà nel tempo, portando la donna a separarsi dal marito industriale e ad allontanarsi dalla sua famiglia d'origine. Da quel nuovo amore tra Mercedes – la donna ha tratto il soprannome dalla marca della sua automobile – e l'autista del tir sta per nascere un bambino. Ed ecco il quesito che i futuri genitori si pongono: il figlio sarà scattante come il motore a benzina della Mercedes, o tenace e resistente come il motore diesel del tir?

Un uomo che, nel superare a oltre cento chilometri all'ora un'auto che non voleva cedergli il passo, ha investito e ucciso una bambina che attraversava la strada, mentre l'altra auto ha a sua volta investito e ucciso la madre che correva incontro alla bambina dalla parte opposta della strada (“proprio come fossero uscite dal nulla”) rievoca di fronte al giudice le circostanze di questo spiacevole contrattempo. L'auto per lui è tutto; sa guidare meglio di chiunque altro; le donne e l'amore non lo hanno mai appassionato; il lavoro neppure. “Da quando sono diventato adulto, ho vissuto i miei momenti più belli alla guida di un'automobile. Sissignore. Per strada. La strada è un mondo senza ipocrisie e senza ingiustizie: lì i trucchi non servono, e nemmeno le raccomandazioni. È come nei videogames, ma è più eccitante perché è tutto vero”». ¹

C'è anche un altro aspetto che l'automobile pone in evidenza e ce lo racconta Franco La Cecla: «La polizia e il suo rapporto con la sicurezza sono diventati lo slogan delle nuove middle classes, uno slogan che non serve a loro, ma a eliminare tutto ciò che di imprevedibile e multifunzionale in una città accade. [...] E questo modello di ordine poliziesco è tanto più aberrante poiché è ricalcato sull'idea di mobilità cittadina in funzione dei traffici veicolari. È stata l'automobile a distruggere i diritti alla strada, il diritto di usare lo spazio pubblico come spazio di produzione della cultura urbana. L'auto è diventata il sistema di polizia più spietato che si sia mai potuto inventare, trasformando in

allarme continuo qualsiasi spostamento del corpo cittadino in città. In questo senso l'auto attua un intervento di bio-polizia, perché sostituisce al corpo del cittadino un involucro metallico e del primo fa un obiettivo da trasgredire, come genialmente hanno intuito Ballard in *Crash* e l'artista americana Liz Cohen, che costruisce il suo corpo, body-building – per le sfilate di auto – mentre costruisce l'auto – body-parts – perfetta, ibrido di una Trabant e di una SUV Pajero. Kenneth Frampton dice che non si denunceranno mai con abbastanza forza le conseguenze distruttive che, già da tempo, l'uso dell'automobile ha avuto sulla città, di fatto demolendola, rendendola solo un effetto secondario del proprio spostarsi e parcheggiare».²

Se abbiamo riportato queste lunghe citazioni è perché illustrano bene come la “fenomenologia del carapace” (come la chiama Viale) trovi riscontro anche nella produzione cinematografica e prima ancora letteraria. *Crash* di Cronenberg, tratto dall'omonimo romanzo di James Ballard e già citato da La Cecla, ne è la prova.

«Il gusto del paradosso e lo sguardo clinico e impietoso sulla società non hanno mai fatto difetto a James G. Ballard, ma per lungo tempo sono stati messi al servizio di un discorso narrativo che verteva più sulla psiche dei suoi personaggi che sullo sfondo sociale in cui essa era immersa. Impareggiabile indagatore degli anfratti più profondi dell'animo, vero e proprio “palombaro della psiche” – secondo il noto aneddoto su Dalì da lui stesso riportato – Ballard ha costruito, negli anni '60 e '70, quella che si potrebbe chiamare una “storia sociale dell'immaginario” del Novecento, in cui però la società restava il più della volte sullo sfondo, non indagata nella sua struttura e nei suoi movimenti concreti, ma piuttosto presupposta, e vista soprattutto nel suo aspetto mediatico. Tanto che ne Il mondo sommerso quanto in Foresta di cristallo, ne La mostra delle atrocità o Crash come ne L'isola di cemento, quello che conta è prevalentemente il cortocircuito fra immaginario e psiche, il modo in cui “i processi tecnologici del XX secolo stanno depositando senza soste i loro fossili simultanei che formano cifrari nelle nostre menti come le stelle invisibili delle radio-galassie”». ³

Ci dice lo stesso Ballard: «“I comportamenti psicopatici e perversi rappresentano allo stesso tempo nuove psicopatologie e nuove terapie che la tra-

sformazione tecnologica e sociale consente di liberare e realizzare per espellere il dolore mentale connesso alle perdite e alle "organizzazioni della colpa" che generano, per infrangere il vissuto di estraneità a se stessi e alla realtà che si esprime nella noia, nella depersonalizzazione, nella frammentazione dell'identità"». ⁴

I personaggi di Ballard cercano «di fornire un senso a eventi della propria vita privata o pubblica con modalità estreme che ripetono l'assurdità di quegli eventi: [...] la ricerca di un piacere erotico nell'incidente automobilistico dei protagonisti di *Crash* non è che un modo di rendere paradossalmente sensato "un cataclisma pandemico istituzionalizzato in tutte le società industriali [...] che ogni anno uccide centinaia di migliaia di persone e ne ferisce milioni"». ⁵

Ed eccoci allora al film di Cronenberg, come definito in molte occasioni il cantore della mutazione, profeta dell'avvento di un Nuova Carne, poeta della meccanica, autore cyberpunk per eccellenza con operazioni quali *Videodrome* e la trasposizione del caposaldo *Il Pasto Nudo* di Burroughs. In *Crash* l'appagamento cercato correndo come pazzi e provocando incidenti è sessuale e infatti il film come il libro è stato molto contestato, in alcuni Paesi anche vietato – a sproposito –, ma quella che i due autori hanno a loro modo voluto proporre era proprio la contaminazione tra uomo e macchina nella metafora dell'auto come protesi del corpo, come fusione tra metallo e carne, in una realtà in cui le persone, per cercare di uscire da una sorta di appiattimento affettivo hanno bisogno dell'evento artificiale: l'automobile, l'incidente, le cicatrici. Le scene di sesso tra esseri umani sono fredde e meccaniche, non c'è scambio di sguardi e soprattutto non riescono mai ad essere appaganti. L'unico modo per vivere delle emozioni e provare piacere è riunirsi a guardare video di incidenti o riprodurli in prima persona.

James Ballard/James Spader, a cui Cronenberg affibbia in omaggio lo stesso nome dello scrittore, subisce un grave incidente dal quale uscirà con una gamba menomata ma soprattutto mutato nella psiche: la sua ossessione per il traffico, le auto, i metalli – già presente in embrione prima dell'incidente – ora è amplificata. Il film è un susseguirsi di scene di sesso freddo e distaccato, algido e metallico, così come la fotografia della pellicola. Lui e sua moglie, Catherine/Deborah Unger, dediti anche agli scambi di coppia, si accoppiano

appoggiati alla ringhiera del loro terrazzo posto in cima ad un alto palazzo che affaccia, insieme a tutti gli altri del quartiere, sull'autostrada sottostante a sei corsie stracarica di auto che sciamano via come tanti insetti, e si eccitano guardano il loro fluire. Cronenberg ci regala numerose panoramiche sulle *highway* solcate dal traffico, quasi ipnotizzato dal movimento incessante che ospitano quotidianamente. L'autostrada è come un serpente contorto e freddo e allo stesso tempo vivo perché in esso pulsa un sangue metallico e lucente. Questo spazio è l'aspetto più freddo e meno preoccupante, ma in realtà è il più spaventoso, perché ci mostra l'uomo e la macchina in campo lunghissimo visti come piccoli ingranaggi di un serpente artificiale che pulsa e scorre ininterrottamente.

Come numerose del resto sono le scene girate in tutti quegli spazi e anfratti urbani che possiamo sempre ricondurre al sistema-automobile ossia: sottopassaggi, cavalcavia, parcheggi – spesso luoghi di accoppiamento tra Ballard e Helena Remington/Holly Hunter, vedova di un uomo rimasto ucciso in un incidente automobilistico avvenuto contro lo stesso Ballard –, stazioni di rifornimento, aiuole spartitraffico, spazi vuoti e pavimenti asfaltati della periferia – dove si organizzano happening e performance illegali di riproduzione di incidenti automobilistici famosi, come quello di James Dean. È qui che i due conoscono Vaughan/Elias Koteas, un fanatico delle quattro ruote incidentate e soprattutto dei corpi rimasti uccisi o mutilati dall'incidente stesso, a cui avidamente scatta foto ricordo, le sole – insieme agli stessi scontri automobilistici e l'auto in sé – che gli procurano eccitazione sessuale. Vaughan li introdurrà in un mondo ai limiti dove pare che la "fenomenologia del carapace" tocchi vette altissime: «*Un incidente stradale è un evento legato alla fertilità anziché alla distruzione. E' una liberazione di energia sessuale che trasmette la sessualità di quelli che sono morti con un'intensità che è impossibile in ogni altra forma. Vedi, sperimentare certe cose, viverle, ecco, è questo il mio progetto*», dice con entusiasmo Vaughan, il cui rapporto con James si farà sempre più morboso.

«La fusione, con il mezzo inventato da Henry Ford, è il puro orgasmo di tutti coloro che vivono questa storia, che fra cicatrici, sensuali e orribili allo stesso tempo, non riescono a non farsi attrarre dalla commistione della carne con quella del macchinario. Dopo le esplorazioni delle mutazioni più incredibili ma

anche più vicine alla nostra vita, una su tutte quella di "Inseparabili" con il doppio Jeremy Irons, i colori viola, blu e nero, cadono sullo schermo come cubetti di ghiaccio, e Cronenberg non esita a descrivere il sottile piacere dell'unione su ciò che è caldo, vivo e pensante come un essere umano, e un corpo gelido e grigio come il metallo che diventa rovente solo per l'incontro con un'altra superficie, come se lo stridio del contatto fosse un urlo di piacere non controllato. Amore e morte si incontrano e si congiungono in una cosa sola come due automobili in uno scontro frontale, e l'impatto delle lamiere è come il contatto della pelle fra due corpi». ⁶

Come dicevamo, «Cronenberg inscena un congresso carnale dietro l'altro, speso di preferenza in macchina (estensione genitale per eccellenza), lungo superstrade come flussi di spermatozoi o termostati del desiderio (il traffico che aumenta, diminuisce) e all'apice eiaculatorio durante la "penetrazione", cioè l'incidente, il "crash" (il "metallo" di due individui si fonde; le auto sono "personalizzate", hanno una storia, un'anima). Non esistono frontiere, la stessa omosessualità fa parte di un gioco ancor più sadico, attirato dagli ematomi, dalle cicatrici (a forma di vulva), dalle malformazioni (la povera Arquette senza un seno e con le gambe di metallo), dalle mortificazioni della "polpa" (vedi l'"amplesso" fra Spader e Vaughan, che fanno combaciare le due metà del tatuaggio con il marchio della Chrysler), dalla lascivia orgiastica, dal voyeurismo patologico (foto e video sugli incidenti mortali), dal feticismo più assurdo (rein-scenare i più grandi incidenti d'auto della storia: quello di James Dean, di Jane Mansfield). La fotografia è algida, i piani sequenza conducono un intenso ritmo statico sottolineato dalla chitarra psichedelica di Howard Shore, i punti di inquadratura sono allucinati. Cronenberg non fa morale né provocazione fine a se stessa: il suo è uno schietto quanto parossistico apologo sul torbido sesso o, meglio, su ciò che per noi è torbido del sesso e per lui è un oggetto di studio scientifico come un altro. Nel binomio sensualità/orrore, veniamo posti a confronto con le nostre perversioni più recondite, con i limiti/non limiti che la nostra mente crea attorno al piacere ed i suoi tabù. Maledetto, beatamente indecente come *L'impero dei sensi* di Oshima, il cinema di Cronenberg dona catarasi violentando la mente nelle sue preconette definizioni di Bene e di Male». ⁷

¹ Guido Viale, *Vita e morte dell'automobile. La mobilità che viene*, Bollati Boringhieri, Torino 2007, pp. 22-26.

² Franco La Cecla, *Contro l'architettura*, Bollati Boringhieri, Torino 2008, pp. 113-114.

³ James G. Ballard cit. in Antonio Caronia, *Delitto senza Castigo. La colpa come colante sociale nella narrativa di James G. Ballard* in AA.VV. (a cura di Paolo Prezzavento), *La città e la violenza. I mondi urbani e post-urbani di James G. Ballard*, Otium/Pierluigi Paoletti Editore, Ascoli Piceno 2007, p. 51.

⁴ James G. Ballard cit. in Antonio Caronia, *Delitto senza Castigo. La colpa come colante sociale nella narrativa di James G. Ballard*, cit., p. 57.

⁵ James G. Ballard cit. in Gino Scatasta, *James Ballard, pornografo dell'Apocalisse* in AA.VV., (a cura di Paolo Prezzavento), *op. cit.*, p. 69.

⁶ Mattia Nicoletti, Recensione, consultabile all'indirizzo http://www.centraldocinema.it/recensioni/Nov03/crash_di_david_cronenberg.htm

⁷ Niccolò Rangoni, Recensione, consultabile all'indirizzo <http://www.spietati.it/speciali/proibiti/crash.htm>

CRASH - CONTATTO FISICO

Titolo originale/Crash/**Titolo internazionale**/Crash/

Lingua originale/Inglese/Spagnolo/Persiano/Mandarino/Coreano/**Paese**/USA/Germania/**Anno**/2004/**Durata**/122' /

Genere/Drammatico/**Colore**/Colore/**Audio**/Dolby Digital/**Rapporto**/2,35:1/

Regia/Paul Haggis/**Soggetto**/Paul Haggis/**Sceneggiatura**/Paul Haggis/Bobby Moresco/

Produzione/Paul Haggis/Cathy Schulman/Don Cheadle/Mark R. Harris/Robert Moresco/Bob Yari/**Distribuzione italiana**/Filmauro/

Attori/Personaggi/Brendan Fraser/Rick/Jennifer Esposito/Ria/Sandra Bullock/Jean/Matt Dillon/Jack Ryan/Don Cheadle/Graham Waters/William Fichtner/Flanagan/Thandie Newton/Christine/Terrence Howard/Cameron/Ryan Phillippe/agente Hansen/Michael Peña/Daniel/

Fotografia/James Muro/**Montaggio**/Hughes Winborne/**Musica**/Mark Isham/**Scenografia**/Laurence Bennett/

Locations/Porto/San Fernando Valley/Studio City/Ventura Ct./Westwood/Santa Monica/Los Angeles, California, USA

Temi/rapporto metropoli-auto-uomo/polarizzazione sociale e urbana/sicurezza/controllo



«È il contatto fisico. In una città vera si cammina, sfiora altri passanti, sbatti contro la gente. Qui a Los Angeles non c'è contatto fisico con nessuno. Stiamo tutti dietro vetro e metallo. Il contatto ci manca talmente che ci schiantiamo contro gli altri solo per sentirne la presenza».

La storia: «Una casalinga e il marito procuratore. Un iraniano proprietario di un 24hours Shop. Due detective della polizia, amanti occasionali. Il direttore di un canale tv e la moglie. Un fabbro latinoamericano. Due ladri di automobili. Una recluta della polizia. Una coppia coreana di mezza età... Tutti vivono a Los Angeles. E stanno per incontrarsi/scontrarsi...».¹

Crash – Contatto fisico inizia così, con questa frase che abbiamo riportato in apertura pronunciata dal detective Graham Waters/Don Cheadle a seguito del tamponamento automobilistico che lo vede coinvolto insieme alla sua collega e compagna Ria/Jennifer Esposito. Appena svaniti i titoli di testa la pellicola apre su una panoramica notturna dell'immensa Los Angeles, la città a misura d'automobile *par excellence*, e l'immagine che resta negli occhi dello spettatore è quella di un tappeto urbano tempestato da mille luci elettriche simili a diamanti, potente abbastanza da far ripensare, almeno solo per la frazione di un attimo, all'incipit di *Blade Runner* di Ridley Scott: «fari che si sfregiano reciprocamente sullo sfondo di un formicaio umano: la città è un protagonista fisico, massa organica informe che ingloba ogni componente, solcata da continue, gigantesche panoramiche».²

La mdp plana a mezz'aria e s'immerge nel traffico urbano fino ad inquadrare il suo volto incorniciato dal finestrino dell'auto accidentata; con tono sommesso e lo sguardo perso nel vuoto il detective esprime la sua riflessione, quasi un soliloquio, ed è come se fosse lo stesso regista Paul Haggis, qui alle prese con la sua prima opera cinematografica, a parlare per mezzo delle labbra dell'attore: «È una strana vita quella che si vive a Los Angeles, una città

che usa le autostrade e i grandi viali per dividere le persone per razza e classe. Passiamo la maggior parte del nostro tempo chiusi nel metallo e nel vetro: in casa, in macchina, al lavoro. Diversamente da ogni città autentica, camminiamo solo laddove "è sicuro", nei centri commerciali e nelle città surrogato che abbiamo creato per sentirci ancora parte dell'umanità. [...] Non sentiamo più il contatto con gli stranieri da quando ci scostiamo se li incontriamo in strada. Il personaggio di Don Cheadle riassume questa sensazione nella prima scena del film. Penso che quel contatto ci manchi così tanto, dice, che sbattiamo l'uno contro l'altro solo per sentire qualcosa».³ Un incidente quasi voluto quindi, magari a livello inconscio, sospinto dall'estremo bisogno di colmare quel vuoto e quelle distanze che la metropoli californiana (ancora lei), come qualsiasi altra metropoli del mondo o l'intera metropoli globale in un certo senso, pone tra gli individui.

Ecco come Giandomenico Amendola parla della metropoli postmoderna e della funzione esercitata in essa dall'automobile nei confronti dell'individuo stesso: «Ciascuno può tracciare – nuovo Ulisse – la propria personale strategia urbana di sopravvivenza. Il nuovo Odisseo urbano spinto da desideri e curiosità si muove nella città in una bolla di soggettività protetta – in viaggio verso Itaca con il walkman? – affinché la sua esplorazione avvenga, come gli ha insegnato il flaneur ottocentesco suo diretto antenato, senza pericolo di essere contaminato o scalfito dalla città e dalla sua gente. L'automobile, soprattutto quella high-tech più recente, è per definizione decontestualizzante ed è perciò bolla protetta per eccellenza e strumento principe del viaggio dell'Ulisse metropolitano. Grazie a sospensioni perfette, aria condizionata e radio l'auto è in grado di isolare perfettamente dal luogo e dal mondo il suo abitante. Il guscio dell'automobile, insonorizzato, ammortizzato, climatizzato, rilassante, mediatico, interconnesso – con cellulare e persino fax – è la riproduzione on the road, dell'Hotel Sheraton o dell'Hilton che consentono di far sentire sempre a casa il turista o l'uomo d'affari americano da Bombay a Roma, da Madrid a Singapore o Lusaka. In un panorama urbano e territoriale dove tutto è omologato ed insegna, marche, forme architettoniche, colori e suoni si susseguono sempre uguali, si rischia di perdere il senso della specificità del luogo e con esso l'esperienza del viaggio. Andando, per esempio, in California da Los An-

geles a San Diego, ma gli esempi potrebbero essere tanti, si ha la sensazione di essere sempre nello stesso posto. Il senso del tragitto è dato solo dal cambio dei programmi in FM pur restando sintonizzati sulla stessa lunghezza d'onda. Suonano il rap: siamo a Malibù; è rock: deve essere Venice. Tutto è condizionato e protetto nella confortevole bolla del viaggiatore metropolitano. Nella bolla-auto si può attraversare d'estate l'inferno urbano del Bronx, restando al fresco condizionato dell'abitacolo, ascoltando i concerti per flauto di Mozart, operando investimenti in borsa o "leggendo" su nastro le poesie metropolitane di Baudelaire. L'auto diventa un'astronave, una capsula di sicurezza indifferente alle variazioni ambientali. Il rischio è solo perdere la strada, fermarsi e scendere dall'auto».⁴

L'auto come un rifugio, simbolo di un rinchiudersi in se stessi per evitare qualsiasi forma di confronto, anche con se stessi, finché uno scontro d'auto non obbligherà ad avere contatti con chi ci circonda. *Crash – Contatto fisico* ribalta quindi la situazione messa in luce da Amendola e fa diventare il cosiddetto rischio una necessità profondamente umana, quasi umanamente ricercata, anche se lo scontro potrebbe essere violento e niente affatto piacevole. E non aspetta neanche che si scenda dall'auto, ma solo lo schianto proprio per rendere consapevoli coloro che ne restano coinvolti della loro condizione di esseri *separati*. «Case, macchine, uffici, quartieri sicuri fanno da scudo, impediscono il contatto ravvicinato, facendo della "convivenza" una coabitazione forzata».⁵

Premiato come miglior film agli Oscar del 2006, come dicevamo è stato scritto e diretto da Paul Haggis (forse già noto agli amanti delle serie tv avvenute sceneggiato numerose in passato⁶), e «nasce – secondo quanto racconta lo stesso autore – da un'esperienza personale. Qualche anno fa, all'uscita da una videoteca, dopo aver affittato un film, viene rapinato da due ragazzi di colore, che gli portano via, pistola alla mano, la sua automobile. Da buon sceneggiatore postzavattiniano (uno che non prende più il tram, ma almeno perde la Porsche) pensa subito di amplificare il vissuto in racconto».⁷

Chiunque lo abbia visto avrà sicuramente notato che la struttura compositiva del film segue lo schema del già discusso *Babel* – quindi di conseguenza è riconducibile alla formula altmaniana:⁸ anche qui si è di fronte ad una storia

corale suddivisa in più tracce diverse e allo stesso tempo legate tra loro come ad avvalorare ancora una volta la teoria dei sei gradi di separazione, solo che stavolta il filo conduttore è appunto il *crash*, lo scontro, e i corpi che si prestano a tale atto sono quelli del già ricordato Don Cheadle, di Jean Cabot/Sandra Bullock e di suo marito il procuratore distrettuale Richard Cabot/Brendan Fraser, del poliziotto all'apparenza razzista Matt Dillon/Jack Ryan e del suo collega "ideologicamente buono" l'agente Hansen/Ryan Phillippe solo per citarne alcuni. È anche grazie a loro (e alla loro autoriduzione del cachet) che è nato il progetto di questo film indipendente, girato in soli 35 giorni con un costo *irrisorio* di circa 6 milioni di dollari, che in seguito è arrivato ad incassarne dieci volte tanto.

Comunque sia, le suddette condizioni di ristrettezza economica iniziali (ovviamente paragonate ai normali budget hollywoodiani) avrebbero potuto stimolare la ricerca di forme visive originali e maggiormente creative, che magari esplorassero più in profondità lo spazio urbano. Invece i set restano gli stessi, cambia soltanto il punto di vista da cui la mdp filma la scena. Ciò rende la scena del film un po' piatta, forse anche a causa di una fotografia troppo patinata: si ha come l'impressione che Haggis risenta delle formule adottate durante la sua carriera televisiva. Ma in fin dei conti possiamo benissimo sorvolare su tali dettagli ed andare al cuore del film stesso.

Girato basandosi sulle regole auree del teatro classico, vale a dire unità di tempo, di luogo e di azione, il film si sviluppa nell'arco di 36 ore in una Los Angeles fredda e invernale. Le storie di tutti i personaggi che si intrecciano ed entrano in collisione tra loro non sono che punti di vista differenti su un'unica realtà; danno al film un respiro unitario che trova il suo centro – ossia il protagonista principale – nella metropoli, con le sue strade e le sue automobili che la percorrono trascinandosi dietro lo status sociale simboleggiato. Di fatto, sono proprio le automobili – insieme alla metropoli – ad essere le protagoniste della pellicola come nel *Crash* di David Cronenberg. Ma mentre quest'ultimo è incentrato sul rapporto morboso e ibrido di carne e metallo, da ricercare con insistenza fisica e psicologica, e sul quale fondare la propria esistenza quotidiana altrimenti vuota, *Crash – Contatto fisico* denuncia quasi l'artificializzazione dei rapporti umani separati proprio dal metallo delle auto-

mobili, e di conseguenza la concezione di un surrogato di vita urbana in vitro quale è stato ricreato a Los Angeles. Haggis propone un discorso sulla paura dell'incontro fra persone che si sospettano a vicenda, in un clima di tensione e diffidenza reciproca. La città è sempre il luogo in cui accade tutto, dove il contatto può venire solo attraverso un urto.

È quasi come se «il libro del sociologo Mike Davis, *City of Quartz. Excavating the Future in Los Angeles (La città di quarzo)*, ispirato proprio dalla Los Angeles di qualche anno fa, prenda forma sullo schermo: la metropoli californiana è la città delle barriere virtuali [e non], che separano gli abitanti attraverso le chiavi d'accesso a diversi stili di vita, in uno spazio cittadino militarizzato, tra l'escalation all'acquisto di armi e la technoapartheid imposta da razza e censo. Di nuovo, nel film di Paul Haggis, c'è l'exasperazione della paura che gli uni hanno degli altri, accentuata dopo gli attentati dell'11 Settembre 2001».⁹

Los Angeles quindi è ancora in prima linea, e viene raccontata come «una città in gabbia, divisa in gabbie più piccole dalle quali non è mai sicuro uscire. Proprio perché lo scontro è inevitabile, e non ci si può soltanto toccare, sfiorare, incrociare. No. È necessario sfidarsi, entrare in collisione. La L.A. di *Crash* è anche la figlia smemorata della rivolta del 1992 seguita al pestaggio di Rodney King e all'assoluzione per i poliziotti del L.A.P.D. Non è più la stessa città, non può più nemmeno immaginare una rivolta disordinata e confusa che però ha provato a liberare un momento ci contropotere "dal basso". Può solo essere il teatro di questi impazziti micro-scontri funzionali al mantenimento di una gerarchia classista e razzista. Se la paura è stata il principale modello-guida nella ridefinizione tardo reaganiana del sistema urbano di Los Angeles, oggi la metropoli californiana vive letteralmente assediata nella reclusione forzata delle varie enclave etniche e di classe. *Crash* insinua le sue storie perfettamente intrecciate fra le pieghe disperate di un ambito socio ambientale che non conosce più alcuno spazio pubblico, nessun luogo nel quale sfiorare o incontrare gli altri. In più il proliferare dell'immigrazione dal terzo mondo aggiunge isole di povertà sempre più disperata a un contesto profondamente frammentato dalla miseria, dalla lotta per l'affermazione di uno stile di vita imposto dall'alto. L'ossessione per la sicurezza (insistenza sulle chiavi e le serrature è fin troppo lampante) è nata come escrescenza paranoica della Los

Angeles bianca e middle class; nutrito da un sistema che legge la paura come unico collante sociale, questo segmento urbano ha modellato i propri spazi attento a limitare le possibilità di contatto (e quindi di frizione) con le minoranze (che sono poi maggioranze numeriche) razziali e sociali. Eliminando i luoghi di potenziale coesistenza e insistendo sull'isolamento da fortezza urbana, i bianchi benestanti di L.A. hanno imposto un modello che sembra ormai essere stato metabolizzato da tutti i cittadini, determinati a proteggere il loro privato, anche quando questo è misero e desolato. Quella che era nata come un'istanza urbanistica della classe più ricca ed esclusiva è però adesso patrimonio comune, anche per gli ispanici e i coreani, per la galassia "black" o per i mediorientali».¹⁰

«Costruito come un cerchio narrativo che torna su se stesso il film di Paul Haggis non si preoccupa di delineare fin dall'inizio i suoi personaggi, né di costruire una trama che li renda subito riconoscibili. Al contrario, la sceneggiatura [...] privilegia il caso a scapito della trama. O meglio, deriva questa da quello, come se la macchina da presa non fosse mente più che l'occhio d'un osservatore esterno, per quanto privilegiato».¹¹ Eravamo rimasti all'incidente iniziale che vede scontrarsi l'auto del detective (nero) e della sua compagna (portoricana) con quella di una donna coreana: subito l'appartenenza etnica è tirata in ballo per addossarsi le colpe dell'accaduto vicendevolmente. Ma la scena dell'incidente è anche la scena di un delitto: tra l'erba, ai bordi della carreggiata, si nasconde il cadavere di un ragazzo, anch'egli nero. Il corpo del ragazzo è l'*alpha* e l'*omega* della diegesi. «Da qui, da questo terribile "luogo comune" metropolitano, partono a ritroso i fili di molte storie, anch'esse cerchi che tra di loro si intrecciano, e anzi si urtano e si scontrano. L'occhio del cinema, dunque, prende spunto dall'ingorgo e poi sviluppa alcune delle microstorie che stanno nelle auto intrappolate».¹² Il film infatti arretra temporalmente di trentasei ore portandoci a conoscere tutti gli altri personaggi: il proprietario iraniano di un 24 hours shop, Farad/Shawn Toub, che non riesce nemmeno a farsi vendere un'arma per difesa personale a causa della sua origine "sospetta", due giovani rapinatori di colore, i due agenti di polizia dalla diversa sensibilità di cui abbiamo già accennato, il procuratore distrettuale e la sua consorte *desperate housewife* timorata dell'altro (soprattutto se di colore

diverso), un fabbro latinoamericano, un regista televisivo e sua moglie, entrambi afroamericani. Veniamo allora ai fatti che intrecceranno le loro vite: i due giovani di colore rubano il SUV del procuratore provocando una crisi di nervi nella moglie. L' esercente iraniano trova da ridire sul lavoro del fabbro messicano Daniel/Michael Pena, che non gli ha riparato bene la porta del negozio; e quando subirà un furto, convinto che l' operaio è stato complice dei ladri, andrà a cercarlo con la pistola carica. Il poliziotto Jack Ryan, sotto lo sguardo imbarazzato del giovane collega Hansen, ferma senza motivo la macchina su cui viaggia una coppia di colore e formulando minacce ne approfitta per palpeggiare la bella Christine/Thandie Newton, moglie del regista tv Cameron/Terrence Howard che non può reagire...

«Sono molti, appunto, gli uomini e le donne che via via l'occhio della macchina da presa toglie dall'anonimato della metropoli, facendone dei personaggi. E molte sono le cose che li separano, dalla condizione sociale al colore della pelle. Tutti però li unisce un profondo, immediato rifiuto del contatto con l'altro, e d'ogni possibile incontro. Con un paradosso, si può dire che è il razzismo quel che davvero li accomuna. Ognuno è pronto a difendersi dall'altro con il pregiudizio etnico, ancor prima di lasciarsene sfiorare "passando via". Ognuno, ancora, se ne protegge rifugiandosi in un'appartenenza chiusa, o al contrario fingendo di rifiutarla, magari poi lucrando dell'ipocrisia sociale che trasforma la condanna (pubblica) del razzismo in occasione (privata) di carriera politica»,¹³ come nel caso del procuratore derubato che va buon viso a cattivo gioco perché a caccia di voti nella comunità afroamericana.

«Ma non è il razzismo il cuore di *Crash*. Esso è piuttosto una sorta di fraintendimento o di occultamento d'un malessere più profondo, e che tutti raggiunge, bianchi e neri, ispanici e asiatici. Questo malessere è fatto di paura e solitudine, di incapacità sia di vedere gli altri sia di lasciarsene guardare. Si alimentano a vicenda, la paura e la solitudine, e così finiscono per imprigionare gli uomini e le donne in un circolo vizioso la cui circolarità, appunto, somiglia molto a quella del film, e al continuo girare in tondo e a vuoto delle sue microstorie. Non pare che, per Haggis, in tutto questo ci sia la responsabilità piena e diretta dei singoli. Nessuno di loro vuole escludere o umiliare o ucci-

dere nessuno. C'è invece attorno a ognuno, e meglio ancora sotto ognuno una sorta di inferno implicito, inconsapevole, pronto ad aprirsi e a catturarli».¹⁴

Vengono abbandonati infatti sia il cliché del razzista "cattivo" che la sua eventuale redenzione morale come lieto fine, e il razzismo è descritto come conseguenza sociale della realtà materiale. Le storie personali, che si intrecciano, hanno tutte lo stesso filo conduttore: un banale problema quotidiano genera una contraddizione esistenziale che si "risolve" nella persecuzione del diverso. Ognuno deve sopportare quotidianamente il proprio fardello di seccature e di rospi da ingoiare, alle prese con le grane del lavoro e coi "fastidi" provenienti dalle famiglie e tutti sembrano ben al di là dell'orlo di una crisi di nervi. *Crash* li coglie proprio quando la fatale goccia di troppo sta per colmarli ed essi esplodono tutta la loro rabbia e la loro frustrazione. Invano ciascuno aveva tentato fino a quel momento di esorcizzare le proprie paure con metodi velleitari: traslocando verso un possibile quartiere sicuro per i figli, cambiando continuamente le serrature della propria casa o del proprio negozio, oppure rinchiudendosi nelle automobili di lusso, bare di lamiera che attraversano la Città degli Angeli in ogni ora del giorno e della notte. Nella metropoli losangelina tutti tentano di barricarsi utopicamente dietro vetro e metallo. Basta pochissimo per accendere la miccia che può dare sfogo alla propria inquietudine se si vive in una metropoli spersonalizzante dove tutti temono tutti, dove gli ex emarginati si rivalgono con i vecchi carnefici e diventano a loro volta sfruttatori e vendicativi, dove la ricca signora borghese è in realtà vittima e prigioniera della sua solitudine e del suo vuoto interiore. «Chi cammina a Los Angeles a piedi è guardato come un marziano, e nelle ville è facilissimo vedere cartelli che minacciano: "Attenzione. Risposta armata!"».¹⁵

Rimane assolutamente lodevole la caratterizzazione dei personaggi: molti di essi risultano sgradevoli, spigolosi eppure veri, proprio perché pieni di contraddizioni. Tutti ugualmente prigionieri delle rispettive teorie preconcepite e di giudizi ormai profondamente radicati. Ma le determinazioni della realtà annullano le ideologie preconcepite: ogni segmento di storia coinvolge due persone i cui caratteri sono in opposizione logica, una geometria molto precisa, che fa sì, per il principio del tradimento delle aspettative degli spettatori, che ad un certo punto del film tutti i personaggi vengano "rivoltati" mostrando l'altro lato

del loro carattere: il "persecutore" diventa anche "salvatore" – l'agente Jack Ryan, frustrato anche dalla malattia del padre, salva Christine dalle lamiere accartocciate della propria auto sul punto di esplodere, quando solo poche ore prima l'aveva molestata –, così come il "buono" diventa assassino per paura – l'agente Hansen prima salva la vita al marito di Christine, Cameron (anche lui frustrato dal senso di impotenza nei confronti di Ryan che aveva molestato la moglie) da un probabile scontro a fuoco con la polizia; poi, tornando a casa da un passaggio a uno dei due ragazzi di colore che avevano rubato il SUV del procuratore e lo ammazza a bruciapelo intimorito da un suo gesto travisato: scopriremo allora che il cadavere di cui dicevamo all'inizio è proprio di questo ragazzo, fratello del detective Graham. Ecco allora che gli indifferenti ai problemi razziali finiscono per incarnarsi nelle stesse persone di colore – come appunto Graham – che tentano, chi con cinismo e chi con rassegnazione, di difendere le proprie conquiste piccolo-borghesi (carriera, *status* sociale, ecc.).

Anche cercare lo scontro è un modo indiretto, e disperato, di incontrare l'altro, di "sentire qualcosa", comunque. Metropoli permettendo.

¹ Franco Marineo, Recensione in *Duellanti*, novembre 2005.

² Emanuele Di Nicola, *Los Angeles Fuckin' City* consultabile all'indirizzo http://www.spietati.it/archivio/recensioni/rece-2005-2006/c/crash-contatto_fisico.htm

³ Dichiarazione consultabile all'indirizzo

http://www.albafilmfestival.it/pagine/eng/archivio/scheda_film.lasso?id=4F1CC2A5057e c25E5EGoqPB6A455

⁴ Giandomenico Amendola, *La città postmoderna. Magie e paure della metropoli contemporanea*, Laterza, Roma-Bari 1997, pp. 68-69.

⁵ Dario Zonta, Recensione in *L'Unità*, 11 novembre 2005.

⁶ «Dal debutto come sceneggiatore nella situation-comedy *One Day at a Time* (1975) fino ai successi più recenti di *Family Law* (2000) e *Mister Sterling* (2003), [passando per] telefilm cult come *Love Boat* (1977) e *Il mio amico Arnold* (1978), [fino] all'esperienza al *Tracey Ulman Show* (primo show a teletrasmettere tra l'aprile '87 e il maggio '89 le strisce da trenta secondi dei *Simpson*). Non vengono certamente trascurati il fortunato *Walker Texas Rangers*, di cui Haggis è il creatore (!?!), *L.A. Law* (1994), le intricate vicende del poliziesco *Due South* (1995), di cui è stato anche produttore, *Ez Street* (1996) e la serie noir *Micheal Hayes* (1997)». M.M., *Omaggio a Haggis* in *Duellanti*, maggio 2006.

⁷ Ezio Alberione, *Lost in L.A.* in *Duellanti*, maggio 2006.

⁸ Ezio Alberione non sembra condividere tale punto di vista e propone, ripensando forse anche al passato da sceneggiatore di serie televisive di Haggis, una diversa interpretazione del modello narrativo adottato dal film che però non sposta di molto l'essenza del film stesso: «[...] forse il melting pot che assembla episodi e personaggi nell'arco di neanche due giorni sotto l'unico cielo della California, più che al Robert Altman di *Short Cuts*, come tutti hanno fatto (stante anche la concomitanza dell'Oscar alla carriera per il grande Bob), andrebbe ricondotto al modello del racconto seriale. *Crash* è una specie di *Lost in L.A.*: ognuno ha la sua storia, i suoi scheletri nell'armadio, la sua occasione di riscatto. Ognuno ha pochi gradi di separazione dall'altro, e si muove su un perimetro delimitato: in una visione strutturata, "scritta", governata dall'alto (ben diversa dall'universo frammentato, casuale e già terremotato, prima ancora del sisma apocalittico, di Altman)». Ezio Alberione, *Lost in L.A.*, cit.

⁹ Marika Surace, *Angeli allo scontro. Destini incrociati nella città di quarzo*, consultabile all'indirizzo

http://www.jgcinema.org/pages/view.php?cat=recensioni&id=298&id_film=114&id_dossier=0

¹⁰ Franco Marineo, Recensione, cit.

¹¹ Roberto Escobar, Recensione in *Il Sole-24 Ore*, 20 novembre 2005.

¹² Roberto Escobar, Recensione, cit.

¹³ Roberto Escobar, Recensione, cit.

¹⁴ Roberto Escobar, Recensione, cit.

¹⁵ Franco Marineo, Recensione, cit.

DARK CITY

Lingua originale/Inglese/**Paese**/USA/Australia/**Anno**/1998/

Durata/100'/**Genere**/Fantascienza/**Colore**/Colore/**Audio**/Dolby Digital/**Rapporto**/2,35:1/

Regia/Alex Proyas/**Soggetto**/Alex Proyas/**Sceneggiatura**/Alex Proyas/Lern Dobbs/David S. Goyer/

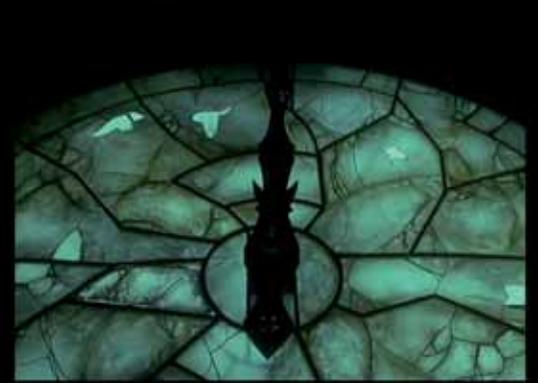
Produzione/Andrew Mason/Alex Proyas./**Distribuzione italiana**/Cecchi Gori Group/

Attori/**Personaggi**/Rufus Sewell/John Murdoch/William Hurt/Ispettore Frank Bumstead/Kiefer Sutherland/Dottor Daniel Schreiber/Jennifer Connelly/Emma Murdoch/Anna/Richard O'Brien/Mr. Hand/John Bluthal/Karl Harris/Colin Friels/Eddie Walenski/

Fotografia/Dariusz Wolski/**Montaggio**/Dov Hoenig/**Musica**/Trevor Jones/

Scenografia/George Liddle/Patrick Tatopoulos/**Locations**/Fox Studios, Sydney, New South Wales, Australia/
Los Angeles, California, USA/Sydney, New South Wales, Australia

Temi/rapporto città-tempo/metropoli postmoderna



«La città è nostra ormai!».
«Ma di cosa stai parlando?!».
«Abbiamo modellato la città basandoci su
memorie rubate, ere diverse, differenti passati.
Ogni notte la modifichiamo, la perfezioniamo...»

La storia: «In una città dove non sorge mai il sole gli Stranieri, razza aliena in crisi, usano gli umani come cavie da laboratorio per scoprire in che cosa consiste la loro umanità. Colpito da amnesia, John Murdoch è braccato come serial killer dall'ispettore Bumstead e dagli Stranieri che vogliono eliminare in lui uno scomodo testimone della loro attività segreta, ma scopre di possedere doti telecinetiche».¹

È il 1998. *Matrix* e *The Truman Show* ancora non sono usciti nelle sale. Lo faranno di lì a poco. Intanto però il pubblico può andarsi a vedere il nuovo film di Alex Proyas che sotto molti aspetti anticipa alcuni contenuti che saranno propri delle due pellicole sopra citate. A differenza di queste però, che diverranno presto veri e propri oggetti di culto per cinefili e non, *Dark City* non ha la stessa fortuna né al botteghino né tra i critici e passa un po' sottotono – anche perché subito dopo sarà subissato dalla fama raggiunta dagli altri due. Alex Proyas aveva già stupito tutti trasformando un fumetto e una sceneggiatura appena abbozzata in un'opera cinematografica di irresistibile e decadente fascino. Quattro anni dopo *Il corvo* il regista ritorna con questo film dominato anch'esso dai colori della notte.

Interpretata da Rufus Sewell, William Hurt, Kiefer Sutherland e Jennifer Connelly, la pellicola è debitrice nei confronti di molte altre a cominciare da *Metropolis*, il film di Lang del 1926 che ha pesato e pesa tutt'ora come un macigno sulla testa dei registi e sceneggiatori dei film di *science-fiction*. Lo possiamo vedere, oltre che dalle strutture del mondo sotterraneo dove vivono gli Stranieri, anche dal richiamo visivo del grande orologio a lancette, nonché dal tema della città sotterranea-città di superficie. Ma nel film troviamo

rimandi anche a *Blade Runner*, alle atmosfere dark del già citato *Il corvo*, a quelle lynchiane, ai cenobiti della serie *Hellraiser* di Clive Barker a cui sempre gli Stranieri devono più di un richiamo estetico. Anche le citazioni letterarie vi fanno capolino: Kafka, con le sue atmosfere, è ben presente, come Orwell del resto, e ancora di più forse Philip Dick da cui il film "saccheggia" a piene mani una delle tematiche più affrontate dallo scrittore americano: la memoria umana e la sua perdita.

Ora, per proseguire nella nostra analisi siamo costretti a svelare il mistero della "dark city" in cui si svolge l'intera vicenda. Il film lo fa alla fine ma noi seguiamo un'altra strada. Pertanto chi ancora non lo abbia ancora visto non se ne abbia a male.

Abbiamo questi Stranieri giunti in tempi remoti sulla terra. Per evitare la loro estinzione come abbiamo detto, sono intenzionati a studiare la natura umana, per gli improbabili motivi che abbiamo esposto in precedenza nella nota a margine della storia. Quindi pensano bene di catturare un campione di umani, cancellarne tutti i ricordi e trasferirli in una città costruita appositamente per loro, strutturata come un nido che li controlli e li protegga allo stesso tempo. Il punto è che tale città è sì reale ma allo stesso tempo anche fittizia, e non si trova affatto sul pianeta Terra ma in pratica costituisce la superficie, superiore ed esterna, di una sorta di enorme nave spaziale vagante nello spazio profondo, la cui proprietà (dell'astronave, non dello spazio) è degli Stranieri ovviamente; in sostanza i veri "stranieri", esseri alieni a quella realtà, ma assuefatti illusoriamente alla stessa sono proprio gli umani, studiati come cavie da laboratorio fin dentro i loro corpi e i loro ricordi.

Abbiamo detto che la città è *reale* e allo stesso tempo *fittizia*. Vediamone i motivi: reale perché i cittadini che la abitano, ignari di tutto, credono che sia ben piantata sul pianeta Terra: del resto la vivono, la usano come se niente fosse, giorno per giorno, o meglio notte per notte visto che il sole sembra essere stato bandito da quelle lande scenografiche ricreate dagli Stranieri; fittizia, appunto, perché invece la città non è altro che una immensa scenografia progettata per tenere prigionieri gli stessi esseri umani, e nel frattempo studiarli.

Come si è detto non sorge mai il sole e la notte è perenne. Tutta la città è pervasa da un'allucinata e morbida luce giallognola. Il concetto tradizionale di tempo che scorre è distrutto. Ogni linea del tempo è cancellata, così come il passato e la memoria collettiva dell'intero corpo sociale, così come il passato e la memoria di ogni individuo. Ogni notte, a mezzanotte, gli Stranieri bloccano il tempo, addormentano tutti gli abitanti in un sonno profondo e gli iniettano nei cervelli i ricordi di qualcun altro, contribuendo ad un mescolamento generale della memoria, utile secondo loro all'obbiettivo preposto. La città piomba nel limbo, ogni notte viene come *mesmerizzata*, così come il tentativo di esorcizzare la loro morte porta gli Stranieri a *mesmerizzare* gli esseri umani infondendo all'uno i ricordi dell'altro.

Ma in questo lasso temporale in cui lo stesso tempo viene bloccato, non solo mutano e si scambiano i ricordi individuali, non solo si agisce sul piano "interno" all'uomo. A mutare è la stessa città, negli spazi, nelle architetture, nei volumi, nei quartieri interi. È proprio durante tali scene che forse il film dà il meglio di sé. Pare che la città, o meglio la grande scenografia urbana costruita come un vero e proprio palcoscenico su cui l'uomo è comparsa del se stesso – la cui esistenza dura di volta in volta una sola notte per poi riciclarsi – vivesse di vita propria come un organismo e si modellasse in nuova forma basandosi su memorie rubate, ere diverse, differenti passati, come dice uno degli Stranieri nella battuta del film che abbiamo riportato all'inizio.

In queste scene il digitale la fa da padrone attraverso la tecnica del *morphing*. I palazzi vengono su dal nulla, come dal sottosuolo, spinti in superficie dalla forza mentale collettiva degli Stranieri applicata ad un loro strano macchinario condensatore d'energia. Le forme dei palazzi si plasmano, edifici nuovi sostituiscono i vecchi, interi quartieri traslano e ruotano su se stessi organizzandosi attorno ai corpi umani addormentati.

La città muta pelle, composizione, ma non cambia faccia, nel senso che gli *stili* architettonici, se vogliamo usare questa parola, di cui si compone restano gli stessi: sembra un padiglione del modernariato, l'Art Decò la fa da padrone e rimanda ad atmosfere da Chicago anni Quaranta, un po' tra quelle viste ne *Gli intoccabili* di Brian De Palma a quelle fumettistiche assaporate in *Dick Tracy* di Warren Beatty, buia, oscura, ombrosa. «Una città che nella migliore

tradizione del cinema *noir* diviene specchio dello stato di confusione e smarrimento interiore dei personaggi, creando una interessante quanto evidente corrispondenza tra il dentro e il fuori. Una *morphing reality* legata all'aspetto esteriore della città, al suo cangiante profilo che rappresenta al meglio la *morphing personality* di cui sono vittima tutti gli abitanti».² La città muta e con essa le esperienze dei corpi umani.

Ma l'Art Decò non è di certo l'unico rimando architettonico che il film conserva. Infatti troviamo condensati in esso molti rimandi alla progettazione barocca, o meglio neobarocca. Non la troviamo tanto cristallizzata negli stili degli edifici però, quanto nell'azione che porta quegli stessi edifici a comporsi e a modellarsi plasticamente fino a divenire vere e proprie scenografie urbane, che con la loro mole e presenza inghiottono gli uomini che al loro risveglio brulicheranno ai loro piedi.

E poi senza dubbio sono forti i rimandi al futurismo, anche qui non tanto nello stile quanto nell'azione, nella prassi che porta alla composizione urbana della città. Come *La città che sale* di Boccioni, anche la città degli Stranieri sale, *sboccia* da terra tendendo verso l'alto, con movimenti plastici e spiraliformi. Dinamismo, velocità, intercambiabilità. Nel manifesto dell'architettura futurista Antonio Sant'Elia sosteneva che ogni generazione umana avrebbe dovuto costruirsi la propria città.³ Ebbene in *Dark City* la forma urbana cambia addirittura ogni notte, attraverso un letterale spostamento dinamico degli edifici.

Tutto questo, dai ricordi individuali rimescolati per cui ognuno vive in base ai ricordi dell'altro alla mutazione della città, gli uomini sono sospesi in un limbo fatto di sonno privo di sogni. Al loro risveglio avranno un'identità nuova, abiteranno magari in edifici nuovi, ma saranno convinti che quella è e sia stata la loro vita di sempre, che hanno sempre avuto.

Abbiamo poi visto che la città muta, ma lo fa su se stessa: non si allarga, non si espande, cresce in altezza e per stratificazioni successive come un immenso borgo medievale. Di fatto è circondata da mura che impediscono qualsiasi tentativo di fuga. Al di fuori delle mura non c'è niente, solo le profondità cosmiche, come scopriranno con loro amara sorpresa l'eroe protagonista e l'ispettore di polizia che lo accompagna. A ben vedere però le

mura sono superflue. I cittadini sono talmente assuefatti al “sistema” imposto che non hanno mai lo stimolo di abbandonare la città e andarsene. È come se la loro curiosità, la loro spinta verso l'*ignoto* e l'impulso alla vita fossero stati completamente rimossi così come la memoria dei percorsi conducenti al di fuori (in tutti i sensi) della città. Appaiono come iloti, vivono in una completa illusione e sono convinti che sia la realtà. Non si pongono domande, non serve farlo. Non si chiedono neanche come mai sia sempre notte, lo danno per scontato. Si adeguano alla situazione, senza neanche possedere quel senso d'impotente attesa del messia di turno che li liberi, come di fatto accade.

Il film quindi, al di là del romantico tema dell'individualismo come fonte di potere e redenzione, avanza teorie niente male rispetto alla funzione della città. È possibile inquadrala sotto diversi punti di vista, comunque riconducibili tutti ad una critica del presente odierno.

Abbiamo la *città* vista come una prigioniera per il corpo e una prigioniera per la mente, mente che è chiusa nell'illusione, concetto poi amplificato in *Matrix*. La *città* quindi come sistema di controllo sociale e biologico.

La *città* poi è a sua volta prigioniera, o meglio ostaggio del tempo che non passa, sempre uguale a se stesso, giorno per giorno, *pardon*, notte per notte, in cui è *costretta* a mutare aspetto senza mai mutare nella sostanza.

La *città* come scena, scenografia urbana, palcoscenico urbano su cui i cittadini ignari recitano inconsapevoli la loro parte di semplici comparse, tema che ci rimanda dritti alle considerazioni sulla città postmoderna e sui propri aspetti neobarocchi fatte da Amendola su cui abbiamo riflettuto anche in occasione di *INLAND EMPIRE*.

La *città* intesa come simulacro, che ancora una volta ci riporta a *Matrix*.

La *città* reale che si confonde e alterna con quella desiderata o semplicemente immaginata.⁴

Normale che questi temi *Dark City* li condivida con altre pellicole qui trattate. Quello che più ci interessa vedere però è come la città e la società umana che la abita sia schiava di un eterno presente che non passa e che costringe gli uomini all'assuefazione. La città cambia, ma in realtà non cambia mai, rimane sempre la stessa gabbia. Se cambia lo fa per parti staccate e non relazionate l'una a l'altra, proprio come la metropoli globale contemporanea.

In fin dei conti, facendo le debite proporzioni, ossia dicendo che i limiti della nave spaziale del film stanno a quelli del nostro pianeta, anche la metropoli globale che si estende a rete sulla sua superficie è un'enorme “dark city”; anch'essa non ha più un “fuori” essendo estesa su tutto il globo e le sue “mura” sono, o meglio è il cosmo in un certo senso; anch'essa costruisce, distrugge e ricostruisce se stessa senza soluzione di continuità; anch'essa è un dispositivo urbano che cerca di inquadrare il corpo sociale e controllare anche disciplinando i corpi biologici; anch'essa annulla il passato rendendolo citazione del presente; soprattutto anch'essa annulla, attraverso un potere esercitato dall'alto, ogni tensione o fuga verso il futuro. Magari qualcuno potrà storcere il naso, potrà dire che il paragone non è azzeccato, anche per via del semplice fatto che oggi comunque splende il sole, si sorride, certe metropoli e città non sono così terribili e nessuno ti programma i pensieri e i ricordi. Certo, *Dark City* è un film catalogabile sotto l'etichetta, per chi non ne può fare a meno, “horror fantascientifico”, ma chi ha detto che solo quelle atmosfere suggeriscano *terrore* e smarrimento? Vedere *The Truman Show* per credere.

Ritornando a *Dark City*, Proyas non può proprio fare a meno di inserire nella sceneggiatura l'eroe di turno e ce la mena con la storia del salvatore che sblocca la situazione di impasse; dopotutto il cinema si nutre anche di ciò. Questo tipo poi non poteva non chiamarsi John e abitare alla stanza 614 di un qualsiasi hotel, un chiaro riferimento a Giovanni Battista.⁵ «Nel mondo parallelo e atemporale di *Dark City* il nuovo profeta nasce dall'elemento primordiale per concludere la sua parabola, dopo essersi liberato dalla croce metallica costruita per imprigionarlo, all'interno di un paradiso da lui stesso creato. Un paradiso fittizio, immaginario concepito esclusivamente grazie al potere della sua mente. Il nuovo Dio, il Dio che verrà, sarà un Dio il cui potere consiste nell'abilità di alterare e costruire immagini. [...] John Murdoch [l'eroe umano – o superumano? – che condivide gli stessi poteri telecinetici degli Stranieri], il nuovo profeta dell'originalità della creazione visiva individuale, porterà infine a compimento il suo desiderio di un nuovo mondo fatto di luce ed acqua, elementi primordiali essenziali a far scaturire la scintilla della vita. Un mondo che prende il nome dai suoi ricordi d'infanzia, dall'immagine luminosa di quella cartolina che si trova nella tasca all'inizio del film, dalle

immagini proiettate dalle diapositive nella casa dei balocchi dello zio Carl: Shell Beach [...]. Ma anche Shell Beach è solo la proiezione visiva di un desiderio, un ologramma favoloso fatto di sole, mare, spiaggia e luce. Uno schermo piatto al di là del quale vi è il nulla cosmico, l'immensa oscurità dello spazio. Forse che l'uomo, nella società moderna [o postmoderna, come già stato detto], sia costretto per sopravvivere a proiettare in continuazione nel futuro le immagini felici di un passato idealizzato, forse mai esistito, ma infinitamente più gradevole del suo presente?».⁶

Noi non sappiamo dire se sia costretto a farlo per sopravvivere al presente o per l'incapacità cronica – oggi – di progettare un futuro differente. Quello che ci sentiamo di dire con sicurezza è attualmente, nell'ambito della prassi urbana, pare che questa sia l'unica facoltà rimasta, nella cecità pressoché totale di vedere *altra*, di vedere *oltre*.

Se l'*immanente* è quello che è, la fuga nel *trascendente* appare la via più comoda e subdola da seguire. Al bando ogni pretesa di superamento dell'esistente. Dark City sembra suggerircelo, ed è nel farlo che si appiccica addosso l'appellativo di PoMo.

¹ Prima di andare oltre diciamo subito una cosa riguardo alla storia che proprio non ci convince. Perché mai questi alieni detti "stranieri" sarebbero in via d'estinzione visto che hanno la potenza superiore di una mente anche collettiva, in grado per di più di modificare la materia con la, diciamo così, telecinesi? Perché poi vorrebbero far dipendere la loro salvezza dall'"anima" umana, cercata nel cervello e nei ricordi, "anima" che, per il regista, rappresenta ciò che veramente ci rende umani e individui? Molte cose non tornano, anzi si dà per scontato che la nostra specie sia in un certo senso "speciale" (scusate il gioco di parole) rispetto ad altre ipoteticamente aliene per via della facoltà appunto di essere individui pensanti. Di fatto l'eroe umano che alla fine del film risolve tutto, rimette a posto la città modificandola secondo il suo desiderio (o l'immagine residua che ne ha nel cervello) e sconfigge i "cattivi" come da copione solo attraverso la forza del suo pensiero è un inno all'individualismo, per di più di marca tipicamente yankee. Gli altri umani sono solo pezzi di carne che stanno a guardare. E non venite a dirci che anche *Matrix* segue la stessa falsariga perché allora non si è capito nulla dei film dei Wachowsky e del tema dell'illusorietà del libero arbitrio. Il punto è che la nostra specie è umana proprio perché si è dotata fin da principio di un apparato mnemonico sociale, collettivo, che la fatta evolvere, altrimenti oggi (che il processo continua) non ci potremmo definirci neanche umani, ma saremmo qualcos'altro. Questo tema è stato ampiamente affrontato già nella prima parte quindi ormai dovrebbe essere chiaro al lettore. L'uomo-individuo è tale, ossia parla, pensa ed esprime emozioni, solo perché si rispecchia nell'*altro*, solo perché fonde la sua esperienza e memoria con quella dell'*altro*. E poi oggi giorno anche le neuroscienze cognitive lo dimostrano coi fatti alla mano, come nel caso della scoperta dei neuroni specchio, attraverso i quali ogni individuo è determinato da ogni altro, ognuno avente una "rete neuronale" allargata all'intero organismo che assorbe *input* esterni provenienti dall'azione e dalla memoria dell'intera specie umana. Perché mai alcuni registi, e in questo caso Proyas, intridono di romanticismo individualista la nostra stessa natura menandocela col *farsi la propria vita e pensare con la propria testa* è un mistero che forse trova logica spiegazione soltanto nel tentativo di non far crollare le stesse strutture ideologiche del mondo che finanzia le loro realizzazioni.

² Fabrizio Pirovano, Recensione per la rivista telematica di cinema *reVision* consultabile all'indirizzo http://www.revisioncinema.com/ci_dark.htm

³ «[...] i caratteri fondamentali dell'architettura futurista saranno la caducità e la transitorietà. LE CASE DURERANNO MENO DI NOI. OGNI GENERAZIONE DOVRÀ FABBRICARSI LA SUA CITTÀ. Questo costante rinnovamento dell'ambiente architettonico contribuirà alla vittoria del FUTURISMO, che già si afferma con le PAROLE IN LIBERTÀ, IL DINAMISMO PLASTICO, LA MUSICA SENZA QUADRANTE E L'ARTE DEI RUMORI, e pel quale lottiamo senza tregua contro la vigliaccheria passatista». Mara De Benedetti, *Attilio Pracchi, Antologia dell'architettura moderna. Testi, manifesti, utopie*, Zanichelli, Bologna 1997, p. 239.

⁴ «*Dark City* è un film immaginario e immaginifico, vero e proprio nutrimento per una società moderna, o post moderna, che si nutre quasi esclusivamente di visioni, di

apparenze. L'immagine è il nuovo vitello d'oro, il nuovo idolo da adorare. Il film mette in crisi questa rappresentazione esclusivamente visiva del vero, e soprattutto pone seri dubbi sulla facilità con la quale siamo portati a dare credito a ciò che percepiamo della realtà che ci circonda attraverso il senso della vista». Fabrizio Pirovano, Recensione, cit.

⁵ «Uno dei possibili itinerari di lettura del nuovo film di Alex Proyas scaturisce da una attenta osservazione della prima sequenza. All'interno di una stanza da bagno di un imprecisato e lugubre hotel cittadino, un uomo si sveglia come da un lungo sonno immerso nella vasca da bagno. Tutt'intorno è oscurità, l'unica fonte di luce è fornita da una lampada oscillante situata al centro della stanza. La stanza è la numero 614 e, si scopre nel prosieguo della pellicola, il nome dell'uomo è John. Questi due elementi conducono direttamente ad un ben preciso riferimento biblico: Giovanni 6.14. "Ora quegli uomini visto il prodigio fatto da Gesù dicevano: Questo è davvero il profeta che ha da venire al mondo». Fabrizio Pirovano, Recensione, cit.

⁶ Fabrizio Pirovano, Recensione, cit.



FAME CHIMICA

Titolo internazionale/Chemical Hunger/**Lingua originale**/Italiano/**Paese**/Italia/Svizzera/**Anno**/2003/

Durata/97'/**Genere**/Drammatico/**Colore**/Colore/**Audio**/Sonoro/**Rapporto**/1,85:1/

Regia/Antonio Bocola/Paolo Vari/**Soggetto**/Antonio Bocola/Filippo Casaccia/Simona Giacomelli/F.Scarpelli/Sabina Uberti Bona/Paolo Vari/

Sceneggiatura/Antonio Bocola/Paolo Vari/Cristina Proserpio/Francesco Scarpelli/Gianfilippo Pedote/

Produzione/Franco Zuliani/Gianfilippo Pedote/Pio Bordoni/Franco Bocca Gelsi/**Distribuzione italiana**/Lucky Red/

Attori/Personaggi/Mimmo Allanprese/Cuccu/Joel Bossi/Damon/Marco Foschi/Claudio/Teco Celio/padre di Claudio/Matteo Gianoli/Manuel/Francesco Guida/Fridas/Luca Persico/se stesso/Valeria Solarino/Maja/Roberto Sbaratto/Grignani/

Fotografia/Mladen Matula/**Suono**/Roberto Mozzarelli/**Montaggio**/Maurizio Grillo/**Musica**/Luca Persico/

Scenografia/Igor Ronchese/Nicola Pellegrini/Chicco Longo/Alessio Baskakis/Luigi Maresca/

Locations/Quarto Oggiaro/Barona, Milano, Italia

Temi/periferia centrale/polarizzazione sociale e urbana



«Una bomba in piazza. Pazzesco. Certo, negli ultimi giorni tirava una brutta aria in quartiere. Me lo sentivo che sarebbe successo qualcosa, ma che finisse così... chi poteva immaginarlo».

La storia: «Claudio, Manuel e gli altri del mucchio di piazza Gagarin, nella periferia di Milano, in bilico fra l'assenza di prospettive e le tensioni sociali connesse alle nuove immigrazioni...».¹

Fame chimica nasce inizialmente come esperimento di docu-fiction realizzato con i ragazzi del quartiere Giambellino di Milano interpretanti se stessi. Da quell'esperienza, Paolo Vari e Antonio Bocola sviluppano – attraverso canali di finanziamento insoliti per il panorama cinematografico non solo italiano² – il lungometraggio omonimo, evoluzione del corto iniziale sopraccitato, girato con attori professionisti e non. Il prodotto, dapprima diffuso soprattutto nei centri sociali e nelle associazioni di tutta Italia, è arrivato a vincere Grand Prix al Festival di Annecy nel 2004.

Nelle intenzioni dei due giovani registi il film pretende di avere come protagonista assoluta Piazza Gagarin, *agorà* immaginario che assurge ad essere icona e simbolo di tutte le piazze delle periferie italiane. Ci troviamo alla Barona, quartiere di Milano che conta circa 85.000 abitanti, collocato nella cosiddetta zona di decentramento 6, periferia sud. Un orologio ticchetta incessantemente mentre scorrono alcune immagini a camera fissa del quartiere avvolto dalla notte, ormai fonda. Nessuna presenza umana. Solo qualche palo dell'illuminazione pubblica garantisce la debole luce che rischiarà le strade, le fermate dei bus, i sottoportici dei palazzi. Infine la mdp inquadra una piazza, la stessa che sarà teatro dell'intera vicenda narrata dal film. Qualcuno porta a spasso il cane. All'improvviso si avverte una forte esplosione. Suona l'allarme. Entrano nell'inquadratura – per uscirne subito fuggendo – tre ragazzi; dalla

parte opposta vi entra o' Zulù/Luca Persico, curatore della colonna sonora³ oltre che interprete di se stesso in una parte alquanto singolare, una sorta di voce esterna alle vicende, un loro osservatore e commentatore distaccato, a mo' di "coro greco". Si mette a cantare e partono i titoli di testa. Farà comparsa di tanto in tanto nel film, sottolineando e commentando *per via canora* determinate situazioni.

Dissolvenza dal nero dei titoli. La mdp avanza lentamente da sotto il portico di un palazzo fino a scoprire la piazza. «La piazza del quartiere Barona, ai margini di una Milano ormai imbevibile, contornata dai casermoni-dormitorio che la modernità ha già logorato, è il cuore della storia di questo film. È intitolata simbolicamente a Yuri Gagarin, primo uomo dello spazio ed emblema di un *de-siderium* utopico che adesso segna solo l'incolmabile distanza dalle stelle. È Milano, ma potrebbe benissimo essere una qualsiasi banlieue parigina. Non cambierebbe nulla, perché più dei personaggi, a parlare in *Fame Chimica*, sono soprattutto i palazzi, le facciate, le strade, le panchine, le recinzioni. Lì si consuma una stasi apparente, che tenta di ingabbiare le aspettative nell'immobilità di un cielo mai visto, ma che non può placare la rincorsa di spazi di libertà sulla terra».⁴

Ma lasciamo che sia Claudio/Marco Foschi a descriverla per noi mentre la mdp ce ne offre una panoramica. È lui che, in prima persona, racconta lo svolgersi dei fatti: «Questa è piazza Jurij Gagarin. Gagarin, come il primo uomo sparato nello spazio. Nome azzeccato direi, con quello che ci mette ad arrivare in centro. Intorno c'è la Barona, il mio quartiere. Qui ho imparato a stare al mondo, a cavarmela, ma posso dirvi la verità? Risultato zero. Zero futuro, zero prospettive. In queste settimane ne parla tutta la città della Barona. Con i casinò che son successi e con 'sta storia del comitato. Secondo me è proprio col comitato che sono cominciati i problemi. Tutto grazie a lui, Grignani, il tabaccaio, il capopopolo. È lui che s'è inventato il comitato, per costruire la recinzione e ripulire la piazza dagli immigrati, che secondo lui son tutti spacciatori, ovvio. Anche Zachir, che lavora, si fa il culo, ma ha il difetto di gestire l'altro bar, il bar degli immigrati. Stranieri o no, s'è sempre trovato di tutto qui in piazza: fumo, coca, eroina. Normale, finché c'è chi compra ci sarà chi vende, no? E

finché in piazza ci sono le panchine ci saranno sopra gli "zarri" a fare un cazzo».

La cosiddetta piazza Gagarin, che in realtà non esiste (il nome è fittizio) e per di più quella in cui si è girato non si trova neanche alla Barona ma a Quarto Oggiaro, è quanto di più semplice si possa pensare architettonicamente parlando: un rettangolo sporco e semi-asfaltato con al centro una grande aiuola d'erba spelacchiata (il giardino) costituisce la corte – per dirla citando il milanese Gadda – dei R.R. (Rettangoluzzi Razionali) senza alcuna identità, infamia e lode che la circondano tutt'intorno. Qualche gioco per bambini, mai utilizzato da costoro (ma dagli spacciatori sì), qualche panchina di legno sparsa qua e là dove stanno appollaiati quelli che Claudio in gergo brianzolo definisce "zarri", ossia giovani apatici e fumati dediti ai motorini, alle discoteche, alla droga sintetica e poco altro. Di lavoro non se ne parla, anche perché non ce n'è, e quello che c'è è mal pagato e poco sicuro. La piazza infatti funge anche da centro di reclutamento dei nuovi caporali del lavoro flessibile, pagato sui cinque euro all'ora. Se la loro vita attuale, e soprattutto quella che gli riserva il futuro, non è stupefacente, l'*ecstasy* lo è. Sembrano delle monadi che stanno stravaccate sulle panchine, neanche vagano. Almeno finché non arrivi il sabato sera, o qualche immigrato che minacci il loro niente quotidiano.

Guardarli seduti su quelle panchine gettate nella piazza, ammirare la loro semplice presenza immobile e muta, arriva a provocare in noi le stesse sensazioni che proveremmo davanti al *Suburb's Day* di Botto&Bruno. Tale installazione «non rappresenta né le periferie, né gli slum, né i non luoghi. È uno spazio vuoto metropolitano. Non c'è, infatti, un flusso ininterrotto di presenze, non c'è sovraffollamento, non ci sono abitazioni, soprattutto [...] non c'è azione»⁵ spiega Ilardi. Messa in questi termini (tranne l'ultimo, l'azione), neanche piazza Gagarin sarebbe di per sé uno spazio metropolitano, anche se le figure che la punteggiano assomigliano così tanto a quelle rappresentate da Botto&Bruno chiuse nella loro apatica attesa che è difficile non vederne le analogie anche spaziali che le circondano. Ma ecco la via d'uscita, suggerita dallo stesso Ilardi: «[...] è la sospensione della decisione ciò che definisce quello spazio come uno spazio vuoto. E la decisione rimane sospesa finché l'azione non si risolve a scioglierla. Il vuoto esiste solo come possibilità creata dall'incertezza, come

spazio che può generare sia il conflitto e sia le forze che possono imbrigliarlo: territorio di frontiera, mobile e incerto che può servire tanto per estendere le strutture istituzionali quanto per costruire i luoghi dell'antagonismo sociale. Non è, dunque, un'astratta categoria concettuale, ma oggetto di esperienza, pratica di vita, forza produttiva di nuova spazialità, risorsa per la creazione di nuove forme di socialità, possibile premessa a uno stato d'eccezione. [...] il vuoto metropolitano è niente altro che un campo di forze virtuali in continua tensione tra loro. È come un campo di battaglia prima dello scontro o come la "terra di nessuno" posta tra due confini [...]. È sempre la tensione che lo nomina e gli dà senso».⁶ Posta in questi termini, allora senz'altro piazza Gagarin è uno *spazio vuoto*, ora pervaso da aria stagnante che presto tenderà a ionizzarsi, diventare conduttrice di quella tensione e scatenare infine il fulmine dello scontro, per poi essere imbrigliato nuovamente dalla polizia e da nuove recinzioni che frammentano ulteriormente lo spazio. Vediamo come.

Quella che a prima vista sembrerebbe la solita e squallida piazzetta di una qualsiasi periferia italiana, di per sé quasi un *terrain vague*, invece rischia di trasformarsi presto in un terreno di battaglia, di conflitto. In un territorio, come direbbe sempre Ilardi. Sì, perché, ai vertici opposti di tale piazza si fronteggiano due bar, uno del classico e stereotipato (ma sempre reale) piccolo borghese reazionario con manie di grandezza degne di un caporione che istituisce il solito comitato di turno per la cacciata da quel buco urbano di chi italiano non è, e l'altro gestito da un immigrato che raccoglie e serve da bere a tutti quelli che stanno nella sua stessa condizione, anche clandestini. Ecco un primo accenno della polarizzazione delle forze in campo che in seguito si farà più forte.

Fino ad ora queste due anime hanno convissuto difficilmente ma senza troppe rogne, solo che adesso l'aria rischia di surriscaldarsi sempre di più per via dello spaccio quotidiano ad opera di alcuni gruppetti di immigrati che usano i giochi del giardino come base operativa. Ma non sono certo gli unici. Anche Manuel/Matteo Gianoli, l'amico di infanzia di Claudio, ha il suo bel giro, che gestisce con ottimi profitti. È lui il vero *ras* della piazza, come dice Claudio. Se quest'ultimo è ingabbiato in un lavoro senza stimoli e in un futuro davanti a sé pressoché svuotato da ogni concreta pretesa, anche se ciò non lo fa demor-

dere dalla speranza, Manuel sembra vivere alla giornata, fregandosene di tutto, anche delle tensioni contrapposte che si vanno manifestando sulla piazza.

Fatto sta che la miscela di droga, degrado urbano, invidia sociale, immigrazione, razzismo strisciante della triade cittadini-polizia-istituzioni, disoccupazione, nessuna prospettiva concreta verso il futuro, stanno rischiando di trasformare quell'anonima piazza di periferia nel centro di un conflitto di non piccole dimensioni.

La piazza diventa come un *hub* in cui si snodano e si incontrano, e configgono anche, le vicende dei vari personaggi che la popolano. «*Panchina-casa, casa-panchina*». Li attira come una calamita, sembra che non ne possano fare a meno, sentono come il suo richiamo, forse anche per via del fatto che è l'unico spazio di socializzazione, sia *pacifica* che *conflittuale*, dell'intero quartiere, per il resto occupato da torri e blocchi residenziali.

Le riprese dei due giovani registi comunque non si sono limitate alla sola Barona, ma anche al già ricordato Quarto Oggiaro e al quartiere Bonola,⁷ riconoscibili soprattutto durante le numerose riprese fatte seguendo in velocità le corse sui motorini dei ragazzi per le strade di questi quartieri, un po' come nel primo episodio di *Caro Diario* di Nanni Moretti, solo a velocità più sostenuta. Con occhio dromoscopico, la mdp va a frugare tra gli anfratti dei palazzi mentre se li lascia subito alle spalle passando oltre.

Sviluppiamo ora quello che l'iniziale voce narrante di Claudio aveva solo accennato, ossia l'obiettivo che si è proposto di raggiungere il comitato dei cittadini del quartiere: "recinzione uguale sicurezza" è il loro motto. Pretendono di costruire una cancellata attorno al giardino interno di piazza Gagarin. Chiudendo e perimetrando il luogo in cui lo spaccio avviene si elimina lo spaccio e il degrado urbano, almeno così pensano. Insomma, sognano di sdoppiare la piazza in due entità: una più interna, quella del giardino coi giochi per bambini chiusa dalla cancellata, e la piazza vera e propria delimitata dai palazzi, contenente l'altra però inaccessibile, o accessibile solo a chi ne avrà le chiavi. Una piazza ridotta ad anello insomma, gravitante attorno ad un autentico – stavolta si – vuoto urbano per alcuni, e spazio privato per altri (quindi sottratto alla collettività).

Accanto alla piazza, centro nevralgico, ruota tutta una serie di altri ambienti: la casa, dove Claudio vive col padre – interpretato da Teco Celio – disoccupato e simbolo di un'intera generazione sconfitta e rassegnata,⁸ luogo di rifugio di quest'ultimo da cui non esce quasi mai; i magazzini di un grande supermercato gestiti dalla cooperativa dello zio, che adotta metodi e tempi da caporale; il centro sociale della zona, l'alter ego della piazza, dove Claudio si rifugia quando non ne può più di quest'ultima.

Come si capisce il soggetto base del film non è affatto scontato, né di facile racconto. Ma ecco che la storia prende anche dei risvolti sentimentali tra Claudio e Maya/Valeria Solarino – la figlia di Grignani il capopopolo tornata da Londra (la città dove ora vive, o meglio dove è fuggita) – che rischia di compromettere la sua storica amicizia con Manuel per questioni di gelosia, col conseguente dipanarsi di situazioni vissute tra discoteche e spaccio, serate al centro sociale e turni di lavoro sfiancanti.

Tutto questo fa da contorno all'escalation della tensione cristallizzata nella piazza e, pur rimanendo legato ad essa, di fatto non fa che distoglierne l'attenzione, annacquando un po' la sua forza nevralgica e rischiando per di più di farla passare in secondo piano: «[...] *Fame chimica* vorrebbe avere un solo protagonista: la Piazza. Non tanto la piazza come luogo fisico, ma in quanto spazio di aggregazione-disgregazione microsociale [...] apparentemente chiuso e con regole proprie, ma in realtà parte di un'equazione più grande, che coinvolge i protagonisti e ne marca i destini. Risucchiati e divorati dal lavoro nella Grande Distribuzione, digeriti dall'industria del divertimento e dello sballo, Claudio, Manuel e Maya vivono come spaccati tra la realtà che li ha generati e si supporrebbe la loro, e una sorta di altrove mitico: l'Inghilterra, le fughe in moto, l'incursione notturna in piscina, il centro sociale. All'estremo opposto c'è un altrove ancora più desolato che spinge per entrare: è quello degli immigrati africani, la cui colonizzazione di un lato della piazza sconvolge i precedenti equilibri sociali. Riemergono così vecchi conflitti che però, più che esprimere reali istanze contraddittorie, sembrano giocare per conto di una forza che tende all'omeostasi, al ridurre tutto a una sola scelta fra famiglia e cialam, fra lavoro salariato e stagnazione sulle panchine. Purtroppo, questa estrema mancanza di fantasia coinvolge anche i tentativi di fuga dei protagoni-

sti, che non sanno trovare di meglio da fare, che litigarsi una femmina. Il loro essere più belli, più ambiziosi, più trendy, più attori dei coetanei panchinari non basta a redimerli dal vuoto cosmico in cui si muovono i loro dialoghi da soap. Forse gli autori avrebbero fatto meglio a rimanere fedeli allo spunto iniziale, insistendo su quel gruppo sulla panchina che li aveva così bene ispirati. Peccato abbiano scelto di inseguire dei manichini da loro costruiti, cedendo a un narcisismo ideologico che, come Manuel, non sta né con gli uni né con gli altri, ma solo con se stesso».⁹

La piazza quindi, vista come entità che plasma comportamenti e pensieri, alla fine ne esce un po' ridimensionata. Quando prima abbiamo analizzato *Cemento armato* c'eravamo avvalsi di una bella recensione del critico Mauro F. Giorgio che tirava in ballo anche *Fame chimica*. Ne riportiamo il passo: «Il titolo è straordinariamente evocativo [riferendosi a *Cemento armato*], ma dov'è questo cemento? Dov'è il rapporto tra uomo e spazio vissuto messo in opera, o in discussione dal noir? Su quale piano di senso devono misurarsi le traiettorie degli sguardi dei personaggi nella lotta per la definizione di se stessi e dell'appartenenza a o del territorio? Su quale distanza deve essere pensato il percorso di odio antropologico che divide atavicamente la zona periferica dal nucleo centrale, la Garbatella dai quartieri della Roma bene, se queste lontananze non sussistono neppure come spazi mentali nella dimensione dell'attanza? Allora risulta più convincente *Fame chimica* di Bocola e Vari, tanto per fare nomi, che questa problematizzazione dello spazio urbano almeno riesce a metterla in gioco, nonostante, anche in questo caso, l'interazione tra personaggi e psicologie suoni falsa».¹⁰

Che questo suonare falso dipenda dai dialoghi un po' stereotipati e forzati, con quel retrogusto ideologico tipico di un centro sociale? Può darsi, e forse è questo il limite più evidente del film, che in certi momenti si perde in didascalie e piccole retoriche rendendolo artefatto.

Ma veniamo ora alla fine tornando cioè all'inizio, alla bomba esplosa. Il locale fatto saltare in aria è il bar di Grignani/Roberto Sbaratto, il capopopolo. Non si sa chi l'abbia piazzata, forse sarà impossibile anche risalire al colpevole, visto che la piazza ultimamente aveva attirato l'attenzione di molte facce nuove provenienti anche da altri quartieri, tutti calati nel vortice della tensione

andata in crescendo, chi per tornaconto politico (vedi l'assessore), chi per questioni ideologiche (i ragazzi del centro sociale e qualche estremista di destra); tensione che, prima della bomba, era già sfociata in rissa. Accorre subito la polizia, già da giorni stazionante in zona e sempre più coinvolta e attratta dalla piazza.

Comunque, nello scoppio rimane ferito ad una gamba Manuel, che insieme a Maya e Claudio, si era trovato a passare da quelle parti dopo una serata trascorsa insieme. I tre ragazzi fuggono, ma il ferito viene bloccato da un poliziotto alle prime armi che si lascia "rubare" la pistola e farsela puntare addosso. Arrivano i rinforzi e Manuel viene bloccato. Gli altri due ragazzi cercano di spiegare la versione dei fatti, sostenendo che loro nulla centrano con la bomba, ma la polizia arresta il ragazzo con altri accuse: minaccia armata a pubblico ufficiale e detenzione di cocaina, trovatagli addosso. Se ne va dritto in commissariato, scortato dall'auto della polizia, sulla cui fiancata lucida si riflettono, in ralenti, le siluette delle torri residenziali del quartiere con le loro centinaia di finestre colte nella prima luce chiara dell'alba. Manuel è appoggiato al finestrino e sembra guardarle con aria rassegnata. Se ne starà chiuso in prigione per alcuni anni.

Claudio invece troverà la forza di abbandonare quel lavoro alle dipendenze dello zio che odiava, anche se il suo futuro è tutto da inventare, e Maya tornerà in Inghilterra.

L'ultima scena ben rappresenta l'epilogo della storia. Viene ripresa dall'alto la piazza, la cancellata infine è in costruzione, proprio come voleva il comitato guidato da Grignani. Ora è lì, guarda il suo progetto in fase di realizzazione. Alle sue spalle ci sono le macerie del suo bar distrutto dall'esplosione, forse l'*input* necessario per far scattare l'approvazione municipale ai lavori. Nel suo volto non leggiamo però soddisfazione.

La mdp, stando posizionata all'interno del giardino ormai chiuso, inquadra poi gli "zarri" aggrappati alle nuove sbarre. I ragazzi quindi appaiono come prigionieri, così come gli immigrati e i residenti di più lunga data. Li vediamo passeggiare nell'anello della piazza rimasto libero, sempre attraverso il filtro delle sbarre. In un certo senso ora sono tutti prigionieri, come del resto lo sono sempre stati, finanche delle loro paure. O' Zulù, quasi come una "voce omeri-

ca”, canta con i palazzoni sullo sfondo, mentre la mdp lascia il suo mezzobusto ripreso dal basso per salire arretrando con un movimento di dolly, offrendoci una panoramica di quel frattale urbano a vocazione *globale pacificato* con forza istituzionale dopo che determinate condizioni avevano scatenato il conflitto, condizioni che ovviamente restano.

¹ Recensione di Federico Calamante, *Duellanti* n.6, maggio 2004.

² «Il film è costato 650.000 Euro e non ha ricevuto nessun aiuto statale. Abbiamo creato una joint-venture con varie associazioni e privati che hanno finanziato il film. Gli attori hanno lavorato al 50% del loro cachet investendo il restante 50% nel film stesso. Quella è la loro quota e quindi sono in parte "proprietari" anche loro del film. Il film è uscito in sette copie ed ha avuto una distribuzione sporadica. So che a Milano è stato il film più visto per quattro settimane. Per ora siamo in pareggio coi conti...attendiamo che venga trasmesso in tv nelle reti in chiaro. Però mi piace pensare al "valore collettivo" di questo film, alla partecipazione di tutti e al fatto che abbia permesso di mostrare dinamiche difficilmente visibili». Intervista a Antonio Bocola consultabile all'indirizzo http://www.cinemaitaliano.info/intervista_ad_antonio_bocola_sul_film_fam_e_chimica_notizia00448.html. «In questo genere di produzione ti scontri maggiormente con certi limiti; in realtà Fame Chimica non sembra un film povero; anche nelle situazioni in cui dovevamo evocare grande partecipazione è andata molto bene. L'esito è stato confortante: anche con budget ridotti si può non rinunciare a nulla. Io e Antonio (Bocola, il co-regista, ndr) questo film volevamo farlo così, senza dover rinunciare a qualcosa, permettendoci tutto quello che volevamo. Nel film non ci si rende conto di quanta fatica si è fatta per raggiungere certi risultati, non sembra un film a basso budget». Intervista a Paolo Vari consultabile all'indirizzo <http://www.cinemaindipendente.it/schedaarticolo.asp?id=633>

«*Fame chimica* si sviluppa a partire da un modello produttivo che tiene conto della realtà del sistema di produzione cinematografica e cerca di scavalcarne le strozzature e gli ostacoli... non attinge a finanziamenti pubblici e non fa capo a un unico produttore". I registi ci raccontano com'è andata: "Prima c'era un cortometraggio girato sei anni fa alla periferia di Milano dove i giovani vivono in maniera molto intensa la propria esistenza, ventenni che si calano le pasticche di ecstasy, vanno in discoteca, fanno la vita da branco, da stadio, cadono nella rete della delinquenza. Ci eravamo accostati a quel mondo con tutti i nostri pregiudizi, frutto di quello che ci veniva raccontato dai media su questa realtà - spiega Paolo Vari - Invece abbiamo incontrato una realtà molto viva, in questi quartieri i ventenni sono portatori di un'energia vitale molto forte, anche se si trascinano dentro un senso di ineluttabile destino, per loro diventare grandi significa diventare come i propri genitori, cioè sconfitti". Il piccolo documentario piace ai milanesi di Filmmaker che lo finanziano, poi il progetto si ingrandisce, l'idea vuole crescere, diventare un film, lungo e di fiction. Quindi si costituisce la cooperativa Gagarin, di cui fanno parte i registi, lo sceneggiatore, alcuni dei produttori (tra cui a metterci impegno e genialità c'è Gianfilippo Pedote) che chiedono una partecipazione a tutti coloro che hanno realizzato la pellicola: interpreti, società, troupe, ognuno di loro, mettendo una quota del proprio compenso, diventa dunque comproprietario del film. Nasce così l'associazione "Fame Chimica" che strada facendo si avvarrà del sostegno di altri complici, tra cui la Ubu film di Milano, una tv e un produttore svizzero, piccoli finanziatori e Lucky red che ha deciso di rischiare a partire già dalla sceneggiatura». Giulia Sbarigia, Recensione in *Il Manifesto*, 27 aprile 2004.

³ La colonna sonora comprende brani degli Al Mukawama, 'E Zezi, 24 Grana, Pino Daniele, Subsonica e Ludovico Einaudi, tutti coinvolti in questo insolito progetto cinematografico e musicale dall'ex cantante dei 99 posse.

⁴ Federico Calamante, Recensione in *Duellanti* n.6, maggio 2004.

⁵ Massimo Ilardi, *Il tramonto dei non luoghi. Fronti e frontiere dello spazio metropolitano*, Meltemi, Roma 2007, p. 18.

⁶ Massimo Ilardi, *op. cit.*, pp. 18-19.

⁷ «Il nostro obiettivo era ritrarre una periferia qualunque, non contestualizzare una periferia specifica; quindi abbiamo girato anche in diversi quartieri di Milano, la Barona, Quarto Oggiaro, Bonola... Gli abitanti all'inizio erano diffidenti, questo perché non facevano differenza tra tv e cinema. Sono abituati ad essere invasi da telecamere che ritraggono il quartiere solo per i suoi aspetti drammatici e deleteri. A noi chiedevano di non fare come la tv e i giornali che spesso arrivano per speculare sulla loro condizione senza ritrarre la verità, la varietà delle situazioni. Dopo un po' che eravamo in un quartiere si veniva a creare un rapporto di complicità con gli abitanti. Io credo che quando vedranno il film saranno contenti di vedere la periferia come l'abbiamo ritratta noi». Intervista a Paolo Vari consultabile all'indirizzo

<http://www.cinemaindipendente.it/schedaarticolo.asp?id=633>

⁸ «E' un mondo senza speranze, nel senso che c'è una guerra fra poveri, sono tutti sconfitti, trasmettono modelli negativi, possono solo prendersela con chi è più debole di loro. Gli adulti sono vittime di quello che il potere vuole da loro, sono strumentalizzati dal politico di turno». Intervista a Paolo Vari consultabile all'indirizzo

<http://www.cinemaindipendente.it/schedaarticolo.asp?id=633>

⁹ Gabriele Andreoli, Recensione in *Duellanti* n.8, luglio/agosto 2004.

¹⁰ Mauro F. Giorgio, *Cemento poco armato. Tra due immaginari*, consultabile all'indirizzo

http://www.spietati.it/archivio/recensioni/rece-2007-2008/c/cemento_armato.htm

FAST FOOD NATION

Lingua originale/Inglese/Spagnolo/**Paese**/USA/UK/**Anno**/2006/**Durata**/114'/

Genere/Drammatico/**Colore**/Colore/**Audio**/Sonoro/**Rapporto**/1,85:1/

Regia/Richard Linklater/**Soggetto**/Eric Schlosser/**Sceneggiatura**/Richard Linklater/Eric Schlosser/

Produzione/Ann Carli/Sara Johnson/Malcolm McLaren/Chris Salvaterra/Edward Saxon/Eric Schlosser/**Distribuzione italiana**/DNC Entertainment/

Attori/Personaggi/Greg Kinnear/Don Anderson/Patricia Arquette/Cindy/Bobby Cannavale/Mike/Paul Dano/Brian/Avril Lavigne/Alice/Mitch

Baker/Dave/Luis Guzmán/Benny/Ethan Hawke/Pete/Ashley Johnson/Amber/Kris Kristofferson/Rudy Martin/Catalina Sandino Moreno/Sylvia/Lou Taylor

Pucci/Paco/Ana Claudia Talancón/Coco/Wilmer Valderrama/Raul/Bruce Willis/Harry Rydel/Esai Morales/Tony/

Fotografia/Lee Daniel/**Montaggio**/Sandra Adair/**Musica**/Friends of Dean Martinez/**Scenografia**/Phil Shirey/Rob Simons/

Locations/Austin/Houston, Texas, USA/Colorado Springs, Colorado, USA/Messico

Temi/spazio dei flussi/*sprawl* urbano



«Cosa c'è che non va in questo posto?».
«Mi sembra tutto così finto... questo posto è come
un migliaio di altri posti. Sono tutti... identici».

La storia: L'universo dei mattatoi e del marketing alimentare attraverso tre storie che si intrecciano mostrando le conseguenze sociali sulla salute dell'industria dei *fast food*.

Presentato in concorso al Festival di Cannes nel 2006, il film del giovane regista americano Richard Linklater si ispira all'omonimo best-seller di Eric Schlosser che narra il processo di lavorazione della carne bovina, rivelando e denunciando metodi *sconosciuti* ai consumatori. La pellicola non è stata tuttavia accolta con favore, neanche dalla stampa francese (di solito sensibile a temi di questo genere), ed è passata quasi in sordina nelle sale tanto che da noi è arrivato a distanza di un anno dalla sua uscita ufficiale.

Come il libro, anche il film fa suo il tema della produzione alimentare negli *states*, ma invece di analizzarlo come un qualcosa di *separato*, come se fosse una sfera autonoma e particolare della produzione, preferisce restituirlo allo spettatore come fattore dinamico, catalizzatore di tessere differenti che compongono un unico e variegato mosaico. Questo fa sì che sia possibile paragonare la struttura del film a quella di altre opere cinematografiche, quali ad esempio quelle di Iñárritu, in cui non c'è un personaggio principale, e quindi una storia unica con delle sottotrame, ma un intreccio di più storie diverse comunque collegate tra loro; un po' come abbiamo visto in *Babel* insomma, anche se per la verità è stato l'ormai deceduto Robert Altman a sperimentarlo per primo nel film *America oggi [Short Cut]*.

Linklater, inizialmente dubbioso se realizzare un documentario o un film, ha preferito optare per la seconda soluzione, anche in modo da comprendere nel cast volti noti del cinema americano come Etan Hawke, Bruce Willis, Patricia Arquette e Greg Kinnear. Il risultato è una sorta di *docu-fiction*

realizzato in tempi brevi e in gran segreto per evitare ritorsioni da parte delle varie aziende dell'hamburger "made in USA". La regia appare ben bilanciata, non invasiva che lascia spazio ai personaggi e non si intromette, non esprime giudizi.

Di fronte ad una trama del genere ci si potrebbe chiedere perché mai dedicare spazio ad un film di denuncia nei confronti del sistema alimentare USA che in parte segue la traccia già percorsa dal precedente *Super Size Me*. Certo, tale denuncia costituisce l'aspetto fondamentale della pellicola, ma c'è anche e soprattutto dell'altro.

Partendo dalla *carne* infatti, e quindi dal sistema produttivo alimentare americano, Linklater filma le fasi che compongono il funzionamento generale della "macchina produttiva" attorno alla quale si muovono o vengono mosse come pedine uomini e animali. È quindi la *macchina* – metafora del sistema capitalistico – ad essere il vero protagonista, con gli esseri umani (e animali) relegati su un piano quasi secondario, comunque dipendente in toto dal funzionamento della stessa, che ne determina scelte, possibilità e vita. Per costruire l'analisi del film preferiamo quindi seguire di pari passo lo schema del funzionamento di questo *sistema di macellazione*.

Ricordando che la metropoli globale non ha *confini*, possiamo risalire all'intera struttura del film partendo dal Messico: è qui che la *macchina* preleva immigrati clandestini, attirandoli nelle cittadine statunitensi con la prospettiva di un lavoro nel mattatoio, lo stesso che fornisce la carne contaminata dagli escrementi alla catena di fast-food in questione (la fittizia Mickey's - un'azienda di fast-food immaginaria, ma i suoi colori sono il giallo e il rosso di McDonald's, e di tante altre catene di fast-food, che evidentemente era rischioso chiamare in causa direttamente. Nel film per un momento si vede sullo sfondo anche un vero ristorante McDonald's: ma non poteva essere altrimenti, visto che i suoi ristoranti in America, nel resto del mondo, ormai fanno parte del paesaggio). Partendo dalle loro città natali, attraversano la frontiera e il deserto per giungere in una delle tante anonime cittadine americane. Nel caso specifico in quella immaginaria di Cody, in Colorado, che è un po' la sintesi e il concentrato di tutte le altre che coprono gran parte del territorio USA. Senza alcuna identità e regno incontrastato dello *sprawl*

urbano, vedono la loro crescita legata alle politiche urbane assecondanti sia le catene della ristorazione veloce che quelle dei centri commerciali; una proliferazione insensata di quelli che un europeo definirebbe come *non luoghi*, ma che per l'America sono i veri e propri luoghi della contemporaneità attorno a cui ruota la vita delle comunità locali. In questo contesto anche le imprese edili si danno da fare, speculando sulle aree e facendo spuntare come funghi nuove città di cartone – le *edge cities* – dove magari prima c'erano solamente pascoli, come denuncia il vecchio e nostalgico mandriano, nel film interpretato da Kris Kristofferson.

Ne esce un'immagine deprimente della forma urbana, talmente pervasiva che ormai è stata ridotta inevitabilmente ad un cliché totalmente *yankee*. Comunque sia, i *chicanos* dopo aver trovato alloggi di fortuna, ammassati – come bestiame, carne da sfruttare – in un'unica stanza di motel che assomiglia quasi ad una prigione tanto è sorvegliata, vengono subito introdotti al cospetto del cuore pulsante della *macchina* stessa, ossia l'azienda di macellazione bovina, dai cui ambienti asettici ma sporchi di merda e sangue sia bovino che umano (fenomeni entrambi dovuti alla velocità del processo produttivo che mutila di tanto in tanto qualche corpo) uscirà il prodotto finito e pronto per essere spedito agli innumerevoli fast-food della zona (e d'America) integrati ormai nel paesaggio. Anzi, sono essi stessi *paesaggio*, pieno zeppo di simboli reificati.

Colonizzando lo spazio urbano, contribuiscono a rendendolo non solo uniforme nell'estetica architettonica (basata sull'impatto dell'immagine dei marchi commerciali) ma anche frammentato e privo di qualunque punto di riferimento, non semplicemente visivo, ma anche *sensoriale*, che non sia un'insegna luminosa al neon. Vi lavorano soprattutto adolescenti la cui aspettativa di vita appare incastrata tra la scuola, il centro commerciale, il fast-food e la fabbrica (o azienda, o mattatoio, ecc.). Nei loro discorsi, nei loro volti, nei loro corpi si riflette tutto quel senso di impotenza quotidiana che *solamente* quell'ambiente urbano riesce a trasmettere. Sotto questo aspetto è possibile dire che l'immagine e la forma urbana nota come *sprawl* (o con mille altre etichette) contribuisce a privare di un senso, inteso sia nell'accezione di *significato* che di *verso*, la vita di chi lo abita. Ciò che resta negli occhi dello

spettatore è l'immagine di un territorio urbano percepito alla stregua di un "quadrilatero della morte", una prigione senza barriere da cui è molto difficile fuggire, forse anche perché in fondo non si vuole.

Questo ci porta dritti ad una delle ultime scene del film meritevole di nota: un gruppo di attivisti smania per mettere in atto una dimostrazione contro il sistema della macellazione bovina (quello che abbiamo definito come *macchina*) e pensa bene di liberare le vacche aprendo i cancelli dei recinti ad alta densità: tuttavia i bovini, spaventati, restano all'interno continuando a pascolare poiché avendo lì tutto il cibo che vogliono *non riescono a vedere oltre il recinto stesso*, senza immaginare che ciò che le aspetta è morte certa. Intelligente metafora, come del resto tutto il film, della condizione dell'uomo metropolitano odierno sotto il capitalismo, paragonato a carne da *concentrare*, sfruttare e *macellare* in maniera consenziente. L'altra grande protagonista del film, oltre alla *macchina*, è infatti la carne: viva, macellata, congelata, bovina ammassata nei recinti o umana accalcata in una stanza, sanguinante, cotta, bruciata, divorata, mutilata, mercificata, sacrificata o prostituita, la carne è il perno della storia con il quale tutti i personaggi si ritrovano prima o poi coinvolti.

Il film si chiude, oltre che con una carrellata di immagini mostranti vere macellazioni bovine, sul perfetto epilogo del ciclo produttivo della carne, e il suo conseguente rilancio con nuova manodopera: due bambini entrati clandestinamente negli USA vengono accolti dal loro "accompagnatore" in pieno deserto, oltre il confine, con due buste di carta colorata avvolgenti due hamburger della catena Mickey's:

«*Hola muchachos! Benvenuti negli Stati Uniti*», grida l'uomo.

Ecco lo spazio metropolitano senza soluzione di continuità.

FINO ALLA FINE DEL MONDO

Titolo originale/Bis ans Ende der Welt/**Titolo internazionale**/Until the End of the World/

Lingua originale/Inglese/Francese/Italiano/Giapponese/Tedesco/**Paese**/Germania/Francia/Australia/

Anno/1991/**Durata**/158'/280' Director's Cut/**Genere**/Drammatico/Fantascienza/**Colore**/Colore/**Audio**/Dolby Digital/

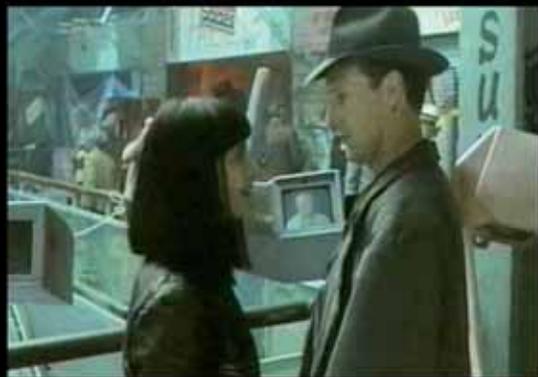
Rapporto/1,85:1/**Regia**/Wim Wenders/**Soggetto**/Solveig Dommartin/Wim Wenders/**Sceneggiatura**/Michael Almereyda/Peter Carey/

Produzione/Ulrich Felsberg/Jonathan T. Taplin/**Distribuzione italiana**/Penta Film/

Attori/Personaggi/William Hurt/Trevor McPhee/Sam Farber/Solveig Donmartin/Claire Tourneur/Sam Neill/Eugene Fitzpatrick/Max von Sydow/Henry Farber/Jeanne Moreau/Edith Farber/Rüdiger Vogler/Philip Winter/Eddy Mitchell/Raymond/Chick Ortega/Chico/**Fotografia**/Robby Müller/**Suono**/Milan Bor/**Montaggio**/Peter Przygodda/**Musica**/Graeme Revell/**Scenografia**/Thierry Flamand/Sally Campbell/**Effetti speciali**/FrankSchlegel/

Locations/Bavaria Filmstudios, Geiseltal, Grünwald, Bavaria, Germania/Berlino, Germania/Coober Pedy, South Australia/Utopia Station, Northern Territory, Australia/La Défense, Hauts-de-Seine/Parigi, Francia/Lisbona, Portogallo/Mosca, Russia/San Francisco, California, USA/Tokyo, Giappone/Venezia, Italia

Temi/città globali/spazio dei flussi/non-luoghi



«Nell'autunno del 1999 a Claire Tourneur capitava di svegliarsi in strani posti».

La storia: Mentre un satellite artificiale impazzito sta minacciando la Terra, viene narrata la storia d'amore fra Claire e Trevor McPhee (alias Sam Farber); la vicenda si sviluppa attraverso vari Paesi del mondo: da Berlino a Lisbona, da Mosca a Tokyo. La storia si concluderà in Australia dove il padre di Sam ha realizzato una macchina che consente alla moglie cieca di vedere le immagini e i filmati che Sam ha registrato durante il suo viaggio.

Negli stessi anni in cui Saskia Sassen va elaborando le sue teorie sulle città globali in campo socio-economico, il cinema, come spesso accade, anticipa la parola stampata e le analisi sul campo producendo alcune rappresentazioni e visioni di un probabile futuro della metropoli globale che si andava delineando, soprattutto nelle menti, in quegli anni. Uno dei film che tenta di interpretare in chiave futuristica lo spazio-tempo globale urbano, o ancora meglio la città-mondo come risultato di un processo storico ormai concluso e allo stesso tempo principio di una nuova era è appunto *Fino alla fine del mondo* del regista tedesco Wim Wenders.

Wenders impiega tre anni per la completa realizzazione dell'opera, tre anni di riprese in quattro continenti, sedici mesi impiegati soltanto per il montaggio, nove ore di durata nella prima edizione, sei ore nella versione originale, due ore e quaranta in quella distribuita nelle sale; tutto questo senza contare il fatto che la primissima bozza della sceneggiatura è stata scritta nel 1977, al ritorno da un suo viaggio nel deserto australiano.¹ Egli stesso ce lo racconta: «Uscito da questa esperienza scrissi una storia di fantascienza; era il 1977. Sette anni dopo tornai negli stessi posti, nulla era cambiato. Non era certo dimenticata la seduzione dei panorami nudi di quell'Australia, la sensazione da "fine del mondo" di quelle terre, di quelle città. Ma anche la comprensione che ormai le città del mondo sono un'unica sola grande città, raccordata dalle infi-

nite reti di computer. Proprio quegli spazi di terre rosse sconosciute, le grotte – dove poi ho ambientato il laboratorio del padre del protagonista – hanno deciso del film. Permaneva la stessa sensazione che tutto quanto avevo intorno, mi chiedesse una storia di fantascienza».²

Per Wenders il film doveva rappresentare una sorta di riassunto di tutto il cinema, voleva fare un film che segnasse il nostro tempo indelebilmente: «un film che fosse insieme *Metropolis* e *La dolce vita*, *Ultimo tango a Parigi* e *Blade runner*».³ Più semplicemente, è «un gran contenitore di temi e ossessioni dell'universo wendersiano»,⁴ «un 'B-movie', modesto ed inventivo, ludico e visionario, in breve artigianale».⁵

Leggendo appunto alcune recensioni da parte della critica specializzata non sembra che sia riuscito nel suo intento di realizzare quella pretesa somma di addirittura tutto il cinema, ma questo non è ciò che a noi interessa indagare, quanto piuttosto riuscire a cogliere la sottile interpretazione del futuro prossimo della metropoli (ormai passato, se visto con gli occhi dei contemporanei, perché la vicenda contenuta nel film è riferita al passaggio del millennio) e il particolare contesto in cui essa è venuta maturando.

Uscito nel 1991, praticamente a ridosso della dissoluzione del blocco sovietico, la pellicola risulta di difficile catalogazione, data la mescolanza dei diversi generi cinematografici che la contraddistinguono. Etichettato dallo stesso autore come un film di fantascienza, allo stesso tempo vi si trovano disciolti il poliziesco, la commedia, il road-movie, perfino il giallo.

Sembra quasi aprirsi su una vasta gamma di storie possibili, percorribili, senza però abbracciarne e seguirne una in particolare, almeno nella prima parte. È possibile pertanto suddividere il film in due metà, tra loro in un certo senso contrapposte: la prima, confusa ed incerta, quasi sospesa, in cui lo spettatore si lascia un po' trasportare dagli eventi senza capire bene dove lo sta portando il film, riguarda il lungo ma allo stesso tempo rapidissimo viaggio-inseguimento dall'Europa meridionale ai suoi antipodi, l'Australia; nella seconda parte, al contrario, si arriva finalmente a destinazione, ci si ferma, si riflette, e pian piano tutti i tasselli di cui l'opera è composta tornano al loro posto, componendo finalmente il quadro generale della situazione. Tutto questo avviene nella meravigliosa cornice delle terre rosse del deserto australiano,

immergendosi nei suoi ampi spazi, nei suoi silenzi, che fanno giustamente da contraltare ai caotici spazi urbani antropizzati della prima parte.⁶

Si diceva che la pellicola ambienta le vicende nel futuro prossimo (ovvero nel 1999) e vede i protagonisti rincorrersi da un lato all'altro del pianeta, interamente digitalizzato e regno incontrastato della comunicazione e dell'immagine. Riprende pertanto i temi cari al regista come ad esempio la comunicazione, non solamente verbale o simbolica, ma anche intesa come trasporto, movimento, la fascinazione per l'atto di vedere⁷ (e ritorna il tema del cinema come occhio) e il viaggio nello spazio, attraverso i luoghi⁸, e nel tempo, il loro tempo.⁹

Le prime immagini che vediamo scorrere sullo schermo sono del pianeta Terra riprese dallo spazio, come se fossero la soggettiva del satellite vagante pronto a precipitare nell'atmosfera. Mentre le si osserva, una voce fuori campo (che in seguito scopriremo essere Eugene/Sam Neil, uno dei protagonisti nonché narratore dei fatti attraverso la lettura del libro scritto da egli stesso in seguito all'avventura vissuta) ci introduce alla vicenda con queste parole: «Il 1999 fu l'anno in cui il satellite nucleare indiano impazzì, nessuno sapeva dove sarebbe potuto cadere. Si librava appena al di sopra dello strato di ozono come un micidiale uccello rapace. Il mondo intero era in allarme ma Claire in quel periodo viveva un suo incubo privato. Sognava che tutte le notti un volo silenzioso, su una terra sconosciuta. Al principio la sensazione di volo era piacevole, ma poi diventava una sensazione di caduta, e successivamente di panico. E si svegliava di soprassalto. Nell'autunno del 1999 a Claire Tourneur capitava di svegliarsi in strani posti».¹⁰

Il film non fa in tempo ad incominciare che già il regista ci trasporta da una possibile situazione di emergenza, apprensione e panico collettivo (presto relegata ai margini della storia, se non quasi dimenticata), ad una di disagio privato, individuale, quello della protagonista. Claire accompagnerà lo spettatore, attraverso una serie di diverse situazioni, in una sorta di girotondo-inseguimento *on the road* attorno al mondo, o meglio *by plane, train and ship*, visto che solo il viaggio tra Venezia e Parigi avviene usufruendo dell'automobile.

L'aspetto forse più interessante di questo film è costituito dal movimento senza sosta dei personaggi che agiscono nel tessuto della trama: da Venezia a Parigi, da Berlino a Lisbona, da Mosca a Pechino e poi Tokyo, San Francisco e l'Australia. Tutti i luoghi si rincorrono fra loro. L'idea del viaggio viene vanificata come ricerca dell'identità e della conoscenza di sé: in un mondo uniformato per i gusti che abbiamo, gli utensili che adoperiamo e per le apparecchiature elettroniche di cui ci serviamo, non c'è più spazio, sembra voler dire Wenders, per un movimento che serva a ritrovare sé stessi.

Non a caso nel film vengono mostrati soltanto quelli che, negli anni in cui il film è stato girato, venivano identificati come non luoghi: camere d'albergo, ristoranti, uffici, hotel, ma soprattutto le infrastrutture del trasporto: aeroporti e stazioni ferroviarie su tutti, in una continuità fluida e allo stesso tempo compatta come se il tutto si svolgesse in una sola, sia pur vasta, metropoli. Eccoli allora gli spazi della circolazione liscia delle persone, del loro flusso continuo: «[...] il non luogo crea l'identità condivisa dei passeggeri» spiega colui che per primo li ha formulati, l'etnologo Marc Augé; «lo spazio del non luogo non crea né identità singola né relazione, ma solitudine e similitudine».¹¹ Già, Claire e gli altri sono soli in un flusso continuo di persone con le quali non hanno veri e propri contatti. Ad essi sono solo, in quanto viaggiatori, simili. Anche da questo punto di vista il film di Wenders coglie a fondo le speculazioni di quei particolari anni.

A rafforzare in concetto di fluidità ed estraneazione del non luogo contribuisce anche il profondo interesse di Wenders per la tecnologia delle telecomunicazioni, che occupa un posto privilegiato anche in questa sua opera, dove compaiono sia una sorta di prototipo dell'attuale navigatore satellitare, sia una macchina in grado di interagire con i sogni e i pensieri delle persone per trasmetterli su schermi digitali. Anche *Fino alla fine del mondo* affronta tematiche quali la tecnologia e il suo rapporto col corpo; tralasciamo però questo aspetto, preferendo usufruire del film di Wenders per istaurare un più stretto approccio alla questione "metropoli globale e suo riflesso mentale". «Claire [...] mentre insegue l'amato e sfuggente Sam è inseguita dal marito [...], a sua volta inseguito da altri: uno degli strumenti principali di questa caccia al ladro globale è un bizzarro TomTom [...], un proto-navigatore satellitare in cui un or-

so da videogiochi annuncia con voce robotica le informazioni sui percorsi da seguire. Il film sembra dirci che la tecnologia, di cui ci serviamo euforicamente e sempre meno consapevolmente, trasforma i luoghi attraversati in un unico spazio indifferenziato e inerme e rende il viaggio uno spostamento effimero. La terra diventa, a dispetto dei suoi residui inabitati, una sola e interminata metropoli virtuale, le cui vie sono i canali su cui si diffondono le immagini e le informazioni prefabbricate del TomTom». ¹²

Anche se il viaggio parte da Venezia, di essa non vediamo praticamente nulla, se non brevissimi istanti del Canal Grande e dei suoi palazzi sullo sfondo mentre Claire/Solveig Dommartin viaggia su una gondola, e un silos per auto, il tutto prima del termine dei titoli di testa. Ciò non è dovuto al caso o ad una manchevolezza, ma ad una particolare volontà del regista che, di fronte ad una città talmente inflazionata dal punto di vista del consumo delle sue immagini, preferisce non mostrarla affatto, piuttosto che ricreare il solito effetto cartolina, e quindi sovra-rappresentarla come una sorta di gigantesco *luogo comune*. ¹³

Successivamente, l'altra grande città in cui ci si sposta è Parigi. Anche qua Wenders ci risparmia le solite vedute della Ville Lumière con tanto di torre Eiffel illuminata, preferendo mostrarci una Parigi tecnologica, contemporanea e allo stesso tempo futuribile: la Defance, ovvero il quartiere degli affari e degli uffici: la *city* insomma. Il regista ci propone un'immagine dell'insieme urbano rispettosa del reale, ma allo stesso tempo non si esime da una piccola reinterpretazione della stessa, inserendo di fianco al Grand Arche – attraverso un'elaborazione di computer grafica – la cosiddetta "Torre senza fine" dell'architetto francese Jean Nouvel, un progetto mai realizzato nella realtà. ¹⁴

Wenders quindi non si accontenta solamente di rappresentare la realtà urbana, o una probabile realtà urbana futura derivante dalle idee preconfezionate provenienti dal passato (ricordiamo che il film è ambientato tra il 1999 e il 2001, cioè a circa dieci anni dall'uscita nelle sale cinematografiche), ma tenta anche di auspicarne una a lui congeniale, colta dallo spirito di quegli anni. Si preoccupa inoltre di riorganizzare il traffico urbano separando le vie di transito fra trasporto merci e trasporto privato, come annuncia la voce metallica proveniente dall'immaginato "pre-TomTom". Anche la *sua* Berlino e la *sua* Pechi-

no nel film subiranno un re-styling virtuale: «Ricostruire i panorami del Duemila a voluto dire non solo filmare l'esistente ma inventare un futuro che si muovesse tra cambiamenti possibili. Quindi non appoggiandosi alle ipotesi di città futuribili degli anni Sessanta, ma alla metropoli sovrapposta fatta di accatastamenti di immagini, di figure architettoniche, di violenti contrasti che è ormai quella del nostro presente. In questo senso non si è trattato di inventare poi molto, solo qualche aggiustamento. Simbolicamente nel mio, auspico a Berlino la Porta di Brandeburgo inglobata ma non dispersa né mummificata in un moderno edificio; a Pechino la piazza Tien An Men con al centro il monumento alla rivolta degli studenti; a Parigi la Grande Arche con la torre senza fine dell'architetto Jean Nouvel, un progetto non realizzato; piccole violazioni computerizzate dei luoghi reali». ¹⁵

«Le metropoli che i protagonisti attraversano non sono che uno spazio inerme, indifferente al transito; non esistono frontiere fra Venezia, Lione, Parigi, Lisbona, ¹⁶ Mosca, Tokio, ¹⁷ San Francisco. Il giro del mondo di città in città si rivela uno strumento effimero: poiché esiste una sola, gigantesca metropoli virtuale ovunque ci siano civiltà, immagini e comunicazioni. Lo spazio è smisuratamente dilatato». ¹⁸

Riassumendo, è possibile considerare *Fino alla fine del mondo* uno dei film che meglio incarnano lo spirito di un particolare momento storico, di un avvenimento e delle sue conseguenze possibili, in questo caso la fine del secolo Novecento e della divisione del mondo in blocchi separati e contrapposti. Non è una visione del domani, è un film al presente su una interpretazione ricercata del domani.

Con il Muro di Berlino andato in frantumi e "l'Impero del Male" collassato su se stesso, si credeva fortemente, o meglio si era indotti a credere che la Storia fosse giunta al termine, che il mondo poteva veramente essere un unico paese, che le frontiere sarebbero sparite, che un'incondizionata libertà di movimento avrebbe pervaso uomini e cose, che la comunicazione e la tecnologia (usata nelle intenzioni di Wenders *secondo coscienza*, come dimostra la contrapposizione satellite nucleare impazzito/astronave di Greenspace, una sorta di Greenpeace a salvaguardia dello spazio intorno al pianeta, rispettivamente all'inizio e al termine del film) avrebbero risolto i problemi, appianato le diffe-

renze – intese nella loro negatività – sociali e urbane. «L'immateralismo trifale [...] sul finire del secolo passato celebrava la "fine della storia", dei suoi conflitti e di ogni negatività: o l'avvento di una realtà virtuale sempre più libera dal peso della materia e della corporeità. Si diffuse allora – nell'euforia dilagante della New Economy e dei processi finanziari globali – l'immagine di un capitalismo autopacificato, giunto ad uno stato [...] di "soddisfazione universale" e imperiale».19

Tutto questo è ciò che trasuda dal film, anzi è l'anima stessa del film, a sua volta quasi un manifesto wendersiano sul futuro che attendeva il mondo e la città, dove non ci sarebbero stati più nemici *interni* né guerre da combattere fra stati, né tantomeno conflitti sociali negli spazi metropolitani: di fatto il pericolo nel film viene *da fuori*, dallo spazio, dal satellite impazzito che rischia di cadere al suolo, mentre gli stati che fino a pochi anni prima erano considerati *nemici* ora sono ben integrati nella comunità mondiale, in cui sembra vigere una sorta di *pax* delle Nazioni Unite. «L'idea che la violenza e lo sfruttamento stessero per svanire dalla storia ha trovato qualche eco», specie in questo film; «del resto si è potuto credere davvero che l'"agire comunicativo" o la "grande conversazione dell'umanità" potessero costituire le basi di una pace universale».20

Ciò ha trovato abbondante spazio nel film di Wenders: in esso la comunicazione appare facilissima e anche gli spostamenti da un luogo all'altro di questa grande città-mondo avvengono senza difficoltà alcuna. Lo spazio quindi si presenta *liscio*, senza impedimenti, privo di ostacoli che possano intralciare il movimento di cose e persone. E soprattutto merci. D'altro canto bisogna dar plauso a Wenders che molte delle sue interpretazioni (come il già ampiamente ricordato TomTom) si sono avverate, o meglio consolidate, come stanno a dimostrare le tecnologie globali usate nel campo della comunicazione e non solo. Ma da qui a costituire le basi di una pace universale ce ne passa; piuttosto potrebbero apparire come potenziali mezzi di ulteriore controllo degli individui e del loro movimento sul territorio metropolitano, come attualmente i fatti stanno a dimostrare – cosa che ovviamente non esclude l'altra, ossia la grande capacità comunicativa di questa che Castells chiama "società informazionale", generatasi appunto attorno ai flussi delle reti informatiche.21

All'inizio degli anni Novanta Wenders immagina la città-mondo del futuro (cioè attuale) come «un *patchwork* cosmopolita, fatto di frammenti di un'unica città fatta di Tokio, Mosca, Pechino, Venezia, Los Angeles, Berlino»,22 dove le differenze sono pressoché annullate o al massimo evidenziate dai segni del passato o dai monumenti ad un improbabile futuro (come nel caso di piazza Tien An Men, dove spicca il monumento alla rivolta dell'89).

Ma guardiamo oggi allo territorio urbano, allo spazio metropolitano *globalesui generis*. Davvero si è in presenza di uno spazio così fluido e facile da attraversare senza alcun problema da un capo all'altro del pianeta come il film di Wenders e le sue teorie sul viaggio – e non solo – sembravano prefigurare? È questa la realtà della metropoli globale in cui viviamo? O oggi questo termine, "metropoli", è divenuto – anche – sinonimo di conflittualità, separazione, ri-territorializzazione, controlli e frontiere – che fanno da contraltare rispetto alla grande potenzialità dei castellsiani flussi informativi –, ma che hanno di fatto costretto al tramonto la società angelicata immaginata anche dai cosiddetti non luoghi?

Forse per poter rispondere a tali quesiti dobbiamo per forza di cosa allargare il nostro sguardo, ed abbracciare con esso una realtà globale ben più complessa di quella prefigurata ben diciassette anni fa da Wim Wenders, una realtà figlia del non affatto trascurabile 11 settembre 2001, data fatidica, che, al di là delle diverse teorie e speculazioni politiche più o meno valide ad essa successive, resta una sorta di punto di non-ritorno per il mondo. Un autentico punto di svolta di ciò che attualmente viene definita *globalizzazione* (sotto la ferrea guida degli USA), con tutto il suo bagaglio di conseguenze più o meno visibili sul volto delle città che conosciamo.

¹ «Non ho mai inseguito nessun progetto per un arco di tempo così lungo. Ho iniziato a lavorarci nel 1977 durante il mio primo viaggio in Australia. L'idea di partenza dunque, è il mio incontro con questo continente avvenuto per vie del tutto insolite». Wim Wenders cit. in Paolo Federico Colusso, *Wim Wenders: Paesaggi, luoghi, città*, Testo&Immagine, Torino 1998, p. 82.

² Wim Wenders cit. in Paolo Federico Colusso, *op. cit.*, p. 83.

³ Enzo Siciliano, Recensione in *L'Espresso*, 19 gennaio 1992.

⁴ Cfr. Filippo D'Angelo all'indirizzo

[http://www.italway.it/spettacolo/wenders/21\).html](http://www.italway.it/spettacolo/wenders/21).html)

⁵ Cfr. Serge Toubiana all'indirizzo

[http://www.italway.it/spettacolo/wenders/21\).html](http://www.italway.it/spettacolo/wenders/21).html)

⁶ «Fino alla fine del mondo si divide come una mela al primo taglio, in due porzioni. Da una parte la Città (la città/civiltà) della danza illusoria; dall'altra l'Australia, Finis Terrae, la cattedrale nel deserto, una caverna che ospita i graffiti preistorici aborigeni e il laboratorio elettronico di Farber». Cristina Jandelli cit. in Paolo Federico Colusso, *op. cit.*, p. 89.

²⁹ «L'occhio e i suoi pericoli, il piacere e il terrore del vedere: sembra questo il tema dell'ultimo, apocalittico film di Wim Wenders. La sua «fine del mondo» potrebbe anche essere la «fine del cinema», il limite estremo dell'arte che più d'ogni altra s'affida all'occhio, al piacere o al terrore di vedere. È l'occhio, appunto, il leitmotiv vero di *Fino alla fine del mondo* come già accadeva in *Il cielo sopra Berlino* (1987). Lo è sin dalle prime immagini, con lo spazio buio visto in soggettiva dal satellite impazzito. Lo è in una Venezia *vista* al di fuori e al di sopra dei vari luoghi comuni cinematografici, e in una Parigi usata come pretesto per una serie di immagini al videotelefono. E lo è ancora in altre belle inquadrature di Lisbona, Tokyo, San Francisco e, nella seconda parte del film, in quelle splendide del deserto australiano. Non c'è dubbio, l'occhio di Wenders si conferma grande (nell'88 è uscito in Italia il suo *Scritto nel West*, magnifiche foto scattate in Texas, Arizona, New Mexico e California nell'83, prima di girare *Paris, Texas*). Molti dubbi ci sono, però, per il suo cinema, che in *Fino alla fine del mondo* s'è fatto freddo, sovraccarico, prevedibile, noioso». Roberto Escobar, Recensione in *Il Sole 24 ore*, consultabile all'indirizzo <http://www.mymovies.it/dizionario/critica.asp?id=7051>

⁸ «È stata una delle invenzioni del film quella di raccontare un viaggio nel Duemila. Guardando ai viaggi di oggi possiamo constatare che il mondo diventa sempre più piccolo, che la gente viaggia sempre di più. Già oggi, la gente parte con le fotocamere o le cineprese per capire solo dopo dove sono stati. Solo che nel nostro film essi non viaggiano da qualche parte, ma per vedere o ritrovare qualcuno. Il viaggio quindi, lo spostamento nei luoghi, il movimento. Le abitudini di viaggio subiranno in futuro continui cambiamenti. Viaggiare sarà alla portata di tutti, molto più di oggi; tra non molti anni l'aeroporto di Francoforte non sarà forse molto diverso da una ferrovia suburbana del oostro tempo. Saranno perciò ormai obsoleti i viaggi temporali di oggi. Intendo dire che il viaggio Mosca-Tokio oggi [1992] è più un viaggio nel tempo che nello spazio, tanta è la differenza di sviluppo tecnologico tra i due luoghi. Mosca negli anni della mia fiction è più eccitante di San Francisco, l'utopia del film prevede che il passaggio all'anno Duemila abbia luogo ovunque allo stesso livello di modernità. Il film ha portato alle estreme conseguenze il tempo del viaggio, fino al punto in cui il mondo intero si riduce ad un unico luogo. Nella realtà del film la Terra intera diventa un unico paese». Wim Wenders cit. in Paolo Federico Colusso, *op. cit.*, pp. 87-88.

⁹ «La stabilità dei personaggi è una cosa che riesco a stabilire solo mettendoli sulla strada e abbandonandoli a un moto sfrenato. Movimento (motion)... immagini in movimento (motion pictures). Ho sempre amato lo stretto rapporto che c'è tra movimento (motion) ed emozione (emotion). A volte mi viene da pensare che nei miei film l'emozione nasca solo dal movimento, sia creata dai personaggi...». Fabio Vittorini, *Come Wim immaginò il TomTom* in *Duellanti* n. 41, aprile 2008.

¹⁰ Wim Wenders cit. in Paolo Federico Colusso, *op. cit.*, pp. 86-87.

¹¹ Marc Augé, *Nonluoghi. Introduzione a un'antropologia della surmodernità*, Elèuthera, Milano 1994, p. 42.

¹² Fabio Vittorini, *Come Wim immaginò il TomTom*, cit.

¹³ «Venezia, la città da cui parte il film, è volutamente presente solo attraverso un silos per auto – certamente un paradosso –, ma Venezia è sicuramente uno dei posti più terrificanti in cui “mettere” una macchina da presa, uno dei posti che mi fa più paura, come regista. È un gigantesco luogo comune dal punto di vista delle immagini, perché è incredibilmente bella e al tempo stesso incredibilmente sovra-rappresentata. Quindi desideravo non mostrarla più, non vederla più, perché la si è vista troppo spesso in tutti i modi. È diventata invisibile. Si gira per Venezia, ma in realtà non si vede più niente, viene solo voglia di andarsene, magari solo a pochi chilometri di distanza in un piccolo paese, per ricominciare a vedere qualcosa. Più o meno quello che accade quando negli Usa si va a visitare la Monument Valley. In realtà ti viene in mente il “Malboro Country” anziché venirti in mente John Ford. Perciò quando ho visto quel garage mi sono reso conto che finalmente vedevo qualcosa, era qualcosa che potevo vedere e l'ho inserito nel film. Non so che l'abbia costruito, magari gli architetti mi criticheranno per questa scelta, però per me è stato molto importante perché finalmente potevo vedere qualcosa e mostrare qualcosa». Wim Wenders cit. in Paolo Federico Colusso, *op. cit.*, pp. 86-87.

¹⁴ «Non è certo un caso che proprio quest'ultima architettura venga inserita nel film: Jean Nouvel e Wim Wenders sono amici da tempo ed entrambi sono legati dal loro duplice interesse per l'architettura e il cinema». Elisa Ferrato consultabile all'indirizzo <http://architettura.supereva.com/movies/20020620/index.htm>

¹⁵ Wim Wenders cit. in Paolo Federico Colusso, *op. cit.*, pp. 86.

¹⁶ «Lisbona appare camuffata. Esisteva nel centro della città un luogo, che conoscevo, un vecchio cinema, forse il più bel cinema che io conosca al mondo: l'Eden. Un posto magico. Lì abbiamo ricostruito una stazione della metropolitana di Mosca nel Duemila. Lisbona quindi, in quel caso, è stat capace di fornire materiali per ricostruire il futuro di un'altra città». Wim Wenders cit. in Paolo Federico Colusso, *op. cit.*, p. 87.

¹⁷ «Il Giappone fece da perno nel film fin dalle prime idee. Per meglio dire,, quando i due protagonisti vanno a Tokyo verso le montagne, nel quieto paesaggio che circonda Ryokan, è l'unico momento di quiete della prima parte del film. Quando abbiamo girato le sequenze in Giappone, specialmente le scene nell'albergo, con le stanze giapponesi, è stato inevitabile pensare a Ozu». Wim Wenders cit. in Paolo Federico Colusso, *op. cit.*, p. 87.

¹⁸ Cristina Jandelli cit. in Paolo Federico Colusso, *op. cit.*, p. 86.

¹⁹ Mario Pezzella, *Un mondo ipermoderno* (prefazione) in Enrico Livraghi, *Da Marx a Matrix. I movimenti, l'homo flexibilis e l'enigma del lavoro non-produttivo*, DeriveApprodi, Roma 2006, p. 7.

²⁰ Mario Pezzella, *Un mondo ipermoderno* (Prefazione) in Enrico Livraghi, *op. cit.*, p. 8.

²¹ Cfr. Manuel Castells, *La nascita della società in rete*, Università Bocconi, Milano 2008.

²² Wim Wenders cit. in Paolo Federico Colusso, *op. cit.*, p. 86.



GOMORRA

Titolo internazionale/Gomorrah/**Lingua originale**/Italiano/Mandarino/Francese/

Paese/Italia/**Anno**/2008/**Durata**/137'/**Genere**/Drammatico/**Colore**/Colore/**Audio**/Dolby Digital/

Rapporto/2,35:1/**Regia**/Matteo Garrone/**Soggetto**/Roberto Saviano/**Sceneggiatura**/Maurizio Braucci/Ugo Chiti/Gianni Di Gregorio/Matteo Garrone/Massimo Gaudioso/Roberto Saviano/**Produzione**/Domenico Procacci/**Distribuzione italiana**/01 Distribution/

Attori/Personaggi/Toni Servillo/Franco/Gianfelice Imparato/Don Ciro/Maria Nazionale/Maria/Salvatore Cantalupo/Pasquale/Gigio Morra/Iavarone/Salvatore Abbruzzese/Totò/Marco Macor/Marco/Ciro Petrone/Ciro [detto Piselli]/Carmine Paternoster/Roberto/Gaetano Altamura/Gaetano/Italo Renda/Italo/Zhang Ronghua/Xian/

Fotografia/Marco Onorato/**Suono**/Maricetta Lombardo/**Montaggio**/Marco Spoletini/

Sound designer/Leslie Shatz/**Scenografia**/Paolo Bonfini/**Locations**/Scampia, Napoli, Italia

Temi/periferia centrale



«Le strade enormi, larghe, ossigenate rispetto ai grovigli del centro storico di Napoli, come se sotto il catrame, a fianco dei palazzoni, ci fosse ancora viva la campagna aperta. D'altronde Scampia possiede nel nome il suo spazio. Scampia, parola di un dialetto napoletano scomparso, definiva la terra aperta, zona d'erbacce, su cui poi a metà degli anni '60 hanno tirato su il quartiere e le famose Vele».¹

La storia: «Cinque vicende esemplari per raccontare come la camorra struttura la quotidianità del napoletano, assumendo l'aspetto di un vero e proprio sistema, infiltrandosi in ogni settore economico e condizionando le dinamiche sociali».²

Partiamo dal libro di Roberto Saviano da cui il film di Matteo Garrone è stato successivamente tratto. Appena uscito nel 2006, nel giro di soli tre mesi *Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra* è diventato un *best-seller* grazie soprattutto al tam-tam in rete dei lettori, per poi approdare attraverso i canali mediatici più tradizionali al grande pubblico; successivamente è stato tradotto ed esportato in ben quarantatre paesi del mondo dove ha ottenuto un'altrettanto strepitoso successo di critica e pubblico – forse in questo caso spinto all'interessamento ed alla lettura anche dalla morbosa curiosità in merito a quanto si è soliti credere succeda nel Belpaese, salvo poi comprendere che la situazione descritta nel libro è tutt'altro che *locale*.

Al centro del romanzo-nofiction c'è il capoluogo partenopeo e la sua intera area metropolitana. Napoli è descritta dall'esordiente Saviano come una realtà *off-limits*: ragazzini-killer pronti a tutto per denaro; boss che si fanno imprenditori, e viceversa; droga ad ogni angolo; montagne di rifiuti sparsi per la città. Il tutto gestito dall'organizzazione criminale che ha il maggior numero di affiliati in Europa, e che si rinnova in linea coi mutamenti del capitalismo interna-

zionale: mentre negli anni Ottanta qualcuno sognava ancora una "Fiat della malavita", oggi alla camorra non interessa mettere a stipendio l'intera massa che preme per entrare nel mercato imprenditoriale-criminale, le basta essere "sistema" – e O' Sistema, o semplicemente Sistema, è di fatto il nuovo sostantivo con cui viene indicata dagli stessi camorristi. Le varie mafie operano ormai come reti, connesse da singoli *hub* che costituiscono il loro piccolo clan affiliato. Un sistema flessibile che risulta fondamentale per «far muovere capitale, di fondare e chiudere società, di far circolare danaro e di investire con agilità in immobili».³ In questo contesto non è più la camorra che "infiltra lo Stato" ma è lo Stato che infiltra la camorra, è cioè il sistema dei partiti che ha bisogno delle varie mafie per sopravvivere alle tornate elettorali. E il sistema sta diventando internazionale: non è un caso che il porto di Napoli sia lo snodo principale delle merci cinesi, regolari e no, destinate ai mercati d'Europa. Proprio da quest'ultima situazione prede corpo la vicenda narrativa raccontata da Saviano, che poi procede dipanandosi per argomenti concatenati lungo un filo comune che li lega strettamente assieme.

Dopo questa breve ma opportuna sintesi arriviamo quindi al film di Garrone, valso al giovane regista romano il Gran Premio della Giuria all'edizione 2008 del Festival di Cannes. Rispetto alla struttura del libro esso preferisce seguire un altro percorso ma non per questo ne abbandona la tesi portante: la speculazione economica e l'impresa criminale sono le facce della stessa medaglia dello sviluppo capitalistico. La pellicola pertanto ha un taglio più *documentaristico* che direttamente *politico*, così i vari episodi della storia possono apparire slegati tra loro. Ma l'unità tematica esiste sebbene sia esterna al racconto.⁴ E' l'imbarbarimento sociale determinato dallo stato putrescente dell'economia del Capitale che accomuna le esistenze tragicomiche dei giovani protagonisti, alla ricerca di una collocazione nel Sistema.

«Non è un film di denuncia sociale, non volevo fare Report» spiega Garrone. Mi interessavano certi temi universali. Il valore aggiunto del film è la complementarità al libro: si aiutano a vicenda. Nel film se ne ritrova il clima, le immagini, le dinamiche. Ma chi lo vede segue le storie senza saperne la fine, perché nel libro non c'è: ci si può sorprendere».⁵ Un film che in un certo senso può sembrare «epico, ma non ha eroi, semmai una folla di anti-eroi, comun-

que senza dio, tranne il denaro, dio laico e laido. Qui, non ci sono i cattivi, i cattivi tradizionali, quelli che si contrappongono ai buoni. Il film non dice quello che si deve o non si deve fare, quello che va e quello che non va fatto. Non ci sono i caimani da una parte e le palombelle dall'altra, i travagli e gli schifani, i mafiosi o camorristi contro i paladini dello stato. Non c'è inferno o paradiso, ma gironi, ossia rioni concentrazionari, in cui uomini dall'anima in cattività vivono e muoiono. E Garrone ci offre un giro, al prezzo del biglietto».⁶

Dopo i successi de *L'imbalsamatore* e di *Primo amore*, Garrone ha preso in mano *Gomorra* e ne ha ricavato cinque storie, tutte autentiche, ma pur ambientandole sui luoghi stessi dove si erano verificate – fra Scampia, il casertano, Castel Volturno – non vengono mai citate come a voler indicare l'ubiquità e addirittura l'universalità di quella situazione mostrata fin nei minimi dettagli. «Cinque storie per raccontare un mondo e una società, dove i palazzi di Scampia e gli stanzoni con i cinesi curvi sulle macchina da cucire sono importanti come i volti delle persone e le loro azioni. Dell'impianto narrativo e dell'impostazione di fondo di Saviano e del suo libro, Garrone ha conservato soprattutto l'importanza dell'osservazione sul campo, quella capace di non farsi condizionare dai pregiudizi e di entrare in qualche modo in sintonia con una maniera di vivere e di ragionare che altrove può sembrare aberrante. Per questo il momento dei sopralluoghi, della scelta degli attori e delle comparse, delle prove e poi delle riprese sono stati importanti almeno quanto la stesura della sceneggiatura. Per scoprire e insieme capire e poi per trasformare quelle cinque "storie" in cinque percorsi di avvicinamento al cuore delle cose».⁷ Ovviamente per necessità di cose non tutte le tracce del libro sono state sviluppate. «Abbiamo fatto delle scelte» racconta Garrone, «perché il libro è davvero un grande affresco da cui potevano uscire anche cento diversi film. Siamo partiti da alcuni temi e dalla selezione dei personaggi che ci avrebbero permesso di svilupparli. Questo ci ha reso completamente autonomi rispetto al libro: direi che le due opere sono complementari. Abbiamo lavorato in sottrazione, compiendo anche delle scelte dolorose».⁸

«Totò/Salvatore Abruzzese, Don Ciro/Gianfelice Imparato, Franco/Toni Servillo e Roberto/Carmine Paternoster, Pasquale/Salvatore Cantalupo e infine Marco/Marco Macor e Ciro/Ciro Petrone. In realtà tutta la scaletta del film è

stata molto complessa: dopo la scrittura sono andato sui luoghi raccontati da Saviano per interrogare i territori, scegliere le facce... La maggior parte dei miei attori viene da quelle zone e ha esperienze di gruppi teatrali alle spalle, anche in carcere: mi hanno aiutato a verificare la sceneggiatura, cosa che non ho mai smesso di fare anche durante le riprese. È stato un *work in progress* continuo, ma non poteva essere altrimenti, anche perché desideravo mantenere il carattere quasi da reportage di guerra del libro. Volevo che il pubblico si sentisse dentro quei luoghi. Che da essi scaturisse l'impatto emotivo, così mi sono reso invisibile come regista. La materia era tanto delicata che ho cercato di evitare qualsiasi commento. Anche la colonna sonora è totalmente diegetica: rumori, canzoni neomelodiche, e null'altro, perché non intendevo suggerire emozioni ma lasciare che tutto fuoriuscisse da quei volti, quelle atmosfere, quei corridoi, dal fruscio continuo del denaro, delle mazzette. All'inizio avevo pensato di escludere completamente la musica, ma non funzionava: Leslie Shatz, che ha collaborato con Francis Ford Coppola e Gus Van Sant, ha svolto un lavoro stupendo».⁹

«Gomorra inizia con una carneficina ai raggi UVA in cui il sangue si fa cobalto e il rito kitsch dell'abbronzatura totale una macelleria. Subito dopo, al rumore secco degli spari e alle risate beffarde dei killer subentra un dolce fruscio di soldi. Il ragioniere della camorra, quello che ha l'incarico di distribuire gli stipendi a chi ha un parente morto ammazzato o in galera, conta velocemente mazzette di euro spiegazzati. Non quelli croccanti delle banche, quelli sporchi e puzzolenti di chi ha pagato la sua dose. In poche, magistrali sequenze Matteo Garrone mette le carte in tavola»¹⁰ e, secondo Dario Zonta «cambia i connotati al cinema italiano corrente (e soprattutto a quello cosiddetto "romano") e rifonda completamente il codice del genere criminale, ponendo le basi per una nuova e diversa rappresentazione dei suoi idiomi. Gomorra è un film epocale e, anche se non si potrebbe dire, è di gran lunga superiore al libro di Roberto Saviano, pur incredibile per invenzione formale e disvelamento ragionato del reale. Ora, queste affermazioni andrebbero argomentate e il miglior modo per farlo è accennare, seppur brevemente, al "metodo Garrone", al suo singolarissimo modo di procedere, al fine di trovare nella sua unicità (e parzialità) un criterio che possa diventare, qualora trasfigurato, un modello di

azione cinematografica, una cura per liberare il cinema italiano dei suoi odiosi vizi e tante viltà». ¹¹

Zonta insiste poi nel rimarcare positivamente tutte le precedenti esperienze di vita – quindi non puramente lavorative nel campo cinematografico – che hanno formato Garrone fino a portarlo dove è oggi. Ricorda i suoi trascorsi da tennista, da giocatore di poker, da teatrante, da pittore, evidenziando come ognuna di tali attività non sia stata affatto inutile nella sua completa formazione cinematografica, che a tutt'oggi paga pegno proprio a tali esperienze. Tutto ciò si aggiunge al suo «essere curioso di tutto, ad aprirsi alle situazioni più estreme e marginali, a conoscere e saper riconoscere le facce vere della gente e i luoghi tra i più remoti ed autentici. Insomma tutto ciò, la sua vita, entra in gioco prepotentemente nella definizione del suo immaginario cinematografico. Si dirà: è così per tutti i registi. Neanche per idea. Gli artisti che attuano un vero, proficuo scambio tra la loro vita e le loro opere sono ben pochi, e non a caso si notano per differenza. Qualche nome? Franco Maresco e Daniele Ciprì (e non è un caso che ad alcuni *Gomorra* abbia ricordato sprazzi dell'estetica dell'ex duo palermitano, ora sciolto, anche solo per il lavoro sui corpi e sui luoghi, [come discuteremo in seguito con *Lo zio di Brooklyn*]). [...] Egli è regista di immagini. *Gomorra* è esempio perfetto di questo predominio del visivo sull'informazione. Si sta dentro a "quel" mondo come calati magicamente nel suo divenire. Nessuna spiegazione è data, nessun psicologismo, nessuna concessione alla retorica etero diretta, all'emozione pilotata, alla "creazione" di realtà. Nel cinema dell'autore [...] conta la trasfigurazione, la verosimiglianza, la continua invenzione della realtà. Tutto meno la sua imitazione [...]».

«Il lavoro di sceneggiatura operato sul testo di Saviano è impressionante. Ma come è stato svolto? Ci si sono messi in sei: lo stesso Saviano, Maurizio Braucci, Massimo Gaudioso, Ugo Chiti, Giovanni Di Gregorio e Garrone (cosa da cinema degli anni cinquanta, quello glorioso in cui le sceneggiature erano una palestra di menti all'opera). Le cronache di questi mesi di lavoro raccontano di un Garrone come un allenatore in piedi dinanzi a un grande cartellone su cui segna le tracce narrative e gestisce la squadra per eccitare la capacità di ognuno. Il risultato finale, le sei storie (poi ridotte a cinque) che costituivano l'impianto originale del film, è poi stato ferocemente messo alla prova dei fatti,

iniziati con i sopralluoghi, proseguiti con il casting e terminati con il girato. In varie interviste Garrone ha spiegato quanto e come sia stato importante, ai fini proprio della "scrittura", lo stretto scambio e rapporto con la comunità campana che ha accolto il set».

«Fondamentale è stato entrare nei territori controllati dalla camorra (le Velle di Scampia), occupati per mesi di lavorazione. Chi è oggi nel cinema italiano (tra coloro che si vantano di raccontare il reale) si azzarda a mettersi così in gioco, a penetrare in un'autentica e anche pericolosa relazione con il mondo che si appresta a raccontare? Maurizio Braucci, tra gli sceneggiatori quello che ha introdotto Garrone nei territori, scrive (in una bella intervista apparsa su *Lo Straniero*) che non è stata chiesta la protezione della polizia, come si fa di solito, per girare sul campo. Nessuno schermo o diaframma. La troupe è entrata chiedendo, interagendo con le comunità dentro la Comunità. E quest'ultima ha risposto, nel bene e nel male, consigliando e ostacolando, ma rapportandosi con questo altro mondo. Sopralluoghi e casting sono, dunque, la vera sceneggiatura per Garrone, che arriva finalmente a stenderla in coincidenza con le riprese». ¹² Egli stesso racconta: «Non ho mai avuto paura: abbiamo solo usato un titolo diverso sui ciak... L'intenzione non era quella di fare un film a tesi, di sostenere che la camorra è cattiva, ma di mostrare come un certo sistema condiziona la vita di tante persone, come il confine tra bene e male, legale e illegale, sia così confuso che caderci dentro è facilissimo. E questo vale per il napoletano come per il brasiliano, dipende dalla disparità e dall'ingiustizia socio-economica». E non è un caso che «il film ricorda molto una tendenza letteraria, ma non solo, sudamericana, che sta rielaborando il "dirty realism": il "realismo sudicio", realismo sporco. Realismo impuro, sporcato con la realtà, non con la sua rappresentazione». ¹³

Come nota Saviano, il cinema esercita un grande fascino su quella realtà: è quest'ultima che si forma sul cinema, non il contrario. La casa alla Scarface nel film è la vera abitazione del boss, che non ho potuto incontrare perché all'epoca delle riprese era in prigione. Fu lui a far vedere agli architetti il film di De Palma e a ordinare loro una casa identica a quella di Tony Montana. Sembra archeologia moderna, invece è il sogno cinematografico di un imperatore moderno... Inoltre il libro fa i nomi, il film no: Pikachu, il ragazzino di Se-

condigliano, è diventato Totò e attraverso la sua storia e quella di Don Ciro è descritto il meccanismo dello spaccio. In sostanza è stato il cinema ad aprirci le porte, con me dietro al monitor c'erano sempre almeno cinquanta abitanti del luogo, che hanno partecipato al film perché suggestionati dal cinema. È come per la moda: a livelli diversi tutti sono ossessionati dal *glamour*, dalla lampada abbronzante degli abiti». ¹⁴

Come scrive Matteo Columbo, «pur rinunciando alla narrazione in prima persona dell'originale letterario, Garrone riesce a cogliere la rovina di un territorio sui volti e nei corpi, a mostrare i meccanismi di un mondo senza ricorrere a spiegazioni, a suggerire il senso di soffocamento di una città-carcere [...]». Come accennavamo, «l'incipit del libro di Roberto Saviano ci restituisce la scena incredibile e indelebile di una pioggia di cadaveri cinesi che si riversano di fronte ai nostri occhi da un container del porto di Napoli. La mattanza al centro benessere che apre la pellicola di Matteo Garrone, apparentemente più ordinaria e credibile, conserva tuttavia nelle prime immagini – le luci bluastre delle lampade abbronzanti, lo spazio claustrofobico e irrealista della doccia di luce, il rumore delle ventole – un non so che di fantascientifico, introducendo il viaggio del *Gomorra* cinematografico come scoperta parimenti sconvolgente di un altrove, rivelazione di uno spazio alieno in cui futuribile e distopia, mondo alla rovescia e documentazione puntuale dell'inferno odierno [...] trovano una sintesi terribilmente efficace. [...] Il terreno post-apocalittico della città distrutta da Dio a causa della corruzione e del decadimento morale, suggerita dall'eco biblica del titolo, poggia su paradossi laceranti, raccontati da un regista che rinuncia al punto di vista vagabondo e inquirente di Saviano, che tradotto cinematograficamente poteva rischiare l'effetto straniante di un Nanni Moretti incupito che gira in vespa per le terre di confine della città perduta, a favore di uno sguardo calato a fondo [...] sui corpi pulsanti e dannati della metropoli/necropoli. Il narratore già carsico, a tratti latitante, eppure coinvolto del romanzo qui scompare del tutto nelle rovine e sui volti, rinunciando a spiegare lucidamente i meccanismi, l'economia del sistema, con la chiarezza che la parola scritta possedeva, dando tuttavia consistenza a quello stesso paesaggio disperato e paradossale, pedinando ogni oscurità, dalla grotta al privé, con

un'attenzione che, non morbosa, pare dettata dall'urgenza morale di mostrare (etimologicamente: far pensare)».

«E il punto di vista si focalizza intorno a grumi di storie esemplari che diventano immagini densissime eppure mai didascaliche, o banalmente simboliche, vicende che altmanianamente si alternano giustapponendo le esistenze fatali di personaggi prigionieri e perduti, colte con una verità cinematografica che a tratti raggiunge le vette etiche ed estetiche dei fratelli Dardenne» ¹⁵ senza però dimenticare di strizzare l'occhio ai colleghi d'oltreoceano, vuoi al New American Cinema alla Cassavetes, con la mdp che stringe su volti, corpi e loro dettagli, vuoi «non solo per quella suburra napoletana che pare Medellin, Sarajevo o il Bronx né per l'enorme quantità di proiettili sparati: anzi, volendolo, Garrone avrebbe potuto anche farlo più violento e pulp. Ma perché ha il ritmo e il respiro di un film di Scorsese, oltre che di Altman cui si ispira nella struttura stile *America oggi*, o meglio di Iñárritu, il regista di *Babel* (altra citazione biblica) e, soprattutto, di *Amores perros*». ¹⁶

«Lo sguardo di Garrone», continua Columbo, «non ha alcuna ansia di spiegare tutto, nessuna fretta di consegnare messaggi facili, né cade nella tentazione di corteggiare il melodramma. Piuttosto restituisce al lavoro coraggioso e preciso di Saviano la potenza ambigua delle case e delle cose distrutte (verrebbe da dire: *Napoli anno zero*), l'opacità di un territorio dissestato e insensato, l'impazzimento della violenza dietro ogni angolo e in ogni gesto. Lo fa con le immagini, ma ancor di più lo sottolinea attraverso i rumori di una colonna sonora "naturale" perfetta (il fruscio delle banconote, il metallo delle armi, il volume delle autoradio, la voce del dialetto). Perché, sembra suggerire il regista, la città come credevamo di conoscerla non c'è più (neanche un sospetto della Napoli oleografica, le Vele di Scampia come unica icona, centro periferico e imploso della città, astronave arenata agli inferi)». ¹⁷

«Garrone ha girato alle Vele, il palazzone di Scampia griffato a suo tempo da un architetto vip e ora ridotto a una fogna dove si spaccia a cielo aperto. Uno scenario già scoperto e sventrato dalla tv che fa inchieste ma che sotto l'occhio del regista e del direttore della foto Marco Onorato perde ogni "santorismo". Una sequenza per tutte: quando sul terrazzo ragazzini e adulti si solazzano imperterriti in piscina [gonfiabile] mentre due metri sotto o si spara o

si spacchia, in un'unica, potente inquadatura»¹⁸ colta con una prospettiva accidentale che esalta nelle tre dimensioni la stessa massa di quelle architetture in disfacimento.

Sofferriamo per un momento la nostra attenzione su tali architetture oggi tanto demonizzate. Edilizia economica e popolare, le sette vele di Scampia (di cui tre distrutte nel frattempo a mezzo di "implosione"), progettate dall'architetto Franz Di Salvo e completate (o meglio mai completate) nell'82, facevano parte di un ampio progetto abitativo che prevedeva anche uno sviluppo della città di Napoli nella zona est, suburbio Ponticelli.¹⁹ Come lo ZEN a Palermo o Corviale a Roma, anche il progetto delle Vele di Scampia si muoveva in un'ottica riformista e architettonica che vedeva la forma di questo tipo di residenza – incentrata sull'alloggio familiare – una risposta economica e ideologica allo spirito del Moderno – e più in generale al capitalismo nella sua fase ascendente, costruttrice e *integratrice*: quella del culto della partecipazione politica, della cittadinanza, della fiducia nelle istituzioni dello Stato, quella della grande catena di montaggio (e stoccaggio) sociale discussa in precedenza nel capitolo 6 dedicato alla fenomenologia della *periferia centrale*, a cui va aggiunta una sorta di concezione disciplinare misto biopolitica cristallizzata sempre in quel tipo di architettura e urbanistica in fondo figlia di Le Corbusier – inteso in senso lato. Tante cellule familiari chiuse su se stesse coi ballatoi e poco altro a fare da spazio di pretesa di socializzazione, nella realtà dei fatti mai avvenuta. E poi spazi *vuoti e liberi* gettati tra le enormi costruzioni. Che socialità potrà mai scaturire da quell'isolamento *verticale e orizzontale* che ammassa e comprime essere umani l'uno sull'altro è ancora da decifrare. Il loro preteso dispiegarsi orizzontalmente è una finzione visto che poi attraverso l'accatastamento verticale – superiore spesso ai nove piani – ripristinano la densità abitativa media urbana. Fatto sta che quello che sulla carta – e nella testa dei progettisti – doveva essere un quartiere-città modello è naufragato non appena traslato sul piano reale, diventando uno dei tanti deserti sociali a cui i derivati di quell'ideologia urbano-architettonica ci hanno abituati.

In maniera forse un po' superficiale potremmo dire che varie sono le cause che hanno portato a quello che oggi viene definito un ghetto: ad esempio il terremoto del 1980, che portò molte famiglie, rimaste senza tetto, ad occupare

più o meno abusivamente gli alloggi delle vele. Riportiamo allora alcune opinioni che cercano di chiarire il "caso Scampia", dopodiché tireremo alcune somme a riguardo dei complessi edili come questo mostrato dal film.

«Fucilerei il progettista delle Vele di Scampia. Sono contro la pena di morte, ovviamente, ma mi verrebbe voglia di fucilarlo. Quelle costruzioni sono una vergogna. Due le abbiamo già abbattute, le altre tre le demoliremo al più presto per costruire un quartiere più umano". Così Rosa Russo Iervolino [...] in un'intervista a Radiouno, [propendendo per una soluzione totale alla Pruitt-Igoe]. Poi, a microfoni spenti, il sindaco chiarisce: "Il mio è un paradosso, ovviamente. È stata una battuta". Ma ormai la battuta l'hanno ascoltata in tutta Italia e l'eco arriva all'aeroporto di Monaco dove Mizzi, la figlia di Franz Di Salvo, architetto che negli anni Settanta progettò le Vele, non la prende bene: "La Iervolino non potrà fucilare mio padre che è morto nel '78. Ormai quelle Vele sono diventate un incubo per la nostra famiglia, ma si lasci almeno in pace chi non c'è più. Anche io, paradosso per paradosso, direi che è meglio abatterle perché il progetto di mio padre è stato stravolto. Sappia il sindaco che quello che hanno realizzato a Scampia è un aborto. Mio padre aveva previsto spazi più ampi, cinema, infrastrutture e giardini. A Montreal le stesse case del Villaggio Olimpico oggi sono abitazioni di lusso. Ho votato la Iervolino a maggio, ma oggi sono seriamente pentita di averlo fatto". In difesa di Franz Di Salvo interviene anche il professore Alessandro Castagnaro, presidente regionale dell'Aniai, l'associazione nazionale di ingegneri e architetti che al Circolo artistico ha organizzato alcuni mesi fa un incontro con il sindaco: "Di Salvo, tra gli anni Cinquanta e Settanta, è stato uno dei maggiori architetti napoletani. Le Vele restano un grande disegno che è stato poi stravolto tra le fasi di progettazione e realizzazione. Il lavoro di Franz Di Salvo è di qualità ed è stato oggetto di studi da parte di Dipartimenti della facoltà di Architettura". Una mostra, una monografia su Franz Di Salvo, l'ha organizzata tre anni fa a Palazzo Reale il professore Pasquale Belfiore dopo aver lavorato alcuni anni nel suo archivio: "Sia chiaro che parliamo di una delle figure più moderne e innovative tra gli architetti del dopoguerra a Napoli. Le Vele di Scampia furono un disegno molto avanzato per quell'epoca, progettato peraltro con il contributo di figure professionali collaterali tra cui economisti e sociologi. Un progetto sostenuto dalla

Cassa per il Mezzogiorno che aveva perciò grande disponibilità finanziarie, sicuramente maggiori rispetto ad altre opere di edilizia pubblica, e corrispondeva a un'idea nuova di concentrazione di residenze e attrezzature". Anche il professore Belfiore insiste dunque sullo stravolgimento del progetto delle Vele nella fase di realizzazione, quando Di Salvo ormai era morto: "Un primo problema si pose nella fase di adeguamento sismico delle strutture ma, soprattutto, fu cambiato il sistema costruttivo previsto da Di Salvo con risultati decisamente negativi. E non solo. Fu ridotto lo spazio delle scale interne peggiorando enormemente la vivibilità, le condizioni di illuminazione e l'areazione. E con le scale fu ridotta, in ogni Vela, anche la distanza tra i due corpi di fabbrica. Per non parlare dei materiali utilizzati per la costruzione. Ecco perché è sbagliato parlare di Franz Di Salvo in questi termini. Il suo disegno era ben diverso rispetto a quanto fu poi realizzato"». ²⁰

Sicuramente quanto qui esposto non è campato in aria ed ha il suo bel peso, ma ci si dovrebbe chiedere come mai il progetto è stato stravolto e, soprattutto, non completato. Perché non sono stati realizzati tutti gli annessi e connessi previsti dal progetto? E perché oggi si invoca ancora un finale hollywoodiano con la dinamite e il botto purificatore – come se fosse semplicemente un solo problema di forme architettoniche? Ma se a quest'ultima domanda è possibile rispondere facilmente – «Il progetto strutturale, firmato dall'Ing. Riccardo Morandi, ha già dimostrato di essere tutt'altro che inefficiente (...). La quantità di esplosivo necessaria per un effetto "all'americana" avrebbe lesionato, di fatto, gli edifici circostanti, il che ha reso inevitabile una prima fase meccanica di demolizione ed indebolimento strutturale. Nondimeno, la rigidità della struttura alveolare in calcestruzzo armato complica l'intervento di riprogettazione, rendendo economicamente svantaggioso ristrutturare e invitando a distruggere e ricostruire»²¹ – concentriamoci sulle cause più profonde che hanno portato al fallimento delle Vele.

Non possiamo eludere un fatto costante a cui si assiste nei casi edilizi come quello delle Vele o simili: come mai tutto si blocca, i lavori di manutenzione ordinaria neppure vengono presi in considerazione, i soldi finiscono e si lascia che il degrado avanzi non appena il cantiere smette – in teoria – di essere tale e viene consegnato a coloro che lo dovranno abitare? Al degrado puramente

architettonico – messo ottimamente in luce da Garrone col suo film – segue il degrado sociale.

Il punto è che nelle attuali condizioni politico-economiche quello che conta sono i cantieri, le strutture, l'acciaio, il mattone, e così via. Non coloro che andranno ad abitare quegli ambienti. Ovviamente poi, più grande è il cantiere e la struttura, meglio è. Le piccole costruzioni non portano ampi margini di profitto, mentre le opere colossali crescono abbastanza in fretta da permettere cicli d'accumulo brevi. Se poi languono per anni nell'attesa dei fantomatici servizi comuni, dei piccoli interventi, degli allacciamenti, delle aiuole, dei marciapiedi, dell'illuminazione ecc. al Capitale non interessa. A meno che questo stillicidio non permetta agli speculatori di ingigantire i prezzi rispetto ai progetti originali. Ad ogni modo, quel che più incide sul fallimento di queste opere non è tanto il ladrocinio, quanto l'impossibilità di mantenerle e soprattutto l'impossibilità di farle diventare *aggregati umani*. La manutenzione non conviene, e i progetti delle grandi opere non si curano certo di quello che succederà dopo: il tubo che perde, la presa che non funziona, lo scarico che s'intasa, il verde che va curato e gli spazi che vanno tenuti puliti. Senza la cooperazione degli abitanti tutto si sfascia.

E in questo presente la cooperazione è impossibile fra cellule aliene l'una all'altra: solo se hanno soldi gli alieni se la possono cavare, sborsando le loro quote per "servizi esterni" a pagamento. E questa non è un'opinione ma semplicemente una presa d'atto di quanto avviene nei pressi di Cannes dove lo stesso architetto Di Salvo aveva riproposto il medesimo progetto abitativo delle Vele partenopee. A quanto ci risulta lì sembra che tutto funzioni. Il fatto è che lì abita una categoria sociale che può permettersi di far funzionare la propria "città radiosa" con i giardinieri, gli spazi per socializzare, le piscine e tutto quanto – anche se coloro che le abitano non sono meno alieni l'uno all'altro, restando chiusi in compartimenti stagni famigliari. Tuttavia, non hanno bisogno di chiedere l'intervento pubblico, ci pensano da sé stessi a dirottare plusvalore verso i propri complessi abitativi, renderli *dignitosi* e mantenerli tali e funzionali a questa società.

Ovviamente ciò non significa attribuire alla classe sociale che abita le Vele di Scampia responsabilità che non gli appartengono come qualcuno pretende-

rebbe, solo in quanto e perché unica classe sociale: «Non è mancata nel frattempo una vasta e qualificata letteratura d'analisi e denuncia del caso Vele. Segnalo solo il Report del 2002 di Giovanni Laino e Daniela Di Leo e il saggio di Isaia Sales *Le strade della violenza* del 2006. Scampia è fallita, spiega tra l'altro Sales, perché in quel quartiere non v'è stata né rappresentanza né integrazione di più ceti sociali, ma il predominio d'uno solo».²² Un po' come dire che, poniamo, se i neri (o qualsiasi altre etnia o gruppo sociale) rubano è perché sono neri. E poi in fin dei conti quale altra classe sociale potrebbe abitarli?

Appare allora più chiaro che, se da una parte possiamo considerare le soluzioni urbanistico-architettoniche come le Vele e simili prodotti del Moderno e della sua ideologia da società-macchina, dall'altra parte sono considerabili come *progetti avanzati* che non hanno trovato e non potranno mai trovare una vera funzionalità umana nelle condizioni presenti: tutti quegli spazi pensati dagli architetti in funzione di aggregazione sociale e cooperazione non trovano ragione di essere in questo presente incentrato sulla famiglia mononucleare chiusa dentro il suo alloggio-bozzolo in serie, e di fatto vengono oggi vandalizzati e disprezzati in ogni periferia del mondo: la socializzazione vera in questo presente riguarda solo la produzione economica, non l'ambiente umano che ne esce polverizzato, suddiviso non solo in classi sociali ma anche in famiglie ed individui-atomi slegati e alienati. Ecco allora un perché più convincente del loro fallimento sociale: rispondono *ai bisogni di questa società*, quindi per sé stessa, non per gli uomini che la abitano.

«"Colpevolizzare l'architettura", dice a tal proposito Garrone, "mi pare troppo facile, alle porte di Cannes ho visto l'identica immensa costruzione, opera del medesimo architetto, Franz Di Salvo [si riferisce al progetto provenzale ricordato], tenuto come un palazzo di gran lusso"».²³ Certo, potremmo dire che lo stesso Di Salvo avrebbe dovuto pensarci prima a ciò a cui sarebbe andato incontro la sua opera, se non altro perché aveva già alle spalle

Di fatto l'architettura e magari l'architetto andrebbero colpevolizzati in quanto funzionali a questa forma di produzione sociale, non in sé. Crede forse la Jervolino che dopo il botto, la demolizione e la costruzione di un quartiere altro – magari lottizzato con pseudo villette – la situazione cambi in meglio?

Prendiamo ad esempio gli *slum* di *bungalow* losangelesiani: nessuna mega-struttura eppure la compravendita della merce-droga avviene ugualmente e regolarmente. E se nelle Vele di Scampia circola, circola come linfa vitale, in quanto unica fonte di reddito e sopravvivenza in quelle condizioni.

Come lo stesso film mostra, è la droga il vero collante sociale – se così possiamo chiamarlo – di chi abita nelle Vele e nei loro pressi. Il lavoro di Garrone all'interno di tali architetture è stato condotto con vera maestria e lo possiamo ammirare negli episodi che ritraggono la vicenda di Totò, giovanissima leva del clan Di Lauro, e Don Ciro, ragioniere, contabile e "commercialista" dello stesso, atto a distribuire la paga settimanale alle famiglie con un membro ucciso o in galera.

«Ci sono spesso delle zone nere che "cancellano" una parte dell'inquadratura in Gomorra. Gallerie cieche, stanze in penombra, cantine e seminterrati male illuminati, muri e pareti che bloccano la vista, ambienti senza luce: buchi che risucchiano i personaggi e la macchina da presa».²⁴ La mdp, manovrata dallo stesso regista-operatore,²⁵ procede spesso dall'interno dei singoli appartamenti – bui, stretti, in confusione e il più delle volte anche kitsch (come quello di Maria/Maria Nazionale dove all'ingresso staziona un babuino in gabbia, o come quello di una famiglia che tiene alla parete la grande foto del figlio, probabilmente ucciso in uno degli agguati quotidiani dal clan rivale degli "scissionisti", a mo' di martire in stile mediorientale) – verso l'esterno, o meglio verso i ballatoi, i corridoi, fin giù alla strada, tenuta costantemente sotto l'occhio vigile delle "vedette". Di fatto, le Vele assomigliano e fungono da panopticon. Un panopticon però al servizio dei due clan rivali, piuttosto che allo Stato che a suo tempo l'aveva pensato, il cui braccio armato ora viene tenuto fuori e a debita distanza anche attraverso questo sistema di controllo visivo su ogni auto o individuo sospetto che si trovi a passare lì nei paraggi.

Ma la guerra vera più che con lo Stato è combattuta come dicevamo tra il clan Di Lauro e gli "scissionisti", coloro che hanno avviato un'attività camorristica parallela nell'ambito della criminalità organizzata. Come in ogni guerra, il territorio risulta allora militarizzato e suddiviso in rispettive zone d'influenza e controllo: il film mostra come le Vele stanno cadendo, pianerottolo dopo pianerottolo, alloggio dopo alloggio, sotto il controllo degli scissionisti. La guerra

è portata casa per casa e l'aria, oltre che ad essere tagliata dalla tensione, lo è anche dalle pallottole che producono in media un morto ogni tre giorni. Nel film è la stessa Maria che vive segregata in casa – perennemente oscurata dalle tapparelle abbassate – perché madre di un figlio "scissionista" quando lo stesso alloggio è situato in un'ala delle Vele in mano ai Di Lauro.

Muovendosi in questo ambiente, la mdp di Garrone si dimostra agile, si nutre di campi stretti e primi piani – che aumentano il senso di claustrofobia nello spettatore – aprendosi di tanto in tanto a quel panorama architettonico e urbano. Sembra giocare a nascondino tra i pilastri e i setti portanti delle Vele, spiare i corpi che stazionano sui ballatoi bui e poi improvvisamente illuminati, scivolare sulle pareti scostate, sorvolare pozzanghere di acque stantie, arrampicarsi su ringhiere che paiono cedere da un momento all'altro. La mancata manutenzione di cui dicevamo prima è colta in ogni suo singolo dettaglio.

Rimarranno impresse nella mente dello spettatore sicuramente alcune scene, come la statua del santo – crediamo Padre Pio – legata e fatta calare dai piani alti all'interno dell'androne di servizio, o la già ricordata scena del bagno in piscina, o il festoso corteo matrimoniale lungo uno dei ballatoi della spina centrale mentre in quello appena sovrastante si spaccia in armi con tranquillità.

Grande poi il lavoro sul sound design non solo incentrato sul frusciare delle banconote ma su tutti i rumori più o meno grandi provenienti da quelle profondità di cemento: urla, schiamazzi, sirene della polizia, il gocciolio perpetuo dell'acqua che perde da qualche tubatura, gli spari secchi delle pistole. Tutto questo si mescola ai brani dei neomelodici per infine soffocare nel suggello ossessivo del brano di Robert Del Naja e Neil Davidge dei Massive Attack. Le sequenze più agghiaccianti sono forse quelle stagliate in campo lungo: un paesaggio lunare, darsene deserte e ville abbandonate, cave tenebrose e campagne contaminate, dove gli uomini sono del tutto secondari e quindi possono essere schiacciati come topi o scarafaggi.

Ma non ci sono solo le Vele al centro del paesaggio preso in considerazione da Garrone. Tutti i paesaggi non sono puri contorni, bensì battono il tempo intimo delle azioni e dei dialoghi. Il campo lungo di Scampia, con la piscinetta incastonata tra il cemento sbreccato o la spiaggia desolata dove muoiono

Marco e Ciro come cani valgono anche di per sé. «Gomorra è innanzitutto un film sulla materia, sul corpo, sulla terra. Le atmosfere fredde e gli scenari prosciugati di cui Garrone già si è servito ne *L'imbalsamatore* vengono qui riutilizzati per mostrare con lucidità agghiacciante lo scempio urbanistico napoletano e la distruzione della campagna casertana narrati da Roberto Saviano. Il regista non ha bisogno di disturbare lo spettatore con effetti scenici particolari: l'espressionismo, lo choc visivo, sono già insiti nelle cose e nel modo di filmarle. I primi piani strettissimi e claustrofobici, ricchi di voci fuori campo, rendono lo spettatore incapace di capire chi o cosa si muova attorno al personaggio inquadrato: ne viene fuori un'allegoria del potere e della sua violenza, invisibile ma sempre pronta a colpire. Il colore che domina è il grigio: il grigio chiaro del cemento delle Vele e dell'asfalto di Scampia, oppure il grigio scuro del litorale casertano e delle pareti delle fabbriche tessili clandestine»²⁶ dei cinesi dove tenta la fortuna – subito repressa – il sarto Pasquale.

«Gomorra è un film "etico" perché racconta l'ethos, il "posto da vivere", della provincia di Napoli e Caserta. L'individuo è inscindibile dall'ambiente in cui cresce, che ne determina il codice morale, d'onore malsano, in questo caso. Può essere infranto - uccidere le donne, per esempio -, ma sempre all'interno di un sistema che viene semplicemente aggiornato, si evolve, a suo modo. Le migliori scene sono quelle in cui l'uomo è immerso o si immerge nell'ambiente circostante. Si sfoga o fugge, seppellisce cadaveri o scorie, si nasconde o scova ombre inquietanti. Tra le scene più belle, Franco che sbuca dai tombini di una pompa di benzina abbandonata, i ragazzini che guidano i tir fuori dalla cava abusiva, Marco e Ciro che seminudi sparano nell'acqua, il campo lungo che dal budello delle scale interne s'allarga sulle terrazze delle Vele. [...] La denuncia è "architettonica" - in senso fisico - cioè le Vele, la loro struttura da caotico panopticon per cui i controllori, vedette e "ronde", possono controllare il territorio in maniera scientifica. Nessuno si può salvare quando l'ergastolo di questa vita degradata si tramuta in condanna a morte. Il film, come il libro, denuncia la struttura profonda, l'architettura - in senso figurato - . Quasi in chiave marxista, mostra i rapporti di forza lavorativa e le dinamiche economiche, sublimata dall'ostentato frusciare dei soldi, siano alla base di tutto».²⁷

«È un film apocalittico, senza speranza. Da lì o scappi o vivi nel Sistema. Lo accetti. Sei vittima di un ingranaggio. Il confine tra il bene e il male è indefinito, il nemico si confonde. Volevo raccontare in modo neutro proprio quell'umanità che vive nella zona grigia, suo malgrado coinvolta». La normale umanità del sarto o del "sottomarino", quello che porta i soldi alle famiglie dei carcerati: il ceto medio della Camorra, con cui si finisce per empatizzare. Non si vedono boss, al massimo qualche ras di quartiere. La camorra è raccontata dal basso, da sotto. "Era fondamentale dare allo spettatore la sensazione di stare dentro. In mezzo a quella gente, in quelle case, quegli odori. Per questo ho cercato di rendermi invisibile rinunciando ad ogni compiacimento stilistico per un grande rigore formale. Ho scelto di girarlo con la camera a spalla per un buon 70 per cento, come un reportage di guerra al fine di accrescere l'impatto emotivo. Lo spettatore deve avere l'impressione di starci dentro e che una pallottola possa beccare anche lui da un momento all'altro".²⁸

«La sensazione predominante rimane comunque quella di stare chiusi tra architetture carcerarie, case bunker, interni soffocanti e sovrappopolati, caverne iniziatriche di morte, cave imbottite di veleno, terreni malati. Con tono appena più ironico, forse beckettiano: rintanati in un bagagliaio, oppure fuori da un tombino. Perché quel che resta della città non è che un teatro di violenza e dell'assurdo. Anche quando l'orizzonte pare aprirsi, non avanzano che pezzi di nulla urbano. Solo le acque placide e luccicanti sembrano memori di una bellezza che forse fu. Purezza quasi finta, indifferente tanto ai brevi momenti di gioia che ai giochi di morte, l'acqua – con la sua forza simbolica – è riserva precaria di serenità, piscina o mare pronta a trasformarsi in allagamento o fogna. In un mondo in cui la dimensione ludica sembra solo preludio illusorio e propedeutico a quella bellica, il sogno dell'impero diviene rapidamente l'incubo di una periferia abbandonata. L'immaginario alla Scarface non è che un gioco di ragazzini fra le mura scrostate di una villa confiscata, illusione di potenza (e di celluloidi) recitando la parte di Tony Montana. Adagiati tra le vestigia di un bagno di lusso, come su un set, finite le riprese da tempi immemori, in mezzo ai calcinacci e alla polvere, immersi nel ricordo di tempi mai vissuti. Senz'acqua».²⁹

«*Gomorra*, dunque, non nasce per caso» sostiene Zonta. La sua forza è il frutto di un equilibrio miracoloso (e raro) di tutte le componenti. La sfida è quella di creare un linguaggio aderente a quella realtà (ma non imitativo), un linguaggio potente, di potenza (ma non di potere). Le immagini di questo film sono radicali, nel senso che vanno alla radice e mantengono un loro assoluto rigore. Funzionano perché vengono liberate, perché il referente a cui attingono e che allo stesso tempo evocano si compie pur nella libertà dell'invenzione. *Gomorra*, ancora, non fa "discorsi" (che non arrivano nel profondo), ma fa immagini. Nulla è spiegato, nessuna lezione, nessun verticalismo, ma l'orizzontalità degli eventi. Che il rito di iniziazione dei bambini sia proprio quello del giubbotto anti-proiettili o meno non è importante, ma quella "immagine" (l'antro della caverna, il passaggio della linea d'ombra, gli spari, il finto morire...³⁰) è potente, audace, perfettamente significativa». Ed è sempre Zonta a cogliere la palla al balzo lanciata da *Gomorra* per colpire in stoccata certo cinema italiano, che poi rappresenta quasi la totalità della produzione nazionale: «In un'altra occasione diremo meglio il perché il cinema italiano dovrebbe nutrirsi a questa fonte (ognuno certo con il suo percorso) ed espungere degli insegnamenti. Per ora invitiamo a vedere e rivedere *Gomorra*, e poi ridare un occhio, che so, a Caos calmo. Se nuovo cinema deve essere certo non sarà quello dei Grimaldi-Moretti, rivoluzionari di niente, ma l'introverso arpeggiare di questo umile regista, pittore, tennista, giocatore di poker...».³¹

Le cinque diverse storie mostrate dal film alla fine convergono tutte nella figura di Franco/Toni Servillo, *stakeholder* in cerca di terre in cui sversare abusivamente i rifiuti tossici.³² A lui tocca l'analisi più precisa: che nella ripartizione internazionale del lavoro alla Campania è toccato quello della discarica di rifiuti tossici. *Gomorra* è il capitalismo, il suo stesso futuro, non barbarie di ritorno. Franco spiega al suo *guaglione* perplesso: «*La situazione è senza rimedio, perché inquinare l'ambiente dove vive una famiglia del Sud, serve a far vivere una famiglia del Nord*». Ora estendete al mondo...

¹ Roberto Saviano, *Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*, Mondadori, Milano 2006, p. 34.

² Dario Zonta, *Il metodo Garrone* in *Duellanti* n. 43, giugno 2008.

³ Roberto Saviano, *op. cit.*, p. 25.

⁴ *Giornalista*: «È d'accordo con Roberto Saviano, il quale ha dichiarato che il libro e il film si integrano ma non si sovrappongono, sono autonomi un rapporto speculare? E che tipo di lavoro è stato operato nella trasposizione?». *Garrone*: «In realtà io avrei voluto realizzare un film di dieci ore per la televisione, dieci puntate da un'ora l'una: l'ho anche proposto, ma alla Fandango volevano fare un film per il cinema. Abbiamo lavorato due anni. Del libro mi aveva subito colpito lo sguardo del tutto nuovo sulla camorra: uno sguardo dall'interno, capace di riscriverne l'immagine, e che avrebbe potuto far sì che il film riscrisse l'immaginario camorrista». Alessandra Matella, *Reportage di guerra* in *Duellanti* n. 43, giugno 2008.

⁵ Emilio Marrese, Recensione in *Il Venerdì di Repubblica*, 16 maggio 2008.

⁶ Luca Mastrantonio, Recensione in *Il Riformista*, 17 maggio 2008.

⁷ Paolo Merenghetti, Recensione in *Il Corriere della Sera*, 13 maggio 2008.

⁸ «Siamo stati costretti a rinunciare alla storia di Don Peppino Diana, che avevo già tutta in testa: l'avrei raccontata dal punto di vista dei carnefici, con questa nottata in cui nessuno vuole uccidere e tutti si danno malati. Con Procacci inizialmente avevamo pensato a sei storie: la sesta era quella di Christian e Serena, che avrebbe aggiunto un tocco melò, ma a quel punto il film sarebbe stato troppo lungo. Sono partito da certe immagini scaturite leggendo il libro: i ragazzini che guidano i camion di rifiuti tossici, la scena dell'iniziazione». Alessandra Matella, *Reportage di guerra*, cit.

⁹ Alessandra Matella, *Reportage di guerra*, cit. «Il denaro, in tutte le sue declinazioni, è il protagonista del film. "È vero, tanto che il frusciare delle mazzette è parte essenziale della colonna sonora creata a Los Angeles dal miglior sound designer in circolazione, quello che a 18 anni assicurò il sonoro di *Apocalypse Now*". Si tratta di Leslie Shatz». Dichiarazione di Matteo Garrone consultabile all'indirizzo <http://cineuropa.org/ffocusinterview.aspx?lang=it&documentID=85392&treeID=1585>

¹⁰ Sandro Rezoagli, Recensione in *Ciak*, giugno 2008.

¹¹ Dario Zonta, *Il metodo Garrone*, cit.

¹² Dario Zonta, *Il metodo Garrone*, cit. «È stato difficile lavorare nel regno dei boss? "No", racconta il regista (che da ragazzo giocava a tennis con la Seles). "Anzi, ci hanno aiutato anche loro. Il cinema è magia Per tutti". Garrone per girare Gomorra ci ha vissuto sei mesi: tre di preparazione e tre di riprese nei gironi infernali delle Vele di Scampia. Con la benedizione della Camorra che ha riservato al set un'ala del famigerato ecomostro in via di sgombero, una roccaforte dei traffici *off limits* protetta dalle sentinelle. O' Sistema ha fornito alla troupe anche i pass individuali da appiccicare al petto per accedere al suo territorio, superando gli sbarramenti. Alla lavorazione - mentre cento metri più in là continuavano i soliti caroselli mortali quotidiani tra spacciatori, ambulanze e polizia - hanno partecipato anche le anime dannate di Scampia: "Dietro alla macchina da presa c'erano sempre 40 o 50 persone che poi commentavano e da-

vano i loro consigli per rendere le scene più reali e credibili". Tra i consulenti qualificati anche un capopiazza, che ha avuto pure una piccola parte nel film, a controllare sul monitor e dare qualche dritta. Ad esempio sulla scena dello spaccio, ripresa dall'alto, "nella quale tra le comparse si sono infilati anche un paio di tossici veri, prendendola per autentica. Si son portati via le bustine di borotalco...". Dallo scaffale Garrone prende un album di foto vere e non di scena: morti ammazzati per terra ("I bambini sono sempre in prima fila tra il pubblico") e arresti. C'è un primo piano del giovane boss Cosimo Di Lauro in manette: pare che entri in un reality, anziché in galera. "Griffati, curati, abbronzati come calciatori. Un boss della nuova generazione me lo immagino con la faccia di Fabio Cannavaro". Il capopiazza-attore adesso è tornato in galera: nessuna redenzione, aveva usato il film per buttare fumo negli occhi alla polizia. Un altro personaggio, quello del Pirata, è un anziano ex detenuto pescato in un bar. "Ha rivelato un talento straordinario". Ma, perlopiù, gli interpreti sono attori veri o dilettanti, come il tredicenne Totò/Salvatore Abruzzese che viene dalla compagnia dell'Arrevuoto di Scampi: "Il rischio era pensare che bastasse prendere gente del posto per avere l'autenticità. La grande scommessa è stata invece mescolare i vari Servillo o Imparato con gli altri provenienti da percorsi diversi di vita e di teatro fatto magari in carcere". Perché, allora, Saviano vive sotto scorta mentre la troupe ha goduto del benessere della Camorra e dell'amicizia degli abitanti delle Vele, che portavano anche dolcetti e caffè sul set? "Qualcuno ci è stato anche ostile, ma quasi tutti hanno partecipato. Fondamentalmente, perché il cinema ha un grande fascino e la criminalità spesso prende spunto dalla finzione e non viceversa. Abbiamo girato una scena nella villa del boss Schiavone che se l'è fatta costruire sul modello di quella di Scarface". I poliziotti hanno raccontano al produttore Procacci che i camorristi hanno cambiato il modo di sparare vedendo i film di Tarantino, dove le pistole vengono impugnate orizzontalmente. A Scampia un cinema però non c'è, "ma, intendendo farmi un complimento, mi hanno detto" sorride Garrone "che sicuramente si venderanno centinaia di dvd pirata"». Emilio Marrese, Recensione, cit.

¹³ Luca Mastrantonio, Recensione, cit.

¹⁴ Alessandra Matella, *Reportage di guerra*, cit.

¹⁵ Matteo Columbo, *Teatro di violenza e dell'assurdo* in *Duellanti* n. 43, giugno 2008.

¹⁶ Emilio Marrese, Recensione, cit.

¹⁷ Matteo Columbo, *Teatro di violenza e dell'assurdo*, cit.

¹⁸ Sandro Rezoagli, Recensione, cit.

¹⁹ «Nel dicembre 1960 era stata presentata a un congresso dell'I.N.U. il "codice dell'urbanistica"; all'insediamento del primo governo di centrosinistra il presidente Fanfani aveva promesso una nuova disciplina urbanistica, predisposta dal ministro Fiorentino Sullo, che avrebbe introdotto un radicale cambiamento del regime dei suoli urbani. Tutto ciò, insieme al varo della legge n. 167 (18 aprile 1962) relativa all'acquisizione di aree per l'edilizia economica e popolare, facevano presagire l'avvento di una nuova stagione in campo urbanistico. [...] La febbrile attività edilizia degli ultimi anni aveva reso insolubile la situazione a Napoli, quella di una città senza spa-

zio, chiusa tra il mare e le colline e da due zone industriali alla sua periferia lungo la costa, una paurosa congestione abitativa con indici di densità demografica e di affollamento intollerabili e una drammatica carenza di attrezzature urbane. E proprio nello squilibrio economico, sociale ed urbanistico tra il territorio circostante e il capoluogo, evidenziato dagli studi a livello regionale coordinati da Novacco e Rossi Doria, la nuova commissione per il piano regolatore diretta da Piccinnato individuò il problema da risolvere per guarire Napoli dai suoi mali. La soluzione del problema di Napoli era insomma da ricercare al di fuori di Napoli, in una prospettiva urbanistica che proiettasse la città nello spazio del suo entroterra, decentrando il più possibile in maniera equilibrata e razionale e nuclei residenziali e produttivi. In corrispondenza della "fascia attiva" indicata da Novacco e Rossi Doria [...] la commissione Piccinnato individuò un comprensorio di 96 comuni (68 in provincia di Napoli, 18 in quella di Caserta e 10 in quella di Salerno) all'interno del quale, lungo un asse in direzione nord-est che da Villa Literno ed Aversa andava fino a Nola, a una distanza di circa 20 chilometri dal mare, si prevedeva di distribuire le nuove localizzazioni residenziali e produttive (per un complessivi 97.800 nuovi addetti e 444.800 abitanti) allo scopo di riequilibrare le attività sul territorio e decomprimere la fascia costiera. A questo medesimo obiettivo erano indirizzate le principali indicazioni del piano comprensoriale concernenti le infrastrutture. Il tronco dell'autostrada del sole da Napoli a Caserta veniva declassata ad autostrada urbana e prolungata fino al porto, risolvendo così l'annoso problema del collegamento del traffico marittimo con l'entroterra e le principali arterie stradali nazionali, mentre una nuova autostrada da Caserta a Salerno passante ad est del Vesuvio avrebbe assicurato le comunicazioni nord-sud». Luigi Gerosa, *L'ingegnere "fuori uso". Vent'anni di battaglie urbanistiche di Amadeo Bordiga. Napoli 1946-1966*, Fondazione Amadeo Bordiga, Formia 2006, pp. 265-270.

²⁰ Ottavio Lucarelli, *Fucilerei il progettista delle Vele* in *La Repubblica* (sezione Napoli), 11 agosto 2006.

²¹ Alessandro Bagella, *Paesaggi in evoluzione/La demolizione: una trasformazione parziale* consultabile all'indirizzo <http://architettura.supereva.com/files/20001027/index.htm>

²² Pasquale Belfiore, *Vele di Scampia la nostra Cinecittà* in *La Repubblica* (sezione Napoli), 22 maggio 2008.

²³ Dichiarazione consultabile all'indirizzo <http://cineuropa.org/ffocusinterview.aspx?lang=it&documentID=85392&treeID=1585>

²⁴ Paolo Merenghetti, Recensione, cit.

²⁵ «"Nei miei film cerco sempre dei momenti unici, degli attimi irripetibili, ciò è possibile stando in simbiosi con gli attori. Per cui scelgo di essere alla macchina per poter cogliere quei momenti. Magari c'è l'attore che fa un piccolo gesto imprevisto che l'operatore non farebbe in tempo a cogliere se glielo segnalassi, quindi cerco di seguire i movimenti dell'attore con il suo stesso istinto. Creo le premesse perché possa accadere qualcosa, poi mi metto lì a farmi venire in mente le idee seguendo i movimenti de-

gli attori" (dichiarazione raccolta durante una conversazione con Garrone e Braucci)». Consultabile all'indirizzo http://www.frameonline.it/Rec_Gomorra.htm

²⁶ Angelo Petrella, Recensione, 7 giugno 2008 consultabile all'indirizzo <http://www.robertosaviano.it/documenti/9505/>

²⁷ Luca Mastrantonio, Recensione, cit.

²⁸ Emilio Marrese, Recensione, cit.

²⁹ Matteo Columbo, *Teatro di violenza e dell'assurdo*, cit.

³⁰ *Giornalista*: «A che film avvicineresti *Gomorra*?». *Garrone*: «A *Paisà* di Rossellini, l'unica mia ispirazione. Tra l'altro la scena dell'iniziazione dei ragazzini – come ho scoperto solo in seguito – l'abbiamo girata nella stessa grotta in cui lui realizzò quella del soldato che va a riprendersi le scarpe, trovandola piena di rifugiati». Alessandra Matella, *Reportage di guerra*, cit.

³¹ Dario Zonta, *Il metodo Garrone*, cit.

³² *Giornalista*: «Anche Toni Servillo rientra in questa visione moderna: il suo Franco è un perfetto manager...». *Garrone*: «Si tratta di un personaggio moderno, affascinante. Toni è un grande attore e per di più viene da Afragola, la sua famiglia viva ancora in quei luoghi. Abbiamo lavorato su un look un po' berlusconiano, tipico di uno che ci tiene all'apparenza, a quello che gli altri pensano di lui, che cura i dettagli dal vestito di lino agli occhiali neri è vanitoso come lo sono tutti i miei camorristi». Alessandra Matella, *Reportage di guerra*, cit.







IL SUO NOME E' TSOTSI

Titolo originale/Tsotsi/**Titolo internazionale**/Thug/

Lingua originale/Zulu/Xhosa/Afrikaans/Inglese/Tsotsi-taal/**Paese**/Sud Africa/UK/**Anno**/2005/**Durata**/94/

Genere/Drammatico/**Colore**/Colore/**Audio**/Dolby Digital/**Rapporto**/2,35:1/

Regia/Gavin Hood/**Soggetto**/Athol Fugard/**Sceneggiatura**/Gavin Hood/

Produzione/Peter Fudakowski/Paul Raleigh/**Distribuzione italiana**/Mikado/

Attori/Personaggi/Presley Chweneyagae/David/Tsotsi/Terry Pheto/Miriam/Kenneth Nkosi/Aap/Mothusi Magano/Boston/Zenzo

Ngqobe/Butcher/Zola/Fela/Rapulana Seiphemo/John Dube/Nambitha Mpumlwana/Pumla Dube/Jerry Mofokeng/Morris/Ian Roberts/Captain Smit/

Fotografia/Lance Gewer/**Montaggio**/Megan Gill/**Musica**/Paul Hepker/Mark Kilian/**Scenografia**/Emilia Roux/Mark Walker/

Locations/Soweto/Johannesburg, South Africa

Temi/città-campagna/periferia centrale/polarizzazione sociale e urbana



IL SUO NOME E' TSOTSI/GAVIN HOOD

«Avete detto che c'erano delle impronte?».
«Sì, ma quel bastardo non risulta, non è schedato...»
«Ma avete detto che è andato verso il quartiere nero».
«Ci vivono più di un milione di persone... è un casino!».

La storia: «Periferia di Johannesburg. Tsotsi, un gangster diciannovenne, ruba una macchina, spara a una donna e rapisce involontariamente un bebè: la sua vita è destinata a cambiare...».¹

Vincitore dell'Oscar come miglior film straniero nel 2005, il film è stato tratto dal primo, e fino ad ora unico romanzo dello scrittore e drammaturgo sudafricano Athol Fugard, *Tsotsi*, pubblicato nel 1980 nel pieno delle violenze dovute al regime di *apartheid*; è ambientato però negli anni Cinquanta.

Il film di Hood – regista bianco anch'esso sudafricano formatosi cinematograficamente negli USA – ha traslato la storia ai giorni nostri, come a sostenere che i temi trattati dal romanzo sono universali e senza tempo; primo fra tutti, quello abbondantemente (ab)usato dall'industria cinematografica hollywoodiana: il possibile riscatto individuale attraverso la redenzione di se stessi dai propri *sbagli*, o dal proprio passato; una formula che ormai rischia di apparire trita, nonché retorica, colpevolizzante e convenzionale.

Torneremo su tali aspetti intrinseci alla struttura dell'opera in seguito. Per adesso concentriamoci invece su come la stessa pone in risalto la contemporaneità che ha voluto adottare come sfondo, a cominciare dalle musiche *kwai-to* e dal linguaggio parlato.

Il *kwai-to*, parola derivante dall'afrikaans "*kwaa*" ("arrabbiato"), è un particolare genere musicale nato nelle *township* sudafricane dalla fusione della house music, afro, hip hop ed altri generi musicali, che esprime anche il forte legame *culturale* con i luoghi urbani che l'hanno visto evolvere fin dagli inizi

degli anni Novanta; la colonna musicale del film è interamente composta di tali sonorità, tra le quali spiccano quelle di Zola (nel film anche interprete), famoso artista sudafricano di tale genere.

E veniamo quindi al linguaggio. Se *L'odio* di Kassovits si avvale del *verlan* come forma di comunicazione elaborata e utilizzata dai ragazzi della cintura delle *banlieue*, anche *Il suo nome è Tsotsi* mette in pratica una scelta simile: gli attori parlano la *nuova* lingua nata nelle strade di Soweto e negli altri quartieri che circondano Johannesburg, il *tsotsi-taal* (o *isiCamtho*), lingua creola che deriva dall'incrocio fra lo zulu, il sesotho, il setswana, l'inglese e l'afrikaans, uniti a ulteriori influssi di altre lingue sudafricane. Purtroppo il doppiaggio a cui è stato sottoposto in Italia cancella ogni traccia di tutte quelle sfumature linguistiche.

La genesi e l'evoluzione di questo idioma è frutto della grande mescolanza delle masse umane di etnie differenti riversatesi nell'area metropolitana di Johannesburg – e degli altri maggiori centri urbani del paese – dopo la Seconda Guerra Mondiale, e soprattutto al termine dell'*apartheid*, nel miraggio di approdare a condizioni d'esistenza migliori.² Oggi invece è diffusa in tutti i livelli della società, ma inizialmente era soprattutto associata alla criminalità e alla popolazione dei ghetti neri. Se "*taal*" sta per "lingua" in afrikaans, "*tsotsi*" di fatto sta per bandito, criminale, teppista in sesotho.

Il nostro protagonista, Tsotsi, ci è presentato quindi come tale, e viene chiamato così anche da tutti coloro che lo conoscono, a cominciare dagli amici che compongono la sua piccola e giovane banda di rapinatori. Lui stesso si fa chiamare così, nella ferma intenzione di rimuovere il suo passato – che scopriremo disastroso – fin dal nome proprio.

La contemporaneità infine si esalta attraverso la fotografia mirante ad esaltare la netta contrapposizione visiva fra le immagini della baraccopoli di Soweto, abitata da quell'umanità di cui Tsotsi/Presley Chweneyagae fa parte, e i grattacieli dei quartieri centrali di Johannesburg, tanto distanti nelle condizioni materiali di vita e nell'estetica architettonica, quanto vicino spazialmente, separati (e di conseguenza collegati) dalla baraccopoli solamente da poche fermate di treno.

Comunque, al di là delle condizioni materiali che le separano ponendole su un piano dualistico che la fotografia del film contribuisce a sottolineare, la baraccopoli è tutt'altro che *esterna* (o al di fuori) al sistema metropolitano di Johannesburg, non è uno spazio *alieno*; anzi, ne è parte integrante. Le baracche sono l'altra faccia dello sviluppo concretizzatosi architettonicamente e simbolicamente nelle torri in acciaio di quello che potremmo definire come *centro* (e nei sobborghi alto borghesi della periferia nord di Johannesburg), che il regista ci fa intravedere solamente attraverso alcune panoramiche, mai calando l'azione dei corpi nel tessuto urbano che tali costruzioni occupano.

Insieme, *periferia* e *centro*, *slum* e città storicamente intesa, baracche e villette dei quartieri a maggioranza bianca (ma non sono le uniche come vedremo), sono come dei sottoinsiemi calati nel più vasto spazio metropolitano, territori urbani dell'unica metropoli globale che avvolge a rete il pianeta, l'uno *separato* ma allo stesso tempo *collegato* all'altro, col quale sembra non possa che entrare in *conflitto*.

Tuttavia la situazione che ci troviamo a discutere non è così semplice e chiara. Abbiamo parlato di *centro*. Abbiamo parlato di *periferia*. Normalmente a queste categorie urbane rispondono precisi insiemi umani che le popolano dandole forma e sostanza. Questi termini utilizzati però necessitano di una rettificazione, specie se come in questo caso sono calati nella realtà sudafricana post-*apartheid*, che film ci aiuterà a comprendere al meglio, essendo ben più complessa di quello che si potrebbe pensare a seguito di un'analisi fugace.

Veniamo quindi alla scena di apertura della pellicola, su cui scorrono i titoli di testa. Mostra tre amici di Tsotsi intenti nello scommettere ai dadi riuniti all'interno della sua baracca, costituita praticamente da un'unica stanza *polivalente*, cioè che funge sia da camera che da cucina, ed altro ancora all'occorrenza. L'ambiente è avvolto nella penombra, scuro, fumoso, cupo, e sembra riflettore lo stato d'animo di chi lo abita. Vediamo i tre subito in faccia, giocare, fumare e bere, mentre lui è appoggiato al davanzale della piccola finestra aperta, pensieroso e intento nello scrutare al di fuori. Non vediamo cosa ci sia oltre quelle lamiere, ma intuirlo non è poi così difficile.

Siamo al tramonto, la poca luce rossa e fioca del sole morente penetra da quella che, insieme alla porta d'ingresso, è l'unica apertura della casa; termine che, viste le condizioni della stessa, pare quasi un eufemismo.

La partita a dadi termina. «*Ehi Tsotsi, che facciamo stasera?*» dice uno, ed ecco che il nostro si gira in prossimità della telecamera, consentendoci di vederlo in faccia. Il regista fa partire la pulsante musica *kwaito* mentre la mdp passa in esterna, riprende in campo medio i quattro ragazzi che escono e scendono le scale della baracca del "capo" e si allontana prontamente con un movimento di dolly arretrante fino ad allineare il centro dell'inquadratura all'asse centrale della via di terra battuta sulla quale affacciano altri rifugi e baracche improvvisate, come la sua. Siamo a Soweto, zona sud-occidentale dell'area metropolitana di Johannesburg, che potremmo anche considerare come *periferica*.

Tsotsi cammina davanti a tutti per la strada polverosa. La mdp ne coglie lo sguardo freddo e torvo attraverso un primo piano (saranno molti in seguito, come ad indagare il suo progressivo cambiamento interiore, conseguenza dei fatti che gli capiteranno di lì a poco), per poi staccare alle spalle del gruppo e salire verso il cielo fino a scoprire la sconfinata distesa di lamiere, mattoni e teli che compone gran parte della *township* di Soweto. Appare fumante, polverosa e quasi monocromatica immersa com'è nella luce del tramonto, che le dona le stesse sfumature dell'arido deserto rosso sulla quale è edificata.

Prima di proseguire oltre nell'analisi del film, spendiamo due parole sull'evoluzione storica di Soweto. La sua genesi segue quella della stessa Johannesburg. Entrambi gli insiemi urbani sono quasi contemporaneamente sorti in seguito all'apertura delle miniere d'oro rinvenute in quell'angolo d'Africa. Infatti «[...] nel 1886, un cercatore australiano, George Harrison, si imbatté in un aroccia ricca di filoni d'oro. [...] La scoperta di Harrison faceva parte del Witwatersrand, il "crinale delle acque bianche", un filone minerario lungo 100 chilometri, il più ricco giacimento aurifero noto al mondo. Al centro venne aperto uno "scavo pubblico" chiamato Johannesburg, dal nome del suo sovrintendente. Ma per i neri reclutati nei villaggi del Paese e alche oltre confine per lavorare nelle miniere, questa città è sempre stata "eGoli", la città dell'oro. [...] Gli uomini d'affari che finanziavano le miniere e si arricchivano col

prezioso materiale costruirono palazzi di pietra lungo i crinali e sui fianchi delle colline, riempiendo i loro giardini di piante esotiche [...]»,³ mentre sull'altro versante delle miniere (verso sud-ovest) andava crescendo il numero delle case improvvisate della manodopera nera chiamata a lavorare nelle viscere della terra.

Quella Johannesburg fatta di pochi palazzi monumentali ed edoardiani sarebbe presto divenuta *centro* per motivi politici ed economici, mentre gli *slum* operai a sud-ovest, in crescita continua,⁴ avrebbero costituito la *periferia*, nata a ridosso, quando non direttamente *sopra*, alle miniere.

Ancora oggi «la periferia di baraccamenti di Johannesburg, per esempio, si conforma alla perfezione con una fascia di suolo dolomitico pericoloso e instabile, contaminato da attività minerarie che durano da generazioni. Almeno la metà della popolazione non bianca della regione vive in insediamenti informali su aree di rifiuti tossici e cedimenti del suolo».⁵

Attraverso Google Earth è possibile scorgere come le miniere si collochino grossomodo a metà strada tra Soweto, a sud-ovest, e quello che era il centro cittadino di Johannesburg, oggi ospitante numerosi grattacieli. O attraverso un volo aereo: «Atterrando all'aeroporto internazionale di Johannesburg, dall'alto si vede una fitta volta arborea, attraverso la quale si scorgono gli smeraldini prati all'inglese dei quartieri alti e il luccichio delle lussuose piscine. Poi l'aereo vira su Soweto, un agglomerato di 39 quartieri, detti South Western Township. Furono costruiti nel 1904, dopo l'epidemia di peste scoppiata nelle baraccopoli di Jo'burg [il diminutivo], a 15 km dal centro della città, sottovento rispetto agli enormi mucchi di scarti di minerale che si accumulavano come gialle piramidi lungo le miniere».⁶

Ma è durante la Seconda Guerra Mondiale che va emergendo l'attuale composizione urbana di Soweto. Nuovi masse di neri confluirono verso l'area come conseguenza dello sviluppo dell'industria e delle nuove leggi rurali che privarono molte famiglie africane della terra. Se i primi insediamenti erano attrezzati con modeste abitazioni, l'afflusso di neri in questo periodo divenne incontrollato e informale, e attorno a Johannesburg iniziarono a sorgere baraccopoli con capanne di lamiera e cartone, dette *township* nel gergo in uso in Sudafrica. Man mano che le *township* si espandevano, nella parte sudovest di

Johannesburg esse vennero a formare gradualmente un agglomerato unico, di enormi proporzioni.

Dal 1948, con l'ascesa al potere del National Party e l'istituzione del sistema di leggi dell'*apartheid*, il ritmo di espansione delle *township* aumentò rapidamente, a causa dell'allontanamento forzato di molti neri da aree residenziali più economicamente sviluppate, finché nel 1963 entrò ufficialmente in uso il nome Soweto per riferirsi all'agglomerato delle *township* nella parte sudoccidentale della periferia di Johannesburg.

Gli anni Settanta e Ottanta videro in esso il "quartier generale" di numerose proteste e sommosse sociali. «Infine», sostiene Mike Davis, «nei tardi anni ottanta, le autorità del Sud Africa, di fronte alla più significativa rivolta delle baraccopoli nella storia del mondo (il movimento dei gruppi civici nelle *township* nere) sono state costrette a smantellare il sistema di controlli totalitario – primo la Pass Law nel 1986, poi il Group Areas Act nel 1991 – che erano serviti a limitare la migrazione e la residenza urbana degli africani».⁷

Infine nel 1995, terminato l'*apartheid*, Soweto divenne parte integrante del Southern Metropolitan Transitional Local Council, e nel 2002 fu incorporata definitivamente nell'amministrazione della città di Johannesburg, il cui centro nel frattempo aveva visto la proliferazione di numerosi grattacieli.

Bene, dopo questa più che concisa panoramica storica torniamo al film. Eravamo rimasti alla panoramica sulle baracche di Soweto: la mdp stacca poi, quasi a sovrapporre in serie e contrastarle agli occhi dello spettatore, sulla panoramica dello skyline di Johannesburg, la destinazione della banda di rapinatori.

Vi arrivano servendosi del treno, attraversando per intero l'area metropolitana, come i tre ragazzi de *L'odio*. Mentre il treno scorre ai piedi dell'inquadratura, sullo sfondo notiamo la selva di grattacieli sveltante da quello che inizialmente, come detto, era il vecchio centro cittadino, fino a pochi anni fa popolato esclusivamente da bianchi, poi spostatisi a nord insieme agli affari di maggior peso (oggi popolano i quartieri che dicevamo visibili anche dall'aereo) – e quindi adesso abitato per la maggior parte da neri. La situazione è molto complessa e difficile da fotografare anche per via dei cambiamenti sociali seguiti alla fine dell'*apartheid*.

«Il Sudafrica doveva essere il fulcro del nuovo rinascimento africano, una specie di rinascimento post-coloniale, post-Guerra Fredda, post-apartheid, un rinnovamento che si sarebbe annunciato con un salto di qualità dell'economia paragonabile a quello asiatico, e di cui Jo'burg avrebbe dovuto essere il trampolino di lancio. Oggi, a dieci anni dalla nascita della nazione arcobaleno [così chiamata da Mandela al termine dell'apartheid, che intendeva sottolineare il nuovo spirito di fratellanza e tolleranza tutto da istaurare tra bianchi e neri], l'espansione urbana ha portato Johannesburg e le sue città satellite a più di otto milioni di abitanti, i quali producono il 9% della ricchezza dell'intero continente africano, e godono di uno standard di vita al di sopra della media continentale».⁸

Tra le maglie di questo sistema urbano è pertanto difficile, oggi, individuare un autentico *centro*. Se un tempo poteva essere identificato coi palazzi sorti nelle vicinanze della vena aurifera, oggi, il cosiddetto «centro di Johannesburg [...] è una sorta di luogo di confine fra il mondo degli ex quartieri bianchi e le *township* nere. Oggi è anche il campo su cui si combatte la battaglia per arginare la criminalità. Visti da lontano, i monumentali palazzi edoardiani del centro cittadino incutono ancora una certa soggezione. Ma sino a poco tempo fa molti erano abbandonati, poiché le grandi marche che avevano qui la loro sede centrale si erano spostate nei nuovi centri commerciali nei sobborghi. Nel 2000 la Borsa di Johannesburg ha seguito i suoi clienti a Sandton. Eppure, di giorno, quelle strade tra gli edifici apparentemente vuoti sono affollate di ambulanti che offrono frutta, verdura, scarpe e vestiti usati ai pendolari neri».⁹

Ci informa Mike Davis: «A Johannesburg [...] sedi aziendali e negozi di alto livello hanno ripiegato verso gli ultimi anni verso i sobborghi settentrionali a prevalenza bianca. Con la sua miscela di caseggiati da slum e complessi condominiali di classe media, il centrale distretto degli affari – un tempo capitale finanziaria dell'intero continente – è diventato un centro di commercio informale e microimprese africane».¹⁰

Già, perché quello che fino a pochi anni fa poteva essere considerato ancora il vecchio centro economico e residenziale della borghesia bianca, come detto è stato in seguito riconquistato dai neri quando i bianchi si sono trasferiti nei sobborghi della periferia nord seguendo la scia degli affari, a vivere protetti

in quartieri che assomigliano ben più a gabbie dorate, protetti da guardie private e congegni tecnologici di sorveglianza.¹¹

Ma dalla necessità di controllo da parte dello Stato non è esente neanche il vecchio centro, visto l'alto tasso di criminalità sviluppatosi negli ultimi anni.¹² Anch'esso «è tenuto sotto controllo da una rete di telecamere di sorveglianza collegate ad un complesso centro computerizzato i cui operatori riferiscono direttamente alla polizia e ai dirigenti cittadini. [...] Nel frattempo il governo del Sudafrica, nel tentativo di migliorare le condizioni dei neri a Johannesburg, sta mettendo in piedi uno dei più grandi progetti edilizi al mondo, che prevede la costruzione di decine di migliaia di alloggi dotati di acqua corrente e elettricità. Ma è una fatica di Sisifo: il richiamo di eGoli è forte oggi come lo era per i cercatori d'oro di oltre un secolo fa, e più case si costruiscono, più nascono baracche affastellate l'una sull'altra per ospitare le folle speranzose dei nuovi arrivati».¹³

Riassumendo, oggi abbiamo quello che fu inizialmente il centro cittadino bianco fungere da fulcro, da baricentro di un'intera area metropolitana altamente frammentata e striata, divisa e contrapposta a grandi linee tra la periferia nord-est, i quartieri borghesi a maggioranza bianca e i quartieri finanziari come Sandton, e la periferia sud-ovest, occupata dalla grande *township* di Soweto.

Diciamo a grandi linee perché se entriamo ancor più nel dettaglio possiamo vedere come a soli 3 chilometri dai grattacieli per uffici di Sandton sorga la cintura industriale di Wynberg – oggi in piena crisi economica – e subito oltre la grande baraccopoli di Alexandra, non certo territorio d'insediamento per bianchi borghesi, ma sede di una larga fetta di sovrappopolazione assoluta e definitivamente espulsa da quelle fabbriche che, in preda alla disperazione e in un contesto di aperta e alimentata concorrenza tra lavoratori – che favorisce una rincorsa dei salari al ribasso – solo pochi mesi fa (maggio 2008) ha scannato a colpi di machete altri proletari come loro, immigrati però dallo Zimbabwe, additati come capro espiatorio della crisi dal governo che è riuscito nell'intento di inculcare nelle teste degli esecutori l'assurdo principio di priorità alla sopravvivenza legato alla nazionalità, ossia a quello stesso Stato che li costringe di fatto a regredire animalescamente nelle baraccopoli. Mattanza che per ora

sfoltisce un po' di sovrappopolazione latente, senza coinvolgere i ricchi quartieri, posti così a poca distanza.

Ma torniamo di nuovo al film. Eravamo rimasti alla banda di Tsotsi che arrivava col treno alla stazione centrale sovrastata da grattacieli. Tuttavia, non saranno loro ad essere ora i protagonisti della scena. Il regista infatti, come dicevamo, non ci mostra la città di vetro e acciaio. Di quella Johannesburg vediamo solo le viscere, il sottosuolo, e non ci riferiamo ora alle miniere dal cui sfruttamento è dipeso gran parte del suo sviluppo; ci riferiamo all'anonima stazione metropolitana, centrale nella scena immediatamente successiva, ripresa nella sua interezza ancora attraverso l'impiego del dolly, strumento evidentemente caro al regista.

I quattro ragazzi scendono dal treno che ha attraversato tutto il territorio metropolitano trasportandoli direttamente dalla *township* e riversandoli in quel luogo dove circola parecchio denaro di relativa e facile conquista. Al centro della piazzetta coperta della stazione si muove una gran folla. Le comparse utilizzate sono tutte nere, come ormai la stragrande maggioranza della popolazione che abita quei quartieri considerati *centrali*. In alto, un enorme cartello giallo con una scritta nera recita che «*siamo tutti infetti da HIV e AIDS*».

Con fare circospetto, i quattro si guardano intorno cercando di adocchiare una possibile loro preda che, una volta caduta nella trappola, verrà seguita di nuovo in treno, rapinata, uccisa al minimo accenno di reazione e lasciata lì a terra, senza che nessuno della folla salita sul vagone – massa come somma di individui anonimi chiusi ognuno in sé – se ne accorga. Fuggono poi di soppiatto per far immediato ritorno alla baraccopoli.

Qui Tsotsi ha una rissa con il suo amico Boston/Mothusi Magano, un po' l'intellettuale della banda, che gli rimprovera la totale mancanza di dignità propria e di rispetto verso la vita altrui, facendogli riaffiorare nella mente ricordi sepolti nel proprio passato, al che il giovane bandito reagisce in malo modo, massacrandolo di botte. Fugge via nella notte, assalito dai ricordi dell'infanzia: la madre morta di AIDS, il padre alcolizzato e lui fuggito in strada ancora bambino, a vivere in alcuni tubi di cemento accatastati l'uno sull'altro a piramide con altri condidenti la sua stessa sorte.

Quasi senza accorgersene, giunge correndo lungo un viale alberato, all'interno di una zona residenziale, evidentemente altoborghese. Ma, essendo egli a piedi, capiamo che non può essere giunto alla periferia nord, distante parecchi chilometri. Di fatto ci troviamo ancora all'interno nella vasta area urbana periferica a sud-ovest: Soweto.

Ecco che il film allora ci aiuta a comprendere e decifrare una realtà ancora più complessa rispetto sia a quella scaturita dalla elementare contrapposizione *Soweto-baraccopoli-zona "povera"/Johannesburg-città scintillante di vetro e acciaio e ville con giardino-zona "ricca"* sia alla mappatura urbano-razziale dell'intera metropoli. Se questa realtà poteva andar bene tutto sommato fino a prima della caduta dell'*apartheid*, oggi la situazione sociale e quindi urbana s'è fatta più sottile, striata e sfumata.

Ciò non significa che sfumate e graduali si siano fatte le differenze materiali d'esistenza, anzi, quelle sono andate maggiormente polarizzandosi. Significa che la contrapposizione non è più solamente tra la cosiddetta *periferia* e il cosiddetto *centro* – categorie che ormai nell'epoca delle reti hanno perso la loro validità identificatrice – o tra le diverse periferie e sobborghi – in base alla loro collocazione geografica rispetto a quello che abbiamo considerato come il vecchio centro cittadino.

C'è contrapposizione urbana e sociale anche rimanendo solamente all'interno dell'area considerata periferica, nel nostro caso Soweto, quindi un frattale della più vasta area metropolitana di Johannesburg.

Concentrandoci allora su Soweto: quella che nell'immagine mentale di molti spesso è associata a miseria, povertà e baracche rimediate in realtà ospita non poche sacche di tessuti residenziali abitati dalla nuova borghesia nera emersa alla fine dell'*apartheid*.

All'interno di Soweto coesistono infatti quartieri residenziali abitati da appartenenti al ceto medio e borghese e baraccopoli che danno rifugio a nullatenenti. Così come le strade non sono interamente in terra battuta ma anche in parte asfaltate, sempre però in prossimità delle aree residenziale altolocate al suo interno. In generale, la parte a nord-est (più vicina al vecchio centro di Johannesburg) è mediamente più ricca. Anche all'interno di Soweto quindi e-

mergono sensibili differenze di classe e di tipologia urbana e architettonica corrispondente.

«Soweto, cresciuta da sobborgo a città satellite di quasi due milioni di abitanti, mostra anch'essa un ampio spettro di condizioni abitative. Due terzi dei residenti vivono o in case private del settore ufficiale (il ceto medio dei professionisti) o, più comunemente, in case popolari comunali (le classi operaie tradizionali); nei cortili di queste ultime, i residenti hanno costruito abusivamente baracche che vengono date in affitto alle famiglie più giovani o ad adulti singoli. Quelli ancora più poveri, tra cui gli immigrati rurali, alloggiano in ostelli o si accampano ai margini di Soweto. L'altro slum di Johannesburg che ha acquisito una sua notorietà all'epoca dell'apartheid, Alexandra [di cui abbiamo accennato come teatro di scontri sociali], è più indigente e ha un numero inferiore di abitazioni del settore ufficiale. La maggioranza della popolazione è composta da squatter, affittuari e ospiti di ostelli».¹⁴

Soweto quindi non è solo quell'ammasso informe di baracche e slum fumanti e polverosi, ma un insieme urbano ed umano variegato, striato, che presenta notevoli differenze urbane e sociali al suo interno, senza più identificare queste meccanicamente coi quartieri della borghesia *afrikaans*, bianca, oggi collocati per lo più a Sandton, Houghton e Rosebank, Westcliff quartieri a nord.

C'è anche una borghesia nera quindi, arricchitasi ed emersa, che vive in quartieri fino a pochi anni fa impensabili per la gente di colore. Il film lo mostra con decisione e anche qui sta uno dei suoi maggiori pregi, il non ricondurre tutto alla questione razziale, che sarebbe stata forse in ritardo sulla Storia, quanto su quella sociale, oggi più che mai straordinariamente attuale, al di là del colore della pelle.

Ma non c'è solo chi resta lì anche da benestante. Di fatto «a Soweto la disoccupazione è al 37%, ed è in aumento. [...] Dopo il 1994, cioè dalla revoca del Group Areas Act, la legge che imponeva la segregazione residenziale, molti neri si sono trasferiti nei quartieri a nord della città, per sfuggire alla violenza e alle difficili condizioni di vita di Soweto»¹⁵ vivendo ora fianco a fianco alle ville di quelli che un tempo erano i "nemici bianchi", oggi invece "fratelli di classe". Che poi ci sia un alto tasso di criminalità è strettamente legato a quell'altro alto tasso di disoccupazione, una disoccupazione che produce sovrappopola-

zione sempre in maggior numero e che deve pur sopravvivere in qualche modo.

Ed eccoci di nuovo al film. Tsotsi è giunto quindi in questo quartiere a lui alieno, ed ora staziona nascosto nei pressi della cancellata di una villa. Arriva l'auto della proprietaria, che si ferma lì davanti. Come dicevamo, se ci si aspettava una casa borghese abitata da bianchi abbiamo peccato di luoghi comuni: scopriremo subito che i proprietari sono neri.

Vediamo Tsotsi approfittare di un momento di distrazione della donna scesa dall'auto per aprire il cancello della propria abitazione e sottrarle l'auto fuggendo via, dopo averle anche sparato contro per evitare una possibile colluttazione. Fatta poca strada il giovane però s'accorge che nel sedile posteriore c'è il figlio nato da pochissimi mesi della donna rapinata. Preso dal panico, da principio non sa come comportarsi, infine decide di portare con sé il neonato nella *township* che conta ben un milione di individui, come dice con disfattismo ai fini del ritrovamento il poliziotto – anch'esso nero – al marito della donna ferita.

Ma le intenzioni di Tsotsi non sono malvagie; egli intende accudirlo come se fosse suo, forse vedendo in lui se stesso da piccolo, e desideroso di dargli quelle cure che lui non ha potuto ricevere. Infatti il bambino fa scattare in Tsotsi quel processo di identificazione e conseguente cambiamento interiore che lo porterà alla redenzione finale, operazione costruita alla perfezione dal regista, che dimostra di aver appreso in pieno le regole dell'*happy end* di matrice hollywoodiana e di ristabilimento dello *status quo* con ovvia vittoria della Legge.

Il neonato fa vivere a Tsotsi varie peripezie, lo costringe a prendersene cura (anche con l'aiuto inizialmente estorto di una giovane vicina di casa che lo allatta) e allo stesso tempo farlo nei confronti di se stesso, tanto che il giovane decide di cambiare vita e smetterla con le rapine.

Anche nei confronti del neonato infine – che pretendeva inizialmente di allevare – muta propensione, decidendo infine di riportarlo alla madre, rimasta paralizzata a seguito del colpo di pistola da lui sparato.

Il finale vede Tsotsi riconsegnare in lacrime il bebè alla famiglia, circondato dalla polizia in armi nel frattempo chiamata e accorsa sul luogo. La mdp gli

gira intorno e lo riprende di spalle, dal basso. Ora, le sue braccia tese non valgono più solo come segno di resa, ma anche come una sorta di riconciliazione con se stesso: con quello che non è potuto essere. La redenzione dal proprio passato e la sconfitta dei suoi fantasmi è iniziata ma ancora incompleta, da finire a maturare in prigione – è questo che sembra dirci il regista.

Che dire infine del film nel suo complesso? Se da una parte mostra un'ottima esplorazione dello spazio filmico, abbondantemente analizzato ed approfondito nelle righe precedenti, dall'altra appare un po' retorico e pedante, specie nella cavalcata verso la redenzione: «[...] è tutta la realtà filmica messa in scena a plasmarsi in relazione allo scopo ultimo dell'assunto: ogni evento si riduce a simbolo interpretabile unidirezionalmente, a tassello di un disegno precostituito, il cui fulcro, in questo caso, è la ricerca della redenzione, frutto abituale dello scontro tra passato e presente. [...] questa scelta di semplificazione tramica e simbolica crea, però, un inevitabile senso di prevedibilità dello svolgimento, portando così l'opera di Hood a dissolvere, nello stesso momento, qualsiasi intenzione di verosimiglianza e a stemperare nell'ovvio ogni possibilità di coinvolgere emotivamente lo spettatore, se non con mezzi che riducono ruffianamente la com-passione a manifestazione inevitabile, come dimostrano le insistenti inquadrature sul sorriso del neonato».¹⁶

Questo discorso ci riporta a quanto accennato all'inizio a proposito della lezione hollywoodiana (quasi da "codice Hays"?) appresa alla perfezione da Hood. Cercando le cause che lo hanno portato a vincere l'oscar, Dario Zonta scrive: «[...] è evidente che abbia giocato a suo favore quel radicato complesso di colpa dell'Occidente, e degli Stati Uniti in generale, verso i poveri, soprattutto se africani. Il film in questione, tra l'altro, non si risparmia in materia di ricatto. La storia che racconta, in forma di favola metropolitana, la dice lunga. [...] Il regista Gavin Hood ritrae questa storia a lieto fine senza risparmiare effetti retorici. La biografia di questo regista sconosciuto lascia trapelare una formazione tutta americana. Ha studiato sceneggiatura e regia a Los Angeles, e lì ha appreso tutti i meccanismi tipici di una confezione fatta per commuovere e non per capire. L'evoluzione del personaggio è da manuale di sceneggiatura. Allora, veramente non ci stupisce che l'Academy lo abbia riconosciuto e premiato. Il film parla a quella platea».¹⁷

Vero, ma in fondo ciò che ci interessa sottolineare qui non è tanto il mieloso *happy-end* confezionato per puntare dritto ai sentimenti della giuria e del pubblico. Al di là della mutazione emotiva e redenzione finale sempre giocata sui primi piani tesi a sottolineare l'espressione del volto del bravo Tsotsi/Presley Chweneyagae in bilico tra autentica cognizione di un dolore anticamente represso e manierismo di una forma cinematografica politicamente corretta imposta dalla regia (e magari dalla produzione), quello che a noi interessa mettere in evidenza è l'impossibilità da parte di quest'ultima di sorvolare sulle evidenti condizioni urbane e sociali – le quali abbiamo visto essere profondamente striate e complesse – che determinano vite come quelle di Tsotsi, colte qui con una fotografia e una tecnica veramente magistrali, in cui Hood pare cavarcela con mestiere.

¹ Giulio Sangiorgio, Recensione in *Duellanti*, marzo 2006.

² Nel censimento del 2001 la popolazione di Soweto risultava di 896.995 persone. In seguito, Soweto è stata accorpata a Johannesburg, e non sono quindi disponibili dati di censimento separati per le due realtà. In ogni caso, si stima che a Soweto viva circa il 65% degli abitanti complessivi di Johannesburg. La popolazione è quasi interamente di neri, ma fortemente multietnica: si parlano a Soweto tutte e undici le lingue ufficiali del Sudafrica. I gruppi predominanti sono gli Zulu, i Sotho, gli Tswana, gli Swati e gli Tsonga.

³ Peter Godwin, *Una città in bianco e nero* cit. in *National Geographic*, aprile 2004, pp. 69-74.

⁴ La richiesta di manodopera fece sì che moltissimi lavoratori neri provenienti dalle campagne confluissero nell'area. Fin dall'inizio, furono sistemati in aree allora periferiche come Brickfields (oggi collocato a ridosso della stazione centrale). Altre due aree furono riservate ai neri nel 1918, una a est e una a ovest della città. Seguirono altre aree nell'area a sud-ovest di Johannesburg, a partire da Pimville e Orlando negli anni Trenta (oggi quartieri *marginali* ad est di Soweto, più vicini alle vene aurifere).

⁵ Mike Davis, *Il pianeta degli slum*, Feltrinelli, Milano 2006, pp. 113-114.

⁶ Peter Godwin, *Una città in bianco e nero*, cit., p. 74.

⁷ «Il giornalista e scrittore Rian Malan descrive il risultante impatto sulla Città del Capo metropolitana [ma lo stesso discorso è valido anche nel caso di Johannesburg], dove tra il 1982 e il 1992 la popolazione africana nera era più che triplicata: "Quando le aborrite leggi sulla libertà di movimento sono state abrogate, è stato come se una diga lontana fosse crollata, permettendo a una massa di umanità piena di disperazione e di speranza di riversarsi dalle montagne dilagando sulle pianure del Capo. Venivano al ritmo di ottanta, novanta famiglie al giorno, e si costruivano le case a mani nude, usando pali di legno, fogli di lamiera, materiale recuperato nelle discariche e sacchi di plastica per l'immondizia per tener fuori la pioggia. Nel giro di due anni le dune di sabbia erano sparite sotto un mare sconfinato di baracche e di capanne, gremito come una città medievale, e popolato da personaggi incredibili – contrabbandieri, gangster, profeti, rasta, mercanti di armi e trafficanti di marijuana, più quasi un milione di comuni lavoratori"». Mike Davis, *Il pianeta degli slum*, Feltrinelli, Milano 2006, p. 60.

⁸ Peter Godwin, *Una città in bianco e nero*, cit., p. 64.

⁹ Peter Godwin, *Una città in bianco e nero*, cit., pp. 79-80.

¹⁰ Mike Davis, *op. cit.*, p. 35.

¹¹ «A Johannesburg, prima ancora dell'elezione di Nelson Mandela, le grandi aziende del centro cittadino e i ricchi residenti bianchi sono fuggiti dal nucleo centrale urbano verso i sobborghi settentrionali (Sandton, Randburg, Rosebank e così via) trasformandoli in corrispettivi delle *edge cities* americane, le 'città di margine' ad alta sicurezza. Entro questi estesi *laager* suburbani con le loro onnipresenti cancellate, case raggruppate e strade pubbliche sbarrate, l'antropologo Andre Czegledy scopre che la sicurezza è diventata una cultura dell'assurdo. "Le alte mura perimetrali sono spesso sormontate da punte di ferro, filo spinato e, più recentemente, cavi elettrificati allacciati a

sistemi di allarme. Unitamente ai dispositivi portatili di segnalazione, gli impianti di allarme delle case sono collegati elettronicamente ad agenzie di sicurezza di "reazione armata". La natura surreale di questa implicita violenza mi si è chiarita un giorno, mentre passeggiavo con un collega per Westdene, uno dei quartieri a maggiore presenza di ceti medio dei sobborghi settentrionali. Per strada era parcheggiato un furgoncino di un'agenzia di sicurezza del posto, che vantava a grandi lettere, sul pannello laterale del veicolo, la capacità di rispondere 'con armi da fuoco ed esplosivi'. Esplosivi?". In Somerset West, la fascia suburbana elegante ed esclusiva di Città del Capo, la casa fortezza post-apartheid sta però lasciando il posto ad abitazioni meno bellicose, prive di vistosi congegni di sicurezza. Il segreto di queste residenze signorili sta nel reticolato elettrico all'avanguardia che circonda l'intero complesso o, come lo chiamano sul posto, il 'villaggio di sicurezza'. La rete a diecimila volt, ideata originariamente per tenere i leoni alla larga dal bestiame, trasmette una potentissima scarica elettrica che dovrebbe ridurre all'impotenza, senza ucciderlo, l'eventuale intruso. Con la crescente richiesta a livello globale di tali tecnologie di sicurezza residenziale, le aziende sudafricane che producono recinzioni elettriche contano di sfruttare il mercato di esportazione della sicurezza suburbana». Andre Czegledy cit. in Mike Davis, *op. cit.*, pp. 109-110.

¹² «L'aumento della criminalità preoccupa il potente mondo economico, e nel marzo del 2001 il sindaco in carica Amos Masondo (compagno di prigionia di Nelson Mandela a Robben Island) ha lanciato un'iniziativa, diretta da lui stesso, per riprendere in mano la situazione. È stato creato un nuovo corpo di polizia urbana, il Johannesburg Metro Police Department. Questa forza ben equipaggiata conta già 2500 unità, e dovrebbe presto annoverarne 4000. Per Masondo l'iniziativa rientra in una "campagna di visibilità delle forze dell'ordine" per portare nelle strade un maggior numero di agenti, permettendo alla polizia regolare di concentrarsi sugli episodi di criminalità più gravi». Peter Godwin, *Una città in bianco e nero*, cit., p. 79.

¹³ Peter Godwin, *Una città in bianco e nero*, cit., pp. 79-80.

¹⁴ Mike Davis, *op. cit.*, p. 45. Prendendo sempre il centro storicamente inteso di Johannesburg come fulcro dell'area, il quartiere di Alexandra è situato a nord-est, specularmente a Soweto, ed è tornato sulle pagine della cronaca pochi mesi fa, a maggio del 2008, per essere stato teatro di scontri "etnici" tra masse proletarie sudafricane disperate ed espulse dalla produzione e masse di immigrati dallo Zimbabwe nella stessa condizione, provocati dalla convergenza di diversi fattori di carattere internazionale e statale,

¹⁵ Peter Godwin, *Una città in bianco e nero*, cit., p. 75.

¹⁶ Giulio Sangiorgio, Recensione, cit.

¹⁷ Dario Zonta, Recensione in *L'Unità*, 10 marzo 2006.

IL TEMPO DEI LUPI

Titolo originale/Le temps du loup/**Lingua originale**/Francese/**Paese**/Francia/Austria/Germania/**Anno**/2003/**Durata**/113' /

Genere/Drammatico/**Colore**/Colore/**Audio**/Dolby SR/**Rapporto**/2,35:1 /

Regia/Michael Haneke/**Soggetto**/Michael Haneke/**Sceneggiatura**/Michael Haneke /

Produzione/Michael Katz/Margaret Menegoz/**Distribuzione italiana**/Mikado /

Attori/Personaggi/Isabelle Huppert/Anne Laurent/Béatrice Dalle/Lise Brandt/Patrice Chéreau/Thomas Brandt/Rona Hartner/Arina/Maurice Bénichou/M. Azoulay/Olivier Gourmet/Koslowski/Brigitte Roüan/Béa/Lucas Biscombe/Ben/Anaïs Demoustier/Eva/Serge Riaboukine/leader /

Fotografia/Jürgen Jürges/**Suono**/Guillaume Sciama/Jean Pierre Laforce /

Montaggio/Nadine Muse/Monika Willi/**Musica**/Paul Hepker/Mark Kilian/**Scenografia**/Christoph Kanter /

Locations/Großmittel, Ebenfurth/Unterpullendorf, Frankenau-Unterpullendorf, Burgenland, Austria

Temi/città-campagna/polarizzazione sociale e urbana/futuro della forma urbana



«Sa bene qual è la situazione. Oppure fa finta di non capire? Perché non siete rimasti in città invece di venire qui?».
«Pensavamo che...».
«Prenda i bambini e vada via».

La storia: «Temendo l'arrivo dell'apocalisse, una famiglia abbandona la città e raggiunge un rifugio in campagna, sperando di fuggire alle conseguenze del caos».¹

Questo film di Michael Haneke potrebbe essere considerato la risposta d'autore ed europea ai colossal hollywoodiani del tipo *L'alba del giorno dopo*, appartenenti al filone cosiddetto catastrofista e apocalittico. Uscito nel 2003 e presentato al Festival di Cannes di quell'anno dove è passato quasi inosservato, è uno dei film più rigorosi e scarni del regista austriaco, sia per forma che per contenuto, interamente costruito attraverso operazioni che potremmo definire di sottrazione, come se il "meno fosse il più", restituendoci un'opera metafisica su di un presente – il nostro – morente.

Mentre i colleghi d'oltreoceano infarciscono i loro film di effetti speciali, anche miranti ad riempire probabili vuoti di sceneggiatura, Haneke compie l'atto opposto regalandoci un'opera dove sono le assenze, i silenzi, i vuoti, i tempi morti, l'ignoto a farla da padrone, a costituirne la struttura stessa. Siamo catapultati in un incubo senza ingresso e senza uscita, privo di ogni coordinata spaziale e temporale. Non ci sono date né indicazioni geografiche, anche se gli indizi disseminati nel film ci dicono con tutta probabilità che la vicenda si svolge ai giorni nostri e nelle campagne dell'Europa centrale.

Già l'incipit lascia spiazzati, anche se si colloca a pieno titolo nel solco stilistico tracciato dalle precedenti opere del regista, quale ad esempio *Funny Games*. Un'automobile attraversa un bosco. A bordo una famiglia di quattro componenti: padre, madre e due figli, un bambino e una ragazzina. La madre è Anne Laurent/Isabelle Huppert, l'attrice ormai musa del regista. Arrivano nei

pressi della loro casa di campagna e l'auto piena di viveri ci suggerisce l'idea che stiano andando lì per rifugiarsi da qualcosa. Appena entrati scoprono che la casa è già occupata abusivamente da un'altra famiglia, spaventata e anch'essa in fuga da qualcosa che non ci è dato e non ci sarà dato sapere. Capiamo subito che la loro non è una condizione limitata ma diffusa. Questo *qualcosa* che li attanaglia lo si avverte nelle espressioni dei loro volti, nei pochi dialoghi che le due famiglie si scambiano prima che dal fucile degli occupanti parta il colpo che uccide il proprietario della casa. La reazione della moglie e dei bambini è composta, racchiusa in un conato di vomito e subito interiorizzata, come se di fronte a questo *qualcosa* che aleggia nell'aria – e di cui noi spettatori restiamo all'oscuro – una tragedia privata poco contasse. Che sia o no una catastrofe, questa già c'è stata o sta avvenendo, pertanto il film si concentra sulle conseguenze.

La madre prende con sé i figli e inizia una peregrinazione per le campagne circostanti, fino al piccolo paese delle vicinanze, dove un tempo erano soliti trascorrere le vacanze. È notte, le strade sono deserte, manca l'elettricità, qualsiasi forma d'illuminazione che non sia qualche falò di carcasse di bestiame. Tutto è avvolto dalla nebbia, una fitta nebbia che rimanda a certe opere di Tarkovskij. Bussano alla porta di quello che deve essere un loro vecchio conoscente ma questi gli nega aiuto e ospitalità, chiedendo come mai non sono rimasti nella città, loro che proprio da quella stanno fuggendo nella speranza forse di trovare una migliore condizione al di fuori di essa, rifugiandosi in campagna. Ma la situazione qui, a quanto sembra, non è affatto diversa. C'è una pressoché totale lotta per la sopravvivenza ed ognuno pensa a sé. Forse che la situazione in città sia anche peggiore?

Non sappiamo perché la famiglia ora orfana di padre sia scappata dalla città. Epidemia? Guerra? Forti tensioni sociali? Profonda crisi economica ed energetica? Haneke non ce lo svela, ci lascia nell'incertezza, nel dubbio da coltivare, e questo dona al film un'aurea d'angoscia che mette a dura prova l'attenzione dello spettatore. Intuiamo solo che la città è un luogo da cui fuggire, da evitare, da lasciarsi alle spalle anche nel ricordo. Di fatto non la vediamo mai, non sappiamo neanche se esista più la città in questo tempo dove l'uomo

per sopravvivere anche a se stesso è costretto a diventare ancora più "lupo", a sbranarsi con gli altri suoi simili.

La famiglia trova rifugio allora in una capanna immersa nel buio pesto della notte. Sembra di essere ripiombati in pieno paleolitico tanto che il fuoco garantito da un accendino è il dono più prezioso in quella situazione. La campagna si estende tutt'attorno, circondandoli con la sua nebbia e i suoi silenzi, vera colonna sonora del film. All'alba poi si imbattono in un ragazzo schivo e diffidente che vaga in solitaria, vivendo alla giornata, ormai come tutti:

«È poco tempo che siete qui...» domanda a cui fa seguito una lunga pausa.

«Non hanno detto niente. Al telegiornale avevano parlato di difficoltà passeggera d'approvvigionamento, nient'altro» risponde Anne.

Insieme decidono di seguire i binari della ferrovia: da qualche parte porteranno. La mdp di Haneke li segue attraverso inquadrature fisse, campi lunghi, qualche carrellata e panoramiche sul paesaggio, spesso colto nei suoi ampi spazi, immersi nei quali i corpi degli interpreti si perdono. Il regista fa uso della luce naturale che avvolge il tutto rendendolo ancora più freddo e distaccato. La fotografia e l'assenza di musica, sostituita come detto dai silenzi e dai rumori di fondo, restituisce un'atmosfera iperreale, documentaristica. Intorno a loro solo campagna, prima nebbiosa, ora assolata. Nessun segno antropico, tranne ora la via ferrata che potrebbe condurli ad una stazione più a sud dove pare che i treni passino e si fermino, un luogo percepito come sicuro. Passa difatti un treno merci, ma scorre via indifferente.

Il quartetto infine arriva alla stazione, un casermone in cemento sperso in mezzo al paesaggio bucolico. È già abitata da altre famiglie, anche straniere e con neonati a carico. Tutte le strutture e sovrastrutture sociali che si conoscevano sembrano essere crollate. Resta solamente qualche loro surrogato su piccola scala dai caratteri ora estremizzati. Quella che sembra essere una piccola comunità impaurita è governata attraverso alcune leggi non scritte da un certo Koslowski/Olivier Gourmet, uno dei pochi armati. Chi tenta il furto viene allontanato, come succede al ragazzo schivo unitosi prima alla famiglia, stupidamente orgoglioso del proprio estremo individualismo. Resta comunque nei paraggi del gruppo, come uno sciacallo che va ai resti, nell'attesa del fantomatico treno. Ma anche la comunità è ben poco solidale con se stessa in quella si-

tuatione. Tutto viene razionato non tenendo conto dei bisogni di ciascuno. L'acqua è scarsa, come del resto il cibo, e sembra diventata il bene più prezioso.

«Lei viene dalla città?» chiede Anne a una delle occupanti.

«Non si vede?» ribatte lei.

«Quale circoscrizione?»

«L'undicesima»

«È da molto tempo che è qui?»

«No. Sei, sette giorni.»

«E gli altri?»

«Più o meno lo stesso. Chi più chi meno non lo so Koslowsky ha detto che l'ultimo treno è passato dieci giorni fa.»

«E si è fermato?»

«Direi di sì, se non sarebbero tutti qui.»

Di fatto il gruppo è piccolo ma già lacerato dalle tensioni, o forse proprio per questo. Tutti attendono trepidanti le notizie provenienti dall'unica piccola radio in possesso di uno. Anche se vivono in gruppo ognuno resta attaccato alle sue cose riuscite a portarsi appresso che può scambiare con quelle degli altri attraverso il baratto (anche del proprio corpo) con qualche villaggio vicino che non ci è dato vedere, rappresentato attraverso uomini armati a cavallo. Alla stazione non c'è una comunità, solo somma di individualità divergenti.

L'attesa del treno diventa angosciante e spasmodica. Gli stessi binari vengono occupati per costringerlo allo stop nel caso davvero passasse da un giorno all'altro. Il figlio di Anne è sempre più chiuso nel suo mutismo, amplificato dall'uccisione del padre. Sua sorella pare l'unica ad essere ancora lucida. Il ruolo di Anne nella vicenda narrata sembra affievolirsi collocato ora in un contesto collettivo, e lo sarà ancora di più dopo l'arrivo in massa di numerosa altra gente, tutta proveniente dalla città, che ormai intuiamo sfollate.

Se solitamente nella realtà si assiste all'esodo opposto, ossia dalle campagne verso i poli urbani, nel film avviene il contrario. La cosiddetta campagna non offre pressoché nulla, ma appare comunque un'alternativa migliore del restare in città, la cui sorte resta ancora un mistero. Forse l'acquarello appeso ad un muro può aiutarci nella comprensione: ciò che vi è raffigurato assomi-

glia molto al fungo di un'esplosione vista da lontano, dalla campagna verso la città colpita. Ma è solo un'ipotesi.

L'ambiente della stazione diventa improvvisamente affollato, ma tale situazione dovrebbe nelle intenzioni di ognuno essere temporanea: tutti stanno aspettando il treno, dal sapore sempre più beckettiano. Spersi in mezzo al nulla della campagna, appaiono come bloccati: indietro non possono più andare, avanti non ancora, e ognuno guarda con diffidenza l'altro mentre si raccoglie acqua piovana per dissetarsi. C'è chi ruba, chi viene ingiustamente incolpato, chi si suicida. È il "tempo dei lupi" a cui si rifà il titolo del film, quello che nell'antica mitologia teutonica precede l'Apocalisse, e in questo caso quando gli uomini si comportano come i peggiori animali secondo l'immagine classica cara a Hobbes. Non stupisce allora che in tale contesto di totale smarrimento umano, di degenerazione – non neobarbarica (come potrebbe sembrare ad una visione superficiale del film) quanto propria di un capitalismo ultramatturo produttore di questa società che sente la propria fine – riprendano corpo credenze, superstizioni e miti antichi, come quello dei "trentasei giusti" della Torah ebraica – «quelli citati da Borges che reggerebbero sulle spalle il peso del mondo»² – irriconoscibili ma facenti parte dell'umanità. Sono loro che reggono sulle spalle il peso del mondo e dal loro sacrificio forse il mondo sarà redento.

Tale profezia affascina il figlio di Anne: nel silenzio di una notte esce dalla stazione incamminandosi lungo i binari. La madre lo segue alle spalle. È diretto verso un fuoco acceso su di loro. Lo alimenta con dei rami secchi per poi iniziare a spogliarsi, come se fosse intenzionato a saltarvi dentro per sacrificarsi in nome di tutti. Arriva un uomo della ronda di sorveglianza che lo blocca appena in tempo. Il bambino piange. La madre si allontana lentamente, mentre l'uomo cerca di consolarlo davanti al fuoco raccontandogli come in una favola dei tempi diversi e migliori che arriveranno, senza troppo crederci neanche lui.

Poi l'ultima scena: un lungo piano sequenza senza alcun dialogo sul paesaggio scorto come da un finestrino di un treno in movimento. Le immagini della campagna assolata ci scorrono davanti. È nostra la soggettiva su di essa, e noi siamo su quel treno tanto atteso e infine passato. Che questo sia un barlume di speranza al termine di un film cupissimo? Tuttavia ancora non sappiamo dire quale è la sua destinazione, non c'è dato saperlo ancora una volta.

Sappiamo solo che la città è lontana, lontanissima. Tentiamo di scorgerla dal finestrino, senza successo. Il futuro della città, sembra dirci Haneke, se ci sarà è comunque oggi invisibile agli occhi.

¹ Roberto Lasagna, Recensione in *Duellanti* n. 7, giugno 2004.

² Roberto Lasagna, Recensione, cit.

INLAND EMPIRE - L'IMPERO DELLA MENTE

Titolo originale/INLAND EMPIRE/**Lingua originale**/Inglese/Polacco/

Paese/Francia/Polonia/USA/**Anno**/2006/**Durata**/172' /

Genere/Drammatico/**Colore**/Colore/**Audio**/Dolby Digital/**Rapporto**/1,85:1/

Regia/David Lynch/**Soggetto**/David Lynch/**Sceneggiatura**/David Lynch/

Produzione/David Lynch/Mary Sweeney/Jeremy Alter/Laura Dern/Marek Żydowicz/**Distribuzione italiana**/BiM Distribuzione/

Attori/Personaggi/Laura Dern/Nikki/Sue/Harry Dean Stanton/Freddie/Justin Theroux/Devon/Billy/Jeremy Irons/Kingsley/Grace Zabriskie/vicina di casa/Julia Ormond/Doris Side/Diane Ladd/Marilyn/

Fotografia/Jürgen Jürges/**Sound designer**/David Lynch/

Montaggio/David Lynch/**Musica**/David Lynch/**Scenografia**/Melanie Rein/**Effetti speciali**/Ken Rudell/

Locations/Los Angeles, California, USA/Lodz/Varsavia, Polonia

Temi/città simulacro/città-scena-scenografia/non-luoghi

INLAND EMPIRE



INLAND EMPIRE – L'IMPERO DELLA MENTE/

DAVID LYNCH

«Lui dove è andato?».

«Non ne ho idea. Ha detto qualcosa a proposito di un *Inland Empire*».

La storia: « La storia di un mistero...il mistero di un mondo all'interno di altri mondi...che si svela intorno a una donna...una donna innamorata e in pericolo».¹

Piccola premessa. Il lettore forse si starà chiedendo cosa diavolo centri l'ultimo incredibile film di David Lynch con il lavoro d'analisi sulla metropoli globale contemporanea che ha sottomano. D'accordo, lo strumento adoperato per tale "intervento chirurgico" sulla metropoli è il cinema stesso (inteso principalmente come linguaggio, *medium* e rappresentazione), ma di fronte ad *INLAND EMPIRE* (questo il titolo, scritto in maiuscolo per volere dello stesso Lynch, a cui la distribuzione italiana ha aggiunto *L'impero della mente* come sottotitolo) c'è da rimanere perplessi vista la sua (non)struttura: come potrebbe tornare utile alla nostra "causa"?

Ebbene, per chiunque l'abbia visto anche solo una volta la domanda non può che presentarsi spontaneamente al pensiero, almeno in un primo momento (e ciò ha riguardato anche il sottoscritto), ma forse, dopo che ci si è sottoposti ad una seconda e più attenta visione (o magari a ripetute visioni²), ecco che la stessa domanda comincia ad apparire sempre meno vacua, meno scontata, e si può arrivare a scorgere con più facilità ciò che lega il caotico mosaico delle immagini filmiche intrecciate da Lynch a quelle della realtà urbana che ci circonda (o che almeno circonda gran parte degli abitanti delle metropoli del mondo).

Trovare pertanto le interconnessioni tra *INLAND EMPIRE* e la forma urbana attuale nelle sue innumerevoli sfaccettature è compito da cui non ci aste-

niamo affatto: forse le conclusioni a cui giungeremo non saranno all'altezza della situazione, magari potrebbero apparire banali con quel gusto da "già sentito" o forse ancora ci potremmo anche perdere in quel labirintico "impero della mente". Chissà, forse sarà proprio così, è comunque un rischio che siamo disposti a correre pur di affrontare quella montagna di film che è *INLAND EMPIRE*, volenti o nolenti tappa indelebile della storia cinematografica e forse, a detta di alcuni, suo punto di *svolta*.

Siamo partiti da questo presupposto: riuscire ad analizzare nel profondo la diegesi di *INLAND EMPIRE* per scoprirne i suoi aspetti fino a farla apparire come un possibile simulacro dell'esperienza urbana nella metropoli cosiddetta postmoderna, soprattutto così come messa in luce nei suoi scritti da Giandomenico Amendola. Il film esce in anteprima mondiale alla 63^o Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, il 6 settembre 2006. Diretto, prodotto e distribuito dallo stesso David Lynch ed interpretato da Laura Dern (sua attrice-feticcio e in questo caso anche co-produttrice), Jeremy Irons e Justin Theroux, vi compaiono anche Grace Zabriskie e Harry Dean Stanton, vecchie conoscenze dei fan più datati del regista.³ Presentato fuori concorso, non ha quindi ricevuto alcun premio, a differenza del suo autore a cui è andato il Leone d'Oro alla Carriera.⁴ Tuttavia è stato il film di cui si è più discusso nelle serate veneziane, e di cui tutt'ora si discute; per farsene un'idea basta gettare uno sguardo sull'enorme quantità di materiale presente sul web, ben distribuita tra firme di molteplici addetti ai lavori e blog amatoriali di semplici appassionati (da cui a volte emergono commenti tutt'altro che scontati).

Dinanzi a quest'opera la critica si è spaccata immediatamente. Come abbiamo detto c'è chi lo considera un capolavoro: Gianni Canova ad esempio gli attribuisce addirittura meriti rivoluzionari considerandolo «un film epocale nella storia del cinema, un film che segna davvero un punto di non ritorno, un film che è 20 anni più avanti degli altri».⁵ Altri ancora, la minoranza forse, lo hanno bollato semplicemente come "fuffa",⁶ o sterile esercizio stilistico ed egocentrico che non aggiunge nulla di nuovo rispetto al suo film precedente *Mulholland Drive*, se non ancora più confusione. Ma la stragrande maggioranza dei cosiddetti critici s'è arenata nel girone degli ignavi nascondendosi dietro quell'affermazione dal sapore innocente, quasi a volersene lavare le mani:

«non ci si capisce niente». Ovvio che dopo una prima visione la [apparente?] complessità del film lasci spiazzati, ma rifuggire ogni tentativo di “entrare” nel film stesso, di lasciarsi prendere da esso appare francamente inutile quanto d’altro canto l’assurda pretesa di giudicarlo. L’espressione di un giudizio, come abbiamo detto, non è metodo che ci si confà, scaturendo quasi sempre da opinioni personali (e quindi praticamente dal nulla), preferendo seguire la strada, seppur difficile, di un’analisi condotta in direzione dei nostri obiettivi.

Dicevamo della complessità dell’opera, ma lo stesso Lynch sostiene che «il film è chiarissimo». Forse per lui sicuramente, visto che ne è l’autore, ma per tutti gli altri magari un po’ meno. La stessa trama è difficile da riassumere, sempre che di trama si possa parlare. «Praticamente irricomponibile (o sì?), l’incubo di Lynch ruota attorno alle vicende di un’affermata attrice che ottiene una parte per un film».⁷

Detto così può sembrare anche semplice, ma dopo i primi 50 minuti (la durata totale è di 172 minuti) si cambia registro ed è come se il film prendesse il volo sopra molteplici storie di amore e tradimento, passione e prostituzione, e dove i corpi femminili la fanno da padrone: sembrerebbe quasi che la battuta pronunciata dal regista Kingsley Stewart/Jeremy Irons - «*in bocca al lupo a tutti*» - sia rivolta a noi spettatori, piuttosto che agli interpreti del film nel film. Già, perché *INLAND EMPIRE* è strutturato principalmente intorno a tre piani narrativi e spazio-temporali, se così possiamo definirli, che si dipanano tra la Los Angeles contemporanea e la Łódź degli anni Quaranta;⁸ in mezzo si dispiega la realizzazione di un film noto come *Il buio cielo del domani*, un remake di un film polacco mai terminato per via l’assassinio dei due protagonisti-amanti.⁹

Ai giornalisti che gli chiedono un qualunque indizio che non li lasci brancolare completamente nel buio, il regista, sempre riluttante a dare spiegazioni facili che smorzino l’alone di mistero che circonda il film, lo condensa in queste poche parole: «Il film è la storia di una donna in pericolo. Un mistero. Non voglio aggiungere altro». Tale frase di per sé non lascia adito a certezze e consolida ancor di più l’*oscurità* di cui si compone il film; e oscuro, insieme a incomprendibile, sarà uno degli aggettivi più adoperati per definirlo¹⁰ anche se sembra suggerito dal regista stesso. Egli afferma, a proposito dei suoi quadri

[si diletta anche nella pittura], che «il colore è troppo reale per me, è limitante. Non concede granché al sogno. Più aggiungi del nero a un colore, più diventa onirico. [...] Il nero possiede profondità. È come una piccola apertura: ci si entra, e dato che l’oscurità permane, la mente si distende, e una quantità di cose che accadono lì dentro diventano manifeste».¹¹ Sembra che tale convinzione sia stata tradotta appieno nelle sequenze che compongono *INLAND EMPIRE*.

Forse che questa oscurità di cui tanto parlano sia dovuta anche all’uso totale del digitale? Senz’altro «il digitale vi aggiunge mistero», oltre a rappresentare «una scelta politica»¹² contrapposta alle lobby della cinematografia “in pellicola” verrebbe da pensare. Con *INLAND EMPIRE* Lynch si abbandona, quasi con rito iniziatico e con l’entusiasmo di un bambino che scopre per la prima volta un nuovo “potere”, al liberatorio mondo del digitale, abbandonando irreversibilmente quello analogico della pellicola.¹³

Il film stesso deve gran parte della sua visionarietà al sapiente connubio tra immagini video e effetti sonori, che insieme generano un vero e proprio bombardamento di emozioni sullo spettatore. Il fascio di luce bianca che delinea i volumi e la consistenza delle lettere cubitali del titolo (Le Corbusier sarebbe stato contento¹⁴) e lo scorrere del grammofono nelle primissime sequenze del film sono come un avviso. L’immagine di Lynch è quindi volutamente sgranata, apparentemente incerta, buia e rimanda continuamente a qualcosa che sta al di là dell’inquadratura, al di fuori ma che in qualche modo non si vede mai: familiari i suoi lenti pianosequenza lungo corridoi bui fino allo svoltare dell’angolo come a scoprire qualcosa che prima era fuori campo e su cui lo spettatore concentra la sua attenzione. Il digitale gli permette di muoversi in ambienti meno illuminati, più ambigui, ma soprattutto gli garantisce la possibilità di rompere la razionalità geometrica degli spazi, deformando gli ambienti e riducendo la distanza tradizionale tra obiettivo e persone riprese. La mdp¹⁵ pare essere in simbiosi coi corpi che si muovono nello spazio, che lo attraversano, uno su tutti quello della Dern sempre onnipresente. I volti appiccicati all’obbiettivo della mdp si deformano, come se fossero allegorie di una realtà deformata dalla mente.

Tornando alla “trama”, ovviamente non tenteremo qui di risolvere il rompicapo che il film cela; come dice Gianni Canova «sono già usciti libri che dimo-

strano come volendo è possibile ricondurre l'apparente caos di un film come questo al rigore di un ordine, di una razionalità. Ma è un'operazione che lasciamo fare agli analisti, ai semiotici, con tutto il rispetto per la straordinaria lucidità del loro lavoro». ¹⁶

E poi dopotutto, senza perdersi troppo dietro a costruzioni mentali più o meno improbabili, lo stesso Lynch, per bocca della Dern, crede che «il pubblico abbia il diritto di decidere cosa il film rappresenti. [...] Io sono riuscita a ricostruire una trama. Ma è la mia. Questo è il bello. Ma la cosa incredibile è che David sa esattamente di cosa parla il film, ma non gli interessa se gli altri ci vedono altre cose». ¹⁷ Benissimo, noi ci adopereremo in tal senso per giungere alla formulazione di un'analisi che sia la nostra.

Il problema ora è da dove cominciare. «*Capisce che cerco un ingresso?*» dice uno degli interpreti del film ad un altro, in una delle scene iniziali dello stesso. È proprio questo il punto: da dove entrare? Dove fare leva per tentare di scoperchiare il film ed estrarne un qualche senso logico a noi utile?

Proviamo dal titolo. Facendo una rapida ricerca sul web ci si accorge che un Inland Empire esiste veramente nella realtà, come luogo fisico, urbano. È una regione della California meridionale, che occupa una parte del territorio delle città di Riverside e San Bernardino; il nome "Inland Empire" venne usato per la prima volta negli anni Cinquanta, per distinguere la regione da quella di Los Angeles e dalle altre comunità più prossime alla metropoli californiana, solo che oggi tale distinzione sembra improbabile vista l'enorme espansione urbana dell'area metropolitana della città degli angeli.

Dunque, se ampliamo ancora la ricerca scopriamo che nell'Inland Empire, questa zona per lo più a carattere residenziale, posta vicino ai confini col deserto, sono state girate alcune scene del film; questo però non deve far pensare che il film e l'area in questione si sovrappongano l'uno sull'altra *automaticamente*; in fin dei conti il nesso tra le due non è così forte, come racconta lo stesso Lynch ad una delle tante video-interviste rilasciate: «Stavo parlando con Laura Dern e il suo attuale marito Ben Harper (il musicista) è di Inland Empire e ne stavamo parlando quando mi sono detto: questo è il titolo del film di cui al tempo non sapevo molto e tuttora non ne so ancora molto. Ma lo ho voluto chiamare Inland Empire. I miei genitori hanno un casotto nel Montana

ed un giorno mio fratello mentre parlavo in ordine ha trovato un vecchio quaderno dietro un mobile e mi ha raccontato questo episodio perché il quaderno era mio di quando avevo 5 anni e vivevo a Spokane a Washington, ho aperto il quaderno e la prima foto era una vista aerea di Spokane e sotto vi era scritto Inland Empire. Da questo ho capito che ero sulla strada giusta. Ma suppongo che vi sia più di una Inland Empire». ¹⁸

Va bene. Il collegamento all'apparenza si presenta labile; ma è proprio così? Certo, se ci si limita a considerare quella specifica Inland Empire californiana (o tutte le altre che forse esistono) ovvio che sì. Ma proviamo a considerarla non di per sé, chiusa su se stessa con le sue particolari specificità o per la sua identità (se ne ha una), ma invece come specchio su cui è riflessa l'intera generalità della metropoli postmoderna, come *locale* rispecchiante il *globale*, come frattale di una più vasta realtà urbana come quella di Los Angeles, a sua volta parte di un *tutto* più vasto: quella metropoli globale che vogliamo analizzare nei suoi diversi aspetti. Insomma, cerchiamo di guardarla attraverso la lente fornita dal nostro metodo. Bene, questo può essere già un punto di partenza: ora vediamo di farlo crescere.

Come già successo per *Mulholland Drive*, anche stavolta Lynch non perde il gusto di chiamare i suoi film con nomi di parti di Los Angeles. Infatti, nel precedente, la Mulholland Drive in questione è proprio il nome di una strada, che in generale è tra i più classici miti della tematizzazione cinematografica di sempre (ed in particolare anche lynchiani di cui *Una storia vera* e *Strade perdute* ne sono esempi), che scorre tra le colline sovrastanti la metropoli. Stavolta invece ha optato per un'area dai confini alquanto indefiniti e labili, da cui vedremo è possibile accedere ad un'infinità di mondi possibili. Se in *Mulholland Drive* lo sguardo del regista «si proiettava dall'alto delle colline di Hollywood per gettarsi nel tappeto lucente della città, qui [in *INLAND EMPIRE*] la vista è da sotto in su, dallo spiraglio dell'uscita di servizio dello Studio, dalla periferia al centro, dal viale del tramonto verso i riflettori, dalla Polonia dei mercenari importatori di prostituzione ai marciapiedi del Chinese Theatre». ¹⁹ Ma il contesto metropolitano rimane il medesimo: Los Angeles. Se necessitiamo di un'immagine fedele di ciò che è – anche – diventata la città oggi e la matrice visiva che ha generato *INLAND EMPIRE* è lì che dobbiamo cercare. È lei che

offre uno dei modelli della città del XXI secolo, «la città postmoderna per eccellenza»,²⁰ nel bene e nel male (dopotutto non è un caso se è stata scelta da Ridley Scott come *location* per *Blade Runner*). Nei suoi confronti Lynch tiene da sempre un atteggiamento ambivalente. Più volte ha dichiarato di amarla: «Un sacco di gente [...] vede quest'area come una intera zona uniforme, ma quando sei effettivamente lì capisci che è composta da aree molto diverse tra loro e ogni area ha un suo spirito. Los Angeles è così bella [...], l'età d'oro del cinema è ancora viva lì, la notte si sente l'odore del jazz, il tempo è splendido, e la luce, la luce di Los Angeles per me è bellissima ed è così ispiratrice e carica di energia. Ed è proprio la luce che ha portato tutti lì per fare film fin dai primi tempi, quindi è un posto bellissimo».

Quasi una sviolinata. Ma ciò che esprime a parole sembra non corrispondere sempre a quanto mostrato nei suoi due ultimi film, in cui è evidente l'attacco non celato ad Hollywood e al suo mondo dorato «*dove le stelle fabbricano i sogni e i sogni fabbricano le stelle*» citando una battuta del film pronunciata dall'attore William H. Macy. «Eppure il sole lo si avverte poco, visto che gli esterni sono stati ripresi normalmente di notte e gli interni in ambienti poco illuminati»,²¹ se si escludono le *abat-jour* dalla luce rossa, che insieme alle immagini filtrate dalla propria infanzia come le villette della provincia, gli elettrodomestici, la televisione, i motel, e i richiami alle sue precedenti opere come i drappi rossi di *Twin Peaks*, contribuiscono a delineare nel nostro cervello l'ormai classico universo lynchiano con le sue proprie atmosfere.

In *INLAND EMPIRE* come in *Mulholland Drive* Lynch rompe quel luogo comune che ha fatto della metropoli californiana la città del sole (e della felicità, del benessere, ecc.) per eccellenza (*Land of Sunshine* cfr. Amendola), mostrandone il lato più dark, acido, violento e allucinato. Tale aspetto raggiunge il suo apice in quella che forse è la scena più intensa di tutto il film, quando Nikki Grace/Susan Blue/Laura Dern vomita sangue sul pavimento tappezzato di stelle dell'Hollywood Boulevard prima di spirare al suolo, sotto le saracinesche chiuse dei negozi con le insegne al neon, tra due tossici (un'asiatica e un nero) e una *lumpen* afroamericana che le confida freddamente: «*È tutto ok. Stai solo morendo*».

Chissà poi se *INLAND EMPIRE* nasconde in fin dei conti anche una stoccata all'*impero* americano, di cui la sua macchina da guerra-fabbrica dei sogni-olimpico virtuale per eccellenza, ovvero Hollywood, non è che la faccia patinata. La morte della protagonista, attraverso la quale arriverà ad essere una stella, in fondo rileva la fallacità di quel sogno, le grandi e piccole perversità che lo attraversano, l'oscenità delle sue logiche di consumo de-umanizzanti - in primo luogo sui corpi della sua materia prima, le star, più spesso donne di celluloidi. Veramente un amore sincero quindi tra la città degli angeli e il regista del Montana, che appunto non risparmia di contro anche critiche feroci.

Il film si alimenta della realtà (anche urbana) affondando le radici nella parte più torbida di essa per succhiare, ingorda, nuova linfa vitale. Se Los Angeles (intesa nella sua totalità, non semplicemente nella sua veste geografica) e il suo frattale *Inland Empire* è un accentuato *urban sprawl*, *INLAND EMPIRE* non fa che coglierne gli aspetti che più influiscono sul piano *mentale* e sensoriale di ognuno, sulla sua esperienza quotidiana, e trasfigurarli in una sorta di metamorfosi kafkiana. E' come se fosse una striscia di confine, una sottile soglia oltre la quale la comune realtà delle cose è destinata ad infrangersi per dare spazio a qualcosa di differente, o comunque a piani diversi di realtà che cambiano ogni qual volta viene oltrepassata una *porta*: «Questo è un film che mette in scena dei mondi incassati uno dentro l'altro, non dei mondi paralleli. Dei mondi che stanno uno dentro l'altro, dentro l'altro ancora come una specie di matrioska o di visuale; e il movimento del film, che non è un racconto, è un continuo far attraversare ai personaggi e allo spettatore i confini fra i mondi che lo costituiscono. E i mondi sono quelli che ognuno di noi intercetta, sono tantissimi. Spesso hanno a che fare col cinema, con la televisione, ma anche con la realtà, e il nostro vedere e sentire è un continuo transitare dentro questi mondi che non necessariamente si implicano ma semplicemente stanno dentro e ti comprendono: il mondo di un'attrice hollywoodiana che si innamora del protagonista del film che sta girando (che a sua volta è un remake di un altro film girato tempo prima in Polonia e non finito per l'assassinio dei protagonisti); il mondo di una donna prigioniera di una stanza d'albergo; il mondo di un radiodramma a puntate ambientato nella regione baltica; il mondo di una sitcom surreale in cui i personaggi galleggiano in uno spazio acquario indos-

sando sul volto mascherare da coniglio; il mondo di un'ambigua vicina di casa. E si potrebbe continuare. *INLAND EMPIRE* è fatto davvero da mondi-storie che, appunto, galleggiano l'uno nell'altro, l'uno sull'altro, l'uno dentro l'altro, che si mangiano a vicenda che si respingono, si attraggono, si spezzano, si ricuciono». ²²

L'intero film è costruito su *location* che lo fanno apparire come un gigantesco e labirintico *non luogo* celante al suo interno altri *non luoghi* frattali, dove i corpi scivolano, si incontrano, vagano, si perdono in altri tempi e altri spazi. Ma questo labirintico *non luogo* ha un *centro*, se così possiamo chiamarlo, ed è la casa/set in cui deve essere girato *Il buio cielo del domani* (il film nel film, o il secondo piano narrativo se vogliamo). È lì che avviene il tradimento (sul primo piano narrativo) tra gli attori che dovranno interpretare quel film, ed è quella casa/scenografia piazzata all'interno di uno studio di Hollywood – che fa tanto *Junkspace* koolhaasiano – che si trasformerà in una sorta di *gate* verso altri possibili sviluppi dell'azione.

C'è un'improbabile porta chiusa a chiave su un set cinematografico, c'è una lussuosa villa californiana, c'è la strada dietro il supermercato, c'è il giardino per il *barbecue*. Da un luogo all'altro i personaggi si incrociano in tempi diversi. Un po' come in certe parti della città cosiddetta postmoderna, dove girato l'angolo ci si ritrova tra casette residenziali e poi, poco oltre quello che magari è un muretto, negozi, outlet, o *terrain vagues*, o altro ancora... *INLAND EMPIRE* rielabora tale realtà, mostrando quindi un continuo addentrarsi in *non luoghi*, in camere d'albergo, stanze dalla moquette verde, teatri di posa. Ma tutto nasce da quella casa, che è come un organismo vivo che contiene e lega a sé tutti gli altri non luoghi della vicenda, per certi versi paragonabile alla Stanza Rossa di *Twin Peaks* di cui Lynch diceva: «E' una zona libera, totalmente imprevedibile, dunque piuttosto eccitante, ma anche terrorizzante. Luoghi di quel tipo sono assolutamente fantastici da visitare». ²³ La casa è un teatro mentale, modello di molteplici varianti; un corridoio percorre una teoria di porte e penetra interni che appaiono familiari e insieme ignoti. Nikki Grace/Susan Blue/Laura Dern si trova a pattinare per tali dimensioni spaziali.

Proviamo allora a tessere altri fili di connessione, questa volta con quella particolare e sotto certi aspetti *nuova* figura di cittadino metropolitano che

certa parte della sociologia urbana tiene molto a considerare nei suoi studi sulla contemporaneità. Per spiegare questo nuovo "animale metropolitano" vagante su quest'immenso *patchwork* che è la metropoli cosiddetta postmoderna si ricorre spesso a paragoni presi a prestito da epoche passate, in particolare risalenti a circa un secolo prima o poco più, quando le nascenti metropoli cominciavano ad essere invase dalla fantasmagoria delle vetrine e delle merci esposte. Pertanto questo "nuovo" soggetto «è una versione inedita e fluida del vecchio *flâneur*, di cui viene accentuato il carattere di esploratore urbano, del consumatore vistoso e dell'uomo goffmaniano sempre sulla scena intento a massimizzare nella rappresentazione, con ruoli sempre diversi, i vantaggi della sua esistenza. Di questa rappresentazione la città è insieme la scena, lo strumento, la posta in gioco, il risultato». ²⁴

C'è da dire però che a questa apparente *libertà* del cittadino *neo-flâneur* (o *post-flâneur*) fa riflesso la crescente insicurezza verso proprio ciò che lo circonda del contesto urbano, altro carattere messo in mostra dalla metropoli postmoderna. «Basta niente per distruggere quella fittizia bolla protettiva individuale la cui funzione può di volta in volta essere assolta attraverso vari espedienti, che siano l'auto o il walkman. In un panorama urbano e territoriale dove tutto è omologato ed insegne, marche, forme architettoniche, colori e suoni si susseguono sempre uguali, si rischia di perdere il senso della specificità del luogo» ²⁵ e quindi di entrare come in una dimensione aliena e straniante. «La lotta contro l'ignoto e il pericolo è continua per l'uomo metropolitano contemporaneo. [...] L'ignoto è in agguato ovunque, [come in *Mulholland Drive*, nel retro di un *fast-food* nascosto dietro un muro qualsiasi, con l'aspetto sporco di un *mostro* che sbuca fuori all'improvviso facendoci svenire]. Non esistono più barriere affidabili – come quelle costituite praticamente e simbolicamente dalle mura – capaci di proteggere la città, regno del controllabile e del regolato, dall'irruzione del mondo esterno selvaggio e impreveduto». ²⁶

Ogni porta è come se fosse un passaggio per accedere ad un altro mondo dicevamo, possibilmente separato anche nel tempo e nello spazio. Cosa diceva Lynch a proposito di L.A.? Che è una metropoli che dietro la sua uniformità d'impatto nasconde uno svariato insieme di aree diverse tra loro che la compongono, ognuna con la propria identità. Quindi si uno *sprawl*, ma frammenta-

to e separato al suo interno, le cui barriere nella realtà possono essere di varia natura (urbana, architettonica, sociale, ecc.). E ad ogni barriera può corrispondere un imprevisto, un ostacolo; proprio come capirà Nikki Grace/Susan Blue: il suo scorrere e pattinare da non luogo a non luogo, ma mondo a mondo non sarà sempre liscio, ma sarà spezzettato da inquietudini profonde, spazi ostili e autentici pericoli fisici – giocati tutti al confine labile tra realtà e finzione, l'una confusa nell'altra –, fino alla *risoluzione* e allo sparo finale contro il fantasma del protettore polacco che libererà – come vedremo più oltre – quella che è il suo *doppelganger* imprigionato. Anche ora, come già dopo Mulholland Drive, ritorna l'ignoto, probabilmente nascosto dietro ad ogni porta. All'apparente fluidità dei *non luoghi* di cui dicevamo poco sopra si sovrappone quindi un percorso accidentato e frammentato.

Dopotutto la città degli angeli, metropoli senza capo né coda, è cresciuta nel tempo come somma di parti. È come se Lynch le riunisse tra loro attraverso un'astrazione filmica: se basta un buco nella seta fatto dalla bruciatura di una sigaretta per passare dalla Hollywood del XXI secolo alla Polonia tra le due guerre mondiali, oggi nella città postmoderna basta girare l'angolo per ritrovarsi di fronte a edifici che sembrano la pantomima di altri *stili*, di altri luoghi e di altre epoche. Un *melting-pot* non solo di etnie quindi ma anche di stili architettonici, un *patchwork* all'interno del quale è possibile trovare fusi insieme «un po' di New York cinematografica, un po' di Parigi belle époque, un po' di città rinascimentale italiana, un po' di Howard e di città-giardino, un po' di Jane Jacobs e del Greenwich Village, un po' di Walter Benjamin e dei passage parigini e un po' della Zenith di Babbit di Sinclair Lewis, un po' di metropoli tentacolare e un po' di città media europea. La diversità delle fonti e delle ispirazioni non viene annullata nel composto finale»,²⁷ e così risulta il film messo insieme da Lynch, una serie di parti interconnesse tra loro e allo stesso tempo lontane: non solo dagli USA alla Polonia quindi ma anche dalle ville delle star di Hollywood, ai *bungalow-slum* del proletariato losangelesiano con tanto di squallido *barbecue* fino ai marciapiedi della metropoli come Nikki Grace/Susan Blue si ritrova a vivere in prima persona: «Non c'è nessun piano narrativo in *INLAND EMPIRE* - dei tanti che compongono il film - che non sia *film*. Film nel film nel film: c'è sempre qualcuno seduto che osserva una vita proiet-

tata attraverso uno schermo. Come un gioco di matrioske, ogni film è contenuto da un film più "grande" e alla fine esci dal cinema con il dubbio che qualcuno, dotato di perfido telecomando, stia "vedendo" te. Matrioske, quindi, ma ancor di più frattali: *INLAND EMPIRE* è un frattale cinematografico, ove ogni più piccolo frammento del film riproduce la struttura narrativa dell'insieme più grande».²⁸

Sul set cinematografico, dietro la facciata di quella casa si celano quindi altri luoghi. Quella facciata è come un filtro che nasconde un'altra realtà o più realtà retrostanti. Anche qui se vogliamo possiamo riallacciarci alla città postmoderna: «Tra le tante definizioni che, infatti, vengono date per indicare il postmoderno, senza la pretesa di esaurirne la descrizione, c'è quella di *neobarocco*. Del barocco la città nuova contemporanea riprenderebbe, secondo questa interpretazione, [...] la centralità della finzione e della rappresentazione nell'esperienza quotidiana e, quindi, l'importanza della scena urbana. [...] La città nuova dello spettacolo e della simulazione è la discendente diretta della città barocca, della città travestita [...]. I set della simulazione della città contemporanea, le sue scene cinematografiche, derivano, anche esplicitamente, dal palcoscenico urbano barocco che con la sua architettura intendeva dare a ciascuno la sensazione di vivere subito in un pezzetto di paradiso»;²⁹ o nel caso in questione un pezzetto di puro *american dream*. La funzione della scena con le sue scenografie è quindi determinante nella città postmoderna e assistiamo ad un ritorno del *façadisme*, ovvero della facciata come scenografia, fine a se stessa, e al prevalere dell'insegna sul fabbricato.³⁰ Se le facciate suggeriscono una particolare idea o sensazione non è detto che quanto ci sta dietro corrisponda; questa peculiarità della metropoli contemporanea, di derivazione tutta americana (e californiana in particolare), la ritroviamo quindi proprio in *INLAND EMPIRE*. È la facciata in cartone della casa in cui si consuma il tradimento a separare – e allo stesso tempo unire, attraverso la porta («cerco un ingresso») – la realtà, la finzione cinematografica e il sogno. Il set cinematografico che diventa un luogo reale e viceversa. Verità e finzione si inseguono l'un l'altra, si sovrappongono, si confondono fino ad annullare ogni linea di demarcazione. Il set diventa la realtà, la realtà il set. Ed in questo turbinio vengono stravolti anche i piani temporali, così che passato, presente e futuro fini-

scono con l'intersecarsi ineluttabilmente l'un con l'altro, in un surreale gioco di scatole cinesi.

INLAND EMPIRE è un film che pratica una strada già ampiamente battuta dalla storia del cinema. Tenta la sovrapposizione tra arte e vita, verità e rappresentazione, realtà e finzione, veglia e sogno, o più probabilmente incubo, dove i corpi si dissolvono dentro ad altri luoghi e altri corpi. E poi cinema all'interno del cinema, l'uno dissolto nell'altro come a sostenere «la convinzione che il cinema abbia un' influenza palpabile sulla vita delle persone. Ma invece di raccontare questo intreccio tra realtà e sogno usando la macchina da presa come occhio oggettivo esterno ai fatti e adeguandosi a scontati canoni narrativi – l'immagine che si sfuoca, il passaggio dal colore al bianco e nero, la voce fuori campo – Lynch costringe lo spettatore a entrare nell' anima della protagonista».³¹ La figura di Nikki/Sue sembra scomporsi in diverse identità: non solo quella del personaggio da lei interpretato nel secondo piano narrativo di *INLAND EMPIRE* (ricordiamo il titolo: *Il buio cielo del domani*), ma lei stessa sembra rivivere ed impersonare una donna reclusa in una stanza che ogni tanto compare nel film, intenta a seguire le vicende della protagonista – il *doppelgänger* di cui dicevamo – su uno schermo televisivo.

Dice Amendola: «In un mondo in cui i prodotti fisici e simbolici, merci e immagini, sono realizzati per una rapida obsolescenza anche l'identità deve avere iscritta nel proprio codice genetico la temporaneità. L'identità deve essere flessibile e mutevole più che stabile e il suo prezioso requisito diventa quello della volatilità e della leggerezza. È necessario, infatti, poter cambiare continuamente la propria identità per affrontare utilmente le mille scene e rappresentazioni odierne. [...] Il mondo – di cui la città è campo di visibilità e metafora – è, ed è vissuto, come un insieme di episodi che possono essere assemblati dallo zapping esperienziale di ciascuno in *n* maniere diverse. [...] Il modello territoriale è quello californiano del paesaggio fatto a frammenti e di nicchie dove ciascuno può costruire il proprio sogno [...]».³²

INLAND EMPIRE è una come un *passerpartout* tra diverse dimensioni spazio-temporali, tra mondi lontani nel tempo e nello spazio ma comunque possibili e pur sempre collegati fra loro in qualche modo: «*c'è un vasto intreccio la fuori, giusto? Un mare di possibilità*» come dice l'aiuto regista (del film nel

film) Freddie/Harry Dean Stanton. Enrico Ghezzi in uno dei suoi soliloqui fuori sincrono passati a tarda notte sul programma *Fuori Orario* ha paragonato *INLAND EMPIRE* a un insieme di nastri di Moebius impazziti che saltano come cristalli. Paragone senz'altro affascinante, ma nel nostro caso preferiamo ricondurlo ad un'altra struttura. Quella che appare come un'opera cinematografica senza forma, dimostra in realtà che è la sua stessa forma a costituirne la struttura, una struttura riconducibile a quella di una rete. Ed è in questo senso che la *casa/gate* assume anche la valenza di un *hub*, di uno snodo forte da cui si dipartono altri collegamenti con altre possibili realtà. Così come già utilizzata la "teoria delle reti" (parte di quella della "complessità") per spiegare la metropoli globale contemporanea, possiamo farlo anche per *INLAND EMPIRE*, e la cosa non è poi così improbabile visto che lo stesso regista a dichiarato in conferenza stampa al Lido di essersi ispirato alla "teoria dei quanti", e al canto corale.³³

Su questa struttura a rete si accumulano infinite variazioni e tangenti perdedute di un percorso che si identifica, anche involontariamente, con i "sistemi del cinema". Vediamole: la circolarità extrafilmica di riprendere ed esseri ripresi dalla videocamera/cinepresa; l'interpretazione di un personaggio che interpreta altri *luoghi* come se i corpi fossero dei corpi inerti, feticci sequestrati per l'attimo utile per farli funzionare; affacci a realtà mutabili, non definibili e quindi incontrollate; il montaggio (fatto dallo stesso regista) che distrugge i percorsi logici del tempo, qui invertito, mischiato e frantumato come un vetro colpito da una martellata e poi ricostruito, rincollato, ma non più nella sua funzione originaria (quella di proteggere e dividere da un *fuori* e quindi a distinguere i luoghi esterni/interni), ma apertamente, dove la sua funzione è perduta, come perduti sono i pezzi che ne avrebbero permesso la ricostruzione integrale. Si perde il *tempo* e sparisce uno *spazio* per contenerlo. Si centrifugano i ruoli, gli attori, gli sguardi si fanno ciclici, circolari, si (ri)guarda se stessi dal presente che è già stato futuro, si confondono le battute (ora pronunciate da un personaggio, ora da un altro, e poi ripetute più volte come a cercare un ancora su cui fare perno). Si diventa schiavi del cortocircuito irrazionale.

È comunque la dialettica – non i dualismi – a farla da padrona: dialettica realtà/sogno, ma anche e soprattutto dialettica *dentro/fuori*: così come la me-

tropoli globale ha per certi versi estinto tale dualismo così *INLAND EMPIRE* fa lo stesso: buca, come la brace della sigaretta contro la seta, ogni confine tra il *dentro* e il *fuori*, il *locale* e il *globale*, l'io e il mondo.

Ci sono ancora delle questioni da esporre. Sappiamo dalle dichiarazioni degli stessi attori che Lynch ha costruito il suo film giorno per giorno, senza sceneggiatura. Anche questa particolarità ha spinto molti critici a sostenere che *INLAND EMPIRE* faccia dell'anti-narratività il suo punto di forza (o di debolezza, a seconda dei pareri). «Il modello di racconto che (e uso questa parola con molta cautela) Lynch mette in atto davvero va oltre tutti i modelli di narrazione sperimentati fin qui dalla cultura occidentale, letteraria e anche cinematografica»,³⁴ sostiene Canova. Forse è così, tuttavia è possibile constatare come, anche nel passato, siano stati prodotti tentativi di rompere con gli schemi narrativi presi in prestito dalla letteratura. Citiamo quindi due autori (o forse sarebbe il caso di dire film-maker) le cui opere ci sembrano più prossime ad essere avvicinati al film di Lynch: Dziga Vertov e Alberto Grifi.

Grifi è stato il padre dell'*underground* italiano, innovatore e sperimentatore non solo del linguaggio filmico e del montaggio non consequenziale, ma anche di tecniche indirizzate alla riproduzione e al restauro della pellicola. Ricordiamo ad esempio il film *La verifica incerta* in cui tenta, insieme al regista Gianfranco Baruchello, di distruggere con divertita ironia la sintassi cinematografica hollywoodiana, sezionando circa centocinquantamila metri di pellicola americana degli anni Cinquanta/Sessanta destinata al macero, ricostruendo storie a incastro. Manifesto del cinema *underground* italiano e puro esempio di anti-narratività, o ribaltamento della stessa secondo i canoni previsti dagli spezzoni dei film impiegati.

E poi come non ricordare *L'occhio è per così dire l'evoluzione biologica della lagrima*, film che possiamo anche relazionare direttamente con *INLAND EMPIRE*. Infatti è possibile che tutto l'intricato mondo di scatole cinesi messo in piedi da Lynch trovi la sua origine anche dalla lacrima che la donna polacca, rinchiusa nella stanza mentre guarda la tv su cui passano le immagini delle sue "disavventure" (vissute però come detto da quella sorta di suo *doppelgänger* Nikki/Susan Blue/Laura Dern), si lascia scorrere lungo il viso. È possibile quindi interpretare questa lacrima come generatrice di quel mondo/i. Abbiamo

il *mondo* che inizia con la visione, con l'atto del vedere, del guardare; e in questo caso la visione è di dolore, rivissuto e rivisto attraverso il corpo e gli occhi di un'altra riprodotta dallo schermo della tv.

Forse è tutta lì l'essenza del film di Lynch, nascosta in quella lacrima, in quell'atto che l'ha generata: l'atto del vedere. Questo stesso atto può anche possedere una doppia direzione; è un film che si lascia guardare e allo stesso tempo mentre lo si guarda si ha la sensazione di essere *guardati*, proprio come ha suggerito Justin Theroux durante la conferenza stampa al Lido: «Lasciate che sia il film a guardare voi».

INLAND EMPIRE non si può spiegare, razionalizzare più di tanto o *leggere*. È un film che va semplicemente visto, e quindi vissuto come pura esperienza, esperienza sensoriale. È questo aspetto che tende ad avvicinarlo ad un'altra grande opera cinematografica del passato di cui abbiamo già discusso nella prima sezione del nostro lavoro: *L'uomo con la macchina da presa* di Vertov. Dice Casetti attraverso le parole dello stesso regista sovietico: «Vertov non evade mai dal campo visivo; il suo film non va "letto", ma "visto". "È impossibile 'leggere' questo film ed è veramente desiderabile che, durante la sua visione, il contenuto concettuale delle espressioni visive NON sia tradotto in parole (come normalmente accade quando si guardano i film teatrali-finzionali)". Semplicemente, vedere non è solo constatare: è anche cercare di entrare nella logica e nella dinamica della realtà».³⁵

Vertov considerava il suo film al pari di un esperimento in cui convergevano «la sperimentazione estetica, volta all'arricchimento del linguaggio filmico, e la ricerca scientifica, volta appunto ad analizzarne il mondo e a coglierne le leggi. Per Vertov entrambi i versanti sono essenziali e vanno tenuti assieme»³⁶: «"Vorrei domandare al pubblico di guardare al nostro esperimento con speciale attenzione, dal momento che si presenta in una forma immediata e disinibita. Di conseguenza, la sua inusualità richiede la vostra completa concentrazione"».³⁷

Parole che possono essere facilmente associate ad *INLAND EMPIRE*, film che si basa sull'esperienza sensoriale del vedere e quindi (di rimando) del viverla attraverso gli occhi. Ed ancora una volta è la stessa manifestazione dell'esperienza a ricondurre *INLAND EMPIRE* verso la metropoli postmoder-

na, che Amendola vede non tanto come forma urbana, quanto come un' *esperienza*: «La chiave di volta per comprendere alcuni dei principali cambiamenti della città e della società contemporanea è il concetto di *esperienza*. Ogni aspetto della città deve diventare un'esperienza attiva che possa essere promossa, desiderata o acquistata in quanto tale. [...] Poiché ciò che si vende non è il luogo ma l'esperienza che esso produce, ogni luogo della città nuova contemporanea può essere progettato e presentato per creare esperienze. [...] L'uso massiccio del termine esperienza non è solo questione terminologica o effetto diffusivo di un linguaggio ad alto impatto proprio nella moderna pubblicità, ma rinvia ad alcuni concetti precisi. Il termine di esperienza copre di significati nuovi e rassicuranti le scene della città nuova ed evoca esplicitamente il coinvolgimento profondo del soggetto nella rappresentazione sociale. Quella di un attore che recita un ruolo non è, infatti, per definizione un'esperienza: la parte la si interpreta, l'esperienza la si vive. Si apre la strada al superamento dell'idea della scena come momento definito e consapevole della vita».³⁸

Anche se dal nostro punto di vista andrebbe "raddrizzata" la questione (bene la caduta della dicotomia tra vita e sua rappresentazione, ma nell'attuale società la fine di quel dualismo rischia di assumere i caratteri messi in evidenza nel film *The Truman Show*, dove il protagonista è convinto di vivere una vita propria, senza immaginare che è solo finzione realizzata su una scena urbana anch'essa *finta*, controllata dall'occhio vigile delle telecamere – e anche tale si mostra oggi la *scena* metropolitana), sembrerebbe proprio che le ultime tre righe citate da Amendola non appaiono più valide se riferite ad *INLAND EMPIRE*. Lì Nikki Grace/Susan Blue si perde talmente dentro al proprio "impero della mente" da dimenticare di essere essa stessa attrice, per divenire *qualcos'altro* e passare attraverso identità multiple. E quindi in quel caso abbiamo la riproposizione della scena, del set cinematografico che smette di essere tale per fondersi nell'esperienza vissuta dalla protagonista nella sua totale confusione di "ruoli", anch'essi non più interpretati ma vissuti. Ma questa è una rettifica - fatta rispetto a *INLAND EMPIRE* - di quanto detto da Amendola, che poi giustamente continua:

«Traspare il carattere profondo della città-spettacolo neobarocca dato dal progressivo superamento del confine tra vita e rappresentazione [concetto

chiave che ritroviamo nel film di Lynch]. È la logica totalizzante della città postmoderna contemporanea per cui quanto più siamo consapevoli della maschera o delle maschere che indossiamo e cambiamo, tanto più abbiamo bisogno della scena su cui recitare. [...] La domanda della città scena è, in fondo, domanda dell'uomo metropolitano postmoderno, di poter essere se stesso: persona-maschera».

Chissà se è possibile risalire da questa frase fino alle surreali scene della *sit-com* dei tre soggetti antropomorfi indossanti maschere da coniglio che ogni tanto appaiono durante il film. In molti si sono domandati il significato recondito di quei personaggi così inquietanti; a nostro avviso pare che l'interpretazione più felice l'abbia avuta Canova: ci ha visto il pubblico spettatore, noi stessi insomma, intenti a rispecchiarci nel film, seduti placidamente in poltrona consumando la nostra personale esperienza visiva e indossando tranquillamente la nostra maschera quotidiana di cittadini della metropoli globale: «La città è stata ed è, insieme *specchio, maschera e simulacro*. In maniera e in misura variabili nelle diverse epoche, la città ha assunto come metafora della relazione con il mondo innanzi tutto *lo specchio* in quanto strumento capace di riprodurre – di rispecchiare – fedelmente, sia pure con i propri codici e linguaggi, la realtà. La città era ed è lo specchio del suo mondo; si è detto anche che è la città che rende visibile la struttura sociale, le relazioni di potere e di classe, i conflitti e le pratiche sociali, la progettualità e la cultura. La città è stata ed è anche *maschera* in quanto capace di occultare, dissimulare, inventare e stabilire un distacco tra immagine e realtà. [...] Nella città neobarocca contemporanea il confine tra una maschera fittizia ed una realtà vera sfuma. L'attore sociale, l'uomo metropolitano, vive con la maschera ed ha tante più probabilità di sopravvivere quante più maschere egli sa utilizzare per calcare i diversi e non coerenti palcoscenici della vita. Il modello urbano gli offre sempre nuove possibilità di rappresentazioni che sono tanto più attraenti quanto più gratificanti e totalizzanti. La scena è reale in quanto mima l'immaginario, il mondo è vero perché è quello desiderato; la distinzione della rappresentazione sociale urbana tra plot e canovaccio tende a perdersi nell'iper-realtà, si smarrisce non tanto la realtà quanto il concetto stesso di realtà. La realtà, anzi, è più reale quando mima e riproduce l'immaginario.

L'immaginazione precede la realtà, la carta geografica e il territorio, il segno e l'oggetto. La città nel mimare l'immaginario diventa città-simulacro». ³⁹

Alla fine l'unica cosa di cui si possa esser certi è che se «*Inland Empire* è il nome di quartiere di Los Angeles, *Mulholland Drive* è il nome di una via di Los Angeles... Lynch sta tracciando una nuova toponomastica della città dei sogni e del cinema, una toponomastica fantastica e inquietante». ⁴⁰

¹ Queste le uniche e sole parole rilasciate alla stampa dal regista David Lynch pochi giorni prima che il film fosse presentato in anteprima alla Mostra del Cinema di Venezia del 2006.

² «La prima volta che lo vedi provi come uno shock, la seconda volta che lo vedi una vertigine, la terza volta che lo vedi un'esperienza sensoriale, che coinvolge tutti i sensi, non solo la vista, non solo l'udito ma anche il tatto, perfino l'olfatto; ci sono alcune immagini, alcune scene che sembra di doverle annusare, toccare, palpare. Grande esempio di cinema sin estetico, che coinvolge appunto tutto il complesso percettivo dello spettatore. In questo senso è un film che va consumato in DVD. In genere uno dei problemi di chi compra un dvd di un film è "perché lo compro, che poi lo vedo una volta sola e lo tengo lì nello scaffale e non lo riutilizzo più". INLAND EMPIRE è un film programmato per essere ri-visto, non è cinema fast-food, non lo porti via per consumarlo una volta sola e farla finita lì: lo devi rivedere, ed è tanto più forte l'attrazione che il film esercita su di te, che più lo guardi, più ti sembra di non capirlo, più ti senti compreso dal film. E quindi la necessità di rimetterti dentro, di rientrarci o di farti attraversare da lui è talmente forte che puoi in qualche modo entrare in relazione con questo oggetto soltanto avendolo lì, e usandolo quando ti viene la voglia». Estratto da una video intervista rilasciata da Gianni Canova, realizzata da Nicoletta Franzè e Chiara Bonturi e montata da Lucia Pandolfi consultabile all'indirizzo http://it.youtube.com/watch?v=T_tUyctsbLo

³ I due attori sono presenti entrambi in *Cuore Selvaggio* (1990) e *Fuoco cammina con me* (1992), quest'ultimo una sorta di prequel della serie tv *I segreti di Twin Peaks* (1990-1991) dove compare a sua volta anche Grace Zabriskie nei panni della madre di Laura Palmer, il personaggio attorno la cui morte ruota la serie. Harry Dean Stanton invece tornerà a lavorare con Lynch in *Una storia vera* (1999).

⁴ «Se *Inland Empire* fosse stato messo in concorso all'ultima edizione del Festival di Venezia (invece del Fuori concorso) avrebbe potuto ricevere il Leone d'Oro. Il suo regista, David Lynch, nella stessa edizione ha preso invece il meritato Leone alla carriera, ma ricordiamo ancora il commento della presidentessa della giuria, Catherine Deneuve, che ancor prima di assegnare i premi, fuori dal rituale volle sottolineare la grandezza di *Inland Empire*». Dario Zonta, Recensione in *L'Unità*, 9 febbraio 2007.

⁵ Estratto da una video intervista rilasciata da Gianni Canova, realizzata da Nicoletta Franzè e Chiara Bonturi e montata da Lucia Pandolfi consultabile all'indirizzo http://it.youtube.com/watch?v=T_tUyctsbLo

⁶ «INLAND EMPIRE, invece, non racconta nulla: né una storia, né un'emozione. Non detta un ritmo. Non concede una visione. E' un contenitore pieno di *kipple* - termine coniato da Philip K. Dick - la roba inutile che si accumula nelle nostre case e finisce per soffocarci, riproducendosi spontaneamente. Magazzino di *kipple* dell'immaginario, INLAND EMPIRE sembra un modo per pulire il filtro della fuffa. Quella depositatasi fino a questo momento durante il processo grazie al quale Lynch ha mantenuto lido il flusso dell'inconscio. Come quando si pulisce il retino a protezione dello scarico della doccia da peli, capelli e altri residui corporei. Un'operazione noiosa, fastidiosa e anche un po'

disgustosa quando i detriti in questione sono nostri. Figurarsi poi se sono altrui, come nel caso di INLAND EMPIRE. Lynch pulisce il suo filtro, trova la sporcizia tanto interessante quanto il resto, e coinvolge nell'operazione lo spettatore. Merda d'artista, ma senza ironia. Senza provocazione. Con la semplicità e l'onestà disarmante di sempre, Lynch mette in piedi un'operazione in cui sembra credere completamente. Ma la sua canzone stavolta appare tanto stonata e ripetitiva da non poter toccare il pubblico in nessun modo. Scuro, statico, sgraziato, snervante, INLAND EMPIRE ispira tragicamente un mondo di privazioni sensoriali ed estetiche. Un mondo che in un colpo annulla ogni piacere, ogni necessità, ogni disponibilità dello spettatore a seguire un cinema meno comprensibili e più inusuali, con una vocazione all'intrattenimento - narrativo e figurativo - schietta e forte». *INLAND EMPIRE. Un piede nella fuffa*, recensione di Luca Persiani consultabile all'indirizzo <http://www.offscreen.it/rece/inlandempire.htm>

⁷ Cfr. *Duellanti* n. 32, febbraio 2007.

⁸ In rete si trova parecchio materiale che tenta di svelare il "segreto" del film. Tra le tante analisi rintracciate ne riportiamo una che data la sua chiarezza e semplicità ci sembra possa aiutare il lettore ad acquisire un minimo di orientamento nel labirinto di *INLAND EMPIRE*. «Tre i piani narrativi, le "storie" che attengono ad una coerente dimensione spazio-temporale - quattro, se si conta la anche metaforica, metacinematografica, metanarrativa stanza dei conigli (ripresa dal serial *Rabbits* che Lynch ha diretto per il proprio sito a pagamento). In primo luogo abbiamo *Inland Empire*, il "nostro" film, che per convenzione (come ogni film) narra una storia "vera", una soggettiva su cui dovrebbe poggiare qualunque ulteriore costruzione. Di questa storia Laura Dern è la protagonista, una attrice di Hollywood di nome Nikki Grace che sta per girare un film insieme all'attore maschile Devon Berk (Justin Theroux). Il film nel film - intitolato *Il buio cielo del domani* - è il secondo piano narrativo, ma per lunghezza e presenza è di gran lunga il primo. Di questo film si viene a sapere essere un remake di un vecchio lungometraggio tedesco (intitolato *47 - siebenundvierzig*) mai terminato per la morte misteriosa dei due attori protagonisti. Il lungometraggio mai terminato è il terzo piano narrativo, reso con colori seppiati ed in lingua originale polacca, ed è a sua volta basato sul soggetto di una vecchia storia "vera" (o una leggenda) di origine polacca, storia che ha a che fare con polacchi e zingari e puttane e circhi. Le vicende si mischiano, si intrecciano e si richiamano sino al momento che - proprio quando in quel richiamarsi tra loro ti sembrava di aver trovato una timida chiave di lettura - si disconoscono l'una con l'altra. Ma le analogie permangono, stimolano un bisogno di razionalizzazione, mi spingono a tentare - pericolosamente (e confusamente) - una narrazione. 1° PIANO NARRATIVO (*INLAND EMPIRE*): il partner tradito è (Peter J. Lucas), gli amanti sono Nikki/Laura Dern e Devon/Justin Theroux, la partner tradita non c'è. 2° PIANO NARRATIVO (*Il buio cielo del domani*): il partner tradito è (Peter J. Lucas), gli amanti sono Susan/Laura Dern e Billy/Justin Theroux, la partner tradita Doris/Julia Ormond. 3° PIANO NARRATIVO (Polonia 1947): il partner tradito è Crumphy/Krzysztof Majchrzak, gli amanti sono Ka-

rolina Gruszka e Peter J. Lucas, la partner tradita Doris/Julia Ormond, la perone tradita Julia Ormond. Dalla recensione di Fabio M. Franceschelli consultabile all'indirizzo <http://www.amnesiavivace.it/sommario/rivista/brani/pezzo.asp?id=314>

⁹ Il fatto che si tratti di un remake può essere letto come una critica di Lynch contro lo star-system hollywoodiano e le sue regole di produzione, talmente a corto di idee da ripiegare su remake di film esteri e lontani nel tempo.

¹⁰ «Quando è stato presentato alla mostra del cinema di Venezia questo fil di David Lynch ha suscitato reazioni per lo più sconcertate nella maggior parte dei cosiddetti critici, i quali hanno scritto su giornali, riviste e periodici che si tratterebbe di un film oscuro (questo era l'aggettivo più usato), oppure incomprensibile. A parte che io trovo oscuro un aggettivo molto affascinante, non si capisce perché le cose oscure debbano essere peggio delle cose chiare, e anzi, se non ci fossero le cose oscure non apprezzeremmo neanche quelle chiare, se non ci fossero le cose opache non potremmo apprezzare le trasparenze, e quindi oscuro: benissimo. L'oscurità, la notte... tutte le cose importanti cominciano, avvengono nell'oscurità. Un film oscuro a me piace molto. Sull'incomprensibile sono un po' dubbioso, nel senso che... spesso i critici confondono la loro difficoltà a capire, a comprendere, con una presunta incomprensibilità del testo che hanno di fronte». Estratto da una video intervista rilasciata da Gianni Canova realizzata da Nicoletta Franzè e Chiara Bonturi e montata da Lucia Pandolfi all'indirizzo http://it.youtube.com/watch?v=T_tUyctsbLo

¹¹ Cfr. all'indirizzo <http://www.cinemaplus.it/leggi-recensione.asp?id=2156>

¹² Cfr. *Un mondo perfetto* (a cura di Max Renna) in *Duellanti* n. 32, febbraio 2007.

¹³ «"La pellicola, anche se bellissima, è lenta. Non ti permette di cambiare idea continuamente. Ho cominciato a lavorare in DV per il mio sito web, e mi sono innamorato di questo mezzo. È incredibile la libertà e le diverse possibilità che fornisce, sia in fase di ripresa che in post-produzione. Per me, non c'è modo di tornare alla pellicola. Un bellissimo mezzo, ma molto lento e non hai la possibilità di sperimentare che hai qui. Una possibilità in più per chiarire le proprie intenzioni ai produttori o a sé stesso, prima di iniziare a girare"». Consultabile all'indirizzo http://www.nonsolocinema.com/nsc_articolo.php3?id_article=4999

¹⁴ «L'architettura è il gioco sapiente, rigoroso e magnifico dei volumi assemblati nella luce. I nostri occhi sono fatti per vedere le forme nella luce: le ombre e le luci rivelano le forme». Le Corbusier, *Verso una architettura*, Longanesi & C., Milano 2001, p. 16.

¹⁵ Fa uso di una mdp semiprofessionistica, la Sony DSR-PD150, che muove egli stesso, rinunciando ad un operatore specifico, e ciò lo riporta agli esordi (ai tempi di *Erasehead*) quando, come Tsukamoto fa tutt'ora, si barcamenava tra le diverse fasi della realizzazione dell'opera cinematografica, non disdegnandone nessuna. La leggerezza delle condizioni di lavorazione gli ha consentito così di accollarsi molti ruoli diversi. Regista, sceneggiatore, produttore, operatore e montatore, in *INLAND EMPIRE* è anche fonico e autore, compositore e interprete di due canzoni.

¹⁶ Estratto da una videointervista rilasciata da Gianni Canova, realizzata da Nicoletta Franzè e Chiara Bonturi e montata da Lucia Pandolfi all'indirizzo http://it.youtube.com/watch?v=T_tUyctsbLo

¹⁷ Cfr. *Un mondo perfetto* (a cura di Max Renna), cit.

¹⁸ Cfr. all'indirizzo <http://www.zaccagnino.it/TRADUZIONIVIDEO.htm>

¹⁹ Mariuccia Ciotta, Recensione in *Il manifesto*, 7 settembre 2006.

²⁰ Giandomenico Amendola, *La città postmoderna. Magie e paure della metropoli contemporanea*, Laterza, Bari-Roma 1997, p. 22.

²¹ Callisto Cosulich, *David l'oscuro si è perso a Los Angeles*, recensione di per la rivista LEFT.

²² Estratto da una video intervista rilasciata da Gianni Canova realizzata da Nicoletta Franzè e Chiara Bonturi e montata da Lucia Pandolfi presente nell'archivio di filmati on-line in streaming Youtube all'indirizzo http://it.youtube.com/watch?v=T_tUyctsbLo

²³ Cfr. all'indirizzo <http://www.cinemaplus.it/leggi-recensione.asp?id=2156>

²⁴ Giandomenico Amendola, *op. cit.*, p. 59.

²⁵ Giandomenico Amendola, *op. cit.*, p. 69.

²⁶ Giandomenico Amendola, *op. cit.*, p. 69.

²⁷ Giandomenico Amendola, *op. cit.*, p. 29.

²⁸ Dalla recensione di Fabio M. Franceschelli all'indirizzo <http://www.amnesiavivace.it/sommario/rivista/brani/pezzo.asp?id=314>

²⁹ Giandomenico Amendola, *op. cit.*, p. 103.

³⁰ «Le facciate postmoderne dense di segni e di riferimenti e la diffusione del facadisme, il prevalere dell'insegna sul fabbricato stesso, la citazione continua che la città fa di se stessa e dei suoi successi, il gioco degli specchi che tende a trasformarla in un mondo caleidoscopico ed autoreferenziale, sono tutti eredi della grande tradizione barocca». Giandomenico Amendola, *op. cit.*, p. 104.

³¹ Paolo Mereghetti, Recensione in *Il Corriere della Sera*, 9 febbraio 2007.

³² Giandomenico Amendola, *op. cit.*, pp. 57-58.

³³ *Giornalista*: «Il film è come un grande puzzle, l'ha girato come l'abbiamo visto?». Lynch: "Le scene sono state girate in ordine diverso, senza sapere cosa sarebbe stato, ed è nata una cosa bizzarra. Alcuni di voi conoscono la teoria dei quanti e del canto corale, tutti noi facciamo parte di questo canto corale, le idee anche se diverse sono tutte collegate in qualche modo a qualche livello e questo mi fa impazzire. La sceneggiatura era fatta in un modo, quando ho girato le scene non sapevamo ancora se sarebbero andate alla fine o all'inizio, però piano piano alla fine il film si è rivelato». Intervista (a cura di Monica Cabras) rilasciata da David Lynch durante la conferenza stampa al lido di Venezia, 6 settembre 2006.

³⁴ Estratto da una video intervista a Gianni Canova realizzata da Nicoletta Franzè e Chiara Bonturi e montata da Lucia Pandolfi presente nell'archivio di filmati on-line in streaming Youtube all'indirizzo http://it.youtube.com/watch?v=T_tUyctsbLo

³⁵ Francesco Casetti, *L'occhio del novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Bompiani, Milano 2005, pp. 155-156.

³⁶ Francesco Casetti, *op. cit.*, p. 157.

³⁷ Dziga Vertov cit. in Francesco Casetti, *op. cit.*, p.157.

³⁸ Giandomenico Amendola, *op. cit.*, pp. 107-109.

³⁹ Giandomenico Amendola, *op. cit.*, pp. 106-107.

⁴⁰ Dario Zonta, Recensione in *L'Unità*, 9 febbraio 2007.



INTO THE WILD - NELLE TERRE SELVAGGIE

Titolo originale/Into the Wild/**Lingua originale**/Inglese/Danese/

Paese/USA/**Anno**/2007/**Durata**/148'/**Genere**/Biografico/**Colore**/Colore/**Audio**/Dolby Digital/**Rapporto**/2,35:1/

Regia/Sean Penn/**Soggetto**/Jon Krakauer/**Sceneggiatura**/Sean Penn/

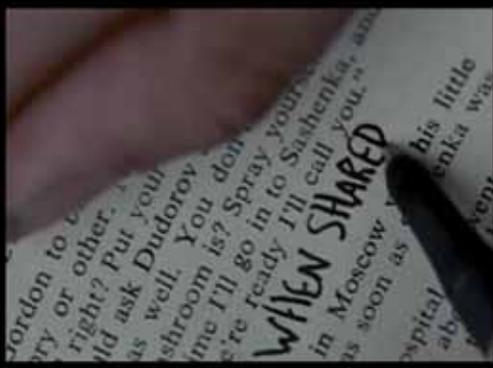
Produzione/Art Linson/Sean Penn/William Pohlada/**Distribuzione italiana**/BiM Distribuzione/

Attori/Personaggi/Emile Hirsch/Christopher McCandless/William Hurt/Walt McCandless/Marcia Gay Harden/Billie McCandless/Jena Malone/Carine McCandless/Catherine Keener/Jan Burres/Brian Dierker/Rainey/Kristen Stewart/Tracy Tatro/Hal Holbrook/Ron Franz/Vince Vaughn/Wayne

Westerberg/**Fotografia**/Éric Gautier/**Montaggio**/Jay Cassidy/**Musica**/Eddie Vedder/Michael Brook/Kaki King/

Scenografia/Derek R. Hill/**Locations**/Alaska, Nevada, Oregon, California, Georgia, South Dakota, Washington, USA/Baja California, Sonora, Messico

Temi/spazio metropolitano globale/esterno-interno/città-campagna/controllo/defezione



INTO THE WILD – NELLE TERRE SELVAGGIE/SEAN PENN

«Due anni lui gira per il mondo: niente telefono, niente piscina, niente cani e gatti, niente sigarette. Libertà estrema, un'estremista, un viaggiatore esteta che ha per casa la strada. Così ora, dopo due anni di cammino arriva l'ultima e più grande avventura. L'apogeo della battaglia per uccidere il falso essere interiore, suggella vittoriosamente la rivoluzione spirituale. Per non essere più avvelenato dalla civiltà lui fugge, cammina solo sulla terra per perdersi nella natura selvaggia».

La storia: «La vera storia di Chris McCandless il quale, dopo la laurea, abbandona auto, soldi e famiglia per mettersi in viaggio e raggiungere in solitaria l'Alaska».¹

Esiste veramente ancora un *fuori*, concreto e praticabile, rispetto allo spazio metropolitano, alla metropoli globale estesa a rete su tutta la faccia del globo così come l'abbiamo analizzata e sintetizzata nei precedenti capitoli? E se sì, dove cercarlo? Come fare per raggiungerlo? E soprattutto questo *fuori*, se c'è, è un *fuori* spaziale o temporale? O entrambi? E poi, offre una valida e umana alternativa al modello metropolitano mondiale oggi vigente? L'ultimo film di Sean Penn, attore che di tanto in tanto ama trovarsi dall'altra parte dell'obiettivo² (questa è la sua quinta regia, contando anche il breve episodio diretto per il film collettivo *11 settembre 2001*) – presentato qua in Italia durante le giornate del Festival internazionale del Film di Roma, edizione 2007 – sembra accompagnarci alla scoperta di una storia che pare racchiudere alcuni dei più noti sapori inerenti alla grande mitologia americana di formazione (individuale e nazionale), e che potrebbe aiutarci nella ricerca di quelle adeguate risposte che andiamo cercando.

«Perché nell'aprile del 1992 Chris McCandless, un ragazzo di buona famiglia della costa orientale degli Stati Uniti, raggiunse l'Alaska in autostop e af-

frontò a piedi e da solo le terre selvagge a nord del monte McKinley, finendo malissimo sedici settimane dopo? A questa domanda ha cercato di dare risposta Jon Krakauer, prima con un articolo di novemila parole per la rivista *Outside*, poi con il libro *Nelle terre estreme*»,³ da cui il film di Penn è stato tratto.⁴ Entrambi devono molto al diario ritrovato – diciamolo subito – accanto al cadavere di Chris McCandless/Emile Hirsch⁵ morto in circostanze ancora poco chiare, comunque riconducibili al durissimo impatto con le condizioni materiali di vita che quel luogo inospitale impone, specie all'individuo isolato.

Prima però facciamo un passo indietro. Chris ha appena terminato l'università, e a quanto pare si è laureato con ottimi voti. Ora, almeno da quanto intuiamo dalle parole del padre, o meglio dalle sue aspettative, lo attende una vita tranquilla fatta di lavoro gratificante, automobili incerate e lucidate, villetta di legno con giardinetto e piscina annessi in uno dei tanti suburbi d'America caratterizzati da sorrisi finti, cani scodinzolanti, moglie casalinga e prole da allevare. Insomma lo stereotipato e alquanto ideologico ritratto del modello di famiglia americana tutta intenta a inventarsi una felicità, non importa se pure apparente.

Ma subito sorge un problema, e il problema è Chris stesso. Molto più inquieto e deciso nella costruzione del proprio futuro rispetto al Benjamin "Ben" Braddock/Dustin Hoffman de *Il Laureato*, a Chris l'apparenza della società dello spettacolo gli va stretta. Tutto ciò che nella visione della sua famiglia è indirizzato al suo bene, egli lo rigetta con sdegno, totalmente, senza alcun compromesso. Dal rifiuto degli oggetti passa in seguito al rifiuto dei pilastri che reggono e regolano la società borghese, ossia famiglia, «cellula di giudizio e controllo sociale, di odio latente, di perfetta infelicità; tanto più spaventosa perché accettata come norma e condizione naturale»,⁶ e denaro. Taglia i ponti col suo passato, brucia soldi e carta d'identità, adotta un nome d'arte (Alex Supertramp: "supervagabondo") e si mette in viaggio per il vasto territorio degli Stati Uniti, inizialmente senza una precisa meta. A lui basta che la sua fuga, scelta intrinsecamente morale, assuma i contorni di una defezione pressoché totale da tutto ciò che considera appunto immorale, ossia dalla società, dalla civiltà intera. Di conseguenza dal luogo dove vi è una sua più alta concentrazione: la *metropoli*.

Ecco quindi maturare pian piano l'idea di una sua completa proiezione negli spazi aperti, disabitati e selvaggi dell'Alaska, al di fuori di ogni luogo, per lui, *contaminato*. È su questo dualismo che Penn concentra gran parte del suo film: la civiltà e lo spazio metropolitano a noi conosciuto da una parte, e il fascino mortale dell'ignoto, della natura selvaggia e *inesplorata* dall'altra, vista come possibile spazio *altro* in cui ritrovare la propria dimensione umana oggi soffocata dal vivere nelle metropoli cresciute ad immagine e somiglianza del Capitale. Così dicendo, ovviamente non stiamo parlando solo ed esclusivamente da un punto di vista relegato al piano urbano.

Sean Penn ricostruisce l'intera vicenda con estrema semplicità, quasi abbandonandosi e adagiandosi al racconto, come affascinato dall'impresa di Chris/Alex, ma nel farlo sta ben attento a non scivolare nel moralismo o nel facile sensazionalismo, a non far apparire questo giovane inquieto come una sorta di martire o eroe dei tempi moderni, anche se di tanto in tanto sembra peccare di narcisismo. Si avvale dell'uso del flashback, tra presente e passato, come se fossero tessere di un puzzle da ricomporre, oppure alla narrazione esterna, affidata alla voce fuori campo della sorella di Chris, Carine McCandless/Jena Malone, nella realtà colei che, facendo da tramite tra la propria famiglia e Penn, ha fatto sì che i suoi genitori cedessero al regista i diritti necessari per la realizzazione della pellicola, "trattative" andate avanti per circa dieci anni.⁷

La voce narrante della sorella racconta la vita di Chris/Alex prima della sua laurea e del suo viaggio, mentre la voce narrante dello stesso McCandless riferisce i suoi pensieri allo spettatore, fornendo citazioni letterarie e gli scritti del suo rapporto epistolare con Wayne Westerberg/Vince Vaughn, un agricoltore conosciuto in Sud Dakota, il tutto con frasi che vengono sovrapposte alle immagini del film come se lo schermo fosse una tela o un diario, in una composizione testuale e grafica che rimanda al Peter Greenaway de *I racconti del cuscino*.

Il film affronta diverse tematiche anche se, come accennato, è possibile trovarne in quella del viaggio la struttura narrativa. Ma il *road movie* solo in parte caratterizza l'opera, così come lo stile di regia di Penn muta stile e forma a seconda delle situazioni presentate e vissute da Chris/Alex, senza di-

menticarsi mai di appropofondire i rapporti con la famiglia e la società che s'è lasciato alle spalle nonché con tutti coloro i quali viene man mano in contatto.

La pellicola è un po' il concentrato delle varie facce di cui si compone il cosiddetto "mito americano". Partiamo ad esempio dal termine "*wild*", selvaggio, nella cultura americana non solo aggettivo ma anche sostantivo. Richiama alla mente *Call of the Wild (Il richiamo della foresta)* di Jack London, uno dei libri formativi di questo ragazzo, nonché l'epopea dei pionieri, dei cercatori d'oro, della frontiera, del viaggio individuale di formazione e avventura.

E poi ci sono i luoghi, i paesaggi, i grandi spazi dell'Ovest americano che sul grande schermo è come se parlassero da soli, come se fossero loro a narrare la storia, affiancandosi alla voce di Carine e alle lettere di Chris/Alex.⁸ «*Paesaggio* è un termine ambiguo che può indicare aspetti materiali che sono il risultato di trasformazioni combinate dell'uomo e della natura, ma può anche essere oggetto mentale che fonda l'appartenenza culturale e l'identità nazionale. Roberto Zancan sottolinea, ad esempio, come il *landscape* degli Stati Uniti, narrato, filmato e dipinto, sia stato centrale nella formazione dell'identità nazionale [...]. Zancan insiste molto e giustamente su questo ruolo di costruzione del profilo civile di un paese da parte del *landscape* (o paesaggio), sulla sua capacità di disegnare il "modo di immaginare, descrivere, rappresentare, trasformare, in modo più o meno consapevole, il rapporto che una società sviluppa con lo specifico territorio che essa abita" (2005, p.12)».⁹

Grazie anche ad un'intensa fotografia, nonché all'uso ricorrente della suddivisione dello schermo in due metà o campi, il regista riesce ad esaltare la bellezza di molti paesaggi, anche quelli che percepiamo come *incontaminati*, giocando sui contrasti tra natura e civiltà, tra spazio antropico e quello privo di umana presenza dell'Alaska. Il direttore della fotografia è Eric Gautier, navigato fotografo francese, il cui compito era di valorizzare i paesaggi facendoli diventare parte integrante della storia. Nonostante le riprese del film fossero prevalentemente all'aperto, molta importanza avevano poi le scenografie, affidate all'architetto-scenografo Derek R. Hill.

Il ragazzo e il paesaggio: per gran parte dei minuti sono solo loro in scena, la stretta correlazione tra il corpo e lo spazio che lo contiene, a volte talmente grande da perdersi. Dicevamo della fotografia. Evidenti sono i richiami a Ter-

rence Malick, lo si vede anche nella cura riservata ai ravvicinati dettagli naturali colti dalla mdp di Penn, nonché a John Ford nelle panoramiche. Poi la presenza del deserto, dei suoi silenzi e dei suoi tramonti, che accompagnano il cammino di Chris/Alex. Prima ancora i maestosi campi di grano che ricoprono di giallo oro il Sud Dakota. La bella colonna sonora di Eddie Vedder, il cantante dei Pearl Jam, lo accompagna ammiccando alla grande tradizione del folk americano.¹⁰ Supertramp si muove spesso in treno, e lo fa rischiando il manganello – come se fosse un *hobo* uscito dalla Grande Depressione degli anni Trenta – per fuggire da quella che considera quasi come la “grande depressione del senso dell’esistenza” dei primi anni Novanta. Infine la strada. Quella che fu di Kerouac, dei *beatnik*. Chris/Alex incontra lungo il suo cammino una coppia di *hippie* un po’ fuori tempo massimo che lo accoglie con sé, portandolo fino ad un luogo dove si riunisce un vasto insieme umano, sciamante da ogni direzione del Paese e trasportato fin lì a bordo di variopinti camper.

Tale luogo è Slab City, che esiste per davvero.¹¹ Non è fatta di case o altro tipo di costruzioni, intese almeno come rifugio o riparo: a farla è proprio questo insieme umano che si aggrega come *spontaneamente*, anch’esso in fuga dalle metropoli invivibili. È costituita da un’enorme distesa di cemento, un piattaforma militare utilizzata durante la Seconda Guerra Mondiale dall’esercito, ora occupata dalle case mobili su ruote. In sostanza è un accampamento, situato nel nord-est della California, composto da camper, roulotte e autobus dove per un certo periodo dell’anno risiedono, nomadi, *hippie* o semplici persone che vogliono sfuggire dalla civiltà metropolitana, senza adottare però la scelta individualistica di Chris/Alex.

La comunità di Slab City è divenuta come una sorta di vero e proprio villaggio, dove però non vi è elettricità, acqua corrente o altro tipo di servizio. Le persone che abitano i camper sono munite di generatori e pannelli solari. Tutta quella gente *in fuga*, schiacciata dal male di vivere nelle metropoli-centri nevralgici del Capitale che tentano una scappatoia esistenziale dalla quotidianità del presente, girovagando sulle loro case su gomma, spesso lo fa soprattutto perché la società è così invivibile che la coalizione di persone con interessi comuni in comunità è una valvola di sfogo. Ma non sempre questo tipo di vita è semplicemente affrontata per mancanza di alternative: è interessante

osservare come alla *rinuncia* sopravvenga, in milioni di uomini, il frequente *rifiuto* del possesso, di cui si perde facilmente l’angosciante concetto di necessità dei consumi, a cui così reagiscono.

Oggi il loro numero non è affatto esiguo – quelli del film ne sono un po’ una delle tante esteticamente differenti anime della loro massa complessiva –, si definiscono anche *Voluntary Simplicity Movement* e per organizzazione pare abbiamo solo quella offerta dai loro *network* in rete.¹² A loro basta vivere semplicemente appunto, rifiutando taluni aspetti ed effetti del vivere metropolitano, non ipotizzando modelli ideali di società di là da venire accompagnate dai progetti su carta di nuove città ideali da edificare. Rifiutano il possesso. Il loro principio ispiratore è quindi *non avere*, come gli antichi popoli nomadi che potevano trasportare soltanto l’essenziale: magari qualcuno parlerà di architettura mobile e temporanea. Ciò che odiano è l’automobile, a meno che non sia un camper. Neanche lo Stato gli va a genio, ma con esso convivono, dato che, in quanto non-consumatori, li considera non-esistenti. Questo fenomeno di rifiuto non è affatto da sottovalutare visto che coinvolge circa due milioni di individui. E poi qua abbiamo parlato di quelli che si riuniscono a vivere a seconda dei periodi in città mobili su gomma che si allontanano dai nodi della rete metropolitana globale pur non uscendone, come appunto la Slab City mostrata dal film, ma questo è solo uno degli aspetti del “vivere semplice”, che comprende anche forme di aggregazione urbana con servizi condivisi, come il *co-housing*.

Chris/Alex trascorre momenti che lo spettatore percepisce come felici, qui a Slab City. Ma in realtà tutto questo, per alternativo che sia, ancora non gli basta. Sogna l’Alaska, il suo vuoto, il *nulla*. Eppure qua sembra aver trovato una dimensione consona alle sue iniziali aspettative, per di più in una dimensione sociale e allo stesso tempo veramente lontana da ciò che della società e della *città* comunemente intesa lo schifava. Invece niente. Non ha tempo per l’*altro*, solo per sé. E, testardo, prosegue il suo viaggio verso le terre estreme.

È come se delle metropoli, e di ciò che contengono, avesse paura, e se ne volesse tenere il più lontano possibile. Queste concentrazioni urbane in cui convivono socialità e alienazione più spinte hanno un preciso effetto su di lui. Di fatto «[...] l’unico momento in cui Chris appare davvero solo e smarrito coin-

cide non con i lunghi periodi trascorsi lontano da tutto, ma con il confondersi nella metropoli, non con i giorni e le notti in cui intorno la presenza umana è assente per miglia e miglia, ma con il perdersi nella folla. Come la vera felicità è negli altri, così la vera solitudine è fra gli altri». ¹³ Lo vediamo aggirarsi sporco e smarrito per le strade di *downtown*, a Los Angeles. Sembra un barbone tra i tanti che si trascinano sui lunghi marciapiedi della città degli angeli, ognuno per sé. Il suo sguardo perso e timoroso (perché è anche questo ciò che a Chris/Alex fa veramente paura, questo lato della società, forse la sua vera faccia) viene sottolineato da un montaggio alternato fra immagini accelerate e fermo immagini fotografici evidenziati da flash. Vagando di strada in strada si imbatte anche in qualche suo coetaneo "realizzato", in carriera, e vi vede, come in uno specchio, il se stesso che sarebbe potuto essere, quello che i suoi genitori si sarebbero aspettati che diventasse. Sottoposto alla dura realtà metropolitana (ad *una* realtà di questo presente metropolitano), all'estraneazione nella folla e all'omologazione nella massa Chris/Alex non perde tempo e, prima che sia troppo tardi, prima che quel mondo lo contaminì, fugge via in tutta fretta verso le sue amate, immaginate, ma ancora sconosciute terre selvagge, per lui unico luogo in cui ritrovare veramente se stessi.

Chris/Alex è affascinato dall'idea di una natura benigna, accogliente, in cui trovare o ritrovare la propria dimensione spirituale e umana. Questa visione idealistica però è totalmente filtrata e estrapolata dalle tante letture che egli compie e di cui si nutre e s'è nutrita la sua formazione: George Gordon Byron, Henry David Thoreau, Jack London, Lev Tolstoj. È come se fosse prigioniero della cultura – il patrimonio di nomi, di frasi, di saperi stratificatisi nella sua memoria di studente modello, «che lo ha reso un pedante citazionista perfettamente in grado di *interpretare la realtà* ma incapace di *viverla*»¹⁴ e *assecondarla* in sintonia con il suo divenire, in una dimensione sociale. Il viaggio verso la *purezza* del selvaggio è un abbandono utopico e semplicistico di quella prospettiva dialettica che sarebbe invece necessaria per ricostruire l'esistenza umana e il mondo, proprio a partire da ciò che il nostro protagonista considera come luogo dei *mali* della società: la *metropoli*.

Vuole evadere da ogni costrizione, è un nomade moderno che fugge continuamente, sorpassando ogni frontiera o confine finché non giunge al suo luogo

tanto agognato e sognato, in quell'angolo di terra innevata dell'Alaska, trasformando una carcassa arrugginita di un vecchio autobus nella sua nuova casa, dopo che per circa due anni lo era stata la strada. Per farlo occorre solo che attraversi quelli che ora, in inverno, sono i pochi metri che separano le sponde del fiume.

Ecco, il fiume diventa un *margin*, la nuova frontiera americana, l'ultima da superare, per poi non averne più; anche questo cercava Chris/Alex: l'assenza di frontiere, finalmente trovata e provata nel nulla innevato dell'Alaska, che poi è proprio quello che andava cercando, questo nulla che lo seduce e richiama. Il fiume simboleggia il confine tra due *mondi*, separa l'antropico dal naturale, o almeno dalla visione ideale di ciò che, con Chris/Alex, definiamo *naturale*. Al di là, come immagina e desidera, egli è convinto di ritrovare la propria umanità.

Ora, abbiamo discusso abbondantemente dell'ascensione prometeica dell'uomo, del suo sforzo di *umanizzare* la natura *naturalizzando* se stesso attraverso il lavoro, a proprio vantaggio: la forma urbana è stata quel luogo deputato a tale pratica, ed essa stessa né è il risultato. Avevamo usato la parola "sogno" per definire la città: un lungo sogno vissuto e praticato dalla nostra specie. Altrettanto vero è, e pensiamo di averlo ben esposto, che ogni il sogno è naufragato in un incubo.

Ecco che Chris/Alex allora sembra compiere il percorso a ritroso, rigetta la *città* e i suoi falsi miti di cui si nutre in questo presente per rifugiarsi in una condizione passata e primordiale, idealizzata dal filtro di molte sue letture, alcune delle quali intrise di romanticismo e naturalismo alla Thoreau, uno dei suoi autori preferiti, che guarda caso fa anche rima con Rousseau, colui che vivendo nella calvinista e austera Ginevra del Settecento – tentando di preservarla tenacemente dalla contaminazione delle arti e del teatro, visto come elemento di corruzione umana e sociale propriamente cittadino – disprezzava la fastosa Parigi.¹⁵ Il filosofo svizzero affermava che l'uomo fosse – nello stato di natura – buono, un "buon selvaggio", e che fosse stato corrotto in seguito dalla società civile e acculturata; vedeva questa come un prodotto artificiale nocivo per il benessere degli individui, portandoli alla mollezza e al vizio. Ebbene Alex, sia nel suo evidente bisogno di evasione sia nella sua manifesta pedanteria con la quale cita i suoi mentori, sembra essere il surrogato di tali interpreta-

zioni *naturalistiche*. Dopotutto, pare che oggi sia diventato anch'egli una figura di riferimento per quel movimento ecologista troppo spesso denso di pura retorica.

Ma l'epilogo della sua dolorosa vicenda è più che un dato di fatto. Non traspone nessun mito del "buon selvaggio": alla fine la natura, se sfidata o amata all'impazzata, ti divora: da soli, a questo mondo, non si va da nessuna parte.

Di contro, e vogliamo essere chiari, è più che comprensibile la sua fuga dalle condizioni del presente. Chi non ne hai mai avvertito l'estremo bisogno? Chi non desidera di evadere dallo *stato di cose attuali*, dalle sue leggi e costrizioni? Chi non è mai stato attratto dall'idea di fare un po' il "primitivo" di tanto in tanto, in simbiosi primordiale con ciò che comunemente identifichiamo con la natura? L'esigenza è profondamente sentita, oggi come forse non mai, visto ciò che sono divenute i luoghi una volta deputati al sogno, le gigantesche e soffocanti metropoli odierne, metastasi cancerose sulla faccia del pianeta che sembrano negare ogni autentica relazione che possa definirsi *umana*.

Chris/Alex pertanto è il prodotto di quella stessa società da cui egli pretende di fuggire, un prodotto di reazione, di rigetto; una simmetria che, generata da una società che rende l'individuo poco più che un'appendice, non poteva che sfociare nel più estremo individualismo (per la verità esistono anche esperienze collettive a riguardo, come mostra *The Village*).

Ma in verità il suo è un fuggire, un rifugiarsi nella tentata pratica di un passato ormai impraticabile, anche *antiumano* in un certo senso. Possiamo quasi dire che fa della sua fuga una degenerazione antiprometeica (del resto anch'essa parziale: Alex usa infatti il fucile, è in parte attrezzato da strumenti che, guarda un po', provengono dalle città, quindi non si getta nella natura così come la natura l'ha fatto, ma equipaggiato, e quindi la sua non è una fuga totale, anche se estrema. Rifiuta comunque il controllo del tempo, il tempo del mondo-metropoli, per regolarsi col sole).

Egli è un *reazionario*, ossia uno che reagisce allo stato di cose presenti compiendo un viaggio solitario, egocentrico, verso un impossibile ritorno ad un passato ormai perduto, o conservatosi solo in poche aree del pianeta. Estreme per l'appunto dove la natura è matrigna e sembra tutt'altro che accogliere l'uomo: lo respinge, lo mette a dura prova. Lei è il leone (*hic sunt leones*) che

riposa in quelle terre estreme *oltre confine* (o almeno dove questo pare ancora ci sia), lei è la regina incontrastata di quei luoghi, lei comanda e decide senza alcuna pietà, come offesa per essere stata esiliata per sempre dallo spazio conquistato alla metropoli, o relegata solo in qualche ritaglio di pianeta rispetto al suo glorioso passato. La *metropoli* ha vinto, la *wildrness* è stata *sconfitta*, o, peggio ancora, è stata fatta prigioniera e rinchiusa in qualche anfratto della rete urbana.

Ma qualche rivincita sembra voler prendersela, e lo fa nei confronti del povero Chris/Alex, ingenuo suo amante. La ama come per rigetto al suo stato di sconfitta, di prigioniera della *metropoli*. Nel senso che, essendo la natura, all'intero delle metastasi urbane, come confinata in aree protette da leggi e recinti, parchi naturali di qualche tipo, zone *separate* dal *tutto* per via di un dispositivo economico-politico nonostante l'avvento delle reti e della scienza delle correlazioni (Andy Clark, Gregory Bateson, ecc.), produce un moto di rifiuto in Chris/Alex, che sembra allora disprezzare la perdita di qualsiasi tipo di osmosi diretta con ciò che chiama *natura*, col suo aspetto biologico, impossibile oggi nel modello di sviluppo delle metropoli. Oramai nello spazio metropolitano la cosiddetta natura sopravvive solo sotto forma di ciò che Gilles Clément definisce come "terzo paesaggio", tutti quei luoghi in cui la presenza umana è debole se non nulla, però «che sono importanti per la conservazione della diversità biologica e sono in opposizione alla attività umana e al territorio organizzato», anche se la loro, in fondo, è un'organizzazione di residuo proprio di quest'ultimo, «un'organizzazione, differente e realistica, del territorio contemporaneo ovvero per maglie larghe e permeabili».¹⁶

Ora facciamo anche noi come Chris/Alex e prendiamoci la libertà di citargli un passo di Shakespeare tratto dal *Coriolano*: «"Disprezzando, per causa vostra, la città, io le volgo le spalle: vi è un mondo altrove" (III, 3)».¹⁷ Questo è ciò che sembra pensare Chris/Alex. Ma siamo sicuri che, nel nostro presente, ci sia un mondo *altro*? Ossia che la natura, o quel che ne è rimasto, offra in qualche modo una valida alternativa? Ne dubitiamo, considerandola ormai simmetricamente speculare alla metropoli odierna. Ma su questo punto torneremo alla fine. Ora riprendiamo la frase. Parafrasiamo sottolineando quel "per causa vostra". Per causa *di chi*? Forse non sarebbe meglio dire *di che cosa*?

Eppure ci arriva anche un George Bush (suo padre compare in uno spezzone del film, mentre è intento a dichiarare guerra all'Iraq, la prima) a comprendere che la forza produttiva oggi raggiunta è la soluzione, non il problema. «Il 14 febbraio 2002, a Silver Spring, davanti all'Amministrazione americana della meteorologia, ha dichiarato che "la crescita è la chiave del progresso dell'ambiente, poiché fornisce le risorse che permettono di investire nelle tecnologie pulite; rappresenta dunque la soluzione e non il problema"». ¹⁸ Lo abbiamo parafrasato, ma è sicuramente vero che dai cosiddetti mali della tecnica e della scienza, di cui le metropoli oggi sono figlie, se ne esce soltanto con la tecnica e la scienza stesse, utilizzate *per altri fini*, quindi liberate dal giogo del Capitale, e non con un anacronistico primitivismo, per giunta al di fuori (per quanto difficile e poco probabile) dello spazio metropolitano, come il film evidenzia.

«Il mio destino è andare sempre più verso me stesso e non trovare nessuno» ¹⁹ cantava Giorgio Gaber e tale frase sembra si adatti bene a Chris/Alex. Lui fugge in realtà dal falso se stesso, come dice lui, creato dalla cultura di quella società falsa e ipocrita per andare verso il suo vero io, e non si accorge che l'io è solo egocentrismo. L'io ossia oggi la quinta colonna della necessità economica e spettacolare riflessa all'interno di ciascun corpo.

Lungo la sua fuga poi sembra scappare non solo dalla società, ma anche da tutti coloro che incontra sul cammino e che vorrebbero condividere con lui semplicemente esperienze. Il suo è un continuo sottrarsi all'*altro*, non a cercare se stesso nella relazione con esso. Tende al suo *nulla* bianco, e vede solo quello davanti a sé. Si era allontanato dalla società (gli *altri*, la *città*) perché non sopportava più le *cose*, come è solito ripetere nel film, per arrivare però a desiderare ancora una *cosa*, e non l'*essere umano*.

Autoescludendosi dalla comunità umana è un po' come si suicidasse, fino all'abbraccio-penetrazione finale con l'amata e idealizzata natura. «[...] Al contrario del cinema di Herzog qui la Natura non si fa paesaggio interiore e specchio per indagare l'uomo. La Natura parla solo di se stessa. Sistema spietato, dispensatore di morte, ammaliante nella sua grandiosità e promessa di accoglienza, ma governato da leggi inviolabili. In Natura non c'è spazio per contemplazioni estatiche, né per sentimenti di pietà: la fame fa rimpiangere a Chris l'esitazione che ha abbassato il suo fucile, e il meccanismo crudele della

soprawivenza lo spinge a spingere feroce altri animali da uccidere. Come il gigantesco alce che ritroverà nel proprio mirino. Se nell'incipit di *Lupo Solitario* [il primo film di Penn] l'indiano che ha appena colpito succhia la velocità del cervo morente, diventando tutt'uno con esso, all'uomo moderno non basta lasciarsi alle spalle una casa, abbandonare l'auto e bruciare i soldi per dare un senso al proprio isolamento, per recuperare quella spiritualità che gli riconsegnerebbe un posto all'interno di un ordine cosmogonico. Così Chris sarà incapace di conservare la carne della propria vittima, che da cibo si trasformerà in carcassa abitata dai vermi e contesa dai lupi. Il suo marcire al sole è l'immagine di una morte inutile, la tragedia immane della fine di ogni esistenza». ²⁰

Ma di questo se ne accorgerà anche egli stesso messo dalla sua *amica* natura di fronte alla dura realtà dei fatti. Diceva al suo amico Wayne:

«*Alaska-Alaska, dritto, sparato lassù nel mezzo... solo io e basta. Cioè senza un cazzo di orologio, niente mappa, niente accetta, niente, capisci? Stare semplicemente là in mezzo, semplicemente là in mezzo, capisci? Le montagne, i fiumi, il cielo... la caccia, là in mezzo, capisci? Nella natura!*».

E Wayne, con tutto il suo scetticismo: «*Cosa fai quando sei là, quando sei nella natura... che cosa fai?*».

«*Cosa fai? Vivi amico, sei... lì, in quel momento, in quel posto speciale...*».

Purtroppo lo aspetterà la morte. Il fiume col disgelo si allarga e quello che prima era solo un semplice e simbolico margine tra due mondi speculari si trasforma in una barriera fisica. *Alone*, parola ricorrente nei giorni iniziali dell'autoisolamento nelle terre selvagge, si trasformerà presto in *lonely*.

Quel sentimento che forse un tempo avremmo potuto definire come saggezza arriverà troppo tardi, poco prima della morte per inedia, quando trova finalmente ciò che cercava, ossia se stesso, e lo trova solo riflesso nel pensiero verso gli *altri* che proprio lì, in quel momento, sono assenti, comprendendo che la felicità è reale solo se condivisa. E la condivisione abbisogna di precisi spazi per potersi affermare o anche conquistare se e ove oggi negata.

La metropoli sarà in questo presente anche lo spazio dove si realizza la massima socializzazione della produzione e al tempo stesso (ecco *la* contraddizione) l'alienazione umana, dove oggi, sottolineiamo oggi, si è in posizione di

contiguità e non di *continuità* (un po' come gli edifici e le costruzioni del resto, separate da aspetti giuridico-economici) rispetto al *prossimo*. Nonostante ciò l'uomo è un essere sociale, un animale sociale, e questa dimensione sociale, oggi possibile solo in una dimensione urbana, gli è ormai propria, *naturale*. A nulla quindi vale rifugiarsi in uno spazio che si pretende essere *altro* o *fuori* rispetto a quello metropolitano – in realtà speculare – se poi in esso si riflettono un'alienazione e uno smarrimento ancora più profondi dati dal totale negarsi alla più vasta comunità *umana*, anche se oggi ancora comunità *fittizia*, sottomessa al domino reale del Capitale sulla società nella sua interezza.²¹

¹ Massimo Rota, Recensione in *Duellanti* n. 39, febbraio 2008.

² Dice Sean Penn: «Per me il ruolo d'attore ha sempre meno importanza. Quel che mi interessa è la regia. Voglio raccontare storie che portino chi le guarda a interrogarsi su se stesso e sul mondo in cui vive». Federica Lamberti Zanardi (a cura di), Intervista in *Il Venerdì di Repubblica*, 11 gennaio 2008.

³ Massimo Rota, Recensione, cit.

⁴ «Mi colpì subito. So che in molti hanno pensato di trarci un film: io stesso l'ho sognato così tanto che all'inizio avevo pensato di farlo interpretare a Leonardo DiCaprio e a Marlon Brando, quando il primo era ancora giovanissimo e il secondo... ancora vivo. [...] Comunque il romanzo l'avevo trovato in una libreria, per caso: non sapevo nulla della storia, ma sulla c'era copertina la foto in bianco e nero del bus dove Christopher morì, lontano da tutto quello che è umano, sprofondato da solo nella natura. Quella foto mi fece comprare il libro». Alessandra Matella (a cura di), *Diario di un viaggio* in *Duellanti* n. 39, febbraio 2008.

⁵ «Emile ha fatto un lavoro stupendo, pochi attori riescono a trasformarsi, nello stesso tempo, sia fisicamente sia emotivamente. Abbiamo iniziato le riprese in Alaska, dalla fine: lui è arrivato sul set avendo perso venti chili, pesandone circa cinquanta, e ha indossato gli abiti veri di Chris, ha portato sulle spalle il suo vero zaino». Alessandra Matella (a cura di), *Diario di un viaggio*, cit.

⁶ Roberto Nepoti, Recensione in *La Repubblica*, 25 gennaio 2008.

⁷ «[...] ho conosciuto i genitori, i signori McCandless: era ovvio che lo facessi, dato che volevo chiedere il permesso di comprare i diritti dell'opera. Si erano sempre rifiutati, a me dissero di sì, probabilmente perché non ho mai parlato loro di soldi. Comunque il sì definitivo è arrivato dopo dieci anni». Alessandra Matella (a cura di), *Diario di un viaggio*, cit.

⁸ «Ricordo che mentre leggevo il libro di Krakauer, dodici anni fa, vedevo già il mio film... quando ho iniziato a scrivere la sceneggiatura, nove anni dopo, non l'ho riletto: l'ho fatto dopo la seconda riscrittura. Tra le due fasi, intanto, avevo voluto compiere quel viaggio, da solo, tappa per tappa: sulle tracce di Christopher, volevo vedere quello che aveva visto lui, incontrare la gente che aveva incontrato lui e che nel film recita la parte di se stessa, gente "normale". Questo prima di girare: il set, con solo un paio di interruzioni, è durato otto settimane. Quei paesaggi erano entrati nei miei occhi, nella mia testa e poi erano passati nella sceneggiatura, i luoghi, intesi come paesaggi, sono parte integrante del film, ecco perché ho voluto fossero quelli originali. L'America per me è questi luoghi: io stesso a 16 anni facevo viaggi in solitaria, attraverso gli Stati Uniti, andando verso l'oceano, per il surf, ma forse a un certo punto pensai anche all'Alaska. In questo senso, *Into the Wild* è anche la mia lettera d'amore all'America che amo, che magari va cercata ma c'è ancora». Alessandra Matella (a cura di), *Diario di un viaggio*, cit.

⁹ Roberto Zancan cit. in Massimo Ilardi, *Il tramonto dei non luoghi. Fronti e frontiere dello spazio metropolitano*, Meltemi, Roma 2007, pp. 38-39.

¹⁰ «La mia prima idea era usare canzoni non originali, poi però ho incontrato Eddie, con cui avevo lavorato a *Dead Man Walking – Condannato a morte*. Anche lui ha una figlia adolescente e ci siamo ritrovati spesso a chiederci come reagiremmo noi a una scelta simile da parte dei nostri figli... Comunque, non solo il film è identico a quello che pensavo leggendo il romanzo dodici anni fa, ma anche le musiche lo sono. Già in sceneggiatura avevo indicato i temi musicali e le canzoni che avrei voluto: alla fine sono esattamente quelle scritte da Eddie, che suona sulle *ouverture* dei capitoli, e i brani per chitarra di Michael Brook e Kaki King. Eddie ha scritto i testi e le musiche dopo che gli ho fatto leggere *Nelle terre estreme* e mostrato il film quasi ultimato: poi, mente ci stava lavorando, suo fratello si isolò in Sudafrica. Ha scritto pezzi favolosi, a volte sembra che i personaggi si muovano a ritmo... Volevo che i suoi brani diventassero "attori" del film, come in *Il laureato*, e così è». Alessandra Matella (a cura di), *Diario di un viaggio*, cit.

¹¹ Informazioni consultabili all'indirizzo <http://www.slabcity.org/>

¹² Informazioni consultabili agli indirizzi:

<http://www.simpleliving.net/main/>,

<http://www.vivere-semplce.org/?p=116>,

<http://archivio.tempiespazi.toscana.it/temps/testi/htm/downs.htm>,

<http://www.downshiftingweek.com/whatisdownshifting.html>

¹³ Marco Toscano, *In fondo al cammino, gli altri* in *Duellanti* n. 39, febbraio 2008.

¹⁴ Manuel Billi, Recensione consultabile all'indirizzo

http://www.spietati.it/archivio/recensioni/rece-2007-2008/i/into_the_wild.htm

¹⁵ Cfr. Giandomenico Amendola, *La città postmoderna. Magie e paure della metropoli contemporanea*, Laterza, Bari-Roma 1997.

¹⁶ Gilles Clément cit. in Massimo Ilardi, *op. cit.*, p. 41.

¹⁷ William Shakespeare, *Coriolano* cit. in Jan Kott, *Shakespeare nostro contemporaneo*, Feltrinelli, Milano 2002, p. 161.

¹⁸ Goerge W. Bush cit. in Serge Latouche, *La scommessa della decrescita*, Feltrinelli, Milano 2007.

¹⁹ Cfr. Giorgio Gaber, *Canzone dell'appartenenza* in *La mia generazione ha peso*, CGD East West, 2001.

²⁰ Marco Toscano, *In fondo al cammino, gli altri*, cit.

²¹ Cfr. Jacques Camatte, *Il capitale totale. Il "capitolo VI" inedito de "Il capitale" e la critica dell'economia politica*, Dedalo, Bari 1976.

JOHNNY MNEMONIC

Lingua originale/Inglese/Giapponese/**Paese**/USA/Canada/**Anno**/1995/

Durata/96'/**Genere**/Cyberpunk/**Colore**/Colore/**Audio**/Dolby/**Rapporto**/1,85:1/

Regia/Robert Longo/**Soggetto**/William Gibson/**Sceneggiatura**/William Gibson/

Produzione/Don Carmody/**Distribuzione italiana**/Medusa/

Attori/Personaggi/Keanu Reeves/Johnny Mnemonic/Dina Meyer/Jane/Ice-T/J-Bone/Takeshi Kitano/Takahashi/Dennis Akayama/Shinji/Dolph

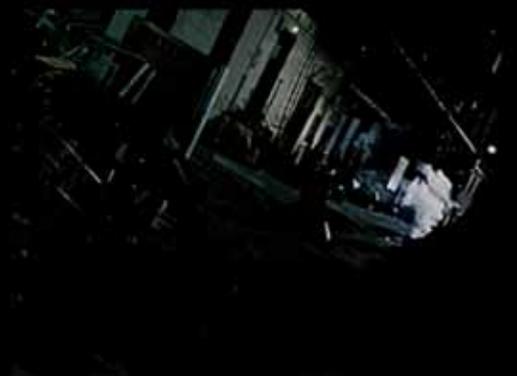
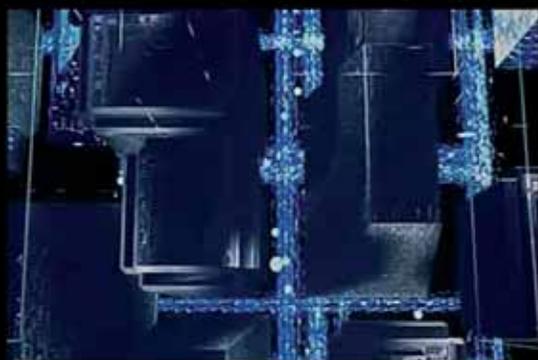
Lundgren/predicatore di strada/Henry Rollins/Spider/Barbara Sukowa/Anna Kalmann/Udo Kier/Ralfi/Tracy Tweed/Pretty/Falconer

Abraham/Yomamma/Don Francks/Hooky/Diego Chambers/Henson/

Fotografia/François Protat/**Montaggio**/Ronald Sanders/**Musica**/Brad Fiedel/**Scenografia**/Nilo Rodis-Jamero/

Effetti speciali/Rory Cutler/**Locations**/Toronto, Ontario, Canada/Montréal, Québec, Canada/Newark, New Jersey, USA

Temi/sprawl urbano/rapporto corpo urbano-corpo umano



«La casa era BAMA, lo sprawl, l'Asse Metropolitano Boston-Atlanta. Programmate una mappa per mostrare la frequenza degli scambi di dati, ogni mille megabyte un singolo pixel su uno schermo molto grande. Manhattan e Atlanta ardono di un bianco compatto. Poi cominciano a pulsare, la velocità del traffico minaccia di sovraccaricare la vostra simulazione. La vostra mappa sta per diventare una nova. Raffreddatela. Aumentate la scala. Ciascun pixel un milione di megabyte. A cento milioni di megabyte al secondo, cominciate a distinguere certi isolati al centro di Manhattan, i contorni dei complessi industriali vecchi di cento anni che cingono il vecchio cuore di Atlanta».¹

La storia: «Nel 2021, un corriere elettronico che nel cervello ha un microchip zeppo di dati preziosi e segreti è braccato dai sicari di una ditta rivale. Si rifugia in una comunità di hackers ribelli al sistema».²

Come abbiamo avuto modo di vedere, l'esplosione delle dimensioni e del volume delle metropoli che ricoprono il globo terrestre e il *progressivo* antropomorfizzarsi e mineralizzarsi della sua crosta ha di fatto contribuito a produrre una gran mole di risvolti *sovrastutturali*: l'essenza e la presenza materiale di tali metropoli, o meglio della metropoli *sui generis*, nonché le sue immagini pervadenti, hanno portato alla formulazione di scenari apocalittici e visioni futuristiche riguardo alla forma urbana e alla vita che vi si svolge.

Ma il suo ruolo non si riduce *solamente* a questo: possiamo dire a ragione che la forma urbana divenuta metropoli ha inizialmente codificato anche un nuovo linguaggio attraverso il quale identificarsi, o almeno identificare alcune sue parti, ri-semantizzando quindi se stessa, e lo ha fatto passando dapprima attraverso la letteratura.

Chi non ha mai sentito pronunciare o utilizzato almeno una volta la parola *sprawl*? Oggi appare addirittura inflazionata se si guarda all'impiego che se ne

fa nei diversi campi dell'esperienza umana e urbana. Sta di fatto che la parola in sé significa letteralmente "stravaccamento" urbano: non è certa l'origine della stessa né chi l'abbia coniata e impiegata per primo, ma è possibile sostenere che a renderla *popolare* facendola entrare nel linguaggio comune (ed in certa parte gergale) è stato il movimento *Cyberpunk* attraverso uno dei suoi "padri fondatori", il già ricordato William Gibson, autore appunto della serie di racconti noti come "ciclo dello Sprawl".

A voler essere precisi, nei racconti di Gibson col termine Sprawl si è soliti indicare un'area metropolitana ben definita, *precisa*, ovvero la East Coast degli Stati Uniti, comprendente in un'unica fusione urbana le città di New York, Boston, Atlanta e le adiacenti, dal Massachusetts alla Florida, la BAMA (Boston-Atlanta Metropolitan Area) di cui abbiamo riportato la citazione all'inizio di questo paragrafo. In una nota a margine verrebbe da dire che l'immaginazione di Gibson non ha poi dovuto sforzarsi molto visto il reale paesaggio urbano di quelle terre che ha di fatto ispirato il neologismo di "megalopoli" coniato da Jean Gottmann.³

Comunque sia, così come il *Cyberpunk* è d'aiuto per l'analisi condotta in merito alla rappresentazione (o meglio interpretazione in tal caso) della metropoli e del suo porsi in relazione al corpo umano come nel caso di *Tetsuo*, così ci fornisce un'altra chiave di lettura e interpretazione per una migliore comprensione del presente urbano che si estende fra le maglie della metropoli globale su cui torneremo in seguito, e lo può fare attraverso quello che è, per ora,⁴ l'unico film tratto da un racconto breve di Gibson contenuto nella raccolta *La notte che bruciamo Chrome: Johnny Mnemonic* diretto da Robert Longo nel 1995.

Diciamolo subito: il film in sé non è un gran prodotto, almeno questo lasciano intendere le varie recensioni circolanti on-line e quelle rilasciate dalle varie riviste specializzate. In effetti, per come è stato confezionato non è scorretto avallare tali sentenze: pare quasi un tentativo mal riuscito di coniugare un genere *underground* come il *Cyberpunk* con le esigenze più evidenti del mercato cinematografico *commerciale*, una sorta di compromesso che ha tentato far coesistere le aspettative dell'uno e dell'altro pubblico, dove quest'ultimo non ha un'idea ben precisa di cosa sia il Cyberpunk. Guardando

quindi al risultato finale, non sembra che l'obbiettivo sia stato raggiunto, e la regia di Robert Longo, che risente di tale compromesso scivolando sul terreno di una semplice *spy-story* o *thriller*, ha lasciato delusi i fan più accaniti di Gibson, che pure ne ha curato la sceneggiatura. Tuttavia le scene maggiormente riuscite restano quelle interamente realizzate attraverso l'utilizzo della computer grafica dove Longo, prestato in quest'occasione al cinema nelle vesti di regista, ritorna per un momento a indossare quelle di artista visivo, attività che lo contraddistingue professionalmente, dando libero sfogo al suo immaginario visuale: i guanti e il casco che indossa l'individuo-cellula vagante trasportatrice d'informazione memorizzata Johnny/Keanu Reeves per penetrare nel cyberspazio e svuotare così il suo cervello-hardware, veri prolungamenti della propria unità corpo-mente, sono oramai entrati nell'immaginario collettivo, e in parte anche esteticamente superati dai successivi *Matrix* (spinotti nel cervello e collegamenti al sistema nervoso) e *Minority Report* (ologrammi virtuali mossi dalle mani senza bisogno di guanti con terminali).

Lasciando per un attimo da parte le diverse opinioni personali di critici professionisti o meno riguardo alla forma e all'estetica del film in questione, è comunque possibile evidenziare come esso contenga tutti gli elementi dell'universo cyberpunk, a cominciare da ciò che a noi interessa maggiormente, ovvero la dialettica tra l'ambiente metropolitano e il corpo umano.

Il futuro in cui si muove Johnny/Keanu Reeves somiglia in larga parte al nostro presente: un futuro decadente a dispetto dell'ostentata tecnologia, con una nettissima contrapposizione fra le città *verticali* fatte di grattacieli di cristallo come novelle torri d'avorio, simbolo e regno incontrastato del potere capitalistico spesso rappresentato nelle vesti della *Yakuza*, e le periferie *orizzontali* a bassa densità, sporche, buie, abitate, o meglio animate principalmente da *cyborg*, *hackers*, spie, ecc. che si muovono tra gli spazi del vivere quotidiano di una larga fetta d'umanità che brulica e sopravvive ai margini della città e della società, invisibili nei loro anfratti urbani: «la Città Oscura si stendeva sotto di noi come un villaggio in miniatura per topi; piccole finestre mostravano luci di candela, con pochi riquadri più intensi illuminati da lampade a batteria o a carburo. Immaginali i vecchi intenti a interminabili giochi di domino, sotto le grosse gocce calde che cadevano dai bucati stesi ad asciugare sui

pali, fra le baracche di compensato».⁵ Sembra quasi di respirare l'atmosfera raccontata da Jack London nel suo *Popolo dell'abisso*.

Da questo breve estratto del racconto scritto da Gibson nel 1981 riusciamo in parte a percepire la conformazione urbana di quello che lui definisce *sprawl*: un'immensa distesa di agglomerati edili fatiscanti, spontanei, più o meno improvvisati ma allo stesso tempo tecnologici, cresciuti come funghi ai piedi delle enormi strutture che sorreggono le cupole. La città infatti è oscura perché sovrastata da enormi cupole geodetiche come quelle immaginate da Richard Buckminster Fuller nel 1968 a cui si fa riferimento nel racconto stesso. L'unica differenza tuttavia è costituita dal materiale: non essendo di cristallo, trasparenti, quelle gibsoniane non permettono la visione del cielo, «cielo che la Città Oscura non vede mai, sudando sotto il suo firmamento di resina acrilica»: «il viale è lungo quaranta chilometri, da un'estremità all'altra: un sovrapporsi confuso di cupole di Fuller che coprono quella che un tempo era un'arteria suburbana. Se le lampade vengono spente, in una giornata serena, una grigia approssimazione della luce solare filtra attraverso strati di materiale acrilico, in una visione simile alle Prigioni incise da Giovanni Piranesi. Gli ultimi tre chilometri a sud coprono la Città Oscura. La Città Oscura non paga tasse né servizi. Le lampade al neon sono spente, e le cupole geodesiche sono state annerite da decenni di fumo dei fornelli. Nel buio quasi totale del mezzogiorno della Città Oscura, chi si accorge di qualche ragazzino folle perso fra i piloni di sostegno?».⁷

Se è vero che Gibson narra di metropoli sterminate e di cui non si intuisce più né un inizio né una fine, né tantomeno dei limiti di qualche genere, è pur sempre vero che all'interno (sempre se è possibile parlare di un interno), esse appaiono estremamente frammentate, come un insieme di territori separati e confinanti, ognuno controllato e governato da ben definite categorie sociali, divise e raggruppate a seconda della zona di appartenenza, considerate come compartimenti (quasi) stagni, quelli coi grattacieli scintillanti che si contrappongono a sconfinati bassifondi, spesso sotterranei, simili a bolge dantesche popolate da rei.

È questa la Città Oscura, lo *Sprawl* gibsoniano *par excellence*, scenario su cui si dipanano le sue storie. È qui che si muovono i suoi personaggi, non-eroi

in cerca di sopravvivenza o salvezza come Johnny o riscatto come i Lo-Tek, ed è sempre qui, nello Sprawl, ovvero nel corpo mutato della città, che prende forma e vita una nuova mutazione del corpo di coloro che lo abitano, di quel melting-pot frattale della specie umana nelle sue caratteristiche anatomiche e fisiologiche. Il *Cyberpunk* non *inventa* nulla di nuovo, ma intuisce, coglie e interpreta, spesso estremizzandolo, lo stato del mondo presente, proiettandolo in un futuro fin troppo vicino. Nei personaggi dell'universo *Cyberpunk* il corpo e i suoi organi è interfacciato, a livello di massa, con microchip, display, RAM e tecnologie hardware avanzate, rendendo molto più forte l'individuo che li possiede: basti pensare a Molly, la donna-combattente dagli occhiali a specchio innestati sulla faccia presente sia in *Johnny Mnemonic* (racconto e film) che in *Neuromante* e *Monnalisa Cyberpunk*, altri due racconti di Gibson.

Ancora una volta il movimento *Cyberpunk* finisce per cogliere in prevalenza il lato *horror* della fusione tra corpo biologico e tecnologia, o – in una visione più ampia – tra natura innata dell'uomo e natura *data* o conquistata, o meglio antropologica – attraverso cui raggiunge la piena e vera umanità. Tale inclinazione del *Cyberpunk*, movimento *artistico* che affonda le sue radici nel sistema di macchine impiegate dal *sistema* capitalistico, è dovuta necessariamente alla realtà pervasiva e totalitaria del capitalismo stesso. E soprattutto dal controllo che esercita attraverso le macchine stesse sull'uomo.

Ma proprio da tale realtà, riflessa sul contesto urbano, possiamo avanzare un più ampio discorso che abbracci oltre all'ibridazione uomo-macchina anche l'ambiente in cui prende forma e che muta con esso. Allora possiamo vedere la mutazione in termini anche darwiniani, dove il fattore diversificante si manifesta solo in alcuni individui capaci di affermarsi rispetto a quelli dominanti grazie a una maggiore riproduttività (o minore vulnerabilità). L'ambiente opera la selezione dei mutanti. Un ambiente, lo Sprawl, erede di quello di Charles Darwin in cui concorrono parimenti determinanti socio-economiche e fisiologiche.

Come abbiamo scritto nel prequel, l'ibridazione dell'uomo con la sua *industria*, col suo apparato tecnologico, non è nuova, ma è iniziata con l'origine stessa dell'uomo e il *cyborg*, al di là dell'immagine datane dal *Cyberpunk* è solo l'ultimo anello di un lunga catena; e poi del resto su tali argomenti non è af-

fatto nuova neanche la speculazione ideologica e artistico-letteraria propria della moderna epoca capitalista, basti pensare al *Frankenstein* di Mary Shelley. Se al corpo fisico di quest'*uomo* composto da diverse parti, come appunto una macchina, che presenta forti analogie con i mutamenti del corpo sociale della sua epoca⁸ corrisponde sia un determinato ambiente urbano anch'esso nato, cresciuto e mutato dagli eventi di quell'epoca sia la sottomissione totale al processo di reificazione, per Gibson il proletariato contemporaneo, o almeno quello strato sociale raccontato nelle sue opere che più gli si avvicina, sembra avere trovato uno spazio proprio in un sistema produttivo sempre più complesso. Cerchiamo brevemente di spiegarci meglio.

In *Johnny Mnemonic* assistiamo a contrasti sociali molto forti esplicitati in una organizzazione urbana, dall'antinomica presenza dello Sprawl da una parte e delle vertiginose piramidi-grattacielo della Tyrrell Corporation dall'altra. Un capitalismo globale e altamente tecnologico, specchio fedele dell'attuale, che si è lanciato verso la realizzazione di una propria utopia di massima produzione di merce sotto i monopoli della *Yakuza*, ha abbandonato le immense periferie metropolitane al proletariato multi-etnico capace di sopravvivere grazie agli scarti delle produzioni high-tech.

Nella realtà quotidiana il modo di produzione capitalistico per poter *vivere* e *produrre* ha bisogno appunto di produrre per prima cosa la classe che col proprio lavoro lo alimenta – ma contraddittoriamente ne espelle rendendola superflua sempre di più anche per via della stessa automazione dei processi produttivi –, classe che di conseguenza subisce il suddetto processo di reificazione, processo che vede l'uomo astrarsi da se stesso, dal senso della sua umanità, per considerarsi come semplice cosa tra le cose. In questo modo egli sente come se soggiacesse alle stesse leggi di mercato alle quali rispondono gli oggetti che produce con il suo lavoro. Il lavoro diventa quindi esso stesso merce tra le merci, e l'uomo oggetto tra gli oggetti.

Anche il corpo umano nel mondo raccontato dal *Cyberpunk* si presenta come fortemente reificato, marxianamente fatto cosa. Tutte le mutazioni che incontriamo sono prodotte altrove, nell'universo produttivo in mano alla *Yakuza*, alle multinazionali. Nello Sprawl i ritrovati della tecnica, che sono stati originariamente concepiti per produrre merce, vengono reinterpretati in un'ottica

di *marginalità improduttiva*. Qui vive e cresce una sorta di mondo *altro*, parallelo ma non complementare, escluso dalla sfera produttiva, su cui compie rapide incursioni attraverso le reti informatiche: quasi in un rapporto di parassitismo. Incursioni che non intaccano affatto il potere economico multinazionale, limitandosi a rubargli qualcosa. Gibson non si pone il problema della provenienza di tale tecnologia, ce lo lascia immaginare; necessariamente, oltre lo Sprawl esiste la fabbrica automatica, e l'elemento umano produttivo, se ancora esiste, deve essere alienato al massimo livello.

Oggigiorno il termine *sprawl* non evoca direttamente tali scenari immaginati da Gibson, quanto piuttosto la città diffusa, il tessuto uniformemente e pulviscolarmente urbanizzato, senza più separazione fra città e campagna, frutto della rapida e caotica crescita di un'area metropolitana. Certo, anche questo è un carattere fondamentale dello Sprawl gibsoniano (della *campagna* s'è perso pure il ricordo), ma se quest'ultimo è abitato dai reietti del mondo, quello reale si presenta come un'area urbana estremamente eterogenea con pluralità di funzioni separate tra loro, affiancate in contiguità e non in continuità, e soprattutto non solo dedicate all'abitazione.

Tuttavia se ciò che viene definito oggi come *sprawl* si allontana esteticamente da quello descritto nel filone *Cyberpunk*, quest'ultimo non ha parlato a caso. Infatti è possibile considerarlo come una prefigurazione azzeccata di altri ambienti urbani non necessariamente riassumibili nella concezione della *città diffusa* così come si è ormai fissata nella nostra mente di occidentali, ma è – anche – negli *slum*, nelle *bidonville* o *favelas* del cosiddetto "Terzo Mondo" che possiamo ritrovare l'immagine e l'essenza dello Sprawl con la maiuscola. Anche questi spazi reali – striati pertanto dalle reti globali – così come quelli della Città Oscura, sembra che vivano (o sopravvivono) in uno stato di marginalità produttiva o, come la chiamano gli economisti, di economia *informale*, perché affollati da un'umanità ormai superflua alla produzione stessa, espulsa dai suoi processi, che si arrangia a vivere come meglio può, e in cui la cosiddetta illegalità e criminalità sono fonti come altre di guadagno e sopravvivenza, al pari di quella legalizzata; da dove sempre più frequentemente partono gruppi organizzati di individui che non hanno nulla da perdere nell'assalto dei quartieri residenziali di altri paraggi.

Con il concetto di Sprawl il *Cyberpunk* c'è venuto di nuovo incontro nel corso della nostra indagine, regalandoci sia una nuova semantizzazione dello spazio urbano sia un'immagine fattasi nel frattempo molteplice realtà.

¹ William Gibson, *Neuromante*, Editrice Nord, Milano 1993, p. 57.

² Laura Morandini, Luisa Morandini, Mauro Morandini, *Il Morandini 2008. Dizionario dei film*, Zanichelli, Bologna 2007.

³ Jean Gottmann, *Megalopoli*, Einaudi, Torino 1970.

⁴ Si parla di un'uscita a breve di un film tratto da *Neuromante*, il primo dei racconti che con *Giù nel cyberspazio* e *Monnalisa cyberpunk* compone il "ciclo dello Sprawl".

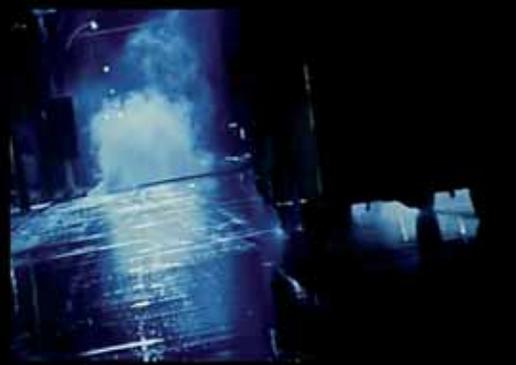
⁵ William Gibson, *La notte che bruciammo Chrome*, Mondadori, Milano 1999.

⁶ William Gibson, *op. cit.*

⁷ William Gibson, *op. cit.*

⁸ Il mostro per l'aristocratica Shelley è l'immagine della classe proletaria stessa, il suo simbolo e, come il proletariato, è una creatura collettiva e *artificiale*, asservita ad un *padrone*, a cui potremmo far vestire, visto che siamo in tema, i panni del vampiro Dracula, altra immagine simbolica ottocentesca. Entrambe le figure sono allegorie della scissione del corpo sociale provocata dalla rivoluzione industriale e dalla nascita del moderno proletariato. Enrico Livraghi, citando un più vecchio articolo di Franco Moretti apparso sulla rivista *Calibano*, n.2, 1978, ne discute ampiamente sul suo libro *Da Marx a Matrix*: «subito Moretti scrive: 'la paura della civiltà borghese si riassume in due nomi: Frankenstein e Dracula [...]. Sono due figure indivisibili perché complementari: i due volti orribili di una stessa società, i suoi *estremi*: il miserabile sfigurato e il possidente crudele. L'operaio e il capitale. [...] La letteratura del terrore nasce appunto *dal terrore della scissione sociale*, e dal desiderio di sanarla' (Moretti 1978, .77). Una "sociologia del mostro moderno" (come recita il primo capitolo del saggio morettiano) non può non avere come oggetto lo sfondo storico-economico e lo spaccato sociale in cui tale figura – il mostro, appunto – germina nelle sue forme trasfigurate e metaforico-allegoriche. Le pratiche brutali attraverso il quale il primo impetuoso sviluppo del capitalismo moderno si andava concretizzando erano talmente manifeste e dirompen-ti da apparire una superfetazione purulenta, una piaga passeggera da sottoporre a cure intensive e risolutive. 'Proprio per questo' sostiene Moretti 'tranne rare eccezioni, Dracula e Frankenstein non compaiono mai insieme. La minaccia sarebbe troppo forte: e la letteratura del terrore, dopo aver prodotto il terrore, deve anche cancellarlo, tranquillizzare. Deve ricostruire l'equilibrio spezzato, dar l'illusione di poter fermare la storia: perché il mostro esprime il dubbio che il futuro sarà mostruoso. Il suo antagonista, il nemico del mostro, sarà sempre, di contro, un rappresentante del presente, un concentrato di compiaciuta mentalità ottocentesca: nazionalista, sciocco, superstizioso, filisteo, impotente, soddisfatto di sé' (ivi, p. 78)". Continua più oltre Livraghi: "il mostro di Frankenstein si configura come la proiezione fantastica, minacciosa e insostenibile, di una trasformazione profonda che vede l'avvento sulla scena sociale della "razza" proletaria; si staglia, cioè, come la rappresentazione trasfigurata della forza-lavoro, smembrata e artatamente riassemblata nel processo di produzione del capitale. 'Ma il mostro' continua Moretti più oltre 'ci fa anche capire che in una società diseguale gli uomini *non sono* uguali. Non perché siano "razze" diverse, ma perché la disuguaglianza scava davvero la pelle, gli occhi, il corpo' (ivi, p.81). [...] Radicalmente opposto e insieme assolutamente identico al mostro di Frankenstein è l'altro mostro, il vampiro. Non per caso il loro affiorare dall'oscurità si presenta *simultaneo* e *ineluttabile*. [...] Se il vampiro di Polidori reca ancora le stimate di un tempo ormai tramontato, con quel suo sgozzare fanciulle 'al misero scopo di sopravvivere', il Dracula di Stoker si è ormai lasciato alle spalle simili anacronismi tardo-feudali, da capitalismo mercantile; e, anzi, 'all'opposto, è un imprenditore razionale, che investe il suo oro per espandere la sua signoria: per conquistare la City' (ivi, p.78). il conte Dracula, puntualizza Moretti, 'ha letto Adam Smith: sa che i servi, lavoratori improduttivi, assottigliano il reddito di chi li mantiene', per questo non ha servitù, conduce una vita sobria, non ama i lussi e le sfrenatezze del consumo. Dracula 'non ama spargere sangue: è il sangue che *gli serve*. Ne succhia quanto basta e non ne spande mai una goccia. Il suo fine non consiste nel di-

struggere a suo arbitrio la vita altrui, nello *sprecarla*: ma nell'*utilizzarla*. Dracula, insomma, è un risparmiatore, un asceta, un campione dell'etica protestante. E infatti non ha corpo. O meglio, non ha ombra. Ovvero, il suo corpo esiste, sì, ma è "incorporeo", "sensibilmente sovrasensibile", come scrisse Marx della merce' (ivi, p. 85). Soprattutto, si deve aggiungere, di quella merce universale che è il denaro. È denaro – un cumulo di impolverate monete d'oro di varo conio – quello che giace nelle segrete del castello di Dracula. Ma non ci resterà per molto. 'Il denaro che era sepolto ritorna alla vita, si fa capitale, si lancia alla conquista del mondo: questa, non altra, la storia di Dracula il vampiro' (ivi, p. 86). Insomma, nella livida figura di Dracula si riverbera una perfetta metafora del capitale, della morta cosa che risucchia la sostanza del vivente. Qui Marx, ancora citato, questa volta dal capitale, torna perfettamente a proposito: 'Il capitale è lavoro morto, che si ravviva, come un vampiro, soltanto succhiando lavoro vivo, e più vive quanto più ne succhia' (Marx 1964, p. 267)». Enrico Livraghi, *Da Marx a Matrix. I movimenti, l'homo flexibilis e l'enigma del non-lavoro produttivo*, DeriveApprodi, Roma 2006, pp. 36-39.



LA SCHIVATA

Titolo originale/L'esquive/**Titolo internazionale**/Games of Love and Chance/

Lingua originale/Francese/**Paese**/Francia/**Anno**/2003/

Durata/117'/**Genere**/Commedia/Drammatico/**Colore**/Colore/**Audio**/Dolby Digital/**Rapporto**/1,85:1/

Regia/Abdel Kechiche/**Soggetto**/Abdel Kechiche/Ghalia Lacroix/**Sceneggiatura**/Abdel Kechiche/Ghalia Lacroix/

Produzione/Jacques Ouaniche/**Distribuzione italiana**/Mikado/

Attori/**Personaggi**/Osman Elkharraz/Krimo/Sara Forestier/Lydia/Sabrina Ouazani/Frida/Nanou Benhamou/Nanou/Hafet Ben-Ahmed/Fathi/Aurélie Ganito/Magalie/Carole Franck/professoressa/Hajar Hamlili/Zina/Rachid Hami/Rachid/Meryem Serbah/madre di Krimo/

Fotografia/Lubomir Bakchev/**Suono**/Sophie Bousquet-Foures/**Montaggio**/Antonella Bevenja/Ghalia Lacroix/**Scenografia**/Michel

Gionti/**Locations**/Franc Moisin, Sain Denis, Parigi, Francia

Temi/periferia centrale/controllo/sicurezza/polarizzazione sociale e urbana



«Ognuno è condizionato, completamente condizionato dal proprio ceto d'origine, e ognuno resta con i suoi, e per quanto si travesta non sfuggirà mai alla sua condizione d'origine».

La storia: «Alcuni ragazzi della banlieue preparano uno spettacolo...».¹

Se *L'odio* di Kassovits prende per mano lo spettatore accompagnandolo nell'arco di un'intera giornata, interamente trascorsa sul filo di una tensione pronta ad esplodere, fino a dargli consapevolezza di una *banlieue* emarginata, violenta e tenuta sotto assedio dalla polizia, *La schivata* di Abdellatif Kechiche,² divenuto noto al grande pubblico per il suo ultimo film *Cous Cous*, ce ne restituisce un aspetto differente ma altrettanto autentico, quasi complementare. Dunque ci troviamo sempre nei meandri della *banlieue*, in uno dei suoi tanti quartieri della seconda cintura urbana. Stavolta però la *periferia centrale*, come l'abbiamo chiamata, rispetto a *L'odio* ci appare a colori; al contrario, sono gli stessi palazzi che in questo film la compongono a variare le loro tonalità estetiche dal nero al grigio metallico, fino al bianco.

Kassovits con *L'odio* ci mostra uno dei volti di cui si compone la *banlieue*. Ma ciò non significa che la *banlieue* possieda solo quell'aspetto, o che quella in particolare da lui raccontata sia la sola autentica, ammissibile, in cui l'unica dimensione da essa concepita è quella dell'odio e dello scontro. Kechiche ce ne mostra un'altra faccia, e nel farlo compie un gesto di rottura nei confronti non de *L'odio*, che registra una situazione realmente vissuta in determinati periodi da quelle zone urbane (anche quotidianamente se prendiamo in considerazione le statistiche dei falò di *bagnoles*), quanto di chi, quando si parla di periferie (specialmente al cinema) non ce la fa a resistere alla tentazione di sguinzagliare i soliti vecchi luoghi comuni ruotanti attorno alla droga o alla violenza fine a se stessa o ancora al degrado urbano dilagante. No, il regista sa che queste cose ci sono, ma sa anche che una periferia, quella precisa perife-

ria, la *banlieue*, non si limita affatto solo a quei fenomeni, ma ospita e nutre anche un'umanità calorosa che cerca di sopportare e allo stesso tempo emergere.

Quindi *La schivata*, filmata con piglio documentaristico, reso sensibile anche dall'uso di una mdp a spalla, in costante movimento, traballante, non è più vera ne meno vera de *L'odio* (o di altri film sulle *banlieue*) nel raccontare le storie che si dipanano in quella cornice urbana. Sono vere entrambe, entrambe le vicende raccontate possono essere accadute, o accadere, come di fatto accadono nell'universo della *banlieue*, specialmente se intesa in senso *globale*. Ciò che cambia sono i modi di raccontarla, di raccontare la vita che vi scorre e che la anima, che in questo caso sono completamente differenti. Ad esempio, se Kassovitz pone al centro della sua storia tre ragazzi ormai adulti senza alcuna prospettiva futura davanti a loro e con ben poche possibilità di fuga, Kechiche preferisce puntare il suo occhio meccanico sul mondo adolescenziale, sui problemi e i sogni di una generazione che, forse ancora per poco, può permettersi di farlo.

Lo spettacolo in questione è *Il gioco dell'amore e del caso* di Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux, scrittore e drammaturgo francese della prima metà del Settecento, maestro della chimica dell'innamoramento restituita al pubblico attraverso il gioco teatrale, sottile e psicologico, dove i personaggi cercano di mascherarsi per scoprire se sono corrisposti. In quella commedia in particolare i ricchi si travestono da poveri e viceversa, per scoprire alla fine che l'amore si crea *involontariamente* proprio tra coloro che versano nella stessa condizione sociale, al di là del mascheramento operato dal travestimento.³

Nel film di Kechiche la commedia di Marivaux e le vicende amorose di due adolescenti, Krimò/Osman Elkharraz e Lidiah/Sara Forestier (perché di questo in fondo *La schivata* racconta) scorrono parallele finendo spesso per somigliarsi e sovrapporsi. Krimò è un ragazzino timido e introverso, chiuso su se stesso in qualsiasi occasione della giornata e sembra schivare tutto ciò che potrebbe ferirlo fisicamente ed emotivamente, sia che si tratti di un regolamento di conti con un altro gruppetto di coetanei sia di far visita al padre in carcere che ogni settimana gli regala dipinti di barche a vela (metafora del desiderio d'evasione non tanto dalla prigione in sé quanto da quelle generali

condizioni d'esistenza che ve l'hanno condotto), o delle prime turbe sentimentali. Lidiah sembra invece essere il suo esatto opposto: spigliata, vivace, sicura di sé (almeno in apparenza), e soprattutto sa recitare e si ritrova perfettamente a suo agio nei panni del personaggio che interpreta, la serva Lisetta, mascherata però a sua volta (nella commedia di Marivaux) da Silvia, la padrona. Krimò al contrario non sa recitare, proprio come non sa esprimere ciò che sente e prova per Lidiah. Inizialmente non prende parte allo spettacolo ma pur di provarci arriva a chiedere al suo amico Rachid – che interpreta Arlecchino – di cedergli la parte in modo da poter entrare maggiormente in contatto con lei attraverso le parole del testo teatrale; insomma, come se queste parlassero per lui.

Quasi tutto il film, tranne una piccola e decisiva parentesi che poi andremo a vedere, è incentrato sul micromondo di questi ragazzi che chiacchierando costantemente e senza sosta, manco fossero in *trance*, sembrano galleggiare giorno per giorno tra i palazzi del quartiere, riversarsi negli atri, discutere di qualsiasi cosa con linguaggio ben colorito stando seduti sulle panchine dei piccoli vialetti che scorrono tra i palazzi popolari figli di un'architettura "basso-razionalista". Questi ragazzi sono vivi, energici, anche rabbiosi, hanno un proprio codice di comportamento social-sentimentale non scritto, ma che se messo in discussione, come dalla possibile intesa tra Krimò e Lidiah, porta al litigio e quasi alle mani.

Il regista ha chiesto loro, agli interpreti, di essere come sono nella realtà di tutti i giorni, senza false trovate di genere. Si bastano da sé, si sostengono anche scontrandosi tra loro, e crescono senza l'ombra soffocante della famiglia onnipresente, istituzione che giustamente Kechiche sembra bandire per quasi tutta la sua pellicola (la ritroveremo alla fine), o al massimo rappresentarla disgregata e stanca, come quella di Krimò, però senza mai entrare in moralismi o piagnistei a cui c'ha abituati troppo spesso il cinema di casa nostra.

Kechiche preferisce mostrare una quotidianità che si ripete simile a se stessa: «sceglie di parlare di ragazzi, d'amore e di teatro posando uno sguardo nuovo e personale sui quartieri-satellite delle grandi città. Però lo fa senza artifici: Con realismo, girando in luoghi autentici, e affidando le parti ad attori non professionisti». ⁴ Ecco perché abbiamo detto che per la riuscita del film do-

vevano non tanto "recitare una parte", quanto farlo davanti alla telecamera così come vivono ogni giorno. Di fatto è un compito difficilissimo il loro, di questi giovanissimi senza alcuna esperienza in fatto di recitazione, appunto perché devono recitare due volte, nella finzione teatrale e in quella cinematografica e sostenere dialoghi serratissimi (hanno spesso e volentieri la macchina da presa puntata in faccia), ma lo assolvono pienamente con grande naturalezza e espressività da professionisti. Il regista, con metodo pasoliniano, ha preso i suoi giovani attori dalla strada, direttamente dal quartiere in cui poi si è girato: «Sono liceali della cité, il 93, quartiere Franc Moisin, Sain Denis. Termine *cité* intraducibile in italiano, e soprattutto il 93, periferia radicale che nella geografia mentale dei parigini - ma ancor prima in cronache di istituzioni o giornali - viene considerata a alto rischio. Ci abita il proletariato contemporaneo francese che è anche algerino, tunisino quanto insomma una realtà coloniale come è la Francia, che mai ha rinunciato nonostante le proclamate indipendenze delle ex-colonie al suo ruolo centrale di controllo: economico, geopolitico, di immaginari». ⁵

Ma lì, nel quartiere, ogni distinzione etnica o religiosa sembra non contare affatto, specie tra i giovanissimi: oramai sono francesi a tutti gli effetti, e l'integrazione mancata nei termini in cui parla l'ordine *de la République* è solo una scusa ideologica. Il regista «racconta il sociale affidandosi alla parola, narra l'adolescenza violata delle periferie affidandosi al teatro, al gesto d'attore. Nessuno dei luoghi comuni del cosiddetto *cinema dell'integrazione* viene accarezzato dal regista. Piuttosto è come se Rohmer fosse precipitato tra i maghrebini e il suo stile avesse influenzato la vita nelle strade». ⁶

Dicevamo del discorrere ininterrotto dei ragazzi. Purtroppo la versione italiana del film si avvale di un doppiaggio oseremmo dire "romanesco" che non rende alcuna giustizia al *verlan* usato nella pellicola. «L'intensità e la violenza del *patois* di questo *milieu*, mix di *verlan*, slang e arabismi, consacrano la funzione esorcizzante del linguaggio. La durezza delle loro parole fa da contrappunto alla fragilità di questi giovani e Kechiche, con piglio da antropologo culturale, ci guida giocando con la lingua "scorretta", gli accenti, la sintassi, i prestiti, i neologismi (il *parler banlieue* è in continua mutazione) verso un luogo vicino geograficamente ma sconosciuto, tanto quanto ci è sconosciuta la

lingua ufficiale (in Francia il film è uscito in gran parte sottotitolato)».⁷ Da noi no. Misteri della distribuzione.

Comunque, il contrasto tra la lingua della banlieue e quella della commedia di Marivaux produce un effetto straniante, pari a quello prodotto dal vestito settecentesco comprato appositamente come costume di scena e indossato da Lidiah mentre cammina tra le *machine à abiter* della periferia parigina quando ogni giorno si reca alle prove dello spettacolo. È durante quest'ultime che la banlieue diventa doppiamente teatro: teatro di vita, compito svolto ogni giorno al di là dello spettacolo in questione, e teatro di scena inerente alla commedia. Le prove si svolgono all'aperto, in un parco pubblico, utilizzando tre gradoni in cemento come se fossero i resti delle gradinate di un'antica cavea greca, con i palazzi del quartiere a fare da quinte.

Seguendo la commedia di Marivaux i ragazzi si travestono, indossano una maschera che li faccia uscire – fin tanto che dura quella “magia” – da se stessi, dalla loro condizione quotidiana. Sotto la maschera sono ancora i ragazzi di sempre, veri ed autentici, ma con quella addosso possono permettersi pure il lusso di evadere e conquistare, anche solo temporaneamente, un'altra identità, o magari l'illusione di un'altra esistenza, semplicemente giocando.

La *banlieue* li guarda silenziosa, spiandoli con i suoi centinaia di occhi vitrei delle finestre dietro cui pare non abiti nessuno tanto sono silenziosi, e intanto è come se anche lei apprendesse e comprendesse di possedere quella stessa facoltà di mascheramento. Infatti, per tutta la durata delle prove che separa ogni giorno da quello finale in cui si svolgerà lo spettacolo, la *banlieue* sembra indossare la maschera di un quartiere conscio della propria normalità ricercata: il tempo sembra scorrere senza peso, leggero, volare coi dialoghi dei ragazzi, che parlano del loro futuro concludendo ogni frase con *inshallah!* (se Dio lo vuole) e che per preoccupazione immediata hanno solo problemi più o meno sentimentali, o comunque poco più importanti, come quelli che vive qualsiasi altro gruppo di adolescenti di qualunque altro quartiere simile nel mondo.

Fintanto che indossa quella maschera di tranquillità cercata e trovata il quartiere sembra come chiuso su se stesso. Così come il lavoro o le altre preoccupazioni da adulti, Parigi – ad esempio quella vista in mille cartoline o nel

romantico *Il favoloso mondo di Amélie* di Jean-Pierre Jeunet – è lontana anni luce, non è mai chiamata in causa, addirittura sembra non che esista, come sembra non esistere il suo ordine e la sua legge. Ma forse è solo apparenza, forse è solo una sensazione indotta dalla maschera dell'apparente normalità scesa sul circondario dei palazzi di quel frattale di *banlieue*. Qualcuno potrebbe dire che ciò sia strano, per un quartiere indicato come a rischio. Ma chiamiamo un punto. Tutto quello che mostra il film è *reale*, questi ragazzi recitano, ma recitano sulla base della loro viva vissuta quotidianamente e che ritorneranno a vivere una volta smisi i panni di scena (ci riferiamo sia al film in sé sia alla storia nella storia, ossia alla commedia di Marivaux). Ma è una microrealtà che, finché perdurano le prove e l'attesa trepidante per lo spettacolo finale, pare essersi dimenticata di una realtà ben più grande che la osserva e controlla, e che non tarda difatti a farsi sentire per mano poliziotta ad un incrocio stradale, dove alcuni dei ragazzi, insieme a Krimò e Lidiah, si erano fermati in auto per far sì che i due si chiarissero sentimentalmente una volta per tutte. Proprio quando le emozioni più vere stanno per venir fuori compare alle loro spalle una pattuglia, e l'incrocio si trasforma in un check-point di stampo mediorientale.

Nella durata di pochissimi minuti di una scena ferocemente cruda e violenta (di quelle che lasciano solo segni che non si vedranno mai, come sono abitate a fare le mani dei poliziotti sui loro corpi ma non nel loro animo), racchiusa nella lacrima che cola dal viso di una delle ragazze umiliate e coinvolte nel controllo, ecco che lo Stato - l'ordine *normale* delle cose - come a ristabilire la giusta distanza, il giusto equilibrio, cala pesantemente dall'alto come un fulmine a ciel sereno spezzando la fragilità di quella situazione creata dalla maschera con cui la *banlieue* si era vestita per quell'attimo durato giorni, imitando e seguendo l'esempio dei suoi figli. Ora la maschera cade, colpita da una realtà ancora più autentica e determinante. La scena si chiude così, con un probabile arresto di routine, ma non c'è dato saperlo. La mdp stacca sul sipario chiuso che pian piano si apre: lo spettacolo sta per iniziare.

Con queste parole l'insegnante che a scuola segue i ragazzi nella recita spiega la commedia che si accingono a rappresentare: «*Ciò che Marivaux ci dice è questo: i ricchi fanno i poveri e i poveri fanno i ricchi, e nessuno ne è ca-*

pace, nessuno ci riesce. E questo ci dimostra che noi siamo completamente prigionieri della nostra condizione sociale e che, quando uno è ricco da vent'anni o povero da vent'anni, per quanto si vesta di stracci se è ricco, o di pizzi e merletti, di abiti lussuosi se è povero, non potrà mai sbarazzarsi del suo linguaggio, di un certo modo di fare conversazione, di una certa maniera di esprimersi, di fare, che indica da dove uno viene. E d'altronde il titolo è Il gioco dell'amore e del caso, ma ci dimostra che in realtà non c'è il caso. I ricchi si innamorano di chi, nella pièce? Dei ricchi. E i poveri si innamorano di chi, nella pièce? Dei poveri. Dunque si riconoscono malgrado i loro travestimenti, e finisce che si innamorano sempre all'interno della medesima classe sociale. Dunque, non c'è il caso, ma non c'è nemmeno l'amore, l'amore come viene inteso abitualmente, vale a dire l'amore puro. Normalmente ci si innamora di un essere, di un essere puro, di un io profondo... mica di quello che c'è attorno. Invece no, dice Marivaux. Ognuno è condizionato, completamente condizionato dal proprio ceto d'origine, e ognuno resta con i suoi, e per quanto si travesta non sfuggirà mai alla sua condizione d'origine. Dunque, dovendo recitare dei ricchi e dei poveri che fanno i poveri e i ricchi, in certi momenti ci riescono, ma mai completamente, restano sempre tracce della loro condizione. Ma per lo più non ce la fanno proprio».

Possiamo a ragione vedere come queste parole si sposino anche alla situazione vissuta dalla *banlieue* per come l'abbiamo poco sopra esposta. La *banlieue*, in questo presente, è la *banlieue*: non può far finta o illudersi di essere qualcos'altro. Se lo fa, cioè se prova anche solo ad esserlo per un periodo pur breve, anche solo travestendosi per provare ad essere diversa, per provare una qualche normalità, ci sarà sempre un ordine delle cose – magari l'ordine della *Républic* espresso dalla forza e dal controllo poliziesco del territorio – a rammentarle la propria condizione che in fin dei conti non può neanche mascherare completamente, almeno finché si rimarrà in questa situazione presente. Anche architettonicamente parlando, non le si può cucire addosso un bel vestito illusorio che nasconda una contraddizione ben più profonda.

Comunque l'intervento della polizia produce un effetto simmetrico: se da una parte è violento, costrittivo e umiliante per i ragazzi, dall'altra parte consente loro di ritrovare quell'unità che prima, vuoi per le beghe e i contrasti

dell'età, vuoi per le rivalità sentimentali, mancava. Ora che ha strappato via le maschere dietro cui giocavano ad essere qualcun altro, dona loro una nuova consapevolezza di se stessi (nonché una piccola e iniziale dose di odio che può venir buono per il futuro), prima nascosta sotto la maschera e ora svelata. «" *L'Esquive* non è un film sui rapporti tra teatro e vita o sull'adolescenza. Al contrario cerca di smascherare la menzogna e il suo corollario, quei codici che rinchiudono la vita e dove senza un'armatura si soffoca", aveva detto Kechiche a *Libération*».⁸

La scena finale del film mostra i ragazzi finalmente intenti nella recitazione della *pièce* tanto sudata, una recitazione che scorre via liscia e senza fronzoli, come se si sentissero finalmente liberati e cresciuti, una volta messi dinanzi all'evidenza. La *pièce* può essere consumata e la maschera definitivamente tolta, non serve più. Ognuno è ora consapevole del proprio ruolo sociale. In questa stessa scena compaiono le famiglie, anche coi bambini più piccoli. Kechiche, che aveva evitato di mostrarcele chiuse e abbruttite negli appartamenti-bozzolo dei blocchi condominiali, ripiegate su se stesse nella loro condizione *unidimensionale*, ce le mostra ora disciolte e mescolate in un unico insieme umano, omogeneo e eterogeneo allo stesso tempo, che assise allo spettacolo, mescolato nello spazio condiviso della sala, qualsiasi sia l'etnia d'appartenenza che ormai nulla più conta.

La *banlieue*, consapevole della sua presente condizione, sembra ritrovarsi nella sua essenza di essere *centro*. E questo film, come parte del cinema contemporaneo, sembra accorgersene, filmando per i suoi spazi mettendo a frutto la lezione appresa anche dalla *Nouvelle Vague*.

¹ Giovanna Bragana, Recensione in *Duellanti*, marzo 2005.

² «Abdellatif Kechiche, nato a Tunisi, esordì sullo schermo come attore negli anni Ottanta diretto da Abdelkrim Bahloul (*Le thé à la menthe*, 1984), poi insieme a Techné che lo veste dei panni di un gigolò in *Les Innocents*, e a Nouri Bouzid, *Bezness*, ancora un ragazzo che cerca soldi facili rovesciando lo stereotipo della «marchetta» mediterranea. La regia arriva con *La faute à Voltaire*, storie di immigrazione «sans papiers» e incontri in una metropoli, Parigi, nei suoi fuoricampo e in quelle zone di vita parallela poco visibili al cinema. Protagonisti Sami Bouajila e la ex-adolescente maudit in *La vita sognata sognata degli angeli* Elodie Bouchez, qui ragazza *sdf*, senza-fissa-dimora (e sempre maudit) nel cuore prima che nelle economie, che intreccia i suoi vagabondaggi già nuova possibile *flânerie* a quelli di Boujiala, ragazzo tunisino sbarcato come tanti altri senza documenti a Parigi». Cristina Piccino, Recensione in *Il Manifesto*, 4 marzo 2005.

³ L'intreccio dell'opera si basa sullo scambio di ruoli che avviene, per caso, tra alcuni dei personaggi della commedia. Orgone ha una figlia, Silvia, alla quale concede di vestire i panni della sua cameriera, Lisetta, allo scopo di studiare segretamente i comportamenti del suo futuro sposo, il giovane Dorante. Anche Dorante, però, ha usato lo stesso stratagemma: mascherato da Arlecchino, suo servitore, studierà il comportamento di Silvia. Silvia e Dorante, nei panni dei rispettivi servi, si innamorano e la stessa cosa accade anche ai due servitori che indossano le vesti dei loro padroni. Silvia è amareggiata dal fatto di essersi innamorata di quello che crede un servo ma Dorante le rivela la sua identità e Silvia, per vendetta, non gli svela di non essere Lisetta e chiede a suo fratello Mario di fingersi uno spasimante per farlo ingelosire e testarne la tempra. La commedia termina con il doppio matrimonio che si celebra tra Silvia e Dorante e tra Arlecchino e Lisetta.

⁴ Roberto Nepoti, Recensione in *La Repubblica*, 11 febbraio 2005.

⁵ Cristina Piccino, Recensione, cit.

⁶ Piera Detassis, Recensione in *Ciak*, febbraio 2004.

⁷ Giovanna Bragana, Recensione, cit.

⁸ Cristina Piccino, Recensione, cit.



LA TERRA DEI MORTI VIVENTI

Titolo originale/Land of the Dead/**Titolo completo**/George A. Romero's Land of the Dead/

Lingua originale/Inglese/Spagnolo/Italiano/Polacco/Francese/**Paese**/Canada/Francia/USA//**Anno**/2005/

Durata/93'/97' Director's Cut/**Genere**/Horror/**Colore**/Colore/B/N/**Audio**/Dolby Digital/**Rapporto**/2,35:1/

Regia/George A. Romero/**Soggetto**/George A. Romero/**Sceneggiatura**/George A. Romero/

Produzione/Mark Canton/Bernie Goldmann/Peter Grunwald/**Distribuzione italiana**/UIP/

Attori/Personaggi/Simon Baker/Riley/Dennis Hopper/Kaufman/John Leguizamo/Cholo/Asia Argento/Slack/Robert Joy/Charlie/Pedro Miguel

Arce/Pillsbury/Krista Bridges/Teahouse/Eugene Clark/Big Daddy/Jason Gautreau/Gus/Christopher Russell/Barrett/**Fotografia**/Miroslaw

Baszak/**Montaggio**/Michael Doherty/**Musica**/Reinhold Heil/Johnny Klimek/**Scenografia**/Arvinder Grewal/**Effetti speciali**/Brock Jolliffe/Jeff

Skochko/Jeff Campbell/Jon Campfens/Anthony Paterson/**Locations**/Brampton/Kleinburg/Mississauga/Toronto, Ontario, Canada/Evans

City/Monroeville/Pittsburgh, Pennsylvania, USA

Temi/periferia centrale/controllo/sicurezza/polarizzazione sociale e urbana/territori metropolitani



LA TERRA DEI MORTI VIVENTI/GEORGE A. ROMERO

«La vita continua a *Fiddler's Green*, nel cuore di una delle più antiche e grandi città d'America. Delimitato sui tre lati da imponenti fiumi, il *Fiddler's Green* offre una vita di lusso nel grande vecchio stile. Cenate in uno dei nostri sei raffinati ristoranti, cercate il regalo perfetto nei fornitissimi centri commerciali...».

La storia: «Gli zombi sono ormai i padroni della terra. Gli umani si sono barricati in un centro urbano fortificato: i ricchi se la spassano in grattacieli di lusso (*Fiddler's Green*), i poveri fanno la fame. Un gigantesco carro armato (*Dead Reckoning*) all'esterno fa strage degli zombi inermi finché, più aggressivi e intelligenti, guidati dal colosso nero *Big Daddy*, si accingono a invadere il complesso residenziale».¹

Dopo anni di silenzio interrotti di tanto in tanto solamente dal brusio sommesso e reverenziale delle voci dei numerosi fan sparsi per il mondo che accennavano ad un suo probabile ritorno dietro la mdp e soprattutto davanti a loro, le sue creature predilette, ecco che a distanza di ben vent'anni esatti da quello che doveva essere l'ultimo capitolo della saga sui morti viventi, *Il giorno degli zombi* (1985), il vecchio "profeta" George ritorna dall'oltretomba della cinematografia in cui lo *star system* lo aveva – indirettamente – relegato per catapultarci in una nuova e angosciata avventura claustrofobica e apocalittica, portandosi appresso quelli che, strada facendo, sono diventati suoi autentici figliocci.

Relegare però il film semplicemente al ghetto del genere horror sarebbe alquanto riduttivo, eppure sono in molti, specie negli USA, ad averlo snobbato come tale. *La terra dei morti viventi* al contrario è una vera e propria distopia (soprattutto, dal nostro punto di vista, metropolitana), un'analisi del corpo sociale e urbano presente, se vogliamo anche una critica feroce all'America degli

ultimi anni o decenni (e non è un caso che là i mass media non abbiano apprezzato il film),² con risvolti sociopolitici molto più evidenti (se mai ce ne fosse stato il bisogno) dei precedenti tre. Ripercorriamone brevemente le tappe partendo dalla figura dello zombi, forse il mostro del vasto bestiario del genere horror che più tocca le nostre corde emotive: per un vivo non c'è nulla di più terrificante e angosciante di un morto che torna in vita solo per divorare fresca carne umana, senza mai dargli tregua.

Ebbene, questa celebre figura cinematografica dall'andamento ciondolante ma inarrestabile, era nota al pubblico da ben prima che un ragazzotto newyorkese trapiantato a Pittsburgh ne reinventasse completamente l'immagine e il profondo significato intrinseco che continuano a trascinarsi tutt'oggi appresso.³ Ma saltiamo direttamente a quella notte del '68 quando, con una troupe striminzita, così come il budget a disposizione, George Romero – con quello stile quasi da *cinéma vérité* – spiazzò totalmente pubblico e critica realizzando uno dei capolavori della cinematografia moderna, autentico specchio di una società che divora se stessa, in via di putrefazione (e non in "rivoluzione" come si è soliti dire di quegli anni) come le carni del morto che ritorna in vita. Poi vennero gli anni Settanta e le atmosfere si fecero ancora più buie e cupe: «Il '78 è l'anno di *Zombi*, l'*Apocalypse Now* del cinema horror [...]: Romero traccia le coordinate dell'apocalisse, e lo fa come un fuorigioco della macchina da presa, un *son of the 60's* incattivito che ci dice brutalmente le cose come stanno».⁴ *Il giorno degli zombi*, che doveva chiudere idealmente la famosissima trilogia romeriana, è invece autentico figlio degli Ottanta, «un tripudio di viscere e pessimismo cosmico».⁵ Gli anni Novanta, quelli della pretesa fine-della-storia, registrano invece l'assenza degli zombi di Romero dal grande schermo, come se il regista abbia voluto sottolineare la totale rimozione da parte del mondo verso quel "problema" individuato coi film precedenti, che pertanto è ora come ignorato e rimosso dalla memoria di coloro che, in ottica romeriana, potremmo chiamare i *vivi*.

Ed eccoci infine al 2005. La Storia non è affatto terminata, al contrario è in fermento come non mai, e *La terra dei morti viventi* è il capitolo che ne registra il proseguo e (forse) chiude quella che di fatto è divenuta una tetralogia: «Con il mio cinema racconto quello che sta accadendo nella società americana».

na. *Land of the Dead* potevo girarlo alla fine del 2001, ma mi hanno spiegato che era troppo deprimente per il dopo 11 settembre». ⁶ Per l'occasione Romero si affida per la prima volta ad una grande casa di produzione, l'Universal, e affianca agli artigianali effetti speciali altamente gore e splatter quelli creati in digitale dal computer.

Partiamo dall'inizio. I titoli di coda scorrono su alcune immagini che ripercorrono le fasi dell'espansione sul pianeta del morbo pestifero che ha dato il via all'epidemia, dagli anni Sessanta ad oggi, accompagnandole ai commenti increduli dei mass media: «*La gente sta organizzando degli avamposti nelle grandi città, e sta raziando piccoli centri alla ricerca di viveri come dei fuorilegge*» è uno degli ultimi che sentiamo, e ben riassume la situazione mostrata dal film. Si inizia con un breve piano-sequenza. Siamo al crepuscolo e la mdp scorre lenta sul panorama desolato di un quartiere suburbano *all'americana*, spettrale. Tra i giardinetti e le piccole case in legno si aggirano silenziosi gli zombi (mai però chiamati tali nel film, ma "appestati", pessima traduzione dell'originale "walker"), dall'aspetto forse mai così malinconico e triste – come ad esempio quei tre nel gazebo intenti a emettere lentamente sempre la stessa nota stonata dagli ottoni che usavano quand'erano in vita.

In realtà qualcosa sta cambiando in loro, specialmente in uno, Big Daddy/Eugene Clark, il benzinaio. Sembra aver sviluppato una maggiore articolazione della mano, cammina più eretto e di conseguenza, come in un nuovo processo di ominazione, comincia a articolare dei versi gutturali, prime forme di linguaggio, a cui gli altri zombi reagiscono. Ecco che pian piano non appaiono più come quella somma di individui morti chiusi in sé stessi che si trascinano stanchi in cerca di cibo umano, ma una massa che cerca di correlarsi attraverso l'informazione, seppur rudimentale e primitiva. Riley/Simon Baker, colui che guida la squadra di mercenari provenienti dalla città a compiere razzie nei quartieri suburbani infestati dagli zombi e rifornire di provviste di ogni sorta lì rimaste gli abitanti del centro urbano protetto militarmente, se ne accorge ben presto:

«*Cercano di essere come noi*» gli dice una recluta.

«*Erano come noi. Stanno imparando ad esserlo di nuovo*» risponde lui.

«*È impossibile. Un germe o qualche forza diabolica li fa camminare ma c'è una bella differenza tra noi e loro, comunque: sono morti. È come se fingesse- ro di essere vivi*».

«*Non lo facciamo anche noi? Far finta di essere vivi?*».

Di lì a poco si scatenerà la razzia e il conseguente massacro degli zombi che vi si intromettono, ipnotizzati per lo più a guardare i fuochi d'artificio – trovata geniale di Romero – che gli uomini sparano nel cielo per distrarli. Big Daddy però non abbozza più al tranello, ha imparato, e cerca di scuotere anche gli altri che nel frattempo cadono come mosche sotto i colpi di mitragliatrice sparati dal Dead Reckoning, il mezzo blindato usato per le incursioni nei sobborghi infestati. Finita la razzia e la parziale mattanza i mercenari fuggono in direzione della Città, che d'ora in poi scriveremo con la maiuscola per darle un chiaro senso di generalizzazione, come del resto prevede il film. Big Daddy, che vediamo sviluppare anche sentimenti di rabbia, si mette in marcia in tal senso, seguito da tutti gli altri, intenzionati a dare l'assalto a quella fortezza urbana così poco distante.

La Città però è sita su di un grande rettangolo di terra, lambito su due lati dai fiumi e il terzo protetto da guardie armate e cavi percorsi dall'alta tensione. Romero ce la mostra con una bella panoramica diurna. Questo lembo di terra circoscritto e protetto è ricoperto da una fitta boscaglia di palazzi e grattacieli. Sembra l'isola di Manhattan. Al centro svetta un grattacielo residenziale ben più alto di tutti gli altri, il Fiddler's Green, sede del potere nonché abitazione del signor Kaufman/Dennis Hopper, suo proprietario, e imprenditore grazie al cui denaro è stato possibile realizzare non solo il grattacielo in questione ma l'intera opera di protezione della città e della sua popolazione ancora biologicamente viva. I mercenari che abbiamo descritto sono alle sue dipendenze: depredano e sfoviscono di numero la fauna locale zombesca esterna alle "mura" in modo che non dia troppi problemi crescendo in massa; perché si sa, il loro numero non potrà mai diminuire *naturalmente*. La panoramica attraverso la quale prendiamo visione della città però ancora non ci consente di scoprire cosa essa nasconda al suo interno, quale sia la reale condizione della popolazione che la abita.

Ecco come Romero ci porta a conoscere entrambe le sue facce. Di ritorno dalla nottata di razzie i mercenari guidati da Riley, malinconico e razionale, e Cholo/John Leguizamo, quasi il suo alter ego per via della sua impulsività e spericolatezza, arrivano a quello che potremmo definire il primo muro di cinta al di là del fiume, nei territori infestati dagli zombi, un posto di blocco controllato da militari e protetto semplicemente da una rete metallica e qualche pannello di legno inchiodato. Da lì un tunnel sotterraneo nascosto sorpassa il fiume e porta dritti ai piedi del Green.

Cholo e Riley prendono strade differenti. Il primo infatti è intenzionato a recarsi all'appartamento del signor Kaufman, pretenzioso ora di reclamare anche lui una piccola nicchia di benessere e ricchezza nel grattacielo dopo i tanti servizi svolti alle sue dipendenze. Lo vediamo emergere dal sottosuolo nell'atrio del Green, che sembra quello di un grande e lussuoso centro commerciale (in effetti svolge anche tale funzione), coi negozi e le vetrine stracolme di merci tutt'intorno. Lo spazio è percorso da poca gente, all'apparenza felice, che parla di acquisti e si specchia nei vetri riflettenti delle vetrine. Una voce automatica e calda come può essere quella che esce da un altoparlante annuncia sorniona: *«Appuntatelo sul calendario. Il signor Kaufman invita cordialmente i residenti del Green a un ballo mascherato che si terrà la vigilia di ognissanti. È proibito presentarsi così come siete»*.

L'atrio ricorda certe strutture architettoniche di Santiago Calatrava. La galleria centrale infatti è sovrastata da enormi archi catenari (o parabolici) bianchi slanciati verso l'alto che sorreggono una copertura in vetro, materiale che sembra avvolgere e riflettere il tutto, in uno sfoggio di tecnologia edilizia e design del particolare e degli interni che non ci saremmo mai aspettati di trovare in un mondo post-apocalittico dominato dai morti, in cui i vivi rischiano l'estinzione definitiva. Ma l'atrio non è solo alta architettura contemporanea: al suo interno vengono riproposti anche edifici del passato, vecchie reminescenze estetiche mirate forse a far sentire gli abitanti dei piani superiori a loro agio, come se, al sicuro nella conchiglia del grattacielo, nulla in realtà fosse cambiato rispetto a *prima*.

La mdp segue Cholo passare spaesato – lui uomo d'azione e insolito a quei luoghi – tra le vetrine e i bistrò, e tuttavia bramoso di farne al più presto parte;

lo segue per poi arrestarsi su una gabbia di uccellini che cantano allegramente al suo interno, evidente immagine allegorica della facoltosa e ricca popolazione autosegregatasi all'interno del grattacielo come in un disperato tentativo di sentirsi protetta da tutto ciò che ha lasciato o costretto a lasciare all'esterno – e non stiamo parlando solo dei zombi, come vedremo. Tuttavia, anche se dorata, il grattacielo in quelle condizioni è pur sempre una prigionia, e nessuna prigionia straripante di merci riesce a colmare tutto quel senso di angoscia, d'esclusione dal mondo, di una fine ormai prossima che non tarderà ad emergere da sotto quella patina di felicità artificiale, agognata anche da Cholo, ma da cui nei fatti è respinto. Ecco il suo dialogo con Kaufman, avvenuto nel suo attico insonorizzato all'ultimo piano del grattacielo da cui governa quell'angolo di mondo:

«Con i ventimila dollari che mi deve di ieri sera, insieme ai soldi di tutte le altre notti, mi ci posso comprare una casa».

«Vuole intendere qui al Green?».

«Sì, perché no?».

«Sono desolato signor DeMoura ma... c'è una lunghissima lista d'attesa».

«Lunga quanto?».

«Bè, lei sa, questo è un posto estremamente ambito, lo spazio è molto limitato...».

«Vuol dire riservato...».

«...C'è il consiglio d'amministrazione e il comitato di tutti i soci. Sono loro che devono approvare».

Insomma, niente da fare. Cholo, dopo aver anche rischiato l'eliminazione fisica da parte di Kaufman per via delle minacce espressegli contro, ritorna nel luogo da cui era venuto meditando vendetta, lo stesso luogo dove si è diretto Riley subito dopo esser rientrato in città, che ora scopriremo quindi presentare un ulteriore e complementare faccia rispetto a quella artificiale e *drogata* del Green.

Riley, accompagnato dal suo fedele amico Charlie, riemerge quindi dalle viscere della terra per ritrovarsi non nell'atrio del lussuoso grattacielo, ma al suo immediato esterno, trovandosi di fronte una città pressoché deserta, silenziosa, in disfacimento. Romero amplifica nello spettatore questo senso di

smarrimento attraverso numerose riprese dall'alto dei grattacieli, alcuni campi lunghi e lunghissimi che sottolineano come il corpo umano, ridotto a piccolissime dimensioni, si disperda quasi nell'inquadratura al confronto delle masse degli edifici che lo circondano.

Riley e l'amico percorrono queste strade vuote e desolate – scenario urbano più consono agli zombi – come di fatto sembrano essere entrambi, ora che percorrono nel silenzio quegli anfratti urbani. Lo spazio entro cui vagano è ciò che si estende nei dintorni del Fiddler's Green, che col suo aspetto imponente e soprattutto con la sua immagine pulita, luminosa e opulenta contrasta nettamente coi dintorni, che ora sappiamo disabitati per via della gente trasferitasi e concentrata nella pancia del grattacielo. Riley e Charlie quindi si stanno allontanando da quest'ultimo, diretti dall'altra parte della Città, i bassifondi lontani dalle sue luci, e per farlo sono costretti ad attraversare un ulteriore posto di blocco con guardie armate che controllano ciò che entra e ciò che esce dal perimetro di influenza del grattacielo: abbiamo quindi una *enclave* nell'*enclave* più grande che è la Città.

Ma la popolazione che abita la prima è ben poca rispetto a quella che vivacchia arrangiandosi al di fuori della stessa. Appena usciti infatti i due amici si mescolano improvvisamente all'altra grande fetta di popolazione esclusa dai privilegi del Green, che staziona ai margini della città, compresa, o per meglio dire compressa tra il perimetro militarizzato del grattacielo e quello della Città che dà sul territorio degli zombi. Tale popolazione appare allora estranea sia all'uno che all'altro gruppo: le provviste che i mercenari portano nella Città vanno dritte nella pancia del grattacielo, e solo le briciole cadono nei bassifondi. Dice uno di loro rivolto alla folla:

«Per quanto permetterete a Kaufman di dettare legge? Vi piace lustrargli le scarpe? Non l'ha costruito lui quel posto [il grattacielo], lo comanda soltanto. S'è preso il meglio per sé e ha lasciato noi qui a marcire nel ghetto, ma se siamo tutti uniti nella causa renderemo questo un posto dignitoso per viverci».

E poi rivolto a Riley:

«Unisciti a noi Riley... insieme saremo inarrestabili».

«Nessuno è inarrestabile, Manolete. Ti senti escluso, segregato. Ma io guardo lì [i cavi elettrici che impediscono agli zombi di penetrare nella Città] e

capisco che siamo tutti segregati. Io sto cercando un mondo dove non ci siano barriere».

L'intenzione di Riley e Charlie infatti è di fuggire verso nord, in cerca di qualcosa che non sanno neanche loro di preciso. Ma una serie di contrattempi li blocca nel ghetto della città, dove passano la notte, tra la folla che annega la propria angoscia nell'alcol e nel gioco d'azzardo, le merci con cui Kaufman compra la loro fiducia: *panes et circenses* insomma. Cholo intanto ha rubato il Dead Reckoning portandolo al di là dei fiumi ed è intenzionato a far saltare in aria il Green sparandogli contro un missile se Kaufman non gli consegnerà cinque milioni di dollari. A questo punto il magnate è costretto a chiedere aiuto a Riley per recuperare il mezzo. Con Charlie, Slack/Asia Argento (nel frattempo conosciuta) e una scorta di altri tre individui, si avventura alla ricerca del mezzo in quelli che erano stati i loro territori di caccia fino alla notte precedente, ed ora defezionati anche dagli zombi che, in massa e guidati da Big Daddy, stanno marciando nella direzione opposta, decisi ad entrare nella Città. Ora saranno loro a fare la parte dei cacciatori.

Prima di procedere oltre ricostruiamo nella nostra mente l'immagine della Città elaborata e mostrataci da Romero; magari scopriremo che da *La terra dei morti viventi* a *Il pianeta degli slum* di Mike Davis il passo è breve. Abbiamo innanzitutto un pianeta quasi interamente dominato dagli zombi. Ormai hanno infestato ogni luogo, urbano o meno, e quei pochi che si salvano dalle loro orde sono trincerati dietro massicci dispositivi di protezione, sicurezza e controllo. Alcuni centri maggiori sono riusciti in quest'intento, come appunto la città del film di cui il regista non ci svela mai il nome, come a volerla renderla d'esempio nei confronti del mondo intero. Chiudendosi su se stessa si esclude consapevolmente dal mondo e dalle masse affamate che ora lo popolano, affamate in questo caso di carne umana viva, anch'essa di fatto esclusa, sottratta al loro, diciamo, uso e consumo. Quindi la situazione vista dall'alto appare nel seguente modo: gli zombi brancolano nei tanti sobborghi di case basse, *slum* di *bungalows* che circondano la città, conducendo la loro effettiva non vita, e gli umani sono rinchiusi a loro volta nella Città iperprotetta, conducendo in fondo anche loro una vita avulsa da ogni significato, specie chi s'è rinchiuso grazie al suo denaro dentro l'*enclave* del grattacielo. Ecco quindi che la Città,

già *enclave* di per sé, ne presenta al suo interno un'ulteriore, riservata solo a chi se la possa comprare: al vertice poi c'è Kaufman e il suo consiglio d'amministrazione. Gli altri intanto bivaccano al di fuori di essa, nei bassifondi della Città, esclusi nella stessa dai loro simili e per primi minacciati dagli zombi se mai questi dovessero sfondare le linee protettive, o attraversare i fiumi.

Insomma, prima avevamo visto l'immagine allegorica del canarino in gabbia, ma in realtà tutto il film è allegoria rispetto alla situazione mondiale presente, sia per quel che riguarda la "teoria o legge della popolazione" sia per l'organizzazione dello spazio metropolitano globale, spezzettato in territori conflittuali tra loro.

«Sinceramente penso che gli zombi siano una delle migliori rappresentazioni della classe operaia americana»⁷ ha dichiarato all'uscita del film Romero. La frase è di per sé molto interessante, anche se potremmo andare ancora più a fondo nel suo significato. Ad esempio, potremmo vedere negli zombi la figurazione dell'enorme sovrappopolazione *relativa* stagnante che vive oggi, in prevalenza nel cosiddetto "Terzo Mondo", ai margini dei maggiori centri e snodi metropolitani: gli zombi nel film sono maggioranza assoluta, non più governabile, non più assorbibile, mentre nel primo della tetralogia, *La notte dei morti viventi*, cominciavano appena la loro crescita. Di fatto si era alla fine degli anni Sessanta, gli anni che videro l'avvio del rincoglimento televisivo, del cosiddetto boom economico, dell'alta produttività del lavoro richiesta dal Capitale a cui è seguita in conseguenza l'inizio di quella sovrappopolazione entro il ciclo produttivo, espulsa e riassorbita a seconda dell'andamento economico, e parallelamente le prime avvisaglie di quella stagnante ai suoi *margini*, fuori dai parametri che lo regolano: gli zombi erano ancora pochi perché quest'ultima era poca.

Ma col passare di qualche decennio questa sovrappopolazione-zombi cresce sempre più, fino ad essere oggi maggioranza irreversibilmente stagnante e superflua, e quindi definitivamente espulsa: proprio come nel film, dove gli espulsi dalla Città – dove è conservata la merce (e la carne) – sono gli zombi che brulicano esternamente nella loro non-vita priva di senso. Sono loro che premono costantemente sui suoi confini.

Potremmo poi vedere negli umani accampati nei bassifondi, fuori dall'*enclave* del grattacielo, quella sovrappopolazione sempre presente in ogni fase attraversata dal capitalismo, ossia quella definita fluttuante, espulsa e riassorbita anch'essa a seconda delle crisi ricorrenti nel ciclo produttivo. Nel film composta per lo più da mercenari o ex tali, e dalle loro famiglie, viene impiegata dalla borghesia per sbrigare le faccende più delicate o assolvere a qualche manchevolezza, per poi sbarazzarsene al momento che non serve più, o con la prigione o in pasto agli zombi.

Passiamo allora con l'occuparci della popolazione che occupa il grattacielo, in cui potremmo vedere la classe borghese, anch'essa inutile, superflua e decadente, nonché cinicamente e indirettamente *assassina*, che pone urbanisticamente in prima linea coloro che vivono nei bassifondi, esponendoli per primi alle fauci degli zombi, sperando così di salvarsi conquistando più tempo in una possibile fuga. Dice Kaufman:

«Capisco che alcuni di voi sono preoccupati ma nel caso qualcosa andasse storto sono state prese delle misure. Ho predisposto dei punti di soccorso con cibo e viveri che ci saranno di sostegno durante il viaggio».

«Il viaggio per dove?».

«Ovunque decidessimo di andare. Sono stati scelti dei luoghi alternativi per noi e le nostre famiglie come pure per il necessario personale di supporto».

«Come sistemi tutti gli altri?».

«Tutti gli altri possono essere sostituiti da altri. Arriverà il giorno in cui dovrai tu assumerti delle responsabilità, ma in questo momento le responsabilità sono mie. Interamente mie. È grazie al mio ingegno che ho preso il vecchio mondo e l'ho fatto diventare qualcosa di nuovo. Ho messo quelle barriere perché fosse al sicuro. Ho assunto dei soldati e ho pagato per farli addestrare. Ho preso la gente dalla strada e ho dato loro il gioco e il vizio, cosa che mi costa denaro, ma l'ho speso perché la responsabilità è mia. Ora capisci quel'è il significato della parola responsabilità? Dobbiamo fare... quello che dobbiamo fare».

Ormai anche totalmente priva di quel fascino decadente e indiscreto sarcasticamente donatole un tempo da Luis Buñuel, appare definitivamente come svuotata da ogni reale funzione e, chiusa pressoché ermeticamente nel gratta-

cielo, sembra non volerne sapere di uscire. La sua è quasi un'attesa, come quella vista ne *L'angelo sterminatore*, ma senza l'ansia di evadere dalla sua prigione ricercata; piuttosto con l'ansia terribile che qualcuno possa entrarvi. Un'attesa della morte quindi – dello zombi sterminatore? – da consumarsi in giorni tutti uguali trascorsi quasi da immemori nel silenzio ovattato delle stanze del grattacielo.

Infine c'è lui, Kaufman, la personificazione del Capitale, alloggiante al vertice della piramide, nell'alto dei cieli, nell'attico ultimo del grattacielo di cui si è impossessato. La sua figura richiama alla mente anche quella dell'architetto Anthony Royal, uno dei protagonisti del libro *Il condominio* scritto da James Ballard: come lui abita e governa al di sopra di tutti, come lui farà una brutta fine.

Ritorniamo adesso a quanto mostrato dal film. Eravamo rimasti agli zombi che avanzavano inesorabilmente nella notte verso le luci accese del grattacielo, come se fossero per loro un richiamo. La loro marcia era iniziata la notte precedente e proseguita per tutto il giorno, abbattendo improvvisate barriere in legno e dimostrando quindi una sempre maggiore tendenza all'organizzazione in vista del loro obiettivo finale: la Città.

In seguito penetrano in massa anche il primo posto di blocco protetto da militari e rete metallica: l'esito è ovvio, ma anche qua gli zombi dimostrano di essersi in parte evoluti. Se prima magari si sarebbero fermati a banchettare ore ed ore sui resti dei cadaveri dei soldati, adesso, come se avessero ben piantato in mente lo scopo della loro marcia, superato il primo ostacolo non lo consumano iloticamente ma si rimettono in cammino. Il punto è che a differenza degli altri episodi non è tanto il consumo di carne umana qua a smuoverli e neanche una sorta di presa di coscienza intellettuale, quando lo sviluppo come di un sistema nervoso e quindi di un sentimento di rabbia ora accumulata che li porta a reagire alle continue incursioni e raid notturni degli umani, penetranti nel loro territorio come truppe d'assalto e miranti anche a sfoltire quella troppa sovrappopolazione ammassatasi ai margini che altrimenti potrebbe diventare pericolosa – come del resto succede nella realtà quotidiana in molti *slum* del pianeta.⁸

Eccoli ora, i nostri zombi, tutti in fila come un esercito davanti all'argine in cemento del fiume. È questa una delle sequenze più potenti di tutto il film, se non dell'intera tetralogia. La mdp scorre lenta riprendendoli con una breve carrellata laterale e comprendendoli nella stessa inquadratura insieme al fiume che si perde in prospettiva sullo sfondo. Il fiume è un margine, un ostacolo, anzi, l'*ostacolo* da superare. Da sempre. Oltre quello sta l'obiettivo. Inizialmente non sanno bene cosa fare, poi si fa avanti Big Daddy. Guarda il riflesso delle luci del grattacielo sulla superficie dell'acqua. Percepisce che il suo obiettivo è lì, a portata di mano e, nel fare come per prenderlo, dopo un breve tentennamento si getta con la solita andatura goffa in acqua, e in un attimo sparisce inghiottito. Gli altri zombi rimasti a riva appaiono stranamente preoccupati. Romero insiste sull'acqua ferma. Nulla si muove. Poi la mdp passa sull'altra sponda del fiume e finalmente emerge lentamente Big Daddy, ripreso in primo piano, seguito da tutti gli altri con gli occhi spalancati e rapiti dalle luci del grattacielo. Ma non è lo sguardo che avevano i personaggi di Fellini al passaggio del transatlantico Rex in *Amarcord*: gli zombi non sono desiderosi di far parte di ciò a cui mirano, solo distruggerne il simbolo. La mdp passa alle loro spalle riprendendoli dall'alto di un dolly in modo da esaltare la loro compattezza nella marcia che ora può riprendere inesorabilmente. Come Mosè, Big Daddy ha condotto il suo *popolo* dinanzi alle acque, fino ad attraversarle: il loro però non è affatto un esodo, una fuga, ma un assalto partito da oltre i suoi margini e diretto al cuore della Città e a tutto ciò che nel film simboleggia.

Infine, è come se cadessero definitivamente le barriere architettoniche tra la "città dei vivi" e la "città dei morti" (o la "città degli appestati" o degli infetti – così come vengono chiamati gli zombi nel doppiaggio italiano – esterna e lontana da quella degli uomini "sani"), questo lascito illuminista e napoleonico, che ora segna il crollo a catena di tutte le parvenze di contratto sociale insite nella contemporaneità.

Nel frattempo Riley è riuscito a trovare Cholo e a rientrare in possesso del Dead Reckoning, ma decide di usufruirne per andarsene col suo gruppo verso nord piuttosto che consegnarlo nelle mani di Kaufman, ora alle prese con problemi di maggiore portata: «*Ci sono stati disordini alla periferia della città, ma*

non c'è ragione di credere che il Fiddler's Green possa correre pericoli. Consigliamo comunque ai residenti di riferire ogni avvistamento insolito» si limita a dire la solita voce metallica e femminile che esce dagli altoparlanti.

Gli zombi infatti, superata la guardia dei pochi militari colti di sorpresa, si sono riversati tutti tra i palazzi della Città, nell'area enclavizzata del Green, di cui solo ora vediamo le strade gremite. Romero riprende i corpi degli zombi ancora dall'alto, a volo d'uccello. Sembrano tante formiche sparse per le strade. Non trovando però diretto accesso al grattacielo cominciano coll'avventarsi sulla popolazione dei bassifondi. Ma la tregua alla torre non dura molto. In un ancora superiore apprendimento dovuto all'uso della mano, raccolgono da terra strumenti da lavoro quali picconi, martelli pneumatici, pale, anche un fucile mitragliatore, dimostrando di capirne il funzionamento alla svelta. Avanzando compatti verso la porta a vetri del grattacielo ci appaiono come un'interpretazione contemporanea de *Il quarto stato* di Giuseppe Pellizza da Volpedo. Con gli strumenti abbattono le vetrate d'ingresso, mandando in panico i residenti rimasti all'interno, che vediamo per la prima volta esternare autentiche e forti emozioni. Segue una prima mattanza. Romero non si risparmia affatto sul *gore*. Una parte dei residenti fugge verso il terzo lato del triangolare lembo di terra della Città, ove sta la recinzione elettrica. La mdp segue la fuga per poi fermarsi ancora una volta sull'uccellino in gabbia discusso in precedenza, che ora però scopriamo essere finto, di plastica, così come lo era la vita di quella gente che nel frattempo sta venendo massacrata.

Big Daddy sembra attratto particolarmente da Kaufman che, impossibilitato a fuggire col *Dead Reckoning* o in nave, cerca di svignarsela in auto. Ma lo zombi gigante lo raggiunge e lo uccide con una bomba, e non a morsi come ci si sarebbe aspettato.

Oltre agli strumenti quindi, dimostrano di sapersi servire anche di un minimo di strategia. Di fatto spingono gli uomini verso il lato chiuso coi fili elettrici, solo che, essendo la centrale stata abbandonata, questi sono ancora in funzione: quella che fino ad ora era stata la loro protezione più valida ora si è trasformata nella loro trappola mortale. Riley e compagni, appresa la situazione in Città via radio, accorrono per dare una mano, sparando nel frattempo qualche fuoco artificiale in cielo in modo da distrarre e ipnotizzare gli zombi.

Ma ogni speranza è vana. Questi di fatto imparano a non cadere più nel tranello, a non badare più al potere veicolante delle immagini, dei loghi, dello spettacolo allestito per *governarli*. Segue quindi un'ulteriore mattanza, che Romero ci risparmia, anche se noi spettatori ne percepiamo l'angoscia perché sappiamo essere estremamente claustrofobica, senza possibili vie di fuga.

Riley e gli altri arrivano troppo tardi, e con pochi razzi spazzano via gli zombi rimasti a banchettare sui corpi umani. In realtà non sono tutti morti. Gran parte della popolazione dei bassifondi infatti s'è salvata, trovando rifugio proprio nei loro palazzi svuotati. Li vediamo riemergere dagli angoli bui, da lontano, in campo lungo, tanto che rischiamo di confonderli con ulteriori zombi. In fondo è quel che vuole dirci Romero, ovvero che c'è più similitudine tra la popolazione esclusa dal perimetro del grattacielo e quella esclusa dall'intera Città, che rispetto a quella rinchiusa nella torre di vetro e acciaio, ora massacrata – al di là dell'apparente e superficiale dualismo umano-zombi.

Ciò ci permette di osservare e scoprire un'ulteriore interpretazione dello spazio tracciata dal film, non più esclusivamente giocata sull'antinomia dentro/fuori, interno/esterno, categorie già evidenti nelle precedenti tre pellicole, ma anche sul binomio orizzontale/verticale, di per sé una novità: le differenze tra gli zombi e gli umani dei bassifondi si sono assottigliate, mai le due categorie *biologiche* sono state così vicine nella tetralogia, e anche se la prima colpisce e ammazza indistintamente anche la seconda (è pur sempre un film dell'orrore) non è possibile negare che entrambe stanno ben collocate nella medesima dimensione *orizzontale*, nettamente contrapposte quindi a quella *verticale*, a loro inaccessibile (se non con la forza, vedi gli zombi nel finale) simbolicamente incarnata nel grattacielo e in quella popolazione che l'abitava.

Gli zombi in seguito, compiuta la loro missione, sembrano andarsene come alla ricerca di qualcosa, non più spinti dal cieco bisogno di consumo di carne umana, che di fatto gli è superfluo per *vivere*, o meglio, *restare in movimento*. Non sappiamo cosa sia questo qualcosa. Riley evita di farli saltare in aria, eppure potrebbe, ma si limita a dire:

«Stanno cercando un posto dove andare... proprio come noi».

Il film si conclude così, col *Dead Reckoning* che corre via verso nord, nell'illusione vana ma speranzosa di cercare e trovare ancora quel mondo

«*senza barriere*» tanto sognato. Ma dove andranno i superstiti, se tutto il pianeta ormai versa in quelle condizioni, e quale convivenza pacifica sarà mai possibile edificare tra isole di territorio per natura ostili? Che Romero – con quella frase finale messa in bocca a Riley – abbia lasciato la pulce nell'orecchio dello spettatore suggerendogli che in un ipotetico futuro zombi e umani avrebbero anche potuto ritrovarsi in pace, magari seguendo un percorso uguale e contrario? In questo caso la fuga sarebbe allora verso un altrove inesistente ma indispensabile per fare in modo che la distopia si trasformi in utopia.

Non lo sappiamo, e in fondo non ci interessa saperlo. Quello che conta è che Romero mostra attraverso il filtro allegorico *una* condizione dell'attuale spazio metropolitano del pianeta, del suo presente. E lo zombi è il suo profeta.

¹ Morando Morandini, Laura Morandini, Luisa Morandini, *Il Morandini 2008. Dizionario dei film*, Zanichelli, Bologna 2007.

² «Secondo Romero è “una versione un po' jazz dell'America di oggi”. Un luogo dove i pochi sopravvissuti - divisi tra chi ha tutto e chi non ha nulla - vivono trincerati in una torre dorata al centro di una specie di città isola, protetti da due fiumi e da barriere ad alta tensione, oltre che dall'assurda illusione che tutto ciò che succede oltre quel misero filo spinato e quei pochi metri d'acqua, non li riguardi. Invece, il titolo - Land of the Dead, terra dei morti - parla chiaro: il mondo appartiene a quelle ombre tristemente inquiete là fuori. Ombre che, come le genti d'Iraq o d'Afghanistan, sono considerate carne da macello. Teoricamente, formalmente e politicamente proiettato verso il futuro, il nuovo film di Romero è un oggetto d'avanguardia, uno spaccato di post-apocalisse». Giulia D'agnolo Vallan, Recensione in *Alias*, 30 luglio 2005. «Leggere i quotidiani americani sul film di Romero è un vero spasso. Non volendo riconoscere che l'horror continua ad essere il cinema più politico sulla piazza, molti critici (in testa quello del Los Angeles Times) accusano il regista di La terra dei morti viventi di manicheismo e schematismo. Una bella faccia tosta se si pensa che sono gli stessi giornali schierati sulla “schematica” posizione pro guerra in Irak (con tanti saluti ai 39mila civili che per questa manichea idea ci hanno lasciato, fino ad oggi, la pelle). Comunque quello che infastidisce è che Romero continui a dichiarare che “gli zombi rappresentano la classe operaia americana. La incarnano alla perfezione”. Non gli si perdona che la rappresentazione cupissima della società post apocalisse proponga un tycoon (Hopper) che sproloquia di non “dover trattare con i terroristi” e finisce per incarnare i peggiori vizi del capitalismo trionfante di questi anni. La città isola che si crede salva perché circondata dall'acqua è una chiarissima metafora degli Usa, sicuri di non essere attaccati, saldi nel loro isolazionismo. Fino all'11/9, quando gli zombi hanno attraversato le acque. E hanno rovesciato i termini della questione. Perché sono diventati loro i più umani, cuneo pronto ad infilarsi tra i super ricchi e i super poveri. Come è noto la sceneggiatura era pronta alla fine del 2001, ma Romero ha dovuto attendere a girare perché il film era giudicato “troppo deprimente per il post-11 settembre”». Massimo Rota, *Scene di lotta di classe a Zombie City in Duellanti*, settembre 2005.

³ «“Gli Zombi Fluttuanti (sospesi in aria) non hanno i piedi. È una loro caratteristica. Le gambe terminano con le caviglie. Hanno gambe lunghe e straordinariamente sottili: gambe africane. Sono sempre negri, sapete? I piedi, se ci sono, stanno sempre nascosti in una specie di nebbia che avvolge i luoghi dove compaiono. Si spostano e ondeggiano, come fanno gli africani purosangue: stanno su un piede e tenendo l'altro in riposo (di sicuro l'avrete notato), oppure strofinando la caviglia che sostiene il corpo con le dita dell'altro piede. Non dondolano, come se fossero appesi a una fune (non è questo che voglio dire), non girano su se stessi. Ma stanno sempre di fronte a chi li incontra”. Questa descrizione è tratta da *Zombi*, un racconto di Henry S. Whithead (1882/1932). Lo scrittore, amico e corrispondente di Lovecraft, e collaboratore della rivista di racconti horror e soprannaturali *Weird Tales*, era un diacono della Chiesa Episcopale e aiuto psichiatra, trasferitosi da Boston nelle Isole Vergini, dove ambientò la maggior parte dei

suoi racconti. Nella sua bizzarra interpretazione, la parola “zombi” sarebbe stata inventata dai coloni danesi per indicare una fenomeno affine alla licantropia, che con un certo umorismo lo stesso scrittore battezza “canicantropia”, cioè la metamorfosi in cani mannari. La descrizione che ci fa degli zombi, in specie quelli definiti “fluttuanti”, ma anche gli altri che possono apparire, sparire e metamorfosarsi, richiama piuttosto i fantasmi. La letteratura horror, dopo Whitehead, non seguirà le sue indicazioni. Sparisce ogni riferimento alla presenza o assenza di piedi, anche se resta quello alla caratteristica camminata ondeggiante, spariscono le qualità metamorfiche, e si dimostra anche infondata la legge stabilita da Whitehead secondo la quale gli zombi sono sempre negri. Il primo film di zombi, *White Zombie*, del 1932, di Victor Halperin, mostra che la caratteristica dominante della figura non è tanto la razza, quanto la condizione di schiavo. Il cattivo del film, Bela Lugosi, li usa come braccianti nella sua piantagione di canna da zucchero. Il film era stato ispirato da un saggio di William B. Seabrook *The Magic Island*, sui costumi di Haiti. La leggenda degli zombi viene così ricostruita meno arbitrariamente e con qualche legame con la cultura locale. Successivamente, nel 1936, Halperin prende gli zombi a protagonisti di un altro suo film *The Revolt of The Zombies*, nel quale un alto prelato conduce un esercito di zombi sul fronte franco-tedesco durante la Prima Guerra Mondiale. Non sarà la prima volta che gli zombi si troveranno arruolati. Nel corso dei decenni combatteranno come cadaveri viventi armeni contro Roma Imperiale, in *The Zombie Legion* del 1965, in divisa da SS, in *Zombi Lake* del 1985, come soldati confederati nella Guerra di Secessione, in *The Killing Box* del 1995, e persino come ex combattenti australiani del Vietnam che risorgono per vendicarsi sui turisti giapponesi, in *Night Crawl* del 1988. Nonostante questi esempi, però, l'uso militare degli zombi resta un fenomeno limitato. Le principali caratteristiche della figura dello zombi cinematografico sono due: 1. Gli zombi agiscono in gruppo. Il Vampiro, l'Uomo Lupo, la Mummia, il Mostro di Frankenstein, sono mostri solitari. Gli zombi sono un mostro plurale. Ciascuno di loro ha completamente smarrito l'identità individuale. Seguono un comportamento etero-diretto: da uno stregone, da un padrone, o dai propri riflessi condizionati. 2. Gli zombi lavorano. Come lavoratori, gli zombi corrispondono all'operaio da catena di montaggio che tutti i padroni sognerebbero d'avere: operai che eseguono passivamente i compiti assegnati, senza riflettere e senza lamentarsi, che non devono essere stipendiati (essendo morti non gli si deve versare neppure la pensione), e che non avvertono il peso della fatica. Unico difetto: sono un po' lenti. Di nuovo: Dracula, la Mummia, l'Uomo Lupo, il Mostro di Frankenstein, non lavorano mai. Sono un'aristocrazia che può prescindere dal lavoro e dedicarsi a faccende del tutto private: vendette e aggressioni, ma anche esplorazioni del mondo, acquisizione di nuove sensibilità, poteri ed esperienze inarrivabili per l'uomo comune. Lo zombi è invece l'uomo comune per eccellenza, che subisce anche dopo la morte l'eterna dannazione del lavoro dipendente, nella sua versione estrema: lo schiavismo. 3. Gli zombi possono ribellarsi. La passività stessa degli zombi può renderli però, alla fine, totalmente ingovernabili. La loro rivolta e ribellione contro il padrone non è frutto di ritrovata consapevolezza, anzi dello smarrimento di ogni residua consapevolezza, finché non riescono più

nemmeno a percepire gli ordini e si muovono dunque come macchine cieche il cui unico impulso è quello di ridurre gli altri, padroni inclusi, alla loro stessa condizione di morti. 4. Gli zombi sono contagiosi. Nel film Hammer *The Plague of the Zombies* del 1966, opera dello scrittore Peter Bryan e del regista John Gilling, il tema sociale (nel caso, l'indifferenza delle classi dominanti inglesi rispetto alle condizioni di vita dei lavoratori) occupa il centro della scena. Gli zombi vengono impiegati come minatori. È la prima volta, in cinema, che li vediamo uscire dalle tombe in batteria, come ci si alza dal letto nella casa a schiera dei quartieri operai per poi convogliare tutti insieme in fabbrica. Nel film compare un altro tema che resterà fondamentale: *The Plague*, appunto, e cioè la pestilenza. Ciò che rende uno cadavere uno zombi è un'infezione, un virus, un veleno, una sostanza che una volta usata, si diffonde e non può essere fermata. Lo zombi così non è più vincolato alla sua terra d'origine, è ormai compiutamente "globale", può nascere ovunque, magari come "effetto collaterale" di un'esplosione atomica, di un gas venefico, di una fuga radioattiva, e sparge intorno a sé il contagio. Fino a quel momento, gli Zombi erano rimasti nel cinema horror dei protagonisti minori. Persino nel celebrato capolavoro di Jacques Tourneur, *I walked with a zombie* del 1943, la vera protagonista del film era un'infermiera bianca giunta ai Caraibi per assistere la moglie del proprietario di una piantagione afflitta da crisi catalettiche. Le leggende locali facevano da contesto alle sue paure ed ossessioni. Lo zombi che la inseguiva in un canneto era una presenza inquietante destinata a restare misteriosa: un osservatore stranito ed estraniato. Com'era inafferrabile lui alla capacità di comprensione della giovane bianca, così restava imperscrutabile lei ai suoi occhi da zombi. Ma dopo il film di Gilling, le cose cambiano e la figura dello zombi, pur ereditando caratteristiche ormai abbastanza definite e codificate, si trasforma radicalmente e si impone su tutte le altre creature del cinema horror fino a cancellarle per almeno un decennio. Il vero autore della svolta è George Romero con il suo straordinario low-budget, *The Night of the Living Dead* del 1968 ». Gianfranco Manfredi, *Ascesa e declino degli zombi*, tratto dal catalogo della mostra *I vivi e i morti: zombie e fobie contemporanee*, Torino, Hiroshima Mon Amour, dicembre 2003-gennaio 2004, consultabile all'indirizzo

<http://www.gianfrancomanfredi.com/ascesa.html>

⁴ Matteo Scifoni, *George A. contro George W.* in *Duellanti*, settembre 2005.

⁵ Matteo Scifoni, *George A. contro George W.*, cit.

⁶ Cfr. George Romero cit. in *Duellanti* n. 18, giugno-luglio 2005.

⁷ Cfr. George Romero, cit.

⁸ Cfr. Mike Davis, *Il pianeta degli slum*, Feltrinelli, Milano 2006.





LA VILLE EST TRANQUILLE

Titolo originale /The Town is Quite/ **Lingua originale** /Francese/Inglese/Italiano/Tedesco/

Paese /Francia/ **Anno** /2000/ **Durata** /143'/ **Genere** /Drammatico/ **Colore** /Colore/ **Audio** /Dolby Digital/ **Rapporto** /1,66:1/

Regia /Robert Guédiguian/ **Soggetto** /Jean-Louis Milesi/Robert Guédiguian/ **Sceneggiatura** /Jean-Louis Milesi/Robert Guédiguian/

Produzione /Robert Guédiguian/Michel Saint-Jean/Gilles Sandoz/ **Distribuzione italiana** /Istituto Luce/

Attori/Personaggi /Ariane Ascaride/Michèle/Jean-Pierre Darroussin/Paul/Gérard Meylan/Gérard/Jacques Boudet/padre di Paul/Christine Brücher/Viviane Froment/Jacques Pieiller/Yves Froment/Pascale Roberts/madre di Paul/Julie-Marie Parmentier/Fiona/Pierre Banderet/Claude/Alexandre Ogou/Abderramane/

Fotografia /Bernard Cavalié/ **Montaggio** /Bernard Sasia/ **Scenografia** /Michel Vandestien/

Effetti speciali /Pierre Olivier Persin/Philippe van Herwijnen/ **Locations** /porto/cité, Marsiglia, Francia

Temi /città globali/gentrification/polarizzazione sociale e urbana/periferia centrale



LA VILLE EST TRANQUILLE/ROBERT GUÉDIGUIAN

«Noi siamo, come posso dire... un po' come... i chirurghi estetici delle metropoli. Eliminiamo le escrescenze, cancelliamo le vecchie rughe per ridare la giovinezza e la vita. Grazie a noi, questa città cambierà natura, e anche sesso. D'accordo, qui c'è una tradizione operaia da secoli, d'accordo. Fare di questa città un centro di turismo, di industria, di punta, di ricerca avanzata eccetera eccetera sicuramente non ridarà il lavoro a tutta la gente che è stata rovinata dall'abbandono del porto. D'accordo, non hanno una preparazione specifica su queste nuove attività, ma come fermare l'Europa, la globalizzazione?».

La storia: «La città appare tranquilla, ma oltre lo sguardo distante degli intellettuali e quello opportunistico dei politici, c'è una realtà di povertà, di uomini e donne che lottano per sopravvivere fra illusione e rassegnazione, momenti di speranza ed esiti tragici...».¹

Ecco un film del 2000 distribuito nelle sale italiane col divieto (esagerato) di visione ai minori di diciotto anni, per via di alcune sue scene crude e poco edificanti, ma allo stesso tempo fortemente riflettenti spaccati di realtà umana, urbana e sociale in via di completa disgregazione: siamo a Marsiglia, città natale del regista.

Dopo l'iniziale schermo bianco su cui scorrono i titoli di testa azzurri e dal carattere grafico morbido e sinuoso, Robert Guédiguian apre il film con una bella panoramica circolare e totale sulla città, in particolare su quello che potremmo definire il suo *waterfront*, come oggi si è soliti indicare il margine urbano che fronteggia il mare *dividendo*, e allo stesso tempo *compenetrando* attraverso il porto, l'antropico e il naturale (passati i tempi di Elia Kazan, quando tale margine urbano era noto come "fronte del porto"). L'arco di rotazione che la mdp compie orizzontalmente è lento e sembra voler cogliere ogni minimo

aspetto o particolarità di questa città affacciata sul mare, che di mare vive (o viveva?).

Marsiglia appare sonnacchiosa pure lei, tranquilla come lo stesso titolo del film suggerisce. Colta col sole basso all'orizzonte che ne esalta le sfumature cromatiche ocra, senape e rosa, sembra come risvegliarsi e andare incontro al nuovo giorno accompagnata dalle malinconiche note di Eric Satie e della *Sonata per pianoforte n. 14* (più comunemente conosciuta come *Chiaro di luna*) di Beethoven. Durante lo scorrere di questa intera sequenza iniziale il nostro sguardo intercetta la commistione degli interventi architettonici ed urbani che si sono succeduti nel tempo: in particolare scorge le torri e i complessi condominiali delle *citè* (agglomerato urbano, popolare, per lo più abitato da immigrati) più in lontananza, in secondo e terzo piano, sulla collina che sovrasta il mare, mentre i quartieri della città storica restano in primo piano insieme con le banchine del porto, le navi da crociera, la cattedrale Notre-Dame-de-la-Garde, il porto turistico.

Così dunque ci viene presentata Marsiglia, teatro urbano di tutta una serie di microstorie parallele raccontate in questo film, destinate a incrociarsi ed accavallarsi. Guédiguian, senza indugiare un istante, punta fin da principio il suo sguardo sulla città da lui amata e allo stesso tempo odiata, posizionando l'occhio meccanico della mdp direttamente *in acqua*, accompagnandoci alla scoperta di Marsiglia partendo dal punto di vista di chi viene dal mare. Dopo tutto anche uno scrittore marsigliese oggi deceduto come Jean-Claud Izzo, cantore anch'esso delle infinite peculiarità della città costiera, delle sue gioie e dolori, sosteneva che «Marsiglia si scopriva così. Dal mare. Come l'aveva scoperta il Focese, un mattino, secoli fa. Con lo stesso stupore. Port of Massilia».² Il mare infatti, e di conseguenza il porto, sono elementi geografici e urbani di imprescindibile importanza entro qualsiasi discorso costruito attorno a questa città: le donano la sua autentica identità, proprio quella che in questi anni sembra aver perso, almeno a giudicare da quanto la pellicola racconta mettendone in mostra aspetti tutt'altro che *tranquilli*.

La ville est tranquille è un racconto corale fatto alla maniera di Robert Altman in cui nessuno dei personaggi sembra avere il ruolo del protagonista,³ anche se la storia dell'operaia Michèle/Ariane Ascaride sembra quella che

emerge tenendo legate insieme tutte le altre. Questa madre tenta in tutti i modi di salvare la figlia dalla tossicodipendenza, arrivando a prostituirsi per comprarle le dosi. Così facendo incontra Paul/Jean-Pierre Darroussin che tradisce i propri compagni in sciopero per acquistare un taxi salvo poi mentire ai genitori sul suo ulteriore fallimento. Abbiamo poi Gérard/Gérard Meylan, proprietario di un bar e sicario su commissione, che aiuta Michèle, suo vecchio amore, procurandole a buon prezzo l'eroina per la figlia. E ancora la storia del giovane nero Abderamane appena uscito di prigione che guarda con fiducia al suo futuro, ma verrà ucciso da un bianco disoccupato e frustrato sensibile alle sirene della xenofobia (come il marito di Michèle). Infine di Viviane/Christine Brücher, una musicista e assistente sociale in crisi col marito Yves/Jacques Pieiller, architetto bohémien dai discorsi sterili sulla politica, la Storia e il senso della vita. Non un'unica storia quindi, ma mille frammenti di vita quotidiana, in una città, Marsiglia, illuminata dal sole e dalle infinite varietà del blu del mare. Gli scorci suggestivi delle vie dinanzi al porto, rappresentano un violento contrasto con la periferia degradata ripresa come sfondo, come paesaggio immobile in cui si rappresenta questa tragica commedia della vita messa in scena dal regista marsigliese d'origine armena col proprio suo stile che lo accosta a «Pagnol e Renoir, Pasolini e Fassbinder. Alla cinefilia Guédiguian sembra preferire la biografia, nel senso di quella "scrittura della vita" che segna le sue pellicole col passare del tempo sui volti e luoghi familiari [...]».⁴

L'occhio dello spettatore segue la mdp nella sua esplorazione dello spazio urbano, intenta nel mapparne un'attenta geografia umana e urbana allo stesso tempo, impressa non solo nel volto estetico del corpo urbano ma in particolare sui volti di coloro che si muovono quotidianamente nel suo ventre. Il montaggio ci sbalza in continuazione dalle *citè* a nord di Marsiglia dove abita Michèle, alle vecchie case operaie, basse e in linea, residenza dei genitori di Paul; dalle feste in terrazza sovrastanti la città della decadente *élite* politica cittadina fino ai bar di periferia un tempo colmi di gente e oggi svuotati, come quello di Gérard; dalle banchine del porto mute e in disuso dove pochi mesi prima lavorava Paul come portuale fino ai cavalcavia sotto cui stazionano le prostitute frequentate ora dallo stesso. Guédiguian non dimentica poi di inserire anche qualche spez-

zone girato nei calanchi della costa, piccole spiagge incastonate tra la roccia, come ad alleggerire il peso della massa urbana mostrata dal film.

Difficile pertanto descrivere una così ampia dimensione urbana e sociale, densa di contraddizioni che si riversano fin dentro ai corpi di chi è costretto a viverle sulla propria pelle. Un aiuto però lo possiamo trovare in Izzo, che con la sua trilogia "marsigliese" di romanzi *noir* (*Casino Totale*, *Chourmo – Il cuore di Marsiglia* e *Solea*)⁵ ha contribuito a restituire ed imprimere in chiunque li abbia letti un'immagine indelebile della città mediterranea fin nei suoi minimi particolari, come gli odori ad esempio, e riservando un occhi di riguardo proprio alla sua dimensione urbana in forte mutamento degli ultimi vent'anni.

Ecco come descrive l'impatto di una *citè* su Fabio Montale, il protagonista (prima poliziotto, poi ex tale) della sua trilogia: «Posteggiavi la R5 al parcheggio di La Paternelle, una citè magrebina. Non la più dura. Né la meno peggio. Erano appena le 10 e faceva già molto caldo. Qui, il sole poteva darsi alla pazzaggia. Nessun albero, niente. Il quartiere. Il parcheggio. Un'area abbandonata. E lontano, il mare. L'Estaque e il porto. Come un altro continente. Ricordavo che Aznavour cantava: *La miseria è meno dura al sole*. Sicuramente non era mai venuto fin qui. Fino a questo ammasso di merda e cemento».⁶ L'Estaque è il quartiere di operai e pescatori situato a ovest di Marsiglia, dipinto anche da Paul Cézanne tra il 1882 e il 1885, conservato oggi al Museo d'Orsay di Parigi. «L'Estaque cercava di restare fedele alla sua vecchia immagine. Un porticciolo, un villaggio. A pochi minuti da Marsiglia. Si dice: abito all'Estaque. Non a Marsiglia. Ma il porticciolo, oggi, è circondato dalla *cités* dove si ammassano gli immigrati ricacciati dal centro della città».⁷

A tal proposito Izzo, sempre per bocca della sua creatura Montale, mostra di conoscere alquanto bene i confini geografici e sociali tra un territorio urbano e l'altro: «Lasciando Marie-Lou, avevo percorso rue Estelle, poi rue Saint-Ferréol, la grande strada pedonale di Marsiglia. Tutti i grandi magazzini sono concentrati qui. Nouvelles-Galeries, Mark et Spencer, La Redoute, Virgin, avevano spodestato i bei cinema degli anni Sessanta, il Rialto, il Rex, il Pathé Palace. Non c'era più neppure un bar. Alle sette, le strade diventano vuote e tristi come alla Canebière. Mi ero immerso nel flusso dei passanti. Piccoli borghesi, funzionari, imprenditori, disoccupati, giovani, vecchi... Dalle cinque, tutta Mar-

siglia cammina su questa strada. Passeggiano vicini, senza aggressività. Marsiglia è lì nella sua verità. Solo alle estremità della strada compaiono le divisioni. La Canebière, implicita frontiera tra Nord e Sud della città. E place Félix-Baret, a due passi dalla Prefettura, dove staziona sempre un furgone di C.R.S. L'avamposto dei quartieri borghesi. Dietro, i bar, tra cui il Bar Pierre, il più alla moda del centro, sono da un secolo il luogo di appuntamento della gioventù dorata». ⁸ Di certo questi locali non sono di casa nei quartieri a nord, le *citè*, su cui Izzo pare concentrarsi maggiormente: «Ovviamente arrivai in ritardo al funerale di Leila. Mi ero perso nel cimitero cercando la zona musulmana. Mi trovavo tra le nuove costruzioni, lontano dal vecchio cimitero. Ignoravo se a Marsiglia si moriva di più che in altri posti, ma la morte si estendeva a perdita d'occhio. Tutta questa parte era senza alberi. Viali asfaltati alla svelta. Controviali in terra battuta. File di tombe. Il cimitero rispettava la geografia della città. E qui sembrava di essere nei quartieri Nord. La stessa desolazione». ⁹

Se abbiamo riportato questi brani estrapolati dal loro originario contesto narrativo è perché ci sembra che si prestano benissimo ad una comprensione *attiva* dell'universo marsigliese così come delineato anche dall'opera cinematografica di Guédiguian, che nelle atmosfere ricreate e filmate non si discosta poi così tanto da quelle uscite e descritte dalla penna di Izzo. Entrambi marsigliesi, sembrano sapere come trattare un ambiente a loro familiare e come tale renderlo al lettore o spettatore che dir si voglia. Izzo con le sue descrizioni pare accompagnarci nei meandri delle vie note e meno note della città, e così fa Guédiguian con la sua mdp: seguendo il motorino di Michèle, o il taxi di Paul, porta il nostro sguardo in giro per la città tracciando nella nostra mente un itinerario urbano il più possibile familiare che si dispiega tra quartieri e aree anche molto differenti tra loro. Ma Marsiglia non è solo *citè* o i quartieri del centro storico. È, come abbiamo detto, soprattutto il porto, anche se forse dovremmo parlarne al passato.

Se quindi abbiamo scelto di analizzare questo film, se abbiamo scelto Marsiglia, è perché questa città, oltre ad offrire numerosi punti di vista sulle cosiddette periferie, sulle *citè*, sui loro problemi e condizioni vuoi urbane, architettoniche o sociali in cui versano, e sul loro rapporto col centro, ossia la città storica, ci dà la possibilità di capire come i processi della cosiddetta *globaliz-*

zazione abbiamo influito, in questo caso negativamente, sulla città in questione.

Saskia Sassen nei suoi studi ha ben esposto la teoria delle città globali e la loro interrelazione attraverso le reti delle moderne tecnologie informatiche, di cui noi ci siamo del resto serviti a piene mani per esporre e rendere più approfondita la nostra analisi sulla contemporaneità urbana del mondo. Avendo trattato tale argomento solo poche pagine prima, non occorre ritornarci sopra massicciamente. Basti ricordare ciò che emerge dagli studi effettuati dalla sociologa urbana: accanto ai *networks* composti da quelle città globali che in un certo senso guidano e occupano posizioni di rilievo nello smistamento dei flussi di valore, comportandosi come veri e propri *hub* di questa rete globale di città, vi sono aree urbane e intere metropoli tagliate fuori da questi processi, che restano per così dire ai margini.

Non ci riferiamo semplicemente al fatto che vede queste città globali d'imprescindibile importanza eludere la propria influenza dai loro hinterland o dalle aree regionali di riferimento per *connettersi* in affari (o in concorrenza) con altre magari distanti migliaia di chilometri (come nel caso della metropoli Nylon¹⁰ – New York-Londra), quanto sottolineare come intere città un tempo importanti sullo scenario dell'economia nazionale e internazionale vengano escluse dai maggiori flussi di capitali, senza alcuna possibilità di intercettarli. E questo è il caso di Marsiglia, città emblema di questa situazione. «Vi sono cioè da un lato città come Parigi o Londra che appartengono a un tempo a un sistema urbano o a una gerarchia nazionali, a un sistema transnazionale europeo e a un sistema globale; dall'altro, città e aree esterne a queste gerarchie che tendono ad essere emarginate o a divenire ancora più marginali di quanto fossero in precedenza». ¹¹

«Accanto a queste nuove gerarchie globali e regionali di città si colloca un vasto territorio, divenuto sempre più periferico e sempre più escluso dai grandi processi che alimentano la crescita della nuova economia globale. Una molteplicità di città, un tempo sedi di importanti attività industriali e portuali, ha perso le proprie funzioni e versa in uno stato di degrado, non soltanto nei paesi meno sviluppati ma anche in quelli economicamente più avanzati. Qui si coglie un altro significato della globalizzazione economica. [...] In Francia, ad esem-

pio, la quota delle attività economiche avanzate e di ricchezza concentrata a Parigi è maggiore rispetto a venti anni fa, mentre Marsiglia, già uno dei principali centri economici, ha visto un ridimensionamento del suo peso e oggi è in grave declino». ¹²

«Marsiglia è stata contagiata dalla coglionaggine parigina» scriveva più di dieci anni fa Izzo. «Sogna di essere capitale. Capitale del Sud. Dimenticando che quel che la rendeva una capitale era il porto. Incrocio di tutte le mescolanze umane. Da secoli. Da quando Protis ha posato il piede sulla spiaggia. E sposato la bella Gyptis, principessa ligure». ¹³ Ma il porto è oramai in declino perché inferiore ad altri.

Su questa linea continua la Sassen: «Le città portuali più piccole, o quelle più grandi che non hanno riqualificato o ammodernato le proprie infrastrutture, si troveranno fortemente svantaggiate nella concorrenza con le grandi città europee che dispongono di porti tecnologicamente evoluti. Un tempo Marsiglia era un grande porto, con un'ottima posizione strategica nel Mediterraneo, ma oggi è stato ampiamente superato da Rotterdam e da alcuni grandi porti europei all'avanguardia. Niente lascia prevedere che nel futuro immediato i vecchi centri industriali possano rivitalizzarsi facendo leva sulle industrie che un tempo costituirono l'asse portante delle loro economie. I casi più difficili sono quelli di città piccole e medie, ubicate in aree piuttosto isolate o periferiche e dipendenti dalle industrie del carbone e dell'acciaio; è probabile che il loro ambiente sia talmente degradato da impedire loro di trasformarsi in centri turistici». ¹⁴

Sembra fargli eco Yves, l'architetto e urbanista del film nonché marito di Viviane, l'assistente sociale. Guardando dalla banchina il porto in rovina, coi cantieri chiusi e le strutture in disuso che si stagliano sul mare come tante archeologie industriali di un tempo ormai lontano, lo sentiamo pronunciare la frase che abbiamo riportato in apertura: visti i tempi, sembra intenzionato a farsi chirurgo estetico del corpo urbano pur di contribuire allo sviluppo economico. Questo «intellettuale di sinistra pare certo della fine della Storia e ridotto al ruolo, connivente col potere politico, di "chirurgo estetico delle metropoli" che asseconda l'ineluttabile avanzare della globalizzazione». ¹⁵

Il personaggio incarna lo spirito non solo della prassi urbano-architettonica alle prese con ciò che di solito viene definito *gentrification*, ma attraverso di lui il regista prende di mira la figura stessa dell'architetto, spesso combattuto (e il film avvalorava questa posizione) tra un'appartenenza tutta ideologia e morale, meno che mai materiale e sociale, al *popolo*, così come lo chiama lui nel film, e il bisogno molto più concreto di adeguarsi ai tempi che corrono. Di certo propende per questa seconda necessità. Yves, insieme alla moglie, rappresentano la classica coppia piccolo-borghese moralmente paladina di ciò che non è, in crisi esistenziale, presa di mezzo ai tempi che corrono e verso cui il regista pare indirizzare tutto il suo disprezzo. Tali personaggi non possono far altro che parlarsi addosso attraverso frasi fatte, vuote, interrogandosi sulla cosiddetta fine della Storia, consapevoli della propria inutilità sociale. Entrambi di fatto galleggiano sul filo della storia narrata come su quello della Storia vera e propria.

Il loro è un punto di vista sul mondo completamente artefatto, come suggerisce Abderamane, il ragazzo di colore uscito dal carcere, a Viviane, per una notte sua amante. Passeggiando sulla sua terrazza panoramica osserva dall'alto la città che si estende attorno a loro e, mentre la mdp lo segue ancora una volta compiendo una panoramica sull'insieme urbano sullo sfondo, dice:

«È tutto a posto da qui. Tutto bello da qui. I mobili, gli alberi, le case, le macchine, i piatti, i tovaglioli. Il mondo va male? Marsiglia è magnifica da qui. Dai miei c'era un poster col sole che tramonta... i caraibi. Ma... lei non ha bisogno di un poster, perché... da casa sua sembra che non ci sia un problema al mondo».

Come a dire che il punto di vista non è altro che il punto di osservazione soggettivo di ciascuno, dato dalla propria condizione sociale. E da questo punto di osservazione privilegiato sulla città potremmo addirittura definirla bella, in quanto non vediamo quanto si consuma tra le sue vie e nei suoi appartamenti, come quelli dell'Estaque o delle *citè*. «La *ville* raccontata ancora una volta da Guédiguian, al centro di questa cornice sospesa d'ironia e utopia, *n'est pas tranquille*: la pace oleografica dell'inizio si rivela da subito essere un'oasi, o perfino un miraggio, in un deserto di malessere e ingiustizie, contro il quale spesso prevalgono la rassegnazione o la negazione». ¹⁶

Come nella storia di Michèle, quella che dicevamo tiene unite le altre: operaia dell'industria ittica, lavora giorno e notte per comprare le dosi alla figlia tossicomane e accudire la sua nipote appena nata. Se all'inizio ci appare come una donna forte e votata completamente al sacrificio, alla fine non regge il peso degli eventi e finisce con l'uccidere la figlia, liberandola, con un'overdose. Dentro l'anonimo appartamento di una delle tante torri residenziali della *citè* si consuma lo strazio e l'agonia di quella sofferenza, amplificata dalle asettiche pareti bianche e ben riflessa dai e, soprattutto, nei corpi e volti abbruttiti degli attori in questione. Sembra che la mdp di Guédiguian sia in perpetuo dialogo con questi volti scavati dalla fatica, non tanto fisica quanto genericamente di vivere in quelle condizioni.

Coi suoi primi piani ne cattura l'essenzialità del dolore. «Così Guédiguian [...] esplora con passione la geografia dei corpi noti [...] e della città natale [...], come fossero un territorio reale e immaginario sufficientemente ampio per tracciare una mappa umana e politica molto più vasta e ambiziosa. [...] il suo cinema rappresenta dunque una possibilità, ludico-artistica, conoscitiva e politica al contempo, di raccontare il tutto partendo dal dettaglio. Certo è che sui corpi e nelle storie della "tribù" proletaria di attori-personaggi di questo autore è possibile leggere il riflesso di una Storia negata e rimossa che riaffiora di film in film dal 1980 a oggi con intelligenza e costanza. Utilizzando i mattoni del suo quartiere, i muri della sua *polis*, Guédiguian ricostruisce lo spazio, oggi latitante della Politica. Dalla concretezza del mondo conosciuto ("les corps e les décors", come ama dire egli stesso), l'autore astrae gli elementi di una messa in scena sincera e toccante del teatro (spesso tragico) del mondo».¹⁷

La vile est tranquille è indubbiamente un film politico, schierato, con un taglio ben preciso che però non risparmia aspre critiche ad entrambe le parti politiche, *destra* e *sinistra*, quest'ultima incarnata, come abbiamo visto, dagli intellettuali che con il linguaggio della *banlieue* potremmo definire *bobo-sociolo-démocrat*, (bobo: acronimo di Bourgeois-Bohème) ossia il borghese che non è solo socialdemocratico (*sociolo-démocrat*) ma è anche sociologo e si preoccupa di chi, semplicemente, magari abita e vive in zone urbane cosiddette sensibili e degradate, ai suoi occhi "ghetti da rimodellare" (cfr. Piano) o vestire di nuova estetica in modo da contribuire al loro sviluppo. Ancora una

volta Izzo ci aiuta a descrivere queste opere di restauro e recupero urbano, più semplicemente di *gentrification*: «Il suolo era cosparso di sacchi di spazzatura sventrati e dalle strade saliva un odore acre, un misto di piscio, umidità e muffa. Unico grande cambiamento, il restauro del quartiere. Alcune case erano state demolite. Le facciate di altre ridipinte, in ocra e rosa, con persiane verdi e blu, *all'italiana*. Di rue des Pistoles, probabilmente una delle più strette, rimaneva solo la metà, il lato pari. L'altro era stato raso al suolo, così come le case di rue Rodillat. Al loro posto, un parcheggio. Fu la prima cosa che vide sbucando all'angolo di rue du Refuge. Qui, sembrava che i costruttori avessero fatto una pausa. Le case erano luride, fatiscenti divorate da una vegetazione merdosa».¹⁸

E poi ancora, parlando della strada che taglia in due Marsiglia salendo dal porto verso il centro della città: «La Canebière si stava svuotando. Tra qualche minuto tutti i negozi avrebbero abbassato le saracinesche. E la Canebière sarebbe diventata un posto morto. Un deserto dove circolavano solo gruppi di giovani arabi, di C.R.S. e qualche turista sperso. La paura degli arabi aveva fatto fuggire i marsigliesi verso quartieri meno centrali, dove si sentivano più sicuri. Place Sébastopol, boulevard de la Blancarde e Chave, avenue Foch, rue Monte-Cristo. E, più a est, place Castelane, avenue Cantinin, boulevard Baille, avenue du Prado, boulevard Périer, e le rue Paradis e Breteuil. Intorno a place Castelane, un immigrato lo si notava come un capello nella minestra. In alcuni bar, i clienti, liceali e studenti, figli di papà, puzzavano talmente di soldi che io stesso mi sentivo fuori posto. Qui era raro che si bevessero al banco e i pastis venivano serviti in grandi bicchieri, come a Parigi. Gli arabi si erano raggruppati in centro, e così gli altri avevano deciso di lasciarlo. Disgustati da cours Belzunce, rue d'Aix e da tutte le strade, strette, fatiscenti, che andavano da Belzunce ai viali di Meilhan o della stazione Saint-Charles. Strade da puttane. Con palazzi insalubri e alberghi pidocchiosi. Ogni migrazione era transitata per quelle strade. Fino a quando una ristrutturazione avrebbe rispedito tutti quanti in periferia, ai confini della città. A Septèmes-les-Vallons. Verso Penes-Mirabeau. Lontano, sempre più lontano. Fuori Marsiglia».¹⁹

Se spesso abbiamo citato Izzo è anche per via della forte somiglianza tra le atmosfere uscite dalla sua penna e quelle ricreate e ricercate dalla mdp di

Guédiguian: disperazione, abbandono, tragedia, odio *romantico*, disillusione e quella punta di nichilismo che si amalgama bene con la giusta dose di sentimento, compassione e speranza finale in mezzo a tanta sofferenza. Insomma, siamo lontani dallo sguardo cinico, secco e distaccato, ma altamente rivelatore degli anonimi meccanismi sociali di fondo che regolano il mondo di Jean-Patrick Manchette, grande scrittore *noir* che ha ridefinito il concetto del genere stesso, morto nel 1995.

In *La ville est tranquille* ci si concentra molto sugli individui, che appaiono più come anime in pena, già morte. Peccato poi che in qualche occasione la sceneggiatura presenti qualche scivolone, dove sembra di assistere ai film del peggior Ken Loach, quelli intrisi di discorsi didascalici e morali intesi ad inquadrare il mondo in *buoni e cattivi*. Ma a ben vedere nel film di Guédiguian queste frasi sono per lo più pronunciate dalla coppia piccolo borghese formata da Vivianne e Yves, come se il regista abbia voluto ancora una volta prendersi gioco di loro.

Dopo tanta sofferenza il film termina con un piccolo spiraglio di luce, simboleggiato da un bambino che suona il pianoforte all'interno di un cortile di una casa popolare a ringhiera. Al suono della musica gli inquilini escono e assistono muti, ritrovano per un momento unità e dimentichi dei propri problemi. La mdp con un movimento ascendente sale dal pianoforte per puntare alta nel cielo, contro la sua luce bianca che ora tutto abbaglia.

¹ Matteo Columbo, Recensione in *Duel*, febbraio 2001.

² Jean-Claude Izzo, *Casino Totale, e/o*, Roma 1998, p. 250.

³ *Giornalista*: «*La ville est tranquille* è un film corale. C'è una certa tendenza nel cinema attuale a fare film del genere, basti pensare a *Magnolia*. Il suo progetto è recente o è una vecchia idea che ha sviluppato ultimamente?». *Guédiguian*: «No, non è recente. È almeno di dieci anni fa. Tanti film hanno questa struttura, ma penso che sia frutto del caso. Forse molti hanno difficoltà a raccontare delle storie concentrandosi su pochi personaggi. È anche un ritorno del popolo come soggetto cinematografico. Quando si parla del popolo non c'è bisogno di trovare una figura carismatica isolata. D'altronde, è anche un modo per allargare il discorso a vari temi». Da un'intervista a cura di Robert Bernocchi consultabile all'indirizzo

http://www.cineforum.bz.it/pellicola/archivio/film/schede/citta_tranquilla/index.htm

⁴ Matteo Columbo, *Il mondo in un volto* in *Duel*, febbraio 2001.

⁵ Tutti editi in Italia da edizioni e/o.

⁶ Jean-Claude Izzo, *op. cit.*, p. 45.

⁷ Jean-Claude Izzo, *op. cit.*, p. 131.

⁸ Jean-Claude Izzo, *op. cit.*, pp. 193-194.

⁹ Jean-Claude Izzo, *op. cit.*, p. 146.

¹⁰ Saskia Sassen, *Le città nell'economia globale*, il Mulino, Bologna 2003.

¹¹ Saskia Sassen, *op. cit.*, p. 88.

¹² Saskia Sassen, *op. cit.*, pp. 20-21. Per rendere ancor più comprensibile l'impatto sociale di tali mutamenti possiamo avvalerci ancora di un brano tratto dal primo romanzo della trilogia noir di Izzo, *Casino Totale*: «Fos [Fos-sur-Mer, sede di numerosi cantieri navali] era l'Eldorado. Di lavoro ce ne sarebbe stato per secoli. Si costruiva un porto che avrebbe accolto enormi petroliere e fabbriche dove fondere tutto l'acciaio d'Europa. Mouloud era fiero di partecipare a questa avventura. Gli piaceva costruire. La sua vita, la sua famiglia, le aveva forgiate su quest'immagine, non aveva mai costretto i suoi figli a non frequentare gli altri, a evitare i francesi. Solo a tenersi lontani dalle cattive amicizie. Avere rispetto per se stessi. Imparare a comportarsi bene. E riuscire meglio possibile. Integrarsi nella società, senza rinnegare. Né la propria razza, né il proprio passato. "Quando eravamo piccoli" mi confidò un giorno Leila, "ci faceva ripetere dopo di lui: *Allah Akbar, La ilah illa Allah, Mohamed rasa allah, Ayya illa salat, Ayya illa el Fallah*. Non ci capivamo niente. Ma era piacevole da ascoltare, assomigliava a ciò che raccontava dell'Algeria". A quell'epoca, Mouloud era felice. Aveva sistemato la famiglia a Port-de-Bouc, tra le Martigues e Fos. In Comune erano stati "gentili con lui" e presto aveva ottenuto una casa popolare, in avenue Maurice Thorez. Il lavoro era duro, e più arabi c'erano e meglio si stava. Era quel che pensavano i vecchi dei cantieri navali, che si erano fatti riassumere a Fos. Italiani, perlopiù sardi, greci, portoghesi, alcuni spagnoli. Mouloud aderì alla C.G.T. Era un lavoratore e aveva bisogno di trovare una famiglia che lo capisse, aiutasse e difendesse. "Questa è la più grande" gli aveva detto Guttierrez, il delegato sindacale. E aveva aggiunto: "Dopo il cantiere, ci sarà il tirocinio per entrare nella siderurgia. Con noi, hai già il posto in fabbrica". A Mouloud questo

piaceva. Ci credeva ciecamente. Anche Guttierrez ci credeva. La C.G.T. ci credeva. Margherita ci credeva. Tutte le città limitrofe ci credevano e costruivano case popolari a tutto spiano, scuole, strade per accogliere tutti i lavoratori a cui era stato promesso l'Eldorado. La Francia stessa ci credeva. Al primo lingotto d'acciaio fuso Fos era già solo un miraggio. L'ultimo grande sogno degli anni Settanta. La più crudele delle delusioni. Migliaia di uomini rimasero col sedere a terra. E con loro, Mouloud. Ma non si scoraggiò. Con la C.G.T. fece sciopero, occupò il cantiere, e si oppose ai C.R.S. che vennero per evacuarli. Avevano perso, certo. Non si vince mai contro il dispotismo economico dei padroni. Driss era appena nato. Fatima era morta. E Mouloud, schedato come agitatore, non trovò più dei veri lavori. Solo impieghi saltuari. Adesso, era speditore da Carrefour, al minimo salariale. Dopo tanti anni. Ma, diceva, "è una fortuna". Mouloud era così, ci credeva, nella Francia». Jean-Claude Izzo, *op. cit.*, pp. 49-51.

¹³ Jean-Claude Izzo, *op. cit.*, p. 86.

¹⁴ Saskia Sassen, *op. cit.*, pp. 74-75.

¹⁵ Matteo Columbo, Recensione, cit.

¹⁶ Matteo Columbo, Recensione, cit.

¹⁷ Matteo Columbo, *Il mondo in un volto*, cit.

¹⁸ Jean-Claude Izzo, *op. cit.*, p. 11.

¹⁹ Jean-Claude Izzo, *op. cit.*, pp. 150-151.



LA ZONA

Titolo originale/La Zona/**Titolo internazionale**/The Zone/

Lingua originale/Spagnolo/**Paese**/Messico/**Anno**/2007/**Durata**/97' /

Genere/Drammatico/**Colore**/Colore/**Audio**/Sonoro/

Regia/Rodrigo Plà/**Soggetto**/Laura Santullo/**Sceneggiatura**/Rodrigo Plà/Laura Santullo/

Produzione/Alvaro Longoria/**Distribuzione italiana**/Sacher Film/

Attori/Personaggi/Daniel Giménez Cacho/Daniel/Maribel Verdú/Mariana/Daniel Tovar/Alejandro/Carlos Bardem/Gerardo/Marina de Távira/Andrea/Mario Zaragoza/comandante Rigoberto/Andrés Montiel/Diego/Blanca Guerra/Lucía/Enrique Arreola/ufficiale Iván/Gerardo Taracena/Mario/

Fotografia/Emiliano Villanueva/**Suono**/David Rodríguez/Carlos Schmukle/**Montaggio**/Ana García/Nacho Ruiz/Capillas/Bernat Vilaplana/**Musica**/Fernando Velázquez/**Scenografia**/Antonio Muñoz-Hierro /**Locations**/Toluca, Stato del Messico, Messico

Temi/polarizzazione sociale e urbana/controllo del territorio/sicurezza/comunità separate



MARIO ZARAGOZA



C. 24 HORT 12:22:1



«Avete sentito no? Bisogna difendere la Zona».

La storia: «"La Zona" è un ricco quartiere di Città del Messico confinante con le periferie disagiate. L'intrusione di tre ragazzi porta all'uccisione di due di loro e dà inizio a una caccia all'uomo per trovare l'unico superstite».¹

Cominciamo subito con l'illustrare la prima scena subito dopo l'incipit, sul quale scorrono i titoli di testa. Vediamo tre individui penetrare di soppiatto in un'area altamente sorvegliata e protetta in armi: la cosiddetta Zona. Anche se sembrerebbe non stiamo parlando di *Stalker*, il film di Andrej Tarkovskij del '79, ma del primo lungometraggio diretto dall'uruguayano naturalizzato messicano Rodrigo Plà, presentato alla Mostra del cinema di Venezia del 2007 nella sezione "Giornate degli Autori" e vincitore del Leone del Futuro - premio Venezia Opera Prima "Luigi De Laurentiis".

Tornano all'incipit, una sua descrizione accurata può aiutarci a chiarire ancora meglio la diegesi e il territorio urbano dove essa si manifesta e dispiega. Le immagini scorrono lentamente. Un accennato *ralenti* rende l'atmosfera come sospesa. All'improvviso la mdp stacca su di un SUV nero: anch'esso passa lento e silenzioso lungo quella che sembra una tranquilla strada di un anonimo quartiere suburbano composto da ville dall'impronta fortemente *yankee*, californiana. La fiancata laterale dell'automobile occupa quasi per intero l'inquadratura. È sulla sua carrozzeria lucidata e su i suoi finestrini oscurati che vediamo riflesso il quartiere, intuendone la composizione urbana e la classe sociale di chi lo abita. Per le vie c'è chi fa jogging, chi porta a spasso il cane, chi, come i bambini, è diretto a scuola a piedi vestito della sua divisa d'ordinanza. Poi la mdp si stacca dall'auto, alzandosi con un movimento ascendente di dolly, scoprendo l'intero quartiere in tutta la sua estensione.

L'automobile rimane in campo e la vediamo allontanarsi lungo uno dei viali affiancato da innumerevoli villette tutte pressoché identiche fra loro. Alla guida c'è quello che sembra essere un adolescente. La m.d.p. sale di nuovo verso la luce abbagliante del sole e ridiscende su un altro viale del quartiere. Mentre passa in rassegna a volo d'uccello giardini e siepi tosate, fontanelle *italianeggianti*, vialetti d'ingresso alle case lastricati, notiamo che una farfalla, quasi impercettibile, svolazza leggiadra dentro l'inquadratura. Anzi, potremmo anche dire che l'inquadratura stessa della mdp abbia seguito finora il volo della farfalla.

L'insetto, simbolo di bellezza e libertà, avanza nell'aria ondeggiando, conducendo il nostro sguardo nei pressi di un alto muro di cemento armato che si erge imponente come una muraglia medievale. Sappiamo cosa contiene, cosa difende, ma non sappiamo ancora di preciso cosa ci sia *al di là*. La farfalla si alza in volo intenta nell'oltrepassarlo e la mdp la segue fino a che non supera in altezza il muro stesso. Solo allora il nostro sguardo smette di guardare l'insetto e viene conquistato da ciò che c'è oltre: l'apparentemente infinito *slum* di palazzi, casupole e baracche disteso sul dorso collinare di quella che presumiamo essere Città del Messico, anche se il regista ci nega la facoltà di saperlo, intendendo con ciò donare un respiro globale, diffuso, alla questione posta in risalto dal film.

Con l'attenzione tutta concentrata nell'ammirare l'estremo dualismo visivo colto dal colpo d'occhio tra ciò che è diviso e separato da quel muro ci si accorge difficilmente che la farfalla nel frattempo ha fatto una brutta fine: fulminata dai fili percorsi dall'alta tensione posti alla sommità del muro, durante il suo volo, quello che ora ci appare come il suo estremo tentativo di fuga. È qui che si cristallizza tutto il narrato seguente del film. L'immagine idilliaca del quartiere in *ralenti* sembra quindi adombrare una realtà del tutto differente, proprio come nelle inquietanti atmosfere suburbane mostrate in *Velluto blu* da David Lynch.

Dopo questa descrizione possiamo tracciare nella nostra mente una planimetria generale della Zona. Tenendo conto anche delle immagini seguenti che il film mostra, è possibile percepirla come confinante per circa tre quarti con lo slum che si dispiega oltre il proprio muro, e per un quarto declinante in una

sorta di scarpata terminante in una profonda depressione orografica del terreno in cui confluiscono le acque reflue dello scarico fognario del quartiere. La depressione funge da difesa naturale, è una sorta di fossato, recintata non dal muro di cui detto ma da una semplice rete metallica con filo spinato alla sommità. La Zona comunica col mondo esterno attraverso un unico ingresso dal cancello blindato, oltre il quale c'è subito la strada, quindi non c'è vero e proprio contatto diretto con lo *slum*. Dall'altra parte della strada un muro di contenimento del terreno segna l'inizio dello *slum* soprastante. Quando le riprese di Plà, posizionando la mdp al centro della carreggiata, comprendono tutti questi elementi urbani (l'ingresso nel muro della Zona, la strada e il muro di sostegno dello *slum*) nella stessa inquadratura sembra di trovarsi in una terra di nessuno, un po' come quella compresa tra i due muri che separavano Berlino.

Questo quartiere, non appunto come "la Zona", sembra quasi essere emerso dai tessuti del corpo urbano e sociale come un'escrescenza, rivestita però da una dura membrana tale da non permettere quasi nessuna osmosi con ciò che la circonda.

Veniamo ora alla seconda scena, di cui abbiamo accennato inizialmente. Vede tre ragazzini provenienti dallo *slum* approfittare della caduta di un'enorme tabellone pubblicitario – per via di un temporale – a ridosso del muro che lo separa dalla Zona, causando la perdita temporanea di elettricità. Bello il simbolismo del tabellone: una struttura che pubblicizza e richiama all'acquisto delle merci ora diviene un ponte la conquista della merce al di fuori delle regole imposte dal mercato. Per i tre è un'occasione troppo ghiotta per lasciarsela sfuggire. Arrampicandosi su per il traliccio del tabellone evadono dallo *slum* per ritrovarsi improvvisamente come in un'altra dimensione, un mondo a loro alieno. Tentano il furto nella prima villa che si trovano davanti. La cosa però va storta: la proprietaria armata li coglie sul fatto, ma viene colpita alla testa da uno dei tre. Viene dato l'allarme. Due tentano di fuggire verso lo *slum* arrampicandosi sul traliccio da dove erano entrati ma vengono subito freddati dalle pallottole delle guardie private (una muore sotto i colpi del fuoco amico) di cui si serve la Zona, che fa a meno della polizia dello Stato. Il terzo, Miguel/Alan Chavez riesce a fuggire e nascondersi all'interno del

quartiere, tentando anche di evitare ed eludere il controllo onnipresente delle telecamere a circuito chiuso poste a sorveglianza, le cui immagini caratterizzate da un digitale "sporco" vengono montate e inframmezzate a quelle della mdp del regista.

Da qui inizia la caccia all'uomo. Ma non sarà Miguel il protagonista della vicenda, né Alejandro/Daniel Tovar, l'adolescente che abbiamo visto guidare il SUV nell'incipit – che pure avrà un ruolo fondamentale. Il vero e autentico protagonista è la Zona stessa,² corpo urbano che sembra vivere di vita propria, e che pare determini il comportamento, le azioni e la psicologia dei suoi abitanti che appaiono come il puro risultato chimico dell'ambiente in cui vivono: non appena essi prendono consapevolezza che c'è un ladro, e per di più omicida, che gira per il loro bel quartiere, vengono prontamente colti da ansie d'accerchiamento, degne di un assedio in tempo guerra. Anche senza sapere se il ladro sia armato o meno.

Se in *Stalker* di Tarkovskij la zona è il prodotto dello stato d'animo di coloro che l'attraversano, mutando effetti sull'uomo al variare dello stato d'animo stesso dell'uomo in essa immerso (riportiamo una battuta del film: «*La zona è forse un sistema molto complesso di insidie... non so cosa succede qui in assenza dell'uomo, ma non appena arriva qualcuno tutto comincia a muoversi... la zona in ogni momento è proprio come l'abbiamo creata noi, come il nostro stato d'animo... ma quello che succede, non dipende dalla zona, dipende da noi*»), in *La Zona* di Plà assistiamo al fenomeno opposto. È la Zona stessa, la sua intrinseca essenza, il suo essere isola urbana di cangianti residenze borghesi persa nel mare delle baracche di foratoni e poco altro, abitate da corpi umani in *surplus*, espulsi dalla e inutili alla produzione, che sopravvivono come possono ai margini dei centri metropolitani e, in questo caso, ai margini della Zona, ha smascherare i veri ed autentici sentimenti, pensieri, decisioni e azioni dei suoi abitanti. A mettere a nudo i loro nervi.

Tutti sono coinvolti, volenti o nolenti, nella faccenda. Si raccolgono in assemblea per decidere ora quale atteggiamento seguire. È morta la donna rapinata, è morta una loro guardia, sono morti due ragazzini, ma di quelli poco importa. Verranno fatti sparire nei cassonetti della spazzatura, ovviamente esterni alla Zona. Ma non è questo il punto. Per via di tali decessi, la maggio-

ranza è preoccupata di perdere il loro statuto speciale, ottenuto a suon di bustarelle e con l'aiuto di un giudice esterno: «*Nel caso avvenga un qualsiasi fatto di sangue il centro residenziale la Zona perderà automaticamente tutti i diritti che lo statuto speciale gli conferisce. Articolo 5, comma A*», legge ai riuniti Gerardo/Carlos Bardem (fratello del più famoso Javier), uno dei più decisi ad usare la forza privata contro l'intruso: è lui il corpo alieno da trovare e sc(hi)acciare.

Abbiamo già detto che la Zona fa a meno della polizia dello Stato, e in parte anche delle sue leggi, adottandone di proprie e adatte alla sua particolare situazione. Non solo quindi è un'isola aliena allo *slum* che la circonda dal punto di vista sociale e urbano, ma anche da quello politico e giuridico imposto dallo Stato. Tuttavia, anche attraverso il suo parlamentino interno, non fa che riprodurlo su scala ridotta.

Ebbene tale parlamentino, regolato secondo il principio democratico della maggioranza e minoranza, decide di insabbiare l'intera vicenda, tentando la corruzione anche della polizia che nel frattempo ha ricevuto una soffiata anonima sui fatti accaduti e vuole vederci chiaro. Di fatto la tangente inizialmente offerta non attacca con il duro commissario dai modi spicci e maniere forti, come attestano i suoi precedenti, poco disposto a tollerare un quartiere urbano al di fuori del proprio potere e deciso stavolta ad andare fino in fondo. «*Mi dovete scusare, ma per entrare qui dovete avere un mandato*» si sente rispondere alla sua pretesa di indagare all'interno della Zona.

«*La strada è di tutti*» ribatte.

«*Non questa*» risponde ancora stizzita una dei rappresentanti degli abitanti. Da notare che il dialogo avviene subito fuori l'unico accesso, e l'unica uscita, alla Zona, quasi perennemente chiusa dal cancello d'acciaio.

Chi fra i rappresentati degli abitanti non è d'accordo con le decisioni votate e soprattutto coi metodi sommarî adottati viene marginalizzato e isolato: «*La minoranza deve accettare le decisioni della maggioranza*» viene detto; la Zona non ammette ambiguità ma una simmetria pressoché perfetta. Il film mostra come la classe borghese getti la maschera non appena si senta seriamente minacciata nella sua posizione sociale, che ne *La Zona* trova il suo corrispettivo sul piano urbano. Cittadini all'apparenza pacifici sembrano di colpo tra-

sformarsi in improvvisati e maldestri giustizieri della notte: «*Che vuol fare l'architetto? Vestirsi di nero e andare con il ragioniere e il ginecologo a sparare?*». L'architetto Daniel/Daniel Giménez Cacho in questione è il padre di Alejandro, uno dei personaggi di spicco della pellicola. Curioso come Plà abbia optato per tale professione. È uno di quei tanti particolari che riconducono evidentemente il film all'universo letterario di James Ballard, scrittore inglese prolifico nel campo del *fantasociale*, ma in fondo ben poco distante dall'autentica realtà del mondo, stando alle notizie riportate nelle pagine di cronaca nera dei quotidiani.

Ecco allora il debito de *La Zona* nei suoi riguardi: «L'idea da cui muove questo thriller parte da uno spunto urbanistico: i complessi residenziali dentro il cuore delle megalopoli. Lo scrittore inglese ha scritto una gran quantità di romanzi tesi proprio a speculare sul rapporto tra spazio urbano e psiche, definendo con grande efficacia lo stato di paranoia in cui si cade quando ci si fortifica e isola. Allora, *La Zona* diventa quasi un classico della letteratura ballardiana e racchiude in sé tutti i villaggi condominiali raccontati dal grande scrittore inglese: il Pangbourne Village di *Un gioco da bambini* (tutti gli adolescenti del condominio decidono di far fuori i genitori e sparire); il Chelsea Marina di *Millenium People* dove gli abitanti della middle class si rivoltano nel momento in cui le spese per mantenere le proprie prestigiose abitazioni subiscono un incremento che mette in forse la loro permanenza nell'enclave; l'Eden Olympia di *Super-Cannes*, complesso residenziale in Costa Azzurra dove lavorano migliaia di persone... fino a *Condominium*, grattacielo eretto in una zona residenziale di Londra dove gli abitanti subiscono una regressione primitiva».³

«Sono questi i nomi di alcuni dei lussuosi, tecnologizzati e sorvegliatissimi villaggi e quartieri residenziali dove vivono i personaggi dei romanzi di Ballard, tutti appartenenti alla media borghesia intellettuale. Luoghi superprotetti da un mondo che ritengono ostile e pericoloso e senza alcun rapporto sociale [se non lo scontro] con le comunità che li circondano, continuamente scrutati da telecamere, pattugliati giorno e notte da guardie armate, chiusi da muri o da recinzioni metalliche dotate di sistemi d'allarme: per la vita che vi si conduce si avvicinano più alle prigioni, anche se accoglienti, che a delle abitazioni. Perché se è vero che guardie e telecamere impediscono di entrare, è anche vero

che ostacolano qualsiasi possibilità di uscire senza essere controllati. In questo contesto, i quartieri privatizzati e sorvegliati senza posa sembrano diventare per Ballard gli esperimenti pilota della città futura. È il controllo che li nomina, consolida una loro identità, assegna loro un significato. Nello stesso racconto sul "grattacielo", quest'ultimo è usato per spezzare il rapporto con la città, per negare la città stessa, "in un disperato sforzo di estrarsi dalle sue irrazionalità": assurge a totalità tesa "a dominare, con le proprie dimensioni, l'innatura foresta della metropoli" (Tafuri 1973, p. 550):⁴ «Al sicuro nella conchiglia del grattacielo, come passeggeri a bordo di un aereo con il pilota automatico, erano liberi di comportarsi in qualsiasi modo volessero, di esplorare le piaghe più oscure della propria personalità. Per molti versi, il grattacielo era il perfetto modello di tutto ciò che la tecnologia aveva fatto per rendere possibile l'espressione di una psicopatologia autenticamente "libera"». ⁵

Non somiglia forse a quanto avviene ne *La Zona*? Certo, non siamo in presenza di una "città verticale" come il grattacielo che esalta il senso di isolamento e, nel caso del racconto di Ballard, il conflitto fra piani inferiori e superiori, ma qui il conflitto non è tanto fra coloro che abitano in medesimo luogo (che pure ci sono), quanto con chi questo luogo pare *inquinare* con la sua semplice presenza. Quindi se ne *Il condominio* l'edificio in questione veniva vandalizzato dai propri residenti,⁶ qua nel film non è affatto così, anzi. Anche qui abbiamo il controllo tecnologico che spia ovunque con le sue telecamere, veri e propri occhi del corpo della Zona. Ma dicevamo dell'architetto.

Sempre ne *Il condominio* la figura al vertice dei fatti di sangue che si dispiegano su e giù per i vari piani del grattacielo è un architetto, alloggiante come un sovrano all'ultimo piano della costruzione da lui stesso progettata, che alla fine viene ucciso. Non è difficile intuire che a Ballard tale figura sociale – elemento di potere più che semplice professione – non vada tanto a genio, che veda in esso l'immagine riflessa di sistema di potere decisionale, dispotico, una *figura-mezzo* in cui si coagulano i tecnicismi di tale potere.⁷

Miguel intanto, il ragazzino sfuggito all'uccisione rispetto ai suoi due compagni, dopo aver evitato lo sguardo meccanico delle telecamere sgattaiolando tra i vicoli e i retri delle ville, trova finalmente rifugio nell'oscurità della cantina della casa di Alejandro e della sua famiglia. Successivamente viene scoperto

dal suo coetaneo che, non appena vede che anch'egli è come lui, un adolescente, esita nel denunciarlo ai vigilantes armati – tra cui suo padre – sempre più convinti man mano che il tempo passa a fare giustizia sommaria da soli. Molto eloquente è la scena che ci mostra l'incontro tra Miguel e Alejandro. Inizialmente si azzuffano, Alejandro ha la meglio e minaccia Miguel con un fucile a fiocina. Gli intima di venire sotto la luce accesa. Il volto di Miguel emerge così dall'ombra e Alejandro scopre che il pericoloso criminale che tutti vanno cercando per ammazzare non è altro che un ragazzino come lui. Abbiamo qui un bell'esempio di come una iniziale dicotomia sottolineata dall'ombra e dalla luce – in particolare il loro gioco sul volto di Miguel –, cada e si trasformi in una dialettica tra i due individui che, come vedremo, dapprima diffidenti, diventerà sempre più profonda in conseguenza al loro conoscersi. Comunque Alejandro protegge in un certo senso Miguel e gli intima di andarsene al più presto perché è conscio che, se dovessero trovarlo, farebbe una brutta fine. Tuttavia fa finta che nulla sia successo, specie fra i suoi amici che invece sembrano lo specchio dei genitori, pronti a far fuori, almeno a parole, qualsiasi cosa sospetta si aggiri per il quartiere.

Ancora una sequenza emblematica: il gruppetto d'adolescenti bigia la scuola per andare a caccia dell'intruso, un po' per gioco un po' per emulazione. Si radunano al campo di golf, posto ai limiti della Zona. Li vediamo correre lungo il pendio, sull'erba tosata e pettinata, tra i bunker di sabbia. La mdp li segue alternando primi piani, campi medi del gruppetto e soggettive ad una bella carrellata laterale in campo lungo che asseconda la loro discesa. Sullo sfondo la massa informe dello *slum* che ricopre senza soluzioni di continuità il suolo: netto è il contrasto con il prato da golf, le divise scolastiche e ciò che entrambi rappresentano. Questa è una delle poche scene, fra le più emblematiche, dove lo *slum* e la Zona – l'uno *spontaneo* l'altra progettata da cima a fondo – convivono nella stessa inquadratura.⁸ Il muro e i confini pare non esistono, non si vedono, ma è solo apparenza. Il dualismo resta evidente anche se entrambe sono aree urbane differenti e separate, che pure si odiano, ma appartenenti comunque al medesimo spazio metropolitano globale, oggi frantumato in ciò che Illardi definisce territori, ossia aree in cui si dispiega il conflitto sociale.⁹

Vero è che la Zona in questione sembrerebbe nata proprio per tenere il conflitto fuori dal muro, ma a quanto pare se lo ritrova dritto dentro casa. E non ci riferiamo semplicemente al ladruncolo Miguel, ma ai rapporti familiari e di vicinato che l'*alieno* Miguel, con la sua sola presenza, fa saltare e degenerare togliendo il velo alla loro pura essenza. Corpo estraneo, egli mette a nudo i nervi della comunità chiusa e *separata*. Allora prevalgono odio sociale, desiderio di violento scontro classista e istinti bestiali di difesa del territorio. Che, non potendo sfogarsi al di fuori della Zona (lì la potestà è della polizia dello Stato), simmetricamente fanno esplodere gli interni rapporti famigliari, sociali e di vicinato nella paura e nel sospetto. La sola presenza della Zona in un territorio dominato dalle baraccopoli è quasi una sfida di guerra a coloro che le abitano. E se si fa una guerra anche indiretta ad un nemico esterno simmetricamente se ne raccolgono le conseguenze anche sul fronte interno, tra quelli che magari un attimo prima erano considerati amici. La comunità artificiale, tenuta insieme dall'apparente sicurezza, implode su se stessa non appena tale sicurezza è dissolta da una *semplice* intrusione e dal conseguente stato di paura venutosi a creare – più *virtuale* che effettivo in questo caso. Tale fenomeno «[...] appare pantografato nelle dimensioni di una terrificante metafora forse ispirata dal Buñuel claustrofobico di *L'angelo sterminatore*»,¹⁰ però al contrario, nel senso che i borghesi, ora felici di vivere in un'autosegregazione dorata, sono pronti a reagire violentemente e con qualsiasi mezzo pur di conservare la loro apparente *intoccabilità*.

Cala di nuovo la notte e Miguel, spronato da Alejandro, tenta la fuga. Come in un *action movie* ci ritroviamo a vedere un inseguimento con torce e cani latranti, incalzati dalla musica vibrante della colonna sonora. Il ragazzino per sfuggire alla cattura si infila in un tombino e da lì cerca di evadere attraverso la rete fognaria mentre sul piano stradale i vigilantes sbraitano e urlano per la mancata cattura. Ancora un dualismo, stavolta tra il sopra e il sotto, la superficie e la fogna, il quartiere luminoso, pulito e accogliente e il suo lato sotterraneo sporco e scuro, i cittadini-vigilantes simili a predatori e Miguel fin troppo simile ad un topo, stanco e infangato. Ma anche la possibile via di fuga rappresentata dalle fogne si rivela inutile: una rete metallica blocca ogni uscita, Mi-

guel vi si aggrappa guardando con straniante nostalgia le fioche luci della baraccopoli da cui proviene, percepita ora come unico rifugio.

Intanto che la caccia all'uomo continua, diretta dai più decisi, la polizia tenta in tutti i modi di riuscire ad incastrare gli abitanti della Zona cercando le prove dei due omicidi commessi e avvalendosi anche di testimoni pronti a parlare, ma quando la chiusura del caso e l'arresto sembrano ormai a portata di mano ecco che i vertici dell'apparato poliziesco insabbiano tutto dietro lauto compenso sotto forma di tangente. Lo Stato in realtà non vuole pestar i piedi a questo suo fratello minore e gli lascia la facoltà di decidere ancora per sé.

Mentre le auto della polizia stanno per andarsene rispunta Miguel chiedendo di essere portato via con loro evitando il linciaggio, ma se ne lavano le mani. Così scatta una seconda fuga inseguito a vista tra i meandri del quartiere, evitando e saltando muretti, ringhiere e siepi, stavolta in diurna. Riesce di nuovo a farla franca e a trovare rifugio presso Alejandro, che lo protegge anche dalla sua stessa famiglia. Ora il loro rapporto diventerà definitivamente confidenziale e si ritroveranno l'uno nell'altro. È attraverso la relazione prima duale poi dialettica con Miguel che Alejandro comprende di trovarsi confinato in un ghetto per ricchi, una prigione dorata fatta di viali alberati e opulente ville monofamigliari. La presa di coscienza della evidente parcellizzazione della società in classi riflessa nello spazio metropolitano è una delle pietre angolari del discorso che fa Plà.

Ma ormai siamo giunti all'epilogo. Il padre di Alejandro, l'architetto, trova il rifugiato in casa sua e lo trascina fuori esponendolo come un trofeo nella pubblica via, con l'intensione di sottoporlo ad una sorta di ridicolo processo a porte chiuse, in assemblea democratica. Ma la folla passa per vie più spicce, diciamo pure per democrazia diretta. Subito accorre tutto il vicinato che, in un insostenibile accumulo di rabbia repressa e odio di classe, li lascia definitivamente sfogare sul corpo del giovane intruso, giacente infine a terra massacrato di botte.

«I quartieri residenziali sognano la violenza. Addormentati nelle loro sonnacchiose villette, protetti dai benevoli centri commerciali, aspettano pazienti l'arrivo di incubi che li facciano risvegliare in un mondo più carico di passione...».¹¹ Così inizia l'ultimo racconto pubblicato di Ballard, *Regno a venire*, e su

questa linea sembra viaggiare il film, fino al suo estremo ma non irrealista, o iper-reale, finale.

«Il crimine come unico strumento per ricreare legami sociali e un'identità collettiva. In tempi di allarmi per il terrorismo e di ossessione per la sicurezza, Ballard suggerisce che la paura non sia solo una delle possibili fonti del potere ma anche un'esigenza dell'individuo per potersi sentire parte di una comunità». ¹² Così pare capiti agli abitanti della zona che solo attraverso la caccia all'uomo atta a ristabilire la loro necessità di sicurezza si sentono uniti, una comunità salda, anche a costo di sacrificare (non in senso letterale) qualche suo elemento ambiguo.

Che la paura e la violenza per ciò che si considera *altro da sé* produca quel senso di comunità passionale di cui dice Ilardi a proposito di Ballard, e indirettamente de *La Zona*, è senz'altro evidente ad una prima occhiata del fenomeno. Però ci si dovrebbe chiedere da dove provengano questa paura e questa violenza, o ancora meglio, perché sempre più gran parte di popolazione in giro per il mondo *decide* – perché è vero che decide *volontariamente* sentendone l'esigenza o spinti da particolari condizioni a percepirla – di andare ad abitare in quartieri chiusi e protetti, separati dal resto che li circonda e somiglianti un po' alle basi dell'esercito americano nei deserti mediorientali, con la differenza che queste sono distanti dai centri metropolitani – ad essi aliene ma non disconnesse dalla rete globale – mentre i quartieri residenziali come quello mostrato nel film di Plà sono contigui ad altre aree, ad altri territori della metropoli. Come gli innumerevoli *slum* carichi di un'umanità in *surplus*.

The Village ci ha già fornito alcuni punti di analisi che ora qui potremmo sviluppare. Il presente non è statico ma ribolle in continuazione, gravido di cambiamento. Anche nelle devianze da cronaca nera di cui le pagine dei giornali sono piene è possibile vederlo, forse ancora di più che nel chiacchiericcio della cosiddetta politica. Spieghiamoci meglio. La contraddizione in bilico tra presente e futuro produce una sorta di cortocircuito, e ad attivarlo sotto le forme più disparate (come l'omicidio dell'altro da parte di una comunità chiusa) sono proprio i dualismi insiti nel presente. Uno di questi dualismi è dato proprio dall'innaturale *separazione* non solo dell'individuo dalla specie, ma anche dalla *separazione* della specie in classi sociali, divisione che oggi tro-

viamo riflessa sul territorio anche in queste nuove *enclavi* urbane, abitate spesso da *morti viventi* omologati e all'apparenza pacifici che bramano sangue non appena percepiscono l'intrusione di un esterno come un attentato alla loro esistenza, scatenando guerra sociale.

La Zona e i suoi abitanti sono sia una comunità *contro* (ad esempio lo Stato e la sua polizia – fino ad un certo limite come visto – e poi gli *slum* e chi li abita) sia una comunità *per*, stabile sul territorio. La Zona dona ai suoi figli aspirazioni comuni. O meglio, sono le aspirazioni comuni di quella gente ad aver prodotto la Zona. Questo quartiere urbano, particolare frattale dello spazio metropolitano (che al di là del caso particolare mostrato dal film ne vediamo spuntare come funghi nei diversi continenti¹³) è generato dalla crescente polarizzazione sociale che, rispetto ad un suo polo, reclama sicurezza agendo sulle pulsioni individuali di chi si sente appunto chiamato in causa, di chi è maggiormente ricettivo a tali sirene. Il loro è un negarsi collettivo alla comunità umana, operanti nel tentativo di ricercare nello spazio chiuso di un quartiere la parvenza di umanità fuori negata; e così anche all'interno, simmetricamente. Come già visto in *The Village*, un surrogato della più vasta comunità umana globale odierna non può che ripresentare i stessi mali da cui pretendeva allontanarsi.

Non c'è più il rapporto armonico dell'uomo con l'altro uomo delle società antiche passate in rapida rassegna nella prima sezione di tesi: il capitalismo l'ha negato. Gli abitanti della Zona, aggregandosi in quell'insieme urbano (e sociale) con la finalità di tipo collettivo di abitare tendendo fuori ciò che a loro non aggrada, devono far valere il proprio *spazio vitale* minacciato a tutti i costi, sopprimendo la vita dell'*altro* come se fosse una *cosa*, perché nella società in cui trionfa la merce la vita dell'*altro* (finanche quella di se stessi) è tale, si può consumare. E se la vita perde di *valore*, possiamo tracciare un parallelo con la crescente svalorizzazione delle merci (compresa la forza-lavoro) dovuta all'automazione dei processi produttivi e alla crescente scala della produzione.

Oltre il muro della Zona c'è la metropoli *vera*, *spontanea*, senza forma e soluzione di continuità, dove vivono oggi gli *esclusi*, come certa sociologia tende a definire. Ma questi ci sono sempre stati, per così dire; lo abbiamo messo in evidenza quando discutevamo della miseria crescente e della sovrappopola-

zione *relativa*, oggi endemica. Pertanto i cosiddetti esclusi lo sono definitivamente, non sono più il vecchio esercito industriale di riserva che oscilla tra disoccupazione e occupazione. Il ghetto (o la *banlieue*, o la baraccopoli, o la *favela*, o...) che li ospita e nutre *s'è esteso al mondo*. È esso il suo territorio, che condivide configghando con territori *nemici*, come i quartieri *à la Zona*.

Gli *slum* che circondano la Zona, entrambi collocati nel più vasto spazio metropolitano o metropoli globale, si mostrano come un universo senza ordine né forma, del quale si fatica a trovare il senso di un'esistenza sacrificata al Capitale (intendendo con questo il modo di produzione che forgia il presente in cui ci si muove), come del resto nella Zona: la condizione dell'uomo, codificata in essa in modo rigido tanto da perdere ogni autenticità umana, è ugualmente assurda nella metropoli esterna fatta di *slum* dove quotidianamente si sopravvive arraffando ciò che capita; se nella Zona tutti svolgono un ruolo preciso in un meccanismo di potere che si crede essere perfetto – per costruirsi una parvenza di libertà – ma che non lo è affatto, nello *slum* si è *liberi* veramente, non avendo *più nulla da perdere*.

Dunque gli *slum* sono la controparte opposta, speculare alla Zona, che di conseguenza non riesce ad essere veramente alternativa allo *slum*, agorafobico nel suo essere privo di ogni punto di riferimento (almeno per l'osservatore esterno, di cui le riprese di Plà, quelle poche volte che puntano lì lo sguardo, si fanno occhio artificiale sottolineando in modo efficace questo aspetto). Il muro che divide la Zona *dal resto* diventa quindi un simbolico spartiacque edificato sul terreno sociale, sempre più polarizzato.

Per ora la accenneremo solamente per svilupparla poi nelle conclusioni definitive, ma i CID, questi particolari quartieri residenziali, di cui la Zona ne è solo un esempio tra i molti, nascondono anche un'altra verità empirica. Sono cioè la dimostrazione evidente che esiste la facoltà concreta di dare ordine attraverso il progetto e la programmazione, alla forma urbana attuale, di non lasciarla semplicemente al caos dell'anarchia capitalistica, della rendita, del mercato.

Anche questi quartieri ovviamente nascono e sono venduti sul mercato immobiliare e ad esso rispondono, ma seguono le tendenze del fruitore. E se il

fruitore, o il richiedente, non è un singolo isolato ma milioni di individui che smuovono le tabelle della statistica, vediamo che il mercato offre loro una risposta attraverso tali progetti urbani. Ma ecco di nuovo il punto cardine: essi allo stesso tempo sono la dimostrazione intrinseca ed empirica che, nonostante tutto, si dispone della potenzialità concrete (scientifiche, tecniche, tecnologiche, ecc.) per la progettazione di una città *altra*, umana e razionalmente diffusa sul territorio, rispetto a quel magma urbano attuale che rassomiglia a metastasi e che ci ostiniamo a chiamare *città* (tralasciamo qui il discorso sull'estetica di quell'abitare, spesso un misto di eclettismo disparato che oscilla tra Disneyland e il mondo antico).

È oggi un evidente potenzialità materiale, ma queste che ora sono spazi *chiusi e privati* che si sottraggono alla comunità umana, alla continuità di specie, potranno essere *aperti e globali* solo al di *fuori* delle categorie sociali oggi imperanti, al di *fuori* dalla legge del valore. Simmetricamente fuori da questo presente attraverso la sua negazione.

Infine, tornando al film di Plà, le scene finali sono in realtà la ripetizione dell'*incipit* decritto inizialmente. La fine montata dal regista all'inizio sta a significare che tutto ora, dopo la mattanza, è tornato alla normalità quotidiana, almeno fino al prossimo intruso. E l'inizio che si riflette nella fine è ancora un richiamo al Lynch di *Velluto blu*. Il SUV che percorre in *ralenti* la strada vede Alejandro portare il cadavere recuperato alla folla di Miguel al di fuori della Zona, facendolo seppellire in un cimitero dello *slum*. L'ultima inquadratura vede il giovane consumare un pasto in un fumante chiosco di *tacos* sperduto tra le viuzze della città, come a sottolineare che è stato spezzato l'ordine familiare che lo controllava, e con esso l'ordine più grande esercitato dalla Zona.

La Zona è anche il conflitto quindi fra la generazione dei *padri*, incarnante il passato e il presente, che si sono autoreclusi e sottratti all'*altro*, e quella dei *figli* (Alejandro), simboleggianti un possibile futuro in cui i muri vengono abbattuti, l'individuo ritrova se stesso nell'*altro*, e le piccole e fittizie comunità, surrogati di quella umana di specie, lasciano il posto a quest'ultima. Questo traspare in maniera quasi impercettibile dal film; occorre uno sforzo d'immaginazione, magari anche non richiesto. Giustamente, perché il film par-

la al presente raccontando del presente, non è affatto una distopia tendente a proiettare in un qualche futuro i caratteri estremizzati del presente stesso, negando quindi ogni futuro concreto, in antitesi totale con l'oggi. Il regista suggerisce ciò risparmiandoci morali consolatorie e chiose concilianti.

¹ Ivan Moliterni, Recensione in *Duellanti* n. 41, aprile 2008.

² Racconta Plà: «La sceneggiatura è ispirata al racconto scritto da mia moglie. Si è trattato non tanto di effettuare tagli, quanto piuttosto di aggiungere qualche elemento, dando corpo a particolari suggestioni. La Zona, per esempio, è diventata quasi un personaggio a sé, ed anche il ruolo della polizia è stato studiato con molta attenzione». Da un'intervista consultabile all'indirizzo <http://www.cineforumorione.it/lazona.htm>

³ Dario Zonta, Recensione in *L'Unità*, 4 aprile 2008.

⁴ Massimo Ilardi, *Il tramonto dei non luoghi. Fronti e frontiere dello spazio metropolitano*, Meltemi, Roma 2007, p. 29.

⁵ James Ballard, *Il condominio*, Feltrinelli, Milano 2005, quarta di copertina.

⁶ «Ma ciò che interessava Royal [l'architetto progettista del grattacielo] era come gli inquilini erano diventati esageratamente violenti nell'interazione con l'edificio, maltrattando deliberatamente gli ascensori e l'impianto di condizionamento, sovraccaricando l'impianto elettrico. Quella negligenza di fronte ai propri interessi era il riflesso di un mutamento nelle loro priorità mentali e forse dell'emergere del nuovo ordine sociale e psicologico che Royal aspettava». James Ballard, *op. cit.*, p. 84.

⁷ «I romanzi e i racconti di Ballard sono pieni di architetti, che ricoprono spesso il ruolo del villain, del personaggio malvagio, come ad esempio l'architetto Anthony Royal ne *Il condominio*, che non a caso si trova al vertice della struttura sociale dominante nel gigantesco edificio residenziale, nel super-attico all'ultimo piano. L'architetto è dunque una figura che si trova al vertice della società, la domina e la plasma con le sue realizzazioni, inventa le nuove forme in cui i semplici cittadini dovranno abitare, i nuovi modi di vivere, fruire, percorrere la metropoli del futuro. L'architetto ha una grande responsabilità, gli edifici che egli realizza determinano in un certo senso l'orizzonte entro il quale si svolgerà il nostro futuro. Eppure in questo meccanismo perfetto che dovrebbe portare ad un progresso illimitato dell'umanità, in questa visione utopica dell'architettura come compiuta espressione dell'uomo del futuro c'è sempre qualcosa che si inceppa, un intoppo impreveduto che fa ripiombare la nostra società e l'umanità intera in una nuova barbarie. [...] è vero, come suggerisce Ballard, che l'Architettura moderna genera una nuova psicopatologia, che a sua volta genera violenza? Oppure è essa stessa una patologia, una patologia del costruire? Una qualche giustificazione alla violenza politica, pur se assurda e insensata, in fondo si può sempre trovare. Perfino una violenza del tutto assurda come il teppismo e la violenza negli stadi può in qualche modo essere giustificata, analizzandone le motivazioni sociali. Ma cosa faremo, dice Ballard, quando a scatenarsi in atti di violenza completamente insensati saranno i manager, i banchieri, gli architetti di grido, i medici?» (Diana Di Loreto, *Ambientalismo e/o barbarie* cit. in AA.VV. (a cura di Paolo Prezzavento), *La città e la violenza. I mondi urbani e post-urbani di James G. Ballard*, Otium/Paoletti, Ascoli Piceno 2007, pp. 11-13.). «Nessuno meglio di Ballard ha saputo descrivere l'effetto che un certo tipo di architettura ha sul nostro stile di vita, sui nostri comportamenti quotidiani. Nei romanzi di Ballard l'architettura permea e condiziona ogni aspetto dell'agire umano, anzi esiste un

rapporto diretto, una specie di cortocircuito tra i nostri stati d'animo e la forma stessa delle case che noi abitiamo, un po' come accade in quelle piante estremamente sensibili che reagiscono alle nostre manifestazioni d'affetto oppure ai nostri atteggiamenti aggressivi. Ballard è stato il primo a immaginare quelle che lui stesso ha definito "case psicotrope", abitazioni che percepiscono e trattengono in qualche modo la "traccia mnestica" (Freud) degli eventi, a volte terribili, che si sono verificati al loro interno, e che si modificano in base all'umore di colui che le abita o addirittura dell'architetto che le ha costruite. Inutile aggiungere che questo gigantesco passo in avanti dell'architettura rappresenta l'incarnazione del sogno supremo di ogni architetto, quello di realizzare una casa che non solo esprima le sue idee sull'abitare, ma che mantenga, per così dire, la traccia psichica, il percorso mentale e lo stato d'animo dell'architetto mentre la progettava e poi la realizzava. Da questo primo assioma deriva poi un ulteriore corollario: se l'architetto non è, propriamente parlando, una persona normale, ma è uno psicopatico o addirittura un assassino, ecco che l'architettura che esprime la sua mente e i suoi sentimenti diventa a sua volta ispiratrice di altra pazzia e di altra violenza. Ecco, si potrebbe dire che tramite questa architettura perversa Ballard ci mostra la faccia nascosta, violenta della nostra civiltà [...]. Paolo Prezzavento, *L'Architetto e il Turista, l'Astronauta e il Terrorista* (Introduzione), cit. in AA.VV. (a cura di Paolo Prezzavento), *op. cit.*, pp. 16-17.

⁸ Dice il regista: «Il quartiere che ho filmato esiste realmente, ma non si trova nelle immediate vicinanze di Città del Messico, sta quasi a contatto con un paesotto un po' spostato rispetto alla capitale. Comunque, nelle scene in cui si vede un campo da golf con la favela sullo sfondo, la situazione reale è proprio quella». Da un'intervista consultabile all'indirizzo <http://www.cineforumorione.it/lazona.htm>

⁹ Cfr. Massimo Ilardi, *op. cit.*

¹⁰ Kezich Tullio, *L'eden dietro il paravetro* in *Il Corriere della Sera*, 4 aprile 2008.

¹¹ James G. Ballard, *Regno a venire*, Feltrinelli, Milano 2006, p. 7.

¹² Massimo Ilardi, *op. cit.*, p. 30.

¹³ «La più famosa edge city cintata e americanizzata del Brasile è Alphaville, nel quadrante nordoccidentale della grande San Paolo. Battezzata (perversamente) dal cupo nuovo mondo dell'utopia negativa del film di Godard del 1965, Alphaville è una città completamente privata con un vasto complesso di uffici, un centro commerciale di alto livello e aree residenziali recintate – il tutto difeso da oltre ottocento guardie private. In *City of Walls* (2000), il suo giustamente celebre studio sulla militarizzazione dello spazio urbano in Brasile, Teresa Caldeira scrive che "la sicurezza è uno dei principali elementi nella sua propaganda, e un'ossessione per tutto ciò che alla sicurezza è connesso". In pratica questo si è tradotto nella giustizia dei vigilantes per criminali o i vagabondi intrusi, mentre la gioventù dorata di Alphaville può scatenarsi a suo piacimento; un abitante del sobborgo citato da Caldeira afferma: "C'è una legge per i mortali, ma non per i residenti di Alphaville". Mike Davis, *Il pianeta degli slum*, Feltrinelli, Milano 2006, p. 110.



LE BICICLETTE DI PECHINO

Titolo originale / Shi qi sui de dan che / **Titolo internazionale** / Beijing Bicycle /

Lingua originale / Mandarino / **Paese** / Francia / Taiwan / Cina / **Anno** / 2001 /

Durata / 113' / **Genere** / Drammatico / **Colore** / Colore / **Audio** / Sonoro / **Rapporto** / 1,85:1 /

Regia / Xiaoshuai Wang / **Soggetto** / Peggy Chiao / Hsiao-ming Hsu / Dalian Tang / Xiaoshuai Wang /

Sceneggiatura / Peggy Chiao / Hsiao-ming Hsu / Dalian Tang / Xiaoshuai Wang /

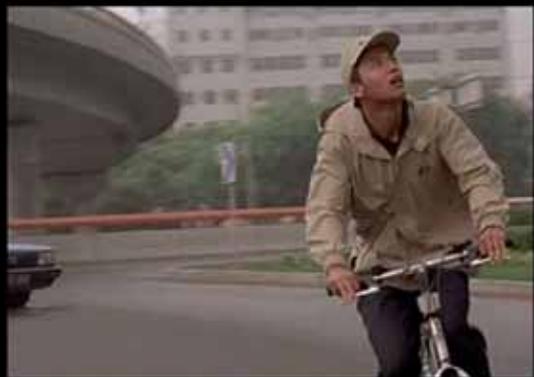
Produzione / Sanping Han / Hsiao-Ming Hsu / **Distribuzione italiana** / Teodora Film /

Attori / Personaggi / Lin Cui / Guei Liangui / Bin Li / Jian / Xun Zhou / Qin / Yuanyuan Gao / Xiao / Shuang Li / Da Huan / Yiwei Zhao / padre di Jian / Yan Pang / madre di Jian / Fangfei Zhou / Rongrong / Jian Xie / Manager /

Fotografia / Jie Liu / **Montaggio** / Ju-Kuan Hsiao / Hongyu Yang / **Musica** / Feng Wang /

Scenografia / Anjun Cao / Chao-Yi Tsai / **Locations** / Pechino, Cina

Temi / rapporto città-campagna



«Quanti anni hai?». «Ne ho 19». «Da dove vieni?». «Dallo Xinjiang». «E che facevi lì al paese?». «Al paese? Io... coltivavo la terra». «Da quanto sei a Pechino?». «Da settembre dell'anno scorso». «E hai sempre lavorato?». «Sì...». «E che lavoro fai?». «Lavoro in un cantiere». «Sai andare in bicicletta?».

La storia: «Pechino 2001. Guei ha 16 anni e dalla campagna si trasferisce in città. Assunto come pony express, gli viene affidata una bicicletta. Un giorno la bici gli viene rubata...».¹

Nel suo libro *Il pianeta degli slum* Mike Davis ci racconta che «in Cina – già patria dell'egualitaria bicicletta – i pianificatori [urbani] oggi assegnano un'irrazionale priorità all'automobile. Pechino ha distrutto non solo vaste aree caratterizzate dalle tradizionali abitazioni con cortile per i poveri, ma anche la sua pittoresca rete di hutong (i vicoli posteriori) per fare spazio ai grandi viali e alle superstrade. Contemporaneamente, i pendolari delle due ruote sono stati penalizzati da nuove tariffe per le licenze, da restrizioni sull'uso delle arterie stradali e dalla cessazione dei sussidi un tempo pagati dalle unità di lavoro per l'acquisto della bicicletta».²

Le biciclette di Pechino, o storie di ordinaria immigrazione interna cinese – *from country to city* – racconta proprio di quanto appena detto. «È un film indipendente e in quanto tale ostacolato dal governo cinese che lo ha censurato. Nessuno di noi registi sa veramente quali siano i criteri usati dalla censura, è come se a “non andare bene” sia l'occhio con cui io e altri cineasti della mia generazione guardiamo e riproduciamo la contemporaneità del nostro Paese. Ormai per noi registi cinesi l'unico modo per realizzare film in libertà è cercare partner stranieri. Neanche il fatto che il film abbia vinto il Festival di Berlino è servito a riabilitarlo».³ A parlare è Wang Xiaoshuai, regista appartenente alla

cosiddetta Sesta Generazione di cineasti cinesi,⁴ quella che, per capirsi, segue gli Zhang Yimou e i Chen Kaige, appartenenti invece alla Quinta.⁵

Gli attuali esponenti della Sesta, nati dopo la fine della Rivoluzione Culturale ma entrati nel vivo della produzione cinematografica indipendente cinese solo dopo l'89 e i fatti di piazza Tienamen (assunti un po' come spartiacque tra la Quinta e la Sesta generazione), da un punto di vista estetico tentano la strada dell'indipendenza, ossia non accettante né i finanziamenti né i vincoli statali, prassi sempre molto difficile in Patria pena l'oscuramento e i divieti di proiezione (oggi la situazione pare essersi alleggerita), includendo nelle loro opere nuovi linguaggi espressivi, come ad esempio il videoclip e il documentario. All'epoca poi per abbattere i costi di produzione non si disdegna neppure l'utilizzo delle videocamere elettroniche che negli anni Novanta vengono diffuse sul mercato cinese.

Concentrandoci sul film, premiato anche per l'interpretazione dei suoi due giovani attori protagonisti qua esordienti, *Le biciclette di Pechino* richiama già dal titolo il celebre film di De Sica *Ladri di biciclette*, uno dei manifesti del Neorealismo. Sono in molti che hanno visto nel film cinese quasi una sorta di *remake* dell'italiano, a cui di fatto indirettamente Wang si ispira.⁶ Ma ciò non significa che vi si adagia supinamente. L'ispirazione c'è e si vede, ma va poco al di là delle ovvie similitudini legate alla centrale presenza della bicicletta e all'atto del furto. Anche lo stile della regia strizza di tanto in tanto l'occhio al Neorealismo, al concetto di pedinamento zavattiniano, ma Wang sa magistralmente alternarlo ai tempi propri del cinema orientale, ad inquadrature a camera fissa, alle lunghe pause e silenzi dei suoi interpreti, ai campi lunghi, ad una visione contemplativa dei corpi e della metropoli in cui si muovono; corpi che, a differenza di quelli usciti dalle macerie della guerra, sembrano non tradire nessun sentimento che ponga in secondo piano il loro autentico carattere. Dice a proposito Suso Cecchi d'Amico, che collaborò con Zavattini alla sceneggiatura di *Ladri di biciclette*: «Noi describevamo soprattutto i sentimenti, Xiaoshuai descrive caratteri e, nel suo film, il sentimento è volutamente assente (...). Non solo, la nostra era l'epoca del dopoguerra e non quella di un'esplosione consumistica».⁷ I due film nascono e descrivono allora due realtà diverse. Nel film di De Sica un mezzo quale la bicicletta era strettamente

legato ad un periodo storico ben preciso, l'immediato dopoguerra e la ricostruzione, mentre in Cina è da sempre il mezzo di trasporto forse più utilizzato, anche se negli ultimi anni messo in crisi dalla forte concorrenza dell'automobile.⁸ Certo che poi è difficile non notare le somiglianze tra il giovane Guei/Lin Cui e Antonio Ricci/Lamberto Maggiorani e il senso di attaccamento ad un oggetto per loro vitale. Possiamo quindi dire che il film di Wang si accosta a *Ladri di biciclette* per certi elementi e se ne discosta per altri, ed è proprio nel discostarsi che trova la sua vera identità.

La bicicletta qua non è più un ferro vecchio, ma una nuova mountain-bike fiammante, che l'azienda dove Guei trova lavoro gli affida. Eccolo qui, il campagnolo inurbato, vestito di tutto punto nella sua uniforme d'ordinanza. È giunto a Pechino, area metropolitana che conta circa 14,5 milioni di abitanti, dal profondo cuore rurale della Cina in cerca di una qualsiasi occupazione che in qualche modo lo potesse strappare da quell'assenza pressoché totale di prospettive che la campagna teneva in serbo per lui. Superato l'iniziale interrogatorio, ripreso in primissimo piano, che l'azienda riserva a chi come Guei mette piede per la prima volta in città (riportato in parte nella frase in apertura), conquista un posto da fattorino in quest'agenzia di consegne espressa. In una delle scene iniziali vediamo i giovani, pressoché smarriti e disorientati ma concentrati nell'affrontare questa loro nuova vita, tutti in fila davanti al direttore intento nel declamare un discorso retorico – ma segno del *nuovo* corso economico cinese – sulla fedeltà all'azienda e sulla sua immagine, di cui ora loro si fanno portatori in giro per le strade della capitale. Ne riportiamo un brano:

«La bicicletta che vi diamo in dotazione è il vostro mezzo di sostentamento. Sono tutte mountain-bike di un certo livello. Probabilmente tra voi c'è qualcuno che non ne aveva mai vista una. I motivi per cui la ditta vi fornisce queste belle biciclette sono in primo luogo per l'immagine della ditta, ma soprattutto per innalzare il vostro rendimento nel lavoro di consegna... potremmo così competere con le altre ditte. Ah, ancora una cosa prima di iniziare: le biciclette non vi vengono date gratis. All'inizio dell'impiego, la ditta e voi dividerete 80 e 20. La ditta prenderà l'80%, e voi il 20%. Quando guadagnerete a sufficienza allora queste biciclette vi apparterranno completamente: a quel punto divideremo 50 e 50. Questo è un nuovo metodo di gestione che la ditta intende segui-

re. Avete capito?». Annuiscono silenziosamente e in contemporanea. Ma il direttore continua e alle sue parole assistiamo ad una delle scene più significative del film:

«Alle vostre spalle c'è una mappa di Pechino. Dovrete imparare a memoria ogni via della città, ogni vicolo che si trova sulla pianta. A partire da oggi, voi siete i piccioni viaggiatori dei tempi moderni. Lavorate sodo». I giovani assunti si voltano a guardare magneticamente la planimetria, vi si appiccicano contro, quasi uno sull'altro, seguendo col dito ogni possibile tracciato che sarebbe toccato loro probabilmente compiere, un giorno o l'altro. Se non si conosce la toponomastica, se non si sa come orientarsi nella metropoli, se non si sa come attraversarla se ne è di fatto esclusi: la bicicletta, strumento del suo lavoro, diventa per Guei il simbolo della sua integrazione alla città, della sua metamorfosi in cittadino, nonché mezzo attraverso il quale cercare una qualche sorta di indipendenza, sopravvivenza e libertà che quel mondo che s'è lasciato alle spalle non avrebbe potuto dargli.

Eccolo allora pedalare via tra i grattacieli di Pechino, schivare il traffico automobilistico e soprattutto quello delle altre biciclette – che nonostante l'incremento delle auto sono ancora maggioranza assoluta – svolgere le sue consegne con puntualità ed efficienza dalla quale trasuda tutto il suo entusiasmo di sentirsi parte di quella grande macchina urbana e sociale che è la metropoli. La mdp lo segue senza sosta, da lontano, da vicino. Soggettive di Guei sul contesto urbano, ripreso inizialmente spesso in inquadrature anche tremolanti, si alternano a campi medi e lunghi come se fossero il punto di un osservatore "esterno" nascosto tra quella folla che riempie perennemente le strade di Pechino. È in queste scene che si fa più evidente la lezione zavattiniana del pedinamento. La mdp appare sciolta, mobile, che sa tenere la giusta distanza dal corpo del soggetto, seguendolo spesso alle spalle.

Ma la metropoli non è leggera e frizzante come l'aria che sbatte sulla sua faccia mentre corre felice in bici scivolando sull'asfalto e superando viadotti e sottopassaggi. A Pechino, come in qualsiasi altra città, specie in quei paesi cosiddetti in via di sviluppo, gli imprevisti e gli ostacoli sono dietro ogni angolo, soprattutto per chi come lui viene dritto dalla campagna, in certi casi in Cina

ancora veramente *un altro mondo*, estraneo alle logiche urbane della metropoli tentacolare.

La ditta per cui lavora poi si inventa una scusa per ritardare il cedimento della bici e continuare a dargli solo il 20%, lui sbaglia cliente e consegna un pacco all'interno di lussuosi bagni pubblici colmi dei nuovi ricchi cinesi, viene costretto a pagare l'uso (non richiesto) della doccia, insomma tutta una serie di inconvenienti che raggiunge l'apice col furto della sua bicicletta. È come se gli avessero portato via la vita, o comunque il mezzo per conquistarsela veramente. In conseguenza a ciò, e al fatto di aver mancato la consegna successiva, viene licenziato ma riesce a strappare al direttore la promessa di una riasunzione nel caso avesse ritrovato la bici. Ovviamente il direttore accetta, ridendo al solo pensiero di quell'assurda impresa da compiere in una metropoli che conta milioni di biciclette.

Guei non si da per vinto e inizia, cocciuto, la sua pressoché impossibile ricerca, che sembra non dare i frutti sperati. Ritrova solo un po' di consolazione al termine delle sue giornate, quando fa ritorno dal suo amico che lo ospita, campagnolo inurbato come lui. Questo gestisce un piccolo chiosco di alimentari perso fra i vicoli stretti della vecchia Pechino, quella fatta di case basse a uno o due piani, mattoni grigi, cortili e patii interni, alberelli che di tanto in tanto spuntano da oltre quei muri che chiudono lateralmente ogni strada: un tessuto labirintico oggi in via d'estinzione, o meglio, di demolizione che nel film fa da contraltare ai freddi grattacieli della *city*⁹ offrendo a Guei la sensazione di un'oasi dove trovare riparo; un'oasi che in qualche modo gli richiami alla mente forse la tranquillità del suo villaggio abbandonato. Stiamo parlando della vecchia Pechino costruita secondo i principi del *siheyuan*, un tradizionale stile architettonico del nord della Cina. Un edificio *siheyuan* è una costruzione quadrata dotata di cortile interno sul quale si affacciano le stanze della casa. Il cortile solitamente ospita un giardino con piante, fiori e acquari. Queste abitazioni sono disposte lungo gli *hutong*, i vicoli di cui poc'anzi. Solitamente l'*hutong* è dritto ed è posto sulla direttrice est-ovest per fare in modo che le entrate delle case si rivolgano a nord e sud rispettando le regole del Feng Shui, la prassi cinese di costruire e disporre gli ambienti secondo i *flussi energetici*. E

d'energia cinetica in questi vicoli se ne sprigionerà parecchia, come vedremo, nella furiosa lotta per il possesso della bicicletta.

Ma andiamo con ordine. La regia salta improvvisamente su un altro filo narrativo portandoci a conoscere l'adolescente Jian/Bin Li, nato e cresciuto in città. Lo vediamo trascorrere le giornate con il suo branco d'amici, tutti rigorosamente muniti di bicicletta, a scorrazzare per le strade e tentare acrobatiche imprese ciclistiche *freestyle* all'interno di un palazzo in costruzione. È questo il loro abituale luogo di ritrovo, uno scheletro di travi, pilastri, tondini che spuntano dal cemento e solai che affaccia sulla parte più moderna e urbanisticamente tecnologica di Pechino, dal quale è facile scorgere la strada sottostante congestionata ora dalle auto. Wang riprende i ragazzi alternando diversi punti di vista ad inquadratura fissa aventi come sfondo gli altri palazzi della metropoli, ma se si fa attenzione ci si accorge che tutti però sono indirizzati nella medesima direzione, come se l'inquadratura volesse escludere qualcosa che di fatto resta oltre i suoi limiti e non ci è dato vedere. Ma è solo questione di qualche secondo. Quando i ragazzi, stanchi, abbandonano il palazzo, la mdp posta su uno dei solai in alto gira orizzontalmente verso destra scoprendo lentamente il quartiere antico che è proprio lì sotto, un basso pavimento di tetti grigi che contrasta nettamente coi grattacieli che si intravedono sullo sfondo avvolti dalla foschia.

Successivamente veniamo a scoprire che la bicicletta di Jian è in realtà quella rubata a Guei, che il primo a ricomprato da un rivenditore dell'usato. Jian e i suoi amici abitano tutti nella città vecchia, ma mentre gli altri provengono da famiglie agiate e benestanti (lo capiamo anche dagli abiti che indossano identici a quelli dei loro coetanei americani e europei), lui è figlio di operai che stentano a tirare avanti e vivono in una casa *siheyuan* deturpata coi servizi comuni – e mal funzionanti – in cortile. Jian soffre questa condizione, non vuole apparire "meno" degli altri, ma non possiede vestiti alla moda e quindi indossa perennemente la divisa scolastica, e soprattutto non possiede i soldi necessari a comprarsi una bicicletta nuova e quindi la rimedia di seconda mano nascondendola però alla sua famiglia, visto che per l'acquisto ha rubato i risparmi destinati all'iscrizione scolastica di sua sorella minore. Capiamo dunque che se per Guei la bici è fonte di lavoro e guadagno inteso come so-

pravvivenza metropolitana, per Jian significa divertimento, *status symbol*, indipendenza dalla famiglia e omologazione al branco d'amici, nonché mezzo attraverso il quale apparire per conquistare una sua compagna di classe.¹⁰ La conquista di un ruolo sociale attraverso il possesso di un oggetto. E' anche così che Wang ci mostra Pechino.

Nel frattempo l'amico di Guei riconosce quella bici in giro per i quartieri vecchi e gli passa la soffiata. Lo scontro con Jian non si fa attendere e degenera anche fisicamente. Guei tenta inizialmente di riappropriarsi della bici rubandola a sua volta a Jian che, grazie all'intervento dei suoi amici, la recupera con forza e minacce. Il gruppo accusa Guei di essere un ladro, calzando l'accento sulla sua provenienza rurale, una forma di discriminazione geografico-economica molto sentita oggi in Cina. Le città qui consentono «all'immigrato di svolgere solo lavori di infimo livello, impedendogli l'accesso ad attività migliori e cacciandolo via se non è in grado di dimostrare che ha un'occupazione. I migranti si mescolano poco con i locali, che guardano con disprezzo i loro cugini di campagna e li rendono automaticamente i primi da sospettare quando in città viene commesso un reato».¹¹

La scena si svolge tra gli *hutong* della città vecchia, sotto lo sguardo curioso ma indifferente della folla lì raccolta. Ma è solo il primo round. Guei, ostinato fino all'ottusità, pedina Jian – cercando bene di non farsi scoprire – in giro per la città, nei suoi posti di ritrovo abituali, in sala giochi, tutti luoghi per lui inediti, fino alla sua meta finale: la casa. Qui, attesa pazientemente la notte, rientra di soppiatto in possesso della sua bici ben nascosta sotto alcuni teli. Ora può riprendere il lavoro, e il suo vecchio direttore mantiene la parola data.

Jian però non demorde e, di nuovo aiutato dagli amici, rientra violentemente in possesso della bici. Stavolta l'inseguimento di Guei avviene in sella, sfrecciando stavolta per le trafficate vie della metropoli, e terminando all'interno di un tunnel sotterraneo. Ma prima ancora che Jian possa tornare a casa propria di nuovo con l'agognata bicicletta, Guei ha già fatto la spia a suo padre, che comprende come stanno le cose e la restituisce scusandosi al fattorino. Tuttavia, ora che tutto appare sistemato, Jian il giorno successivo torna di nuovo alla carica, bloccando col branco Guei un intero giorno all'interno del palazzo in costruzione, il loro "covo", cercando di convincerlo a cedergli la bi-

cicletta. Ma il fattorino si aggrappa con disperazione anche fisicamente all'oggetto dei suoi sogni, disperato di perdere una possibilità – forse l'unica – per esserci nella metropoli. Alla fine s'arriva ad un compromesso: la bici sarà di entrambi, e potranno utilizzarla a giorni alterni. Quella che poteva sembrare una soluzione impossibile sembra ora funzionare, e alla fine porta ad una riappacificazione tra i due. Ogni giorno si aspettano l'un l'altro nella città vecchia, dove risiedono, per scambiarsi il mezzo.

Ma l'imprevisto è ancora dietro l'angolo dell'*hutong*. Ora che le cose sembravano definitivamente sistemate rischiano d'un tratto una nuova degenerazione. Jian infatti colpisce in testa con un mattone il suo rivale in amore, un ragazzino del luogo che gli ha soffiato la compagna di scuola. In realtà però è stato egli stesso a lasciarsela soffiare, allontanata dopo il primo furto subito e pensando di poter essere all'altezza di lei solo possedendo una bici, cosa che alla ragazza invece non importava. Fatto sta che assistiamo ad un'ultima spericolata corsa in bicicletta tra i vicoli della città vecchia, che questa volta assume anche contorni ironici. Infatti Guei ne viene coinvolto, ma non conoscendo bene le strade taglia sempre la via di fuga sbucando all'improvviso dai vicoli a Jian, il vero fuggiasco, inseguiti entrambi dalla banda rivale del ragazzo colpito. La corsa avviene sotto gli occhi indifferenti dei vecchietti che popolano le strade, i quali continuano tranquilli le loro attività come nulla fosse, chi facendo tai chi, chi giocando a *xiangqi*, gli scacchi cinesi.

L'inseguimento termina all'interno di un cortile, dove i due sono stati spinti. Seguono le inevitabili botte, che non risparmiano però neanche la bici di Guei, proprio ora che è diventata definitivamente sua, cedutagli da Jian dopo che questo – constatata oramai l'inutilità del mezzo ai fini della conquista della compagna di scuola – non sa più che farsene. La bici viene quasi distrutta. Alla sua vista Guei trova finalmente la forza di reagire (finora aveva sempre subito) colpendo in testa con un mattone il tizio autore del danno, che cade a terra. Guei raccoglie la bici come un padre raccoglierebbe suo figlio ferito, se la carica in spalla e se ne va.

L'ultima scena, girata interamente al ralenti, lo vede attraversare un passaggio pedonale trascinandosi appresso il mezzo tanto agognato. Lo sfondo dell'inquadratura è interamente occupato da un'intera schiera di ciclisti fermi

al semaforo insieme alle automobili. Una carrellata lenta lo segue attraversare la strada sempre con la bici in spalla. Guei è al centro dell'inquadratura, ma gli altri sembrano ignorarlo. I rumori di fondo della città salgono. Poi la mdp stacca e con un movimento ascendente di dolly si porta ad un'altezza tale da abbracciare l'intera lunghezza della strada solcata dai più disparati mezzi di trasporto e circondata dai palazzi. Non vediamo più Guei. Si è confuso nella folla caotica, come la sua storia tra tutte le altre che si dipanano per i meandri della metropoli.

«*Quelli che vengono dalla campagna sembrano usciti da una favola*» aveva detto di lui il suo datore di lavoro. Al contrario, Guei sembra aver attraversato tutte le insidie di un'intricata foresta metropolitana, uscendo non certo incolore ma trasformato, pronto ora ad affrontare con spirito nuovo – forgiato – quel mondo.

Il film ha il pregio di mostrare l'ancora attuale scontro, in Cina, della *campagna* contro la *città*, uno scontro tra spazi dualistici che in quell'immenso paese oggi calato tra i mille flussi dell'economia del mercato globale si sta tutt'ora svolgendo sotto gli occhi di tutti. Una metropoli come Pechino non può che essere un potente attrattore di manodopera a buon mercato proveniente dalle campagne circostanti, serbatoio ad alta capacità d'offerta di braccia lavoratrici, anche se non tutti sono o saranno così fortunati nella certezza di un impiego e di una casa come Guei.

I contadini – sempre più potenziali disoccupati – di cui la Cina è ancora piena, a loro volta sognano un futuro *altro* da cercarsi tra le mille luci della metropoli, immaginata come luogo di agiatezza, facile ricchezza e superiorità sociale, della quale in effetti i cittadini, come mostrato dal film, sembrano voler far sfoggio sfacciatamente: Guei è più volte insultato perché proviene dalla campagna e accusato di venire in città solo per rubare lavoro e beni, e lui a sua volta si mostra troppo timoroso, in quanto campagnolo, per accennare una qualsiasi reazione, che arriverà tardivamente solo nel finale. Ma quella di moltissimi cittadini è un'esistenza tutt'altro che agiata, come ben dimostra il caso dell'adolescente Jian, frustrato perché vuole ed è costretto a vivere al di sopra delle sue reali possibilità, e della sua famiglia. Nel loro scontro si nasconde

quello tra la *campagna* e la *città* e allo stesso tempo le mille contraddizioni sociali di un Paese in rapidissima crescita economica e metropolitana.

Se la campagna resta sullo sfondo, indirettamente ritratta nel carattere e nel corpo di Guei, la metropoli spadroneggia nei suoi differenti aspetti. Come detto, la mdp del regista segue le corse su due ruote del protagonista, rubando immagini su immagini alla Pechino contemporanea, passando senza soluzione di continuità dai quartieri commerciali, pieni di grattacieli, hotel a cinque stelle e ristoranti di lusso, a quelli più popolari, con le loro umili case, le piccole botteghe di artigiani, le stradine che s'intrecciano fra loro riportando chi le percorre al punto di partenza.

Questo sguardo s'intreccia sempre alla percezione individuale del protagonista, al suo smarrimento, alle sue incertezze di fronte a una metropoli lontana anni luce dal suo mondo. Ecco allora le soggettive, le inquadrature dal basso sugli alti edifici, le panoramiche sul traffico cittadino, i campi lunghi che richiedono di essere scrutati con attenzione prima di potervi individuare il confuso corpo di Guei in sella alla sua bicicletta. Ma, ci ricorda il regista, questo sguardo spaesato non è solo quello del protagonista. È anche quello delle altre migliaia di giovani che, come lui, arrivano nella capitale dalla provincia. E questo ci riporta dritti a quel passaggio della prima scena, quando i neoassunti incollano la faccia alla mappa della metropoli, ora loro nuova casa.

¹ Barbara Frigerio, Recensione in *Duel* n. 93, gennaio 2002.

² Mike Davis, *Il pianeta degli slum*, Feltrinelli, Milano 2006, p. 122.

³ «Anche se in Cina ci sono nuovi *business man* che sarebbero pronti a sovvenzionare il cinema, il problema è che una volta prodotto il film non esce nelle sale a causa della durissima censura, e questo ovviamente scoraggia gli investimenti. A noi registi non resta allora che rivolgerci all'estero, in Francia, in Italia o a Taiwan. Nel mio Paese *Le biciclette di Pechino* è stato visto solo da un gruppo ristretto di studenti ed è piaciuto. Inizialmente doveva esserci una proiezione pubblica all'Università di Pechino, ma poco prima che iniziasse il preside ha bloccato tutto. Alcuni studenti ed io siamo andati in un bar e l'abbiamo visto in vhs (una copia che poi si sono passati tra loro). Sono contento che il film venga apprezzato all'estero, ma mi preme soprattutto che lo veda il pubblico cinese e che vi si possa, almeno in parte, rispecchiare». Dichiarazioni di Wang Xiaoshuai raccolte da Barbara Frigerio in *Duel* n. 93, gennaio 2002.

⁴ «Secondo questa classificazione, già messa in discussione e abbandonata da tempo da critici specializzati come Tony Rayns, e derivata dalla critica letteraria comunista, la Prima generazione di registi è quella del periodo del cinema muto e si colloca dalla nascita del cinema cinese (1905) al 1931. La Seconda è definita del cinema "progressista" (1931-1949); la Terza, dalla nascita della Rpc alla Rivoluzione culturale (1949-1965). La Quarta, "diplomatasi poco prima del 1966, costretta all'inoperosità fino alla fine dei Settanta e destinata, tuttavia, a lasciare ben presto il campo a quella successiva, ben più agguerrita e innovatrice." (Fabrizio Colamartino, Marco Dalla Gassa, *Il Cinema di Zhang Yimou*, Genova, Le Mani, 2003). Infine, fanno parte della Quinta i primi diplomati dell'Accademia di Cinema di Pechino dopo la riapertura (1978) all'indomani della fine della Rivoluzione culturale, ne fanno parte i celebri Zhang Yimou e Chen Kaige».

Consultabile

all'indirizzo

http://www.tuttocina.it/mondo_cinese/128/128_gagl.htm#2a

⁵ «Stilisticamente siamo molto diversi, io per esempio dipingo e provengo dall'ambiente della ricerca visiva. Ci accomuna però la volontà di parlare della Cina di oggi, in modo credibile e non "falso". Zhang Yimou in genere trae i suoi film da romanzi scritti da altri, la sesta generazione preferisce raccontare storie in prima persona maschile singolare. Le sue eroine sono "donne descritte da altri", i miei sono antieroi autobiografici, io racconto le avventure del mio corpo ..., certo abbiamo in comune dei protagonisti molto testardi. Se nella vita di tutti i giorni non sono così ostinato, quando devo girare un film divento cocciutissimo ... Provo un grande rispetto per Zhang Yimou, un bravo cineasta. Ma i nostri padri, la quinta generazione, descrivono la vita della gente comune in modo molto falso. Noi vogliamo mostrare la realtà così come è. Questa grande differenza non è percepibile in Europa, i nostri film sembrano più vicino ai loro di quanto non siano».

Consultabile

all'indirizzo

<http://www.pavonerisorse.to.it/cinema/cinabici.htm>

⁶ «Ho visto il film di De Sica tra il 1988 e il 1989. Certo i due film hanno qualcosa in comune, ma descrivono due realtà diverse. I miei collaboratori volevano vederlo prima di iniziare le riprese ma ho detto di no. Neppure io l'ho rivisto, volevo che rimanesse in

me il ricordo da studente di cinema». Dichiarazioni di Wang Xiaoshuai raccolte da Barbara Frigerio, cit.

⁷ Barbara Frigerio, Recensione, cit.

⁸ «La bicicletta è da sempre il simbolo di Pechino e della Cina: per anni è stata l'unico mezzo di trasporto del popolo cinese. Fin da quando ero piccolo, possedere una bicicletta era simbolo di ricchezza o di abilità nel cavarsela. Prima dell'apertura, lo status di una famiglia in Cina era valutato in base a ciò che si chiamavano i «4 grandi»: un orologio, una macchina da cucire, una radio, una bicicletta. Oggi i 4 grandi sono cambiati. Benché abbia perso un po' della sua gloria, la bicicletta rimane sempre un mezzo di trasporto basilare data la scarsità di moto e di macchine. Vive. A differenza della macchina per cucire e della radio, la bicicletta è divenuta poco a poco il simbolo della mancanza di mezzi». Wang Xiaoshuai, *Il simbolo a due ruote* in *TorinoSette*, venerdì 30 novembre 2001.

⁹ *Giornalista*: «L'uso che viene fatto dei vecchi quartieri di Pechino nel film è straordinario. Può parlarci delle difficoltà e dei momenti positivi di queste particolari riprese?». *Wang*: «Ci sono sempre meno quartieri tradizionali a Pechino. Inizialmente pensavo di poter girare ovunque ma quando è giunto il momento abbiamo scoperto che le possibilità erano molto limitate. Ogni scelta comportava un problema. Nel corso delle riprese è capitato che l'intera troupe cominciasse le riprese di una scena in un posto e fosse poi costretta a finirle in un altro. Nella scena dell'inseguimento non ci era possibile ripetere le location perché volevo utilizzare una nuova angolazione ogni volta. Abbiamo finito con il disperdere moltissime energie in questo modo. Dovevamo inoltre accordarci con i residenti e le organizzazioni delle strade. Sono uscito da questa esperienza con la convinzione che i quartieri tradizionali di Pechino stanno scomparendo. Sono indeciso se lamentare questa sparizione o se rendermi conto che la gente che li abita ha diritto a migliori condizioni di vita». Consultabile all'indirizzo http://www.lombardiaspettacolo.com/stampa/Lomb_Cine_Ragazzi/pdf/SCHUDE_200/LeBicicletteDiPechino.pdf

¹⁰ «Guei, il fattorino, ha una bicicletta; per lui questa rappresenta un'evoluzione sociale e un cambiamento importante rispetto alla sua vita in campagna. Jian, sebbene sia uno studente, viene da una famiglia modesta, per la quale acquistare una bicicletta rappresenta una decisione importante. L'amore di Jian per la bicicletta supera il reale bisogno dell'oggetto. Il suo desiderio di possederla è motivato dall'orgoglio che proverà di fronte ai suoi amici e alla sua ragazza». Wang Xiaoshuai, *Il simbolo a due ruote*, cit.

¹¹ Pamela Yatsko cit. in Mike Davis, *op. cit.*, p. 153.

LE LUCI DELLA SERA

Titolo originale / Laitakaupungin valot / **Titolo internazionale** / Lights in the Dusk / **Lingua originale** / Finlandese / Russo /

Paese / Finlandia / Germania / Francia / **Anno** / 2006 / **Durata** / 78' /

Genere / Drammatico / **Colore** / Colore / **Audio** / Dolby Digital / **Rapporto** / 1,85:1 /

Regia / Aki Kaurismäki / **Soggetto** / Aki Kaurismäki / **Sceneggiatura** / Aki Kaurismäki /

Produzione / Aki Kaurismäki / **Distribuzione italiana** / BIM Distribuzione /

Attori / Personaggi / Janne Hyytiäinen / Koistinen / Maria Heiskanen / Aila / Maria Järvenhelmi / Mirja / Ilkka Koivula / Lindström /

Fotografia / Timo Salminen / **Montaggio** / Aki Kaurismäki / **Musica** / Melrose / **Scenografia** / Markku Pättilä /

Locations / porto / Ruoholati, Helsinki, Finlandia

Temi / alienazione sociale e urbana / *periferia centrale*



LE LUCI DELLA SERA/AKI KAURISMÄKI

«...tanto per me le città sono tutte uguali».

La storia: «Koistinen lavora per la sorveglianza di un centro commerciale. È un uomo solo in un mondo cattivo, ignorato dai colleghi e facile preda di Mirja, classica *femme fatale* che, manovrata dall'impomatato gangster Lindholm, fa breccia nel suo tenero cuore. Così, quella che a Koistinen sembra la felicità, altro non è, in realtà, che una trappola destinata a rovinare la sua già miserabile vita».¹

Il film inizia con un'inquadratura fissa sui grattacieli in vetro del quartiere collocato a ridosso del porto di Helsinki, il Ruoholati. I grattacieli sono colti nella penombra del crepuscolo nordico. L'atmosfera è di quelle fredde, gelide, così come le luci dell'illuminazione pubblica appena accese, o quelle dei locali dalle ampie vetrate. Intanto scorrono i titoli di testa. La mdp stacca su un uomo appiedato che si avvia solitario lungo un tunnel sotterraneo, diretto al proprio quotidiano lavoro: è Koistinen/Janne Hyytiäinen, e fa la guardia giurata notturna in un centro commerciale del quartiere. *Volter*, la canzone a ritmo di tango cantata da Carlos Gardel, esce da altoparlanti gracchianti e stonati. Il tango, di cui i finlandesi – strano a dirsi – si contendono la paternità con gli argentini, è la vera colonna sonora del film, e lo percorre per tutta la sua durata. Ormai è notte e le luci acquistano tutta la loro freddezza metallica, così come ogni singola architettura illuminata dalle stesse. L'aria appare algida e rarefatta, come in sospensione.

Presentato in concorso a Cannes nel 2006 (ma la Palma d'Oro non è arrivata), *Le luci della sera*, titolo italiano dell'ultimo film di Aki Kaurismäki dal finlandese potenzialmente traducibile in "le luci del quartiere al crepuscolo" o "luci ai margini della città", si presenta così come appena detto, e da questi primissimi minuti capiamo subito che lo stile del regista non è cambiato di una

virgola rispetto alle sue opere precedenti, come *Nuvole in viaggio* o *L'uomo senza passato*,² che costituiscono rispettivamente una sorta di capitolo primo e capitolo secondo di quella potenziale trilogia sull'alienazione, la solitudine, l'angoscia esistenziale e il male di vivere quotidiano in uno dei paesi che si vuole sia fra i più "ricchi", economicamente parlando, del mondo, la Finlandia, ma in realtà "povero", come sembra suggerire lo stesso Kaurismäki, in fatto di umano calore e relazioni sociali, non mediate – e quindi corrotte e falsificate – dal vincolo del denaro.

Dicevamo dello stile della regia. I critici sostengono che il suo maggior ispiratore sia Charlie Chaplin, citato anche da egli stesso: «Chaplin è il più grande in assoluto. In una sua singola inquadratura c'è tutto, dal dramma al comico»,³ anche se la monoespressività del protagonista, pur sottoposto ad ogni tipo di sollecitazione emotiva, ricorda forse più quella di Buster Keaton. Il richiamo a Chaplin forse è anche nell'exasperata passività con cui Koistinen accetta ogni beffa ed ogni inganno subito da esseri umani per lo più ostili, senza mai ribellarsi sostenuto dall'incrollabile ottimismo di poter risollevare la sua situazione. E poi c'è il titolo che evoca il grande regista di *Luci della città*, nonché la scena finale, come vedremo. In certi momenti davvero si ha l'impressione di trovarsi di fronte ad un film muto, con le battute audio a sostituire le vecchie didascalie, visti i tempi di narrazione, o le gag, o ancora l'uso del fuoricampo. Senza considerare il fatto poi che a Kaurismäki non è molto congeniale la moderna tecnica digitale di realizzazione cinematografica.⁴

Koistinen, come Travis Bickle/Robert De Niro in *Taxi Driver*, è uno che vive di notte. Ma questo è il loro unico punto di similitudine, essendo diversissimi nell'approccio alla vita (così come diversissimi sono gli approcci registici di Kaurismäki e Scorsese), sempre che quella di Koistinen si possa chiamare vita, emblematico *loser* dell'universo allestito e mostrato da Kaurismäki: malinconico e quasi emotivamente represso, specie da chi lo attornia, pare isolato da tutto e da tutti e incapace di esternare qualsiasi emozione, profonda o meno che sia, che rimane come intrappolata nei meandri del suo volto e del suo sguardo monoespressivo. E poi come abbiamo detto c'è Helsinki: la capitale finlandese non presenta di certo i tratti infernali caratteristici di New York e le luci che la illuminano sono fredde, livide, non lasciando intravedere possibilità

alcuna di incontri casuali destinati a scompigliare l'esistenza. Di fatto l'unico incontro fatale che avviene è quello con Mirja/Maria Järvenhelm, ma è soltanto una scusa preparata a tavolino, un calcolo dettato dalla convenienza, per far sì che il furto alla gioielleria da Koistinen sorvegliata riesca per il meglio.

Helsinki appare spesso ripresa dall'alto, attraverso l'uso abbondante di panoramiche, e in particolari momenti della giornata, soprattutto all'alba o al crepuscolo, quando la luce solare, bassa all'orizzonte, la pervade riflettendosi sulle vetrate di ogni singolo edificio dell'insieme urbano. Una città dalle strade larghe che sembrano sempre vuote. Poca è la popolazione che le percorre. Colpisce anche la quasi totale assenza della pubblicità dalle strade, dalle case, dagli abiti. Helsinki si presta agli sguardi fermi di uomini soli, che vagano nella luce azzurrognola di giornate che sembrano scorrere solo in quella frazione che va dalla notte al giorno e viceversa.

Kaurismäki si sofferma in particolare su precisi ambienti urbani come i bar e i ristoranti, sia quelli "di classe" sia quelli più accessibili anche ad uno come Koistinen, non mancando mai di sottolineare con inquadrature perfette e totalmente costruite nel dettaglio e nella composizione ogni seppur minimo aspetto che possa mettere in luce, potremmo dire, il *design* di ciò che è mostrato. Di fatto, se alcuni bar, o anche l'appartamento del boss locale, sono definiti da un arredamento modernista esaltato dalle trasparenze delle vetrate e dall'essenzialità delle forme pure e delle linee, l'appartamento di Koistinen, collocato entro un palazzo popolare in mattoni a faccia vista, è di una semplicità disarmante ma allo stesso tempo, con quel tocco *decò*, sembra essere accogliente e confortevole nella sua modestia. Nel film è come se un *design* anni Cinquanta (vedi anche la sua automobile) continuamente si sovrapponesse come un *layer* trasparente ai simboli tipici dell'oggi.

Da un campo totale sulle architetture e costruzioni ingegneristiche all'avanguardia del porto si stacca su di una finestra posta poco sopra il piano stradale, una finestra che è dell'appartamento di Koistinen (forse il suo unico punto di vista sul mondo per quanto ne sappiamo), che è come appare: un seminterrato. Il nostro guardiano notturno è un solitario non per sua scelta, taciturno e di un'ingenuità quasi infantile, un marginale della società la quale sembra quasi punirlo per questo, relegandolo a vivere prima in uno scantinato

di un anonimo palazzo ai margini della città, nei pressi del porto, poi in una cella di prigione in cui finisce per il furto alla gioielleria, infine in uno stanzone al dormitorio cittadino. Tra i tre ambienti però Koistinen non sembra provare una gran differenza, adattandosi a tutti e tre con la stessa espressione in volto e i stessi muti pensieri in testa.

Un altro spazio urbano su cui la mdp del regista indugia è il piccolo chiosco di salsicce gestito da un'amica del nostro guardiano notturno, Aila/Maria Heiskanen, collocato al centro di un vasto *terrain vague* circondato dai condomini bianchi del quartiere. È lì che i due spesso tentano di far convergere le proprie vite, però senza alcun risultato, mascherando le loro emozioni sotto la coltre di frasi vuote di qualsiasi e più profondo significato, proprio come lo spazio urbano occupato dal piccolo chiosco.

Infine abbiamo il centro commerciale, fin troppo sobrio nella sua immagine. Koistinen vi vaga ogni notte, riflettendosi nelle vetrine a protezione (come lo è lui stesso, la sua funzione sociale) di quella merce illuminata e scintillante, per lui in realtà irraggiungibile.

Le grandi vetrate, i locali notturni, le mille luci bianche ed elettriche hanno fatto parlare i critici a proposito di una profonda ispirazione di Kaurismäki per le opere del pittore americano Edward Hopper. «Lo so, [racconta egli stesso], ma non mi sembra il riferimento giusto. Per lungo tempo non ho conosciuto che un'opera di Hopper e non credo che mi abbia ispirato così profondamente. Spesso, per divertirmi, cito Goya e Vermeer a Timo Salminen (*il suo storico direttore della fotografia, ndr.*) prima di girare una scena, ma non voglio certo che siano vincolanti per lui. Hanno lo stesso valore delle citazioni filmiche. Hanno il valore, e per me solo, del dialogo costante con i miei colleghi defunti».⁵

Essenziale nei gesti, nelle parole, nelle ambientazioni, *Le luci della sera* è l'affresco silenzioso di una serie di vite che si intrecciano attorno a questo microcosmo urbano, dislocandosi «[...] su uno scenario icastico dove i contorni netti di forme e colori trattengono il divenire della realtà schematizzata in cui si muove. Il melodramma è la forma dell'esistere di questi personaggi, intagliati nel blocco monolitico di una scena sociale composta da città che risuonano d'indifferenza, lavori che capitalizzano lo straniamento, case che stilizza-

no la solitudine, bistro che accolgono l'estraneità... Le relazioni funzionano per gesti che ripetono nello spazio l'atarassia della spietata spiritualità di personaggi, pronti ad agire o a essere agiti con la stessa imperturbabile facilità: sagomati come manichini messi in vetrina, Koistinen e tutti gli altri figuranti delle *vues de vie* di Kaurismäki occupano esclusivamente lo spazio in cui respirano, disegnano solo le azioni dei loro gesti, esprimono la loro materica esistenza senza necessitare mai di una tridimensionalità prospettica che ne sviluppi il carattere».⁶

«Kaurismäki è uno che, a differenza di molti altri, placidamente non crede nella possibilità delle storie di raccontare un mondo ideale».⁷ E poi rifiuta qualsiasi tipo di drammaturgia classica e di partecipazione emotiva dello spettatore: il suo sguardo è quello freddo di un analista che difficilmente si lascia andare alla commiserazione verso il suo protagonista, che dal suo modesto lavoro scivola via via in una serie di inganni fino a perdere persino la libertà.⁸ Ingiustamente accusato di un furto alla gioielleria del centro commerciale, in realtà usato e manovrato dalla donna e dal boss per via della sua ingenuità, si addossa la colpa e va dritto in carcere per un anno senza battere ciglio: in fin dei conti, per lui, prigioniero della propria malinconia (più che angoscia) esistenziale, vi è ben poca differenza tra la vita da "uomo libero" e quella da carcerato. Anzi, sembra che in prigione sia anche più contento, visto che lì si lascia sfuggire l'unico suo sorriso in tutto il film.

La sua «è la storia di una progressiva, ineluttabile emarginazione, di un'inesorabile privazione di libertà, di un vero e proprio *imprigionamento*. [...] i colori si illividiscono in un tono bluastro dalle sfumature plumbee, le inquadrature si svuotano drasticamente, i movimenti di macchia si diradano sensibilmente. [...] la macchina da presa anticipa le entrate in campo degli attori e permane sul campo vuoto dopo la loro uscita, i dialoghi sono girati – e raggelati – in primi piani di una frontalità quasi statuaria e i particolari (tre bicchieri di birra lasciati su un tavolo, i piedi di Koistinen che salgono su un bus) rimpiazzano l'intera scena, rappresentandola metonimicamente. [...] La forma-cinema concepita da Kaurismäki è l'*inquadratura-prigione*. [Ciò ha] a che fare con la messa a punto di una forma cinematografica in grado di significare la privazione di libertà a cui è sottoposto il protagonista: privazione che riguarda

metaforicamente ogni individuo e che, più metaforicamente ancora, interessa anche il cinema. Ebbene, la forma-cinema concepita da Kaurismäki è l'*inquadratura-prigione*. L'intuizione è stupefacente: trasformare il quadro in una cella soffocante, in una cornice rigida e opprimente, in un carcere visivo. Gli elementi architettonici inquadrati rafforzano questa impressione, intensificando il senso di chiusura, di segregazione, di oppressione. Le figure geometriche incluse nella composizione disegnano spazi circoscritti, aree visive fortemente definite, zone di separazione. Delimitazioni. L'inquadratura è assimilata alla prigione, insomma, e il film ribadisce il concetto con grande perentorietà: la condanna di Koistinen ad un anno di reclusione è sancita visivamente da un'inquadratura strettissima sui suoi occhi, vera e propria sentenza cinematografica; la sola differenza tra la vita in carcere e quella da liberi è che *"li non potevi uscire, le porte erano chiuse"*.⁹

«Le statistiche affermano che la Finlandia è il paese più ricco del mondo e che i finlandesi sono i più felici degli uomini. Io racconto questa felicità»¹⁰ dice sarcastico Kaurismäki. I suoi film, e questo in particolare, tendono a demolire questi luoghi comuni così tanto diffusi, e sembra dirci che non basta la sicurezza, anche apparente, economica per essere umanamente felici. Guardiamo Koistinen: il suo male di vivere non è affatto legato al reddito. In questo senso non è povero, ha un lavoro, una casa, una macchina, ma è quanto di più lontano dalla felicità si possa trovare. Forse perché non ha rapporti con l'*altro*, specie se di sesso femminile, e se li trova non fanno che amplificare la sua condizione di partenza. Se lui si chiude su di sé è perché gli altri lo respingono, così come la città, che pare gli sia aliena, e le sue luci sembrano sottolineare questa estraniamento. Alienato in una città fredda e aliena, almeno così ce la mostra Kaurismäki: una Helsinki da cui sembrano essere stati banditi ogni minimo approccio umano alle cose, e soprattutto tra gli uomini. Koistinen non è un *flâneur*, o una qualche altra figura sociologica scaturita dall'immaginario urbano contemporaneo o del passato; egli si muove, o meglio vaga come un fantasma invisibile a tutti, in questo tessuto urbano periferico e portuale, tuttavia sobrio, pulito e gradevole. L'architettura moderna e contemporanea di Helsinki si coglie in molti particolari e dettagli, oltre che dalle inquadrature totali degli edifici. Questo per dire che non siamo in una di quelle periferie disastrose o

invivibili mostrate da altri film di recente produzione, e che potrebbero far pensare che l'origine del male di vivere sia legato meccanicamente ad un fatto puramente economico quale il reddito. O la qualità architettonica e urbana del luogo di vita. La miseria *materiale*, legata a doppio filo a quella *morale* (o *spirituale* se la parola piace di più), c'entra ben poco con quella *economica* – intendendo con ciò il denaro in sé.

Koistinen, umanamente represso, è un essere *separato* totalmente dalla *comunità umana* (o almeno da quel surrogato di cui si dispone oggi, sarebbe meglio dire *comunità fittizia*), proprio così come lo sono le altre figure di questo film, con la differenza che gli altri, tra loro simili, si fanno riconoscere e aggregare (pur rimanendo, questi gruppi, tra loro separati). Koistinen no, sa che non può fare nulla, tuttavia non si arrende e spera in una realizzazione futura che non arriva e mai arriverà.

Da ingranaggio del sistema di controllo e sicurezza della merce, quindi dell'economia, potremmo dire, *formale*, a "grimaldello" inconscio del sistema del furto alla proprietà da parte, potremmo ancora dire, del settore dell'economia cosiddetta *informale*: in entrambi i casi egli subisce in silenzio, in entrambi i casi è solo un essere umano sottomesso alle *cose*. Ha un estremo bisogno di contatto umano, ma tale bisogno è mediato dal *denaro*.

In seguito perde tutto, casa, lavoro, libertà (in questo caso quasi un eufemismo), ma rimane sempre sullo stesso tono emotivo: per lui la prigione è quotidiana, è la sua propria condizione d'esistenza, e poco cambia tra la casa e la cella di una prigione. Quando esce incontra gli autori del furto che lo avevano aggirato, prova a colpire il boss con un coltello, ma anche in tale gesto sembra non metterci tutta quella rabbia necessaria, sembra farlo poco convinto, sempre con la stessa espressione malinconica in volto. Viene bloccato e picchiato a sangue. Si risveglia all'alba, soccorso dalla sua amica del chiosco di salsicce: è a terra, ancora con la solita espressione da morto vivente. Ma ecco che, interiormente, ha forse un sussulto: l'ultima inquadratura suggella quello che potrà essere un raggio di luce vera in mezzo alle tante fredde e artificiali che illuminano Helsinki: nel segno *Luci della città* di Chaplin, la sua mano stringe, non sappiamo se per bisogno o per rassegnazione, quella dell'amica, forse l'unica di sempre.

¹ Massimo Causo, Recensione in *Duellanti* n.31, dicembre 2006/gennaio 2007.

² *Giornalista*: «Considerando la trilogia nel suo complesso, sembra che, procedendo, prenda una direzione più umanista ed esistenziale. *Nuvole in viaggio* e *L'uomo senza passato* partivano da temi sociali: la disoccupazione e il problema della casa». *Kaurismäki*: "Io non analizzo i miei film, ho rispetto per me stesso. Se racconto una storia, spero che la morale stia dentro la storia, non credo che la si possa tirare fuori. I miei marginali, la gente di cui parlo hanno la morale dentro di loro, è attaccata al personaggio». Giovanna Bragana, *Fine del viaggio* (intervista a Aki Kaurismäki) in *Duellanti* n. 30, novembre 2006.

³ Roberto Nepoti, Recensione in *La Repubblica*, 23 maggio 2006.

⁴ *Giornalista*: «Sente di essere depositario anche dell'idea di un cinema che non cambia nell'uso che fa della tecnologia? Non l'attira la modernità?». *Kaurismäki*: "Non condivido l'entusiasmo diffuso per l'ultimo grido della tecnologia digitale. Il cinema è nato nella camera oscura, la luce non potrà mai essere rimpiazzata dai bit. E il suono digitale toglie alla musica l'essenza, l'anima, lo ripulisce, lo rende asettico, lo priva di credibilità. Sono innovazioni che servono solo all'industria, il giorno che mi diranno che il digitale è l'unico modo rimasto per fare cinema, smetterò di fare cinema». Giovanna Bragana, *Fine del viaggio* (intervista a Aki Kaurismäki), cit.

⁵ Giovanna Bragana, *Fine del viaggio* (intervista a Aki Kaurismäki), cit.

⁶ Massimo Causo, Recensione, cit.

⁷ Massimo Causo, Recensione, cit.

⁸ *Giornalista*: «Non c'è più possibilità di solidarietà tra gli uomini, come mostra *L'uomo senza passato*? O come nei film di De Sica?». *Kaurismäki*: "C'è e non c'è. Per esempio c'è una gran differenza tra *Umberto D.* e *Miracolo a Milano*. Conosco un uomo che odiava *Miracolo a Milano*: Buñuel. Per questo fece *I figli della violenza*, per mostrare a De Sica che con il sentimentalismo non si ottiene niente: la classe operaia non va in paradiso, non è così semplice. Non ha senso mostrare simpatia incondizionata per i marginali, molto probabilmente sono bastardi anche loro, visto che sono umani». Giovanna Bragana, *Fine del viaggio* (intervista a Aki Kaurismäki), cit.

⁹ Alessandro Baratti, *Quadri: prigionieri*, recensione consultabile all'indirizzo http://www.spietati.it/archivio/recensioni/rece-2006-2007/l/luci_della_sera.htm

¹⁰ Alberto Crespi, Recensione in *L'Unità*, 23 maggio 2006.



LO ZIO DI BROOKLYN

Titolo internazionale / *The Uncle from Brooklyn* /

Lingua originale / Italiano / **Paese** / Italia / **Anno** / 1995 /

Durata / 113' / **Genere** / Commedia / Grottesco / **Colore** / B/N / **Audio** / Sonoro /

Regia / Daniele Cipri / Franco Maresco / **Soggetto** / Daniele Cipri / Franco Maresco / **Sceneggiatura** / Daniele Cipri / Franco Maresco /

Produzione / Luigi e Aurelio De Laurentis / Rean Mazzone / Galliano Juso / **Distribuzione italiana** / Filmauro /

Attori / Personaggi / Pippo Augustà / Don Masino / Francesco Arnao / San Polifemo / Antonio Bruno / il Mago Zoras / Rosario Carollo / Ciccio Gemelli / Luigi Cinà / Paliddu / Salvatore Gattuso / zio di Brooklyn /

Fotografia / Luca Bigazzi / **Montaggio** / Jacopo Quadri / **Musica** / Joe Vitale /

Scenografia / Enzo Venezia / **Locations** / Brancaccio / ZEN, Palermo, Italia

Temi / rapporto città-campagna / periferia centrale



LO ZIO DI BROOKLYN / DANIELE CIPRI' / FRANCO MARESCO

«Buonasera, siamo a Palermo, splendida città del Mediterraneo ricca di tanti capolavori dell'arte che i tanti popoli conquistatori hanno lasciato a testimonianza della loro civiltà. Palermo oggi è una vera metropoli, piena di vita che conta otto milioni di abitanti. Questo film, che vi mi vedrà vostra umile guida... devo far conoscere a quanta più gente possibile il volto di una città la cui fama è legata purtroppo a spiacevolissimi fatti di cronaca...».

La storia: «Due nani mafiosi obbligano un quartetto di fratelli a dare ospitalità a un anziano padrino italo-americano [detto per l'appunto lo "zio"] in contrapposizione alla banda di don Masino, capofamiglia della zona. Una vicenda quasi ridotta al grado zero sostiene una catena di quadri, scenette, siparietti in un universo da incubo, situato in un tempo indeterminato che prefigura una Palermo periferica e deserta, anzi desertificata, dove "sembra sia avvenuta la fine del mondo"».¹

Il film d'esordio della coppia sicula composta da Daniele Cipri e Franco Maresco inizia con il primo piano di un uomo barbuto, vestito da quello che dovrebbe essere un sacco di juta, intento nel cavarsi l'occhio destro di vetro fino a rimanere con la cavità scura e vuota. Tale azione si svolge nel silenzio più assoluto, percepiamo solo il pesante fruscio del rumore di fondo, autentica colonna sonora che accompagnerà tutto il film. Già da questa primissima scena intuivamo di che pasta sarà fatta la pellicola, che si annuncia come un concentrato di situazioni al limite dell'assurdo e del *non-sense*, almeno in apparenza.

I due registi utilizzano un linguaggio libero da compromessi e dalle tradizionali regole di diegesi: il film è fotografato in un forte, allucinato e molto contrastato bianco e nero (con una permanente ombra scura che copre la parte superiore dello schermo, su, verso il cielo, rendendo il tutto ancora più opprimente e angosciante), senza alcuna bella musica consolante, e manca a ri-

gor di logica una storia che possa definirsi tale, almeno come comunemente la si intende. Non ci sono donne tra gli attori e quelle che vediamo sono in realtà uomini travestiti. Il linguaggio adottato è un rigoroso dialetto siciliano che fa a meno dei sottotitoli, tanto che a volte, anzi spesso, la comprensione dei dialoghi diventa veramente ardua.

Insomma, al di là di questa trama scarna il film può essere visto anche come un mosaico di personaggi e gag già note al pubblico televisivo di quella che fu Cinico TV, un programma in onda sulla terza rete statale nel 1992 e diretto sempre dal duo di registi siciliani.² Come questo film che andremo ad analizzare, anche quegli sketch erano calati in un'ambientazione da periferia dannata e abbandonata, in bianco e nero, senza alcuna presenza femminile, tanto che potrebbero essere considerati degli esperimenti pilota de *Lo zio di Brooklyn* stesso, o magari dei piccoli prequel.

I contenuti di Cinico Tv «opponavano una realtà brutale all'irrealtà televisiva, opponavano una fisicità ostinata alle parole ingannevoli, esprimevano una sopravvivenza puramente corporale, dicevano: "La vita fa schifo". *Lo zio di Brooklyn*, meravigliosamente fotografato da Luca Bigazzi, ambientato in una Palermo simbolica di macerie e rifiuti, dice la stessa cosa: e la dice con il togliere, con l'assenza, con la cancellazione d'ogni elemento rassicurante. La città manca di tutti i protettivi indizi d'una qualche attività: niente insegne, luci, negozi, manifesti, automobili, scritte sui muri, pubblicità, edicole, niente. Mancano i suoni della tv, della radio e della chiacchiera quotidiana, mancano le parole della comunicazione e del rifugio verbale: gli scarsi dialoghi in dialetto siciliano tradotti da sottotitoli sono meno eloquenti dei rumori fisici, ruttii, peti, sputi, risucchi, respiri ansimanti. Mancano le donne, garanti della continuità del mondo: anche le madri sono uomini coi baffi e il sigaro. Mancano, salvo i protagonisti del film, le persone, la gente, gli estranei che aiutano a ignorare il deserto esistenziale: in compenso, i cani hanno invaso Palermo».³

Tornando allo scorrere del film, di seguito alla scena dell'uomo che si cava il proprio occhio i registi mettono tre inquadrature fisse (i movimenti di macchina sono ridotti all'osso per tutto il film) sulla periferia palermitana, ognuna della durata di pochi secondi, un po' come se fossero cartoline di luoghi che in realtà non verranno mai fotografati per essere stampati e venduti come pati-

nata nelle edicole ai turisti. L'effetto è un po' quello del vecchio intervallo della Rai, ma senza nessuno scorcio edificante, nessuna musica rilassante: grava ancora quel silenzio di tomba di cui dicevamo. La periferia del capoluogo siciliano appare come completamente disabitata, un luogo da cui la presenza umana sembra essere stata bandita, e il silenzio contribuisce ad amplificare tale sensazione.

La prima di queste tre immagini fisse la ritrae in lontananza (scorgiamo delle torri condominiali) mentre il primo piano dello schermo è occupato da quelli che sembrano essere rottami metallici. La seconda immagine, che sarà poi di gran lunga presente nei minuti successi del film, inquadra in prospettiva accidentale le corsie vuote di una strada asfaltata con spartitraffico e lampioni, mentre l'ipotetica scena urbana è chiusa in fondo, verso lo sfondo, da alcune palazzine a fare da quinta. La terza, ancora un'inquadratura in prospettiva accidentale, punta dritta sui volumi bianchi del quartiere popolare ZEN (zona espansione nord) di Palermo che sembrano emergere dai monti di terra e erba che li assediano dal basso.

Subito dopo questa serie di tre immagini, che fanno da introduzione a ciò che vedremo, la telecamera stacca dall'uomo e ci catapulta nel bel mezzo di un campo, in quella che sembrerebbe essere aperta campagna, comunque un ambiente bucolico e rupestre. Le cicale cantano, il sole picchia, l'erba alta e spontanea ricopre tutto il suolo. Ecco che allora in lontananza, subito prima dello sfondo occupato dal profilo della collina che si confonde nella foschia, si scorgono altre palazzine condominiali. La mdp arretra lentamente fino a comprendere nell'inquadratura un uomo intento nel fare sesso con un'asina, e poi pagare il proprietario della stessa, sempre coi palazzi sullo sfondo. L'inquadratura si fa ancora più lontana e surreale. Accanto all'uomo anche un carretto siciliano.

La mdp stacca su quella che pare essere un'autostrada o comunque una strada progettata per lo scorrimento veloce, ora invece deserta. Un uomo in lontananza – la giuda/Mario Salmieri che ci accompagnerà lungo lo scorrere del film apparendo di tanto in tanto – si avvicina percorrendola a piedi, venendo verso noi spettatori. Mentre avanza pronuncia la frase che abbiamo riportato in apertura e poi, una volta terminata, sempre rivolto alla telecamera, e al

regista, esclama: «No? Non ce n'è cchiù! Buon divertimento». Così inizia veramente *Lo zio di Brooklyn*, e da questo momento in poi la comprensione si farà sempre più ardua, pertanto rinunciavo fin da subito a seguire una qualsivoglia traccia logica attraverso la quale giungere alla fine del film, preferendo discutere le scene più eloquenti prese di per sé.

La carrellata di scene surreali quindi prosegue, sempre in un contesto di totale decadenza materiale e morale: l'intero film è come un bestiario, girato però con una lucida maestria, ironia e sarcasmo teso a strappare di dosso alla Sicilia quei troppi luoghi comuni, soprattutto cinematografici, che gli sono stati cuciti addosso.

Passano in rassegna palazzi crollati, macerie ovunque, case fatiscenti. In un'atmosfera dal sapore post-apocalittico anche l'umanità sembra scomparsa, se non fosse per quei pochi individui che compongono e recitano la storia. Rada quindi la presenza umana, i corpi umani, anche se quei pochi che appaiono sono d'antologia, da circo degli orrori, quasi dei fenomeni da baraccone. Ad esempio, eccone un gruppo (ma forse sarebbe più adatta la parola "branco") riunito attorno ad una tavolata, intento e concentratissimo nel divorare quelli che appaiono come pezzi di un polipo crudo. Gli uomini sarebbero completamente nudi se non fosse per le mutande che indossano, mangiano a piene mani, ingozzandosi, e man mano sembrano regredire allo stato bestiale, sub-umano. Ricordano un po' gli zombie di Romero. Il fuoco è acceso, il fumo sale verso l'alto: poco più oltre, verso lo sfondo, ancora le bianche palazzine di prima che osservano tutta la scena.

Evidente il netto contrasto estetico tra i corpi seminudi, grassi e lascivi degli uomini in atteggiamento quasi primitivo e le linee geometriche e pure dell'architettura del Moderno che disegnano i volumi delle palazzine, una composizione scenica che rimanda a certe atmosfere e immagini ballardiane, in particolare a quelle del romanzo *Il condominio*, i cui abitanti subiscono una regressione animalesca in un complesso edile dominato dalla tecnologia.

Ma di tecnologia, specie che funzioni, allo ZEN ce n'è poca. A riguardo di questo frattale della *banlieue* planetaria, «in un dibattito a Roma (2007) un po' patetico [su tale] quartiere progettato da Vittorio Gregotti e Franco Purini alla periferia di Palermo, Purini, che è una persona coraggiosa, sosteneva che lui

lo Zen lo rifarebbe così com'è, perché quando l'avevano progettato c'era un'utopia sociale alla base, un'idea "di sinistra" del proletariato palermitano, della riproposizione del suo modo di vita, riletta attraverso gli *Höfe* operai viennesi. Gli architetti di quegli anni erano i legittimi eredi della stessa mentalità riformatrice che aveva fondato la professione: esperti, al pari di igienisti, ingegneri e amministratori, incaricati di "disciplinare" la città, di educare le classi laboriose attraverso un'invenzione nuova, la residenza operaia». ⁴ Le stesse che ora nel film appaiono deserte e soprattutto disertate.

Tornando alla pellicola, il reticolo stradale fa da struttura di questo mondo narrato e da scacchiera in cui si muovono i strani personaggi della vicenda. Diventa evidente durante la scena del funerale del padre dei quattro fratelli che dovranno ospitare il misterioso "zio" venuto dall'America. Il carretto trainato da cavalli che trasporta la bara scorre lento lungo la strada deserta, eppure non possiamo fare a meno di pensarla invasa da auto, almeno stando al modello di progettazione. I lampioni scandiscono il ritmo delle distanze. Sullo sfondo ancora i palazzi di sempre e ancora oltre la collina. Tutto è assolato, immerso in una luce chiara. Domina il silenzio rotto solo dal rumore dei passi del corteo funebre e degli zoccoli del cavallo. L'intera scena è montata alternando campi e controcampi. Sembra quasi di essere a Pyongyang, in Nord Corea, tanto non passa nessuno per strada, oltre ai diretti interessati; nessuna automobile, niente di niente, neanche l'erba mobile dei vecchi *western* che pure ci starebbe bene. Ma ecco che il funerale si incrocia con un altro. L'evento è ripreso dall'alto. Il primo da la precedenza al secondo, impostosi. Un silenzio-vigile urbano sembra guardare senza intervenire.

Si ritorna ai piedi dello Zen, sempre colto in prospettiva accidentale, rimanendo quindi ancora al suo esterno. I giardini, evidente eufemismo, sono occupati oltre che dalle solite macerie anche da bancarelle del mercato. È qui che i due nani obbligano uno dei quattro fratelli ad ospitare lo "zio" di Brooklyn/Salvatore Gattuso.

Seguono altre scene girate in strada fino a che, al termine di una, la scena cambia e ci ritroviamo alle prese con la nostra guida turistica di Palermo, quella della frase iniziale riportata in apertura, intento a darci spiegazioni su quanto è stato appena mostrato a noi spettatori. Si rivolge al pubblico in prima

persona dicendo: «Vede, riflettendo su quest'ultima scena, mi veniva da pensare...» ma si incarta col lessico. «Ripetiamo, m'è sfuggita la parola...» ma non dice altro, la scena si chiude lì, come se non ci fosse proprio niente da dire sulle scene precedentemente viste, come se di fronte a tutto ciò non trovasse le parole adatte, forse abituato com'è a elencare le solite bellezze, e luoghi comuni, di Palermo.

Anche gli interni nel film fanno al loro parte. Se gli esterni sono sempre assolati, luminosi e poco popolati, gli interni delle abitazioni ne sono quasi l'antitesi: bui, perennemente avvolti dall'ombra e chiassosi, e anche se piccoli sempre ospitano un nutrito gruppo di individui intenti a discutere a riguardo del sempre più misterioso "zio".

Ed eccolo finalmente giungere alla stazione ferroviaria. Inutile aggiungere che anche tale infrastruttura appare come disastata e abbandonata, con l'erba che cresce inesorabile tra le traversine dei binari. L'apparizione (perché di questo si tratta) dello "zio" ha un qualcosa di sulfureo e magico: la mdp riprende in prospettiva centrale l'uscita della stazione che da sui binari, la luce entra da quel vano e con essa del fumo bianco, fino a che emerge, accompagnato dai due boss nani, quello che capiamo essere colui giunto dalla lontana Brooklyn.

Poi ancora la strada, quasi onnipresente. Ora a percorrerla solo due corpi, diretti ad una riunione col capofamiglia rivale dello "zio", e la percorrono a piedi in tutta la sua lunghezza. L'atmosfera, la strada silenziosa, il paesaggio preso a metà tra i residui di *campagna* e gli sprazzi di isole urbane in sfacelo che la tagliano, il degrado e il senso di smarrimento che si respira potrebbero far tornare alla mente le scene in cui Ninetto Davoli passeggia con Totò sulla sopraelevata in costruzione nella periferia romana. Il paesaggio potrà sembrare anche simile ad uno sguardo superficiale, aiutato anche dal filtro del bianco e nero, ma non bisogna dimenticare che in *Uccellacci uccellini* di Pasolini la metropoli era in crescita e il senso del precario e del non finito riferito ad essa e alle sue infrastrutture e abitazioni non sta in egual misura al senso di abbandono, miseria e regressione attuale voluto mostrare ne *Lo zio di Brooklyn*, dove si ha a che fare con un ambiente teso anche a ribaltare l'immagine stereotipata della città.

A nostro parere la scena migliore, anche tenendo conto di quanto trattato in questa sede, resta quella del ciclista che gironzola attorno ai casermoni dello Z.E.N. senza mai fermarsi, recitando il monologo dal lessico un po' sconnesso che ora riportiamo: *«Guardate cchi ssta case popolare, mi vedo osservato da tutte le persone che affacciano dai balconi. E io veramente non ci do' confidenze, io veramente voglio bene a una, che affaccia, che sta dirimpetto la mia palazzina; perciò e cerco di fidanzarmi, perché so solo, perché se no mi disturbano sempre. Io intanto continuo, diciamo noi, a guardarle a tutte queste belle signorine che affacciano, ma però sono scomparsi tutti, non ci sono più, non affacciano più; perciò, quello che dico io, il mio sogno forse svanirà, si allontanerà, questo bellissimo pensiero di avere a questa bellissima donna, che sono veramente innamorato».*

Il monologo è continuo e durante la sua durata si alternano tre differenti immagini, ancora una volta fisse, del quartiere popolare. Nella prima immagine lo Z.E.N. occupa tutta l'inquadratura. In realtà ne vediamo solo una minima parte, preferendo concentrarsi la mdp solo su uno degli accessi alle strade interne. La prospettiva è centrale e inquadra in tutta la sua lunghezza una di queste strade interne, compressa tra le due spine di edifici ai lati. L'accesso funge da ingresso tripartito, con la luce centrale più ampia di quelle laterali. Sembra un portale sorretto da esili setti in cemento armato. Con la sua aria fatiscente pare appartenere ad una città dai fasti passati e ora abbandonata, come se fosse stata abitata un tempo da una stirpe ormai estinta di giganti. Ai piedi del portale ancora macerie, come dovunque.

Vediamo la seconda immagine dello Z.E.N. – intanto il ciclista continua la sua corsa e il suo monologo. Ancora un'inquadratura fissa, stavolta lungo la fiancata di una delle stecche orizzontali. Anche qui la fotografia gioca molto sui contrasti, sui chiaroscuri specie tra i vai oscuri delle finestre e le superfici delle pareti esterne. A terra sempre lo stesso disordine. Da qui appare come un palazzo colpito da un incendio e ora abbandonato, senza più vetri alle finestre, spettrale nel suo aspetto. Il monologo continua e la voce del ciclista solitario rimbomba, come se le onde sonore della sua voce venissero amplificate dal vuoto che contiene questi enormi volumi privi di ogni presenza umana.

Veniamo infine alla terza immagine. Ancora una prospettiva centrale, la mdp è posizionata grossomodo al centro di un cortile circondato sui tre lati visibili dalla massa dell'edificio, dai suoi volumi scatolari e sovrapposti, come se fossero accatastati. Sulla tre quarti dello schermo, alla sinistra dello spettatore, c'è un uomo in mutande, chiuso nel suo silenzio. L'erba cresce spontanea e invade tutto il suolo, interrompendosi solo dove la terra è battuta. Il dialogo termina quando il ciclista, che fino a poco prima era in scena e girava in bici attorno all'altro uomo – unica presenza a parte colui che parla, e oltre a qualche cane randagio – esce dal campo dell'inquadratura lasciando lo spettatore nel silenzio a contemplare quella miseria urbana e umana.

Il film prosegue trasportandoci ancora a spasso tra i resti di questa scarna umanità che si aggira silenziosa per la periferia, della città e dell'anima. Una fabbrica abbandonata e sventrata, come appena uscita da un conflitto a fuoco, che assomiglia quasi ad una discarica industriale, serve da sede per un interrogatorio. Si susseguono le immagini accelerate sulla fornace della fabbrica, le nuvole viaggiano veloci nel cielo, così come veloce scorre il tempo. Subito dopo immagini rallentate con i cani, quasi più presenti loro che gli uomini nel film: li vediamo uscire lenti dalla loro tana, su per le scale. Ancora "pasti nudi" fra macerie, sotto il sole che batte. Il *sound design* del film evidenzia di molto il masticare degli uomini.

Dopo un lungo periodo di prigionia forzata all'interno della loro abitazione, dovuta anche al gran numero di cani randagi che assediano la città, simbolo del degrado che prende il sopravvento sulla "razza" umana, lo "zio" sparisce misteriosamente ed i quattro fratelli si recano alla sua ricerca.

Finalmente si giunge alla scena finale, caratterizzata da una fotografia marcatamente sovraesposta. Durante l'esplorazione i quattro giungono in una radura dall'aspetto bucolico, che infatti capiamo essere quella dell'inizio, dove il tizio stava fornicando con l'asina. Qui si ritrovano poi tutti i personaggi del film, e molti altri ancora, che hanno preso parte alle numerose sequenze grottesche – ossia la quasi totalità della pellicola – in abito bianco ed intenti a cantare e a ballare al suono della banda cittadina, venendosi a trovare in una dimensione in cui pare non esistano più sofferenze umane e differenze sociali tra coloro che finora ci sono apparsi come chi "potente" e chi "miserabile". In-

fine tutti i personaggi riuniti se ne vanno lungo la strada allontanandosi dal primo piano verso lo sfondo, per poi scomparire oltre la collinetta, fino a che non restano solo gli oggetti di scena disposti sul terreno. Arriva poi, in direzione opposta a quella seguita dalla massa, lo "zio" di Brooklyn: non fa neanche in tempo a presentarsi finalmente al pubblico spettatore che subito viene azittito da una pernacchia proveniente da fuori campo, molto probabilmente eseguita da uno dei due registi, anche in precedenza interagito coi propri attori durante la narrazione del film.

«Il produttore ha realizzato questo film con il coraggioso scopo di... eehh... di offrire...».

«Il produttore ha voluto realizzare questo film con il coraggioso scopo... porca miseria! Di offrire».

«Il produttore ha realizzato questo film con il coraggioso scopo di offrire allo spettatore un'immagine totalmente affrancata dagli ormai luoghi logori comuni. Che aff... purtroppo ahhh... che purtroppo assistiamo alla nostra bella isola».

Ecco l'eloquente messaggio finale trasmesso agli spettatori dal duo Ciprì e Maresco, fatto pronunciare dalla guida che, tartagliando e incartandosi ancora con le parole, inizialmente ci aveva parlato della Sicilia e di Palermo come se stesse leggendo una brochure turistica, o una didascalia dell'atlante geografico, di cui solo adesso cogliamo tutta l'intrinseca ironia e cinismo.

Ma *Lo zio di Brooklyn* non si limita ad una rappresentazione della Sicilia affrancata dai soliti luoghi comuni. E non la raccontano con quello sguardo neo-realista fattoci conoscere da Marco Risi coi suoi spaccati di vita giovanile in periferia di *Mary per sempre* e *Ragazzi fuori*.⁵

Ciprì e Maresco aspirano a sovvertire drasticamente tutte le regole conosciute del racconto cinematografico. Le inquadrature si aprono prima che l'azione inizi e si chiudono dopo l'azione ormai conclusa, violando così i confini fatti propri dal cinema moderno, permettendo di penetrare in quelle intercapedini che per principio non ci è dato vedere. Dilatando i tempi, manipolando il suono in modo anti-realistico, piantando in scenografie squallide e apocalittiche dei corpi umani aberranti, brutti, grotteschi che sembrano usciti dalle pitture di Hieronymus Bosch, e che sembrano sbeffeggiare in ogni scena quell'i-

dea stereotipata di un cinema siciliano (o comunque fatto nell'isola) fatto di belle facce commoventi e di paesaggi pittoreschi. Vi si trovano poi molti rimandi cinematografici, da Luis Buñuel e René Clair all'onirismo dei primi film muti. Il cinema delle origini è quindi prelevato e rivoluzionato. Evidenti sono anche i debiti nei confronti delle atmosfere proprie delle pitture metafisiche.

Quando il film è uscito, nel 1995, ha lasciato subito la critica alle prese con differenti umori. «Questo film catastrofe che ha diviso la critica, crudele, di un umorismo "lupu cuviu", nero-triste che non lascia speranze, è risultato troppo indigesto. Le storie di nefandezze mafiose possono anche andare bene. Non vanno bene i panzoni in mutande e gli scorreggioni, perché fanno fare una cattiva figura alla città».⁶ Ecco la vera questione quindi, l'immagine lesa, secondo qualcuno, della città, e subito s'è creato un caso politico.

Palermo, quella dei normanni, quella barocca, quella dei mille scorci differenti, è ben lontana. Anzi, non esiste proprio, non viene presa in considerazione. Ai due registi non interessa affatto, preferiscono puntare il loro surreale obiettivo sull'altra Palermo, quella delle periferie: «[...] la trama vera [...] è la Palermo delle borgate mafiose, Corso dei Mille, Brancaccio, con Ciaculli sullo sfondo, a destra il condominio con la camera della morte, dove Pino Greco "Scarpuzzedda" tagliava le braccia ai mafiosi rivali e agli infami, a sinistra il cavalcavia dove Totuccio Contorno capì di essere inseguito e fece marcia indietro sparando per primo... Ciprì e Maresco vengono da questa Palermo e vi hanno lavorato per le radio private e per le cooperative cinematografiche».⁷

Il loro quartier generale di fatto è Brancaccio, dove hanno calato numerose riprese del film, come quelle tre iniziali a mdp fissa che abbiamo descritto. Quartiere di grande espansione di Palermo, si divide in una parte residenziale, ed un'altra industriale, colma di fabbriche e capannoni. La parte residenziale è quella colta in numerose scene. Sorge a cavallo tra una zona centrale della città ed una più periferica ancora, si trova in prossimità dell'Autostrada A19, ed è proprio questa autostrada – che ormai da anni è qualificata come incompiuta (nel film sempre deserta e sgombra da automobili) e oggi totalmente abbandonata – ad occupare e rubare spesso la scena agli altri personaggi che vi passeggiano sopra apparentemente senza alcuna meta precisa. L'autostrada

e i palazzoni del quartiere costituiscono il microcosmo urbano di quasi tutte le situazioni mostrate dal film.

«Su questo fondale architettonico informi agiscono gli attori che i registi chiamano "corpi" e che sono un complemento alla desolazione. Sono tutti attori non professionisti, presi dalla strada, sono "malacarne" come li inquadra un termine del luogo affibbiato a chi se la intende con la mafia. Non recitano affatto una parte, se non quella di loro stessi nella vita di tutti i giorni».⁸

Perché tanto degrado, tante esternazioni fisiologiche, viene spesso chiesto alla coppia di registi. «Perché questo non è il Sud di Renzo Arbore, di Tornatore o della Piovra, è un Sud feroce, arrabbiato. È il nostro modo di affrontare la questione meridionale dopo 100 anni di oleografia. E poi mica abbiamo inventato niente: quei quartieri esistono tutti: il Brancaccio, cuore della mafia, dove è stato ucciso padre Puglisi, le mura iniziali sono quelle della casa di Michele Greco, il "papa". Se quello che raccontiamo è assurdo, fantastico, il contesto è molto reale».⁹

«Quasi un manifesto dell'irredimibilità palermitana per dirla con Sciascia, gonfio di pessimismo e di disgusto. Gianni Amelio disse che *Lo zio di Brooklyn* poteva essere il funerale del cinema come il suo atto di nascita. Un affresco che non piacque affatto all'allora sindaco Orlando che in un gelido comunicato disse che quella di Ciprì e Maresco non poteva essere identificata con la Palermo che provava a cambiare e che finalmente faceva appassionare la gente facendola identificare con un 'progetto', forse la parola più in voga in quel momento». C'era nell'aria la solita verve speranzosa ma illusoria inerente al rilancio dell'immagine della città. «Ma la provocazione schizzò dritta su quella Palermo vestita di nuovo che provava a tornare se non felicissima quanto meno normalissima. "Fu un equivoco - continua Maresco - Orlando disse che quella Palermo raffigurata dal film non c'era più, che si stava provando a lasciarsela alle spalle. Per noi la città delle rovine era la metafora della condizione dell'uomo"». ¹⁰ Di qui la vocazione *universalistica* del loro film.

Sono passati oltre dieci anni da allora e l'immagine reale della città - nonostante la campagna Publicis di autoproduzione del Comune di Palermo che nel 2007 la definiva *cool* - non pare affatto migliorata, stando almeno a quanto ci racconta Franco La Cecla: «La città è caduta nelle maglie di una trasforma-

zione televisiva, di una mediassetizzazione che non ha pari nel resto d'Europa. Un sindaco che dovrebbe vergognarsi per il livello infimo della propria competenza e per l'assoluta ignavia rispetto ai problemi della città si preoccupa invece di coprirsi le pudenda affidando ad una squadra di esperti l'immagine di Palermo. Dove per immagine si intende il simulacro vuoto di una retorica che dice a grandi lettere "Palermo è cool" [...]. Lo stesso primo cittadino, di fronte alla tragedia di ventinove bambini di famiglie sfrattate dall'incuria di un Comune che ha tagliato i fondi per l'assistenza ai senza casa, bambini che hanno occupato con le loro famiglie il municipio per far conoscere alla città la gravità del problema, si eclissa, si rifiuta di prendere provvedimenti e continua a ripetere in pubblico che mai come adesso, con Wim Wenders che sta girando *The Palermo Shooting*, la città è al massimo del suo splendore. [...] Basta girare un po' per il centro per rendersi conto che l'inquinamento è insostenibile è [...], che l'immondizia si accumula, che la pirateria automobilistica non lascia tregua e che il degrado edilizio è direttamente proporzionale all'assenza di manutenzione ordinaria, mentre in traffico viene gestito da imprese private che si arricchiscono rimuovendo di tanto in tanto le auto di troppo».

Quasi come se l'estremo simbolismo de *Lo zio di Brooklyn* facesse viceversa da modello alla realtà vediamo che «la città è spenta, triste, gli esercizi commerciali fanno fatica dappertutto, a meno che non si tratti di riciclaggio di denaro mafioso o di "privilegiati" che usufruiscono di misteriose agevolazioni comunali, nell'insieme è una città che è andata inesorabilmente indietro negli ultimi dieci anni, dove la qualità della vita e le condizioni dell'ambiente sono paragonabili soltanto a quelle delle zone urbane del Tamil Nadu o del più diseredato Maghreb. L'immagine, però, è salva» e magari quella «buonanima di Baudrillard direbbe che è geniale che proprio qui, nella periferia italiana disgraziata e mafiosa, si facciano le prove generali della trasformazione della realtà in pura immagine: non importa che poi i topi ti mordano o che la casa ti crolli addosso». In fondo «la campagna Publicis per Palermo è costata quanto un generale restauro ambientale del centro storico, ma ha avuto l'effetto di convincere gli abitanti che Palermo è cool e guai a chi ne parla male». Ma è forse riferendosi all'intera «Italia, come luogo di un capitalismo dell'immagine che della rivoluzione informatica ha preso non il potenziale di connessione con

il resto del mondo ma la riduzione brutale della realtà a un surrogato mediatico [che] Mike Davis parlerebbe di “paradisi del male”, e in realtà come Milano o Palermo o Napoli sono paradisi solo per coloro che non si levano mai quelle lenti che una volta venivano distribuite nei cinema per vedere i film a tre dimensioni. E non importa che la puzza di garbage [spazzatura] impedisca loro di usare gli altri sensi». ¹¹

¹ Laura Morandini, Luisa Morandini, Mauro Morandini, *Il Morandini 2008. Dizionario dei film*, Zanichelli, Bologna 2007.

² Il programma consiste nelle interviste dei registi a personaggi alienati, folli e squallidi sullo sfondo di una Sicilia desolata. I soggetti sono tutti rigorosamente di sesso maschile (non c'è posto per la femminilità nello squallore e nella desolazione assoluta). Tra i più importanti ricordiamo il ciclista Francesco Tirone, il pasciuto affetto da meteorismo Giuseppe Paviglianiti, le schifezze umane Carlo e Pietro Giordano, i ridicoli fratelli Franco e Rosolino Abbate e il triste Marcello Miranda.

³ Lietta Tornabuoni, Recensione in *La Stampa*, 15 Novembre 1995.

⁴ Franco La Cecla, *Contro l'architettura*, Bollati Boringhieri, Torino 2008, pp. 104-105, 106, 110, 111.

⁵ Così è stato definito dalla critica per sottolineare il collegamento del film di Risi con i canoni espressivi e stilistici del neorealismo italiano degli anni quaranta.

⁶ Stefano Malatesta, *A Palermo si muore di ciak* in *La Repubblica*, 16 novembre 1995.

⁷ «"La proprietaria di una radio era la figlioccia di Stefano Bontade, il "principe" di Villagrazia, ucciso dai corleonesi con una sventagliata di mitra", dice Maresco. "Il cineclub "Nuovo Brancaccio", dove proiettavo i film di Fassbinder e di Stroheim, si trovava nella zona a più alta densità mafiosa della Sicilia di fronte alla parrocchia di padre Puglisi. Negli Anni 80 c' erano cinque morti al giorno, ho visto entrare nella sala gente con il bastone in mano, per uccidere. La mafia è stata e continua ad essere la più grande industria della Sicilia e di Palermo, tutti qui hanno avuto contatti con ambienti mafiosi. Però Brancaccio va ignorata, dicono che gli abitanti sono troppo sporchi e cattivi, sono "malacarne", fanno schifo. Invece, quelli che stavano al comune..."». Stefano Malatesta, *A Palermo si muore di ciak*, cit.

⁸ «"Tutto il cinema italiano è brutto, perché gli attori sono belli, illuminati, impostati, inutilizzabili. Solo il cinema americano è riuscito a darci delle facce credibili di mafiosi, le nostre fanno ridere", dice Cipri. Presi dalla strada, alcuni dei "corpi" sono notissimi al pubblico di Blob come i protagonisti della striscia di Cinico Tv, acquistata anni fa da Enrico Ghezzi, che è stato lo scopritore di Cipri e Maresco. Il più laido, un grassone dai quarti animaleschi, che nel trailer del film scende le scale come Wanda Osiris (ma nel film la scena non c' è), gettando fiori e chinandosi a emettere peti, nella vita fa il guardiano di un canile. "Non si lava mai. La proprietaria del canile era disperata perché sporcava più dei cani e non gli dava da mangiare", racconta Maresco. "Il canile sta a ridosso di una discarica, si vedono passare certi ratti sopra la tavola dove s' ingozza. Ma per noi ha la stessa nobiltà di un lord inglese. Il produttore del film, che a suo tempo ha prodotto Quel gran pezzo della Ubalda, tutta nuda e tutta calda e altri del genere, era preoccupato che gli eredi della Osiris prendessero la scena come un oltraggio. Ma se è stato un omaggio é...". Marcello, che nel film rimane sempre immobile, sempre in mutande, vive a Palermo alle spalle della madre (sono in molti a vivere alle spalle della madre mediterranea) ed è ossessionato dal sesso. Il suo sogno è di partire per Milano, vista come metropoli tentacolare, rigurgitante di sexy shops. Un'ora prima di girare,

Maresco gli chiude il video con il film porno che guarda tutto il giorno, Marcello cade in crisi di astinenza, la sua faccia si trasforma in una maschera di dolore muto, perfetta per la ripresa. Salvatore, lo zio di Brooklyn, è un vecchio elegantone con anello e panama, un perditempo alla Brancati che s' incontra per le vie del centro. Dice sempre Maresco che sono tutti orgogliosi di non fare nulla o quasi. Frequentano il sottobosco mafioso dello spettacolo palermitano, si ritrovano d' estate nelle feste di borgata e di rione al Capo, alla Noce (dove hanno arrestato Riina), ad ascoltare Nino D' Angelo, quel cantante napoletano, un biondino terrificante o Gianni Celeste, il suo rivale. Il principale organizzatore di queste feste è Enzo Castagna, mediatore di cantanti e di comparse, che ha il suo ufficio in un' agenzia di pompe funebri. Anni fa, lavorando ad un film sull' Hotel des Palmes per la televisione tedesca, andai da lui per reclutare delle comparse e stavo per tornare indietro vedendo loculi e casse mortuarie. Ma Castagna mi fermò: "Dottore, le foto degli attori sono qui", disse estraendole da una cassa di zinco che gli serviva da schedario. Poi aggiunse: "I picciotti sono a disposizione se si tratta di parti da mafioso. Ma se sono parti da carabiniere, non se ne parla". Qualche tempo fa Castagna ha festeggiato il suo compleanno in un locale che si chiama "La Cupola" e Cipri e Maresco hanno girato un video. Si vedevano facce che dicevano e facevano capire molto di più di qualsiasi indagine sociologica. "Alle feste non ci va mai nessuno di quelli che poi pretendono di conoscere e di raccontare questa città", continua Maresco. "I palermitani sono bravissimi nel cerimoniale: accendere i lumini ad ogni ricorrenza di morto ammazzato; fare appendere al balcone dalla cameriera le lenzuola con le foto di Borsellino e di Falcone e la scritta: 'Non vi dimenticheremo'. Viene Santoro e si chiama alla bisogna il giornalista Ruotolo che porta la faccia proletaria e può fare l' intervista con il popolo alla pari. Si girano film, lacrimevoli, mandando a zonzo per la città famosi attori stranieri a fare non si sa bene cosa, con i contributi della provincia, il cui presidente è stato testé arrestato. E poi tutti insieme, appassionatamente, al Costanzo Show, a ripetere in coro: 'Che vergogna, Palermo, alle soglie del Duemila...'. Adesso si preoccupano, anche a sinistra, che *Lo Zio di Brooklyn* offre un'immagine della città troppo sbracata, che non è quella vera. Ma si preoccupassero che alla prima udienza del processo ad Andreotti c' erano trentasei persone in tutto. Ed erano studenti di giurisprudenza"». Stefano Malatesta, *A Palermo si muore di ciak*, cit.

⁹ Manin Giuseppina, *Palermo choc, Milano spiazzata* in *Il Corriere della Sera*, 12 ottobre 1995.

¹⁰ Mario Di Caro, *Maresco: "La città che morì due volte"* in *La Repubblica*, 29 aprile 2005.

¹¹ Franco La Cecla, *op. cit.*, pp. 104-105, 106, 110, 111.

L'ODIO

Titolo originale/La Haine/**Titolo internazionale**/Hate/**Lingua originale**/Francese/Verlen/

Paese/Francia/**Anno**/1995/**Durata**/95' /

Genere/Drammatico/**Colore**/B/N/**Audio**/Dolby SR/**Rapporto**/1,85:1 /

Regia/Mathieu Kassovitz/**Soggetto**/Mathieu Kassovitz/**Sceneggiatura**/Mathieu Kassovitz/

Produzione/Christophe Rossignon/**Distribuzione italiana**/Mikado/

Attori/**Personaggi**/Vincent Cassel/Vinz/Hubert Koundé/Hubert/Said Taghmaoui/Said/Abdel Ahmed Ghili/Abdel/Edouard Montoute/Upim/François Levantal/Asterix/Solo Dicko/Santo/

Fotografia/Pierre Aim/**Montaggio**/Mathieu Kassovitz/Scott Stevenson/**Musica**/Vincent Tulli/**Scenografia**/Giuseppe Ponturo/

Locations/Cité des Muguets/Parigi, Francia

Temi/polarizzazione sociale e urbana/territori metropolitani/controllo/periferia centrale



image: Pierre AÏM

cadre: Georges DIANE



**BANLIEUE
EMEUTES**



«Io ne ho le palle piene a strafottere di continuare a sopportare questo sistema del cazzo come un coglione qualunque. Siamo qua, nella merda, a vivere dentro cessi puzzolenti e tu che fai per cambiare la situazione?».

La storia: «Venti ore – una giornata balorda e una notte brava – nella vita di tre giovani proletari – un bianco ebreo, un maghrebino e un africano – alla deriva tra il quartiere di Mugnets, a 30 km dalla torre Eiffel, e il centro di Parigi. Nel loro vagabondare c'è disperazione, rabbia, odio».¹

Schermo nero. Audio azzerato. Partono alcuni iniziali titoli di testa. Dal nero appare all'improvviso un'immagine ben poco *cinematografica*. Si tratta di un'autentica ripresa "dal vero" di una delle tante notti di scontri urbani avvenuti nella cintura *periferica* parigina, la cosiddetta *banlieue*. Un uomo solo urla contro un intero cordone di poliziotti schierati in assetto antisommossa:

«Non siete che degli assassini, facile sparare è... non abbiamo mica armi noi, abbiamo solo pietre».

Sfumatura dell'immagine e apparizione del titolo del film: *la Haine*: l'odio. Si ritorna al nero dello schermo che tace in silenzio. Di colpo comincia a parlare quella che sembra la voce di un narratore esterno, poi facilmente identificabile con Hubert/Hubert Koundé, uno dei protagonisti della pellicola. La sua voce racconta una breve storiella, un po' retorica per la verità ma allo stesso tempo evocativa, di un uomo «che cade da un palazzo di cinquanta piani. Mano a mano che cadendo passa da un piano all'altro, il tizio per farsi coraggio si ripete: "Fino a qui, tutto bene. Fino a qui, tutto bene. Fino a qui, tutto bene. Il problema non è la caduta, ma l'atterraggio"».

Teniamola a mente perché tornerà a farsi viva alla fine del film. Insomma, mentre la storiella viene narrata vediamo una bottiglia molotov entrare in campo e cadere dall'alto su di un'immagine dell'orbe terracqueo in bianco e

nero, esplodere all'impatto e prendere fuoco insieme col mondo. La bottiglia cade parallelamente alla caduta dell'uomo nella storiella. Dal mondo in fiamme, che simboleggia la dimensione *globale* della questione – come a dire che l'intero pianeta è una grande ed immensa *banlieue*, un *luogo bandito* – si stacca su un'auto in fiamme. Questa immagine ci riporta ad una condizione *locale* della *banlieue* parigina e di molte altre città francesi sottoposte a tali fatti sia nel '95 che dieci anni dopo, nel 2005, a cui non potremo non fare riferimento nella presente analisi del film. Con l'auto che prende fuoco, autenticamente (non come da sceneggiatura), parte *Burnin' and Lootin'* di Bob Marley che ci accompagna in una lunga carrellata iniziale dove i titoli di testa scorrono su autentiche riprese documentaristiche e immagini di repertorio degli scontri tra *banlieusards* e poliziotti, con le facce di ognuno oscurate per questioni facilmente immaginabili.

Inizia così *L'odio* di Mathieu Kassovits, film vincitore della Palma d'Oro al 48° Festival di Cannes nel 1995, nonché campione d'incassi delle sale cinematografiche d'oltralpe: circa due milioni di spettatori. Kassovits, qui al suo secondo film, «invece di abbandonare i suoi personaggi al grigio della periferia, li costruisce, li porta in primo piano, anche inventando per loro situazioni da quasi-commedia. I tre protagonisti di *L'odio* non vivono sullo schermo 24 ore di pura tragedia metropolitana. Per qualche minuto ridono e scherzano, e talvolta i loro scherzi fanno sorridere anche gli spettatori. Insomma, la sceneggiatura non obbedisce ai canoni savonaroliani del cinema detto (in Italia) politico: annoiare e punire, punire e annoiare, affinché la macerazione penitenziale degli occhi e degli orecchi salvi l'anima degli spettatori».² «Il riferimento non è astratto perché a momenti *La haine* sembra davvero un film di Pasolini, ma girato da Monicelli per il modo in cui la tensione socio-politica vi risulta alleggerita con battute e situazioni da commedia».³ D'altro canto, pare quasi che «alla maniera del Martin Scorsese di *Taxi Driver*, Kassovitz ha fatto un film che è insieme drammaticamente realistico e sotterraneamente surreale».⁴

Questi alcuni commenti al riguardo espressi da certa stampa nostrana, anche incuriosita quasi morbosamente (la nostra come le altre) dal linguaggio usato nei dialoghi del film: il *verlan*, un linguaggio *gergale* che consiste

nell'ottenere parole mediante inversione sillabica e usato per lo più tra i giovani dei sobborghi di Francia.⁵ L'uso del *verlan* fa sì che i dialoghi siano senza sosta, lasciando pochi attimi di respiro; sembrano come uscire da una mitraglia. La cosa, insieme ad altre critiche volte a considerare il film come un prodotto *alla moda*, o qualcosa di "esotico", ha suscitato la replica dello stesso Kassovits: «Quando è uscito, *L'odio* ha beneficiato di una copertura mediatica che lo ha reso un avvenimento... e un successo. *L'odio* non è una visita allo zoo, né un dizionario del gergo dei sobborghi come hanno lasciato intendere. *L'odio* è un film che racconta una storia e cerca di focalizzarsi su un problema assai grave oggi che Chirac [all'epoca presidente] descrive come "la frattura sociale". Ecco finalmente l'opportunità di guardare il film con un occhio più distaccato, lontano dai pregiudizi e dalle mode che hanno fatto del bene al film, ma del male al soggetto».⁶

Già, il soggetto, nel film identificato attraverso tre personaggi, individualmente anche molto diversi tra loro: Said/Saïd Taghmaoui, il primo a comparire sullo schermo, di origine magrebina, è il tipo che si fa gli affari suoi cercando di sopravvivere come può in quell'ambiente. Vinz/Vincent Cassel, di famiglia ebraica, è gonfio di rabbia, una miccia accesa e non aspetta altro che l'occasione per esplodere. Hubert, il nero, è forse il più calmo e conciliante dei tre, quello che dimostra più autocontrollo e aspetta solo l'occasione giusta per andarsene dal quartiere, continuando a ripeterselo senza troppo crederci. Prima di procedere oltre chiariamo l'antefatto su cui il film si appoggia. «Per chi vive in Francia è facile capire che la storia è ispirata al noto fattaccio di Makomé, un ragazzo di colore massacrato dagli sbirri durante un interrogatorio».⁷ Nel film Makomé diventa Abdel Ichah, ragazzo del quartiere, per ora in coma.⁸

Dicevamo che il film segue questi tre ragazzi nell'arco di una ventina d'ore, dalla mattinata dopo un'intera nottata di scontri urbani (ore 10:38) fino all'alba del giorno dopo, momento in cui si consuma il tragico epilogo (tra le 6:00 e le 6:01). La mdp di Kassovits non li abbandona un attimo, è come se fosse incollata a loro, ai loro corpi, come a scivolargli intorno, ai loro volti che parlano da soli, anche senza il torrente di parole che esce in continuazione dalle loro bocche. La mdp li pedina con metodologia zavattiniana, per poi ri-

portarli continuamente al centro dell'attenzione dello spettatore attraverso l'uso di numerosi primi e primissimi piani, impiegati non appena la situazione si fa tesa. Nel fare ciò Kassovits si muove con disinvoltura tra i palazzoni della *banlieue*, in quel frattale urbano della stessa noto come Les Mugquets, mostrata attraverso un vivido bianco e nero⁹ che tende spesso ad un piatto e uniforme grigio: forse sta a sottolineare che è il colore predominante emotivamente in questi spazi urbani, e riflesso nei corpi di chi compone gli insiemi umani che vi brancolano. Nonostante tutto però la situazione urbana e sociale, per non dire di vita, in cui versano non sembra smorzare affatto la viva energia che anima i corpi dei tre ragazzi protagonisti, che anzi fa di tutto per emergere ed esprimersi sotto forma di rabbia e odio, ma anche spensieratezza e allegria.

Fin troppo facile poi identificare nella *banlieue* il protagonista aggiunto che fa sia da sfondo e contenitore della storia sia appunto da coprotagonista, in particolar modo in quella che potremmo identificare come la prima parte del film, dove i protagonisti si muovono con disinvoltura nei meandri della *banlieue*, percepita come loro territorio. Nella seconda parte invece, identificabile nella notte vissuta a Parigi dai tre ragazzi – quasi degli alieni nei territori del vecchio centro cittadino all'ombra della torre Eiffel – la *banlieue* assume i contorni della meta da raggiungere e riconquistare, del luogo a cui tornare al più presto, ad ogni costo, pena il ritrovarsi soli e smarriti in una città ostile ed estranea.

Questo attraversamento dei territori metropolitani lo avevamo già visto ne *I guerrieri della notte*, il film del '79 diretto da Walter Hill e ambientato a New York. Anche là un gruppo di giovani combatte fino all'alba, scontrandosi con altre bande di strada, attraversando tutto il territorio metropolitano della Grande Mela solo per poter tornare al loro luogo di provenienza che percepiscono come *casa*, che dona loro un senso di *protezione*: Coney Island; anche se, in fondo, la realtà di quel posto li svislisce: «Guarda che posto di merda. E abbiamo combattuto tutta la notte per ritornarci. Bisognerebbe andarsene per sempre».

Ma torniamo alla nostra *banlieue*. Certo, anche questo *luogo bandito* brama il ritorno dei suoi figli, ma se dona loro protezione è per via che loro, i

banlieusards, o i *zonard* (come si autodefinisce chi vi abita),¹⁰ sanno come muoversi tra quegli anfratti di cemento e spazi vuoti di terra battuta per sfuggire alle squadre della polizia che la infestano come un esercito coloniale. La *banlieue* è territorio di guerra sociale, dispiegata anche e soprattutto sul territorio. Come tale, da una parte può essere invaso, anzi, è di fatto invaso dai garanti dell'ordine repubblicano, che cercano in ogni modo di controllarlo, non solo attraverso i commissariati ma anche scuole e organizzazioni "umanitarie" di vario genere; dall'altra parte, allo stesso tempo offre rifugio a tutti quei corpi che ne fanno parte, che la vivono, e che scendono in lotta contro la polizia e bruciando i simboli di una pretesa integrazione al modello venduto dalla *République*. Ma prima di discutere in merito a tali questioni occorre capire che cos'è veramente in sostanza la *banlieue*.

Storicamente il senso comune tende ad identificare la Francia con la propria capitale, faro e guida dell'intera nazione, simbolicamente ben rappresentata da quel traliccio di metallo che è la torre Eiffel. Dopotutto oltre un secolo fa ha soppiantato definitivamente Notre-Dame come simbolo della città. Oggi un altro secolo è passato, e la situazione profondamente mutata. Quello di cui ora bisogna prendere atto è che Parigi, agli occhi della pubblica opinione, sarà ancora la Francia, ma le *banlieues* lo sono ancora di più. La *banlieue* è la città vera. I centri per turisti da cartolina o quelli per affaristi, come la Défense, dove *non abita nessuno* non sono città.

Sono gli insiemi umani che fanno una città. «Separare le due sfere di *oikos* e *polis*, diceva Bodin, è come costruire una città senza case; proprio per questo, quel che le lega è uno spazio diverso dalla casa come dalla città fisica. Nel 1778 aprendo il suo trattato sulla popolazione della Francia, Jean-Baptiste Moheau scrive: "è un fatto costante che la forza intrinseca e relativa degli stati consista principalmente nella popolazione, e singolarmente nel numero degli individui che possono maneggiare una vanga, condurre un aratro, esercitare un mestiere, portare le armi, e infine riprodursi: tale è la base della potenza delle nazioni. E ogni ministro dovrà ripetere al proprio signore quello che Augusto diceva ai romani: 'la Città non consiste di case, portici, pubbliche piazze; sono gli uomini che fanno la città'".¹¹ Ora, è quest'ultima frase ci interessa sottolineare. Che poi è lo stesso concetto che ritroviamo

nel *Coriolano* di Shakespeare: «"Sicino: 'Che cos'è la città se non il popolo?' Cittadini: 'È vero, il popolo è la città'", (Coriolano 3.1.199)».¹²

Traslata all'oggi questa frase, magari rivista anche nei termini, ben si addice alla *banlieue*, non una realtà fissa e immutabile ma dinamica nelle sue correlazioni umane che la *formano*, *spazio politico* di una popolazione, non tutta, ma una sua parte ben definita da condizioni di classe. «La parola francese "*banlieues*" dovrebbe teoricamente poter essere tradotta con il termine italiano "periferie", ma la contrapposizione tra "centro" e "periferia", a lungo usata [o abusata?] da urbanisti, architetti e sociologi, rende solo in parte la realtà sociale e politica di questi enormi quartieri».¹³ Le cosiddette periferie sono il cuore pulsante della città, non il suo lato marginale. Guardando al centro della capitale, dove abitano circa due milioni di residenti, è facile vedere comparire al posto del "ventre di Parigi" di Zola, simbolicamente, *Le grand trou*, un buco vuoto con negozi intorno. Il ventre s'è aggiornato e s'è diffuso in periferia. Come dicevamo nel capitolo 6, nell'epoca delle reti non ha alcun senso discutere di cosa sia *centro* e di cosa è già *periferia*, o non ancora, come se fossero delle categorie urbane e sociali immobili e immutabili. Ma vediamo da più vicino che cos'è la *banlieue* delle grandi città.

Il fenomeno è generalizzabile al mondo intero, nonostante le differenze di sviluppo. Abbiamo già discusso, specie nella prima sezione della tesi, della genesi della città industriale, dell'espansione tentacolare delle sue prospettive urbane sul territorio circostante, il suo assomigliare sempre più ad una mutazione cancerosa e così via. Ora ci basta dire che Parigi, o meglio l'area metropolitana parigina, si compone grosso modo di tre cinture: la prima è quella che segue alla cosiddetta rivoluzione industriale, alla concentrazione delle industrie a ridosso di quello che ancora non era noto come il "centro storico" però haussmannizzato; la seconda, ossia la *banlieue* vera e propria, comincia il suo sviluppo tra le due guerre mondiali, invasa dalle fabbriche che lasciano la prima cintura alle lottizzazioni e trascinandosi dietro la propria umanità lavoratrice: prima caratterizzata da quartieri esclusivamente *operai*, con case e fabbriche a loro dedicate, poi nel dopoguerra, caratterizzato da un forte sviluppo urbano, sempre più *popolari*, nel senso che botteghe artigiane e attività commerciali, con relative abitazioni per chi ne era

proprietario, sono andati ad insediarsi in quei particolari spazi urbani;¹⁴ la terza cintura, la più esterna, è quella composta per lo più da sobborghi di villette su lotto singolo, circondate da un po' di verde, quanto basta per avere la parvenza di un giardino privato da curare, servizi di quartiere, abitata per lo più da chi fugge dagli alti prezzi immobiliari della prima cintura e, soprattutto, del vecchio centro *storico*. Tralasciamo la prima e la terza cintura urbana che circonda Parigi, composte e abitate da professionisti, commercianti, insomma dalla classe piccolo borghese *sui generis*. A noi interessa indagare la seconda cintura urbana, la *periferia centrale*.

L'avevamo già incontrata una volta, quando discutevamo circa la Nouvelle Vague francese del secondo dopoguerra e il suo spirito di rinnovamento cinematografico diffusosi poi nel mondo interno, di cui Kassovits sembra aver ben appreso la lezione col suo film, avendo girato in esterno, pedinando i suoi attori e *respirando l'aria della città*. Torniamo all'evoluzione della *banlieue*. Durante quegli anni era in strepitosa crescita economica, era fucina di sviluppo urbano: le idee urbanistiche di Corbu, traslate dalla carta alla realtà, l'hanno disegnata, come a sua volta i bisogni di valorizzazione del Capitale hanno guidato la mano di Corbu. Ce l'ha ben mostrata Godard in *Due o tre cose che so di lei*, di cui abbiamo già discusso. Nel film essa appariva, a ragione, come il fiore all'occhiello del capitalismo francese in forte crescita, sicuro del proprio avvenire. D'altra parte Godard non dimenticava affatto di evidenziare tutte le contraddizioni che ciò comportava, mostrando allo stesso tempo una città vera, composta e vissuta da gente vera, centro della produzione e dell'occupazione: è questa seconda voce che oggi viene meno.

La *banlieue* a dispetto del nome non è affatto un *luogo bandito*. Tutt'altro, è quella *membrana urbana* che, proprio per la posizione che occupa sul territorio, a metà tra il *centro* e la *periferia*. Oggi per certi versi è veramente la proverbiale città dormitorio, ma è anche il luogo dove lavorano milioni di persone. Le fabbriche ci sono, e se molte sono chiuse è peggio ancora, vuol dire che qualcuno non lavora più lì e neppure altrove. Ma le abitazioni restano.¹⁵

Il territorio metropolitano che circonda Parigi è mobile, dinamico: ancora una volta, ricordarsi delle reti. Non si potrebbe capire nulla se la descrizione delle tre cinture coincidesse esattamente con la realtà, con i confini fra di

esse, e fra esse e il *centro*, perfettamente visibili. Tutto ovviamente si compenetra. Gli uomini, i mezzi e le informazioni si muovono. Grazie alla rete di trasporti e comunicazioni non c'è soluzione di continuità nell'insieme metropolitano, che diventa un unico organismo vivente. Quindi anche il tanto discusso *attraversamento metropolitano* da parte dei cosiddetti *banlieusards* (o di altre categorie sociali e giovanili anche di altre città e di altri paesi che la sociologia tenta di schedare), non è altro che un fatto assolutamente *normale*, come *normale* o inevitabile è, da un altro punto di vista, anche opposto, il fatto che lo Stato e l'ordine repubblicano tutto, tentino di impedirlo quando si tramuta in rivolta violenta sul territorio. Il punto è capire come avvenga, cosa la faccia scattare.

Bene, ora torniamo al film, altrimenti rischiamo di dimenticarcelo. Per semplificarci il proseguo dell'analisi potremmo benissimo seguire il modello temporale suggerito da Kassovits.

Tutto parte alle 10:38 di una qualunque mattinata, apparentemente uguale alla precedente. Diciamo apparentemente perché la mattina in questione succede ad un'intensa nottata di scontri tra *zonard* e poliziotti, talmente intensa che uno di loro ha perduto la sua pistola. Saïd, il ragazzo di origine magrebina, è in una piazzetta, spazio pubblico ricavato tra i palazzi che si fronteggiano l'un l'altro come soldati usciti pressoché indenni dalla precedente notte di fuoco. Chiama a gran voce Vinz, quello di origine ebraica, bianco, che sta dormendo dopo esser stato ben partecipe ai fatti della sera precedente. Una volta svegliatosi vanno insieme, attraversando il quartiere, alla palestra semidistrutta di Hubert, giovane pugile di origine africana. Un arabo, un bianco e un nero. Sperando che Kassovits non abbia voluto allestire una sorta di circo delle differenze dal sapore didascalico e sociologico, è forse più semplice notare come la scelta derivi dal fatto che abbia semplicemente suggerito che nelle *banlieue* le differenze *di colore* non esistono, ma si è tutti sulla stessa barca sociale. Inoltre la scelta cromatica di corpi dei soggetti protagonisti, il voler affiancare un bianco di origine ebraica ad un nero e un arabo di origine musulmana simboleggia forse come le *banlieue* non sono affatto quei focolai di integralismo e immigrazione che molta disattenta informazione giornalistica sembrava vedere e suggerire (specie durante i primi

giorni della rivolta del 2005). Tutti questi discorsi su chi è *colorato* e chi meno nella *banlieue* svaniscono, perdono d'importanza, mentre sembrano averne per lo Stato, soprattutto per la sua polizia, che vede ancora l'immigrato di decenni fa in ogni pelle non bianca. Ma Saïd e Hubert sono cittadini francesi, figli delle metropoli di Francia, mica immigrati come i loro nonni dalle colonie d'oltremare, e «la terza generazione di questa immigrazione venuta in Francia nel pieno del boom economico e sulla scia della decolonizzazione, nata in Francia e dotata di documenti francesi, vive ormai infinitamente peggio dei genitori o dei nonni».¹⁶

Il punto è che lo Stato mostra come al solito entrambe le sue migliori facce. In una mano regge, e non solo, il bastone; nell'altra, aperta, la carezza morbosa, blaterando ancora oggi circa di integrazione. Questo poteva andar bene appunto per i loro nonni, al massimo ai padri che di fatto sono stati integrati eccome nelle fabbriche, e di conseguenza in tutto l'apparato sovrastrutturale dello Stato. Ma non alla terza generazione, figlia a tutti gli effetti di un'integrazione già avvenuta. È difficile capire come una società come quella attuale, in fortissima disintegrazione sociale, possa pretendere di integrare. Di fatto, i simboli dell'integrazione (anche "colonizzazione" andrebbe bene) vengono costantemente distrutti. I supermercati, i centri culturali, le automobili. Ecco un passo di un articolo di Jean Baudrillard inerente ai fatti del novembre 2005 che, se ancora cade nell'ormai falso dualismo europeo/immigrato, dimostra una comprensione ben più chiara della realtà dei fatti rispetto a tanti suoi colleghi che si perdono dietro a un "legittimo riconoscimento di cittadinanza" per quelle categorie sociali – che del resto legalmente già possiedono – da parte delle istituzioni:¹⁷ «Non siamo più in condizione [si riferisce agli europei] di proporre sia quel che sia in termini di integrazione - d'altronde, integrazione rispetto a cosa? - siamo il triste esempio di una integrazione "riuscita", quella di un modo di vita del tutto banalizzato, tecnico e confortevole, sul quale ci premuriamo di non interrogarci».¹⁸

Vediamo questi tre ragazzi aggirarsi e fremere come anime in pena tra le vie del quartiere, vagare tra i palazzi, strisciare lungo i muri parlando in continuazione di tutto e allo stesso tempo di nulla. Il quartiere è la loro casa e ne sfruttano ogni angolo per creare e cercare la loro socialità, come i tetti piani

dei palazzi trasformati per l'occasione in piazze e luoghi d'incontro, almeno finché non arriva la polizia a tentare (senza troppo successo) di farli sloggiare.

Ci si chiederà perché passano le giornate così, senza nulla fare. «Perché non si trovano un lavoro?» sembra gridare l'ipotetico medio spettatore delle ultime file dell'altrettanto ipotetica sala cinematografica. E se semplicemente il lavoro non c'è? Difficile crearlo per transustanziazione, come il valore in circolazione in capitale fittizio. Molti fanno risalire la disoccupazione dilagante alla mancata integrazione alla Repubblica e all'intero suo modello. Come se si trattasse di una questione *etnica*. Allora ci si dovrebbe chiedere come mai i loro nonni e i loro padri *non davano problemi*. Eppure erano neri, arabi e giù di lì. Forse perché corpi *importati* per necessità di braccia dalle loro terre d'origine da un capitalismo in crescita, costruttore e integratore, e quindi pienamente occupati nei luoghi della produzione? Ebbene, quel capitalismo non esiste più e il suo mito è ormai tramontato. Il processo di espulsione di questa nuova umanità in esubero l'abbiamo già discusso precedentemente. Nessuno le ridarà condizioni di lavoro e esistenza ormai superate *in meglio* (per l'economia politica). Al massimo possono puntare a qualche periodo di precariato, questi nuovi senza-riserve: devono pur sopravvivere e se non basta il precariato c'è sempre la microcriminalità, per certi versi ben più sicura.¹⁹ Se si voglia davvero trovare le cause del loro malessere e della conseguente rivolta forse occorre ripartire da qui. Sono questi i "nuovi" proletari, quelli rivoltatisi al novembre del 2005, questi che Kassovits racconta nel suo film.

All'apparenza saranno pure *voyous, fainéants, émeutiers* e *casseurs*, finanche *racaille* come ha proposto Nicolas Sarkozy, all'epoca Ministro degli Interni – se proprio serve a dar un po' di coraggio ad uno Stato in difficoltà – ma ciò non nega affatto una realtà ben più profonda, cioè che tali soggetti sono prodotti, nel senso di *case* prodotte, dal semplice modo di essere del capitalismo oggi-giorno. Inutili alla produzione proprio perché la produttività è altissima nelle aziende, in un ambiente malato da troppo sviluppo. Quel poco di plusvalore estorto dal lavoro produttivo altrui e fatto aleggiare nella società dallo Stato basta a non farli morire di fame. Certo, dopo ci sono le bande di

strada, le mode musicali, il gergo, il rap, la loro cultura o controcultura di strada o meno, ma questi sono epifenomeni rispetto ad una condizione materialmente reale che li determina, e non si possono elevare a nostro avviso a modello d'analisi. Torniamo ai nostri tre amici.

Ore 12:43. Calma piatta. I tre *prolo* passano il tempo appollaiati sui giochi per bambini (tra cui uno scivolo a forma di elefante) del piccolo ritaglio di verde pubblico quando si avvicina, al di sopra di un muro di protezione con ringhiera che la pone in alto, una macchina di giornalisti armati di microfono e telecamera, intenzionati a porre loro alcune domande – sempre dalla giusta distanza – sulla precedente notte di scontri, rimanendo però ben al sicuro dietro la protezione indotta dall'involucro automobilistico, e guardando i tre un po' come si guardano degli animali dietro le sbarre di uno zoo, tant'è che Hubert gli grida contro: «*Perché non scendete dalla macchina? Non siamo mica a Thoiry qui*». Thoiry è per l'appunto uno zoo di Parigi.

Le automobili sono oggetti spesso ricorrenti nel film. In giro per il quartiere si vedono qualche auto bruciata, come quella nei titoli di testa. «*Ma che ti frega. È una macchina, è soltanto una macchina*» dice Hubert ad un suo amico al quale è stata bruciata. Questo nel film, mentre nella realtà delle notti del novembre 2005 in circa tre settimane ne sono state bruciate migliaia. Ci si potrà chiedere il perché. Dice Guido Viale che «da un punto di vista fenomenologico, la risposta è abbastanza facile: perché le auto sono tante; perché le strade ne sono piene; perché sono le prime cose che incontri non appena esci di casa [...]. In più, a differenza di tutti gli altri beni che possediamo [...] le auto non le teniamo, per lo più, in casa. Le lasciamo in strada, occupando gli spazi pubblici, accanto ai cassonetti dell'immondizia. Infine le automobili bruciano facilmente, con enormi fiammate, senza bisogno di effrazioni [...]». Questo il dato empirico. Resta il fatto che il *banlieusard* raramente possiede una macchina propria. Il discorso di Viale sembra più consona agli abitanti della prima e della terza cintura, a cui di fatto appartenevano le auto bruciate durante le notti di novembre. Continua Viale: «dal punto di vista dei rivoltosi, dei *beur* [per la verità l'appellativo "*beur*" si riferisce di solito ad un arabo di terza generazione, nato in territorio francese, e il suo uso è per lo più in senso dispregiativo, quindi non è direttamente riconducibile al

soggetto che fa una rivolta], la risposta è più difficile: perché bruciano le auto non lo sanno nemmeno loro». Non proprio la risposta che ci si aspetterebbe da un analista. Ma il discorso prosegue: «Comunque non ce lo dicono. Perché non parlano (o parlano solo tra di loro) e ai giornalisti che cercano di intervistarli, si limitano a rivolgere l'invito ad andare a fottere la loro madre». Il punto è che per loro parlano i fatti. «Al centro dei comportamenti dei *beurs* [!] ci sono solo i bagliori di auto ed edifici in fiamme. Come hanno notato diversi commentatori [...], bruciarle le auto, non importa di chi, le prime che ti capitano sotto mano, è l'unico modo che i rivoltosi hanno trovato per dire – e dirsi – "io ci sono"». ²⁰ Questa è una spiegazione che, seppur in parte condivisibile, resta legata all'epifenomeno dell'azione.

L'auto è incendiata in quanto simbolo *attivo*, la merce per eccellenza, la locomotiva del PIL, il prodotto dell'operaio tradizionale con posto fisso, nonché il *serial killer* meccanico, quarta causa di morte dopo le cardiopatie, il cancro e la malasanità. «Occorreva che bruciassero, in una sola notte, 1500 vetture, poi, in ordine decrescente, 900, 500, 200, fino ad avvicinarsi alla "normalità" quotidiana, affinché ci si rendesse conto del fatto che ogni notte in media novanta vetture vengono bruciate nella nostra dolce Francia. Una sorta di fiamma perpetua, come quella dell'Arco di Trionfo, che brucia in omaggio al Migrante Ignoto» ²¹ dice Baudrillard, anche se sarebbe più corretto dire Emarginato Ignoto. «L'ostilità dei giovani è rivolta anzitutto contro la polizia, poi contro il governo, infine contro l'insieme della società. È per questo che, sia pure in modo inconsapevole, scatenano il loro odio contro uno dei simboli del successo nella nostra società: l'automobile. L'atto simbolico della rivolta è incendiare le macchine» ²² sostiene anche lo storico Jacques Le Goff.

Ore 14:12. Parco pubblico semi deserto. I ragazzi sono ripresi di spalle. Sullo sfondo, in controcampo, altri palazzoni. Il tempo sembra sospeso come in *Aspettando Godot*, tra la storiella inutile di un ragazzino e silenzi interminabili. Alla fine si decidono a far visita ad Abdel, il ragazzo in coma all'ospedale. Ma prima Vinz mostra agli altri la pistola smarrita dalla polizia la sera prima (è lui che l'ha trovata), e sembra intenzionato ad usarla contro gli ex proprietari. Prima o poi, in particolare se Abdel crepa, sembra dirsi. È

la pistola il Mac Guffin della storia, ossia il pretesto che fa scorrere la trama di una sceneggiatura, come avrebbe detto Hitcock.

Ore 15:47. Giunti all'ospedale, la visita ad Abdel salta per l'opposizione della polizia. Ne viene fuori un litigio conclusosi con l'arresto temporaneo di Saïd.

«...la polizia che vedi in giro, mica sta là per pestarvi, ci sta per proteggervi» dice il poliziotto arabo, nuova figura inventata dalla Repubblica per tentare di garantire il suo ordine mostrando un volto più familiare a chi vive nella *banlieue*, al quale Hubert risponde:

«Come no... e da voi chi ci protegge».

La polizia francese è lo Stato di Francia. Se definisce "feccia" i ragazzi delle *banlieue* lo fa secondo un disegno preciso, mirante a giustificare meglio la repressione agli occhi degli altri cittadini.²³ Prima abbiamo definito la polizia come una "forza d'occupazione", atta a controllare, governare e disciplinare il territorio, quei territori. «Questa forza d'occupazione è vissuta, infatti, anche come una forza di occupazione coloniale, il rapporto tra centro e periferia, tra il mondo di chi ha e quello di chi non ha, riproduce il rapporto tra metropoli e colonia, divise non più dal mare ma da qualche fermata di metro e da una legge sostanzialmente duplice, seppur formalmente unica».²⁴ (((sicurezza)))

La vicenda al commissariato, carica di tensione, si chiude con la scarcerazione di Saïd. Subito dopo riesplode il litigio tra Vinz e Hubert, quest'ultimo contrario al fatto che il primo si porti appresso la pistola trovata al fine di commettere qualche sciocchezza. Il trio si separa. La mdp di Kassovits indugia tra gli abitanti del quartiere che affollano la piazza incastonata tra i palazzi, passa in rassegna sulle finestre scivolando lungo le pareti, fino a fermarsi su quella aperta del rapper Cut Killer che diffonde nell'aria la sua musica, mixando *La vie en rose* di Édith Piaf con *Sound of da police* di KRS One e *Nique la police* degli NTM. Dopo i dettagli ravvicinati sui piatti del giradischi la telecamera si allontana all'indietro dalla finestra, rimanendo in aria e realizzando a volo d'uccello una ripresa aerea dell'intero circondario: vediamo marciapiedi, alberi, qualche aiuola, parcheggi, qualche auto, qualche gruppetto di individui. La mdp pian piano si riallinea orizzontalmente, traballa e

ondeggia, puntando verso l'orizzonte intravisto tra i palazzi, per poi alzarsi in volo finalmente orizzontale e allontanarsi al di sopra dei tetti piani. Una *banlieue* di puro cemento che non appare affatto come la Parigi – la *ville lumière* – immaginata di cartapesta, fragile, che, ad esempio, Michael Gondry fa sorvolare in un volo onirico a Gael Garcia Bernal nel suo bel film *L'arte del sogno*: una città che si piega ondeggiando dolcemente come le onde del mare, cartonata e leggera, illuminata come un presepio. Ne *L'odio* la città è pura massa, presenza ingombrante che da principio esclude metaforicamente lo sguardo verso l'orizzonte, e anche se la mdp si alza in volo oltre i palazzi, la torre Eiffel rimane ben lontana e non visibile. Non sappiamo quanto queste siepi di cemento «che da tanta parte dell'ultimo orizzonte il guardo esclude» siano care agli *zonard*; di sicuro non quanto la siepe vegetale lo era per Giacomo Leopardi.

Ore 17:04. Saïd e Vinz si recano alla scuola vandalizzata la sera precedente, percepita come uno di quei simboli dell'integrazione che rifiutano in toto. Dopo una sparatoria, un regolamento di conti, scoppiano dei disordini con la polizia, che carica ed insegue i vari ragazzi per le vie del quartiere, dentro i cortili e gli atri, lungo i passaggi sotterranei, i garage. I due ce la fanno a sfuggirle e si ricongiungono con Hubert, che durante la fuga aveva evitato che Vinz sparasse ad un poliziotto. Saliti su di un treno metropolitano "scappano" a Parigi, lontana neanche trenta chilometri. Quella che adesso è una "fuga" inevitabile dal loro quartiere successivamente diverrà una "fuga" da Parigi e dal suo ambiente urbano, inizialmente percepito come amichevole; ma basta poco perché la situazione precipiti lentamente. Durante il viaggio in treno si scorge dal finestrino il cambiamento del paesaggio, sempre urbanizzato ma con case basse e palazzi di miglior fabbricazione. Qua si conclude quella che potremmo identificare come la prima parte del film, incentrata sulla *banlieue*. Ora inizia la seconda incentrata su quel territorio straniero e sulla difficoltà del suo attraversamento da parte dei tre amici.

Ore 18:22. Ecco come Kassovits ci mostra l'impatto di Parigi sul terzetto. Il fischio del treno sfuma sui rumori della metropoli, del suo traffico intenso. Dalla faccia in primo piano di Hubert che strizza gli occhi seduto in treno si stacca sui tre appoggiati ad una ringhiera sopra il traffico di Parigi che rima-

ne sullo sfondo identificata da uno dei suoi famosi *boulevard* hausmanniani. L'asse centrale di questo funge da punto di fuga dell'inquadratura prospettica scelta da Kassovits, che qui opera un'interessante operazione di tecnica di ripresa. Arretrando la mdp e contemporaneamente zoommando, fa rimanere i tre amici sempre sul piano principale dell'inquadratura (un piano americano) mentre la città retrostante sembra che si schiacci nell'insieme, con la sua massa, contro di loro, come a soffocarli alle spalle. Ciò forse sta ad indicare che Parigi per loro non sarà tanto la *ville lumière* vista mille volte in cartolina quanto una terra straniera pronta a difendersi dai corpi estranei (sempre loro) non appena cala la notte. O anche prima. Fermati dalla polizia Saïd e Hubert vengono condotti al commissariato e lì torturati a mani nude davanti agli occhi di una giovane recluta che deve *imparare il mestiere*. Ciò che si è imparato a fare nelle colonie d'oltremare non si dimentica e, tramandato, può sempre tornare utile, anche in patria. Vinz invece riesce a scappare. Vengono trattenuti in centrale quel tanto che basta a fargli perdere l'ultimo treno della notte che li avrebbe riportati a casa.

Ore 00:33. Saïd e Hubert rincorrono quel treno ormai partito lungo i binari ferroviari urlando: «*L'hanno fatto apposta!*» riferendosi evidentemente ai poliziotti che li hanno appositamente costretti a passare la notte in centro, forse immaginando cosa potrebbe loro aspettare. Li raggiunge Vinz, che ha trascorso la prima parte della serata in un cinema e ad un incontro di boxe. Ormai bloccati lì, in terra straniera, fino alla mattina decidono di girare un po' per i suoi quartieri, irrompendo ad una mostra d'arte contemporanea, da cui vengono cacciati e respinti, fino al tentato furto dell'auto, quando emerge la consapevolezza che nessuno dei tre sa guidare: una scena di sottile ironia degna de *I soliti ignoti* di Monicelli.

Ore 02:57. Salgono su un tetto, immaginano di spegnere la torre Eiffel con un gesto della mano. «*Porca puttana, mi sento come una formica persa nello spazio intergalattico*» dice Vinz di fronte a quella distesa di cemento sotto la volta celeste. «*Adesso vi spengo la torre Eiffel*» dice Saïd schioccando le dita. «*Funziona solo al cinema, lascia stare*», risponde Hubert. Se ne vanno, mentre alle loro spalle la torre si spegne davvero: il buio cala simbolicamente su Parigi e su di loro per una notte suoi ospiti.

Ore 04:27. Seduti davanti a degli schermi televisivi, a cui è stato tolto l'audio, di un centro commerciale apprendono della morte di Abdel. Vinz è sempre più convinto a far fuori un PS, un poliziotto, ma, dopo uno scontro con un gruppetto di naziskin, ne blocca uno e decide di ripiegare e sfogare su quello la sua rabbia sempre più esplosiva. Sarà Hubert a metterlo di fronte all'evidenza che, anche con un nazi o un PS di meno, niente cambierà né per Abdel né per loro. Vinz desiste dal compiere il gesto.

Ore 06:00. Dopo aver ripreso il treno per Les Mugents, trascorso nel silenzio del viaggio, i tre oramai sfiniti si congedano in una piazza abbellita – nelle intenzioni – da alcuni grandi *murales* dipinti sulle pareti delle *machine à abiter* (che sia un indiretto “sgarro” decorativo alle bianche e candide superfici lisce *imposte* dai canoni del Movimento Moderno?), forse parte di quel progetto governativo più ampio denominato Banlieue '89 affidato all'architetto Roland Castro perché «“il diritto alla bellezza per tutti, al di là di quello dell'abitazione, è il segno della vita urbana democratica”». ²⁵ Dalla situazione fin qui narrata, in bilico tra finzione cinematografica e realtà oggettiva dei fatti, non pare che la bellezza fine a se stessa abbia risolto la situazione. Vinz lascia la “sua” pistola a Hubert e se ne va con Saïd. Arriva all'improvviso una volante. Scendono tre poliziotti che fermano Saïd e Vinz, come a dargli il buongiorno. Uno di loro punta alla tempia di Vinz la canna della sua pistola. Hubert intanto accorre sul luogo del fermo. Il poliziotto ride e nella foga fa partire un colpo improvviso che uccide Vinz.

Ore 06:01. L'epilogo. Silenzio. Solo un ticchettio d'orologio. Vinz è accasciato a terra contro la volante. Due dei tre poliziotti spariscono, non ci sono più, rimane solo colui, frastornato, che ha sparato, a simbolo di un'intera parte sociale, o almeno il braccio armato che la difende. Hubert è lì, attonito, impugna ancora la pistola consegnatagli da Vinz. Ritorna la voce narrante che avevamo ascoltato all'inizio. Racconta la stessa storiella sostituendo al tizio la società intera. La punta alla testa del poliziotto, e nel farlo rappresenta l'altra parte sociale. Il poliziotto fa lo stesso. Tra le loro braccia incrociate Saïd, rimasto sullo sfondo, assiste a tutta la scena. La telecamera dal campo medio stringe sul suo volto in primissimo piano. Saïd chiude gli occhi. Si sente uno sparo provenire da fuori campo. Stacco sul nero. Titoli di coda. Kasso-

viti non dice chi a sparato a chi. Le facce dipinte sui bianchi muri dei palazzi della banlieue, come se bastasse un po' di vernice colorata a rendere migliori quei luoghi urbani e quella dimensione sociale, hanno assistito all'intera scena e continuano a guardare impassibili e muti.

Finito il film, la realtà urbana e sociale che l'ha generato resta. Sono in molti ad attribuire la situazione in cui versano le banlieue francesi (e non solo) ad una "cattiva" amministrazione, da sostituirsi con una "buona".²⁶ E questo riguarda specialmente l'ambito urbanistico e architettonico. Ad esempio Renzo Piano, rilasciando un'intervista a *La Repubblica* in occasione degli scontri del novembre 2005, afferma che le banlieue «sono ghetti da rimodellare». ²⁷ Ma la banlieue non è pongo, è fatta di *corpi vivi*, sempre più *ingovernabili*. Difficile che le discipline come l'architettura e l'urbanistica nella condizione in cui sono oggi (im)piegate possono veramente qualcosa di fronte alla situazione della *banlieue* planetaria, al suo malessere diffuso e profondo, determinato dai precisi meccanismi strutturali a cui abbiamo appena accennato. Non si può agire sulla *forma* sperando o pretendendo che cambi il *contenuto*. Ma Piano sembra convinto del suo discorso, e per darsi forza racconta della sua esperienza progettuale ad Harlem, dove ha dato, dice, «in qualche modo la risposta alle banlieue». ²⁸ La vicenda è narrata da Franco La Cecla nel suo *phamplet Contro l'architettura*. In poche parole egli spiega come quello che nelle intenzioni del progettista era partito sotto i migliori propositi di progettazione *aperta, permeabile* a tutta la cittadinanza – in maggioranza nera – del vecchio ghetto, che insomma tenesse conto della sua storia, del suo retroterra culturale, ecc. si sia infine rivelato – sotto l'egida del committente: la Columbia, l'università – come l'ennesimo progetto di *gentrification* urbana, allontanando sempre di più Piano dal suo progetto immaginato inizialmente, e la popolazione prima ivi residente dalle sue vecchie case. Praticamente l'architetto è stato posto di fronte alla dura realtà del mercato immobiliare, colui che detta legge, lo stesso *che lo paga*. ²⁹

Il progetto alla Columbia, tutt'ora in corso, si sta rilevando l'ennesima valorizzazione di capitali, keynesismo urbanistico. Darà sicuramente nuovo smalto a quelle parti della città interessate, cioè farà aumentare i loro valori immobiliari costringendo la popolazione che prima vi abitava a migrare anco-

ra più ai *margini* dell'area metropolitana, dove i prezzi sono più bassi e accessibili. E così la *banlieue* globale si ingrossa. L'intervista continua e il giornalista domanda: «Lei parla di periferie del mondo, di periferia universale contrapposta all'idea stessa di città». Ecco la risposta: «Non è un'astrazione ma un richiamo ai valori che formano la città e dunque la nostra civiltà. Lo stesso termine periferia ormai è ambiguo, più aggettivo che sostantivo. Che cos'è, dov'è la periferia? È il luogo dove i valori della città muoiono [...]». ³⁰ In realtà, come abbiamo detto all'inizio, la periferia, in questo caso la *banlieue*, è il luogo centrale deputato alla produzione del valore, inteso in senso economico, l'unico che conti veramente. Provate a *spegnere* la fabbrica-banlieue e la Francia si fermerà. Ovvio che in un luogo urbano del genere, dove c'è un'altissima produttività e socializzazione del lavoro sempre più per pochi e l'alienazione marxiana trionfa (non semplicemente l'*uomo* separato dal suo *lavoro*, ma l'*uomo* separato dalla propria *umanità* da tutta una serie di condizioni entro cui rientra anche il lavoro), i "valori" di cui parla Piano vanno a farsi benedire: dopotutto in questo presente anche loro si comprano al mercato.

Per concludere, non basta la classica soluzione alla Maria Antonietta: se qualche individuo, o una massa, si mette a distruggere tutto quello che gli capita sotto mano è perché l'ambiente urbano che si trova davanti non lo aggrada, e quindi basterà dare quartieri che *funzionino* e magari consoni anche al gusto estetico «dei barbari che avanzano», ³¹ e quella profonda angoscia in cui naviga quotidianamente sparirà d'incanto. Sarebbe economicismo puro. Anche se le strade di quei quartieri fossero lastricate d'oro nulla cambierebbe.

Oggi più che mai la *banlieue* è il *mondo*, e strappa di dosso alla cosiddetta città postmoderna ogni maschera che gli hanno appiccicato in faccia, mostrando la realtà urbana per quello che è e per come è determinata, e costringendo i soggetti (o gli oggetti?) umani, i loro corpi, a polarizzarsi, a schierarsi, a prendere posizione sul piano sociale e a *giocare* di conseguenza. Come nel novembre 2005. «Nelle *metropoli* del capitale, dato il carattere "minoritario" del proletariato, la rivolta viene isolata circoscrivendo in un ghetto la violenza proletaria là dove essa prende forma», ³² scrivevano Collu e

Cesarano negli anni Settanta. Se questa poteva essere una circostanza che ancora risentiva del dispositivo misto disciplinare e biopolitico tipico del Moderno, con la rivolta nella *banlieue* (presa sempre come paradigma) tale ghetto è stato spezzato dalla sovrappopolazione *relativa* consolidata e latente, ora polarizzata, e la battaglia ha preso forma dilatandosi sul territorio metropolitano non esclusivamente *interno* ad essa, nello specifico alla seconda cintura della banlieue, ma portando lo scontro (la scarica elettrica dopo la ionizzazione e l'inversione da isolante a conduttiva dell'aria) quasi a ridosso del *centro*, fino a costringere lo Stato, polo opposto, a decretare il coprifuoco notturno.

¹ Laura Morandini, Luisa Morandini, Mauro Morandini, *Il Morandini 2008. Dizionario dei film*, Zanichelli, Bologna 2007.

² Roberto Escobar, Recensione in *Il Sole 24 ore*, consultabile all'indirizzo <http://www.mymovies.it/dizionario/critica.asp?id=7370>

³ Tullio Kezich, Recensione in *Il Corriere della Sera*, 23 settembre 1995.

⁴ Lietta Tornabuoni, Recensione in *La Stampa*, 29 Settembre 1995.

⁵ La stessa parola "verlan" (vɛʁ'lɑ̃) è in codice: significa à l'envers (ã læ'vɛʁ), ossia "al contrario". Ecco cosa dice Kassovits a proposito dell'uso del *verlan* nel suo film: *Giornalista*: «I dialoghi del film sono in *verlan* (un tipico dialetto parigino, che consiste nel pronunciare le parole al contrario); erano già molto scritti nella sceneggiatura oppure sono stati improvvisati sul set?». *Kassovits*: «Ottanta per cento dei dialoghi erano nella sceneggiatura, che era una sceneggiatura molto scritta; ma sono stati in gran parte rielaborati con gli attori nella fase di preparazione; con gli attori abbiamo iniziato a lavorare sei mesi prima delle riprese; ci vedevamo ogni giorno mentre io scrivevo la sceneggiatura e ne parlavamo; ho cercato di scrivere la sceneggiatura in modo tale da renderla il più leggibile possibile, in modo da rendere naturale una certa improvvisazione sul set; non si tratta di dialoghi alla Shakespeare, non volevo che si sentisse la "recitazione", volevo che apparissero vivi, naturali e che gli attori potessero appropriarsene liberamente». *Cassel*: «Non so come siano venuti i sottotitoli o la versione doppiata, ma il francese parlato nel film è un francese molto particolare, molto poco elegante, quello che si parla nella vita di tutti i giorni in quell'ambiente; non potevamo scrivere una sceneggiatura in quel modo direttamente, perché nessuno avrebbe dato i soldi per dei dialoghi scritti così male; Mathieu ha quindi scritto dei dialoghi leggibili, ad uso dei produttori, poi noi ci abbiamo lavorato sopra; nelle periferie, si usa parlare un dialetto particolare che viene chiamato "il verlan", e che consiste nel rovesciare tutte le parole; si parla male; abbiamo frequentato un po' le periferie per imparare le "finezze" di questo linguaggio; ma se la sceneggiatura fosse stata tutta scritta con i dialoghi che appaiono nel film, sarebbe stata troppo lunga, dato che nel film si parla sempre e senza sosta». Da un'intervista consultabile all'indirizzo <http://www.tempimoderni.com/1995/interv/kassovit.htm>

⁶ Dichiarazione consultabile all'indirizzo

http://www.spaziofilm.it/content/archivio/articolo_dvd.asp?id=2602

⁷ Tullio Kezich, Recensione, cit.

⁸ *Giornalista*: «Come le è venuta l'idea del film?». *Kassovits*: «Tre anni fa, c'è stato un episodio grave a Parigi: un ragazzo di periferia fu ucciso dalla polizia. Questo fatto mi ha molto colpito e ho pensato che meritasse di essere raccontato in un film; ho scritto il soggetto e l'ho proposto ad un produttore con il quale avevo già lavorato fin dai miei cortometraggi; trovare i soldi non è stato semplice, dato il soggetto e il fatto che il film doveva essere in bianco e nero». Da un'intervista consultabile all'indirizzo <http://www.tempimoderni.com/1995/interv/kassovit.htm>

⁹ *Giornalista*: «Come le è venuta l'idea di realizzare un film in bianco e nero?». *Kassovits*: «Non è stata un'idea iniziale; è venuta a mano a mano che scrivevo a sce-

neggiatura; ci siamo resi conto che la storia si costruiva in modo tale da richiamare il bianco e nero». Da un'intervista consultabile all'indirizzo <http://www.tempimoderni.com/1995/interv/kassovit.htm>

¹⁰ *Zonard*, da *zone*, abitante della stessa. Un tempo zona militare che si estendeva all'esterno delle fortificazioni di Parigi, dove era proibito costruire qualsiasi edificio ma era occupata illegalmente da costruzioni leggere e miserabili; oggi spazio esterno di una città, caratterizzato dalla miseria dei suoi abitanti.

¹¹ Andrea Cavalletti, *La città biopolitica. Mitologie della sicurezza*, Bruno Mondadori, Milano 2005, pp. 50-51.

¹² William Shakespeare, *Coriolano* cit. in Jan Kott, *Shakespeare nostro contemporaneo*, Feltrinelli, Milano 2002, p. 161.

¹³ Judith Revel, *Le banlieues, nuovi "luoghi del bando?"*, consultabile all'indirizzo <http://62.77.55.137/site/Scuola/Zoom/citta/revel.htm>

¹⁴ «[...]le *banlieues* sono enormi insiemi abitativi totalmente pianificati per rispondere a criteri di razionalità, che includevano originariamente scuole e negozi, servizi e trasporti, piscine e ambulatori medici, e che erano stati concepiti come piccoli nuclei urbani autosufficienti. Questa supposta autonomia spiega che si parli anche di "*cités*" (letteralmente *città*) per indicare questi imponenti palazzoni di cemento, raggruppati per tre o quattro, e spesso concepiti a partire dalle teorizzazioni dell'architetto Le Corbusier già negli anni '30. Le *cités* erano in generale destinate a ospitare operai delle vicine fabbriche: dopo la guerra, e fino alla fine degli anni '70, la Francia ha conosciuto un periodo di grande prosperità economica - le "*Trente Glorieuses*" -, e interi distretti produttivi sono sorti intorno alle città, richiedendo una grande quantità di mano d'opera poco (o non) qualificata. In parte francese, in parte di origine immigrata (per lo più maghrebina), questa forza lavoro è stata la prima ad abitare nelle *cités*. In un periodo in cui esistevano ancora vere e proprie *bidonvilles* (per esempio a Nanterre, a ovest di Parigi), abitare in uno di questi 'quartieri' nuovi veniva considerato una promozione sociale: si era fuori dalla città di qualche chilometro, ma in compenso si era dotati di una qualità di vita maggiore (riscaldamento, acqua calda) e d'infrastrutture efficienti (trasporti, istruzione, sanità, commerci). E, infine, si era vicini alle fabbriche». Judith Revel, *Le banlieues, nuovi "luoghi del bando?"*, cit.

¹⁵ «Dalle *banlieues*, negli ultimi vent'anni, sono scappati quelli che potevano. Sono invece rimasti tutti quelli che [...] non hanno avuto la possibilità di trovare un alloggio altrove. [...] Le politiche pubbliche si sono succedute con poca coerenza e, nonostante i programmi di riabilitazione e d'intervento annunciati, i fondi destinati ai comuni delle *banlieues* sono stati drasticamente ridotti. Dal 1998, la 'bolla immobiliare' (con conseguente aumento dei prezzi del mercato immobiliare fino al 150%, sia per l'acquisto sia per l'affitto) ha infine innescato una crisi dell'alloggio gravissima che ha finito di rendere la situazione drammatica». Judith Revel, *Le banlieues, nuovi "luoghi del bando?"*, cit.

¹⁶ Judith Revel, *Le banlieues, nuovi "luoghi del bando?"*, cit.

¹⁷ Riportiamo alcuni brani di articoli di giornale a tal riguardo, sempre riferiti alla rivolta del novembre 2005. «La violenza, lungi dall'essere un rifiuto dell'integrazione e dei valori repubblicani, era invece una domanda di cittadinanza piena». (Judith Revel, *Le banlieues, nuovi "luoghi del bando?"* consultabile all'indirizzo <http://62.77.55.137/site/Scuola/Zoom/citta/revel.htm>). «La maggior parte dei poveri, disoccupati o sottopagati dei sobborghi urbani che hanno bruciato macchine nelle periferie di Parigi protestano perché vogliono l'integrazione. Ma proprio riuscire ad integrarsi è stato praticamente impossibile per molti. L'errore è stato di presumere che i diritti all'assistenza offrono sempre una via d'uscita dalla povertà, oppure che i sussidi per l'affitto possano conferire un senso di appartenenza» (Michael Ignatieff, *Città invisibili dell'emarginazione* in *Il Corriere della Sera*, 02 gennaio 2006). *Giornalista*: «Chiedono quindi una cittadinanza?». *Balibar*: «Proprio così, e non dico questo per rafforzare le tesi che ho sostenuto negli ultimi anni, ma perché esistono degli aspetti culturali e sociali della cittadinanza che sono inseparabili dalla cittadinanza intesa in senso moderno. In questo senso si può dire che le forme del repubblicanesimo borghese che sono tipiche in Francia hanno raggiunto il loro limite da tempo. La cittadinanza che la maggioranza della popolazione delle banlieue rivendica non è solo di tipo multiculturale, e nemmeno solo transnazionale, ma è una cittadinanza multi-livello che deve esprimersi a partire dal livello locale, poi su quello nazionale e anche su quello transnazionale. In questo senso è chiaro che oggi è in atto una rivendicazione di quello che definisco il *droit de cité*, cioè di quel processo di costruzione dal basso della cittadinanza. Ci sono anche altri aspetti della cittadinanza che non si possono ignorare, anche alla luce degli ultimi fatti. La cittadinanza si pone infatti all'incrocio con tradizioni istituzionali diverse: quella repubblicana dello stato che presuppone l'esistenza di un ordine pubblico e di un interesse comune e quella rivendicativa che punta sul progresso incessante della democrazia nella società. Oggi che quest'ultima tradizione è quasi del tutto esaurita visto che una parte della borghesia non ne ha più bisogno, rischiamo di mettere a morte una serie di diritti e di tradizioni acquisite in Europa». Etienne Balibar, *Alle frontiere dell'apartheid* in Roberto Ciccarelli, *Recensione in Il Manifesto*, 24 novembre 2005.

¹⁸ Jean Baudrillard, *Fuck your Mother!* in *Libération*, 18 novembre 2005.

¹⁹ «Negli ultimi vent'anni, la crisi del lavoro fordista e la conseguente chiusura di molte fabbriche hanno tuttavia reso il bisogno di mano d'opera non qualificata molto minore. Nei quartieri, la disoccupazione è cresciuta, superando in alcuni casi il 40%, laddove la media nazionale si aggira intorno al 10%. Le esplosioni sporadiche di violenza si sono fate più frequenti, e di una inquietante regolarità. Le condizioni di vita si sono degradate in modo impressionante, l'investimento pubblico è diminuito, i servizi e i trasporti hanno smesso di funzionare con efficienza. Le *banlieues* si sono sentite abbandonate a se stesse: da condizioni essenziali della produzione, sono diventate i luoghi dell'esclusione sociale, dell'emarginazione, del lavoro nero e dei traffici di droga». Judith Revel, *Le banlieues, nuovi "luoghi del bando?"*, cit.

²⁰ Guido Viale, *Vita e morte dell'automobile. La mobilità che viene*, Bollati Boringhieri, Torino 2007, pp. 68-70.

²¹ Jean Baudrillard, *Fuck your Mother!*, cit.

²² Pietro Del Re, *La rivolta di una generazione che non ha più avvenire* (intervista a Jacques Le Goff) in *La Repubblica*, 7 novembre 2005.

²³ «I motivi di disagio, le frustrazioni, i rancori, la miseria delle condizioni di vita, il disprezzo subito, l'esclusione sono, beninteso, facilmente elencabili, e molti li hanno elencati, ma c'è qualcosa di più, qualcosa che sfugge agli strumenti della politica e alla comprensione stessa del «fatto sociale». Un intero mondo esteso, imprevedibile, fuori controllo, ma al tempo stesso inaggrabile, con i suoi istinti e le sue abitudini consolidate, si rivela nei fuochi delle periferie francesi. E con esso la tentazione del potere di entrare nella teoria e nella pratica della «guerra permanente», preventiva e non, e della sospensione, a macchia di leopardo, dello stato di diritto, di cui il richiamo dei riservisti e il ricorso al coprifuoco, decisi dal governo di Parigi, costituiscono il primo inquietante passo. Ma, in verità, non è da qui che comincia la guerra». Marco Bascetta, *Banlieue. Conflitti mobili* in *Il Manifesto*, 11 novembre 2005.

²⁴ Marco Bascetta, *Banlieue. Conflitti mobili*, cit.

²⁵ Roland Castro cit. in Giandomenico Amendola, *La città postmoderna. Magie e paure della metropoli contemporanea*, Laterza, Bari-Roma 1997, p. 86.

²⁶ In tal senso riportiamo tre passi tratti da articoli scovati nella rete. Il primo è di Judith Revel, filosofa ed insegnante, già citata in precedenza. Il secondo è di Michael Ignatieff. Il terzo trattasi di una parte di un'intervista rilasciata dal regista Bertrand Tavernier, autore del documentario *De l'autre côté du périph (Dall'altra parte del périphérique*, il raccordo anulare di Parigi), ancora inedito in Italia. «Rischio ancora estremamente marginale [la Revel si riferisce alla possibilità di una deriva islamico-integralista delle rivolte], ma destinato a dilagare se si continua a non voler dare una lettura politica e sociale di ciò che succede nei 'quartieri', e di non proporre soluzioni, vale a dire investimento nell'educazione e la formazione, rinnovamento urbano, riabilitazione delle *cités*, lotta contro la discriminazione, nuova gestione del territorio». Judith Revel, consultabile all'indirizzo <http://62.77.55.137/site/Scuola/Zoom/citta/revel.htm>). «Quel che lo stato deve fare è ricostruire le abitazioni ed aggiungere gli impianti sportivi, culturali e di svago che non sono mai esistiti per i quartieri poveri, raddoppiare i fondi di bilancio per l'istruzione, istituire leggi contro la discriminazione e garantire l'impiego per un'intera generazione, sviluppare programmi coordinati che seguano le rimesse inviate in tutti i posti da cui proviene l'attuale forza lavoro europea, in Africa e nel Medio Oriente, e, soprattutto, aprire le fila della società - cariche aziendali, impiego statale e rappresentanza politica - a tutti i francesi i cui antenati non siano Galli.» (Michael Ignatieff, *Città invisibili dell'emarginazione* in *Il Corriere della Sera*, 2 gennaio 2006). *Giornalista*: «La sorprende quello che sta accadendo oggi nelle periferie di Francia?». *Tavernier*: «Tutti sapevano, tutti sanno quello che succede nelle periferie francesi. Lo sanno gli insegnanti, gli educatori, i volontari delle associazioni, lo sanno i

poliziotti, i commissari, i pompieri. Lo sanno tutti, tranne i politici. Quello che è accaduto in questi anni nelle banlieue è un massacro sociale perpetrato da gente arrogante che ha costruito ghetti a tavolino, distrutto la scuola e creato ignoranza. E' il frutto di una politica inconsistente, del silenzio catastrofico della sinistra, della "tolleranza zero" sbandierata da Nicolas Sarkozy, che ha soppresso la polizia di prossimità, perché "i poliziotti non devono fare le balie", e ha licenziato gli educatori. Adesso può vantarsi del suo bilancio: più auto bruciate, più disoccupazione, più discriminazione razziale». *Giornalista*: «Cosa l'ha colpita nelle immagini della rivolta?». *Tavernier*: «Quello che mi ha colpito è certo la vigliaccheria di questa violenza, che colpisce le auto della gente, le scuole, le palestre. Ma quello che mi ha colpito è anche quello che non ho visto. Mi colpiscono le periferie rimaste "calme" e silenziose, semplicemente perché in mano alle mafie locali. Mi colpisce la nullità della politica di questi anni, che ha tagliato tutti i crediti alle associazioni, uniche a lavorare davvero sul terreno, e che oggi sono praticamente scomparse. Prendiamo esempio dagli integralisti: loro sanno come valorizzare al meglio i loro predicatori, che lavorano e raccolgono frutti nelle periferie. Lo Stato non sa fare altrettanto. Mi colpisce il silenzio delle imprese, del patronato, ulteriore testimonianza di come le banlieue siano screditate, dimenticate». Francesca Pierantozzi, *La rivolta delle banlieue - Tavernier: "Per anni il governo francese ha chiuso gli occhi"* in *il Messaggero*, 12 novembre 2005.

²⁷ «È spiacevole fare ora il grillo parlante ma non occorre essere profeti. Il problema delle banlieues è che sono ghetti di cui quasi nessuno in Francia si vergogna. Non la destra ma nemmeno la sinistra. È raro trovare un paese dove l'intera classe dirigente rimane così indifferente ai problemi dell'integrazione. È un dramma che la Francia vive dai tempi della guerra d'Algeria. Ogni tanto esplose, se ne discute un po' e si torna a rimuoverlo. La rivolta è già stata archiviata da Sarkozy come "opera della solita feccia". Ora non dico che non ci siano i teppisti. Ma la feccia esiste anche nella Parigi borghese o nella Milano bene. Se diventa la guida di una rivolta, è evidente che il problema non si risolve soltanto con una brillante operazione di polizia». Curzio Maltese, *Renzo Piano e la banlieue "Sono ghetti da rimodellare"* in *La Repubblica*, 22 Novembre 2005.

²⁸ «È successo che la politica ha imboccato decisamente la strada opposta, quella dell'apertura, dell'investimento nel futuro. Forse perché gli americani hanno avuto le rivolte prima di noi, hanno imparato la lezione. Oppure perché la cultura delle periferie ha avuto successo, pensiamo al rap, alla street dance di West Harlem. Conta anche il coraggio della classe dirigente. A chiamarmi per la nuova sede di Harlem è stato il presidente della Columbia, Lee Bollinger. È stata sua l'idea di portare l'università dove scorre la vita, nel cuore della realtà, piuttosto che in un bel campus con parchi e piscine. Ed è un'emozione straordinaria costruire una biblioteca nella piazza che negli anni Sessanta fu il quartier generale dei Black Panthers. Ma anche il sindaco di Atlanta, Sherley Franklyn, una donna di colore che conosce bene i ghetti, sta puntando tutte le risorse nella creazione di un campus culturale. Lo stesso accade a Los Ange-

les, che è una specie di metafora della periferia universale, una città gigantesca e senza centro. Qui per la prima volta togliamo un immenso parcheggio sul Wilshire Boulevard per fare una piazza e un parco intorno al museo». Curzio Maltese, *Renzo Piano e la banlieue "Sono ghetti da rimodellare"*, cit.

²⁹ «Le cose si sono evolute in maniera strana, ma anche ovvia. La Columbia ha cominciato a espropriare, a pagare la gente perché se ne andasse, a spingere le attività locali a traslocare, officine, piccole industrie, negozi. L'Harlem nera o ispanica con il suo look molto popolare, un po' fatto di abbandono e un po' di arrangiarsi, la sua vita di strada, la sua musica, i suoi personaggi, tutto ciò che non serviva al futuro. Il quartiere andava lavato perché diventasse oggettivamente più bianco, pronto a riciclarsi nel gran mercato immobiliare di Manhattan». Franco La Clela, *Contro l'architettura*, Bollati Boringhieri, Torino 2008, pp. 99-100.

³⁰ Curzio Maltese, *Renzo Piano e la banlieue "Sono ghetti da rimodellare"*, cit.

³¹ Curzio Maltese, *Renzo Piano e la banlieue "Sono ghetti da rimodellare"*, cit.

³² Gianni Collu, *Transizione* (1970) in Giorgio Cesarano, Gianni Collu, *Apocalisse e rivoluzione*, Dedalo, Bari 1977, p. 164.



MANHATTAN BY NUMBERS/ A, B, C... MANHATTAN/ MARATHON - ENIGMA A MANHATTAN

Lingua originale/Inglese/**Paese**/USA/**Anno**/1993/1997/2002/

Durata/86'/90'/74'/**Genere**/Drammatico/**Colore**/Colore/Colore/B/N/**Audio**/Sonoro/

Regia/Amir Naderi/**Soggetto**/Amir Naderi/**Sceneggiatura**/Amir Naderi/Ben Edlund/Jessica Gohlke/Amir Naderi/Amir Naderi/

Produzione/Michael Thomas/Behrooz Hashemian/Bahman Maghsoudlou/Ramin Niemi/Jason Kliot/Joanna Vicente/Amir Naderi/Reza Namazi/**Distribuzione italiana**///Revolver/

Attori/Personaggi/John Wojda/John Murphy/Lucy Knight/Collen/Erin Norris/Kacey/Sara Paul/Kate/Nikolai Voloshuk/Stevie/Merrit Nelson/Janet/Sara Paul/Gretchen/

Fotografia/James Callanan/William Rexer II/Michael Simmonds/**Suono**/Judy Karp/Mary Ellen Porto/Trevor Moore/**Montaggio**/Amir Naderi/**Musica**/Gato Barbieri/Eric A. Hammer//**Scenografia**//Lisa J. Bloch/Amir Naderi/**Locations**/Manhattan, New York, USA

Temi/alienazione sociale e urbana/periferia centrale



MANHATTAN BY NUMBERS/ A, B, C... MANHATTAN/MARATHON – ENIGMA A MANHATTAN/AMIR NADERI

«Cosa succede là fuori?».
«Otto milioni di storie nella città nuda».

Le storie: George Murphy è un cronista disoccupato che ha soltanto un giorno a disposizione per trovare il denaro necessario ad evitare lo sfratto. Per risolvere i suoi problemi deve riuscire a trovare un certo Tom Ryan, suo vecchio collega/Tre donne devono prendere importanti decisioni per il loro futuro. Coleen vuole fare la fotografa ma a stento mantiene sua figlia Stella. Kacey è alla ricerca del suo cane rapito dal suo ex ragazzo. Kate ha deciso di rompere con Stevie e di vivere da sola/Gretchen ha deciso di battere il proprio record personale nel risolvere cruciverba nell'arco della giornata. Per riuscire nell'impresa deve risolverne 78 in 24 ore. Affascinata dalla sfida, stabilisce come suo campo d'azione la città di New York, le sue strade e, soprattutto, la sua metropolitana.

Tre piccole storie a comporre una trilogia per un'unica grande protagonista: la città di New York. È lei la musa *par excellence* di Amir Naderi, regista iraniano trasferitosi a lavorare negli Stati Uniti sul finire degli anni Ottanta. L'impatto con la Grande Mela vale per lui come una sorta di palingenesi.¹ Lì si è rifatto le ossa raggiungendo quella notorietà mondiale, che forse sarebbe comunque giunta anche se fosse rimasto in patria, come è successo al suo amico Kiarostami. Tuttavia ancora oggi rimane un autore poco conosciuto e apprezzato al di fuori dei circuiti del cinema cosiddetto indipendente, al quale del resto è orgoglioso di appartenere, trovando in quest'ambiente il giusto riconoscimento al suo lavoro. Come accennato, non è arrivato a New York come un sacco vuoto da riempire, digiuno di qualsiasi esperienza in

campo cinematografico, visto che è stato uno dei maggiori propugnatori di quella che potremmo chiamare Nouvelle Vague iraniana fiorita negli anni Settanta. Pertanto ci toccherà inevitabilmente spendere due parole sul suo periodo iraniano, a oggi ancora il più prolifico.

Rimasto orfano da bambino, abbandona la scuola e Abadan, la sua città natale sul Golfo Persico, dopo le elementari per andare a crescere sulle strade della periferia di Teheran arrabattandosi tra diversi lavori pur di mantenersi. Poi, adolescente, l'ingresso nel mondo della cinematografia iraniana quasi in sordina, ancora attraverso piccole occupazioni: tecnico delle luci e aiuto regista. Si diletta anche nella fotografia, ancora oggi la sua altra grande passione e professione. Cresciuto insieme alla generazione dei Mohsen Makhmalbaf e Abbas Kiarostami, inizia a girare nei primi anni Settanta, sotto il potere dello Scià di Persia, per poi proseguire con maggiore *verve* e intensità sull'onda dell'iniziale entusiasmo seguito alla cosiddetta Rivoluzione Islamica del 1979.²

Nel suo paese natale Naderi realizza ben undici film, tra il 1972 e il 1988, passati spesso sotto il vaglio della rigida censura attuata dal governo islamico. In essi emergono già quelli che saranno le peculiarità immutabili del proprio stile di regia, ossia una ferma attenzione per i paesaggi nei quali il corpo umano si trova immerso e tutte le loro peculiarità da cogliere nella loro più intima e naturale essenza: i suoni, i colori, gli *odori*. «I miei film iraniani si possono dividere in tre fasi: i film sulla città, in particolare Teheran, i film sulla mia infanzia, e i film sul deserto».³ Il realismo delle sue prime opere si sposa già con una tendenza alla sperimentazione visiva e anti-narrativa che trova la sua concretizzazione in *Entezar* «dove i dialoghi hanno scarsa presenza e peso, e sono piuttosto le immagini e i suoni naturali a sostenere il film».⁴ I suoi lungometraggi del periodo iraniano più noti, almeno in Italia (mai usciti ma trasmessi in notturna dal programma Fuori Orario di Enrico Ghezzi), restano comunque *Davandeh* del 1985 e *Acqua, vento e sabbia* del 1988, dal titolo già di per sé esplicativo.

Questi suoi film sono popolati da ragazzini orfani (un tocco autobiografico) e incentrati su situazioni di sopravvivenza quotidiana tra dure condizioni sociali e naturali. I dialoghi sono ridotti all'osso, le pellicole sono dominate

dall'energia del luogo che si trasforma in pura energia visiva. Soprattutto in *Acqua, vento e sabbia* dove la presenza del forte sibilo del vento è senza sosta e copre da cima a fondo il film accompagnato soltanto dal latrare dei cani, dal rullare dei tamburi dei beduini del deserto, fino alla Quinta Sinfonia di Beethoven, il tutto immerso nell'atmosfera surreale del deserto. Qui la mdp gioca molto sui campi lunghi, panoramiche paesaggistiche, mostra carcasse di animali morti, barche arenate tra le dune e le distese di terra arida, indaga l'orografia del terreno. Il *genius loci*, il paesaggio è il vero protagonista, più del ragazzino Amiro/Majid Nirumand, già protagonista de *Il corridore*, che vaga in queste lande alla ricerca della sua famiglia una volta fatto ritorno da una grande e non specificata città lontana. La mdp lo segue quasi sempre a distanza come un osservatore distaccato ma attento. Tolle le poche barche e l'unico pozzo d'acqua, pochissimi sono i punti di riferimento, il vuoto domina.

Le tempeste di sabbia regnano incontrastate, sembrano bucare lo schermo ed entrarti nelle orecchie e negli occhi. La fatica dell'uomo nella ricerca vitale dell'acqua nel deserto avanza man mano che il film prosegue in un crescendo di disperazione per la mancata presenza. Poi il ribaltamento del finale, dove al crudo iperrealismo finora assistito subentra la visionarietà dell'immagine simbolica: dopo l'ennesima zappata inflitta all'arido suolo, dove nel frattempo sono comparse carcasse di pesci imprigionate nella sabbia come diamanti nella roccia, il montaggio stacca immediatamente e ripetutamente, come a sottolinearne il ritmo visivo, sull'erompere dell'acqua che invade l'intera inquadratura col suo fragore mentre sale la Quinta Sinfonia di Beethoven che accompagna poi i titoli di coda.

Se abbiamo voluto intrattenerci su quest'ultimo film, punta di diamante del suo periodo iraniano, è per evidenziare come la mdp di Naderi e il suo stile antinarrativo si confronti col paesaggio circostante e le sue intrinseche peculiarità, per prime le sonorità, cosa che porterà con sé come bagaglio nella sua esperienza americana. Il suo desiderio di mettersi di nuovo alla prova in un paese così diverso come gli USA era intrinseco già nello sguardo finale del ragazzo de *Il corridore* che segue con la vista, e urlando, il decollo di un aereo diretto oltre le sabbie del deserto.

Dai deserti e dalle periferie iraniane fino al reticolo urbano della Grande Mela.⁵ Amir Naderi dopo aver posto sotto il suo occhio meccanico un aspetto, una parte della metropoli globale, ora la attraversa seguendo la linea di uno dei suoi flussi di *comunicazione*, intenzionato a costruire una dialettica col proprio opposto: dai deserti alle città, anzi, alla città-simbolo per eccellenza; dai vuoti, dalle assenze e dalle basse densità umane degli spazi iraniani di cui le inquadrature sono svuotate ai pieni e alle altissime densità urbane newyorkesi che le riempiono; dai paesaggi naturalistici a quelli urbani e antropici. Eccoli allora catapultato a New York, pronto a confrontarsi con un ambiente saturo del lavoro dell'uomo. Ciò che non cambia sono quei rumori provenienti da qualsiasi sia l'ambiente che intercetta con il suo obiettivo: al muro sonoro delle tempeste di sabbia ora si sostituisce il muro, la barriera sonora della metropoli metallica. Oltre al dettaglio posto sulle sonorità ciò che non cambia è pure quel suo gesto filmico atto a cogliere, in perpetuo movimento, le profondità degli spazi, dei luoghi e dei corpi chiusi nella loro solitudine, sia che compaiano immersi nel vuoto dei deserti sia che si trovino persi nei meandri della metropoli alienante.

Si capisce allora «come ancora oggi New York rappresenti per lui il centro del mondo, ma non in quanto capitale economica e culturale dell'Occidente, e neanche come coacervo di tensioni sociali e politiche (di certo minime in confronto a quelle che hanno agitato il suo paese nel decennio successivo), bensì come luogo di incontro di vicende umanissime, rifugio di personaggi ai margini di una società opulenta che, tuttavia, condividono la medesima angoscia esistenziale dei diseredati iraniani protagonisti dei suoi primi film».⁶

«Il luogo, nella poetica di Naderi, ha una strettissima relazione con il sentimento e con i personaggi. La città viene affidata all'umanità dei protagonisti più che ad una logica predeterminata di ripresa, quasi facendosi specchio, corrispondenza, ombra del loro andare, come il deserto e il vento dei film precedenti sembravano incarnare e trascinare le mute tragedie (disarmanti) dei bambini iraniani. L'andare è un segreto: molti dei personaggi di Naderi stanno cercando qualcosa e la loro ricerca si svela in una continua dialettica tra dentro e fuori,⁷ in un'alternanza di riprese in interno ed esterno.

L'esterno si carica, connota, fino alla simbiosi, uno stato interiore. Uno stato che non è solo un'immersione contemplativa o alienata nella città, né una striatura di surrealismo, un vagabondaggio fine a se stesso: la città racchiude e segue i personaggi guardandoli nei suoi occhi inconsapevoli. Il luogo e il personaggio vivono così in un'unica e reciproca dimensione, appartenenza, come se uno provenisse dall'altro rappresentandolo: la città si muove per chiudersi nel corpo che la attraversa, un corpo si muove nella città che lo disperde».⁸

La sua è una prospettiva inusitata e spiazzante sulla metropoli per eccellenza, vero e proprio distillato della contemporaneità. Partiamo dal primo, *Manhattan by Numbers*, mai uscito in Italia se non a favore dei nottambuli cinefili fedelissimi di Fuori Orario. La prima impressione che si ha vedendolo è quella di trovarsi alle prese con un nuovo John Cassavetes, quello di *Shadows*, film interamente improvvisato durante le riprese tra le strade e gli interni degli appartamenti newyorkesi, ma è solo un attimo: il metodo utilizzato da Naderi avanza e cammina soprattutto sui suoi passi ed è attraverso di essi che egli costruisce il proprio autentico percorso ed esperienza filmica.⁹

Il film inizia dalla fermata della metro sulla 251° strada. Una rotazione orizzontale della mdp verso i palazzi in mattoni rossi con scale antincendio sulla parete esterna e poi via, in un interno, a farci conoscere il nostro protagonista, un certo George/John Wojda coi debiti fino al collo, che deve riuscire a trovare quel minimo di soldi entro la sera per non farsi sfrattare l'indomani mattina. Inizia così la sua peregrinazione per l'isola di Manhattan alla ricerca di un amico di vecchia data, un certo Tom Ryan, che potrebbe tirarlo fuori dai guai.¹⁰ Solo che il tipo sembra non voglia farsi trovare, e la ricerca occuperà il tempo dell'intera giornata e lo spazio urbano compreso tra la 251° e Wall Street. Il prestito è il pretesto di Naderi per accompagnarci attraverso Manhattan, sulla Broadway, sulla 125° strada, fin sulla 145° coi suoi palazzi dall'aspetto svuotato e abbandonato così come le vie adiacenti. La mdp segue spesso il corpo del protagonista alla distanza, come se volesse pederarlo nei suoi spostamenti, insistendo sempre però sulla pesantezza del corpo urbano che lo circonda e ingloba riprendendo dal basso verso l'alto i palazzi,

facendo percepire un senso di schiacciamento allo spettatore. Le loro masse occupano spesso l'intera inquadratura.

Inizialmente George pensa bene di chiedere aiuto ai suoi vecchi amici e colleghi, ma ognuno ha pronta una scusa per declinare la richiesta di soccorso. Da notare poi che ogni contatto avviene attraverso la mediazione del telefono, dalle cabine pubbliche, senza che ci sia autentica presenza umana. Nella metropoli alienante nessuno sa nulla degli altri, tutti si conoscono solo superficialmente, basta e avanza avere il numero telefonico in rubrica. Tutti sono troppo occupati nei propri affari per poter interessarsi veramente a quelli degli altri. Il cinema di Naderi è passato dai deserti di sabbia iraniani al deserto della comunicazione metropolitana. L'incomunicabilità, l'essere soli in una metropoli di milioni d'abitanti: è questo che il regista sembra aver appreso per prima cosa e più a fondo dal suo primo impatto con la Grande Mela, ed è sempre così che mette in opera la lezione proveniente direttamente da Antonioni, un suo punto di riferimento cinematografico dichiarato.¹¹

Anche se Tom Ryan sembra irraggiungibile, e quelli che dovrebbero essere gli amici si defilano con falsa eleganza, nel frattempo facciamo la conoscenza di molte altre figure umane che popolano gli anfratti della metropoli, i suoi appartamenti nascosti, i portieri, la folla dinamica per le strade. Gli spostamenti di George avvengono sia a piedi tra la folla che in metro, e spesso sono proprio le soggettive del treno a fare da testa d'ariete nella scoperta della città, attraversando ed emergendo dal buio dei tunnel. Più il tempo stringe più George sembra chiudersi nel proprio smarrimento, nella propria muta disperazione, immerso nella folla composta da individui slegati come tanti granelli di sabbia. Staziona e riflette la propria immagine davanti alle vetrine, cammina ciondolando. Naderi monta le soggettive del protagonista sulla folla che lo precede alternandole a campi e controcampi, fino ad ovattare il muro del suono urbano prodotto dalla metropoli, portandoci così nel silenzio ricreato soltanto nella sua testa. La mdp gioca con i riflessi sulle vetrine delle immagini di lui e della città che lo avvolge e respinge allo stesso tempo, per poi riportarci alla realtà del *naturale* contesto urbano attraverso lo strombazzare di un clacson che spezza quel silenzio assordante. Sperso

tra la folla e le insegne luminose di Time Square, non sa più a chi rivolgersi, mentre il sax di Leandro "Gato" Barbieri ne accompagna la solitudine.

Per cercare il fantomatico Tom ogni indizio urbano è utile: dove lavorava, quando è passato in una determinata via o negozio o locale. La mdp pedina George che cerca di pedinare e rintracciare Tom. La ricerca cerca di procedere attraverso un rete di conoscenze. Ci si imbatte anche in uno sciopero dei cronisti del New York Times contro i tagli al personale, un tempo suoi colleghi che ora seguiranno la sua stessa sorte: Naderi non rinuncia neanche a dare un senso di precarietà collettiva alla vicenda individuale di George.

Curioso anche il fatto che in un film girato a Manhattan e su Manhattan i grattacieli non si vedano mai (se escludiamo quelli ripresi parzialmente a Time Square); al loro posto invece molti *terrain vagues*, ed è in uno di questi che troviamo una specie di baraccopoli dove staziona un gruppo di barboni che sembrano avere preziose informazioni su Tom. Nel frattempo scende la sera. Il film si dilunga nei primi piani di individui altamente eterogenei che parlano di Tom guardando dritti in camera, come se si rivolgessero direttamente allo spettatore. Dai loro corpi e volti emerge l'anima cosmopolita di New York: caucasici, neri, asiatici, dai netturbini al prete, dai punk ai barboni, dai baristi agli impiegati e così via; tutti sembrano conoscerlo per un motivo o per l'altro, e tutti concordano sul fatto che aveva problemi con l'alcol e la giustizia. Ecco che «Tom Ryan è un'altra identità che si sgretola in altri frammenti di immagine, in volti anonimi e incrociati quasi per caso, e in cui, pochi secondi di fuggevole inquadratura, sembra passare un momento della storia del mondo».¹²

Eccoci allora spostati nella parte più disagiata di Manhattan: tra murales e le scalette d'ingresso ai palazzi le strade sono vuote, la gente spia George da dietro le finestre chiuse, spesso ci si imbatte in cantieri come abbandonati. Ci sono piccoli capannelli per le strade, sostanzialmente vuote, immagine ben poco familiare della New York che altre pellicole ci hanno fatto conoscere. Qualcuno sbraita reclamando soldi per poter vivere dignitosamente, e ancora la mdp insiste sui primi piani muti mentre scorrono le note di *Nessun Dorma*.

Essa «è il flâneur: si sofferma su alcuni corpi appoggiati al muro o su altri che ballano per strada, guarda negli occhi, attende una voce telefonica che non risponde, su una cabina telefonica che non ha colpa. L'eroe di ogni giorno intreccia il suo al passo della folla di ogni giorno: il brusio di sottofondo, le destinazioni, lo sconforto del protagonista o una donna che scosta le tende alla finestra, l'immutabile simmetria delle facciate dei palazzi grigi (e la biancheria stesa sui fili) scivolano in un flusso di microstorie, in ciò che Benjamin definirebbe un "essere inquieto e sempre in movimento", ma sorvegliato dalle banche che si ergono a imponenti ciclopi il cui unico occhio, troppo alto e gelido, ha il dono di essere nessuno».¹³

George infatti arriva infine a Wall Street, circondata da banche piene di soldi, inaccessibili ad uno nella sua posizione. Naderi alterna inquadrature a camera fissa, campi e controcampi sui dintorni, alternandoli a dettagli del toro in rame, simbolo di Wall Street, che immobile fa la guardia al cuore della finanza statunitense. Dai tombini esce il celeberrimo fumo bianco visto in tanti altri film su New York. Le strade ora sono completamente deserte e danno un senso di straniamento pressoché assoluto. George urla contro il toro tutta la sua rabbia, gli lancia la sua sfida come in una corrida. La mdp stringe sul muso dell'animale immobile, vi gira attorno. Poi, quello che non ti aspetti: l'aiuto in denaro viene da uno sconosciuto intravisto precedentemente in una sartoria, dove George era passato per chiedere un prestito su consiglio di un altro suo amico sentito per telefono. Il tipo l'ha inseguito correndo per buona parte del suo tragitto fino a raggiungerlo lì, davanti al toro. Ora George ritrova quel minimo di serenità sventolando i soldi sotto il muso del toro, ci gioca, vi salta in groppa. La mdp lo lascia lì, contento, arretrando piano.

Ecco cosa ci dice Naderi di questo suo primo film americano: «Il personaggio non trova quello che cercava, ma chi guarda ha scoperto man mano la città. È stata un'esperienza straordinaria per me. A quel punto, dopo aver descritto la città, per il secondo film dovevo avvicinarmi alle persone. Ho scelto tre ragazze che conoscevo, e le ho seguite, cercando di raccontare la vita di tre donne alla fine del secolo, ed ecco *A, B, C... Manhattan*».¹⁴

«A, B, C e D (avenues) sono strade, a Manhattan, designate da singole lettere dell'alfabeto».¹⁵ Per molti versi simile nello stile e nel metodo a *Manhattan by Numbers*, questa sua "seconda volta" con Manhattan è più intima e raccolta, e si articola sulle vicende di queste tre ragazze di cui racconta spostamenti e derive nel reticolo urbano. Il film inizia con le presentazioni delle tre ragazze attraverso le loro fotografie in bianco e nero. Sappiamo già che Coleen/Lucy Knight è madre e fotografa, Kacey/Erin Norris diciannovenne e bisessuale e Kate/Sara Paul chitarrista che smania per sfuggire al controllo del suo ex ragazzo, in realtà suo fratello col quale intrattiene rapporti carnali e dei quali è ormai stanca. Presto si ritroveranno a condividere lo stesso appartamento. «Prendi la stanza, ci servono i tuoi soldi» per l'affitto, le dice Kacey. Se in *Manhattan by Numbers* la questione degli sfratti è la base di partenza per il viaggio metropolitano di George, ritorna anche in questo secondo film la "questione delle abitazioni" e degli affitti troppo cari che l'isola offre.

Ora si esplora meno la città e ci si concentra di più sulle vicende e le sofferenze personali. O meglio, è attraverso di queste e i luoghi in cui si consumano che si esplora la città. Ciò che restano intatte sono le medesime solitudini a cui l'individuo è sottoposto nel medesimo reticolato urbano. «Ancora di più qui la città è anche all'interno di un luogo, di un appartamento, un abbigliamento comodo o il fluire dell'acqua nella vasca da bagno. La dicotomia dentro/fuori si consolida nella sospensione dal corpo della città per lasciare i personaggi raccontarsi in brevi monologhi che scorrono lungo una serie di fotografie in bianco e nero. Colta nelle loro case, nelle espressioni intorpidite, stordite, affrante, ma soprattutto nell'inafferrabile e indefinibile microscopico desiderio che tormenta le tre donne (sono quegli sguardi che sembrano continuamente aver perso e perdere qualcosa), nei passaggi/passeggi/corse stradali con la colonna sonora che sono i rumori dei motori o i raccordi vocali di una canzone di Kate, la città continua a riflettersi sulle vetrine, entra in una sala prove, grigia e spoglia o in un negozio di vestiti usati, spinge la stecca di un biliardo e vive di inutili conversazioni alcoliche in un bar, nelle foto scattate ad una bambina che gioca».¹⁶ Ecco allora che alle strade dell'Lower East Side si affiancano come *locations* alcuni interni: l'appartamento, il bar all'angolo della strada, dove Coleen e sua figlia stanno

trascorrendo il pomeriggio e il palazzo dove Kate fa le prove col suo gruppo musicale. Sulla terrazza di questo assistiamo ad una delle più belle scene del film, dove Kate trova il coraggio di lasciare il fratello e costruirsi una vita propria. Il quartiere, completamente ripreso dall'alto del tetto, fa da sfondo e orizzonte.

È in particolare seguendo Kacey che invece ripercorriamo le strade di Manhattan. È in cerca del suo cane smarrito, TJ, forse rapito dal suo ex fidanzato per ritorsione. Kacey assomiglia molto a George, visto nel film precedente, anch'essa vaga per la città. Va in giro attaccando volantini con la foto dell'animale e il suo numero di telefono. La vediamo attraversare ancora vuoti urbani, reti metalliche, palazzi fatiscenti, tizi tra i più strani e pittoreschi stazionanti ad ogni incrocio. Poi al parco, fino alle case occupate dei suoi amici. Insomma, ancora una volta la Manhattan che non ti aspetti.

Altro luogo dove ora la mdp staziona spesso è il bar, l'unico rifugio, oltre la casa, per gli abitanti del quartiere, intenti lì a trascorrere le giornate. Come Coleen con la figlia. È qui che attende in angoscia il momento in cui arriverà la coppia alla quale è stata costretta dalle necessità ad affidare la sua giovane bambina. Il bar diventa una sorta di luogo di ritrovo, di socializzazione, un *hub* urbano in cui si intrecciano però le solitudini dei nostri pochi personaggi. È nel bar che si chiude il film, in un finale amaro. Coleen prima di lasciare la bambina le scatta decine di polaroid; ma solo alla fine, dopo averla perduta, si accorge di non averle lasciato nemmeno una sua foto. Dopodiché, come degno epilogo, passano tre immagini delle tre ragazze riprese da sole per le strade mute e deserte, specchio della loro solitudine.

In A, B, C... Manhattan «il girovagare è interiore, il montaggio parallelamente si fa strada della città, l'unica testimone delle solitudini e dei segreti delle persone che la abitano, dei segreti delle persone scomparse. L'insistenza sui primi piani, sui volti che stratificano sensazioni nella loro fragile mobilità, sembra il punto di affollamento, di vite che si incrociano in un atomo di marciapiede. Si sente l'eco di Dos Passos in *Manhattan Transfer*,¹⁷ nei movimenti obliqui dell'occhio-macchina, nelle sovrimpressioni, nelle panoramiche accennate, interrotte, riprese, nelle inquadrature plongée o i primi piani¹⁸ appunto, un'eco che lascia i luoghi apparire nei loro

colori opachi, non invadenti e il brusio della corallità, della polifonia, alzare lentamente il suo volume ondulato». ¹⁹

«Ciò che più sorprende in *Manhattan by Numbers* e *A, B, C... Manhattan*, i due primi film newyorchesi di Naderi, è la capacità del loro autore di entrare in sintonia oltre che con i propri interpreti anche con il ritmo sotterraneo di una metropoli che in pochissime altre occasioni ha mostrato il suo vero volto, quello solitamente nascosto dalle immagini patinate delle commedie ambientate a Manhattan o, al contrario, dagli stereotipi del cinema di genere con sobborghi popolati da poliziotti violenti e criminali senza speranza. I pellegrinaggi dei suoi personaggi tra il Lower East Side, Alphabet City e Wall Street costituiscono una sorta di topografia della Grande Mela scritta da un regista/viaggiatore capace di coglierne la vera essenza attraverso uno sguardo davvero nuovo». ²⁰

E veniamo allora all'ultimo capitolo di quella che nel tempo è divenuta una vera e propria trilogia: *Marathon – Enigma a Manhattam*, prodotto nel 2002. A differenza degli altri due questo è stato distribuito in Italia e presentato al Torino Film Festival del 2002. Possiamo fin da subito dire che quest'opera che chiude la trilogia è un po' come la quadratura del cerchio, un viaggio nel cuore di New York, quella emersa e quella sotterranea, che diventa paesaggio mentale, fatto di geometrie ossessive e labirintiche.

La maratona di cui il titolo parla non è quella celebre per le vie della città a cui partecipano centinaia di persone ogni anno, ma rimanda ad un'altra sorta di reticolo, non più urbano ma cartaceo: quello delle parole crociate. Racconta la storia di Gretchen/Sara Paul, una ragazza che si è posta un obiettivo curioso e ambizioso allo stesso tempo: battere il proprio record personale di risoluzione di cruciverba nel giro di ventiquattrore, da un'alba a quella successiva. Come ambiente ideale per svolgere al meglio tale maratona sceglie la metropolitana di New York. È lì, seduta sul sedile di un vagone, tra i rumori meccanici, tra la folla che sale e scende in continuazione, tra tutti quei suoni più o meno grandi che la metropoli sotterranea produce, che Gretchen trova la sua bolla sonora ideale, il "silenzio" ottimale per arrivare alla giusta concentrazione. «È un'ossessione che si specchia in un'intera

città: la protagonista è sempre in movimento, "lavora" meglio se in mezzo alla folla anonima dei mezzi pubblici. Un'altra sfida è raccontare tutto ciò quasi senza dialoghi, ma giocando sugli elementi base del cinema: immagine, suono, montaggio. Naderi, che è anche un raffinato fotografo, vuole piegare la tecnica per dipingere un paesaggio interiore». ²¹

«Sembra quasi una purificazione e un'astrazione perimetrale degli incontri e del girovagare dei primi due film della trilogia. La mano di Gretchen incessantemente riempie le caselle di lettere tra i numeri, quasi fosse la mano del regista che, ora mostra la storia, ora la storia si fa metafora del suo stesso lavoro: i collegamenti labirintici, ²² il rumoroso, ripetitivo, aritmico procedere metallico, le sovrimpressioni non solo come elemento filmico, ma come percezione instabile, alterata della vita urbana, da cui scaturiscono continue associazioni enigmatiche, tachicardiche». ²³

Gli occhi di Gretchen sono fissi sul reticolo dei cruciverba per tutto il tempo, mentre il suo corpo si lascia trasportare nei livelli sotterranei del reticolo urbano sovrastante. «Il buio scorrere della città invisibile, sottoterra verso profondità che non sembrano più inimmaginabili (dopo il crollo delle torri), i finestrini che si riflettono uno sull'altro nelle luci artificiali, la velocità quando confonde i contorni delle immagini, il chiaroscuro e la folla attesa nella luminescenza di una stazione di arrivo (l'equazione uno sta alla folla come il cinema alla vita raggiunge il suo grado di perfezione) corrono parallelamente allo scrivere, alle parole che tracciano tragitti: *irons, atoms, sound: new york city*». ²⁴

Girato in un bianco e nero altamente contrastato (i precedenti erano a colori) ²⁵ e servendosi sia di una mdp leggera e maneggevole come la 16 mm (anche per aggirare e sfuggire rapidamente ai controlli della polizia) sia del digitale, «non costituisce affatto un arretramento dell'autore (il formato utilizzato è sicuramente più economico e meno impegnativo dal punto di vista produttivo) su posizioni di compromesso, ma lo sviluppo ulteriore e coerente di una poetica portata avanti fino alle estreme conseguenze. Neanche la traccia narrativa, apparentemente futile in confronto alle vicende narrate nelle due pellicole precedenti, dovrebbe trarre in inganno: la sfida ingaggiata con se stessa dalla protagonista [...] è certamente poco più che un pretesto

ma, proprio per questo, riesce a far risaltare ancora meglio il carattere intimo del rapporto che si instaura tra personaggio e spazio urbano».²⁶

Attraversa in lungo e in largo la città usufruendo dei treni metropolitani, sia sotterranei che di superficie, tracciando un percorso senza capo né coda, senza alcuna meta precisa, lasciandosi trasportare dai rumori e dall'oscillazione della metro, come un granello umano slegato alla folla estranea che riempie i vagoni, alla ricerca della giusta concentrazione che, sola e unica, può portarla alla vittoria su se stessa.

La mdp di Naderi spesso punta dritta al suo volto concentrato, oppure la coglie da lontano come a spiurlarla, e lo spettatore non può che immedesimarsi nella folla che l'attornia. A interrompere, con una voce fuori campo, la corsa contro il tempo, solo i messaggi lasciati inutilmente sulla segreteria telefonica dalla madre che la incita o si preoccupa o le dà preziosi consigli o le ricorda come questa sia una passione che le accomuni (anche lei detiene un record personale di parole crociate svolte in 24 ore: 87). È questa l'unica voce chiara che sentiamo, il resto sono i pensieri parlati di Gretchen e una colonna sonora, o meglio, un'ossessione sonora di rumori, impossibili da definire "di fondo": lo sbattere delle porte dei vagoni, il vento che sibila, l'attrito dei vagoni in frenata sulle rotaie, i passi, sono questi i co-protagonisti del film.

Tutto il resto sono solo comparse, anche fastidiose, come l'amico che la riconosce in treno e che lei licenzia con poche parole e gesti, infastidita dall'interruzione: ancora solitudini, ancora incomunicabilità, stavolta ricercata. Niente deve distrarla, neanche i più elementari bisogni fisiologici. L'intero suo tempo è calcolato con precisione, anche se il ritorno a casa costituisce una drammatica battuta d'arresto che sfocia in disfattismo.

La casa, avvolta nel suo silenzio e tappezzata da fogli con parole crociate alle pareti, provoca una deconcentrazione in Gretchen che fa di tutto per ricreare quella barriera sonora nella quale immergersi e concentrarsi: apre i rubinetti e fa scorrere l'acqua, accende gli elettrodomestici, avvia un metro-nomo e soprattutto fa scorrere nello stereo un nastro sul quale ha inciso i rumori di fondo della città, dell'esterno, come a volerne ricreare l'essenza in quel suo piccolo interno domestico. Attraverso il suono della metropoli si produce una «compenetrazione indissolubile della cittadina con la sua dop-

pià città e cittadinanza: il muto dialogo con il rumore non è soltanto una psicosi maniacale o un'ossessione ma la reazione chimica di un rapporto personale con la voce indistinta della città che si fa linguaggio, traduzione, creazione».²⁷

Anche i reticoli ortogonali delle parole crociate stampati su carta e appesi ovunque alle pareti, con le loro caselle quadrate bianche e nere, contribuiscono a ricreare nell'interno dell'appartamento, nonché nella testa di Gretchen, il reticolo urbano esterno, ora richiamato dialetticamente in un interno. La punta della penna della ragazza che scorre sulle caselle e i reticoli stampati tracciano ancora percorsi mentali sempre più confusi.

I vicini battono per far cessare il frastuono prodotto, lei se ne frega. Tutto questo però non evita la sua crisi d'ispirazione: quei rumori, per divenire muro sonoro e quindi in un certo senso "silenzio", dovrebbero essere molto più forti e diffusi. Allora esce nuovamente di casa. La mdp continua ad indagare il suo appartamento vuoto e in disordine. Quando s'accende la segreteria telefonica ritroviamo Gretchen seduta a terra tra i fogli strappati dalle pareti. È la madre: «Sono le 23, 30. È quasi mezzanotte. Dove sei adesso? Non andare ad Harlem. Ti prego, sta lontana dal Bronx. Volevo venire a cercarti, ma poi non l'ho fatto. Ti restano circa sette ore. Vorrei sapere quanti cruciverba hai risolto. Solo sette ore. Questa è la tua maratona!».

Dopo lo sfogo, nella notte, Gretchen ritrova la concentrazione necessaria e si rimette all'opera con meticolosa caparbia e pazienza, rovistando tra le carte che ora ricoprono il suo pavimento, stavolta nel più assoluto silenzio che quell'interno può offrire. Arrivano le sette di mattina e suona il timer: la maratona è finita con 77 cruciverba risolti; il 78° ha solo uno spazio bianco al centro, il record non è arrivato.

Stremata, getta uno sguardo oltre le veneziane alle finestre: l'attende una città ricoperta dalla neve, dai rumori ovattati, immobile, malinconica, l'esatto contrario di quella lasciata il giorno precedente nel pieno ribollire dei suoi suoni. Tuttavia, tendendo bene l'orecchio è possibile sentire come, anche se ovattato, «il rumore della città, di una creatura viva e meccanica, non si spegne neanche sotto il silenzio della neve».²⁸ Solo ora, comunque soddisfatta, Gretchen è capace di distogliere lo sguardo dal reticolo cartaceo delle parole

crociate e ammirare quello urbano dinanzi a lei, vero, ricoperto di neve e colto con inquadrature fisse a mo' di istantanee.

Il trittico filmico e la (vivi)sezione trasversale della città di New York possono ora considerarsi concluse.

¹ «Sono arrivato a New York nel 1976 e da quel momento ho saputo che volevo girare dei film, ma sapevo anche che avevo bisogno di fare esperienza, dovevo sedermi e bere, dormire, provare la droga, stare con amiche, amici, una moglie, dormire, drogarmi, provare tutto questo... E mi sono detto: «voglio rischiare quindici anni della mia vita» e così ho salutato le persone del mio paese, l'Iran, dicendo loro di non chiamarmi, di non scrivermi, niente famiglia, niente radici, niente lingua d'origine; mi sono ritrovato nudo in una folla immensa, e ho capito che volevo vivere là, nel Lower East Side e che volevo fare una trilogia su Manhattan vista da qualcuno, che, come me, proviene dal Medio Oriente». Dichiarazione del regista consultabile tra le note di Maristella Bonomo, *Io sono la città. Lo sguardo di Amir Naderi*, consultabile all'indirizzo <http://www.griseldaonline.it/repubblica/bonomo.html>

² «Durante la rivoluzione non ero in Iran. Quando sono tornato ho trovato il mio paese molto cambiato e tutti non facevano altro che parlare della rivoluzione. Io non sono mai stato un uomo impegnato politicamente e mi è sembrato strano l'accanimento con cui si parlava di politica, sempre, ad ogni costo e in ogni situazione. Tuttavia era un periodo di grande fermento culturale, il momento giusto per proporre qualcosa di nuovo e cercare di sperimentare linguaggi diversi, attraverso materiale inedito: decisi di fare una rivoluzione anche nel cinema iraniano». Dichiarazione del regista consultabile all'indirizzo

<http://www.cinemadelsilenzio.it/index.php?mod=news&id=2098>

³ Intervista consultabile all'indirizzo

http://www.close-up.it/IMG/article_PDF/article_501.pdf

⁴ Intervista consultabile all'indirizzo

http://www.close-up.it/IMG/article_PDF/article_501.pdf

⁵ «Sono partito dalla folla per finire nel deserto. Quando sono andato a New York, di nuovo sono stato coinvolto dalla città: i suoni, il traffico, la vita della gente, sono molti gli aspetti che compongono le sensazioni della metropoli. La prima impressione arrivando a New York è stata: io conosco questa città, la sento, è come se fossi già stato qui in precedenza. Dopo una settimana avevo già familiarità con essa. Pensavo: ok, questa è la mia nuova città, la mia nuova vita, devo conoscerne la lingua, la struttura, come vivono le persone, cosa significa essere un newyorchese. Mi sono sentito immediatamente a mio agio, ma poi ho passato anni a camminare, a scattare fotografie, a cercare - come cineasta - di catturare l'immagine di New York, il suo suono, la sua atmosfera. Per andare oltre la superficie dovevo essere nudo, spogliarmi della memoria precedente, essere puro come un bambino che re-impari a camminare, a parlare, a scoprire, ad assorbire. Tutto quello che è nei miei film adesso viene da quell'esperienza. Alla fine di quel periodo di passaggio è come se avessi avuto sangue nuovo nelle vene, e fossi pronto a ricominciare, a rinascere. Ovviamente amo il mio paese, rimango iraniano, ma adesso sono qui. Mi sono detto: voglio rimanerci per vent'anni, per vedere quanto posso immergermi nella città. Ho chiuso il mio passato dietro una porta chiusa per essere disponibile a tutto quanto poteva succedere. Certo era un grande rischio, me l'hanno detto tutti: i miei amici, la mia famiglia, Kiarostami.

Ma era una sfida a me stesso. È proprio una sfida, andare a vivere a New York : per testare i tuoi limiti, per sapere quello che vuoi fare ed essere. Passi i giorni a correre dietro i soldi, dietro un sogno, senza magari ottenere niente. Quindi all'inizio degli anni '90 ho fatto *Manhattan by Numbers*, in cui il personaggio principale fa un viaggio, dalla mattina al tramonto, attraversando New York». Intervista consultabile all'indirizzo

http://www.close-up.it/IMG/article_PDF/article_501.pdf

⁶ Fabrizio Colamartino, Recensione, consultabile all'indirizzo

http://www.frameonline.it/Rec_Marathon.htm

⁷ «Le strade sono le abitazioni del collettivo. Il collettivo è un essere sempre inquieto, sempre in movimento, che tra le mura dei palazzi vive, sperimenta, conosce e inventa tanto quanto gli individui al riparo delle quattro pareti di casa loro». Walter Benjamin, *Parigi, capitale del XIX secolo*, Torino, Einaudi, 1986, p. 533.

⁸ Maristella Bonomo, *Io sono la città. Lo sguardo di Amir Naderi*, cit.

⁹ «Ho cercato di vedere tutti i film sulla città, dai film sperimentali di Stan Brakhage a Cassavetes a Scorsese, e ho pensato che io avevo la possibilità di adottare un altro punto di vista, avere un occhio nuovo, "esterno". Non come quello di un turista che arriva a New York, ma quello di chi, venendo da fuori, ha cambiato il proprio sguardo a contatto con la città. È per questo che i filmmakers amano (certo più del pubblico) i miei film. Spesso mi hanno detto: Amir, hai visto qualcosa nella nostra città che noi non abbiamo mai visto, o che abbiamo visto ma non abbiamo saputo cogliere in questo modo». Intervista consultabile all'indirizzo

http://www.close-up.it/IMG/article_PDF/article_501.pdf

¹⁰ «La vicenda è tutta qui, poche righe da scrivere in una sceneggiatura ridotta all'osso per un film che, invece, appare come un viaggio infinito nel cuore di una città piena di vita e di contraddizioni che Naderi descrive in movimento attraverso i finestrini della metropolitana o in un cammino impaziente e spesso incredulo. Precipitando sempre più verso l'incubo fatto di immagini distorte riprodotte da specchi deformanti, riflessi sui mille vetri che si incontrano lungo il percorso, come fossero la proiezione dello sguardo di George su stesso, il modo di vedere la propria vita che si sgretola lontano dalla famiglia evocata solo attraverso le fotografie e stratificazioni infinite». Massimo Causo, Grazia Paganelli, *Il vento e la città: il cinema di Amir Naderi*, Milano, Il Castoro, Milano 2006, p. 50.

¹¹ Cfr. Massimo Causo, Grazia Paganelli, *op. cit.*

¹² Maristella Bonomo, *op. cit.*

¹³ Maristella Bonomo, *op. cit.*

¹⁴ Intervista consultabile all'indirizzo

http://www.close-up.it/IMG/article_PDF/article_501.pdf

¹⁵ Maristella Bonomo, *Io sono la città. Lo sguardo di Amir Naderi*, cit.

¹⁶ Maristella Bonomo, *Io sono la città. Lo sguardo di Amir Naderi*, cit.

¹⁷ «*Manhattan Transfer* was more than a story of the twentieth-century. It was more than a barbaric poem of New York, an epic movie, the zoom of the airplane

flight over a city. It was more than a satire. It was not yet America but it was at least a great part of America: it was – and is – New York. Late in life, Dos Passos reminisced “New York was the first thing that struck me. It was marvelous. It was hideous. It had to be described... Reportage on New York. Fragmentation”. The result was *Manhattan Transfer*. There is no better way of evoking the dense clanging traffic of New York than to ride Dos Passos’s *Manhattan Transfer*. «*Manhattan Transfer* era più di una storia del ventesimo secolo. Era più di un poema barbarico su New York, un film epico, lo zoom dal volo di aeroplano su una città. Era più di una satira. Non era ancora l’America ma era, quanto meno, gran parte dell’America: lo era – e lo è – New York. Già adulto Dos Passos ricordava «New York è stata la prima cosa che mi ha colpito. Era meravigliosa. Era orrenda. Doveva essere descritta... Fare un reportage su New York. Sulla frammentazione». Il risultato fu *Manhattan Transfer*. Non esiste modo migliore per evocare lo sferragliare del traffico a New York se non viaggiando in *Manhattan Transfer*». L.W. Wagner, *Dos Passos: Artist as American*, University of Texas Press, 1979, p.63 consultabile anche tra le note di Maristella Bonomo, *Io sono la città. Lo sguardo di Amir Naderi*, cit.

¹⁸ «La vera protagonista è però New York, amata e odiata, splendida e miserabile, ma sempre crudele, sempre crudelmente dimentica dei destini che condiziona, che determina, su cui pesa con le sue tentazioni, il suo splendore, le sue promesse. “Ciò che c’è di più tremendo a New York è che quando ne avete fin sopra i capelli, non sapete più in quale altro posto andare. È il tetto del mondo. La sola cosa che ci rimane è girare e girare come lo scoiattoli in gabbia”. E New York è la scena da cui non si esce mai, in cui i personaggi entrano ed escono animandola e tracciando dei fili rossi sullo sfondo della folla solitaria che la popola. Ogni tanto capita che si faccia un po’ di fatica a identificare un personaggio nella nuova condizione in cui Dos Passos ce lo fa ritrovare dopo anni, eventi, mutamenti di condizione. Ma il meccanismo del montaggio “cinematografico”, il gioco “cinematografico” di una narrativa fatta di primi piani, di panoramiche, di zoom sui volti e le storie, ci aiutano a ricostruire le vicende di ciascuno, a riempire i gap che si sono creati tra capitolo e capitolo - e che qualche volta restano non spiegati, apposta, un tocco in più della grande casualità che è New York». Irene Bignardi, *L’uomo che scrisse una sinfonia per New York* consultabile all’indirizzo

<http://www.repubblica.it/speciale/2003/biblioteca/idee/cinquantatre.html>

¹⁹ Maristella Bonomo, *Io sono la città. Lo sguardo di Amir Naderi*, cit.

²⁰ Fabrizio Colamartino, Recensione, cit.

²¹ Pezzotta Alberto, “*Marathon*”, *il film-cruciverba di Amir Naderi, iraniano a New York* in *Il Corriere della Sera*, 29 agosto 2003.

²² «Nel labirinto della città è, infine, l’ultimo, più impenetrabile labirinto. Attraverso essa si imprimono nell’immagine della città tratti ctoni finora sconosciuti». Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 580.

²³ Maristella Bonomo, *Io sono la città. Lo sguardo di Amir Naderi*, cit.

²⁴ Maristella Bonomo, *Io sono la città. Lo sguardo di Amir Naderi*, cit.

²⁵ «Il bianco a nero mi fa impazzire. Vorrei fare un documentario su Gianni di Venanzo, che è stato una grande influenza per me. Se usi il colore, l’immaginazione deve lavorare di meno. Invece col bianco e nero c’è tutta una tessitura che va dal bianco, al più bianco, al grigio, al nero, al nero nero, al nero venato di grigio. Per esempio il lavoro di di Venanzo per *8 e 1/2*, o *La ragazza di Bube*, o *Salvatore Giuliano*, o *L’eclisse*. La scena di Jeanne Moreau che cammina per la città in *La notte*, non posso assolutamente immaginarla a colori. In *Marathon* il bianco e nero parte dalle caselle delle parole incrociate, o dal colore metallico della metropolitana. A New York non abbiamo alberi o fiori, e dove ci sono li ho tagliati. New York è una città metallica. Anche il suono di New York è diverso. Può essere infernale, ma lo amo. Se riesci a vivere a New York, sarai re da qualsiasi altra parte». Intervista consultabile all’indirizzo http://www.close-up.it/IMG/article_PDF/article_501.pdf

²⁶ Fabrizio Colamartino, Recensione, cit.

²⁷ Maristella Bonomo, *Io sono la città. Lo sguardo di Amir Naderi*, cit.

²⁸ Maristella Bonomo, *Io sono la città. Lo sguardo di Amir Naderi*, cit.





MATRIX/ MATRIX RELOADED/ MATRIX REVOLUTION

Lingua originale/The Matrix/The Matrix Reloaded/The Matrix Revolution/**Paese**/USA/Australia/USA/USA/**Anno**/1999/2003/2003/

Durata/136'/138'/129'/**Genere**/Cyberpunk/**Colore**/Colore/Colore/Colore/**Audio**/Dolby Digital/**Rapporto**/2,35:1/2,35:1/2,20:1/

Regia/Andy Wachowski/Larry Wachowski/**Soggetto**/Andy Wachowski/Larry Wachowski/**Sceneggiatura**/Andy Wachowski/Larry Wachowski/

Produzione/Joel Silver/**Distribuzione italiana**/Warner Bros./

Attori/Personaggi/Keanu Reeves/Thomas Anderson/Neo/Laurence Fishburne/Morpheus/Carrie-Anne Moss/Trinity/Hugo Weaving/agente Smith/Gloria Foster/l'Oracolo/Joe Pantoliano/Cypher/Marcus Chong/Tank/Julian Arahanga/Apoc/Matt Doran/Mouse/Belinda McClory/Switch/Anthony Ray Parker/Dozer/Paul Goddard/agente Brown/Robert Taylor/agente Jones/Keanu Reeves/Thomas Anderson/Neo/Laurence Fishburne/Morpheus/Carrie-Anne Moss/Trinity/Hugo Weaving/Agente Smith/Gloria Foster/Oracolo/Helmut Bakaitis/Architetto/Lambert Wilson/il Merovingio/Monica Bellucci/Persephone/Daniel Bernhardt/Agente Johnson/Tanveer K. Atwal/Sati/Ian Bliss/Bane/Collin Chou/Seraph/Nathaniel Lees/Mifune/Jada Pinkett Smith/Niobe/Harold Perrineau Jr./Link/Nona Gaye/Zee/Harry J. Lennix/Lock/Clayton Watson/Kid

Fotografia/Bill Pope/**Suono**/David Lee/**Montaggio**/Zach Staenberg/**Musica**/Don Davis/**Scenografia**/Owen Paterson/

Effetti speciali/Steve Courtley/Brian Cox/**Locations**/Sydney/Rozelle/Waterloo, New South Wales, Australia/Nashville, Tennessee, USA/Oakland/Alameda, California, USA/Sydney, New South Wales, Australia/Sydney, New South Wales, Australia/Oakland, California, USA

Temi/città simulacro/controllo/città biopolitica



MATRIX/MATRIX RELOADED/MATRIX REVOLUTION/ANDY E LARRY WACHOWSKY

« Benvenuto nella tua desertica nuova realtà».

Le storie:¹ Neo è un abile pirata informatico che viene contattato da un gruppo di hackers accusati di terrorismo; per questo motivo è catturato dagli "agenti" e sfruttato come spia. Ma la misteriosa Trinity lo salva conducendolo invece da Morpheus, capo del gruppo di hackers ribelli. Neo apprende così che la sua vita, e quella del mondo intero, è regolata e controllata da un potente computer chiamato "Matrix", che utilizza gli esseri umani per fornire energia alle macchine. Ma non scopre solo questo; ben presto viene a conoscenza di un'altra importante verità: è lui l'eleto che dovrà portare avanti la lotta contro le macchine fino alla vittoria/Zion, la città-rifugio sotterraneo degli umani liberati dal giogo fisico e virtuale delle macchine, si prepara ad affrontare un massiccio attacco da parte delle stesse, ma i suoi guerrieri sono divisi. Sarà l'Eleto in grado di salvare il genere umano dalla distruzione totale?/Trinity e Neo si dirigono al cuore della città delle macchine, mentre Zion è assediata dalle sentinelle e Smith accresce il suo potere diventando l'obiettivo da distruggere sia per Neo che per le macchine, che lo vedono come un virus: per eliminarlo umani e macchine scendono allora al compromesso che riporta tutto allo status quo iniziale.

Parlare di *Matrix* e di tutto ciò che gli ruota attorno è un po' come parlare dell'Universo: uno ci si potrebbe perdere dentro vista la sua vastità. Il primo episodio della trilogia esce nel 1999 e porta la firma dei fratelli Wachowsky, Andy e Larry, pressoché semiconosciuti nell'industria cinematografica² prima della fama mondiale raggiunta con la realizzazione di queste tre pellicole.³

Innanzitutto va detto che *Matrix* è contemporaneamente sia un punto d'arrivo sia un punto di svolta per quanto riguarda, potremmo dire, la forma filmica, ossia i movimenti di camera,⁴ le tecniche di ripresa, gli effetti speciali, l'uso della computer grafica e del digitale nel suo insieme. Insomma è un film che ha fatto scuola, e con le sue visioni e situazioni proposte è prepotentemente entrato nell'immaginario collettivo di fine secolo tanto da imporsi spesso come modello semantico di nuovi linguaggi e suggerire la nomina di nuove azioni o situazioni prima non diffuse. Una pellicola per certi versi anche anticipatrice, soprattutto dal punto di vista della progettazione degli spazi e scenari digitali: ormai la qualità è talmente elevata (e lo si vedrà ancor più chiaramente nel terzo episodio) che l'occhio non distingue più tra ciò che è ancora scenografia *materiale* e ciò che già è scenografia digitale. Ciò che si vede potrebbe o non potrebbe essere mai esistito davanti alla telecamera – proprio come ciò che vedono i protagonisti del film stesso potrebbe o non potrebbe essere reale, secondo una tematica onnipresente nelle tre pellicole.

Ricordiamo cosa avevamo scritto nelle pagine precedenti a proposito del concetto di *arte*. Aspetto della *produzione* umana, essa è qualcosa che nelle forme e nei contenuti in un certo senso anticipa intuendolo un sentire che solo in seguito potrà diventare condiviso, diffuso. Di senso comune. E allora perché non considerare *Matrix* una vera e propria *opera d'arte*? La pellicola riesce a condensare su di sé questo rivoluzionamento sia dei contenuti sia della forma, fornendo nuovi percorsi (semantici, visivi, percettivi, ecc.) che portano alla decifrazione del presente (o di uno dei probabili futuri).

Per come è stato concepito *Matrix* sembrerebbe quasi un gigantesco frullato di innumerevoli citazioni prese qua e là da precedenti film e fumetti, nonché rimandi e spunti che portano dritti alla filosofia, alla religione, alla scienza. Sufismo e cristologia, Zen e millenarismo, biotecnologie e cibernetica, Marx e Jean Baudrillard, Platone e Philip Dick, kung-fu e cabala ebraica, ecc.: difficile risalire ad ogni singola goccia di cui si compone questo mare. Del resto i due fratelli si sono anche divertiti a "nascondere" nelle varie scene del film alcuni indizi riconducibili ad altrettante citazioni che compongono il tutto. Fatto sta che ciò rende il film estremamente piacevole e soprattutto fruibile ad ogni livello, proprio come è o dovrebbe essere ogni *opera d'arte*: dal puro piacere e-

stetico alla visione di ciò che non appare direttamente ai nostri occhi, la realtà. Quante sono le citazioni altrettanti potrebbero essere i temi trattati nella trilogia di *Matrix*, specialmente dai primi due episodi; sul terzo, faremo i dovuti commenti più oltre.

Cominciamo dal primo episodio. La questione che emerge con forza è quella riguardante il *controllo*, e quindi il *potere* e il *dominio*. Le *macchine* – da intendersi assolutamente in senso lato –, un tempo prodotto dell'uomo, sono diventate le sue carceriere, lo tengono in uno stato di sfruttamento permanente, ventiquattro ore su ventiquattro – il sogno taciuto di ogni capitalista – succhiandone energia vitale al loro funzionamento e necessaria a massimizzare la loro produzione e riproduzione senza sosta. Ovvio che per procedere in tal senso occorra un sistema di controllo che operi senza lasciare traccia di sé. E cosa c'è di meglio della proiezione nel cervello di un mondo fittizio, puramente illusorio, ma reale per l'uomo inconscio nel suo sonno perenne, senza conoscenza di sé e della propria condizione, e quindi senza scopo? Un sistema di controllo estremamente biopolitico, che agisce direttamente – in tutto e per tutto – sul corpo vivo – ma addormentato – dell'uomo fino a renderlo una semplice scorta energetica, stimolando il suo cervello affinché produca immagini residue di un passato – saremo almeno, dice Morpheus/Laurence Fishburne, nell'anno 2199 – ricondotto ad un eterno presente appiattito nell'anno del Signore 1999.

È possibile scorgere in quanto detto anche il processo di autonomizzazione del Capitale – le macchine in senso lato – nei confronti del preteso controllo umano. Da quando il processo M-D-M (merce-denaro-merce) si è ribaltato in D-M-D (denaro-merce-denaro) l'uomo è passato in secondo piano rispetto alle *cose* che hanno acquisito sempre maggior valore man mano che il processo dominava l'uomo. *Matrix* estremizza il tema dotando di coscienza le macchine che non possono fare a meno degli uomini, di cui si nutrono. In questo modo, *Matrix* riesce ad evidenziare con estrema precisione il funzionamento del capitalismo: l'energia, la ricchezza è prodotta dall'uomo di cui le macchine, il capitale costante, vivono, come spiegava la teoria del valore di Marx. Inoltre, le macchine producono all'unico scopo di creare nuove macchine secondo ap-

punto lo schema denaro-merce-denaro, in una spirale senza senso e scopo se non l'aumento in sé.

Il controllo sull'uomo dicevamo si esprime attraverso la distorsione del reale. La verità – la vera realtà – viene nascosta alla vista tramite un mondo virtuale in cui sembra di avere rapporti con altri uomini mentre sono le *cose*, le macchine, a dettare legge.

Anche inconsapevolmente, il "debito" dei due registi nei confronti della critica radicale all'esistente è lampante: «Se il capitale fatto specie incontra nei limiti termodinamici del pianeta e nella crescita della specie i limiti del suo sviluppo quantitativo, l'astuzia del torto lo guida a invertire la tendenza: a conquistare all'interno del corpo della specie lo spazio che finora ha disastrosamente conquistato all'esterno, trovando nell'intimo dei corpi l'ultima qualità da convertire in quantità»⁵ scrivevano Cesarano e Collu negli anni Settanta.

Il signor Thomas Anderson/Keanu Reeves, alias Neo per la comunità di hacker, verrà prima contattato – o meglio verrà contattata la sua proiezione virtuale nel mondo generato dalla Matrice – e poi "risvegliato" dal suo sonno reale grazie all'aiuto di Morpheus e Trinity/Carrie-Anne Moss che lo introdurranno alla piena presa di coscienza sulla realtà di ciò che lo circonda: il mondo come Neo lo conosce, e che da per scontato, in realtà non è altro che quanto abbiamo detto poc'anzi: un'immagine virtuale proiettata nella sua mente. La città che vediamo – una qualsiasi metropoli occidentale o asiatica (quindi oggi in un certo senso sempre *occidentale*) – dove Neo ogni giorno si muove, in cui lavora, il suo stesso ufficio in cima al grattacielo di una grande compagnia di assicurazioni, non sono altro che un parto indotto della/nella sua mente dalla Matrice, questo sistema di controllo biopolitico delle *macchine*. Il mondo reale è fatto di macerie urbane, rovine, detriti della civiltà che fu, gallerie nel sottosuolo, tubazioni e condutture che lo solcano e soprattutto campi, «*campi sterminati dove gli uomini non nascono: vengono coltivati*» come dice Morpheus ad un Neo incredulo.

Ecco come allora la mdp dei Wachowsky ci porta a conoscere la struttura architettonica di questi cosiddetti campi, che tanto deve alle elucubrazioni architettoniche degli anni Sessanta – soprattutto alle cosiddette megastrutture occidentali e nipponiche – criticate nel capitolo 1. Ad ogni corpo, connesso alla

Matrice e alimentato attraverso tubi attaccati alle membra (quanto di più consono all'immaginario *cyberpunk*) coi corpi dei defunti suoi simili ora disciolti in liquido – un riciclo ecologico, come ecologiche sono le stesse macchine in quanto precedentemente alimentate dall'energia solare: per questo il cielo è stato oscurato nei tempi del primo scontro tra macchine ed umani dagli umani stessi. Ecco allora come le macchine ripiegarono sull'uomo in sé come fonte energetica – ad ogni corpo, dicevamo, il suo bozzolo stagno, separato fisicamente dagli altri e posto serialmente – in verticale e orizzontale – agganciato ad enormi piloni che sembrano senza capo ne coda. Appaiono quasi come delle varianti al già citato progetto denominato *Ocean City* del 1962 dell'architetto nipponico Kiyonori Kikutake, dove a torri di trecento metri si sarebbero dovuti agganciare magneticamente gli alloggi standard per famiglie o singoli individui. Ma in fin dei conti, fatte le dovute differenze, non siamo neanche troppo diversamente lontani dalla tipologia dell'alloggio-bozzolo familiare che dal secondo dopoguerra ha invaso costruendole le periferie di ogni città del mondo – ne per quanto riguarda la sua funzione disciplinare o, nei casi *migliori*, biopolitica. I "campi umani" sono parte del mondo reale, e quindi ignoti all'uomo – legato alla Matrice – che fisicamente li *compon*e.

Non dimentichiamo poi le macchine deputate alla raccolta dei bozzoli contenenti gli uomini: qua s'è veramente copiato dalla *Walking City* di Ron Herron – architetto del gruppo Archigram attivo tra gli anni Sessanta e Settanta in Inghilterra – una città composta da edifici alti quaranta piani in grado di camminare per le campagne su zampe telescopiche come giganteschi insetti. Le macchine in questione non saranno di tali dimensioni ma l'aspetto d'insieme è il medesimo.

La città invece, quella città così fredda e così simile a Chicago – in realtà molte scene sono state girate a Sidney – è *falsa*, o meglio semplicemente virtuale, ma spacciata all'uomo per vera (la sua modellazione virtuale è basata sui ricordi risalenti all'anno 1999 come dicevamo), anche solo per il semplice scopo di tenerlo sotto controllo a cominciare dalla sua mente: il corpo in sé è rinchiuso per tutto il suo ciclo biologico in quel bozzolo di resina rosea, cellula-base dei campi.

Di fronte a tutto ciò, ovviamente la prima reazione di Neo è di rifiuto: egli non crede, rifiuta di credere a ciò che non ha mai visto, anche se Morpheus gliene dà la facoltà appunto liberandolo, considerandolo – dopo aver consultato l'Oracolo/Gloria Foster (che scopriremo essere un programma virtuale essa stessa nonché generatrice e quindi madre della Matrice stessa, incarnante il suo lato "più umano" – il possibile eletto che avrebbe portato alla totale liberazione del genere umano. «*Che vuol dire reale?*» domanda Morpheus a Neo. «*Dammi una definizione di reale. Se ti riferisci a quello che percepiamo, a quello che possiamo odorare, toccare e vedere, quel reale sono semplici segnali elettrici interpretati dal cervello. Questo è il mondo che tu conosci. Il mondo com'era alla fine del XX secolo. E che ora esiste solo in quanto parte di una neuro-simulazione interattiva che noi chiamiamo Matrix*» gli dice mentre gli mostra l'immagine virtuale della città così come appare a Neo e a tutti coloro incatenati a Matrix. «*Sei vissuto in un mondo fittizio, Neo*». Ma per Neo la realtà è quello che, nella realtà oggettiva, è virtuale (e quindi in un certo senso comunque *reale*, ossia produttore di effetti sul piano oggettivamente reale).

Semplificando: a prima vista *Matrix* potrebbe sembrare un'opera scettica: i sensi ingannano, la realtà è illusione. Ma questa sarebbe un'interpretazione assai superficiale. L'essenza della gnoseologia matrixiana è invece che la realtà esiste al di fuori dell'uomo, ma questa realtà è rovesciata rispetto a quella di cui l'uomo ha immediata consapevolezza. È dunque un attacco al sensismo, alla immediatezza gnoseologica dei sensi. Questo lo si vede più volte. Ad esempio Morpheus, quando libera Neo lo accoglie con queste parole: «*benvenuto nel mondo vero*».

Nel complesso vi è dunque una vera e propria teoria dell'alienazione, della conoscenza reificata, dello scambiare oggetti seppure avanzati (la programmazione della Matrice) per uomini e uomini per oggetti. Questo è appunto la concezione materialistica della storia. Ma vi è un altro aspetto per cui la teoria della conoscenza di *Matrix* è particolarmente potente. In questo mondo la conoscenza non basta a rendere l'uomo libero. Occorre che ci sia una scelta cosciente per il conflitto con il reale. Non abbiamo dunque di fronte un realismo passivo, che si limita a constatare la bruttezza della realtà, ma una dialettica *attivo*, che va oltre la semplice conoscenza per l'azione. Secondo la nota for-

mula: i filosofi hanno solo interpretato la realtà, si tratta di cambiarla. Questo è particolarmente presente nei dialoghi tra Morpheus e Neo. Morpheus insiste più volte sul concetto che nessuno può liberare un altro uomo senza che questo prenda coscienza da solo della realtà e agisca; concetto che ritroviamo anche nella filosofia Zen "saccheggiana" dai Wachowsky: «Cerco di aprirti la mente, Neo, ma posso solo indicarti la soglia. Sei tu quello che la deve attraversare».

Il rapporto tra conoscenza delle leggi obiettive di funzionamento di Matrix e scelte degli uomini in merito alla propria vita introduce il tema del libero arbitrio e della sua illusione, che verranno sviluppate in *Matrix Reloaded*.

Ricapitolando: per quel che riguarda la città abbiamo da un lato quella proiettata nella mente di ogni uomo attaccato attraverso gli spinotti nel cervello alla Matrice – è qui che avvengono gli scontri tra gli hackers ribelli guidati da Morpheus e gli "agenti", il braccio armato di controllo della Matrice, il suo strumento disciplinare quando quello biopolitico si dimostra insufficiente allo scopo. L'agente-guida che darà una caccia accanita a Neo è noto come Smith/Hugo Weaving (A. Smith: uno qualsiasi): è la punta di diamante della repressione anche se in fondo odia la Matrice di cui è anch'egli prigioniero – di fatto nel secondo episodio evolverà in un virus autonomo. Le scene di combattimento – rese ancor più epiche dalla coreografia marziale del maestro Yuen Wo Ping – sono ormai entrate nell'immaginario comune: dai cunicoli della metropolitana ai tetti dei grattacieli fino alle superfici vetrate degli stessi esplose in frantumi: i movimenti della mdp esaltano la profondità di ogni spazio urbano o meno dell'azione (riprodotti tutti attraverso la computer grafica: anche nella nostra realtà c'è compenetrazione tra *reale* e *virtuale*).

Il mondo vero e proprio ci appare, come dicevamo, come una grande distesa di macerie oscure, rovine urbane e cunicoli sotterranei delle remote città dove ora viaggiano di soppiatto le navi ribelli stando attente alle sentinelle, la versione reale, meccanica e quindi non virtuale degli "agenti".

Nel primo episodio quindi abbiamo una contrapposizione pressoché totale tra uomo e macchina. Nel secondo scopriamo invece che le macchine – alcune macchine – sono sotto il controllo dell'uomo. È grazie al loro funzionamento che Zion, la città-rifugio sotterranea dei "liberati", può continuare a vivere.

Zion, solamente accennata nel primo episodio, fa ora la sua comparsa in *Reloaded*: è lei che rappresenta l'ultimo bastione di vita organica e non totalmente mineralizzata sul pianeta terra, da difendere ad ogni costo.

Situata vicino al centro della terra - «là dove ancora c'è abbastanza calore» - è strutturata in verticale, o meglio in profondità verticale, come un cilindro concavo formato da anelli-piani uno sopra l'altro, come tanti livelli collegati fra loro da ascensori: l'aspetto è quello di una città-fabbrica-macchina mossa – in fondo, giù agli ultimi piani – appunto dalle macchine programmate per servire l'uomo e non annientarlo. Se fosse "ad imbuto" – e fuori terra a mo' di torre – somiglierebbe al progetto *Intrapolis* di Walter Jonas.⁶ È abitata da una popolazione multietnica e retta da un'organizzazione politico-sociale egualitaria guidata da quello che sembrerebbe a tutti gli effetti un senato. Il cuore della stessa Zion è un'enorme caverna-tempio di terra e pietra che di pone in netto distacco cromatico e materico rispetto al resto di Zion. È lì che l'intera comunità si riunisce per ascoltare i suoi leader o stare semplicemente in empatia - visto anche che il resto della città non è altro che un accumulo di alloggi famigliari o singoli accatastati e *isolati* in verticale, non troppo dissimili (nella struttura) dai campi in superficie.

Ma dalla diegesi di *Matrix Reloaded* intuiamo che la stessa Zion potrebbe nascondere degli aspetti fittizi. La scena del cucchiaino potrebbe rivelarsi decisiva in questo senso. In *Matrix* Neo capiva grazie ad un ragazzino, che la realtà di Matrix "non esiste" e che dunque la può modificare a suo piacimento. In *Matrix Reloaded* il cucchiaino è nel mondo "vero", a Zion. Ma allora anche Zion è un pezzo di Matrix? Quando Neo alla fine del film dice «è cambiato qualcosa» e riesce a usare i suoi poteri – una specie di telecinesi – contro le macchine e non più solo contro i programmi, ci rivela qualcosa sulla esistenza di un altro mondo falso? Zion è essa stessa governata da un mainframe, però suppostamente "buono"?

Comunque sia, *Matrix Reloaded* è più dialettico rispetto al primo e suggerisce che le *cose*, le macchine in questo caso, di per sé non sono "cattive". È il rapporto di subordinazione che rende le macchine aguzzini dell'uomo. Ma non è tutto. Sempre il secondo dimostra che il controllo esercitato dalle macchine sull'uomo è sottile, non solamente così brutale come suggerisce il primo. Do-

potutto esse proiettano nella mente di ogni dormiente una realtà piatta, conforme, anche grigia se vogliamo, ma comunque passabile, accettabile. Dimostrano in fondo anche un certo buonismo insomma, illudendo attraverso sistemi tecnologici che penetrano fin dentro il corpo dell'uomo inconsapevole di essere ridotto a batteria.

Il secondo episodio smonta anche la costruzione teorica del primo, che vede Neo come l'eletto salvatore del genere umano. Il finale di *Reloaded* è per certi aspetti illuminante: l'Architetto/Helmut Bakaitis, il "padre" di Matrix – così come l'oracolo pare sia la "madre" –, appare a Neo sotto forma *umana*, e gli rivela che in realtà lui e tutti i superstiti che abitano Zion sono anomalie non eliminabili dal sistema e quindi ora piegati in un ciclo perpetuo che si ripete ad ogni sua fine dalle stesse macchine. La storiella dell'eletto esiste ma è solo un diversivo, un'ulteriore forma di controllo sull'uomo che vive sempre più di illusioni.

Matrix è dunque una gabbia, uno "zoo" come dice l'agente Smith – nel frattempo diventato un virus, una scheggia impazzita nel sistema. Evidentemente, perché Matrix funzioni, gli uomini devono credere che sia vera. Ma che succede se qualcuno non ci crede? Che le macchine devono fargli credere che la sua stessa mancanza di fiducia sia prevista. La ribellione, la lotta, il rifiuto, la scelta sono tutte apparenze. Ma è davvero così?. Lo stesso Architetto ammette che l'anomalia è un fatto e non è creata da loro. Ma allo stesso tempo emerge il tema dell'illusorietà del libero arbitrio. Ad ogni modo, le macchine vogliono dare l'impressione che sia tutto sotto controllo, tutto già scritto.

Teoreticamente parlando, *Matrix Reloaded* quindi approfondisce il tema del libero arbitrio. La scelta, alla prova dei fatti, non esiste. Al massimo l'uomo può essere consapevole del perché ha fatto una scelta che era obbligata. E questo vale anche per Neo, l'eletto. Questa posizione filosofica ricorda, naturalmente, la famosa massima di Engels: la libertà non è che la presa di coscienza della necessità. Molti critici hanno attaccato le parti "filosofiche" di *Matrix Reloaded* e i troppi combattimenti. Infatti, i discorsi filosofici in *Matrix Reloaded* sono insistiti e assai densi, condensati in pochi spazi inframmezzati da scene d'azione dilatate ed esagerate. Il film è dunque meno organico, più contrappuntistico. Ma in questo sviluppo è da vedersi il senso dello sviluppo

del conflitto che anima la storia: uomini e macchine sono arrivati ai ferri corti. Inoltre, questa maggior complessità sembra come rappresentare il capitalismo al massimo grado di sviluppo, a maggior dimostrazione che il luddismo non è un'alternativa.

E arriviamo finalmente al terzo capitolo della saga: *Matrix Revolution*. È qui che vedremo la città delle macchine, detta 01, insomma la città vera e propria sulla superficie della terra. Per la verità siamo andati un po' per le corte ma non potevamo fare altrimenti: la trilogia da sola varrebbe una tesi di laurea.

Sulla città governata dalle macchine in fin dei conti c'è poco da dire. La potevamo intuire anche fin dal primo episodio, persa nelle lontananze dei campi "coltivati a uomini": sembra veramente una neoplasia con metastasi così come intesa da Lévi-Strauss, buia, solcata da condutture, attraversata da energia elettrica, difesa da battaglioni di sentinelle, metallica. Neo vi si reca con Trinity (che morirà nel viaggio) mentre Zion viene presa d'assalto mentre cerca di opporre una pressoché inutile resistenza. Ma l'eletto non va per combattere faccia a faccia il *deus ex machina* che gli si para davanti: gli fa una proposta di compromesso, di pace, e si offre come unica soluzione in grado di opporsi al dilagare del virus Smith, nocivo anche per le macchine stesse. L'incoerenza maggiore è proprio il dio delle macchine. Il senso di *Matrix*, profondo e potente, è che le macchine non sono "cattive", non c'è il grande vecchio, la Spectre di Bond o Sauron del Signore degli anelli che si incarica di assorbire tutto l'odio degli spettatori. Le macchine hanno cominciato a sfruttare l'uomo per necessità e continuano a farlo secondo un piano logico ma non teleologico. Matrix è un programma, un sistema, non un'entità astrattamente malvagia. Qui questa struttura è rovesciata e Neo parla con questa incarnazione malefica circondata di insetti-macchina che non fanno mai male per accrescere lo schifo, quando le idee difettano.

Insomma, della *revolution* neanche l'ombra, ma qua non stiamo neanche sul campo delle ri-forme: solo un capitolare, un con-formarsi allo stato di fatto, traducibile filmicamente in uno sterile prolungarsi di effetti speciali fini e se stessi, come nello scontro aereo con Smith (che ricorda più la serie animata Dragon Ball). Il film si chiude con Neo che si sacrifica per tutti eliminando il virus (e se stesso), le sentinelle si ritirano da Zion risparmiando parte della

sua popolazione e l'Architetto che dice all'Oracolo (due facce della stessa medaglia che si parlano) che gli umani, se lo vorranno (?!), saranno liberati dal sistema di controllo virtuale (e fisico). Ora le macchine sono "buone"? E perché mai? Perché mai le macchine dovrebbero permettere una cosa del genere visto che è proprio dagli uomini che traggono il loro potere? Il film non sta assolutamente in piedi. Verrebbe da pensare – e sono in molti ad averlo fatto – che sia solo una misera operazione commerciale atta a rastrellare quanti più dollari, oltre che cinematograficamente impresentabile. Peccato veramente, soprattutto se si ripensa alla straordinaria intuizione del primo episodio, di cui il terzo non è neppure la pallida ombra. In esso lo status quo viene ripristinato. L'ordine – non il nuovo ma quello di sempre – ristabilito. Nessun divenire in antitesi col presente di dominio delle macchine sull'uomo. Solo un eterno ritorno ciclico con le macchine padrone della vita stessa. In attesa del nuovo eletto che riuscirà di nuovo a prendersi maledettamente sul serio e a scoprirsi solo una misera pedina riciclabile del sistema.

Bene, ci siamo fatti prendere un po' la mano nel raccontare – il più concisamente possibile – la trilogia matrixiana cedendo spesso all'irresistibile impulso a parlare del film in sé eludendo magari ciò che a noi più dovrebbe interessare: la visione (o l'interpretazione) della città nella trilogia stessa. In realtà ne abbiamo discusso, solamente che, vista la vastità tematica dei film dei Wachowsky, il "tema urbano" si è confuso con gli altri. Questo però non sta a significare che la stessa trilogia non sia e non sia stata una incredibile fonte di speculazione nei riguardi dei più disparati aspetti riguardanti la forma urbana contemporanea. Di fatto anche *Matrix* parla al presente.

Ad esempio possiamo benissimo considerarlo «un film che costituisce forse l'attuale punto d'arrivo dell'immaginario metropolitano, un immaginario che vive nella specularità filmica di un sistema mediale in transizione verso nuove forme di rappresentazione, talmente innovative da mutare il rapporto tra corpo e territorio più di quanto abbia fatto la metropoli negli anni ormai lontano del suo apparire. In *Matrix* si narra di un mondo in cui la percezione della realtà sociale è integralmente mediata dalle tecnologie della comunicazione informatica. Attraverso una riattualizzazione del classico genere antiutopico, il film affronta istanze filosofiche estremamente complesse, ponendo allo

spettatore le domande fondamentali delle scienze sociali sul senso della modernità e sulle risposte di questa al problema dell'esistenza. In apparenza vicina a *Metropolis*, la pellicola dei fratelli Wachowsky acquisisce pienamente la distanza tra il mondo industriale e dinamiche della postmodernità, passando dalla rappresentazione di un mondo cupo e "pesante", in tutto dominato dalle visioni ideologiche della massa, a uno di uguale cupezza, ma in cui i rapporti sociali vengono ridisegnati dai caratteri delle nuove tecnologie. In questo nuovo scenario, in cui la metropoli non è altro che il simulacro della propria forma storica, la costruzione della "realtà" si basa su un nuovo modello di rapporto sociale, in cui l'individuo è sollecitato a interagire con il proprio orizzonte socioantropologico in maniera del tutto diversa dal passato. Lo spazio e il tempo della metropoli virtuale sono soggetti a un nuovo ordine sociale che richiede nuove competenze operative per essere vissuto. Attraverso l'esperienza del protagonista Neo, l'*eletto*, l'avanguardia della nuova umanità che rinegozia il proprio rapporto con la cultura tecnologica, leggiamo esattamente questo radicale riconfigurarsi del soggetto nel quadro mutante della contemporaneità».⁷

Questa ad esempio l'opinione di Sergio Brancato, professore all'Università di Salerno. Ma anche in America il film ha suscitato dibattiti fra gli architetti o comunque i critici d'architettura, come Herbert Muschamp, un teorico dell'urbanistica contemporanea, il cui intervento sulle pagine del *New York Times* ha suscitato di rimando il commento di Furio Colombo sulle colonne de *La Repubblica*: «La città, che è sempre stata la testimonianza di pietra della storia, sta rivelando un destino diverso. Ha smesso di essere un oggetto di desiderio (le masse di contadini che si inurbano), di denigrazione o rifiuto (tornare in campagna per ridare aria pura ai bambini o per morire con dignità). Una tecnologia misteriosa sta facendo delle città un mondo liquido che si scarica nella mente, anzi esiste solo, come realtà, nei terminali nervosi. Attenzione, non sto parlando di realtà virtuale. Ciò che sta avvenendo è un passo in direzione inversa. Non un "fuori" dove si vede ciò che non esiste. Ma un "dentro" in cui esiste solo ciò che si vede. E si vede (si percepisce, si sogna, si immagina) solo ciò che gli impulsi scaricano in noi computer. "Noi computer" vuol dire: noi che cominciamo a capire non tanto l'affinità naturale con la macchina

[molto chiacchierata e poco capita] che porta quel nome. Piuttosto il rovesciamento, noi, gli esseri umani, siamo la macchina che anticipa, trucca, sogna, inventa. È la nostra mente che garantisce un' avventurosa continuità (salvo frantumazione nervosa) fra il passato-ricordo, il presente-percezione e il futuro-aspettativa. La macchina, invece, il computer, contiene, volendo cercarlo, il reale, qualcosa di terribilmente diverso una volta svestito di tutte le interpretazioni con cui noi (la cultura) lo abbiamo occultato. Qualcosa che può fare paura, se non altro per la estraneità profonda che improvvisamente sentiamo per ciò che crediamo di avere fatto, di avere costruito, di avere interpretato. Per i luoghi in cui crediamo di vivere. Qualcosa che forse spiega l' alienazione profonda delle ribellioni metropolitane passive o violente, dei barboni o degli squatters. Sentite odore di fantascienza? È giusto, ma non è il capolinea. È il punto di inizio della riflessione. La fantascienza non ci precede nel tempo, ma nel decifrare il presente.

Chi lo dice? Lo dice, per esempio, Herbert Muschamp, nelle pagine del supplemento di arte e architettura del *New York Times* del 2 maggio scorso [1999]. Il pretesto per la sua proposta è il film *Matrix*, popolare e discussa avventura di "futuro nel computer" dei fratelli Wachowsky. Muschamp, però, non è un critico di cinema. È un teorico dell'architettura e dell'urbanistica contemporanea. Ripercorre perciò il destino della città nel cinema, le tracce lasciate da *Metropolis*, da *Alphaville*, da *La decima vittima*, da *Blade Runner*, delle città vere-finte di *Batman* e *Superman*, del *Truman Show* (ma perché escludere la Manhattan continuamente vera e finta di tutti i film di Woody Allen?). È noto che in *Matrix* c'è una chiave in più, che secondo Muschamp, ne fa subito un classico, qualunque sia il giudizio critico sul film. *Matrix*, secondo il teorico americano dell'architettura, spiega l'immenso e illusorio artificio della città, pura proiezione mentale. Spiega l'improvvisa comparsa di costruttori totalmente estranei al passato, come Frank Lloyd Wright, che - nel disegnare la sua famosa villa sulla cascata - svela il doppiogioco di convivere con la natura, negandola. Frank Lloyd Wright è il doppio agente del cemento armato e della natura, della finta armonia e dello scontro violento. Ma Frank Lloyd Wright è anche l'idolo dei due produttori del film *Matrix*, registi essi stessi, Joel Silver e

Larry Gordon, che interpretano la città come devastazione o come illusione, a seconda della capacità dello sguardo.

Seguiamo per un momento Muschamp. Il meccanismo dell'illusione, in passato, si manifestava - lui dice - nella capacità di imporre alla mente degli altri costruzioni fino a quel momento impossibili come segno di dominazione e potere (le Piramidi, il Colosseo, la cupola). Quel meccanismo adesso si realizza nel frenetico consumo del niente, finto spazio, finti percorsi, finti oggetti, finta natura, che ci impediscono di vedere la città come disastro, i binari sgangherati, i quartieri invivibili, il sottomondo delle "inner cities" secondo il gergo urbanistico-sociale americano. Certo *Matrix* (indipendentemente dal valore del film) ha toccato con una certa originale bravura il vulnerabile oggetto "città", e di questo il teorico dell'architettura Muschamp si è accorto e ha voluto dare atto. Il cinema risulta così un inaspettato agente rivelatore, capace di rovesciare i luoghi comuni su realtà e immaginazione. Dal tempo di *Metropolis* a quello di *Truman Show*, il cinema - proprio il cinema che è finzione - torna e ritorna a insinuare il dubbio sulla possibilità che la finzione sia dall'altra parte, nel mondo solido e affidabile di ciò che appare reale. Il dubbio è che la realtà siano immagini generate da volontà e desideri "superiori" che agiscono con modalità misteriose, forse un complotto per dare un senso e un contesto alla vita. O almeno questa è la storia di *Matrix*. Però come non ricordare che perfino un film intensamente politico e realistico come *Le mani sulla città*, di Francesco Rosi, ci mostra una facciata che crolla come modo per svelare la città invisibile (ovvero dominata, plasmata, fabbricata, vissuta da volontà altre e nascoste) che c'è dietro?

Il pregio dell' intervento di Herbert Muschamp che ho citato, è nell'aver constatato che è la città (ritenuta deposito tangibile e indiscutibile della storia) il territorio dello scontro fra vita vissuta, vita immaginata e infinita manipolazione del senso di ciò che vediamo e viviamo. Per farlo descrive la tecnologia elettronica del computer in un modo nuovo. Quella tecnologia potrebbe essere un rivelatore di clamorosi inganni che distorcono la nostra vita. Muschamp assegna alla nuova tecnologia della rete (e alla sua capacità di creare immagini senza corpo, pensieri senza mente e di mettere in movimento entità fisiche senza identità e senza anima) la doppia vocazione di ingannare e svelare. E,

come in *Matrix*, come in decine di altri film in questo senso esemplari, Muschamp vede il punto di connessione - e forse di inversione - fra ciò che è immensamente flessibile e labile, nella nuova tecnologia della rete, e ciò che ci era apparso così solido e immutabile nella tecnologia del cemento.

Qui entra in scena Robert Venturi, architetto, costruttore, maestro di architettura tra i più avventurosi e colti negli Stati Uniti di questi anni. Nel 1991, accettando il Premio Pritzker (che è il Nobel degli architetti) ha inserito nel testo del suo discorso un passaggio che, in quel momento, era apparso sconcertante. Ero tra i presenti, ho conservato il testo e ricordo la sorpresa. Venturi ha detto: "Ho capito Las Vegas perché credo di avere capito Roma. Sono messaggi e simboli che si esprimono in lingue diverse, la volontà del potere oppure il dialetto industriale". Stava dicendo che tutto ciò non ha niente a che fare con la bellezza che noi attribuiamo a Roma e la bruttezza e volgarità che vediamo in Las Vegas. Per chiarire, infatti aggiunge: "La rivelazione della architettura di Kyoto è la sua natura di rifugio, un'ambientazione sublime in una varietà di scale e complessità ai livelli diversi di vita", come per la preparazione ad un sacrificio che non è ancora venuto ma che dovrà compiersi. C'è un doppio senso, o almeno un'ambiguità non voluta, quando Venturi parla di "naturale vocazione al Decostruzionismo" per l'architettura giapponese, dunque l'architettura di un paese segnato - nel prima e nel dopo della sua storia - dalla bomba atomica? Robert Venturi, a quel tempo, non aveva ancora pubblicato *Iconography and Electronics* (1996) in cui vede l'architettura - e dunque la città - come sequenza in continuo movimento dentro la vastità di un computer di cui noi siamo allo stesso tempo giocatori e pedine (a volte è solo questione di punti di fede o punti di vista) e in cui tutto si trasforma e si evolve. Il computer registra ogni volta messaggi diversi, in apparenza perenni come le pietre di Roma, in realtà effimeri come le luci di Las Vegas, che almeno sono costruite per valere poco, per cambiare sempre, così che danno distrazione e divertimento ma non promettono mai certezze. Venturi sfugge alla teoria del complotto (Matrix è il computer supremo capace di rendere accettabile e vivibile, per la maggior parte di noi - eccetto i santi e i ribelli - ciò che altrimenti sarebbe terrorizzante). Immagina invece il gioco come un confronto straordinario di energie. Nella sua rete l'architetto è il leader che combatte per il controllo del ter-

ritorio, un costruttore contro un altro, alimentato dalla energia della comunità e della cultura. Energia che viene prosciugata, canalizzata, usata e riversata nel nuovo da chi, di volta in volta, è più forte e più creativo. Un sottotesto nietzschiano si intravede sia dietro la impetuosità adolescenziale e un po' rozza del film [opinione di Colombo], sia dietro il raffinato linguaggio quasi poetico di Venturi.

Se ne accorge Walter Murch, un intellettuale insolitamente agile che lavora dentro le maglie della "Industry", come Hollywood chiama il mondo del cinema. Murch, che ha vinto uno degli Oscar per *The English Patient*, vede le due interpretazioni della tecnologia elettronica e del vivere nella rete. Una: la rete ti guida a vivere. L'altra: tu (ciascuno) dai un'impronta di vita alla rete. Propone dunque una versione autocratica (o del complotto di *Matrix*, o della dominazione del genio di Venturi) e una democratica, che fa spazio tanto al "writer" ignoto dei graffiti metropolitani quanto all'artista riconosciuto nel mondo. Dice Murch: "La complessità, varietà, contestualità e mutamento del computer nasce prima del computer. Con il suo concetto di "Gesamtkunstwerk" - fusione totale di musica, testo e immagine - Wagner si era già posto come l'agente di una cultura totale che segna e cambia definitivamente il prima e il dopo della civiltà. Ora, però, la cultura del digitale consente non solo all'artista ma anche all'artigiano, e gradatamente a chiunque, una tessitura prima impossibile di livelli diversi di espressione. Non tutto è prevedibile di ciò che questo significherà nei prossimi anni". Ma se c'è un complotto, come suggeriscono i fratelli Wachowsky nel loro film, siamo tutti autori del complotto. E allo stesso tempo siamo tutti liberi di proclamarci vittime. Se invece c'è un linguaggio ignoto delle città alla cui formazione e lettura contribuiscono solo alcuni creatori che assorbono l'energia di tutti, come afferma poeticamente Venturi, allora basterà ricordare che quei "tutti" sono ciascuno di noi. Il rapporto vero-falso, reale-immaginario resta misterioso. Ma nessuno è escluso. In questo consiste il "meglio" della nuova tecnologia».⁸

Come visto, la trilogia di *Matrix* ha fatto parlare di sé in molti campi dell'umana esperienza, tra cui - non ultime - l'architettura e l'urbanistica legate alle nuove tecnologie. Quello che noi possiamo dedurre dai film dei Wachowsky sono alcuni contrappunti che ritroviamo riflessi nel corpo urbano -

reale, questo sì – con cui ci confrontiamo quotidianamente: il controllo disciplinare e biopolitico insito nel dispositivo urbano, la pretesa illusoria di controllare governandoli meccanismi ormai resesi autonomi che stanno *minerando* sempre più la biosfera – e di cui le sterminate metropoli odierne sono figlie –, la città contemporanea che appare come un simulacro di se stessa e dei processi che l'hanno di fatto determinata, il suo essere *virtuale* e fruibile attraverso l'apparato delle nuove tecnologie informatiche che la strutturano – l'altra faccia della medaglia rispetto al suo lato territoriale, coercitivo e conflittuale.

¹ Molte delle informazioni e dei commenti di seguito espressi nella presente scheda d'analisi filmica provengono – anche rielaborate/i – dal sito Xepel consultabile all'indirizzo <http://utenti.lycos.it/xepel/arte.htm>

² Non si può dire lo stesso per quel che riguarda la produzione fumettistica. Nel 1993 infatti scrissero fumetti per il marchio editoriale Razorline della Marvel Comics, vale a dire *Ectokid* (creato dal romanziere horror Clive Barker).

³ Le loro opere precedenti sono *Assassins* (1995), di cui hanno firmato il soggetto e la sceneggiatura, e *Bound - Torbido inganno* (1996) che si avvale anche della loro regia.

⁴ «Virtual camera movement. Inventato nel 1994, il v.c.m. è stato utilizzato da diversi registi. La cosa più interessante di questa tecnica di ripresa è che a differenza di altre invenzioni nate da esigenze pratiche, nasce da una riflessione teorica. La domanda alla quale vuole rispondere questa invenzione è la seguente: "È possibile eliminare lo stacco da una inquadratura all'altra dello stesso soggetto nello stesso spazio?". Quando Dayton Taylor cominciò a lavorare a questo progetto, influenzato da *La Jetée* di Marker non aveva la più pallida idea di dove sarebbe arrivato. Iniziò facendo fotografie degli stessi soggetti in movimento da due punti di vista diversi. Le foto in questione avevano due cose in comune: il soggetto ed il tempo. Poi immaginò di unire quei due punti di vista e quando terminò il suo lavoro si accorse che le sue riprese davano l'impressione che il soggetto fosse congelato e che il tempo passasse. In realtà il tempo non passa, è il montaggio dei diversi punti di vista che dà questa impressione. I fratelli Wachowski, da bravi tecnici ma da eccezionali teorici non hanno potuto fare a meno di attingere a piene mani all'effetto che più di tutti si addice ad un film che parla della differenza che c'è tra quello che vediamo e quello che accade veramente. I personaggi esistono solo virtualmente (vivono vite fittizie) nelle inquadrature che vediamo. Il colmo è che anche il tempo, con l'utilizzo del v.c.m., sembra esistere ma non esiste. Le riprese riguardano un solo istante ma essendo state fatte da più punti di vista in sequenza, sembra che il tempo scorra. Un esempio per tutti può essere la ripresa precedente il calcio che Trinity sferra al poliziotto all'inizio del film. La donna sembra rimanere sospesa mentre un movimento virtuale della macchina da presa le gira intorno». Fabio Sajeve, *Metafora d'effetto* consultabile all'indirizzo <http://www.spietati.it/archivio/recensioni/m/matrix.htm>

⁵ Giorgio Cesarano, Gianni Collu, *Apocalisse e rivoluzione*, Dedalo, Bari 1973, p. 67.

⁶ «Nel 1962 l'architetto svizzero Walter Jonas pianificò per l'anno 2000 delle bizzarre costruzioni a forma di imbuto, che avrebbero dovuto costituire una *Intrapolis*. Sei grappoli di sette torri da 30 piani, con un diametro massimo di 212 metri e un'altezza di circa 100, avrebbero formato una città per circa 100.000 abitanti. Ognuna avrebbe contenuto circa 700 appartamenti, 39 ad ogni piano, per ospitare 2000 persone. Le dimensioni medie di ogni appartamento sarebbero state di 10 metri di ampiezza, 10 di profondità e 3 d'altezza. L'idea di base, oltre a lasciar sgombro dalle costruzioni quanto più terreno possibile, era anche quella di sfruttare al massimo l'energia solare. Infatti, degli specchi orientabili elettronicamente e situati sulla superficie interna avrebbero riflesso luce e calore su una centrale situata alla sommità di un pilastro centrale. I servi-

zi, negozi, uffici, si sarebbero trovati ai piani inferiori: a quelli superiori dovevano essere situati gli appartamenti, completi di giardino, ma con vista solo verso l'interno. La densità di popolazione sarebbe stata tripla di quella di New York. Tuttavia, era previsto ogni comfort. "La piazza centrale riccamente alberata" scrisse Jonas, "si troverà all'interno dell'edificio, al piano più basso, e intorno ad essa si situeranno le scuole. A forma di ferro di cavallo, gli appartamenti soprastanti disporranno di una terrazza coperta. Vi saranno grandi zone verdi interne e giardini sospesi. Per evitare la stagnazione di masse d'aria, è prevista l'installazione di un apparato di ventilazione. Le vie di comunicazione finora presenti all'interno dell'edificio verranno trasferite all'esterno, con ascensori inclinati, vie circolari, corridoi e rampe. Si potranno anche concepire delle rampe a spirale per automobili, lungo la parete esterna fino alla sommità della costruzione. Il principio di base permetterà di combinare tre edifici, che formeranno una entità primaria di vita". Ma le torri a imbuto si sarebbero potute collegare anche mettendone una al centro e sei tutt'intorno, come visibile nell'illustrazione sottostante». Fabio Feminò consultabile all'indirizzo

<http://www.fabiofeminofantascienze.org/RETROFUTURE/RETROFUTURE16.html>

⁷ Sergio Brancato, *Schermi. Cinema e metropoli da Metropolis a Matrix*, in Valeria Giordano (a cura di), *Linguaggi della metropoli*, Liguori, Napoli 2002, p. 153.

⁸ Furio Colombo, *La città diventa un chip* in *La Repubblica*, 22 maggio 1999.





OGNUNO CERCA IL SUO GATTO

Titolo originale/Chacun cherche son chat/**Titolo internazionale**/When the Cat's Away/

Lingua originale/Francese/**Paese**/Francia/**Anno**/1996/**Durata**/91'/

Genere/Commedia/**Colore**/Colore/**Audio**/Dolby Digital/**Rapporto**/1,66:1/

Regia/Cédric Klapisch/**Soggetto**/Cédric Klapisch/**Sceneggiatura**/Cédric Klapisch/

Produzione/Aïssa Djabri/Farid Lahouassa/Manuel Munz/**Distribuzione italiana**/BiM Distribuzione/

Attori/Personaggi/Garance Clavel/Chloé/Zinedine Soualem/Djamel/Renée Le Calm/Madame Renée/Olivier Py/Michel/Arapimou/Gris Gris (il gatto)/Rambo/Rambo (l'altro gatto)/Simon Abkarian/Carlos/Frédéric Aufray/fotografo/

Fotografia/Benoît Delhomme/**Suono**/Dominique Dalmasso/

Montaggio/Francine Sandberg/**Musica**/Vincent Tulli/**Scenografia**/François Emmanuelli/

Locations/11° Arrondissement, Parigi, Francia

Temi/*gentrification*



OGNUNO CERCA IL SUO GATTO/CÉDRIC KLAPISCH

«Stanno restaurando tutto in questo momento. Hanno restaurato me, restaurano la casa, si restaura tutto...».
«La casa sarà più bella».
«Si ma tanto non potrò godermela, perché comunque da qui mi sfrattano. M'ah, pazienza, che ci vuoi fare... oggi lo sfratto è di moda».

La storia: «Chloé, ventenne estetista parigina, perde il suo gatto. Durante la ricerca fa incontri, amicizia, esperienze belle e brutte».¹

Era il 1996, il successo e la notorietà che sarebbero in seguito giunte con *L'appartamento spagnolo* ancora non c'erano e il regista francese Cédric Klapisch, all'epoca poco noto in Italia, girava questo suo secondo lungometraggio, una divertente commedia dal respiro corale ambientata a Parigi, per la precisione nel quartiere 11° Arrondissement, attorno al luogo dove un tempo sorgeva la Bastiglia. Esso è l'autentico protagonista della pellicola, o meglio ancora, il palcoscenico sul quale si muovono i più svariati personaggi che animano l'intera vicenda. Ecco allora che il gatto del titolo funge semplicemente da *input* per l'avvio della narrazione. Dice il regista: «non ha molta importanza e per questo compare così poco nel film. E' solamente un pretesto; in pratica, ho voluto fare un Mc Guffin come Hitchcock. Quello che conta però è tutto il resto, tutto ciò che ruota intorno al gatto».² Vediamolo.

Chloé/Garance Clavel, partita per le vacanze dopo tre anni di *immobilità* da Parigi, affida il suo gatto nero Gris Gris ad una vecchietta del quartiere, Renée/Renée Le Calm, che ne ha già di suoi. Al ritorno scopre che il felino è scappato, molto probabilmente dalla finestra. Inizia allora una ricerca instancabile, dapprima da sola, quasi in sordina, poi, man mano che la voce della perdita si diffonde come un meme per il quartiere, altri personaggi si rendono

disponibili a darle una mano, inciucando una sorta di rete intrecciata nella quale tentare di far cadere il gatto.

Su questa struttura narrativa il quartiere si anima, esce allo scoperto proprio come Chloé, ragazza timida ed introversa, un po' timorosa degli uomini, che li abita senza tuttavia conoscerlo veramente, preferendo spesso l'interno del suo appartamento condiviso con l'amico omosessuale Michel/Olivier Py. La ricerca del gatto la costringe ad affacciarsi al mondo, sulla strada e imbattersi nei differenti personaggi che la popolano, ognuno dotato di un proprio particolare approccio alla vicenda. Anche queste caratteristiche contribuiscono a rendere la pellicola un'opera che strizza l'occhio alla Nouvelle Vague e alle atmosfere candide ed intense del Truffaut prima maniera.

Se nelle prime intenzioni la pellicola doveva avere i tempi del cortometraggio, in seguito il progetto iniziale si è ampliato. Nato partendo da una breve sceneggiatura, il film è venuto giorno dopo giorno a svilupparsi grazie all'improvvisazione ed alla scoperta di nuove situazioni e di nuovi personaggi durante i sopralluoghi per le riprese. Gli stessi attori non sono tutti professionisti; anzi, la maggior parte di loro sono abitanti del quartiere stesso, che con la loro partecipazione e improvvisazione hanno contribuito a dare sostanza al film, ognuno portandosi appresso la sua naturale dose di personale spontaneità, una caratteristica che rimanda, secondo Klapisch, direttamente a Fellini: «Il mio film *Ognuno cerca il suo gatto* [...] rende omaggio per molti aspetti a Federico Fellini. Perché, come ci ha insegnato il vostro grande regista, la vita è molto più folle di quella che sembra. Mi spiego: basta camminare per Campo dé Fiori per rendersi conto dell'aspetto fantasioso e felliniano di tante persone. Oggi, quasi per paura, si tende a dimostrare che tutti sono normali, ma non è così - E Fellini, "guardando ciò che è normale", una mia massima come regista, ci ha insegnato la fantasia, il realismo, la poesia della realtà».³ Il risultato è una miscela composta dai toni leggeri propri della commedia e il sapore da reportage proprio del documentario, ed è proprio in quest'ibridismo che la pellicola trova la sua forza.

Dietro la sua facciata di leggerezza infatti si nasconde la consapevolezza della mutazione urbana di quel particolare quartiere parigino, l'11° arrondissement, dovute a politiche di *gentrification* che ovviamente si ripercuotono an-

che sul corpo sociale di chi lo abita. «Inizialmente ero interessato soprattutto a descrivere Parigi» dice il regista. «La storia, che è realmente accaduta a una mia amica, serve a parlare della città di oggi, quelle che sono le relazioni sociali, l'organizzazione di un quartiere. E poi volevo far vedere come in tutto ciò giochi il suo ruolo la politica, o forse meglio, volevo cercare il posto che il politico occupa nella vita di oggi con un film piccolo, di strada che pur parlando semplicemente tocca anche delle cose grandi».⁴

La prima immagine del film fa da preambolo a quanto in seguito mostrato. Parigi è colta dall'alto, la mdp posta su uno dei tetti del quartiere della Bastiglia. Una gru metallica occupa l'inquadratura in larga parte. Sotto di lei, sicuramente un cantiere. Non lo vediamo ma ne sentiamo i rumori di fondo, che persistono con minore intensità anche quando la scena si sposta all'interno dell'appartamento di Chloé. Il regista fa uso più di una volta di queste panoramiche cittadine, ma è quando la mdp sta a terra e vaga tra le vie del quartiere, tra la sua popolazione, che la città viene colta al meglio. Ad esempio durante la ricerca del gatto: dai primi manifesti d'avviso attaccati ai muri al passaparola che coinvolge i negozianti e le vecchiette fino alla gente al lavoro o nei bar.

La mdp li segue, li pedina e scopre le loro storie, spesso fatte di solitudine. Di fatto la ricerca del gatto diventa anche una scusa per allacciare quei rapporti sociali che a molti di loro mancano, prima fra tutti Chloé. Bella la scena in cui la sua voce al telefono si intreccia con quella delle anziane che la aiutano nella ricerca e si disperde nello scorrere sullo schermo di ulteriori immagini del quartiere, ancora in questo caso ripreso dall'alto.

Tornando a terra, notiamo ad ogni angolo un cantiere più o meno grande, o un nuovo vuoto urbano, un *terrain vague* dove prima sorgeva un complesso residenziale, come il posto dove trovano un gatto nero morto, scambiato inizialmente per Gris Gris. I rumori dei canteri si diffondono per tutto il quartiere, la gente guarda i palazzi venire demoliti o venduti dopo essere stati rimessi a nuovo, il loro senso di smarrimento è tangibile ed è simboleggiato anche da una vecchietta smemorata che si perde continuamente la via di casa, ogni volta riaccompagnata dalla polizia.

Ecco uno dei dialoghi tra le altre anziane del luogo:

«Non si capisce più neanche dove siamo. Ci siamo persino dimenticati di come era prima».

«Eh, parole sante».

«Proprio così».

«Prima qui era tutto pieno di negozi, tutto pieno di negozi, facevano le commissioni in pochissimo tempo... ora ci tocca andare su e giù per i grandi magazzini, corri da uno, corri dall'altro... non ci sono più i negozi buttano giù tutto».

La mdp di Klapisch si inoltra lungo le viuzze, passa da un cortile a un tetto, si infila nei piccoli *bistrots* e nelle case piene di ricordi. Cogliendo con freschezza di sguardo, umorismo e nostalgia la realtà in via di estinzione di un quartiere che non ha ancora perduto la dimensione umana e familiare della Parigi di un tempo.

Il gatto alla fine verrà ritrovato due settimane dopo la sua scomparsa, incastrato tra due elettrodomestici della cucina della signora Renée, al quale era stato affidato, magro e affamato.

Il film quindi coglie quel pezzo di città proprio mentre sta vivendo una fase di profonda trasformazione e di ricambio di abitanti: la prassi abituale, come ricordato anche dalla battuta del film riportata in apertura, è lo sfratto, soprattutto della popolazione anziana, e i recuperi, i restauri e le riqualificazioni che vi si susseguono servono a dare nuova linfa al tessuto urbano, una sorta di *re-styling*, per fare largo alla nuova borghesia. Dice Klapisch: «Nel film c'è molto reportage, molte cose sono state prese in "diretta" e tra le cose vere c'è anche la situazione degli sfratti. Il quartiere del film, un po' come in tutta Parigi, viene continuamente rinnovato e diventa sempre più borghese. La vecchia popolazione operaia va verso la periferia e altri abitanti che vengono da fuori ne prendono il posto. Oggi è diventato un quartiere molto alla moda, con varie gallerie d'arte, pub e discoteche».⁵

Un po' quello che sta succedendo in giro per il mondo, di città in città, dalla fine degli anni Ottanta: il recupero e lo sviluppo economico ed urbano di mirati quartieri oggi relativamente più appetibili all'investimento di capitali che si traduce in: aumento del valore degli immobili; aumento degli affitti; allontanamento tramite sfratto del vecchio nucleo di abitanti che non riescono più a

tenere testa a questi aumenti e pertanto vengono dislocati ai *margini* della città, verso le cosiddette periferie (in realtà fasce urbane dal “peso” non indifferente, sempre più *centrali* e vestenti un ruolo tutt’altro che secondario o marginale); distruzione della vecchia rete di relazioni e socialità di vicinato; sostituzione con un nuovo tessuto sociale e urbano fatto di locali e negozi aperti alle tasche dei cosiddetti nuovi ricchi che lì vanno ad abitare.

Il film di Klapisch lo mostra senza la pretesa di denunciare; coglie il mutamento urbano e sociale senza strillare né piangersi addosso, racchiudendolo in uno dei più famosi quartieri parigini ma allo stesso tempo rendendolo specchio di una realtà ben più vasta e diffusa. Ci dice che «uno dei punti di partenza della sceneggiatura è stata la frase di Baudelaire nella poesia *Il cigno*, una reazione alla follia edificatoria di Haussmann: “Ahimé, più veloce d’un cuore cambia l’aspetto di una città”:

“La vecchia Parigi è scomparsa (ahimè, più veloce
d’un cuore cambia l’aspetto d’una città);

[...]

Parigi cambia! Ma niente nella mia malinconia
s’è mosso! blocchi, impalcature, nuovi palazzi,
vecchi sobborghi, tutto per me diventa allegoria,
e i miei cari ricordi son più grevi dei macigni”.

Quando ho girato *Ognuno cerca il suo gatto*, ho ripreso la ristrutturazione del quartiere della Bastiglia, ma non ho filmato la distruzione della “vecchia Parigi” con nostalgia. E non era neanche un tentativo di denunciare o di promuovere una Parigi più moderna, borghese e trendy. Volevo solo dimostrare che non erano necessariamente una Parigi contro l’altra, che il vecchio e il nuovo potevano coesistere, e che è proprio questa sovrapposizione che la rende una città così ricca». ⁶

Questa la visione del regista, anche se noi sappiamo che quelle politiche urbane mostrate dal film se direttamente agiscono sulla materia inerte delle architetture indirettamente colpiscono uomini vivi, costretti ad adeguarvisi, a piegarvisi, e pertanto posti in contrapposizione a coloro che prenderanno poi il loro posto su quel tessuto urbanamente riqualificato. Se c’è sovrapposizione di “vecchio” e “nuovo” per quel che riguarda la struttura architettonico-urbana,

ciò non vale anche per il tessuto sociale: il “vecchio” è ora sostituito e allontanato. L’ultima scena del film mostra gli sfrattati raccogliersi in allegria in uno dei bar del quartiere, a cantare *Ça c’est Paris*, rassegnati ma tuttavia non sconfitti nell’animo.

¹ Laura Morandini, Luisa Morandini, Mauro Morandini, *Il Morandini 2008. Dizionario dei film*, Zanichelli, Bologna 2007.

² Da un'intervista consultabile all'indirizzo
<http://www.tempimoderni.com/1996/interv96/klapisch.htm>

³ Giovanna Grassi, Recensione in *Il Corriere della Sera*, 19 novembre 1996.

⁴ Da un'intervista consultabile all'indirizzo
<http://www.tempimoderni.com/1996/interv96/klapisch.htm>

⁵ Da un'intervista consultabile all'indirizzo
<http://www.tempimoderni.com/1996/interv96/klapisch.htm>

⁶ Da un'intervista consultabile all'indirizzo
<http://www.centraldocinema.it/Recensioni/Sett08/Parigi.htm>

RITORNO AL FUTURO/ RITORNO AL FUTURO PARTE II/ RITORNO AL FUTURO PARTE III

Titolo originale/Back to the Future/Back to the Future part II/Back to the Future part III/**Lingua originale**/Inglese/

Paese/USA/**Anno**/1985/1989/1990/**Durata**/117'/108'/118'/**Genere**/Fantascienza/**Colore**/Colore/**Audio**/Dolby SR/

Rapporto/1,85:1/**Regia**/Robert Zemeckis/**Soggetto**/Robert Zemeckis/Robert Zemeckis/Bob Gale/Robert Zemeckis/Bob Gale/

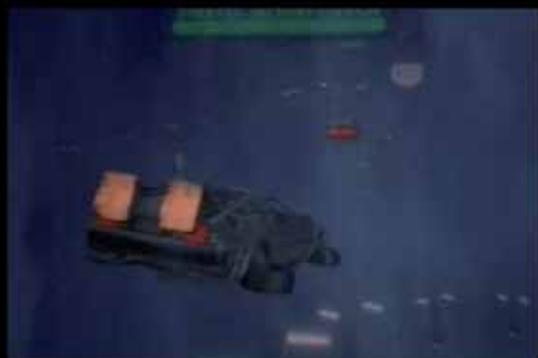
Sceneggiatura/Robert Zemeckis/Bob Gale/Bob Gale/Bob Gale/**Produzione**/Bob Gale/Neil Canton/

Attori/Personaggi/Michael J. Fox/Marty McFly/Christopher Lloyd/"Doc" Emmett L. Brown/Lea Thompson/Lorraine Baines McFly/Crispin Glover/George McFly/Thomas F. Wilson/Biff Tannen/Claudia Wells/Jennifer Parker/Marc McClure/Dave McFly/Michael J. Fox/Marty McFly/Marty McFly Jr./Marlene McFly/Christopher Lloyd/"Doc" Emmett L. Brown/Lea Thompson/Lorraine Baines McFly/Thomas F. Wilson/Biff Tannen/Griff/Elizabeth Shue/Jennifer Parker/James Tolkan/Strickland/Flea/Douglas J. Needles/Jeffrey Weissman/George McFly/Michael J. Fox/Marty McFly/Seamus McFly/Christopher Lloyd/"Doc" Emmett L. Brown/Mary Steenburgen/Clara Clayton/Lea Thompson/Maggie McFly/Lorraine Baines McFly/Thomas F. Wilson/Buford "Cane pazzo" Tannen/Biff Tannen/

Fotografia/Dean Cundey/**Montaggio**/Harry Keramidas/Arthur Schmidt/**Musica**/Alan Silvestri/**Scenografia**/Lawrence G. Paul/Rick Carter/Rick Carter/

Effetti speciali/Kevin Pike/Michael Lantieri/David Blitstein/**Locations**/South Pasadena/Pasadena/Los Angeles/City of Industry/Universal City/Burbank/Chino/Newhall/Whittier, California, USA/Pasadena/Los Angeles/Universal City/Whittier/Baldwin Park/El Monte/Oxnard, California, USA/Monrovia/Los Angeles/China Flats/Agoura Hills/Universal City/Pasadena/Jamestown/Oxnard/Port Hueneme/Sonora/Sierra Railroad/South Pasadena, California, USA/Monument Valley, Arizona, USA/Monument Valley, Utah, USA

Temi/città postmoderna/rapporto città-tempo



RITORNO AL FUTURO/RITORNO AL FUTURO - PARTE II/RITORNO AL FUTURO - PARTE III/ROBERT ZEMECKIS

«Ti rimanderò indietro nel futuro».

Le storie: Marty McFly è stato catapultato per errore nel 1955, grazie alla macchina del tempo ideata dal suo amico scienziato Doc. Non avendo più carburante per poter tornare nel futuro si rivolge alla versione più giovane di Doc, che nonostante l'incredulità iniziale si farà in quattro per aiutarlo/ Marty e Jennifer partono insieme allo scienziato Doc, inventore della macchina del tempo, per il 2015 allo scopo di evitare che il futuro dei loro figli possa essere in pericolo. Ma la situazione precipita e ad essere in pericolo non è più il futuro, ma il passato/Marty McFly è costretto a tornare indietro nel tempo fino al 1885 per salvare Doc, che vi è stato catapultato al termine del secondo capitolo, per poi tornare insieme al 1985.

Prendiamo in considerazione questi tre spassosissimi film, di cui il primo episodio è stato girato nel 1985 ricevendo in seguito il premio Oscar come miglior sonoro. Dicendo di occuparci esclusivamente del cinema contemporaneo (dove per contemporaneo si intende quello prodotto dal 1989 in poi, data simbolica da noi presa come spartiacque per la nostra schematizzazione) dovremmo in teoria escluderlo, ma in questo caso faremo un'eccezione ben voluta. L'intera trilogia infatti (gli altri due sono rispettivamente dell'89 e del '90) non si può affatto separare, dato che, anche per il tema trattato, si articola lungo un filo temporale fatto di rimandi e salti, incomprensibili se si prendono in considerazione i tre film separatamente. Per la verità il primo episodio potrebbe essere considerato anche singolarmente, dato che è il cosiddetto episodio pilota e si chiude logicamente su se stesso. Ma l'analisi che ora andremo a proporre ci obbliga a vedere i tre film come se fosse uno solo.

Sicuramente non staremo qui a ripercorrere né a riassumere l'intero dipanarsi lungo tutta la trilogia delle diverse linee temporali entro cui si svolgono le alterne vicende. Ciò che interessa a noi cogliere dalla trilogia di Zemeckis è come muta l'immagine della città nel corso del tempo, scandito in questo caso delle generazioni di una stessa famiglia vissuta sempre all'interno dello stesso nucleo urbano.

Ci troviamo a Hill Valley, cittadina californiana inventata per l'occasione. C'è da dire che tutti i film sono stati girati in California, sia in studio che in luoghi reali. Tornando a Hill Valley, riassume in sé tutte le caratteristiche tipiche delle cittadine nordamericane, soprattutto del sud-ovest, costruite a ridosso della *Main Street* terminante spesso alla piazza del municipio. Gli fanno da contorno ovviamente la scuola, il fast food, il parco, la chiesa e così via di seguito. È il 1985. Zemeckis inizialmente ci mostra la cittadina attraverso una visione che potremmo definire "dromoscopica", in movimento, seguendo il tragitto che Marty McFly/Michael J. Fox compie in skateboard tra la casa del suo amico scienziato Emmett L. "Doc" Brown/ Christopher Lloyd e la scuola. L'intera sequenza è accompagnata da un brano musicale tipicamente anni Ottanta, *The Power of Love* di Huey Lewis and the News, colonna sonora del film.

Attaccandosi ai paraurti posteriori delle auto in corsa Marty attraversa gran parte dello spazio urbano di Hill Valley seguito costantemente dalla telecamera di Zemeckis. La città è ripresa in velocità lungo le sue arterie stradali, i punti di vista cambiano ogni qual volta Marty cambia automobile per giungere a destinazione. Ci appare come la classica cittadina americana senza infamia e senza lode, fatta di palazzi bassi e allineati alla strada che insieme ai parcheggi, e quindi alle automobili, sembrano essere l'elemento onnipresente in ogni inquadratura urbana di Hill Valley, circondanti anche quello che si potrebbe definire, non senza sforzo, il "centro storico" costituito dalla piazzetta erbosa su cui si erge il municipio neoclassiceggiante con l'orologio, spazio urbano di determinante importanza per questa fortunata trilogia cinematografica. Una città d'asfalto, auto e parcheggi quindi; la stessa scena in cui Marty fa il balzo indietro nel tempo al 1955 è girata in un immenso parcheggio di una multinazionale.

Ma al 1955 torneremo dopo. Ora, saltando direttamente la seconda, andiamo alla terza parte della trilogia. Ci troviamo nel vecchio west e la cittadina di Hill Valley è in costruzione. Marty McFly è costretto a catapultarsi lì per salvare il suo amico scienziato Doc (il Doc del 1985 trasportato temporalmente al 1885) da un'uccisione per debiti di gioco. La vicenda si svolge interamente (a parte gli ultimi minuti finali) in quell'anno.

Guardiamo come è la città. Zemeckis ce la presenta con una degna citazione da *C'era una volta il West* di Leone,¹ ripercorrendo grossomodo il movimento di camera che segue l'ingresso in città dalla stazione di Jill/Claudia Cardinale, in questo caso "sostituita" da Marty. Essendo il girato originale ancora più bello nella sua intensità, consideriamo quello di Leone: la mdp segue Jill scendere dalla carrozza del treno insieme agli altri passeggeri (tra cui un gruppo di indiani d'America, immagine della loro sconfitta definitiva), guardarsi intorno con aria smarrita cercando qualcuno che non c'è, camminare sotto la pensilina dei binari, lungo il pavimento rialzato di legno, fino a quando la macchina stessa non si blocca sull'inquadratura fissa di una finestra che dà sull'interno della stazione. La finestra è a sua volta un'inquadratura aperta sulla città, che però ancora non scorgiamo, ma di cui possiamo intravedere ed intuire la presenza e il brusio attraverso un'altra finestra in asse con la precedente. L'attrice entra scomparendo nell'edificio della stazione, una sorta di muro che ci nasconde la vista della città. La telecamera si alza in verticale lasciando la precedente inquadratura fissa, sorvolando il tetto, fino ad elevarsi – accompagnata dalla musica in crescendo di Ennio Morricone – ad un'altezza tale da permettere di osservare in pieno la cittadina nella sua interezza. È composta da due file di costruzioni in legno che si fronteggiano sulla *main street*, unica strada, luogo e palcoscenico della vita e del lavoro quotidiano della piccola cittadina (a sinistra dello schermo è visibile una ciminiera fumante, sulla destra le case di una città ancora tutta da costruire), manifestazione di un giovane e rampante capitalismo che di lì a pochi decenni avrebbe dominato il mondo; mentre lei, Jill, accompagnata da due facchini, avanza confondendosi nella piccola folla che anima lo spazio.

La citazione proposta da Zemeckis è molto più semplice e si limita ad inquadrare Marty McFly/Michael J. Fox di mezza figura per poi elevare la mac-

china da presa sopra il tetto di legno della stazione fino a scoprire in un'unica panoramica la piccola Hill Valley, ancora solamente composta da pochi edifici e molti scheletri strutturali in legno. Uno di questi è l'edificio municipale col famoso orologio presente in tutti e tre gli episodi. Quindi questa terza puntata ci mostra una cittadina appena nata, in formazione, tipicamente *western*, dove la *main street* è già formata dalle case ai lati. Qui si svolge l'intera vicenda, che ora però abbandoniamo per ritornare al primo episodio.

Dicevamo che in esso si sviluppano due linee del tempo: una riferita all'anno 1985, l'altra all'anno 1955. È qui che Marty si ritrova catapultato a bordo della DeLorean. Non staremo di certo a ripercorrere tutte le vicissitudini che si trova a dover vivere, ma facciamo notare che la città ci appare solo in quello che poche righe più sopra abbiamo definito come "centro storico", o poco altro. Marty, partito dal parcheggio della multinazionale, si ritrova ora in aperta campagna, infilato con l'auto-macchina del tempo in un fienile, da cui prontamente scappa inseguito dai contadini armati di fucile. Successivamente nasconde la DeLorean dietro un cartellone pubblicitario avvisante la futura lottizzazione di quelle terre, indicate come zona di espansione. *Live in the home of tomorrow... today!* recita il cartellone. Lì sorgerà un nuovo ridente quartiere noto come *Lyon Estates*, il luogo dove Marty abiterà in futuro, ossia negli anni Ottanta. Gli scenografi di Zemeckis ci mostrano solamente l'ingresso al nuovo quartiere costituito da due muretti in pietra recanti il nome dello stesso e disposti come a formare una porta. Oltre si estende solo il verde della campagna.

Abbandonata la DeLorean si reca nel centro cittadino e nota subito le differenze tra questo del 1955 e quello dell'85. Hill Valley è molto più piccola di quella degli anni Ottanta, meno estesa e più raccolta su se stessa; non ha ancora invaso la campagna. L'ingresso in città vede un Marty dall'aria spaesata, accompagnato dalle note del brano *Mr. Sandman*. Tutto appare più pulito, meno trafficato, intriso di quell'atmosfera tipicamente anni Cinquanta che forse solo il cinema sa oggi restituire, come nel film *Pleasantville* di Gary Ross del 1998, dove una coppia di fratelli degli anni Novanta viene catapultata direttamente nei Cinquanta, per la precisione all'interno di una soap opera in bianco e nero. Porteranno gioia e cambiamento contribuendo a colorare quel mondo

così grigio non solo nei colori ma anche e soprattutto nei rapporti tra i corpi umani e mandando in frantumi quegli ambienti domestici e urbani così ovattati e perbenisti.

Ma ritorniamo al futuro, è proprio il caso di dirlo. Abbiamo visto Hill Valley all'epoca della sua fondazione, l'abbiamo vista immersa nelle atmosfere sorridenti degli anni Cinquanta e nella sua veste attuale (rispetto alla storia narrata nei film) ossia di metà degli anni Ottanta. Ora non ci resta che vedere la sua veste futura.

Per questo prendiamo in considerazione il secondo episodio della serie. Qui Marty McFly deve recarsi nel 2015, sempre a Hill Valley, per evitare la galera al suo futuro figlio maschio, accusato di furto. Ci riusciranno, cambiando la piega degli eventi. Subito notiamo che Hill Valley è sempre la stessa all'apparenza. Ciò che cambia è il grado di tecnologia raggiunto dalla società. Tutto appare robotizzato, ma in fin dei conti nulla è veramente cambiato. Le macchine volano nell'aria ma il traffico aereo è lo stesso, se non peggiore, di quello terrestre; le architetture futuribili sembrano uscite da Disneyland; ologrammi e schermi giganti hanno sostituito i cartelloni pubblicitari; il prato della piazza del municipio è stato sostituito da un laghetto in stile pseudo-zen; la facciata neoclassica del municipio s'è arricchita di una superficie vetrata; i bar e le stazioni di servizio sono automatizzati; anche le frasi della politica elettorale promettono le stesse cose da 65 anni – ovviamente senza che nulla cambi. Le atmosfere sono dense di colori più acidi rispetto agli anni Ottanta. Questo per quel che riguarda l'aspetto esteriore della forma urbana e della vita che in essa scorre. Infatti Marty e Doc vi arrivano percorrendo un'intasatissima autostrada del cielo e parcheggiano in un retrovia della piazza tra rifiuti e tombini fumanti, come a sottolineare che ciò che cambia nel futuro urbano di Hill Valley è solo la "facciata" delle cose. Anche Hilldale, il quartiere altolocato negli anni Ottanta dove Marty avrebbe voluto vivere, e dove ora, nel 2015, vive, è decadente e pericoloso.

Ma nel secondo episodio è presente anche un'altra versione di Hill Valley, decadente all'ennesima potenza. Il fatto è che mentre Marty e Doc sono intenti a salvare Marty McFly jr., Biff/Thomas F. Wilson, definibile come l'antagonista della serie, si impossessa di un almanacco sportivo contenente tutti i risultati

dei match disputati tra il 1950 e il 2000 in America, prende la macchina del tempo, ritorna al 1955 e consegna al se stesso "giovane" l'almanacco consigliandogli di utilizzarlo nelle scommesse sportive e arricchirsi di conseguenza. La cosa avviene e produce una spaccatura temporale: il futuro viene modificato. Stiamo parlando non del 2015 ma del 1985: è questo il futuro – rispetto al 1955 – che viene modificato, e a cui Marty e Doc fanno ritorno dal 2015.

La città che si ritrovano davanti non è quella che avevano lasciato. Ora è in mano a Biff, che arricchendosi s'è impadronito di tutto quanto. Zemeckis ce la mostra intrisa di colori tetri, notturni, viscerali. Sporca, densa di traffico e inospitale, è dominata dal potere di Biff simboleggiato dal grattacielo-casinò di sua proprietà costruito dove prima sorgeva il palazzo di giustizia; al posto del prato c'è un parcheggio. La città è in preda al caos, tutti girano armati, i rotami delle auto intasano i bordi delle strade e i quartieri sono militarizzati.

Bene, abbiamo potuto vedere il riflesso cinematografico dell'evoluzione di una tipica città della provincia americana attraverso ben cinque generazioni, dal 1885 al 2015. Cos'è che è veramente cambiato durante questo lasso di tempo? Praticamente ben poco, la forma urbana è rimasta la stessa. Ma questo è ovvio, in fin dei conti stiamo parlando di un brevissimo periodo storico. Ciò che invece a noi interessa mettere in evidenza è come, anche in questo caso, il cinema attraverso queste pellicole esaminate, arrivato ad una certa soglia temporale, non sappia fornire nulla di veramente alternativo rispetto ai caratteri attuali. La serie girata da Zemeckis si iscrive alla perfezione in quello che Castells chiama, riferendosi alla postmodernità, alla società generata dai flussi di comunicazione, *tempo senza tempo*.² Le tre puntate, ripetiamo divertentissime, sono in realtà solo un unico grande giro a vuoto su se stesse: non portano da nessuna parte, ma si auto valorizzano nel proprio movimento fittizio. L'abbiamo visto con Hill Valley: tra quella del 1985 e quella del 2015 praticamente nessuna differenza, a parte la già ricordata tecnologia. Per il resto stessi ambienti, stesse strade, stessa struttura sociale, stessi rapporti interpersonali, stesse case, stesso sistema di trasporto (le macchine, volanti e silenziose o meno, addensano ugualmente il traffico, che sia aereo o terrestre) però in una cornice colorata e allegra: in fin dei conti è questa l'idea della vita urbana spacciata dal "destino manifesto" americano. All'opposto, il regista of-

fre anche la *sua* idea di città *negativa* collocandola sempre nel 1985, ma in un alternativo 1895, non quello dove Marty è cresciuto. Abbiamo detto come ce la mostra: totalmente in decadenza, in socialmente in frantumi, amplificandone i caratteri inospitali attraverso una gamma di tonalità sature e contrasti tendenti al nero, come la notte che *perennemente* l'avvolge.

La trilogia di *Ritorno al futuro* si adegua quindi a essere, per quel che riguarda l'immagine della città proiettata *oltre, dopo*, in un qualche futuro, *limitata* ai modelli di un presente che non passa, e è proprio ciò a renderla uno dei prodotti cinematografici più rappresentativi della postmodernità.³

¹ Non sarà l'unico. Nel terzo episodio Marty McFly/Michael J. Fox si fa chiamare Clint Eastwood, attore sempre presente nella "trilogia del dollaro" leoniana. Per di più indossa un poncho simile a quello dell'"uomo senza nome" (interpretato dallo stesso Clint Eastwood) presente ne *Il brutto, il buono, il cattivo*. Da questo film Zemeckis riprende anche la scena dell'impiccagione di Marty McFly/Michael J. Fox alla struttura del municipio in costruzione, quando viene liberato da Doc con un colpo di fucile alla corda. Infine Marty McFly/Michael J. Fox, nella scena del duello finale, si ripara il torace con una lastra di metallo nascosta sotto il poncho, proprio come Eastwood in *Per un pugno di dollari*.

² Cfr. Manuel Castells, *La nascita della società in rete*, Università Bocconi, Milano 2008.

³ Cfr. David Harvey, *L'esperienza urbana. Metropoli e trasformazioni sociali*, il Saggiatore, Milano 1998.



STILL LIFE

Titolo originale /Sanxia haoren/ **Titolo internazionale** /Still life/

Lingua originale /Mandarino/ **Paese** /Cina/ **Anno** /2006/ **Durata** /108' /

Genere /Drammatico/ **Colore** /Colore/ **Audio** /Sonoro/ **Rapporto** /1,78:1/

Regia /Ja Zhang-ke/ **Soggetto** /Ja Zhang-ke/ **Sceneggiatura** /Ja Zhang-ke/Guan Na/Sun Jiamin/

Produzione /Tianyan Wang/Jiong Zhu/Pengle Xu/ **Distribuzione italiana** /Lucky Red/

Attori /Personaggi/ Tao Zhao/Shen Hong/Sanming Han/Han Sanming/

Fotografia /Nelson Yu Lik-wai/ **Suono** /You Wang/Yang Zhang/

Montaggio /Jing Lei Kong/ **Musica** /Giong Lim/ **Scenografia** /Jing Dong Liang/Qiang Liu/

Locations /Kui Men Gorge/diga delle Tre Gole, Fengjie, China

Temi /rapporto città-campagna/sprawl urbano/distruzione-ricostruzione



«Siamo arrivati, eccoci qua».
«Dove?».
«Vedi quell'erba che spunta, laggiù? Là c'è il numero 5. Scendi dai».
«Ma qui c'è solo acqua!».
«Fengjie è stata allagata. È il progetto san xian, non li leggi i giornali?».
«E gli abitanti?».
«Gli abitanti sono stati evacutati».

La storia: «La costruzione della diga delle Tre Gole prevede che il vecchio villaggio di Fengjie sia sommerso dalle acque. Un minatore da sedici anni lontano da casa decide così di farvi ritorno e, dopo aver ritrovato l'ex moglie, decide di risposarla. Anche l'infermiera Shen Hong torna a Fengjie in cerca del marito, ma i due decidono di porre fine al loro matrimonio».¹

Eccola qui la storia narrata dal film vincitore del Leone d'Oro alla Mostra del Cinema di Venezia del 2006, allora passato in rassegna a tarda notte e visto da ben pochi "addetti ai lavori", che in seguito, al momento della premiazione, sono apparsi come cadere dalle nuvole per l'inaspettata sorpresa.

Il regista è il giovane Jia Zhang-Ke, classe 1970, appartenente alla cosiddetta Sesta Generazione di cineasti cinesi. È questo è l'ambiente che forma il nostro Jia Zhang-Ke – inizialmente mal visto dalle autorità dello Stato per via dei suoi primi lavori – anche se l'ispirazione più forte gli proviene dai maestri della Quinta. «Sin dai primi film si nota che sebbene Jia viene accostato alla Sesta generazione per ragioni anagrafiche, sembra in parte discostarsene soprattutto per caratteristiche stilistiche. Innanzitutto, al contrario di registi di quella generazione, apprezza i film della Quinta, avendo dichiarato più volte di aver deciso di diventare regista dopo aver visto *Terra Gialla* (*Chen Kaige*, 1984), e da essi trae l'ispirazione per raccontare la Cina di oggi, con lo stesso sguardo carico di riflessioni che trascendono l'immagine, e che richiamano un nuovo sistema di valori che emerge nella Cina contemporanea. Il suo è uno stile

che comprende elementi del realismo, ma fatto di lunghi piani sequenza, in cui i fluidi movimenti della macchina da presa sono ricchi di uno sguardo partecipe e attento ai dettagli, soprattutto quelli fuori campo nei quali si percepisce la Cina circostante».²

Dopo queste necessarie premesse accingiamoci ora ad analizzare il suo quinto lungometraggio, *Still Life*, col quale è arrivato al pieno successo internazionale dopo i numerosi apprezzamenti ricevuti e andati alle sue precedenti opere. Ricordiamole in ordine cronologico: *Xiao Wu* (1997), *Platform* (2000), *Unknown Pleasures* (2002) e *The World*, quest'ultimo già presentato al pubblico veneziano nel 2004 dove compete per il Leone d'Oro, andato poi all'inglese *Vera Drake* di Mike Leigh.

L'occhio vitreo della mdp di Zhang-Ke, sempre teso a ricercare la sottrazione piuttosto che l'aggiunta (che "il meno è più" anche nella cinematografia?), a mostrare piuttosto che dimostrare, a riflettere e condividere piuttosto che denunciare, punta ora dritto sull'immenso cantiere a cielo aperto della diga delle Tre Gole, faraonica opera ingegneristica vaneggiata fin dai tempi del "Grande Timoniere" Mao Tse-tung. Prima di discutere direttamente del film potremo però spendere due parole sul documentario *Dong* che in un certo senso lo introduce, firmato dal medesimo regista. Dice Dario Zonta:

«*Dong* è un film su commissione su Liu Xiaodong, pittore di successo, portento della nuova scena artistica "d'avanguardia" cinese, che segue il processo di realizzazione di un dipinto, la serie a olio *Un letto caldo*, avente come soggetto la discussa diga delle Tre Gole sul fiume Yangtze. Xiaodong chiede a dodici operai della diga di posare come "modelli" per una messa in scena dei corpi, della natura e della tecnologia. Poi, lentamente, il film si sposta da questo centro e mette a fuoco lo sfondo e il contesto sociale della zona, diventando preludio di *Still Life* che è ambientato presso la stessa diga e racconta la vita degli uomini del luogo, i quali vedono distruggere la loro città per favorire lo sviluppo della regione».³

Iniziamo coll'indagare quel titolo altamente evocativo, *Still Life*, natura morta. È questo lo scenario su cui delicatamente si posa la mdp di Zhang-Ke, una terra millenaria custode della storia di un'intera civiltà ridotta oggi a discarica di macerie urbane e umane, dove la vita appare appunto come sospesa

nell'attesa della fine e di un probabile futuro, sempre più incerto. Non c'è alcun tipo di aura poetica nei termini natura morta, ma piuttosto un riferimento circostanziato alla staticità mortuaria della diga che da un certo momento in poi sostituirà completamente il naturale fluire delle acque del fiume, in una fotografia d'insieme in cui la composizione dello spazio «ha perso il fascino romantico delle composizioni artistiche e che invece rivela le ferite e le sofferenze di un mondo che non sembra più tanto convinto delle proprie scelte».⁴

Ci troviamo come detto lungo le sponde del fiume Yangtze, noto anche come Chang Jiang (letteralmente "Fiume Lungo"), e spesso mal indicato in italiano come "Fiume Azzurro" probabilmente in analogia al Fiume Giallo, lo Huang He. Comunque sia lo Yangtze è il terzo fiume al mondo per estensione, ben 6.300 chilometri, tradizionalmente considerato come il confine ideale tra il Nord e il Sud della Cina, e seconda culla, dopo il Fiume Giallo, della sua antichissima civiltà, asse baricentrico attorno al quale sono sorti prima la dinastia Han e successivamente i Tre Regni.

I resti di queste passate epoche storiche che avevano contribuito a fare della Cina il Celeste Impero, una civiltà fiorente e all'avanguardia nei vari campi della vita, nelle arti, nelle scienze, e soprattutto nella tecnologia almeno fino ai secoli in cui contemporaneamente in Europa fioriva il Rinascimento,⁵ vengono ora spazzate via, divorate dalla velocità distruttrice della tecnica odierna, di nuovo strepitosamente rifiorita dopo secoli di immobilismo ed ora impiegata in funzione del Capitale, con tutte le conseguenze del caso che, come mostra il film, si riflettono sull'assetto di vaste porzioni del territorio del Paese, sottoposto a ritmi di costruzione-distruzione che l'Occidente forse non ha mai visto.

Il mastodontico progetto della diga delle Tre Gole rientra quindi in tale contesto e nel suo altissimo grado intrinseco di tecnologia e tecnica ingegneristica si colloca pienamente nel grande solco storico cinese (nonostante il black-out dei secoli in cui a dominare su quel piano era l'Europa). È forse oggi l'opera che più segna e racchiude l'essenza del nuovo corso produttivo cinese, tiratosi definitivamente fuori dal suo immobilismo e dalla penetrazione delle potenze coloniali estere solo nel secondo dopoguerra, quando la guerra civile tra nazionalisti e *comunisti* portò alla vittoria di questi ultimi, alla fondazione della Repubblica Popolare e alla rivoluzione democratico-borghese. La conseguente

economia pianificata dall'*alto* diede avvio quello che potremmo definire un processo originario d'accumulazione capitalistica diffuso su tutte quelle terre immense spezzando il vincolo dei vecchi rapporti sociali della campagna, concentrando e *socializzando* le forze produttive su base capitalistica e traghettando a tappe forzate la Cina sul livello dei più moderni paesi capitalistici, come di fatto dimostra il suo presente.

Quindi ecco la diga – coltivata nei sogni di Mao fin dai primissimi anni del *suo* potere – la cui costruzione è stata completa nel maggio 2006 (anche se il progetto definitivo vedrà la luce nel 2009). Stando alle affermazioni ufficiali del governo cinese, la diga è stata costruita per contenere il rischio di inondazioni del fiume Yangtze nella parte meridionale del paese, per rendere navigabile il suo alto corso e per produrre energia elettrica. Forniamo ora qualche dato sparso per dare al lettore un'idea della sua, nel bene e nel male, grandiosità: la diga ha un'altezza di 185 m ed una lunghezza complessiva di 2309,47 m. Il bacino è lungo più di 600 km esteso per più di 10.000 kmq e contiene 22 miliardi di mc con l'acqua all'altezza normale di 175 mt sullo sbarramento, con una capienza massima di 39 miliardi di mc.⁶ La sua realizzazione ha comportato lo sfollamento di ben oltre un milione di persone, stando al 2006, e il governo ne prevede l'evacuazione forzata di altri quattro prevista nel prossimo decennio.⁷

Le conseguenze di tutto ciò si concretizzano nei numerosissimi villaggi millenari sommersi, i siti archeologici, le città sfollate, demolite e in parte annegate come la Fengjie del film di Jia Zhang-Ke, colta dal regista nella sua lenta agonia verso l'oblio delle acque. Con *Sill Life* ci troviamo ad analizzare una situazione di per sé paradossale rispetto a quanto fatto con altre pellicole: non la crescita e la condizione materiale di una particolare metropoli del pianeta, della *città*; al contrario, ci soffermeremo sulla sua cancellazione e rimozione dallo spazio metropolitano globale. Anche se, come vedremo infine, urbanisticamente parlando *ciò che si demolisce da una parte si edifica da un'altra*, in un processo continuo di distruzione e ricostruzione che non sembra prevedere alcuna soluzione di continuità in ambito capitalistico.

Still Life mostra, senza la pretesa di denunciare, come una città e tutto il suo passato venga trascinato nel baratro dei ricordi. A una dispersione di u-

manità segue un suo nuovo ricollocamento e ammassamento. Nella realtà infatti, per ogni città che scompare nel nulla delle acque un'altra ne sorge. Stanno spuntando come funghi, soprattutto lungo il bacino idrografico del fiume Yangtze, come Chongqing, una nuova municipalità di ben oltre 30 milioni di abitanti, sorta nel 1997 quasi dal nulla, più a monte della città di Fengjie, oggi sotto la sua giurisdizione – almeno ciò che ne resta.

Chongqing è uno di questi nuovi distretti metropolitani cinesi dell'interno, ipermoderni e ad altissima densità di popolazione (378 ab./km²), per di più in continua crescita tanto che su quei 30 milioni di abitanti solo 6 possono però essere considerati modernamente inurbati. Gli altri si arrangiano come possono. Di questi ultimi infatti, come dicevamo all'inizio 4 milioni verranno presto traslocati dalle rive del fiume che ora occupano verso un'area più interna, lontana dal centro della municipalità, entro i prossimi dieci anni, per «salvare l'ecologia locale, che peggiora di giorno in giorno». ⁸ Anche le istituzioni incominciano a notare che l'impatto ambientale ed umano della diga è stato e sarà tremendo.

Ma non solo poi lungo il sistema fluviale dello Yangtze si può assistere alla Cina che trasforma se stessa. Spostiamoci ad esempio lungo il bacino idrografico del Pearl River, giù a sud, sfociante nei pressi di Hong Kong. Qua, intrecciando le ramificazioni del fiume, vie di comunicazione e trasporto, con le strade elettroniche fornite dalle nuove tecnologie informatiche (che ovviamente anche in Cina oggi trovano un larghissimo impiego), e in un contesto di profonda economia globale, sta venendo alla luce ciò che Manuel Castell, lo abbiamo visto, definisce megacittà, da lui considerata la forma d'urbanizzazione del III millennio: in questo caso «il sistema regionale metropolitano Hong Kong-Shenzen-Canton-Pearl River Delta-Macao-Zuhai». ⁹

Per concludere, l'opera di distruzione-costruzione della Cina è senza sosta. La sua velocità incredibile. È un immenso cantiere a cielo aperto ove oggi la concentrazione di attrezzature edili è altissima e non solo richiama corpi vivi in ogni singolo cantiere come manodopera, ma anche giovani architetti da tutto il mondo, belli freschi di laurea, che vedono nel paese del Dragone il loro eden ideale dove sbizzarrirsi e magari trovare fama. Lo Stato li accoglie a braccia aperte. La questione però non andrebbe adagiata semplicemente sulle possi-

bilità offerte dallo stato cinese: in Cina si costruisce come in qualsiasi altro posto del mondo, anche se è vero che là lo Stato ha un potere decisionale molto più forte, pesante ed autoritario, in grado di mobilitare enormi piani di trasformazione del territorio impiegando gli enormi flussi di capitali che oggi l'attraversano. Ma allora la questione andrebbe ribaltata. È il Capitale che si trova a suo agio in Cina, ed è sempre al Capitale che piacerebbe un sacco cinesizzare l'intero pianeta con una simile intensità di costruzione e urbanizzazione, in un ciclo di valorizzazione senza soluzione di continuità. E poco importa se nel vortice venga trascinato l'Uomo ed ogni progetto razionale di assetto del territorio (che di per sé sarebbe già *materialmente* possibile) che segua i suoi reali bisogni e non la fame insaziabile di quell'*essere antropomorfo* in processo che s'è reso autonomo dall'uomo stesso. ¹⁰

Dal film è facilmente comprensibile come lo stile registico di Zhang-Ke faccia spesso uso di numerosi campi lunghi: ebbene il campo lungo è, in primo luogo, quello di un evento epocale, proprio la costruzione di questa enorme diga sullo Yangtze e di tutto ciò che abbiamo detto comporta. A inquadrature dal denso respiro paesaggistico e fotografico tese a cogliere anche nei dettagli l'evento epocale ed economicamente macrostrutturale, si abbinano le vicende minimali, appena intrecciate, anzi giustapposte l'una all'altra, dei due protagonisti che fanno l'elemento microstrutturale, ossia le vite quotidiane che dalla trasformazione vengono stravolte con assoluta indifferenza. Jia Zhang-Ke ci mostra la città da due prospettive: da un lato osservandola dall'esterno, dall'alto degli edifici rimasti in piedi o delle colline che la sovrastano, da cui si rivela quell'immensa natura morta evocata dal titolo; dall'altro addentrandosi in essa attraverso la narrazione di due storie parallele che ci permettono di scoprire l'eterno pulsare della vita anche in una situazione così estrema.

La compresenza di principi contrastanti sta alla base dell'architettura del film, costruito sulla dialettica tra coppie di opposti, tesa forse a richiamare il millenario principio del Tao: ad esempio la dialettica tra vuoto e pieno, a partire dallo svuotamento dei villaggi e dal loro riempimento con l'acqua del bacino artificiale, e quella tra innovazione e tradizione che vediamo marcata principalmente da quattro sequenze allegoriche. A grandi distese di macerie poi, nelle quali gli operai al lavoro appaiono come minuscole figure senza volto, si

susseguono angusti spazi chiusi in cui le proporzioni si invertono portando in primo piano tutti i segni di un'umanità sofferente ma piena di vita. La stessa dialettica degli opposti la ritroviamo anche nello spazio compreso nelle singole inquadrature: queste vengono *riempite* o *svuotate* del corpo umano che, se da principio assente, fa il suo ingresso solo in un secondo momento, oppure abbandona l'inquadratura mentre questa continua anche in sua assenza.

Partiamo subito dalla prima scena. «Un gruppo di persone trasportate da un traghetto viene ripreso da un lento carrello laterale ripetuto due volte, con una leggera ma significativa differenza tra l' uno e l' altro, per la diversa distanza con cui l' obiettivo riprende i volti delle persone. Come se in questo modo il regista volesse dirci che non basta un solo sguardo per capire davvero il mondo che ci circonda e che "rivedere" le cose può servire a penetrarne davvero il significato».¹¹ Anche la fotografia pare suggerire il medesimo intento. Inizialmente l'inquadratura è fuori fuoco, poi, sempre con estrema lentezza, si assesta fino a mostrarci giocatori di carte, vecchi, donne, i cui corpi svestiti, sudati e bofonchianti per via della grande umidità che si soffre in quei luoghi geografici a ridosso del bacino delle Tre Gole sono forse il biglietto da visita più chiaro sullo stato di precarietà e smarrimento che la pellicola si appresta a far vivere allo spettatore. La mdp scivola su questi corpi seminudi, infine si ferma sul nostro uomo in canottiera, il minatore Han Sanming/Han Sanming, giunto fino a Fengjie per ritrovare la donna lasciata sedici anni fa dalla quale ha avuto una bambina, mai vista. Dopo aver gettato il nostro sguardo prontamente nel mezzo di quel vivo insieme umano Zhang-Ke stacca sul contesto, riprendendo il lento avanzare del battello fino all'attracco.

Ecco che qui l'obiettivo si apre ad una prima panoramica generale sulla città, o meglio a quello che ne rimane. Allo sbarco Han si trova immerso in un paesaggio che non riconosce affatto, completamente trasfigurato rispetto a quello conservato nei suoi antichi ricordi. Fengjie sta per essere sommersa dalle acque della diga e più queste salgono più una parte del passato scompare inghiottita, così come sale lo smarrimento del povero minatore, il cui volto muto, apatico e freddo è ora lo specchio del paesaggio che ha di fronte a sé.¹² La regia in questi casi si fa contemplativa, può ricordare anche l'opera di Ozu, così come lo spaesamento di Han alcune atmosfere proprie di Antonioni.

Non riconosce nulla, non ha più punti di riferimento sui quali tentare di ricostruire una sorta di mappa mentale del luogo. Per orientarsi un minimo, per riuscire a rintracciare il luogo dove viveva e forse vive tutt'ora la sua vecchia moglie, è costretto a chiedere aiuto ad un giovane del posto, che lo scarrozza in motocicletta per quella che fino a poco tempo fa era l'area urbana di Fengjie, ora un indefinibile accumulo di costruzioni sommerse, semiabbattute, lembi di terra ricoperti da macerie, sponde del fiume su cui sono aggrappati, come in un estremo tentativo di salvezza dal crescere del livello delle acque, fatiscenti palazzine popolari e antiche case di un passato che presto svanirà senza lasciare traccia di sé.

Concentriamoci su Fengjie, centro nevralgico del progetto della diga e allo stesso tempo sua prima vittima. La sua area urbana comprendeva circa un centinaio di villaggi, alcuni dei quali risalenti a ben 2000 anni fa, all'epoca della dinastia Han. Ma la velocità con cui l'acqua sale è indifferente a ciò, come è indifferente la velocità con cui la Cina sta mangiando il proprio passato che per l'attuale corso economico rappresenta solo un ingombrante fardello.

Ogni tanto per le strade viscidie, umide o imbrecciate ci si imbatte in cartelli e scritte sui muri che indicano la quota del livello raggiunto dall'acqua della diga nella terza fase del riempimento del bacino: 156,3 mt, la quota fissata da raggiungere, imposta dallo Stato. La mdp di Zhang-Ke si aggira tra palazzi sventrati, fatiscenti, molto spesso rimasti semplici telai strutturali vuoti. Sembra che su tutto si sia depositata una patina perenne d'umidità soffocante, che rallenta anche le continue operazioni di sfollamento nel loro proseguire senza sosta per tutto il film.

Gli addetti ai lavori della diga (lo Stato li ha richiamati da tutto il Paese per lavorare keynesinamente alla grande opera) passano di casa in casa con un secchio di vernice ed un pennello, marchiando i muri grigi di quelle che devono essere al più presto abbattute. Le marchiano come farebbero con chi è appestato, indesiderato, e deve essere fatto sparire al più presto.

Ma il massimo grado di disfacimento del corpo urbano di Fengjie lo si comprende pienamente alla vista di interi quartieri in demolizione trasformati in enormi cantieri edili "al contrario", dove si distrugge invece di costruire. Lì trova lavoro Han, la cui ricerca della moglie e della figlia va più alla lunga del pre-

visto. La mdp non può che inquadrare macerie, sono dappertutto. La demolizione dei palazzi procede per lo più brutalmente, a colpi di mazze ferrate. L'insieme degli operai che vi lavorano, battendo sul cemento, crea una sorta di ritmo, di colonna sonora che accompagna e scandisce le loro giornate. Non hanno alcuna protezione, e intorno a loro ogni tanto vien giù qualche parete, ma nessuno sembra farci troppo caso.

Qui al cantiere Han fa la conoscenza di un altro giovane del luogo con cui stringe amicizia. Vanno a pranzo insieme, siedono seminudi a tavola, intavolano una discussione e sembrano essere l'uno il contrario dell'altro: Han è nostalgico, malinconico, incarna il passato; il giovane invece aspira ad una vita pienamente all'occidentale, scimmiotta i film hollywoodiani e s'atteggia a piccolo boss di quartiere. Le loro differenze sono esaltate anche dalle diverse suonerie dei loro cellulari, uniche presenze tecnologiche contemporanee oltre alla diga, che confrontano come due adolescenti. Sulle note di quella uscita dal cellulare del giovane, una struggente canzone d'amore ambientata sul fiume, la mdp stacca prima su di un televisore acceso che trasmette quelle che sembrano a tutti gli effetti le proteste della popolazione locale per via della diga, poi ci trasporta ancora una volta attraverso lunghe carrellate sullo Yangtze che scorre lento nella valle sempre più ricolma d'acqua.

Versi canzone

Ecco Han che guarda con la solita aria triste l'imbocco delle Tre Gole ricoperto di nebbia. Il cielo grigio e perennemente occupato da nuvole compatte è presto solcato da quello che sembrerebbe un disco volante, comunque una forte luce che lo taglia volando subito via. È questa la prima delle quattro scene allegoriche che il regista ha inserito lungo lo svolgimento del film. Seguendo la traiettoria della luce la mdp stacca in un altro punto della gola, inquadrando Shen Hong, l'altra protagonista della storia parallela a quella di Han, che segue con lo sguardo quella luce sparire dietro le colline della valle.

Anche la sua vicenda è incentrata sulla ricerca: il marito è scomparso da due anni e lei da allora non ha avuto più sue notizie. Lo cerca in lungo e in largo, nelle fabbriche statali arrugginite e dismesse, che costellano i fianchi delle colline apparendo come dei relitti di scafi lì arenati da tempo immemore, una volta che le acque si sono ritirate. Solo che ora quelle acque stanno nella real-

tà tornando e per loro, le aziende statali, molte delle quali improduttive ed inutili al nuovo corso economico *all'occidentale*, è giunto il momento di sparire.¹³

Con la storia di Shen scopriamo però anche l'altra Fengjie, quella che non sta per essere demolita, anche se forse per via della sua estetica architettonica lo meriterebbe: Jia Zhang-Ke ce la mostra come un ammasso di enormi palazzoni bianchi e sporchi, che cingono in abbracci tentacolari i dorsali e i crinali delle colline, schiacciati l'uno sull'altro come a riempire le inquadrature che la mdp compie per le sue vie. Questa parte di città è frutto anche dell'ampliamento a cui è stata sottoposta ai fini di ospitare una parte di quella popolazione sfollata. Il regista segue la donna inoltrarsi fin dentro ad un palazzo in costruzione di cui è presente solo lo scheletro: il rettangolo senza tamponatura creato dall'intersezione tra pilastri e travi crea una sorta di ulteriore inquadratura che collima il paesaggio appena descritto avvolto da una nebbia (forse dovuta per lo più a smog), che sembra perenne, correlando e confondendo l'interno con l'esterno in questo gioco di doppia inquadratura, che ritroveremo anche in altre scene.

Shen Hong, sempre più smarrita in quel labirinto urbano, chiede aiuto nei pressi del cantiere archeologico, dove fino ad un anno prima lavorava il marito, ma di lui ancora nessuna traccia. Le tracce sepolte di un lontano passato urbano appaiono nella stessa inquadratura delle palazzine popolari che le sovrastano dai fianchi della collina. «*Abbiamo appena trovato resti della dinastia Han dell'ovest*» grida entusiasta qualcuno, mentre attorno a loro i condomini vengono smontati pezzo per pezzo: il passato riacquista una luce pur breve prima di essere spedito come merce dietro le vetrine di qualche museo, e il presente smantellato. Un mondo crolla ma nessuno sembra farci caso. Fanno quasi tenerezza quei pochi archeologi ancora intenti a scavare con le loro palette tra i nuovi resti rinvenuti, incastonati tra cumuli di macerie e vecchi palazzi, spettrali come il gusto estetico dell'edilizia socialista surrogata dal realismo sovietico con quel tocco falsamente esotico ma propriamente cinese.

Shen Hong viene allora ospitata in casa da un ex collega del marito scomparso ed ora irrintracciabile. Dalla terrazza in cui discutono la mdp inquadra un bizzarro edificio sullo sfondo, architettonicamente quasi indescrivibile, composto da una serie di volumi scatolari accatastati l'uno sull'altro fino a

comporre un unico volume dalla base stretta e dal prospetto simmetrico. A sera vanno ad una festa in terrazza dove un ingegnere coi suoi colleghi ammira il ponte sottostante, a "via intermedia", col piano della strada a metà altezza rispetto all'arco di sostegno:

«Questo è il mio ultimo lavoro. È costato 240 milioni».

«Un'opera imponente! Incarna gli ideali del Presidente Mao».

«Come mai le luci non sono ancora accese?».

«Le accenderanno subito, vedrà!».

«Dovrebbero già esserlo. Ora mi faccio sentire. Mi passi il telefono. Direttore Luo, i miei ospiti sono arrivati. Perché le luci sono ancora spente? Le accenda subito, va bene? Al mio segnale. Uno, due, tre. Luce!».

L'ingegnere lamenta coi responsabili che le luci che lo dovrebbero addobbare come un albero di natale non sono accese. Eppure dovrebbero, altrimenti da dove si percepisce la potenza della nuova Cina? Questo sembrano dire. Verrebbe da pensare che l'energia prodotta dalla diga se ne vada in buona parte per questo genere di tronfie spettacolarizzazioni del potere statale.

E veniamo ora alla seconda scena allegorica. È ancora notte. L'orrendo palazzo dalla composizione assurda che vedevamo prima dalla terrazza dove discutevano Shen Hong e l'amico trema e ribolle come un missile spaziale pronto a partire, e di fatto, all'improvviso, decolla verso il cielo buio, con la sua scia di fuoco tracciata nell'aria. Che Zhang-Ke abbia voluto con questo sottolineare l'ultima smania di grandezza dello Stato? Quella della pretesa conquista del cosmo nonostante la pesantezza del suo deretano industriale se confrontato con quello dell'Occidente (senza con questo giustificare la pretesa e non riuscita conquista del cosmo da parte di quest'ultimo, che di per sé resta umamente e scientificamente assurda)? Non lo sappiamo, ma ci piace pensarlo.

Comunque, la mattina successiva Shen Hong ritrova finalmente suo marito, ma non è contenta, tutt'altro. La scena dell'incontro si sposta ai piedi della grande diga che corre lungo tutto lo sfondo dell'inquadratura. Sulla riva del fiume, tra le scogliere e la scarpata in cemento, si consumerà un ultimo struggente ballo tra i due e poi la richiesta di divorzio da parte di lei suggerirà il definitivo addio. La diga, già in parte funzionante, assiste nel suo fluire di acque ininterrotto.

Lei si imbarcherà per Shanghai, alla foce del fiume. Vediamo la nave passare oltre una delle Tre Gole ricolme di vegetazione. Una voce gracchiata dal televisore dice: «Molto tempo fa, all'epoca della dinastia Tang, il famoso poeta Li Bai scrisse proprio qui il suo celebre componimento intitolato "Fra le nuvole colorate di: "Viaggio notturno di diecimila leghe per Jiangling. Gli strepiti delle scimmie suonano ininterrotti su entrambe le rive, e la mia piccola barca diviene più pesante di diecimila montagne". Oggi, grazie al progetto San Xian, questi luoghi tornano ancora una volta al centro dell'attenzione. Nel corso degli anni la costruzione della diga di San Xian è stata il sogno di numerosi esponenti del Partito Comunista Cinese. La popolazione dell'intero bacino ha contribuito con grande impegno alla realizzazione dell'ambizioso progetto. Il primo marzo del 2006 il livello dell'acqua salirà fino a 156.3 mt, e le piccole case che potete vedere sulle due sponde saranno completamente sommerse». Difficile non cogliere in tali parole l'involontaria ironia che contengono.

Lasciamo andare Shen Hong, la sua storia è finita. Torniamo dal minatore Han. Egli continua imperterrito a lavorare al cantiere di demolizione e a frequentare la locanda, dove ora il regista colloca la terza scena allegorica: tre individui sono seduti attorno ad un tavolo. Sono vestiti con abiti regali del passato e sembrano quasi delle maschere. Il loro sguardo o è perso nel vuoto o fisso sui videogames tascabili coi quali sono intenti a giocare. In essa è evidente la volontà di mostrare come le tradizioni non riescano a tenere il passo con la contemporaneità, alla quale o si adeguano o soccombono.

Nel frattempo altre case vengono marchiate, tra cui l'ostello del signor Ho in cui alloggia Han. Perduta la sua attività, si ritroverà a vivere letteralmente sotto un ponte, in una casa ricavata sotto la sua arcata, con tamponature sui due lati e aperture a mo' di finestre sul panorama sottostante: inizialmente Jia Zhang-Ke non ci dà punti di riferimento per capire dove siamo. La mdp parte dall'interno. È buio, Han e Ho discutono attorno al letto. Solo quando il primo se ne va uscendo dalla porta d'ingresso e la mdp è piazzata all'esterno scopriamo il suo nuovo rifugio urbano.

Finalmente anche Han però ritrova sua moglie. Il loro incontro, a differenza dell'altra coppia, è felice: decidono di tornare a vivere insieme. La scena del loro riconciliamento avviene su di un piano di un edificio semisventrato. Un

grande buco sulla parete al loro fianco ci lascia scoprire uno scorcio di panorama urbano che si perde in lontananza. Sullo sfondo ci sono alcuni alti palazzi. Anche in questo caso il buco funge da seconda inquadratura. Non appena riconciliati uno dei palazzi sullo sfondo crolla. Lo guardano quasi indifferenti attraverso il buco, abbracciati.

L'ultima scena è un po' un ritorno alla prima. Il cerchio si chiude. La mdp getta il nostro sguardo di nuovo in un affollato insieme di corpi ammassati e seminudi, intenti a cenare: fumando e brindando alla loro amicizia decidono di seguire Han alle miniere su a nord, a cui vuol fare ritorno con la moglie. La mattina seguente partono sacchi in spalla attraversando gli onnipresenti cumuli di macerie. Han si ferma un attimo, resta indietro, si volta in direzione di ciò che resta della città e fissa un funambolo che cammina in equilibrio sulla corda tra due palazzi. Dopo qualche istante esce dall'inquadratura, lasciando in essa solo il funambolo concentrato nell'attraversamento. È l'ultima scena allegorica del film, e vale per un intero Paese, se non per il mondo intero: indietro non si può più andare, è impossibile, resta solo la possibilità di andare avanti, senza compiere però ulteriori passi falsi. A cadere basta un attimo.

¹ Dario Zonta, Recensione in *Duellanti* n. 33, marzo 2007.

² Consultabile all'indirizzo

http://www.tuttocina.it/mondo_cinese/128/128_gagl.htm#2a

³ Dario Zonta, Recensione, cit.

⁴ Paolo Mereghetti, Recensione in *Il Corriere della Sera*, 23 marzo 2007.

⁵ Riportiamo un breve estratto da *La nascita della società in rete* di Castells, dove il

sociologo si chiede se si «può avviare un processo accelerato di modernizzazione tecnologica capace, nel giro di pochi anni, di cambiare la sorte delle economie, della potenza militare e del benessere sociale. La capacità o l'incapacità delle società di controllare la tecnologia, e in particolare le tecnologie decisive sotto il profilo strategico in ciascun periodo storico, influiscono notevolmente sul loro destino, al punto che si potrebbe asserire che, sebbene la tecnologia di per sé non determini l'evoluzione storica e il cambiamento sociale, essa (o la sua mancanza) rappresenta la capacità delle società di trasformare se stesse, nonché gli usi secondo cui, sempre in un processo conflittuale, decidono di impiegare il proprio potenziale tecnologico. Pertanto, intorno al 1400, quando il Rinascimento europeo gettava le fondamenta intellettuali per il cambiamento tecnologico che avrebbe dominato il mondo tre secoli più tardi, la Cina era, secondo Mokyr, la civiltà più tecnologicamente avanzata del mondo. In Cina, le invenzioni principali si erano già sviluppate da secoli, persino un millennio e mezzo prima, come già nel 200 a.C. gli altoforni per la fusione del ferro. Inoltre Su Sung, nel 1086 d.C., introdusse l'orologio ad acqua, che superava in precisione gli orologi meccanici europei dello stesso periodo. L'aratro in ferro fu introdotto nel VI secolo e adattato per la coltivazione del riso nei campi inondatai due secoli più tardi. Nel settore tessile, il filatoio a mano comparve nel XIII secolo come in Occidente, ma si sviluppò con maggiore rapidità in Cina, dove esisteva una tradizione antichissima di sofisticati attrezzi da tessitura: i telai per tessere al seta venivano utilizzati già ai tempi degli Han. Lo sfruttamento dell'energia idrica avvenne in parallelo con l'Europa: nell'VIII secolo i cinesi usavano magli a leva idraulici, e nel 1280 ci fu un'ampia diffusione della ruota idraulica verticale. I viaggi oceanici, prima che per i vascelli europei divennero più agevoli per i cinesi: essi inventarono la bussola intorno al 960 d.C. e, alla fine del XIV secolo, le loro giunche erano le navi più avanzate del mondo, consentendo lunghi viaggi per mare. In ambito militare, oltre ad inventare la polvere da sparo, i cinesi svilupparono un'industria chimica in grado di fornire potenti esplosivi; inoltre, la balestra e il trabocco furono impiegati dagli eserciti cinesi secoli prima rispetto all'Europa. In medicina, tecniche quali l'agopuntura producevano risultati straordinari, che solo di recente sono stati universalmente riconosciuti. E la prima rivoluzione nell'elaborazione delle informazioni avvenne naturalmente in Cina: la carta e la stampa sono invenzioni cinesi. La carta venne introdotta in Cina mille anni prima che in Occidente, e la stampa ebbe inizio probabilmente nel tardo VII secolo. Come Jones scrive: "La Cina nel XIV secolo arrivò a un soffio dall'industrializzazione". Il fatto che questo passo non lo abbia compiuto, ha cambiato la storia del mondo. Quando nel 1842 le guerre dell'oppio portarono al dominio coloniale britannico, la Cina troppo tardi capì che l'isolamento non poteva proteggere il Regno

di Mezzo dalle dannose conseguenze dell'inferiorità tecnologica. Ci è voluto più di un secolo perché iniziasse a riprendersi da questa deviazione catastrofica della sua traiettoria storica. Per un corso storico così sbalorditivo le spiegazioni sono numerose e controverse, e questo prologo non consente di entrare nella complessità del dibattito». Manuel Castells, *La nascita della società in rete*, Università Bocconi, Milano 2008, pp. 7-8.

⁶ La centrale elettrica è dotata di 26 turbine Francis ciascuna di 700 MW di potenza nominale per un totale di 18,2 GW. La produzione annua stimata è attorno ai 305.000 TJ ovvero 84,7 TWh annui cioè circa il 3% dell'energia elettrica consumata in Cina, che corrispondono a circa 140 milioni di barili di petrolio. La media portata del fiume alla foce è di circa 33.000 m³/s. La diga è in grado di avere una portata massima di 110.000-115.000 m³/s. Informazioni consultabili all'indirizzo http://www.corriere.it/Primo_Piano/Esteri/2006/05_Maggio/20/diga.shtml

⁷ Informazioni consultabili all'indirizzo

<http://new.asianews.it/index.php?l=it&art=10547>

⁸ Informazioni consultabili all'indirizzo

<http://new.asianews.it/index.php?l=it&art=10547>

⁹ «Nel 1995, tale sistema spaziale, ancora senza nome, si estendeva su 50.000 kmq, con una popolazione totale compresa tra 40 e 50 milioni di persone, a seconda di dove vengono definiti i confini. Le unità di questa megacittà, che si estende su un paesaggio prevalentemente rurale, erano funzionalmente connesse e comunicavano quotidianamente attraverso un sistema di trasporto multimodale che comprendeva ferrovie, autostrade, strade provinciali, hovercraft, imbarcazioni e aerei. Erano in costruzione nuove superstrade e le ferrovie venivano completamente elettrificate e raddoppiate nei binari. Un sistema di comunicazioni a fibre ottiche stava per collegare l'intera area sia internamente sia con il resto del mondo, principalmente mediante stazioni terrestri e telefonia cellulare. Era in corso la costruzione di cinque nuovi aeroporti a Hong Kong, Macao, Shenzhen, Zhuhai e Canton, con una capacità prevista di traffico passeggeri di 150 milioni di persone l'anno. Si stavano costruendo nuovi porti per navi container a Lantau Nord (Hong Kong), a Yantian (Shenzhen), Gaolan (Zhuhai), Huangpo (Canton) e Macao, che sarebbero andati a sommarsi a quella che era già la maggiore capacità portuale del mondo. [...] Questo processo accelerato di industrializzazione orientata all'esportazione e di collegamenti commerciali tra la Cina e l'economia globale ha comportato un'esplosione urbana senza precedenti. La Zona Economica Speciale di Shenzhen, al confine con Hong Kong, è passata da zero a 1,5 milioni di abitanti tra il 1982 e il 1995. I governi locali dell'intera area, pieni di denaro proveniente dagli investitori cinesi d'oltremare, si sono imbarcati nella realizzazione di grandi progetti, il più sorprendente dei quali, ancora in fase di progettazione nel momento in cui scrivo, è la decisione dell'amministrazione locale di Zhuhai di costruire un ponte lungo 60 km sopra il mare cinese meridionale per collegare Zhuhai a Hong Kong. La metropoli della Cina meridionale, ancora in formazione ma sicura realtà, è una nuova forma spaziale. Non è la tradizionale megalopoli identificata da Gottman negli anni Sessanta sulla co-

sta nordorientale degli Stati Uniti. A differenza del caso classico, la regione metropolitana di Hong Kong-Guandong non è costituita dalla conurbazione fisica di unità urbane/suburbane che si susseguono, ciascuna con relativa autonomia funzionale. Essa sta rapidamente divenendo un'unità economicamente, funzionalmente e socialmente interdipendente, e a maggior ragione dopo il ricongiungimento di Hong Kong e Macao alla Cina. Esiste, tuttavia, una considerevole discontinuità spaziale nell'area, con centri urbani separati da insediamenti rurali, terreni agricoli e zone non sviluppate, e con stabilimenti industriali disseminati in tutta la regione. La vera spina dorsale della nuova unità spaziale sono i suoi collegamenti interni e l'indispensabile connessione dell'intero sistema all'economia globale attraverso molteplici vie di comunicazione. I flussi definiscono forma e processi spaziali. All'interno di ogni città, all'interno di ogni zona, si verificano processi di segregazione e segmentazione, secondo uno schema con infinite variazioni. Tale diversità segmentata, però, dipende da un'unità funzionale contraddistinta da gigantesche infrastrutture a uso intensivo di tecnologia, che sembrano conoscere quale unico limite la quantità di acqua dolce che la regione è ancora in grado di recuperare dalla zona del Dongjiang. È probabile che la metropoli della Cina meridionale, adesso solo vagamente percepita in gran parte del mondo, diventerà il volto urbano più rappresentativo del XXI secolo». Manuel Castells, *op. cit.*, pp. 466-470.

¹⁰ Cfr. Jacques Camatte, *Il capitale totale. Il "capitolo VI" inedito de "Il Capitale" e la critica dell'economia politica*, Dedalo libri, Bari 1976.

¹¹ Paolo Mereghetti, Recensione, cit.

¹² «Still Life, il film di Jia Zhang-Ke che ha vinto l'ultimo Leone d'Oro, potrebbe tornare utile a qualche professore di Lettere impegnato a spiegare ai ragazzi il «correlativo oggettivo», ovvero la corrispondenza tra un paesaggio esterno e un paesaggio interiore. Di solito lo si affronta parlando di Montale, si evidenzia la natura brulla e avara e resistente della costa ligure che appare nei versi del nostro premio Nobel e che raccoglie sentimenti e pensieri nascosti. Oppure si cerca di far notare come le bottiglie di Morandi non sono solo bottiglie ma stati d'animo, sequenze malinconiche di pensieri. Ma *Still Life* sarebbe la lezione perfetta per fare luce su questa forma poetica che, senza inutili ruminamenti psichici, in un attimo ci rivela ansie e speranze di un cuore. Un paese è stato in gran parte sommerso dall'acqua di un nuovo bacino idrico. Là dove c'erano case, strade, botteghe, abitudini, giornate di sole o di pioggia, ora c'è solo acqua: e non è finita, perché le case più in alto saranno cancellate dall'onda, tanti operai lavorano per demolirle, secoli di storia umana stanno per essere affogati dalla modernità, che tira dritto obbedendo solo alle ragioni dell'utilità e della convenienza». Marco Lodoli, Recensione in *Diario*, 30 marzo 2007.

¹³ «Tra il 1996 e il 2001 il numero di industrie di proprietà statale è stato ridotto del quaranta per cento e l'incredibile numero di trentasei milioni di lavoratori sono finiti in esubero. Ufficialmente c'è stato un piccolo aumento nell'occupazione, ma si tratta di un gioco di prestigio statistico, perché i lavoratori dimessi dallo stato sono stati posti in una categoria speciale che ha fatto sì che non venissero contati come senza lavoro, in quanto godevano ancora di una qualche assistenza sociale tramite le loro unità di lavo-

ro. in realtà la disoccupazione urbana è stimata tra l'otto e il tredici per cento». Mike Davis, *Il pianeta degli slum*, Feltrinelli, Milano 2006, p. 152.



SUCKER FREE CITY

Lingua originale/Inglese/Mandarino/**Paese**/USA/**Anno**/2004/**Durata**/113'

Genere/Drammatico/**Colore**/Colore/**Audio**/Dolby Digital/**Rapporto**/Film TV/

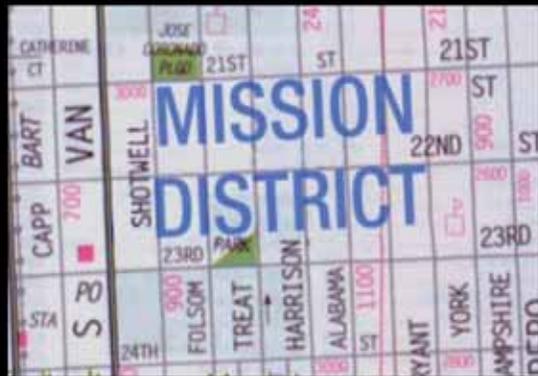
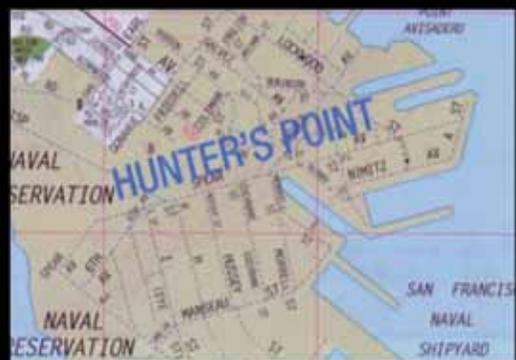
Regia/Spike Lee/**Soggetto**/Alex Tse/**Sceneggiatura**/Alex Tse/

Produzione/Spike Lee/Alex Tse/Preston L. Holmes/Sam Kitt/

Attori/Personaggi/Jan Cilliers/Nick Wade/Ken Leung/Lincoln Ma/Anthony Mackie/K-Luv/Darris Love/Sleepy/Laura Allen/Samantha Wade/T.V. Carpio/Angela Tsing/

Fotografia/César Charlone/**Suono**/Paul Hsu/**Montaggio**/Barry Alexander Brown/**Musica**/Terence Blanchard/**Scenografia**/Kitty Doris-Bates/**Effetti speciali**/Jan Cilliers/**Locations**/San Francisco, California, USA

Temi/*gentrification*/polarizzazione sociale e urbana



«Ci guardano venire a vivere qui, e che cosa vedono? Vedono la stessa cosa che gli accade ormai da decenni. Vedono gente con un minimo di soldi che viene a vivere qui e fa alzare i prezzi delle case, e i poveri se ne devono andare. È la stessa cosa che è accaduta a Fillmore, a Westmar Addition e ora a Mission».

«C'hanno cacciato da Mission e ora sia qui [Hunter's Point], te lo ricordi, non è vero?».

«Sì, ma loro non lo sanno».

La storia: Le vicende di tre ragazzi, un afroamericano, un bianco e un cinese, si intrecciano in tre differenti quartieri di San Francisco: Hunter's Point, Mission District e Chinatown.

Cominciamo col dire che Sucker Free City, come ad esempio Frisco, è uno dei nomignoli con cui viene solitamente indicata la città di San Francisco. Il film è stato diretto da Spike Lee nel 2004, che per l'occasione ha lasciato la sua amata New York e i rossi palazzi popolari di Brooklyn visti in *Fa la cosa giusta* per girare nelle strade di questa città che s'affaccia sull'oceano pacifico; città ben poco esplorata dal cinema.

In realtà l'opera in questione non è una produzione cinematografica, e pertanto non ha mai visto il buio della sala. Nata come episodio pilota di una serie televisiva americana dovuta trasmettere dalla TV satellitare *Showtime*, e in seguito mai realizzata, è diventato un progetto autonomo di Lee trasmesso solamente sul piccolo schermo e uscito in DVD.¹ In Italia è stato possibile vederlo finora solo sulle reti *Sky*.

Se ne è venuto fuori un film per la TV ciò non significa che la qualità della pellicola sia "televisiva". Al contrario, ha tutti i requisiti per essere affiancata ai prodotti pensati per il grande schermo; e se poi teniamo conto a quanti lungometraggi di bassa qualità, con sceneggiature ridicole o puramente commer-

ciali girano per le sale di tutto il mondo fa riflettere che *Sucker Free City* sia relegato nei limiti del tubo catodico.

Con questo non vogliamo sostenere che il film di Lee sia capolavoro, ma nella sua fattura dimostra una qualità e un impegno alle spalle non indifferente né scontato. A cominciare dalla sceneggiatura di Alex Tse e dai suoi dialoghi, proseguendo poi alla fotografia, altamente contrastata, dai colori saturi e acidi che bene si adattano a ciascuno dei contesti urbani ed interni architettonici mostrati, riflettendone l'ambiente umano e le atmosfere. Il regista fa un largo utilizzo della camera a spalla, frenetica, nervosa, che raramente lascia spazio alle carrellate, ai fluidi movimenti di macchina e alle zommate ammirate in *Fa la cosa giusta*. La mdp sta spesso addosso ai corpi dei protagonisti, vi si incolla, scatta e freme nei momenti d'azione, passa rapidamente da uno all'altro senza staccare mai. Insomma, un prodotto fatto con stile, non il solito lavoro di routine che potrebbe essere visto in televisione.

E poi c'è lei, San Francisco, la protagonista. Come detto, questa città non è mai stata troppo esplorata dalla cinematografia nonostante la sua baia da cartolina e il Golden Gate. I più se la ricorderanno forse per la famosa serie TV *Le strade di San Francisco*, dove a farla da padrone erano proprio le sue celeberrime strade dall'accentuata pendenza, dovuta all'orografia collinare su cui la città è stata costruita, e dove le macchine sobbalzavano in aria ad un dosso dopo l'altro, sfrecciando a tutta velocità tra le strette case bianche in legno e a schiera che chiudevano ai lati le carreggiate. Ecco, questa è proprio l'immagine classica e un po' stereotipata che manca dal film di Lee, come del resto la baia e il famoso ponte rosso che la attraversa.

In compenso il regista ci porta a conoscere ed esplorare tre quartieri marginali rispetto a quelli che finiscono sulle cartoline patinate per i turisti, a parte forse Chinatown, qua vista però in un'ottica più reale e meno artefatta rispetto ai soliti luoghi comuni che sarebbe stato fin troppo facile mostrare. Gli altri due quartieri sono Hunter's Point e Mission District. Ponendo lo sguardo su queste tre differenti parti di cui si compone San Francisco, Lee ne racconta non solo il tessuto urbano e i mutamenti che questo nel tempo ha dovuto subire, quanto gli insiemi umani che li popolano, la società che ne vien fuori, così come il forte senso di appartenenza alle comunità, dai marcati connotati etnici,

li formatesi e ricattati, e le conseguenze in loro seno seguite a determinate politiche economico-urbane calate dall'alto. È qui che notiamo il pregio più evidente di *Sucker Free City*, la sua capacità di raccontare l'incontro-scontro tra queste differenti parti di quel tutto che è la città senza scadere nei luoghi comuni e nella retorica.

Come in ogni opera di Lee, anche in *Sucker Free City* la "questione razziale" emerge, ma in fondo è vista più come una conseguenza diretta dell'organizzazione del territorio per bande e dei traffici d'affari illegali lì praticati in concorrenza l'un con l'altro che come odio e rivalsa interetnica. Di fatto questa c'è, ed accompagna quel senso d'appartenenza che dicevamo poc'anzi, ma rimane semplicemente gridata verbalmente al momento dello scontro.

Il film inizia con il globo terracqueo al centro dell'inquadratura. Partono i titoli di testa. Poco per volta l'inquadratura restringe il campo scattando in avanti, verso gli Stati Uniti, passando dalla precedente, distante, a quella più ravvicinata attraverso l'uso del *morphing*. Se non fosse per questo ci sembrerebbe quasi di vedere o utilizzare Google Earth. Ecco che l'inquadratura stringe ancora, passa sulla faglia di Sant'Andrea, fino ad arrivare alla baia di San Francisco. Qua, ormai da una posizione ottimale per cogliere il suo reticolato urbano di strade, l'immagine da satellite muta in una planimetria cartografica incentrata sul primo quartiere, Hunter's Point, che Lee ci porta a scoprire, accompagnato da una voce e da una didascalia che scorre sullo schermo al fine di introdurci brevemente la sua storia:

«Nel 1974 la Marina degli Stati Uniti chiuse il cantiere navale nella zona di Hunter's Point, e molte famiglie afroamericane che vivevano lì da generazioni persero il lavoro. Lo smantellamento dell'area lasciò un'eredità mortale di rifiuti tossici. Oggi Hunter's Point registra il più alto tasso di cancro dello stato».

Il quartiere è uno dei più poveri e abbandonati della città, popolato quasi esclusivamente da neri. Affaccia sul mare ed è questo l'unico frammento della famosa baia che Lee ci permette di vedere, solo in una piccola scena poi, girata tra i rottami arrugginiti dell'ex cantiere navale. Il quartiere è arrampicato su una lieve pendenza. Notiamo case singole e condominiali, entrambi in legno dipinto di bianco, con intorno semplici giardinetti separati da reti metalliche. Nei cortili pubblici vengono stesi i panni ad asciugare. Lee introduce il quartie-

re dopo un breve inseguimento in auto, ripreso da camera-car, tra poliziotti e due ragazzi, conclusosi in cima alla collinetta da cui notiamo per intero il panorama della baia e i grattacieli in lontananza, tra cui il Transamerica Pyramid con la sua forma piramidale e slanciata. Uno di questi due ragazzi è K-Luv/Anthony Mackie, afroamericano, uno dei tre protagonisti del film. Per il resto la mdp si concentra principalmente all'incrocio tra due strade: su di un lato c'è la casa-covo della gang locale, i V-dub (di cui fa parte K-Luv), che gestiscono lo spaccio di droga servendosi anche dei bambini del posto; sull'altro lato la casa in cui si è da poco trasferita una famiglia di bianchi proveniente dal secondo quartiere che il regista mette in lista, Mission District.

Nuovamente, nell'inquadratura ritorna la precedente planimetria, traslata ora su quest'altro quartiere. La stessa voce di prima, sempre accompagnata dalla didascalia, spiega:

«Storico quartiere proletario, il Mission District ospita diversi gruppi di immigrati. Verso la fine degli anni Novanta il boom delle dot.com creò un massiccio afflusso di nuovi ricchi. Il brusco innalzamento del prezzo degli affitti e del valore degli immobili provocò lo sfratto dei vecchi inquilini, tra cui artisti e attivisti politici, minoranze e gente povera».

In realtà di Mission vediamo poco: la mdp apre su una strada ripresa dall'alto col dolly seguendo una macchina avanzare. I palazzi a lato sono case singole a più piani, in legno, dal sapore anglosassone. Qua abitava Nick/Jan Cilliers e la sua famiglia, quella che ora è stata sfrattata e costretta a trasferirsi a Hunter's Point. Dalla fine degli anni Novanta Mission è stata presa d'assalto dai nuovi ricchi e *radical chic* sfornati dalla New Economy, dando via a quel processo di *gentrification* che ha trasformato in parte lo storico quartiere di immigrati (soprattutto latinoamericani) in un quartiere modaiolo e trendy sulla scia dell'euforia seguita all'avvento del *business* su Internet da parte di quelle aziende denominate appunto "dot.com".² Ecco il dialogo tra Nick e suo padre:

«In genere non sono attaccato alle cose, ma sentirò davvero la mancanza di questa casa».

«Dovevi comprartela come hanno fatto gli altri prima che gli affitti scoppiassero. [...] Lo sai dove stiamo andando, eh?».

«Hunter's Point».

«Ci sei mai stato laggiù papà? Hai la minima idea di come è fatto?».

Interviene la sorella: «Non è colpa di papà se hanno venduto la casa! Hanno venduto tutte le case, non sei il solo che deve andarsene...».

I genitori di Nick sono due ex attivisti politici degli anni Sessanta ed hanno un approccio *positivo* e aperto, che del resto mantengono in tutte le situazioni del film (anche le peggiori), al trasferimento ad Hunter's Point, che invece è assolutamente mal visto dal figlio, conscio della realtà di quel quartiere: punti di vista differenti riassunti anche dalla frase che abbiamo riportato in apertura.

Ed eccoci infine a Chinatown. «Durante la corsa all'oro del 1848, gli immigrati cinesi arrivarono in California dove lavorarono alla costruzione delle ferrovie e nelle miniere. Questo flusso portò alla nascita di Chinatown a San Francisco. Associazioni, chiamate poi Tong, si formarono per proteggere la comunità cinese dai maltrattamenti sul lavoro. Da esse deriva la mafia cinese».

A differenza di Hunter's Point e Mission (prima della *gentrification*), Chinatown è sede di turismo e fitti commerci, controllati tutti dalla mafia che riscuote regolarmente il pizzo da ogni attività lecita o illecita del quartiere. La regia lo introduce attraverso un interno di un ristorante dove i boss stanno pranzando. Qua predominano le saturazioni del rosso e del verde della fotografia. Dopodiché la mdp passa all'esterna, tra la gente del quartiere che in molte sue architetture urbane, come i giardini pubblici, ricalca le tradizionali forme architettoniche della Cina antica. Seguiamo il giovane tirapièdi della mafia Ken Leung/Lincoln Ma passare di negozio in negozio a riscuotere la bustarella pattuita.

Ora che i tre quartieri sono stati presentati la sceneggiatura procede nell'intrecciarli attraverso le vicende che vedono protagonisti K-Luv, Nick e Ken. Si passa con disinvoltura dall'iniziale difficile rapporto tra i neovicini bianchi e i neri residenti ad Hunter's Point fino ai problemi di riscossione di Ken con certi negozianti di Chinatown, mettendo in mostra nel dettaglio le difficoltà generate dalla *gentrification* urbana, e alla conseguente "guerra tra poveri", come nella scena in cui la nuova casa di Nick viene derubata dalla gang dei V-

dub, dopo che il padre aveva deciso di fare a meno delle sbarre alle finestre perché la sua casa «non deve essere una prigione»:

«Te l'avevo detto di non togliere le sbarre! Te l'avevo detto o no di non togliere le sbarre? Questo è un posto di merda, e lo sai papà!».

«Forse è quello che pensano anche loro».

«Di chi cazzo parli?».

«Di chi c'ha derubati. Vedono una famiglia, una famiglia di bianche che viene nel loro quartiere, come pensi si devono sentire?».

«Me ne frego di come si sentono papà! Io sono entusiasta di vivere in questo cesso di zona, credi che lo sia?».

Ma la mafia dei V-dub non si limita a compiere spedizioni punitive contro la famiglia bianca insediata nel loro quartiere, ma anche contro gang rivali di quelli limitrofi, sparando alla cieca su di un loro campo giochi. Nick nel frattempo incrementa i suoi guadagni sul lavoro attraverso il furto dei codici delle carte di credito dei suoi superiori e colleghi (a cui rimedia cocaina) frequentando la San Francisco *yuppie* e *wasp*, contrassegnata da locali asettici e da una fotografia fredda e bluastria; Ken invece deve obbedire al suo boss e rispettare i tempi di riscossione e nel frattempo frequenta segretamente sua figlia. Tutte queste vicende troveranno la sintesi e il punto di contatto attraverso la microcriminalità della pirateria musicale.

K.Luv infatti, un po' "l'anima buona" dei V-Dub, vede come la violenza e la droga siano un passatempo e un guadagno a breve termine, senza profitti concreti. E così tenta di riciclarsi nella pirateria coinvolgendo il suo vicino bianco Nick, possessore di un Mac con masterizzatore, da principio rubato insieme alle altre cose e poi di conseguenza restituito. I due stringono un patto d'affari con relative percentuali che permetterà alla famiglia di Nick di essere, se non ben vista, almeno integrata nel quartiere: la loro roba rubata verrà infine completamente restituita. Nick poi sfrutta anche la sua posizione in ufficio e la disponibilità di masterizzatori lì presenti per mettere su una vera e propria produzione a larga scala. Ma se la pirateria musicale unisce i bianchi e i neri residenti di Hunter's Point, rischia di creare una guerra con la mafia di Chinatown. Di fatto, i cd di un cantante rap legato ai V-dub vengono smerciati a prezzo maggiorato dai commercianti cinesi. La cosa non va giù al diretto interessato e

a K-Luv che con Nick scende fino al quartiere cinese per trovare un compromesso con Ken, spingendolo a togliere dalle bancarelle ambulanti l'album del cantante, evitando così una guerra in cui i cinesi hanno solo da perdere:

«Chinatown è nella parte più trafficata della città, giusto? Fottuti turisti in cerca di Yin e Yang del cazzo, ok? Avete un sacco di ristoranti e di negozietti... Ora non sono io che devo dirti quanti affari fate dalle vostre parti. Se i miei negri di Hunter's Point vengono qui e spaccano tutto, i turisti vorranno ancora andare a Chinatown? Coglione, credi che qualcuno vorrà ancora venire qui? E pensa, non solo tu, ma tutti quanti perderanno se trasformeremo questo posto in un campo di battaglia».

«Vuoi una guerra? Non ci sarà solo qui a Chinatown, la porteremo ad Hunter's Point».

«Ehi, c'è sempre stata la guerra da noi, fin da quando io e te eravamo dei poppanti amico... Non fa differenza, ci siamo abituati, bello. E per i nostri affari noi non abbiamo un cazzo. Ricordati: non frega un cazzo a nessuno di Hunter's Point, non frega agli sbirri né ai turisti. A nessuno».

Il film ha il pregio di mostrare come la questione razziale, sottolineata inizialmente dai discorsi dei protagonisti, alla fine sia solo un vacuo luogo comune, una patina superficiale sotto la quale si scoprono molte più affinità o divergenze che avvicinano ed allontanano i gruppi al di là della provenienza o cultura d'origine; come Ken che all'inizio fa la predica ai suoi fratellini sull'importanza del retaggio tradizionale cinese mentre la sua banda scimmiotta i gangsta rap neri del ghetto, proprio così come fa Nick, anche se poi inveisce con gli stessi che lo hanno derubato, e così via. Lo scontro è dovuto alle condizioni attuali d'esistenza (amplificate da mirate politiche urbane), non ad un vero odio razziale.

Una città, tre quartieri, tre ragazzi che li abitano, tre punti di vista che in certi momenti si compattano diventando il medesimo. Come quando prima K-Luv, poi Nick e infine Ken, dopo la presentazione delle rispettive situazioni, avanzano come su un carrello nella città, tra i grattacieli, come se scivolassero via lungo le strade, ripresi di faccia, immobili ed inespressivi: forse rappresenta il senso di impotenza di questi giovani che si lasciano scorrere tutto davanti, senza la possibilità concreta di uscirne.

Dal quartiere nero soffocato dalla luce, agli asettici uffici virati al blu metallico, dagli interni cinesi affogati nel rosso e nel verde alle scene notturne il film poi sembra essere più una galleria di ambienti realizzata da un pittore che non il risultato di una mera operazione televisiva, senza contare poi la qualità dei movimenti di mdp, come quelli dell'ultima scena. Ecco che qua il marchio del miglior Spike Lee si fa sentire. Siamo di nuovo ad Hunter's Point, K-Luv è seduto su una panchina, pensieroso. Si avvicina l'autista del pulmino che porta i bambini del quartiere a scuola, il signor Strickland/Jim Brown. Si lamenta col giovane della scomparsa di uno di loro, Lil'O/Milo Stokers, in realtà ucciso da Sleepy/Darris Love, il capobanda dei V-dub, perché faceva la cresta sulle consegne e i pagamenti delle partite di droga. K-Luv vi era molto affezionato e aveva cercato più volte di farlo uscire dal giro, ma in quest'occasione fa finta di nulla, anche se sa benissimo come sono andate le cose. Strickland dapprima insiste per avere notizie, poi se ne va. K-Luv appare disorientato e imbarazzato. Si risiede e dalla casa-covo di fronte esce Sleepy con tutta una nuova schiera di nuove giovanissime leve che fanno il loro saluto rituale. La mdp di Lee stringe su K-Luv fino al primissimo piano alternandolo a quello di Sleepy. Si fronteggiano con lo sguardo, poi K-Luv si alza e se ne va giù per la discesa ignorando il suo "capo", mentre la mdp lo riprende allontanarsi alzandosi col dolly sul quartiere. Tutta l'intera scena è percorsa dalle note magiche di *San Francisco* di Scott McKenzie, inno hippie e pacifista della Summer of Love del '67, il cui testo è in evidente contrasto con la realtà odierna della città.

¹ Nel 2003, Spike Lee decise di lanciare per la prima volta con la sua casa di produzione, la 40 Acres & A Mule Filmworks, un progetto televisivo. Lesse così la sceneggiatura di un giovane autore, Alex Tse, intitolata 87 Fler, e presentò il progetto alla tv satellitare Showtime. Lee avrebbe dovuto dirigere soltanto l'episodio pilota, poi sarebbero subentrati altri registi. La serie però fu rimandata e alla fine annullata. «La Showtime aveva detto di volere una serie, ma poi si è passati da una serie a una miniserie, poi a quattro ore e adesso è diventato un unico episodio di due ore. Tutte le persone che hanno partecipato al progetto avevano aderito pensando che si sarebbe trattato almeno di una miniserie. Alla Showtime possono fare quello che vogliono, ma se mi avessero detto fin da subito che la cosa finiva lì non avrei accettato», dichiarò Spike Lee. Cfr. Spike Lee, Kaleem Aftab, *Questa è la mia storia e non ne cambio una virgola*, Kowalski, Milano 2005.

² «Quando sono venuto qui l'ultima volta, sette anni fa, San Francisco era stata appena devastata dall'arrivo dei dot.com, dei giovani arricchitesi improvvisamente con la new economy di Silicon Valley e di San José. Avevano comprato le case della zona bohème di San Francisco, nella Mission, una zona piena di artisti, trift shops, caffè, pub atelier, tipografie, librerie e tutto ciò era scomparso nel giro di qualche mese. La loro presenza aveva fatto talmente alzare i prezzi che la San Francisco "wild" e "creativa" aveva dovuto chiudere e rifugiarsi altrove, a Oakland oppure molto più a nord, a Portland. Questa volta invece la recessione, il crollo della New Economy, hanno fatto tornare la vita, non solo bohème, ma i chicanos, i latino-americani con le loro musiche e i loro tamales, la presenza di popoli, comunità che cantano e ballano e occupano il marciapiede. La mia San Francisco, quella conosciuta negli anni Ottanta, "is back". Spero che continui così per un po'. L'altra volta, nella tristezza generale, avevo incontrato Rebecca Solnit che aveva appena scritto un libro su questa terribile trasformazione della sua città, *Hollow City*, in cui raccontava cosa accade quando un eccesso di "gentrification" uccide proprio quella vita che attrae i nuovi compratori, che li attrae ma poi diventa scomoda perché i quartieri vivi non corrispondono a dei tipici quartieri residenziali, c'è chiasso, confusione, mescolanza di gente diversa, malacarni misti a gente che si arrangia, creatività mista a sbarcare il lunario». Franco La Cecla, *Contro l'architettura*, Bollati Boringhieri, Torino 2008, pp. 47-48.



TETSUO - THE IRON MAN/ TETSUO II - BODY HAMMER/ TOKYO FIST/A SNAKE OF JUNE

Titolo originale/Tetsuo/Tetsuo II - Body Hammer/Tokyo-Ken/Rokugatsu no hebi/**Lingua originale**/Giapponese/**Paese**/Giappone/
Anno/1989/1992/1995/2002/**Durata**/67'/83'/87'/77'/**Genere**/Cyberpunk/Horror/Cyberpunk/Horror/Drammatico/Drammatico/
Colore/B/N/Colore/Colore/B/N/**Audio**/Mono/Stereo/Mono/Dolby Digital/**Rapporto**/1,37:1/1,37:1/1,85:1/1,37:1/**Regia**/Shinya Tsukamoto/
Soggetto/Shinya Tsukamoto/Shinya Tsukamoto/Shinya Tsukamoto/Hisashi Saito/Shinya Tsukamoto/**Sceneggiatura**/Shinya Tsukamoto/
Produzione/Shinya Tsukamoto/Hiromi Aihara/Fumio Kurokawa/Fuminori Shishido/Nobuo Takeuchi/Kiyo Joo/Shinya Tsukamoto/Shin-Ichi Kawahara/Shinya Tsukamoto/**Distribuzione italiana**////Revolver/
Attori/Personaggi/Tomorrow Taguchi/uomo/Kei Fujiwara/donna/Nobu Kanaoka/donna con occhiali/Renji Ishibashi/barbone/Naomasa Musaka/dottore/Shinya Tsukamoto/feticista dei metalli/Tomorrow Taguchi/Taniguchi Tomoo/Shinya Tsukamoto/Yatsu/Nobu Kanaoka/Kana/Sujin Kim/padre di Taniguchi/Iwata/madre di Taniguchi/Keinosuke Tomioka/Minori/Torauemon Utazawa/scienziato pazzo/Kahori Fujii/Hizuru/Shinya Tsukamoto/Tsuda Yoshiharu/Kôji Tsukamoto /Kojima Takuji/Naomasa Musaka/Haze/Naoto Takenaka/Ohizumi/Koichi Wajima/Shirota/Asuka Kurosawa/Rinko Tatsumi/Yuji Kohtari/Shigehiko/Shinya Tsukamoto/Iguchi/
Fotografia/Kei Fujiwara/Shinya Tsukamoto/Fumikazu Oda/Shinya Tsukamoto/Katsunori Yokoyama/Shinya Tsukamoto/Shinya Tsukamoto/
Montaggio/Shinya Tsukamoto/**Musica**/Chu Ishikawa/**Scenografia**/Shinya Tsukamoto/**Effetti speciali**/Takashi Oda/**Locations**/Tokyo, Giappone
Temi/crescita metropolitana/rapporto corpo urbano-corpo umano



TETSUO - THE IRON MAN/TETSUO II - BODY HAMMER/TOKYO FIST/A SNAKE OF JUNE/SHINYA TSUKAMOTO

«Il futuro... è di metallo!»

Le storie: «Tomoo Taniguchi e la sua donna mentre amoreggiano alla guida della loro auto investono un uomo, ma al posto di soccorrerlo, lo portano in un luogo desolato di campagna e lo abbandonano, continuando nella loro foga a fare sesso anche davanti agli occhi dell'uomo investito che continua a respirare. L'uomo riesce a riprendersi, e a maturare il suo spirito di vendetta»¹/«Uno scienziato avido di conquistare (e distruggere) il mondo e Tetsuo, la sua creatura superumana, studiano il modo di trasferire su larga scala l'esperimento di mutazione a cui stanno lavorando. Usano un impiegato qualunque, Taniguchi, come cavia. Questi risponderà all'immissione di violenza a cui viene sottoposto con una forza e un'energia inaspettate»²/Tsuda è un brillante agente assicurativo di Tokyo e vive con la fidanzata Hizuru. Un giorno intravede a un incontro di pugilato Takuji, un vecchio amico di liceo, ora pugile professionista e fa di tutto per evitarlo. Tornato al lavoro, si ritrova davanti il vecchio compagno e resta colpito dalla familiarità che questi mostra di avere con la sua fidanzata. Ben presto i rapporti tra i personaggi precipitano/«In una Tokyo blu elettrica, sferzata dalle piogge monsoniche, la trentenne Rinko è sposata con Shigehiko, un fissato del lavoro, che non la tocca da anni. Un giorno lei riceve una busta con delle foto che la ritraggono mentre si masturba. Poco dopo il molestatore la chiama e le ordina di mettersi una minigonna, comprare un vibratore e...»³.

Shinya Tsukamoto, regista giapponese classe 1960, dopo aver mosso i primi passi nel teatro sperimentale e nella pubblicità televisiva, nel '89 si afferma

con inaspettato successo come regista ed autore cinematografico del panorama *underground* nipponico e internazionale. In Tsukamoto "*underground*" è inizialmente traducibile nelle parole d'ordine: basso budget e adattabilità. Se ciò è valido soprattutto per le sue prime opere attraverso cui ha avuto modo di farsi le ossa come film-maker, quali cortometraggi (come *The phantom of Regular Size* del 1986) e mediometraggi (il bizzarro *Le avventure del ragazzo dal palo elettrico - Denchu Kozo no Boken* del 1987), lo è in egual misura anche per il suo lungometraggio d'esordio, *Tetsuo*, noto a livello internazionale anche come *Tetsuo: the Iron Man*.

Ancora oggi Tsukamoto, dopo quasi vent'anni dal suo esordio cinematografico, e raggiunta ormai una certa fama mondiale, continua a non allontanarsi troppo dal suo personalissimo stile degli esordi che lo ha spinto ad essere estremamente attento e soprattutto attratto da ogni singola fase della produzione dell'opera cinematografica, e di conseguenza ad occuparsene direttamente. Sceneggiatore, soggettoista, produttore, operatore, montatore e attore della maggior parte dei suoi film,⁴ Tsukamoto tende ad una prassi di realizzazione degli stessi che si mantiene sempre molto coerente negli anni.

Nel suo caso quindi non sarebbe fuori luogo definire "artigianali" le sue pellicole; se nel caso di *Tetsuo* "l'artigianalità" è motivata dalla ristrettezza economica nella quale il film ha visto la luce, nelle opere che seguono, come ad esempio *Tetsuo II: Body Hammer* a cui faremo riferimento, tale prassi si impone come vera e propria scelta del regista, nonostante i lievitati budget. La prassi di lavorazione prevede l'impiego di piccole troupe cinematografiche. Questo in fin dei conti va a discapito della rapidità di realizzazione dell'opera stessa, ma la cosa non sembra preoccupare il diretto interessato, geloso della propria nicchia di libertà creativa indipendente dalle regole imposte dalle maggiori case di produzione.

Ambientati nella Tokyo contemporanea, i suoi film sviluppano in prevalenza tutti le stesse tematiche: violenza della società giapponese odierna, analisi del concetto di integrità del corpo, rapporto dell'essere umano con il mondo tecnologico e con la metropoli onnipresente, soffocante e alienante. I protagonisti dei suoi film sono sempre degli uomini comuni, ordinari, la cui vita

piatta e banale viene ad un certo punto rimessa in gioco e sconvolta da intrusioni brutali.

Partiamo dallo studio di *Tetsuo*, miglior pellicola al Fantafestival di Roma del 1989, che per temi, contenuti e regia conserva un forte legame con *The Phantom of Regular Size*, cortometraggio che ne costituisce un po' l'embrione. Quasi l'esperimento pilota. Un sostegno all'essenza *artigianale* del proprio modo di fare cinema ci arriva dalle parole dello stesso Tsukamoto: «ho girato *Tetsuo* quando non avevo una lira. Quelli della TV mi avevano pagato un lavoro: 2.500.000 yen, più o meno trentacinque milioni di lire. Con quei soldi ho comprato giusto una cinepresa a sedici millimetri - naturalmente la più economica - tre lampade e la pellicola. Poi ho convinto gli attori a lavorare gratis. Abbiamo girato, fatto tutto in gran fretta e mi sono ritrovato con la pellicola, ma senza i soldi per lo sviluppo. Così il film è rimasto fermo per un po' finché non ho avuto il coraggio di chiedere un anticipo sullo stipendio. Con l'aiuto della TV sono riuscito a pagare lo sviluppo. Gli effetti speciali e i trucchi di *Testuo* sono tutti artigianali. Per le scene con i mutanti andavamo a cercare tra i rifiuti dell'emittente televisiva. C'era una specie di discarica vicino al magazzino: lattice, scarti, tubi, metallo e lamiera. Raccoglievamo la spazzatura e l'appiccicavamo direttamente alla pelle degli attori con un potentissimo scotch biadesivo. Era un collante straordinario che non cedeva nemmeno con il sudore. L'unico problema era riuscire a staccarlo alla fine delle riprese: quando abbiamo finito di girare tutti sembravano sfigurati, avevano la pelle abrasa, macchiata e irritata dai collanti. Si erano trasformati in tanti mostri, dei veri e propri Testuo».⁵

Per via di questo film, in molti sono soliti etichettare Tsukamoto come regista appartenete in pieno al movimento *Cyberpunk*, colui che ne ha incarnato le modalità espressive e i contenuti nel paese del sol levante. Ciò in parte è senz'altro vero, anche se non pienamente corretto. Vediamone il perché. Considerando i luoghi comuni che definiscono la cultura cyberpunk, tra di essi ciò che occupa un posto di primo piano è il cyberspazio, definito anche Matrice, l'evoluzione dell'attuale Internet come estensione della mente umana, e sua massima espressione. Se guardiamo al film di Tsukamoto (e ai

seguenti) il cyberspazio non è affatto presente, lo spettatore non perde il suo sguardo nei meandri dello spazio virtuale senza limiti e confini rappresentato dalla Matrice; piuttosto ciò che emerge è una visione più strettamente materiale, carnale nel vero senso del termine, dove letteralmente assistiamo alla fusione di materia organica ed inorganica, carne, sangue, metallo e fluidi, in un insieme che prelude, in questo caso sì, alla figura del *cyborg*, l'organismo cibernetico, altro pilastro fondamentale della cultura cyberpunk.

Ma a voler essere ancor più precisi, nel caso di *Tetsuo* tale *cyborg*, ibrido biotecnologico, si limita ad essere una metamorfosi del corpo umano. È l'immagine di una mutazione che lo trasforma in una specie di semi-macchina, o organismo biomeccanico, attraverso l'impianto di protesi metalliche fuse nella carne. L'insieme che ne scaturisce non può non ricordare certe opere di Hans Ruedi Giger, l'artista svizzero creatore del celeberrimo "mostro" del film *Alien*⁶ girato da Ridley Scott nel '79, altra "macchina di carne"; o i soggetti dei fumettisti francesi Moebius e Druillet⁷; o ancora - perché no - certe suggestioni oniriche proprie dell'universo lovecraftiano generate dai bui e profondi abissi dello spazio cosmico.

Tetsuo, l'uomo-cyborg che da il nome al film, non proviene da quello né tantomeno appartiene alla sfera digitale della virtualizzazione del corpo, cioè del cyberspazio, ma trova le sue origini nella concreta realtà del nostro tempo e del nostro spazio. Tetsuo, come vedremo, è l'immagine incarnata della metropoli contemporanea, della sua crescita oltre ogni limite umano, il simbolo dell'*industria* e della sua tecnica sfuggita al controllo dell'uomo sotto la spinta di forze agenti dapprima evocate e in seguito resesi autonome dall'uomo stesso, come dicevamo nel prequel.⁸ Se la dotazione tecnologica da una parte dota l'uomo, o meglio la nuova entità creatasi, di potenzialità maggiori, nuove ed amplificate, dall'altra non lo collega ad un *tutto* superiore, a nuovi campi d'azione, ad una nuova libertà data dal cyberspazio. L'uomo-macchina rimane quindi pur sempre un individuo, singolo ed isolato, *sconnesso*, senza una reale proiezione esteriore dell'intera dotazione tecnica.

Però, se ben si osserva, anche questa è una interpretazione parziale. D'altro canto infatti bisogna tenere conto che *Tetsuo* sconfinava in

un'atmosfera surreale dal sapore lynchiano con massicce dosi di visionarietà che sfiorano l'horror; per cui, se l'organismo biomeccanico non si conetterà ed agirà nella rete, dove la facoltà di pensare si confonde tra la macchina e l'uomo, Tsukamoto gli dona la facoltà di spostare e inglobare su di se tutto ciò che è metallico, solo utilizzando la propria volontà. Emergono qui altre influenze che hanno senz'altro stimolato il regista nipponico, prime fra tutte quelle provenienti dal proprio paese: *Tetsuo* risente molto della cultura popolare e d'evasione del Giappone contemporaneo, dai fumetti e dalle opere di animazione Manga (incentrate sullo scontro tra eroe – o supereroe – protagonista e la propria nemesi), alla body art fino ai videoclip dal ritmo martellante. Dopotutto, solo per fare un piccolo esempio, nello stesso anno in Giappone esce *Akira*, cartone animato la cui storia è molto simile a quella raccontata da Shinya Tsukamoto in questo suo primo lungometraggio.

Se dopo questo ampio preambolo possiamo concludere sul fatto che *Tetsuo* è un prodotto anomalo e originalissimo della cultura cyberpunk, dopo aver letto le seguenti parole del critico cinematografico Gianni Canova occorrerà ripensare le nostre opinioni: «possiamo definire come *cyber* quel cinema che *si è fatto carico* della mutazione. Cioè quello che ha progettato e sperimentato se stesso come luogo del meticcio e dell'ibridazione tra due tipologie di immagini tipo logicamente diverse: quelle *realistico-fotografiche* e quelle *simulativo-digitali*. Detto in altri termini, è *cyber* quel cinema che opera anche su di se (e a partire da sé) quelle pratiche confusive tra naturale ed artificiale o fra reale e virtuale che stanno al centro della cultura cyberpunk».⁹

A prima vista può sembrare quindi che *Tetsuo* rientri a pieno titolo nella categoria suddetta, soprattutto dopo aver letto la parola "mutazione", che spinge il nostro pensiero alla "creatura" *Tetsuo*. Ma se ciò è pur valido per essa, non lo è per il film, per il modo con cui è stato realizzato. Spieghiamoci meglio. Canova allarga il concetto di cinema "cyber" dalla semplice iconografia fatta di hackers, cyborg, robot, replicanti, mutanti, macchine eidomatiche, cervelli scanner ecc. (la sua parte più appariscente), ad una nuova concezione, più ampia, determinata dal sempre più intenso ed usuale impiego di immagini algoritmiche-digitali a fianco di quelle fotografiche-analogiche. «Si

tratta, infatti, di un cinema che in qualche modo si presenta come "autocoscienza" del proprio divenire; quel cinema, appunto, che rispecchia la trasmigrazione di ordine ontologico della propria matrice fondante; che esprime consapevolezza della propria sostanza sempre più marcatamente ibrida, contaminazione ormai *data* tra l'"immaterialità" numerica dell'artefazione elettronica e la "materialità" fisica impressa nella pellicola classica, quest'ultima sempre più *oltrepassata* mediante una "negazione" virtuale ormai in definitivamente possibile».¹⁰ Se pertanto consideriamo tale affermazione valida, come di fatto lo è, *Tetsuo* non è assolutamente etichettabile come pellicola *cyber*, dotata di immagini ibride fra analogico e digitale; anzi, si pone piuttosto agli antipodi di tale concezione, a cominciare dalla tecnica attraverso la quale è stato realizzato: il passo uno. Come suggerisce lo stesso Tsukamoto: «le scene oniriche, gli effetti speciali sono semplicemente girati a passo singolo, un fotogramma alla volta, che è il mezzo più economico e barbaro per riuscire a bluffare dignitosamente. D'altra parte a me non interessano gli effetti speciali, non voglio illudere nessuno. Il mio pubblico sa di assistere a una finzione, sa e vuole distinguere il sogno dalla realtà. La bravura del regista consiste proprio nel giocare sugli scarti tra finzione e realtà».¹¹

Il metodo che Tsukamoto chiama "barbaro" offre in realtà il pretesto a Enrico Ghezzi, grande estimatore del regista nipponico, di elaborare un'analisi profonda di questa particolare tecnica cinematografica degli albori del mezzo stesso. Definendo *Tetsuo* né uomo né ferro, ma immagine, Ghezzi ritrova in esso l'essenza primordiale del cinema, costituita dalla successione di singoli frame, immagini appunto, nella variabile tempo, potenzialmente sottoponibili ad operazioni "chirurgiche" di taglia e cucì proprie del montaggio cinematografico: «in principio, nascosto sotto la pelle del cinema, è sempre stato il fermo-immagine. Destino fatale, che la verità della fissità del fotogramma permetta, con la tecnica elementare del "passo uno", i trucchi più selvaggi e efferati, le manomissioni più incredibili della registrazione fotografica di quel che si trova sul set di fronte alla macchina. Quando non è usato per scopi puramente mimetici o per la creazione di singoli effetti o figure, il "passo uno" risulta uno dei pochi gesti filmici capaci di mantenere tracce

della "situazione cinema". In modo facile imbrigliativo esibito, esso opera una sorta di "discesa" nella fessura/differenza interna del cinema. Un mago ferma il treno del movimento sintetico e automatico del cinema, arretra il tempo entrando nello spazio del fotogramma, la "vita" si ferma, tutto si blocca, e una "mano tecnica" superiore, burattinaia e/o artistica inserisce dei mutamenti, in un viaggio nel tempo di portata minimale ma non per questo meno fantascientifica. Di questa "intensità tecnica" rarissima, *Tetsuo* (il film, ma poi tutte le varie parti e apparizioni mutanti della saga di Tsukamoto) è un esempio estremo, tra i più grandi [...]. Più che la mutazione apocalittica del personaggio, tipicamente giapponese, è la forza "realistica" dell'immagine-tetsuo a formare un caso unico nella storia del cinema. La suggestione quasi cocteauiana (di un Cocteau che avesse già "letto" Cronenberg e "visto" Burroughs e Ballard, come mostra del resto tutta la filmografia successiva di Tsukamoto) della forma visibile, la potenza nietzschiano-jungeriana bellico-amorosa, la semplificazione esibita (appunto il "passo uno", e tutti gli altri trucchi artigianalissimi messi in campo) della metallicità hardcore, la visione 'soggettiva' e quasi biologica da parte di una macchina che pare la versione ferrosa incrostata perversa della trasparenza attonita e onnisciente della macchina cinema stessa: è infine la visione stessa a mutare, a confessare di essere in sé una mutazione, senza bisogno di una 'teoria' che non sia il ripetersi ossessivo e frattale di una forma/desiderio di sé. *Tetsuo* non è solo un personaggio memorabile nella galleria del cinema fantastico, non è la costruzione rappresentazione narrazione di esso, ma l'ingresso in diretta nel cinema di una "cosa" preesistente a esso e indispensabile per esso». ¹²

Questa l'interpretazione di Ghezzi: non semplicemente una costruzione metaforica della mutazione del rapporto corpo umano e corpo metropolitano ma, oltre ciò, una conseguente metamorfosi della loro stessa immagine e, in conseguenza, dello sguardo di chi le osserva, puntato ora su inedite visioni della realtà in cui predomina l'aspetto urbano nei suoi rapporti con l'aspetto biologico e sociale. Tsukamoto, operando come un chirurgo sulla pellicola di celluloidi attraverso il passo-uno, fa lo stesso anche per ciò che concerne la visione apocalittica del divenire della metropoli e dell'uomo; e l'operazione avviene nell'occhio dello spettatore, anch'esso ora mutato, attraverso un uti-

lizzo del linguaggio cinematografico piegato alle proprie esigenze narrative. Di fatto, come sostiene Lorenzo Esposito, «l'iper-velocizzazione del fotogramma, come anche gli incastri narrativi più ellittici e stranianti, non sono stati progressivi della mutazione, ma lo stato mutato dell'occhio. Non è l'immagine a mostrarsi come trucco, ma l'occhio stesso a esibire la fase del make-up, graffiandosi, tagliandosi, strappandosi via alla sua stessa velocità». ¹³

Ma al di là della correlazione tra forma, linguaggio e tecnica che rendono *Tetsuo* un'opera prima su cui indagare ancora a fondo, il punto chiave che ne emerge resta il rapporto che lega uomo e tecnologia, il rapporto tra corpo umano e corpo metropolitano, un punto di vista fatto proprio dallo stesso regista che spesso sembra quasi sfociare in una palese ossessione da fine-del-millennio, determinata dal naturale evolversi di ciò che si è definito *cervello sociale* e dell'intera dotazione tecnica umana proiettata esternamente al corpo biologico dell'uomo.

Attenzione però. Ciò che prepotentemente emerge è il suo riflesso in negativo. Quello che nella realtà si manifesta come sottomissione della tecnologia e della tecnica all'universale modo di produzione capitalistico, alla valorizzazione del mondo delle cose e della stessa vita umana (sussunzione reale della società al Capitale), e di conseguenza alla sottomissione generale dell'uomo alla macchina, schiacciato dalla stessa tecnologia che sfugge sempre più al suo diretto controllo, nel film si esprime in una metamorfosi delle membra dell'uomo in escrescenze metalliche che gli opprimono la carne e con essa tutti i suoi ultimi residui di umanità. Allo stesso tempo però scorgiamo anche una certa dose di ottimismo. Tsukamoto sembra suggerire che è solo mutando il proprio corpo, e usandolo come un'arma, che l'uomo (nel film lo stesso *Tetsuo*) può lottare contro la metropoli (a sua volta mutata) per non esserne sopraffatto.

Ci sono dei film che come tali non possono fare a meno di colpire, di scioccare e, perché no, anche di infastidire; *Tetsuo* è uno di questi, non fa eccezione alcuna, e diverse connotazioni stanno lì a dimostrarlo, prima fra tutte la regia. Infatti, ciò che da principio colpisce ed attira lo sguardo dello spettatore è proprio lo stile adottato da Tsukamoto, l'uso a suo modo sapiente della

mdp, la capacità di muoverla nello spazio, di entrare nel dettaglio dei volti e delle loro espressioni facciali, dei corpi, del loro movimento e della loro fisicità. Il regista giapponese riprende con una regia che all'occhio inesperto a volte può sembrare quasi amatoriale, ma che nel complesso risulta vincente ed efficace ai fini della resa visiva. Dalla scelta iniziale del bianco e nero¹⁴ che per certi versi ricorda le suggestioni del cinema espressionista tedesco degli anni Venti, al movimento nevrotico della telecamera 16 mm, fino ai numerosi dettagli visivi e sonori in particolar modo,¹⁵ rivela una grande professionalità, riconosciuta solo in seguito a livello planetario. Tutto infatti è votato a imprimere alla pellicola una sola cosa, un gran senso di claustrofobia e inquietudine nei confronti dello spettatore, un senso di shock permanente, anche a discapito della linearità dell'opera.¹⁶

L'intenzione iniziale di Tsukamoto era quella di fare un film erotico, pertanto domandava a se stesso come avrebbe potuto rendere ancora più erotico il corpo umano, e si rispondeva che se il corpo è morbido descriverlo come duro avrebbe portato a tale risultato: «molti giornalisti europei, durante una proiezione del mio film *Tetsuo* in Giappone, sono letteralmente scappati. Si sono sentiti indignati e offesi. Devo ammettere che il mio scopo era di fare un film erotico, ma di sicuro non volevo offendere nessuno. Credo che solo una piccolissima fetta di pubblico abbia capito realmente cosa volessi esprimere. Sono partito dalla semplice domanda: cosa rappresenta al meglio l'erotismo? La risposta è stata molto semplice: un oggetto duro attaccato al corpo! Poi, ho avuto l'illuminazione del ferro. Ho cominciato a creare senza pensarci troppo e più andavo avanti, più realizzavo e riflettevo su cosa fosse per me l'eros: per me l'eros è rappresentato dal rapporto tra la metropoli, cioè il ferro (i palazzi che si stagliano alti, le case, gli uffici), e il corpo. Credo che sia molto più eccitante questo rapporto che, ad esempio, l'immagine di Tarzan nella giungla con una donna seminuda vicino... Dopo aver trovato l'eros, sono venuti gli altri concetti: la tecnologia intesa come metropoli che sottomette gli individui. C'è una bipolarità: stress e amore. Amore perché la tecnologia ha permesso la crescita economica del Giappone, stress perché ci ha oppresso e se vengo oppresso l'unico desiderio che provo è quello di una tabula rasa, distruggere per creare qualcosa di migliore».¹⁷

Ritorniamo in seguito sul significato di queste ultime parole. Per ora leggendo nella loro interezza comprendiamo che l'autore non risparmia nulla allo spettatore, cominciando proprio dai corpi umani di carne nuda e la loro fusione col metallo; Tsukamoto mostra tutto quello che ritiene opportuno, fregandosene dei freni inibitori del potenziale pubblico. Scene di sesso miste a feticismo del metallo, corpi nudi e straziati, contribuiscono a fare del film un miscuglio di visioni, a metà tra l'incubo ed un'orgia di carne e metallo, visioni multiple a loro volta fuse in un'unica visione frastornata da una regia perennemente in movimento. A quest'azione «Tsukamoto affida il compito di deformare, di interpretare in luogo della sua mano, come un cineocchio vertoviano, e in questo è come se l'occhio stesso del regista (nell'altalenante keatoniano stare al di qua e al di là della camera), si cancellasse dentro il cinema, oltre una volontà (propria, macchinina), con incertezza calcolata».¹⁸

Le primissime sequenze della pellicola, frammentate e sovrapposte ai titoli di testa, sono di un'intensità tale da non concedere allo spettatore nessun approccio graduale al contenuto stesso del film; lo spettatore ha ben chiaro fin da principio che non troverà in esso nessuna mediazione tra la volontà di suggerire senza mostrare e il completo atto del mostrare, del far vedere per intero, la visione totale del corpo e della sua mutazione. Ciò che prevale, o meglio ciò che risulta presente è solamente questa seconda possibilità, e resta invariata per tutta la durata del film. Allo spettatore è da subito tutto quanto esplicito. Da questo punto di vista quindi Tsukamoto conserva effettivamente la propria iniziale volontà di produrre un'opera pornografica; ci riesce in pieno, costruendola attorno al rapporto tra l'inorganico (la metropoli, il metallo) e l'organico (corpo umano biologico), fondendoli in un unico organismo.

Ritorniamo per un momento a quelle prime scene di cui dicevamo poc'anzi. Un uomo, un feticista dei metalli diremmo, interpretato dallo stesso Tsukamoto, si addentra di nascosto in una vecchia officina cadente, seguito dalla mdp a spalla dell'operatore. Cumuli di spazzatura metallica lo circondano. L'uomo prende un tubo filettato e se lo spinge a forza dentro una ferita aperta nella coscia sprizzante sangue. La ferita si riempie di vermi che frenetici divorano carne putrida attaccata al metallo. L'uomo urla. In preda non

sappiamo bene se al panico o ad una malsana eccitazione corre in strada dove viene investito da un'auto in corsa. Così inizia il film. Con una mutazione autoimposta e volontaria, che allo stesso tempo sembrerebbe indotta da un desiderio profondo. Nell'officina infatti sono presenti dei ritagli di foto di atleti, di maratoneti, sparsi qua e là tra il disordinato ammasso di oggetti metallici. Che Tsukamoto con questo voglia simboleggiare il desiderio del personaggio – da lui stesso interpretato – di essere come loro, di raggiungere le stesse potenzialità atletiche, o piuttosto aspira ad oltrepassare quella condizione solamente fisico-muscolare da loro rappresentata? Sembra che prevalga questa seconda ipotesi e per farlo pensa bene di dotarsi di protesi artificiali, metalliche, innestandole direttamente nella carne viva, quasi attraverso un rito d'iniziazione.

È evidente che tutto ciò altro non sia che una metafora. L'uomo, come già abbiamo ampiamente esposto nel prequel, è, data la sua natura neotenica, per così dire incompleto, ed è proprio attraverso una esteriorizzazione della propria intelligenza, nonché attraverso una dotazione artificiale a lui esterna ma che ne completa l'essenza, che è in grado di farsi pienamente umano. Questa è la sua *natura*. Solo che Tsukamoto preferisce mostrarne il rovescio della medaglia, mettendo in evidenza cosa accadrebbe se tale condizione *naturale* propria dell'uomo sfuggisse al suo controllo e si rendesse in un certo senso autonoma e dotata di una sorta di volontà propria, fino a soffocare la carne, a sottomettere l'uomo stesso.

Dunque è questa l'intensione del "feticista", che Tsukamoto traduce in immagini. Egli nel film si provoca l'automutilazione che dovrebbe produrre una mutazione positiva spinto dal proprio desiderio naturale di migliorarsi, di "evolversi"; in seguito subisce l'incidente, e contamina in questo modo colui che lo ha dapprima investito e successivamente cercato di sbarazzarsi del corpo ancora vivo. Questo secondo uomo, cliché del mite e servizievole impiegato nipponico, subisce la stessa sorte dell'altro, anche se involontaria, interpretandola come un castigo per l'atto commesso. I corpi dei due cominciano a mutare. Improvvisamente, spuntoni di metallo cominciano ad emergere da sotto la pelle. Gli stessi organi interni si fanno di metallo, compreso il cervello, ridotto ad un groviglio di fili anch'essi metallici. La memoria poi è

come impressa su un nastro magnetico di una videocassetta. Come se non bastasse i corpi di carne e ferro cominciano ad assorbire in maniera indiscriminata tutto il metallo presente nelle loro vicinanze. I due diventano degli individui-macchina, dei rozzi cyborg biomeccanici, capaci di azioni sovraumane, ma dall'aspetto mostruoso.

Se nell'investito c'è una sorta di consapevolezza delle proprie azioni, in colui che ha provocato l'incidente, che poi è il vero Tetsuo protagonista del film, la mutazione avviene in un processo denso di terrore. Si potrebbe affermare che rappresentano entrambi due valide interpretazioni del divenire umano: per un verso la necessità da parte dell'uomo di completare se stesso e la propria umanità attraverso l'*industria*, e quindi la tecnica e la tecnologia; dall'altro la paura che ciò comporta quando la *macchina*, prodotta dalla stessa *industria* dell'uomo, si rende autonoma e prende il sopravvento perché non sottoposta più alla semplice realizzazione dei bisogni umani. È lo stesso dualismo presente nella nostra epoca, generato dal modo di produzione capitalistico, di cui Tsukamoto si fa degno interprete. Come tale non si accontenta di mostrare la doppia faccia di tale processo, ma ne esalta proprio questo sua peculiarità di sfuggire ad ogni controllo.

Dall'estratto dell'intervista rilasciata dallo stesso Tsukamoto riportato in precedenza possiamo ora trarre il tema centrale del film che a noi preme maggiormente indagare, ovvero la simbiosi tra la metropoli e il corpo umano, fissata in un'immagine di mutazione. Torniamo a quel che dicevamo all'inizio del paragrafo. Così come il cervello biologico è uscito dalla scatola cranica e la città dalle proprie mura che la contenevano, così le escrescenze metalliche del corpo umano – dal suo interno al suo esterno, sull'epidermide ed oltre – sono una efficace metafora della crescita incontrollata della metropoli e consentono lo stretto parallelismo con il paragone fatto da Claude Lévi-Strauss a riguardo della stessa, vista come una mutazione cancerosa.

«La città evocata è soprattutto un *soundscape*, quasi mai sincrono all'immagine, di stridori e battiti metallici».¹⁹ Se dovessimo giudicare *Tetsuo* in funzione dell'immagine della metropoli mostrata in maniera diretta durante il suo scorrere, sequenza dopo sequenza, frame dopo frame, cercando di coglierne la composizione urbana e le peculiarità che la caratterizzano ri-

marremmo completamente delusi. *Tetsuo*, come già spiegato, si nutre di metafore. Infatti se formulassimo la nostra indagine sulla semplice visione di ciò che è rappresentato sullo schermo non vedremo altro che un insieme di case basse e pali elettrici (le stesse che i ragazzi vedevano da piccoli nei cartoni animati nipponici di una ventina d'anni fa), piccole fabbriche in rovina, cumuli di rifiuti industriali abbandonati, stazioni metropolitane e il piccolo monolocale del protagonista, «un'immagine hard, di città fantasma postindustriale che porta su di sé l'eco dei primissimi film di Lynch»;²⁰ tuttavia anche da questi pochi elementi urbani che emergono, si può evidenziare un tessuto urbano in decomposizione, ma allo stesso tempo pur sempre originariamente pensato e costruito "a misura d'uomo".

Al disfacimento dei tessuti organici del protagonista e della sua nemesi corrisponde il disfacimento del tessuto urbano, e la metamorfosi del corpo dell'uomo in macchina diventa parte del disfacimento del corpo-città, una struttura costretta a soccombere alla propria entropia: architetture ed esseri viventi diventano indistinti e confusi, collassando in una sostanza unica e imprecisata.

Alla fine del film assistiamo allo scontro tra i due, che a sua volta darà luogo alla loro inevitabile e terribile fusione. L'unione di protagonista e nemesi porterà alla nascita di un nuovo, mostruoso essere, che nell'estetica ricorda ancora certe opere di Giger. Dopotutto il legame è calzante, anche per via di quanto espresso dal poeta americano Timothy Leary: «in queste opere, ci vediamo come embrioni striscianti, come creature fetali, larvali, protette dall'involucro dei nostri ego, in attesa del momento della metamorfosi e della rinascita. Vediamo le nostre città, le nostre civiltà come arnie, formicai popolati da creature striscianti. Vediamo noi stessi...».²¹

La creatura ibrida è pronta a marciare sul mondo per trasformarlo in un'inerte massa di acciaio, proprio come la metropoli-cancro attraverso le sue metastasi tentacolari, nella metafora formulata da Lévi-Strauss.

«È impressionante come Shinya Tsukamoto, dopo l'esplosione/implosione metallica del primo *Tetsuo*, abbia alzato ulteriormente il tiro, direi letteralmente, producendo uno dei rari capolavori sperimentali del cinema degli ul-

timi venti anni».²² Se in *Tetsuo* troviamo un'immagine reale di città ripetitiva ed omologante (quella dei sobborghi nipponici), ma pur sempre a misura d'uomo, in *Tetsuo II: Body Hammer* questa visione viene completamente ribaltata. Ai due film corrispondono quindi due diverse rappresentazioni dirette della metropoli, anche se la metafora contenuta nel primo resta intatta anche nel secondo.

Uscito nel 1992, non è etichettabile come sequel del primo *Tetsuo*, ma piuttosto si avvicina di più ad una sorta di remake. Qui Tsukamoto abbandona l'economia povera del 16 mm e passa all'agiatezza produttiva del 35 mm, e di conseguenza fa il salto da una produzione indipendente ad una major, opzione che sembra preferire,²³ senza però che questo provochi un benché minimo cambiamento di rotta rispetto al suo modo di fare e pensare il cinema. Di fatto, anche qui il particolare stile di regia che lo ha reso famoso e riconoscibile a livello internazionale non cambia, ne tantomeno lo studio e la ricerca sul design del suono, sul missaggio. Solo che stavolta, al posto del vivido bianco e nero e delle sfumature vertenti sul grigio proprie del momento della fusione tra carne e metallo, fa uso del colore; tale colore però è in un certo senso reinterpretato simbolicamente da Tsukamoto, che assegna alla metropoli di acciaio, vetro e cemento tenue sfumature tendenti ad un blu freddo o ad un azzurro che sembra confondersi con quello del cielo, mentre alla carne dei ai corpi umani, sono riservati toni tendenti all'arancio e al rosso, trasmettenti una sensazione di calore, quasi a sottolineare la separazione delle due entità prima della mutazione, che in tal senso segue le orme del primo film.

In *Tetsuo II* la città è gigantesca, asettica, immutabile, perfetta nella sua disumanità, una selva di grattacieli di cui non si riesce a vedere la fine, rilucenti ipermercati della civiltà dei consumi, metropolitane dove tutto può accadere nell'indifferenza più totale di viaggiatori. *Tetsuo II* è un grande *western* metropolitano, dove i corpi stessi si fanno armi, e in questo senso fa un passo ulteriore rispetto al genere, rivela la città nel suo essere "valle della morte", i grattacieli come le cime di un canyon desolato, gli interni di una fabbrica come un qualsiasi villaggio abbandonato nel deserto. Finora abbiamo analizzato la genesi dei due *Tetsuo* con parole nostre, ora lasciamo che

sia lo stesso regista a darcene informazione: «io sono nato nel 1960. Sono cresciuto quindi in un clima di estrema dinamicità e attivismo. Nel dopoguerra Tokyo era ridotta a un cumulo di macerie. Una città devastata dal fuoco, in cui non c'era più nulla dei segni del passato. La sua ricostruzione è avvenuta per gradi: mentre si ergevano gli enormi edifici, io crescevo con loro. La ricostruzione in sé è stata effettuata dalla generazione dei miei genitori: forse per questo, fino all'età di trent'anni, mi sono sentito protetto dalla città, un po' come se fosse mia madre, una città sorella in cui, appunto, ero cresciuto. Avevo invece paura della campagna in cui vivevano i miei nonni, dove tutto era oscuro. Così a ogni mio ritorno a Tokyo, mi risollevo all'odore del gas dei tubi di scappamento. Sì, avevo paura della natura. Dopo i trent'anni però, ho cominciato a considerare Tokyo sotto una luce differente: un crocevia per gente giunta da ogni direzione, con nient'altro che cemento. Allora trascorrevi la maggior parte del tempo in casa: lavoravo per lo più con il fax o nei paraggi della mia abitazione e il mondo mi giungeva attraverso i notiziari tv o dai giornali. In pratica vivevo con la sola mente, quasi senza utilizzare il corpo. Di qui l'immagine di una città che si restringe e al suo interno gli esseri umani, ormai inscatolati in stanze esigue, che operano solo attraverso i computer. Il cervello va ingigantendosi man mano che il corpo si riduce. Tetsuo nasce da questa immagine terribile: corpi ormai ridotti al solo cervello e una città sempre più forte. L'uomo si rende conto di dover lottare contro di essa, utilizzando il proprio corpo, e fa in modo che la carne si trasformi parzialmente in ferro, per affrontare ad armi pari il suo avversario, per sferrare un pugno alla città. Il messaggio è quindi di speranza: che la città venga distrutta non da guerre o da ordigni meccanici, ma dal corpo degli esseri umani».²⁴

Entrando nel merito di tali affermazioni è possibile definire l'immagine-Tetsuo allegoria di ogni moderna megalopoli; d'altro canto però non si deve dimenticare che trova le sue determinanti più forti ed immediate nella capitale nipponica, dove Tsukamoto ha trascorso tutta la sua vita.

Per comprendere quindi al meglio la genesi di *Tetsuo* apriamo una breve parentesi sull'evoluzione urbana di Tokyo. La rottura dell'isolamento nazionale del 1853 consente al Giappone di uscire dallo stato di soggezione nei

confronti delle potenze occidentali e di intraprendere la spettacolare e massiccia modernizzazione del paese.²⁵ Tokyo diventa capitale nel 1868 e da allora non ha più arrestato significativamente la propria crescita urbana, di cui Tsukamoto è stato spettatore durante la sua infanzia, e in seguito interprete attraverso il suo lavoro. Gli anni Sessanta «sono gli anni della grande crescita economica, segnati dall'apertura di immensi cantieri che, in preparazione delle Olimpiadi del 1964, muteranno sostanzialmente il corpo di Tokyo. Un tessuto urbano che *appariva* ancora relativamente intatto, o meglio leggibile, negli anni Cinquanta. La città viene sezionata e penetrata da un sistema complesso di infrastrutture viarie che si insinuano e si sovrappongono negli spazi liberi – che erano per lo più dei canali e delle vie d'acqua, oggi quasi completamente interrati. Viene costruita la celebre monorotaia [...] e soprattutto una fittissima trama di reti metropolitane. Già in questi anni un gruppo di architetti giapponesi radicali, i Metabolisti, sviluppa una propria visione della città-organismo che assorbe dinamicamente le proprie mutazioni, anticipando la più famosa metafora della "città ameba" che verrà coniata più tardi da un altro architetto e teorico della città, Yoshinobu Ashihara.²⁶ All'inizio degli anni Settanta il primo ministro Kakuei Tanaka inaugura poi la politica dello sviluppo verticale, che scatena nella città una feroce guerra fondiaria, portando alla deregolazione e all'accaparramento generale: dopo quello del traffico (*Kotsu senso*) un nuovo conflitto viene ingaggiato dal capitale sul corpo della metropoli. I grandi investitori privati acquistano e rinnovano interi quartieri della Tokyo tradizionale, cancellando le trame dei vicoli con le case in legno di un piano viste nei quartieri *familiari* di [Yasujiro] Ozu come nei bassifondi animati di [Kenji] Mizoguchi»,²⁷ grandi registi del passato.²⁸ È durante quegli anni che Tokyo si preparava a diventare ciò che è oggi, una metropoli a totale vocazione internazionale, una delle città globali messe in evidenza da Saskia Sassen nei suoi studi sul medesimo fenomeno economico e politico avviatosi grosso modo dagli anni Settanta del secolo scorso. È allora che la capitale nipponica intraprende la strada che l'avrebbe portata, dopo un periodo lungo vent'anni, a diventare una delle capitali economiche del mondo attraverso il progetto lanciato dalla *National Land Agency* deno-

minato *Tokyo Secai Machi - World City Tokyo*, avente principalmente lo scopo di attirare capitali ed investimenti da tutto il mondo. Un modo per farlo consiste creare cinquanta milioni di metri quadrati di spazi per uffici nel centro città, ovvero in quello che sarebbe diventato il *Central Business District*. Tale politica economico-urbana comporta ovvie conseguenze, sia *positive* che *negative*, in base alla parte sociale interessata, come l'emigrazione di milioni di cittadini residenti in quelle aree verso le zone di espansione periferiche, aumenti dei prezzi dei terreni, processi di *gentrification*, verticalismo architettonico estremo, ecc.²⁹

Altrettanto ovvio che Tsukamoto legghi la propria crescita fisica a quella della metropoli che lo circonda e sovrasta. Così come lui passa dall'infanzia all'essere adulto, Tokyo passa da "un'infanzia" legata al contesto nazionale ad "un'età matura" in cui è forte la sua presenza nel contesto globale. Il suo corpo biologico cresceva così come il corpo urbano della metropoli, «insieme ai suoi grattacieli, come in una grande famiglia. Solo che a un certo punto questi edifici/fratelli sono diventati troppo grandi rispetto alla sua (nostra) dimensione. E la loro presenza è diventata minacciosa e opprimente. Non è un caso quindi che nei suoi film i grattacieli, le torri, vengano di solito ripresi dal basso, con lo sguardo in su, di un fratello minore che guarda intimorito e incredulo lo sviluppo *mostruoso* del maggiore».³⁰

Le storie narrate da Tsukamoto nei due *Tetsuo* vedono come protagonista un colletto bianco, lavoratore nel terziario, tipico cittadino del progetto *Tokyo Secai Machi*, il quale fa esperienza della nuova compressione dello spazio, del tempo e delle relazioni sociali espresse dalla metropoli globale. Questo *essere invitati, ma anche doversi* riconoscere nell'architettura astratta ed inaccessibile rappresentata dai centri di potere della nuova città globale, l'insoddisfacente rete sociale della metropoli, il continuo passaggio obbligato negli spazi claustrofobici dei trasporti, l'offerta di spazi inaccessibili guardabili soltanto dall'esterno e varie altre concause, diventano un cocktail narcotico che lo manda in cortocircuito. Come già visto nel primo *Tetsuo*, il colletto bianco muta ancora in un essere biomeccanico ed esprime tutto il suo malessere trasformando le sue paure e repressioni più viscerali in qualcosa di mostruoso. E così come la città diventa una mega infrastruttura di cemento,

acciaio e spazi avulsi da qualsiasi relazione sociale, a sua volta anche il protagonista dei film di Tsukamoto - uno di quel 70% di colletti bianchi ingranaggio del sistema economico da cui drenare valore - si trasforma. E diviene - questo altrimenti normale impiegato - un'infrastruttura di acciaio e carne, in cui la nuova dimensione sociale soffocante è il combustibile dell'ultra-violenza espressa dallo stesso impiegato protagonista del film. Tetsuo diviene un mostro perché è la metropoli che è diventata un mostro. In definitiva, il riflesso dell'architettura della città globale si materializza anche nella dimensione individuale di coloro che la fruiscono.

Il finale di *Tetsuo II: Body Hammer* può considerarsi l'ovvia conclusione anche di *Tetsuo: the Iron Man*, che, per così dire, rimane come sospeso. Come detto, nel primo assistiamo alla fusione dei due esseri biomeccanici in un unico corpo marciante sul mondo e votato a trasformarlo in un ammasso metallico. Ecco che allora ci si potrebbe domandare se il regista nipponico vede in positivo o in negativo questa nuova realtà raggiunta dalla *natura* dell'uomo, dal suo divenire evolutivo, anche quando questa evoluzione è un evidente prodotto di una "mutazione cancerosa" (per dirla alla Lévi-Strauss). Quindi una realtà mostruosa e fuori controllo, ma d'altro canto superiore per possibilità e nuove libertà d'azione. Anche le stesse frasi pronunciate dall'essere bifacciale possono lasciare confuso lo spettatore:

«*Che sensazione meravigliosa!*» dice uno dei volti fusi nel metallo con un'espressione del viso non proprio riflettente il pensiero espresso. L'altro, in atteggiamento bellicoso, impugnando un'arma, replica:

«*Noi possiamo trasformare il mondo intero in metallo ... così possiamo arrugginirlo e spargerlo nell'universo come polvere cosmica*».

«*Affascinante*» ribatte il primo volto con una non troppo convinta espressione. Riprende l'altro:

«*Il nostro amore può mettere fine a questa merda di mondo. Così sia!*».

E partono lasciandosi alle spalle una nube di fumi di scarico, sfrecciando tra le case a bassa densità della periferia industriale di Tokyo, arrivando fino ai palazzi e grattacieli, in un trionfo di montaggio a passo uno e di musica *industrial* martellante nelle orecchie.

Tetsuo II: Body Hammer sembra sistemare la questione prima avanzata. Se nel primo film il regista lascia trapelare la vittoria sul pianeta della metropoli trascresciuta e fuori controllo, nel secondo tale metropoli sembra proprio aver vinto, e la vediamo cristallizzata nella giungla di vetro, cemento e acciaio dei grattacieli. In essa cerca di vivere l'impiegato che, mutato in organismo biomeccanico, ha solo un modo per riconquistare la propria umanità perduta: attraverso la totale distruzione di ciò che l'ha di fatto soppressa: la metropoli estesa a perdita d'occhio, riflesso materiale del modo di produzione capitalistico, macchina tecnologica che sovrasta l'uomo e lo rende ingranaggio.

Il suo corpo mutato e sfuggito al proprio controllo - come riflesso dell'evoluzione *cancerogena* della metropoli, sfuggita anch'essa al controllo degli uomini - ritorna ad essere pienamente umano solo dopo che la ragione avvelenata che lo ha indotto a mutare cessa anch'essa di esistere. Ora, se adottassimo uno sguardo superficiale, potremmo sostenere che Tsukamoto attraverso questo finale suggerisca una sorta di ritorno ad una condizione umana primitiva, ad un improbabile e lontano passato non ancora contaminato dalla tecnologia - ma nella realtà mai esistito. Nulla di più sbagliato: «in *Tetsuo II* esprimo proprio questa ambivalenza nei confronti di ciò che chiamiamo "società moderna" e di un eventuale ritorno alla natura. Nei miei film il conflitto è sempre tra questi due poli. Credo che in *Tetsuo II* questo sentimento di conflittualità sia estremizzato al massimo. Sostanzialmente la storia di *Tetsuo II* è il tentativo di assimilare fisicamente i processi dello sviluppo urbanistico: una sfida lanciata ai grattacieli. *Tetsuo* li vuole superare. Si tratta ovviamente di una competizione simbolica, ma la posta in gioco è la sopravvivenza dell'essere umano e il risultato non è affatto scontato. Il corpo potrebbe anche essere sopraffatto dall'acciaio e dal cemento. Per sopravvivere devi entrare in competizione col tuo stesso corpo».³¹

«La rivoluzione parte dal corpo»³² (cfr. Giorgio Cesarano). Così come la rabbia cieca - nel film - e la metropoli - "fra le righe" dello stesso - avevano sprigionato una mutazione fuori da ogni controllo, ora, dopo la distruzione, la mutazione non scompare totalmente, non abbandona il corpo, ma scompare solamente la sua immagine estetica. Per il resto ritorna completamente sot-

to il controllo dell'uomo che riacquista così il suo normale aspetto, abbandonando quello mostruoso. Il cuore, di fatto ancora di metallo, è il simbolo della *naturale* simbiosi dell'uomo con la propria *industria*. Lo sentiamo battere e pulsare come un martello pneumatico, «spingendo lontano la camera»³³ da sotto la camicia dell'impiegato (ora semplicemente *uomo*) che finalmente ritrova se stesso in una nuova condizione, mentre guarda con la moglie e il figlio le macerie della metropoli che fu. La *macchina* ora è di nuovo sotto controllo.

Con questo Tsukamoto ci regala un'immagine forte, netta, «l'immagine dopo lo scoppio, l'immagine del disastro, che è una delle più potenti di tutto il suo cinema»,³⁴ e pare suggerire un piccolo ma importante vademecum per la risoluzione dell'enorme problema della crescita urbana incontenibile. Pertanto proviamo a farci qualche domanda sul futuro che potrebbe attende la metropoli, formulate ovviamente a partire della visione dei due *Tetsuo*. Se la metropoli contemporanea è stata un processo inevitabile come inevitabile è stata l'evoluzione del cervello biologico in *cervello sociale* proiettato al di fuori della scatola cranica individuale, e ora ci accorgiamo che è un tentativo mutante di tale evoluzione, per approdare in una dimensione di vita pienamente umana con piena facoltà di controllo sulla scienza e sulla tecnica e non essere loro schiavi (in quanto oggi sottomesse al Capitale), il suo futuro è la sua soppressione in quanto concentrazione urbana ad altissima densità? Shinya Tsukamoto pare che avalli pienamente questa possibilità.³⁵

Dobbiamo precisare un punto. Anche se la crescita urbana di Tokyo ha giocato un ruolo fondamentale nella visione onirica di Tsukamoto, ovviamente tale visione è pur sempre estendibile ad ogni altra megalopoli del pianeta, ad ogni altro nodo della rete metropolitana globale. L'immagine di *Tetsuo* e tutto ciò che simboleggia è universale.

Passiamo ora a *Tokyo Fist*, altro piccolo capolavoro del genio nipponico sintetizzabile nello slogan: *dalla compressione alla deflagrazione del corpo umano*.

«Era, è, fu (e credo che sia stato, e certo sarà) il 1995. Il pugno di Tsukamoto al cinema, nei cent'anni dalla proiezione Lumière, risuona devastante e

insieme inudibile, fragoroso e attutito, con l'effetto proprio del colpo che fa male e stordisce e all'istante anestetizza da sé. Passa infatti quasi inosservato il film, visto al solito come la cosa curiosa ennesima di un regista curioso e inchiodato all'eccezionalità della sua prima apparizione (eccezionalmente "curiosa"), *Tetsuo*. Si può dire che ancora oggi (2006, altri dieci anni o un millennio passati) Tsukamoto (salvo che per i fan e per gli appassionati tra i quali non posso non contarli) resta il prolifico "regista di un solo film"! Quando straordinaria è invece proprio la capacità di tenersi testa, di proseguire un intenso ludico disperato confronto di shadow-boxing e di mirror-boxing con se stesso». ³⁶ È con queste parole che Enrico Ghezzi accoglie l'uscita di *Tokyo Fist*, esaltandone l'estrema capacità di scuotere il cinema contemporaneo risalendo fin alle proprie origini fatte di fotogrammi saltati e di immagini che da sole valgono una narrazione.

Dopo i due *Tetsuo* Shinya Tsukamoto ci regala una nuova visione della condizione del corpo umano sotto il peso schiacciante della metropoli contemporanea evocata ancora una volta attraverso Tokyo. Nel farlo conserva la sua, potremmo dire, sensibilità cronenbergiana per i lati oscuri della vita metropolitana nel paese del Sol Levante, anche se, come dicevamo per *Tetsuo*, è improprio relegare le sue metafore allucinate semplicemente a particolari zone urbano-geografiche, visto che la potenza di quelle immagini filmiche fa sì che la metafora stessa sia di portata *globale*. «Tsukamoto, con clinica precisione, mette in scena il vincolo carnale che lega l'immagine al mondo e al corpo». ³⁷ Anche in *Tokyo Fist* il regista nipponico firma tutti i principali aspetti di lavorazione del film, tranne la musica affidata a Chu Ishikawa e gli effetti speciali. Tsukamoto qui interpreta Tsuda, ancora una volta uno stereotipato impiegato nipponico soffocato e represso che trascina il suo corpo stanco nelle viscere alienanti e asettiche della metropoli asiatica.

«Tsukamoto resta sostanzialmente un cineasta realista e materialista. La traccia allegorica non lo allontana mai dal precipitato dei corpi che restano il principio di realtà e di individuazione del suo cinema». ³⁸ Se nei due *Tetsuo* assistiamo all'incontro-scontro tra il corpo umano e il corpo metropolitano celebrato nelle immagini oniriche di un'orgia di carne e metallo sottoposta a mutazione da cui a prevalere è proprio quest'ultimo, in *Tokyo Fist* tale risul-

tato appare come metabolizzato e la metropoli ci si presenta come l'unica vincitrice uscita rafforzata dallo scontro, unica potenza dominatrice su quei corpi biologici di carne che brulicano ai suoi piedi. È qui che acquista nuovo vigore il rapporto tra il corpo umano e lo spazio metropolitano, dove quest'ultimo sembra divenire un unico corpo dalla mole enorme, costituito da membra di cemento incumbenti dall'alto simili a giganti intenti a *manovrare* ed osservare le vicende umane che si perdono negli anfratti della sua giungla urbana.

La pellicola mostra tutta l'angoscia di Tsukamoto nei confronti della conurbazione metropolitana di Tokyo, alternando il normale procedere della narrazione filmica ad alcune immagini che assurgono all'intensità del simbolo, sia fisse che in movimento, in entrambi i casi di forte impatto emotivo. Se a prima vista potrebbero apparire fuori luogo, in realtà stanno lì proprio a sottolineare tutta la debolezza prima e il senso di rivalsa poi del corpo umano sottoposto a precise sollecitazioni. Ad esempio il braccio umano pulsante, nervoso e dalle forme arrotondate, col pugno chiuso, sovrapposto e schiacciato sulle fredde e asettiche geometrie dei grattacieli retrostanti che vediamo nei titoli di testa racchiude in sé tutta l'essenza del film. Coglie alla perfezione lo stato di sottomissione del corpo umano nei confronti di quello metropolitano, come allo stesso tempo la necessità di rivalsa del primo sul secondo. Spesso la silhouette di Tsuda/Tsukamoto appare immobile, in piedi, tra una selva di sopraelevate e svicoli stradali oppure persa tra centinaia di terrazze in cemento tra loro identiche, bianche, quasi "ospedaliere", così come le finestre dei grattacieli: unico orizzonte possibile dell'occhio. In questi fotogrammi il corpo umano si perde in un dedalo di architetture che lo imprigionano soffocandolo, come se lo comprimessero. Ma ad ogni compressione, vedremo, corrisponde una deflagrazione.

La fotografia è poi straordinaria nel suo virare dai colori freddi e quelli caldi a seconda delle situazioni che si alternano, e anche qui ritroviamo il principio della compressione, vero *leit-motiv* della produzione del regista nipponico. Dice Alberto Momo: «Nella lotta tra la luce (elettrica, ma anche amorosa) e le tenebre si concentra e si consuma tutto il corpo del cinema di Tsukamoto, compresso tra il caldo e il freddo, tra la carne e il metallo, tra la

luce rosso-arancione, della fiamma, del sangue e del sesso, e il blu scuro della notte e del sotterraneo, dell'inorganico. *Tetsuo* è come il figlio naturale di questa compressione, di questo amplesso». Se *Tetsuo* è il figlio, allora *Tokyo Fist* è lo stesso ma ormai cresciuto. «[...] La compressione [...] non è destinata che allo scoppio, all'esplosione. Del corpo da una parte con schizzi e brandelli, della città (del mondo) dall'altra». ³⁹ Ancora, se *Tetsuo* è l'archetipo allora *Tokyo Fist* deve per forza narrare la fenomenologia di tale compressione. Come vedremo, un corpo represso e compresso non può che deflagrare *carnalmente*.

Con la sua fotografia e col suo montaggio è come se il regista ci invitasse a banchettare con le interiora della metropoli cresciuta a dismisura, corpo informe. Tsukamoto seziona strato su strato di questo corpo, meticoloso come un chirurgo, fino ad arrivare alle sue viscere bollenti e oscure. Da ogni ripresa sembra che si respiri asfalto, ferro, lamiere, recinzioni. Ma sarà solo con lo squarciarsi liberatorio della carne umana che lo sguardo di Tsukamoto si renderà bisturi. Come già in *Tetsuo* anche ora la mutazione non riguarda solo il corpo ma anche l'occhio di chi filma e soprattutto di chi guarda, e la visione diventa esperienza sensoriale del corpo intero. Ad esempio Lorenzo Esposito sostiene che «in *Tokyo Fist* allora tutto è visivo. Il sangue scorre come carta vetrata, la visuale è compressa, risucchiata verso il basso come un Ozu sotterraneo, mentre l'occhio prolunga verticalmente la vertigine guizzando sulle architetture a specchio della metropoli. E da questo sguardo cilindrico schizza fuori il ribollente stato fisico di acciaio-sangue-gas: la carne implode e scarica violenza e erotismo. Non è melo? Tsukamoto recita insieme al suo vero fratello, in un per-*Gemini* molto più spinto, tornando sull'inseparabilità del doppio indagata da Cronenberg e filmando corpi che si flettono nell'amore, ma come in fuoriuscita stavolta, non rivolti verso l'interno come in *Tetsuo*, quando invece estrofflessi, gettati sul fuori insieme a tutto l'armamentario hard di pus, viscere, litri di sangue, lividi, putrefazioni. L'occhio è qui come occluso, intimo, piegato nell'io, disperatamente intento a riannodare il cordone ombelicale (ancora Cronenberg), sempre più connesso alla sua stessa luce, che Tsukamoto taglia in due, blu notte-azzurro lamiera e arancio infuocato del tramonto, come già in *Tetsuo II*, ma ora squarciati dal

rosso del sangue: come un technicolor depurato dalle sue capacità di sintesi, che mostra le sue tre gradazioni contemporaneamente nell'inquadratura. [...] Del resto *Tokyo Fist* non racconta proprio lo spaesamento dello sguardo incarnato da Tsukamoto stesso?». ⁴⁰

Il nostro occhio segue come un cane fedele ciò che inquadra la mdp del regista e non può che restarne spaesato e frastornato. Essa privilegia le riprese dal basso verso l'alto come a sottolineare in tal maniera il senso di smarrimento e piccolezza dell'individuo nei confronti delle enormi masse sveltanti nel cielo in una perdita pressoché totale del senso della misura. Oppure la vediamo muoversi frenetica sulle strade, scorre sulle superfici assettiche dei palazzi, degli appartamenti, e infine sembra vibrare non appena si getta sulle membra stanche di Tsuda, il mite assicuratore indebolito e affannato dal suo vivere in quell'ambiente urbano, una sorta di quotidiano "viaggio a Tokyo" del XXI secolo estremizzato sotto ogni aspetto, come ad esempio quello dei rapporti interpersonali nel ventre duro della metropoli: Tsuda si inchina a tutti i suoi clienti, ma il suo non è un inchino di saluto o rispetto, è un inchino automatizzato, meccanico, che significa sottomissione agli altri, alla sua stessa condizione indotta. È il suo corpo ad essere sottomesso, un pezzo di carne che sta perdendo tutta la sua vitalità. Si trascina goffamente per le vie, abbruttito e appesantito, fino a che non fa ritorno a casa dalla moglie, Hizuru/Kahori Fujii, altro corpo amorfo e pseudo-felice, e si addormenta esausto davanti al televisore. Insieme sono come due corpi chiusi su se stessi e incapaci di comunicare fisicamente. «Tokyo sta diventando sempre più una specie di terra della realtà virtuale. La gente non comunica più attraverso il contatto ma affida tutto alla tecnologia che sta sostituendo progressivamente la comunicazione stessa. La gente sta perdendo il senso del proprio essere: ci stiamo dimenticando che siamo esseri umani», ⁴¹ dice Tsukamoto.

Come dicevamo, in *Tokyo Fist* appare evidente il fatto che l'uomo ha perso la propria battaglia, è uscito sconfitto dallo scontro con la metropoli. Non gli resta che rassegnarsi alla propria condanna di apatia, da scontare in gabbie di cemento alte quanto il cielo, tra scrivanie di compensato usate per assegnare a ciascuno la sua collocazione sociale, e strade, metropolitane, corri-

doi e ancora scale mobili che dovrebbero poterlo condurre ovunque, ma che invece lo riportano sempre allo stesso punto, come in un quadro di Escher.

La metropoli agisce sul suo corpo, giorno dopo giorno vi accumula frustrazioni, dolori e apatia; non lo aliena semplicemente. Come dicevamo, il suo è un processo di compressione e lui, Tsuda, inizialmente si lascia comprimere a sua volta. Alla compressione del corpo Tsukamoto risponde con «una compressione dello spazio, e del tempo – dei tempi, passato presente futuro. Degli stessi fotogrammi tagliati, eliminati al montaggio, che velocizzano i movimenti di macchina frontali nelle vie cittadine, in un ingenuo e artigianale gioco instabile che ritornerà spessissimo nei suoi film». ⁴² Ma come *Tetsuo* insegna, il senso di compressione è un elemento imprescindibile del cinema di Tsukamoto e anche *Tokyo Fist* ne celebra l'evolversi, dall'accumulo fino allo scoppio che di solito ne consegue.

Infatti tutto cambia quando arriva Kojima/Kôji Tsukamoto (fratello del regista): compagno di Tsuda ai tempi del liceo, oggi pugile professionista, che sembra la nemesi di Tsuda, l'incarnazione di tutto ciò che lui ha smesso di essere, di quella parte violenta e animalesca che la quotidianità metropolitana è riuscita a sedare. Il personaggio di Kojima è il riflesso oscuro e rimosso di Tsuda, una parte del suo passato forzatamente dimenticata per non portare a termine una promessa di vendetta violenta e sanguinaria. Ma alla scelta della boxe come rito di iniziazione ad una vendetta tragicamente inevitabile, Tsuda preferisce la resa agli automatismi di una quotidianità celibe e vuota.

Quando poi il pugile, provato a sedurre Hizuru, si inserirà a forza tra gli automatismi della coppia, fungendo come da catalizzatore, sovvertendone gli equilibri e scuotendo dal suo torpore Tsuda, questo svelerà una nuova faccia cercando anch'esso rifugio nella boxe. Inizia il suo tentativo di risalita attraverso la mortificazione della propria carne, considerata come l'unica via da percorrere in quel mondo di cemento per poter raggiungere e provare la sensazione di essere ancora vivi.

Se però Tsuda e Kojima tirano e soprattutto prendono colpi spaccandosi la faccia a vicenda, è Hizuru il vero ago della bilancia. Abbandona l'uno (debole e meschino) per l'altro (solo all'apparenza più forte, ma in realtà ancor più codardo) per scuotersi dall'apatia, per ritrovare una qualsiasi sensibilità

[fisica ed emotiva], e finisce anch'essa per cedere al martirio delle proprie carni: a contaminarle con il metallo, a disegnarla di tatuaggi. In questo cinema dell'insensibilità e dell'incomunicabilità, del vuoto di contenuto, è inevitabile che esploda la corazza, l'involucro. Devastato dai colpi che tentano di respingere (inutilmente) la frustrazione quotidiana. È una ribellione della materia organica. Una metafora di rivolta della carne posta di fronte all'inorganico assoluto della metropoli che non risparmia nulla all'occhio che guarda: anche ora quindi siamo davanti ad un'opera *pornografica*, proprio come in *Tetsuo*.

Gli scontri fisici tra i vari personaggi vengono tutti portati all'estremo, esagerando negli effetti *gore* e col trucco, proprio per caricare il concetto-chiave del film: tutte quelle belle facce, quelle maschere che obbligatoriamente bisogna indossare conducendo una vita in una grande metropoli, vengono fatte a pezzi, deformate, bucate come sacchetti di plastica pieni di sangue da cui i liquidi sgorgano a fiumi. Il finale in questo senso è eloquente. I tre vengono mostrati in luoghi fisici distaccati: Tsuda in un letto d'ospedale per via di un precedente incontro-scontro finito male con Kojima; quest'ultimo vittorioso ma estremamente tumefatto sul ring al termine di un match; Hizuri nel ventre della metropoli, sotto un cavalcavia, seminuda e intenta alla sua ultima pratica estrema di *body art*. Se i tre appaiono quindi distanti, ad avvicinarli e a metterli in simbiosi è la medesima propensione al martirio della carne, del corpo, straziato quel tanto che basta per provare una sorta di calore che possa definirsi umano. E il rosso del sangue, così come il dolore, ricorda loro che sono ancora vivi, organici. Nonostante tutto.

Magari il film potrà sembrare violento all'occhio più disattento, o abituato semplicemente ad una visione superficiale, in realtà è quasi un atto d'amore verso il corpo umano, verso la sua rinascita, in una visione che, costatando la vittoria ormai avvenuta della metropoli sullo stesso, lo celebra nel dolore fisico e emotivo, cercando della *deflagrazione* delle membra una via per la liberazione dalla compressione esercitata dall'enorme corpo della metropoli.

«In Giappone non esiste violenza nella vita quotidiana. I film americani sono violenti e realistici perché in America un ragazzino può benissimo prendere una pistola, andare a scuola e sparare ai compagni. Questo non accade

in Giappone dove la violenza è sistematicamente rimossa. Gli impiegati giapponesi si alzano alla mattina, salgono su un treno affollatissimo, viaggiano schiacciati uno all'altro. Vanno in ufficio e si inchinano al capo per otto, dieci ore. Poi tornano a casa e si inchinano alla moglie. Ora dopo ora, accumulano un'incredibile quantità di rabbia, eppure la loro violenza è sempre trattenuta. Solo il dolore ci rende coscienti di avere un corpo». ⁴³

In *Tokyo Fist* il dolore è prima trattenuto, poi mostrato in un'eruzione vulcanica di carne e sangue, e così via, almeno fino alla prossima deflagrazione che non tarderà ad arrivare. Se nel finale di *Tetsuo II* Tsukamoto offre allo spettatore una letterale esplosione della metropoli e sembra suggerire una qualche possibilità umana di rivalsa e controllo sulla stessa, in *Tokyo Fist* è invece evidente la sconfitta del corpo umano e la vittoria del metropolitano. Se il primo deflagra in una bolla di sangue è solo per un attimo, solo per un inevitabile sfogo improvviso, come il grido ultimo di uno che sta per tirare le cuoia. Poi tornerà tutto normale. La metropoli impassibile resta al suo posto, severa e austera. I corpi umani ritornano ad essere *disciplinati*.

Eccoci infine giunti a *A Snake of June*, vincitore nella sezione Controcorrente del Premio Speciale della Giuria alla 59ª edizione della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia nel 2002. È il primo film di Shinya Tsukamoto ad essere distribuito nelle sale cinematografiche italiane, in lingua originale e sottotitolato. Il progetto di quest'opera è stato cullato a lungo dal regista che racconta: «E' un film a cui ho iniziato a pensare una quindicina di anni fa, prima di *Tetsuo* [il suo promo lungometraggio, discusso in questa tesi], e ogni anno a giugno [mese alquanto piovoso in Giappone e quindi molto umida] mi si ripresentava il desiderio di esprimere e realizzare un erotismo di questa stagione, perciò ho cercato di sviluppare il tema del corpo umano solo come corpo eliminando ferro e boxe [cfr. *Tetsuo* e *Tokyo Fist*]. Rispetto alle altre opere è un film più semplice... per me è un film di arrivo e di partenza allo stesso tempo». ⁴⁴

È il suo definitivo (per ora?) atto d'amore – un amore sincero che non esclude affatto la critica violenta – a Tokyo, alla metropoli e ai suoi fantasmi. Nei due *Tetsuo* Tsukamoto incentra il proprio sguardo sulla dialettica muta-

gena tra il corpo umano e il corpo metropolitano prefigurando la genesi di "uomo nuovo" e la sua possibile vittoria sulla metropoli; in *Tokyo Fist* narra la fenomenologia della deflagrazione della materia organica del corpo umano, uscito invece sconfitto dallo scontro con la metropoli vincitrice assoluta, come ultimo tentativo di scoprirsi vivi; ora in *A Snake of June* torna a puntare il suo sguardo sul corpo umano, per la precisione sulla sua incomunicabilità fisica che si traduce in malattia, sempre nel contesto di una metropoli anch'essa malata che pare cerchi di esorcizzare tale condizione nelle architetture dall'aspetto pressoché ospedaliero: «Un tema importante del mio cinema è sempre stato la città. E quindi il rapporto con l'essere umano, in quanto essere di carne. Questa volta rispetto alle mie opere precedenti non ho usato la cornice dell'ambientazione fantascientifica, ma mi sono concentrato sul corpo. Nei film precedenti lo stimolo a rendersi conto dell'esistenza del corpo veniva dall'esterno, poteva essere la violenza o altro. In questo caso mi sono confrontato con qualcosa che nasceva dall'interno, una consapevolezza che prende spunto dal desiderio sessuale». ⁴⁵

La metropoli quindi appare più come contenitore della vicenda, un contenitore *attivo* però, che protegge e ingloba il corpo negando il raggiungimento della consapevolezza di essere vivi e umani. L'ormai familiare estetica dello *shock* a cui ci ha abituati Tsukamoto è stavolta al servizio di una storia sensuale, sessuale e violenta di salvezza che racconta il risveglio del corpo nella metropoli di acciaio e cemento, non più attraverso il martirio volontario della carne ma attraverso il suo darsi al piacere, l'unica cosa che insieme al dolore sembra per Tsukamoto renderci autenticamente organici e umani.

Come in *Tokyo Fist* anche in *A snake of June* è ovviamente forte la dialettica fra materia organica ed inorganica, fra la rotondità degli elementi naturali e le geometrie squadrate della civiltà metropolitana e, sempre come in *Tokyo Fist*, anche qui assistiamo alle vicende di un triangolo passionale di personaggi di cui uno funge da elemento catalizzatore per la scossa che ridesta gli altri due dal loro torpore quotidiano.

La giovane Rinko Tatsumi/Asuka Kurosawa, completamente votata all'altruismo per via del suo lavoro come consulente telefonica in un centro per l'igiene mentale, sembra dimenticare che possiede una vita propria in cui

provare ad essere felice. I suoi contatti umani sono esclusivamente verbali, non solo con gli interlocutori presenti dall'altra parte della cornetta, ma soprattutto col proprio marito, Shigehiko Tatsumi/Yuji Kotari, ossessionato dal lavoro e dall'igiene assoluta, e che pertanto non osa neanche toccarla, preferendo pulire il lavandino (che sia anche questo il cinema del lavello?). Addirittura dormono separati, ma non tanto per reciproco rispetto, come nel *Che fare?* di Nikolaj Cernysevskij, quanto per l'ossessione che Shigehiko prova per il contatto umano, percepito quasi come contaminazione batterica. L'assenza fisica del compagno fa sì che Rinko si abbandoni a un peregrinare muto dentro le pareti di cemento della propria casa, un comportamento che somiglia ai movimenti lenti di una lumaca, immagine ricorrente in diversi frame della pellicola. La masturbazione è il modo con cui reagisce a quest'assenza.

La coppia, quasi estranea a se stessa, vive come reclusa dentro uno spazio privato, la casa familiare, che nella sua freddezza e asetticità dal sapore clinico sembra lo specchio della personalità di Shigehiko. All'apparenza somigliante più a un rifugio dentro cui ripararsi dal mondo esterno, quell'immensa metropoli tentacolare che c'è fuori, oltre la porta, in realtà la casa, fin dentro la sua più intima essenza, non è che il prolungamento all'*interno* della metropoli *esterna*, proprio per via di queste caratteristiche da "spazio clinico" che le accomunano. È la stessa potente immagine della metropoli a cui Tsukamoto ci ha ormai abituati, solo che, quasi nell'intento di renderla più umana, stavolta ha voluto ricoprirla di un manto perenne di pioggia, incessante in quel suo battere che dà ritmo al film.

La pioggia monsonica appare come umanizzata, tanto da essere considerata un ulteriore personaggio, anch'esso catalizzatore. «Sono partito dall'idea che in una Tokyo fatta di solo cemento gli esseri umani finiscono per essere l'unico elemento naturale. Ma si scordano di esserlo, perciò introduco un altro elemento naturale: la pioggia. Che cadendo su di loro li risveglia, li fa giungere alla conclusione di essere parte della natura. Per questo il blu è preponderante nel film, è una scelta cromatica che richiama la pioggia e il suo ruolo».⁴⁶ Di fatto, quello che all'apparenza può essere interpretato come un film in bianco e nero si dimostra essere in realtà una delle

migliori sperimentazioni fotografiche nel cinema degli ultimi anni. Completamente virata sul blu, un blu gelido, chirurgico, elettrico, non insipido blu polizia, la fotografia qui è il campo su cui ha più lavorato Tsukamoto. La dimensione onirica e visionaria del film riceve un impulso ancora maggiore da questa scelta. La stessa pioggia sulla celluloida grazie al blu pare acquistare tutta la consistenza e il sapore dell'acqua nella realtà, altro elemento centrale del film, evocante non solo la pulizia igienica di cui è ossessionato Shigehiko quanto l'elemento naturale che consente ai corpi umani, altrettanto naturali ma come intorpiditi nei loro convenzionali ruoli, di rinascere e ritrovare se stessi. Ma lo vedremo alla fine.

Dicevamo del triangolo passionale. Di fatto è grazie all'inserimento di un terzo uomo nei meccanismi quotidiani della coppia prima descritta che la situazione si sblocca evolvendo lungo tre segmenti, ove il primo è dedicato alla donna, il secondo a Shigehiko (suo marito), mentre nel terzo gli uomini prima diventano appunto due e poi si fondono metaforicamente tra di essi e in un tutt'uno con la donna fino a raggiungere un'autentica consapevolezza del corpo. «All'inizio la coppia non ha amplessi perché non è consapevole della propria esistenza carnale. Attraverso il molestatore e la sua oppressione i protagonisti trovano la chiave per giungere alla "coscienza della carne". Volevo che lo spettatore se ne rendesse conto attraverso il fatto che il film ha un approccio pornografico, superficiale, poi gradualmente ho inserito elementi diversi e più profondi».⁴⁷

Il terzo uomo, interpretato da Tsukamoto, è un malato terminale di cancro ed ex aspirante suicida, salvato dallo stesso suicidio grazie alla voce affettuosa dell'assistente sociale Rinko. Vedendola "morire" lentamente nella sua routine quotidiana priva di qualsiasi calore umano decide a suo modo di aiutarla. La fotografa di nascosto mentre lei si sta masturbando per poi ricattarla con prove di coraggio, potremmo dire, miranti a scuoterla dal suo morire quotidiano, che presto scopriamo essere non solo metaforico. «*Fai quello che vuoi veramente*» le intima il fotografo prima di scoprire negli ingrandimenti dei suoi scatti, esattamente come in *Blow-up* di Antonioni, un elemento fino a quel momento invisibile semplicemente perché non visto. Nelle forme irregolari del seno di Rinko il fotografo intuisce l'embrione dello

stesso male, un tumore, che sta devastando anche le sue carni. Lo sguardo erotico del voyeur si trasforma allora nello sguardo clinico del medico.

Ed ecco allora il secondo elemento cardine della narrazione dopo l'acqua: la malattia, il cancro che lega sia Rinko che il suo persecutore. Lei ha un cancro al seno, lui allo stomaco. Ma forse la vera malattia è il malessere interiore: Rinko ama suo marito più vecchio di lei, Shigeiko, ma lui non la sfiora, ossessionato dalla pulizia. Rinko trova, quindi, la via di uscita nella masturbazione ed ecco che il maniaco la spia, le scatta foto e fa partire il suo ricatto. La malattia è vista come una condizione ideale per diventare più consapevoli. «Nel film attraverso la malattia i personaggi si rendono conto di essere degli esseri viventi. Poi c'è la solitudine, che per la gente che vive a Tokyo è una malattia. In quella città, come in molte metropoli occidentali, vivi accanto agli altri ma sei solo».⁴⁸ Il gioco dei ricatti del terzo uomo prosegue in un crescendo fino a far riavvicinare i due coniugi, o meglio, a farli incontrare per la prima volta come esseri umani mettendoli a confronto con fobie e desideri inconfessati.

L'acqua, la pioggia cade senza tregua ma non incontra mai i corpi di Rinko e Shigeiko che sembrano sfuggirle come impauriti. La metropoli è come se li proteggesse dalla pioggia, li negasse al suo tocco, un involucro di cemento che tenta di precludere il contatto tra i due elementi veramente naturali nel film, la pioggia e i corpi umani, contribuendo allo sviluppo della malattia. Vediamo scivolare la pioggia lungo le pareti degli edifici, membrane di cemento, scendere fino a terra e rifugiare nelle fogne, ma mai bagnare veramente i corpi dei protagonisti. È quando tale protezione nefasta viene meno che il corpo a contatto con l'acqua può tornare ad esultare vincendo la grigia prigione di cemento della metropoli.

In quest'ottica appare bellissima la scena con Rinko nuda sotto la pioggia, fotografata dal "terzo uomo" in un crescendo di flash e calore umano, in un qualsiasi angolo urbano di una Tokyo pressoché deserta, come se i corpi dei suoi abitanti fossero fuggiti dalla pioggia per la paura di essere *liberati*. L'acqua cade incessante, impregna i vestiti e copre la pelle della giovane protagonista, contamina e feconda ogni immagine come in uno stato di organismo permanente, imbevendo di blu l'apparente bianco e nero della fotografi-

a. La macchina da presa si muove come mani sulla carne. Shigeiko assiste alla scena di nascosto ma anche lui è bagnato dalla pioggia: qualcosa cambia e alla fine del film riusciranno ad unirsi in un amplesso passionale.

Anche attraverso *A Snake of June* è possibile risalire alle tematiche proprie di quell'ampio concetto inerente alla biopolitica, questa volta presa nel suo aspetto, potremmo dire, medico-sanitario. L'acqua, in quanto elemento fluido, liquido, e la malattia di cui soffrono due protagonisti su tre potrebbero essere il punto di partenza sul quale avanzare un discorso in tal senso.

Secondo Foucault «i medici sono gli inventori degli spazi».⁴⁹ Di fatto sappiamo che le teorie urbanistiche e politiche di inquadramento sanitario della popolazione, anzi della "giusta popolazione", quindi essenzialmente teorie e prassi biopolitiche, onde evitare focolai e contagi di ogni sorta, incominciano a svilupparsi e praticarsi già nel Settecento. È durante questo secolo che cresce l'idea della città come "ospedale", come macchina per guarire, nell'intento di eliminare e escludere ogni traccia di insanità fisica e mentale. Si arriva alla medicina politica che produce inscindibilmente materia urbanistica. Solo allora «lo spazio medico può coincidere con lo spazio sociale o piuttosto attraversarlo e penetrarlo interamente».⁵⁰

È in quell'epoca ormai lontana che si incomincia quindi a cercare di circuire la *malattia*, intesa anche in senso lato, tridimensionalmente, ossia attraverso la gestione degli spazi pubblici, nonché privati, sulla base di precisi regolamenti igienico-sanitari, o la preventiva loro progettazione secondo standard rispondenti agli stessi. Non si cerca più di agire semplicemente sul corpo umano attraverso la medicina, ma al contrario di agire direttamente sul corpo urbano per *medicalizzare* indirettamente i corpi umani, controllandoli e gestendoli; anche in questo senso lo spazio assume una connotazione politica. La città viene quindi identificata come la base su cui attecchisce la malattia: per oviare a ciò bisogna intervenire quindi sul corpo urbano, *curendolo* o *operandolo* anche preventivamente ove possibile. Allora la dialettica tra la vita, una vita che sia sana e accettabile alla luce di quei regolamenti, e lo spazio urbano diventa fortissima. Le autorità si concentrano quindi sul concreto problema dell'abitare per prevenire e risolvere quello inerente alla sicurezza sanitaria, e per farlo si ricorre anche alla neonata polizia medica:

«Per questo non bastava la *vill*e come riserva di regolamenti. Essa doveva invece essere completamente attraversata dalla polarità del normale e del patologico, inglobata nello spazio politico della sicurezza e trasformarsi a sua volta in meccanismo». ⁵¹ È come se la città si avvii a diventare un grande ospedale sottoposto ad un controllo clinico costante.

Ma guardiamo ora alla metropoli odierna e ripensiamo al paragone fatto da Lévi-Strauss citato in diverse occasioni fin dal prequel. Poi guardiamo alla metropoli contemporanea vista dall'occhio *mutageno* di Tsukamoto, in particolare quella appunto che fa mostra di sé in *A Snake of June*. La metropoli è come un'escrescenza inorganica, cresciuta a dismisura, paragonabile, *organicamente*, ad un cancro con metastasi: chi meglio di Tsukamoto riesce oggi a dare corpo, o meglio, immagine alla metafora di Strauss? Cresciuta in lungo e in largo, a ridosso di se stessa, la metropoli somiglia oggi ad un "ospedale" solo nella sua estetica (cosa che risulta evidente dai film del regista nipponico) non nella sua essenza. Specialmente in *A Snake of June* è una presenza inquietante, onnipresente, che soffoca non lasciandolo respirare il corpo umano, quindi operando su di esso in maniera inversa rispetto alle pratiche biopolitiche che si era proposta di seguire secoli fa. È la metropoli figlia generata dal Capitale in processo e quindi divenuta cancro a sviluppare la propria malattia, a tramutarsi in malattia nei confronti del pianeta Terra (se vediamo il fatto in ampia scala), e di conseguenza a riflettersi nel corpo biologico umano sempre come malattia (se lo vediamo in piccola scala), sembra di leggere Cesarano: «Il capitale è il cancro di cui la specie rischia di morire prima di cominciare a vivere realmente. In questo senso, la rivoluzione è *biologica*». ⁵²

Nelle pagine precedenti abbiamo messo in relazione la casa unifamiliare in cui vivono Rinko e Shigehiko, uno spazio *interno*, alla metropoli *esterna*. La casa appare inizialmente come luogo in cui rifugiarsi nei confronti delle avversità esterne, identificate essenzialmente nella pioggia, e quindi come luogo in cui quella famiglia trova sicurezza, una sorta di prolungamento della sicurezza più grande garantita dalla metropoli: «La città dei trattati di polizia medica è la grande macchina dello spazio-popolazione, che non agisce direttamente sulla gestione della famiglia ma la integra nel gioco reciproco della

sicurezza e dell'insicurezza. E se anche l'angolo più remoto di ogni casa partecipa della distribuzione spaziale più o meno sicura, se così una "urbecasa" è già pronta a prolungarsi nella "grande *urb*e", quest'ultima è già penetrata attraverso la piccola stanza fin nel corpo dell'individuo». ⁵³ Andrea Cavalletti riferisce ciò ai secoli passati, ma è un concetto che ritroviamo valido anche in *A Snake of June*. La sicurezza ostentata inizialmente dalla città si traduce nella metropoli-cancro in sicurezza non dalla malattia, visto che essa è prodotta dalla metropoli stessa in quanto suo riflesso, ma da ciò che può salvare dalla malattia. La casa come tomba quindi, prolungamento intimo della cappa metropolitana.

Tsukamoto sembra dirci che Rinko soffre perché la metropoli, e con lei ciò che essa determina sul piano comportamentale degli individui, non le consente di essere pienamente umana, sviluppando così la malattia. La città nata per curare muta in maniera cancerosa la sua essenza e da cura diviene malattia dalla quale fuggire. Infatti solo quando Rinko si smarca dalla sicurezza nefasta della metropoli e va incontro alla pioggia, eludendo in un anonimo angolo urbano la stretta sorveglianza della *polizia medica* degenerata della metropoli, si produce un *cambiamento*. Bagnata dalla pioggia, unico elemento *naturale* insieme all'uomo, si lava metaforicamente via le scorie che la opprimono per approdare a nuova vita. «L'aria e l'acqua che, come si sapeva, possono diffondere i morbi, hanno "in comune di innestarsi sul corpo umano e insieme sul corpo architettonico e urbano. Irrigano l'uno e l'altro, e la maniera in cui circolano attraverso le figure spaziali che compongono la città e l'edificio architettonico non è priva di effetti sui rapporti che intrattengono i corpi"». ⁵⁴ Vero, nel film la pioggia irriga entrambi i corpi, umano e urbano, ma se l'urbano pare idrorepellente e cerca di *proteggerne* l'umano, è su quest'ultimo che la pioggia produce degli effetti, diremmo, *liberatori* e pertanto non diffonde affatto morbi quanto vitalità, o perché no, "morbi di vitalità" in quell'ambiente troppo freddo e asettico come un ospedale. Allora la cura non viene più da una metropoli sempre più malata, ma si deve proprio a quello che si è cercato in tutti i modi di rimuovere in continuazione dal suo stesso corpo, che inevitabilmente s'è ammalato, «"a quel principio vitale e conservatore che veglia attentamente sulla nostra salute, e che lavora senza

sosta per allontanare da noi le cause morbifere che tendono alla distruzione del nostro essere”. In questa definizione – così vicina a quella tanto celebre che Xavier Bichat darà della vita, come insieme delle forze che resistono alla morte –, appare quel che sottende la relazione stessa tra i modi di vita e salute fisica: “è quel che si chiamava e che ancora si chiama *natura*; ma il significato del termine è infinitamente meglio espresso da queste due latine: *vis vitae*, le quali designano l’insieme delle potenze dell’economia animale o la forza della vita”». ⁵⁵

Come detto, il film si chiude con la ritrovata consapevolezza da parte di Rinko e Shigehiko di essere umani dotati di corpi sensibili, e l’amplesso ne corona la rinascita. La riscoperta della passione e del piacere grazie al terzo uomo e soprattutto all’acqua sotto forma di pioggia diventa una fuga dalla mole apparentemente protettrice ma in realtà soffocante della metropoli e dalla sua falsa sicurezza rispetto alla malattia. La pioggia e la riscoperta di se stessi libera il corpo danzante e insieme creano un nuovo territorio fuori dagli schemi politici consolidati della metropoli. L’ambito privato, quello dell’*oikos*, si stacca da una *polis* degenerare e malata; dentro di esso il quotidiano è fecondato: la casa non è più rifugio dal mondo, ma muro da opporre alla malattia metropolitana spacciata per sicurezza. Il quotidiano diventa spazio della condivisione più intima in un amplesso liberatorio. Ma poi la metropoli è finalmente permeata dalla pioggia, dalla *natura*, e ora può lasciare anche respirare.

¹ Enrico Ghezzi (a cura di), *Shinya Tsukamoto. La mutazione infinita di Tetsuo il fantasma di ferro*, Raro Video visioni underground, Gianluca e Stefano Curti Editori, Roma 2004.

² Enrico Ghezzi (a cura di), *op. cit.*

³ Matteo Bittani, Recensione in *Duellanti* n. 5, aprile 2004.

⁴ «L'attività teatrale mi ha insegnato a controllare tutte le fasi della lavorazione, dalla scrittura alla regia, fino ai trucchi e allo sviluppo. Solo per *Hikuro - Yokai Hunter*, girato dopo *Tetsuo*, ho seguito unicamente la regia: il film era prodotto dalla Sochiku, una *major*, quindi c'erano più soldi, più controlli e più impiegati. Ma con *Tetsuo II: The Bodyhammer* sono tornato a fare tutto da solo. Per *Tetsuo* era stata una scelta obbligata, poi è diventata una consapevolezza estetica». Dichiarazione raccolta da Mantio Benigni consultabile all'indirizzo http://www.trax.it/shinya_tsukamoto.htm

⁵ Enrico Ghezzi (a cura di), *op. cit.*

⁶ «Chi abbia avuto la ventura di vedere *Alien* "dal vivo", poniamo in una qualche retrospettiva, difficilmente dimenticherà quel prototipo nero e terribile, troneggiante nei suoi due metri e passa in tutta la sua bestialità meccanica. Non si tratta certo dell'unico "incubo" creato dall'artista svizzero. Le opere di quest'ultimo sono ingombre di membra e ferraglia, organi sessuali e strutture metalliche, braccia, gambe, occhi, teste: il tutto aggroviato in forma inestricabile intorno a stupefacenti ordigni macchinici dal bronzo rigore geometrico. L'arte di Giger affonda le radici là dove sedimentano gli incubi e gli orrori, in quella zona oscura, in quella profondità che richiama alla memoria lo stesso percorso di tanta avanguardia storica, il surrealismo in primis». Enrico Livraghi, *Da Marx a Matrix. I movimenti, l'homo flexibilis e l'enigma del non-lavoro produttivo*, DeriveApprodi, Roma 2006, p. 46.

⁷ «Anche le tavole di Philippe Druillet già ad un primo colpo d'occhio rimandano la percezione repentina di un'immane ibridazione ormai consumata. Sguardi satanici infuocati. Corpi troneggianti in un intreccio di membra e metalli, carne e minerali, macchinismi e organi umani pietrificati, spettrali e deformi, innestati di micro-organismi artificiali, abitati da bagliori arcani. Stelle e pianeti, monti e valli, proiettati in una profondità di campo incommensurabile. Acque sconfinite, incupite e ribollenti. Scorci metropolitani monumentali e fatiscenti, quasi mummificati nella loro impo- nenza. Mondi infiniti precipitati nel tempo. E poi guerrieri corrucciati e torvi nei loro cupi profili, idoli metallici, totem, draghi e dragoni, teste antropomorfe di esseri semi-umani: ogni cosa come evocata dalle caverne dell'inconscio. Stanno lì a produrre uno spiazzamento spaesante, mentre il senso dello spazio e del tempo sembrano risucchiati in una sorta di vertigine. Philippe Druillet è un altro maestro di quella corrente rivoluzionaria del fumetto colto e visionario che ha radici nei primi anni Settanta, grande illustratore di forme grottesco-surreali, inventore di universi onirici, ispiratore del cinema fantasy hollywoodiano, poi anche scultore e designer di oggetti affascinanti. A chi gli chiede se le sue straordinarie figure appartengano al genere umano oppure ad altre modalità dell'essere, Druillet risponde prontamente che si tratta di una specie a metà strada: "Metà uomini e metà computer". Ibridi, insomma. Umanoi-

di, si direbbe. [...] E certo la cultura cyberpunk, almeno sul piano iconico, deve parecchio anche alle sue terrificanti e insieme seducenti figure». Enrico Livraghi, *Da Marx a Matrix. I movimenti, l'homo flexibilis e l'enigma del non-lavoro produttivo*, cit., pp. 48-49.

⁸ Cfr. Norbert Wiener, *Dio e Golem s.p.a.*, Bollati Boringhieri, 1991.

⁹ Gianni Canova, *Sguardi ibridi e immagini meticce. Un'occhiata alla galassia del cybermovie*, in Enrico Livraghi (a cura di), *La carne e il metallo*, Il Castoro, Milano 1999, p.19.

¹⁰ Enrico Livraghi, *Da Marx a Matrix. I movimenti, l'homo flexibilis e l'enigma del non-lavoro produttivo*, cit., p. 45.

¹¹ Enrico Ghezzi (a cura di), *op. cit.*

¹² Enrico Ghezzi, *Tetsuo né uomo né ferro, immagine* in Enrico Ghezzi (a cura di), *op. cit.*

¹³ Lorenzo Esposito, *A mutazione avvenuta. Aspettando il nuovo dopobomba* in Enrico Ghezzi (a cura di), *op. cit.*

¹⁴ «Mi piacciono i colori e tra questi il bianco e il nero. A livello contenutistico, sono quelli che a mio parere esprimono meglio il reale. Nel caso di *Tetsuo* li ho utilizzati senza alcun particolare significato, visto che, insieme al grigio, erano le tinte più facilmente espressive, quelle più vicine al mio tema. All'epoca pensavo anche a alcune opere del futurismo italiano da cui ero affascinato, immagini antiche anche per i nostri giorni, ma che tutt'ora trasmettono un senso unico di modernità». Shinya Tsukamoto cit. in Enrico Ghezzi (a cura di), *op. cit.*

¹⁵ «Per me la musica è molto importante. Specialmente in *Tetsuo I*, volevo creare un film che desse al pubblico la sensazione di assistere a un concerto live. L'immagine e il suono sono allo stesso livello, a volte procedono assieme, a volte sono in conflitto. La musica non è mai sussidiaria all'immagine, e uso il *sampling* [campionamento] per evidenziare il nucleo concettuale del film. (...) Quando ho girato *Tetsuo I* avevo in mente gli Einsturzende Neubauten. Chu Ishikawa [autore della colonna sonora dei due *Tetsuo*, ndr] è un loro grande fan. I Ministry mi hanno influenzato molto per *Tetsuo II*, mi hanno fatto cambiare completamente la storia». Shinya Tsukamoto cit. in Enrico Ghezzi (a cura di), *op. cit.*

¹⁶ «Penso sia molto importante creare un'atmosfera piuttosto che raccontare semplicemente una storia: comunicare delle sensazioni, mie o dei personaggi. Per me, in un certo senso, è una forma di linguaggio cinematografico, ma è lo stesso linguaggio cinematografico a permetterlo: con le immagini non c'è bisogno di raccontare una storia dall'inizio alla fine in modo lineare». Shinya Tsukamoto cit. in Enrico Ghezzi (a cura di), *op. cit.*

¹⁷ Da un'intervista a Shinya Tsukamoto consultabile all'indirizzo <http://www.cinefile.biz/shinya.htm>

¹⁸ Donatello Fumarola, *L'atto di vedere senza i propri occhi* in Enrico Ghezzi (a cura di), *op. cit.*

¹⁹ Alberto Momo, *(Più veloce di un cuore, aimè, muta la forma di una città) – La città a due (o tre) tempi di Tsukamoto – (Compressione e scoppio)* in Enrico Ghezzi (a cura di), *op. cit.*

²⁰ Alberto Momo, *(Più veloce di un cuore, aimè, muta la forma di una città) – La città a due (o tre) tempi di Tsukamoto – (Compressione e scoppio)*, cit.

²¹ Timothy Leary cit. in Stefano Marzorati, *H. R. Giger: le machine di carne* in Graziano Frediani (a cura di) *Dylan Dog – Almanacco della paura 1997*, Sergio Bonelli Editore, Milano 1997, p. 162.

²² Donatello Fumarola, *(L'atto di vedere senza i propri occhi)*, cit.

²³ «Si dice sempre che il cinema indipendente si fa in modo diverso, ma le cose non stanno veramente così... Un film indipendente costa pur sempre un sacco di soldi. Può raggiungere perfino le stesse cifre di un film di grossa produzione. Soltanto che ci si impiega più tempo. In un film finanziato dalle Major si può contare sul talento di buoni attori e della gente della produzione, che fanno tutto in breve lasso di tempo, in modo da risparmiare denaro. I film indipendenti invece ti fanno consumare un sacco di tempo». Shinya Tsukamoto cit. in Enrico Ghezzi (a cura di), *op. cit.*

²⁴ Shinya Tsukamoto cit. in Enrico Ghezzi (a cura di), *op. cit.*

²⁵ «Edo [nome di Tokyo prima che diventasse capitale dello stato] era la capitale dello Shogun, dove dal 1633 tutti i feudatari locali erano obbligati a risiedere con le loro famiglie, e nel 1785 contava 1.400.000 abitanti; il suo funzionamento viene sconvolto dalla legge del 1872, che introduce la proprietà privata del suolo, dalla riforma amministrativa del 1878, che definisce l'ordinamento in 15 rioni (*ku*), e dalla realizzazione dei servizi pubblici: il telegrafo ('69), la posta ('71), la ferrovia ('72), l'illuminazione a gas ('74); la popolazione, caduta a 600.000 abitanti nel '72, risale a 1.370.000 nell'89 e a 3.360.000 al primo censimento del 1920. Queste trasformazioni, controllate o no da un disegno generale, portano a una rottura col passato ben più netta che in Europa. Le città del mondo asiatico dipendono da un potere superiore, che riguarda di solito un territorio vastissimo e che regola gerarchicamente i rapporti fra i gruppi sociali e gli individui. Questo potere, tradotto in termini europei, diventa lo Stato e si trova di fronte i cittadini privati resi uguali dal nuovo sistema di garanzie legali; il vuoto intermedio non è occupato da un'amministrazione locale autonoma e autorevole, capace di costruire un sistema alternativo di norme specifiche per ogni città. La "modernizzazione", così, consiste nell'introduzione di un diritto fondiario basato sulle istituzioni liberali europee e americane e autorizzava improvvisamente il libero uso del suolo da parte dei privati, in una cornice di regole pubbliche deboli e generiche, che non rappresentano adeguatamente gli interessi dei cittadini. Nel caso del Giappone, le riforme istituzionali sono inquadrare nella costituzione del 1889, ricavate dai modelli francesi e tedeschi del tempo: ne consegue un regime strettamente liberale delle aree urbane – mai corretto in seguito e confermato dalla costituzione del 1947, imposta dai vincitori americani – che contrasta sempre più vivamente con lo sviluppo economico del paese; così oggi il Giappone super sviluppato si porta dietro il fardello di una speculazione fondiaria sfrenata, che sconvolge le città e fa impazzire

ogni tanto la Borsa». Leonardo Benevolo, *La città nella storia d'Europa*, Laterza, Bari 2004, pp. 196-197.

²⁶ L'origine del movimento metabolista risale alla conferenza mondiale di architettura e disegno industriale tenutasi a Tokyo nel 1960. Successivamente confluirà nella *Team Tokyo*. I presupposti ideologici e contenutistici del metabolismo vanno ricercati più nei concetti urbanistici e nei rapporti fra le varie scale dell'intervento che in quelli legati al linguaggio architettonico *tout court*. L'espressione linguistica diventa solo la conseguenza *figurativa* di un codice che nasce per *pre-occuparsi* dei problemi degli insediamenti umani individuabili alle scale dell'intervento urbano e territoriale. Alla grande scala il metabolismo è a favore della creazione di un insieme continuo tra i centri maggiori e le aree periferiche e contro il concetto delle *new towns*. Per quanto riguarda la dimensione dell'abitare elaborano il concetto di "capsule" o *cyborg architecture* che si carica di una connotazione sempre più vicina a quella di "equipaggiamento", ovvero di accessorio per l'uomo, e sempre più lontana da quella di *casa* intesa in senso tradizionale. Esistono due forme di capsulizzazione: la prima riguarda l'alloggio in quanto guscio inteso come strumento stanziale; la seconda ha a che fare con gli strumenti o gli apparecchi del trasporto umano quali le automobili, i treni, gli aerei, dove il livello di comfort tende, sempre in misura maggiore, verso quello dell'alloggio, proponendosi anche di superarlo. La capsula esprime l'individualità dell'uomo, la sua sfida all'organizzazione e la sua rivolta all'unificazione. Il significato della capsula è espresso dall'intrinseca speranza di formare una società che si sostiene sull'idea della diversità multi-etnica, guidata dal libero volere di ogni singolo cittadino, dove lo spazio per la vita degli uomini è la sommatoria di tutte le capsule individuali alla quale va sottratta quella parte necessaria alle infrastrutture di supporto.

²⁷ Alberto Momo, *(Più veloce di un cuore, aimè, muta la forma di una città) – La città a due (o tre) tempi di Tsukamoto – (Compressione e scoppio)*, cit.

²⁸ A proposito di Ozu, potremmo cimentarci in un paragone cinematografico tra lo stesso e Tsukamoto, mettendone in luce aspetti e similitudini. Ormai la Tokyo che è stata al centro delle tantissime pellicole di Ozu è stata completamente rimossa. Egli ne aveva saputo raccontare col suo stile asciutto e scarno il lento (se paragonato a quello odierno o degli anni Ottanta) cambiamento, seguito alla seconda guerra mondiale, sia della città sia di coloro che la abitavano, registrando la metamorfosi del vivere in Giappone, volgendo una particolare attenzione ai rapporti familiari in disfacimento. Questo ci consente di tentare il paragone azzardato, comunque necessario, tra Ozu e Tsukamoto. Prendiamo in considerazione quello che forse è il massimo capolavoro di Ozu, *Viaggio a Tokyo*, incentrato appunto sulla disgregazione della famiglia nella società a lui contemporanea sullo sfondo della capitale nipponica in rapido mutamento postbellico. Il film è stato girato nel 1953 e Tokyo non era ancora quel magma urbano che è oggi, tuttavia di lì a poco si sarebbe candidata ad intraprendere quella strada, a diventare la *World City Tokyo*. La periferia della capitale è simboleggiata da Ozu con una ripresa fissa delle ciminiere fumanti, mentre il centro, nei pressi

dell'antico palazzo imperiale, viene mostrato in movimento, attraverso i finestrini di un autobus che fa la sua corsa per i turisti, quasi a sottolinearne il frenesia che la stava per invadere, che però se paragonata all'attuale fa quasi sorridere. Le riprese di Ozu di Tokyo, della società del dopoguerra e dei rapporti umani che vi si intrecciavano riflettono l'immagine che tali cose davano di se stesse, del loro lento mutare, pertanto usa un linguaggio cinematografico ridotto all'osso, come evidenziano i suoi ultimi film, tra cui appunto *Viaggio a Tokyo*, composto per lo più dai piani fissi a livello dello sguardo di chi è seduto a terra (ad altezza tatami) con obiettivi da 50 mm per i campi lunghi, alzando poi la macchina da presa per le riprese ravvicinate, riducendo quasi a zero i movimenti di camera. Con queste parole Wim Wenders ricorda la sua esperienza di documentarista a Tokyo in occasione del suo lavoro *Tokyo-Ga*, presentato come omaggio allo stesso Ozu: «Più Tokyo mi rimandava una profusione di immagini minacciose – per non dire inumane – più grande e maestosa mi tornava alla memoria l'immagine tenera e ben ordinata della Tokyo mitica dei film di Ozu. Ecco forse quello che non esisteva più: lo sguardo ancora capace di creare ordine in un mondo sempre più complesso, uno sguardo che riuscisse a rendere questo mondo trasparente. Forse un tale sguardo sarebbe oggi impossibile anche per uno come Ozu. Forse l'inflazione galoppante di immagini ha già troppo distrutto» (Paolo Federico Colusso, *Wim Wenders. Paesaggi, luoghi, città*, Testo&Immagine, Torino 1998, p. 71). Il regista tedesco si lamenta di una metropoli che ha fatto diventare una sua principale prerogativa il linguaggio visivo, facendo coincidere la propria immagine con le immagini elettroniche che la invadono ad ogni angolo. Di conseguenza si rammarica della mancanza oggi di uno sguardo come lo era quello di Ozu, capace di decifrare con ordine il presente della metropoli. Tutto questo suona un po' strano per chi ha dimestichezza con le produzioni cinematografiche di Tsukamoto. Wenders infatti non si avvede che quello sguardo oggi è stato ereditato proprio da Tsukamoto: così come Ozu raccontava Tokyo e i suoi mutamenti con il suo personale stile registico, altrettanto fa Tsukamoto con il proprio; così come Tokyo oggi esprime frenesia e dinamismo totale, così è la regia di Tsukamoto, i movimenti della sua macchina da presa, le soggettive allucinate dei suoi interpreti, il montaggio dei suoi film: l'immagine esatta di ciò che è oggi Tokyo; proprio come le pellicole di Ozu erano l'immagine esatta della Tokyo di allora. Solo che Tsukamoto non mostra la benché minima intenzione di rendere lineare una realtà metropolitana ingarbugliatissima. Quindi alla luce di tutto ciò ci si potrebbe in fondo chiedere perché mai sforzarsi di cercare oggi uno sguardo regolatore in una realtà urbana e sociale in completo disfacimento, preda del suo stesso caos entropico, come pretenderebbe al contrario Wenders. Ce n'è forse bisogno? Perché voler ordinare sulla pellicola qualcosa che nella realtà non lo è? Significherebbe falsare la realtà stessa. Tsukamoto non vuole mettere ordine, anzi le sue opere esaltano proprio la vera immagine della capitale nipponica; non vogliono darne un'immagine diversa da quella reale, quotidiana, quanto piuttosto rappresentarla negli aspetti peggiori e deteriori, al massimo re-interpretarla in chiave surreale e catastrofica come nel caso dei due *Tetsuo*. È poi vero anche che Wenders ammette che oggi uno sguar-

do capace di creare ordine sarebbe impossibile, data l'inflazione galoppante di immagini che a distrutto il passato (parole sue). È curioso come proprio di queste immagini si nutra il cinema di Tsukamoto, l'essenza di cui è fatto lo stesso *Tetsuo*: come sostiene Enrico Ghezzi, né uomo né ferro, ma immagine.

²⁹ Tali eventi portarono Tokyo a diventare la Grande Tokyo, facente parte della regione del Kanto, che con i suoi 35 milioni circa di abitanti costituisce forse la regione urbana più integrata del mondo, coprente un'area di circa 13.500 kmq; una metropoli senza più limiti né centro, un magma compatto di "villaggi-stazione" senza soluzione di continuità, collegati fra loro da una circonvallazione ferroviaria. «L'intero comune di Tokyo conta una popolazione di 12,6 milioni di abitanti. Numerosi problemi relativi al sistema dei trasporti e al fabbisogno abitativo sono derivati dal modello di sviluppo urbano adottato nel secondo dopoguerra, un modello per cui le linee di trasporto a raggiera per pendolari collegavano i sobborghi residenziali al centro cittadino: ancora oggi, infatti, molti abitanti devono affrontare un viaggio di più di un'ora per recarsi al lavoro in un centro in cui sono pochi i residenti effettivi. Si stanno ancora compiendo investimenti per migliorare la rete metropolitana e quella dei treni privati di superficie. Un esempio di tali iniziative è rappresentato dalla costruzione lungo la linea Tozai di ponti che pongano rimedio alla congestione stradale nelle ore di punta. D'altro canto, il caso di Shimokitazawa rivela che la realizzazione di questi progetti si scontra con difficoltà enormi ogni volta che sorge un'opposizione tra gli abitanti della zona. Inoltre la Tzukuba Express, quella che si garantisce sarà l'ultima ferrovia suburbana per pendolari di Tokyo, è stata portata a termine due anni fa. Partendo da Akihabara, la linea non serve soltanto questa città giardino, ma anche la promessa di uno stile di vita, mentre le circoscrizioni centrali di Chiyoda, Chuo e Minato continuano a subire problematiche perdite demografiche che non rallentano neppure la costruzione di condomini lussuosi e svettanti nella baia. I nuovi progetti residenziali fondati su queste tipologie urbano-suburbane fortemente polarizzate vengono commercializzati alla generazione giapponese del baby-boom alle soglie del pensionamento». Momoyo Kaijima e Yoshiharu Tsukamoto (Atelier Bw-Wow) in *Città. Architettura e società*, vol. I, Marsilio/La Biennale di Venezia, Venezia 2006, pp. 235-238.

³⁰ Alberto Momo, *(Più veloce di un cuore, aimè, muta la forma di una città) – La città a due [o tre] tempi di Tsukamoto – (Compressione e scoppio)*, cit.

³¹ Shinya Tsukamoto cit. in Enrico Ghezzi (a cura di), *op. cit.*

³² Cfr. Giorgio Cesarano, Gianni Collu, *Apocalisse e rivoluzione*, Dedalo, Bari 1973.

³³ Alberto Momo, *(Più veloce di un cuore, aimè, muta la forma di una città) – La città a due [o tre] tempi di Tsukamoto – (Compressione e scoppio)*, cit.

³⁴ Alberto Momo, *(Più veloce di un cuore, aimè, muta la forma di una città) – La città a due [o tre] tempi di Tsukamoto – (Compressione e scoppio)*, cit.

³⁵ Sono passati oramai 16 anni dalle apocalittiche (pre)visioni di *Tetsuo II: Bodyhammer*, dove una distruzione totale metteva fine contemporaneamente alla crescita abnorme del corpo urbano e alla parallela mutazione del corpo umano in un'entità biomeccanica superiore, ma degenerativa. Nonostante questo pare che la

città di Tokyo non voglia affatto arrestare la sua crescita. «Dopo il decennio perduto [gli anni Novanta] che ha fatto seguito allo scoppio della bolla economica giapponese, nel 2001 il governo del paese ha dato il via, sotto l'egida del primo ministro, a un programma di "rigenerazione urbana". Questa iniziativa mira a rendere Tokyo più competitiva sul piano internazionale attraverso la promozione di quartieri speciali in cui la densità dovrà aumentare, i limiti d'altezza degli edifici andranno aboliti e le procedure per ottenere l'autorizzazione alla pianificazione dovranno essere snellite. È inoltre prevista l'erogazione di ulteriori incentivi economici tesi a stimolare gli investimenti privati. I principali imprenditori edili hanno reagito in vari modi a queste misure. Nel quartiere imprenditoriale di Manurochi, tutta una serie di progetti presenta una struttura ibrida che ingloba tanto elementi dalle strutture e dagli spazi protetti di rilievo storico e dall'altro canto prevede un'elevata intensità d'uso. Un caso esemplare è rappresentato dal rimodernamento della stazione di Tokyo, finanziato attraverso la vendita di diritti aerei. In un altro quartiere ci sono voluti dodici anni per mettere insieme i terreni necessari a rinnovare Roppongi Hills, un grattacielo in grado di offrire ampi spazi aperti e vaste zone di verde grazie all'abolizione dei limiti volumetrici della zona». Momoyo Kaijima e Yoshiharu Tsukamoto (Atelier Bw-Wow) in *op. cit.*, p. 238.

³⁶ Enrico Ghezzi, *Tokyo Fist: Tsukamoto dà un pugno al cinema*, consultabile all'indirizzo <http://www.minervapictures.it/moduli/contents/schedaFilm.asp?itemId=18786>

³⁷ Giona A. Nazzaro, *Leichenschrei: sognare un altro corpo...*, in Enrico Ghezzi (a cura di), *op. cit.*

³⁸ Giona A. Nazzaro, *Leichenschrei: sognare un altro corpo...*, cit.

³⁹ Alberto Momo, *(Più veloce di un cuore, aimè, muta la forma di una città) – La città a due (o tre) tempi di Tsukamoto – (Compressione e scoppio)*, cit.

⁴⁰ Lorenzo Esposito, *A mutazione avvenuta. Aspettando il nuovo dopobomba*, cit.

⁴¹ Shinya Tsukamoto in Enrico Ghezzi (a cura di), *op. cit.*

⁴² Alberto Momo, *(Più veloce di un cuore, aimè, muta la forma di una città) – La città a due (o tre) tempi di Tsukamoto – (Compressione e scoppio)*, cit.

⁴³ Intervista di Shinya Tsukamoto consultabile all'indirizzo http://www.trax.it/shinya_tsukamoto.htm

⁴⁴ Intervista rilasciata da Shinya Tsukamoto, ospite del Museo Nazionale del Cinema e del cinema Massimo di Torino, durante la conferenza stampa di venerdì 21 febbraio 2003 consultabile all'indirizzo

<http://www.neoneiga.it/archivio.php/ipcf=tsukain2/>

⁴⁵ Massimo Rota (a cura di), *Il desiderio e la malattia* in *Duellanti* n. 2, gennaio 2004.

⁴⁶ Massimo Rota (a cura di), cit.

⁴⁷ Massimo Rota (a cura di), cit.

⁴⁸ Massimo Rota (a cura di), cit.

⁴⁹ Cit. in Andrea Cavalletti, *La città biopolitica. Mitologie della sicurezza*, Bruno Mondadori, Milano 2005, p. 145.

⁵⁰ Cit. in Andrea Cavalletti, *op. cit.*, p. 146.

⁵¹ Andrea Cavalletti, *op. cit.*, pp. 159-160.

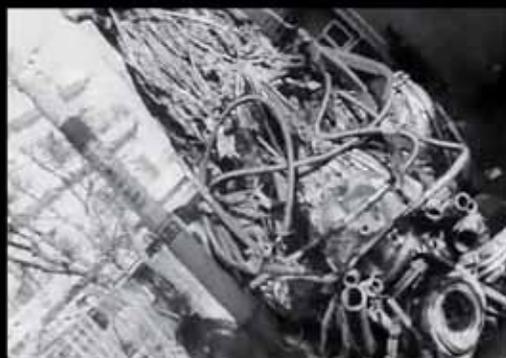
⁵² Giorgio Cesarano, *Manuale di sopravvivenza*, Bollati Boringhieri, Torino 2000, p. 19.

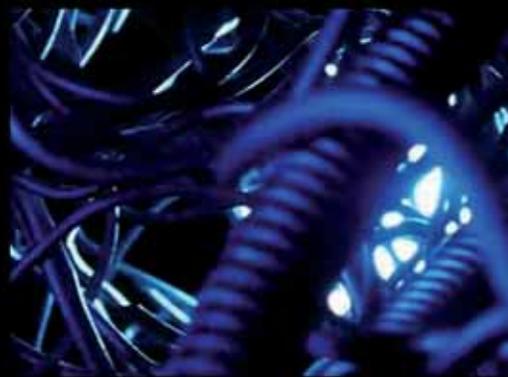
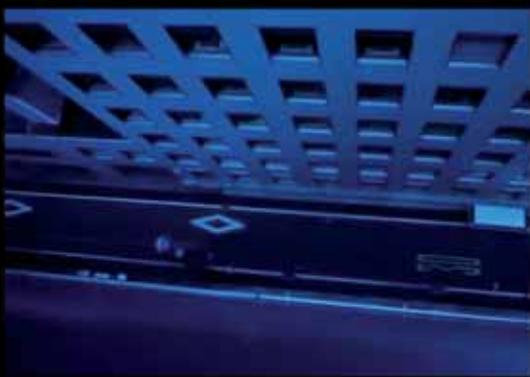
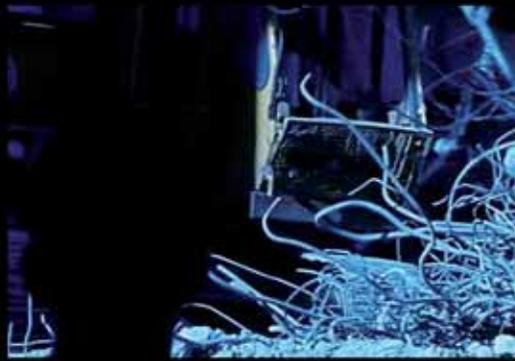
⁵³ Andrea Cavalletti, *op. cit.*, p. 173.

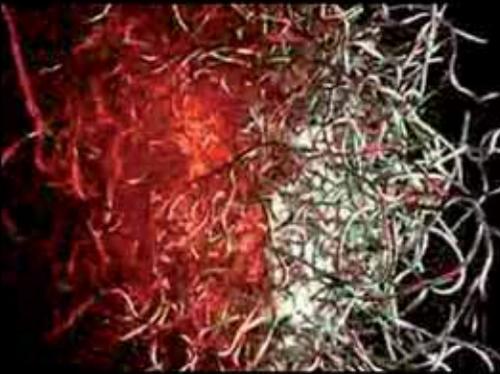
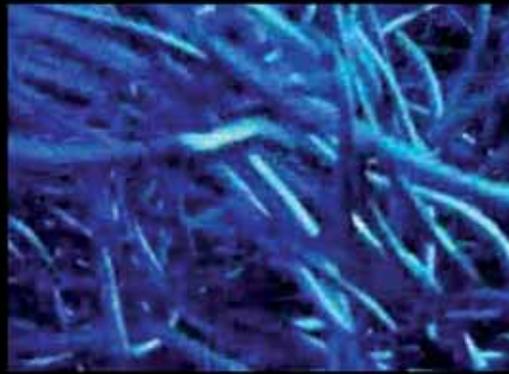
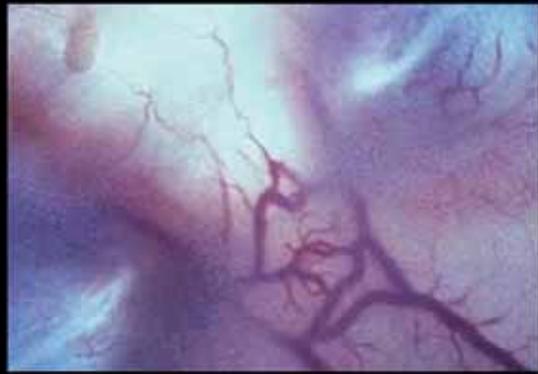
⁵⁴ F. Béguin cit. in Andrea Cavalletti, *op. cit.*, p. 164.

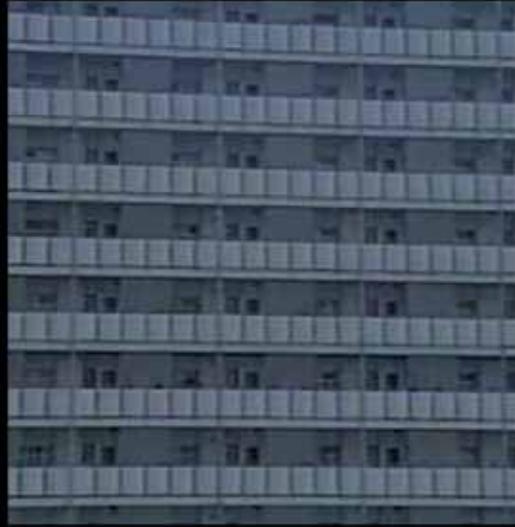
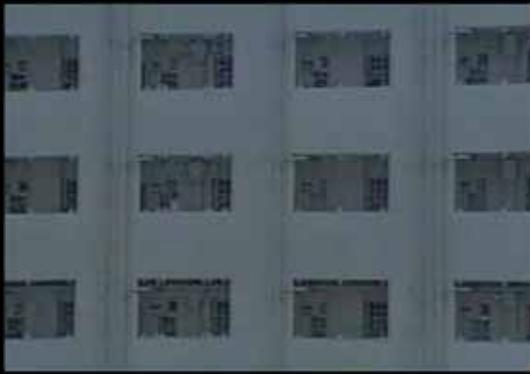
⁵⁵ A. Ganne cit. in Andrea Cavalletti, *op. cit.*, p. 169.

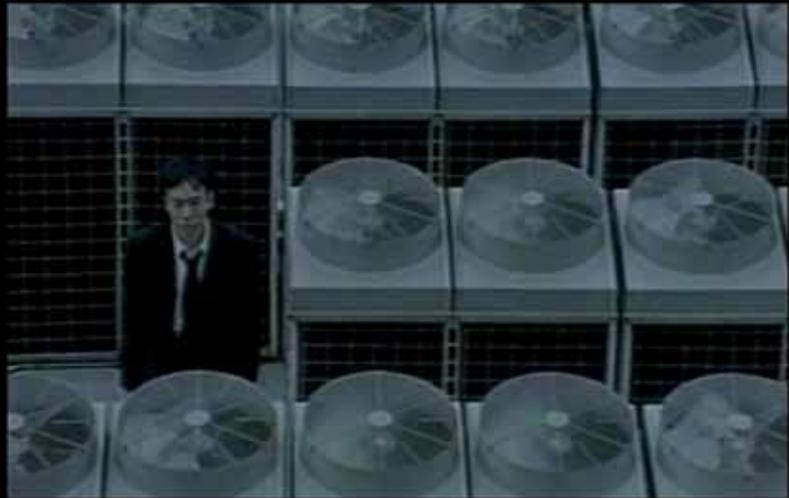
















TEXAS

Lingua originale/Italiano/**Paese**/Italia/**Anno**/2005/**Durata**/103'

Genere/Commedia/Drammatico/**Colore**/Colore/**Audio**/Dolby Digital/**Rapporto**/1,37:1/

Regia/Fausto Paravidino/**Soggetto**/Fausto Paravidino/Iris Fusetti/Carlo Orlando/**Sceneggiatura**/Fausto Paravidino/Iris Fusetti/Carlo

Orlando/**Produzione**/Ivan Fiorini/Domenico Procacci/**Distribuzione italiana**/Medusa/

Attori/**Personaggi**/Riccardo Scamarcio/Gianluca Valeria Golino/Maria/Valerio Binasco/Alessandro/Fausto Paravidino Enrico/Iris Fusetti/Cinzia Del Rio/Carlo Orlando/Davide Scarsi/

Fotografia/Gherardo Gossi/**Suono**/Francesco Cucinelli/Davide Palmiotto/

Montaggio/Giorgio Franchini/**Musica**/Nicola Tescari/**Scenografia**/Laura Benzi/

Effetti speciali/Jan Cilliers/**Locations**/Piemonte, Italia

Temi/spazio dei flussi/rapporto città-campagna/sprawl urbano/provincia/rapporto territorio-automobile



«Quelle che vedrete sono tre giornate nella vita di queste e altre persone, tre normali giornate visute nel Texas, provincia italiana, non più rurale, non ancora urbana. [...] è evidente che questo è il confine tra gli Stati Uniti e il Messico. Siamo i nipoti di Pavese e Fenoglio e ci sentiamo fratelli di Edward Norton e Kurt Cobain».

La storia: Tre sabati nella vita di un gruppo di amici in un tranquillo paese del Piemonte. Una notte di novembre, una in prossimità del Natale, la terza a febbraio. Uno sguardo sulle loro vite e sui loro problemi quotidiani, più o meno importanti, che porteranno a rotture definitive e ad insperate riconciliazioni.

Provincia italiana al confine con il Messico: questo l'eloquente sottotitolo dell'opera prima del giovanissimo autore e attore Fausto Paravidino. Poco più che trentenne - ma già molto noto e attivo nell'ambito della drammaturgia e del teatro italiano - gira il film nel 2005¹ e, provenendo dal palcoscenico (dove tutt'ora lavora con successo), vi imprime la propria formazione drammaturgica avvertita soprattutto nell'impostazione caratteriale dei suoi interpreti. Ma la forza primaria del film è espressa sicuramente al meglio dall'impatto visivo, scenografico, ambientale.²

Scritto a sei mani insieme ai suoi amici e colleghi della prima ora Iris Fusetto e Carlo Orlando (in *Texas* anche attori),³ e presentato anche alla Mostra del Cinema di Venezia fuori concorso,⁴ è narrato in prima persona dallo stesso regista che nel film interpreta Enrico, una sorta di protagonista-mediatore dell'intera vicenda dai più risvolti raccontata attraverso tre notti di tre diversi mesi: novembre, dicembre e febbraio, quando l'inverno avvolge col suo freddo il paesaggio e le vite di quel variegato insieme umano che vi sono immerse. Ci troviamo alle prese con piccoli tratti d'esistenza arrancata che legandosi tra loro nel tentativo sistematico di annegare ognuno la propria angoscia quoti-

diana fanno del loro animo lo specchio del paesaggio che le circonda: «C'è una generazione contadina che ha visto la guerra (nonni), una generazione industriale che ha visto il Boom (genitori), una generazione indecisa che ha visto la tv (figli)»⁵ dice Paravidino, che a queste generazioni umane susseguitesi nel tempo affianca le generazioni attraversate dal paesaggio: prima rurale, bucolico; poi industriale; ora, l'ibridismo che ne resta in epoca di *globalizzazione*. Passiamo allora a vederlo, questo paesaggio umano e urbano, fatto di rapporti sociali sfilacciati così come sono quegli spazi eterogenei di campagne buie e nebbiose, capannoni industriali, ipermercati al neon, autogrill, autostrade, piccoli centri storici, ecc.

Texas: nell'incipit vediamo il titolo campeggiare al centro dell'inquadratura, grande, mentre un paesaggio collinare passa in rassegna sullo sfondo. È giorno. Si susseguono in rapido montaggio differenti immagini, alcune statiche, altre in movimento, che ci portano alla scoperta di quel piccolo angolo di mondo: la strada che ci scorre davanti come se fosse una soggettiva dell'automobile; i campi agricoli colti nella loro immobilità o tagliati dal lungo nastro d'asfalto dell'autostrada su cui scorrono mezzi in permanente movimento; i bordi della carreggiata stradale; i capannoni industriali attivi e quelli ormai in abbandono; gli scheletri strutturali di una palazzina in costruzione tra i campi coltivati e l'autostrada; le vecchie case coloniche e cascine di un tempo che sta svanendo (se non è già svanito da tempo); le vigne e i paeselli in cima ai crinali dei colli; la centrale elettrica illuminata dalle sue luci bianche e fredde che fanno tutt'uno col clima di quel paesaggio ora diventato notturno. Ecco allora che in lontananza percepiamo le luci rosse al neon dell'ipermercato locale, poi nuovamente si ritorna sull'autostrada illuminata dai soli fari delle auto che vi scorrono incessantemente.

Ambientato in Piemonte, nella provincia di Alessandria, è stato girato in cinque settimane sui luoghi natali del regista, tra Ovada, Novi Ligure, Ronco Scrivia. Una provincia che, come insinua il titolo, si vorrebbe confrontare con un certo tipo di provincia americana, sintetizzata nel Texas, lo stato oggi di *confine* per antonomasia.

Ma prima ancora che *politico* e territoriale il confronto è strettamente cinematografico. Il regista attraverso la fotografia esegue una sorta di mix tra

quelle terre a cui la sua infanzia appartiene e l'epica di certe distese sconfinite, dei grandi paesaggi aperti del *west* di Ford e Leone di cui la sua formazione è debitrice. La provincia italiana come il *west*, solo con l'automobile al posto del cavallo, dove per fare qualsiasi cosa serve la macchina come ai cow-boy serviva appunto l'equino. Così si muove e sposta – rimanendo però come in un circuito chiuso, sostanzialmente sempre ferma e comunque in cerca di un'identità – la giovane generazione del film a cui è riservata la parte dei “messicani”, ossia coloro che “fanno casino”, che invadono queste terre che si vogliono comunque parte di un qualcosa di più grande.

Ecco allora il confronto *politico*. Fausto Paravidino butta sul piatto un assioma: se ormai il mondo è dominato dal “modello di sviluppo americano”, o più correttamente dal dominio reale del capitale, diciamo pure dal sistema di mercato globale, che negli USA trova la sua *caput mundi*, New York non solo è capitale degli States ma del mondo interno (non a caso è stata colpita l'11 settembre) e le provincie d'Italia allora sono per forza di cose equiparabili idealmente al Texas, o comunque ai territori di margine, provinciali, propri degli Stati Uniti.⁶ «Potremmo definirla un “neo-luogo” che comprende cittadine di dieci-quindicimila abitanti, paesi che fino a una cinquantina di anni fa erano il centro della vita e ora sono luoghi fantasma, e tutto quello spazio intorno che una volta era campagna e oggi è industrializzato solo in parte. È una grossa area geografica dove ci si sposta solo in macchina come a Los Angeles, fra autostrade senza caselli, cittadine, paeselli, villette, fabbrichette, officine. La trasformazione del territorio è andata di pari passo con la trasformazione umana legata alla perdita del centro. Quando uno si trova a vivere in un'area senza nome, che non è campagna, né città né paese, eredita da questa geografia un senso di spaesamento. Finendo per eleggere come proprio centro emotivo e morale il luogo che è abituato a vedere rappresentato come simbolo della città occidentale per eccellenza, ovvero New York. I nostri personaggi hanno coscienza di abitare la periferia di New York»⁷ spiega Paravidino.

La distanza geografica non c'entra. Il sistema di mercato come un rullo compressore abbatte ogni differenza e cancella ogni storia, ogni luogo, trasformandolo in un non luogo (operazione fattibile *dappertutto* esclusi proprio gli USA, vista la loro mancanza in fatto di “luoghi storici”) e si trascina dietro il

proprio modello *culturale* che contribuisce a plasmare ciò che ancora oggi ci si ostina a definire come *provincia* negli stessi termini con cui se ne parlava solo qualche decennio fa. Non è più quella rurale dei nostri nonni né il serbatoio di braccia da lavoro per le fabbriche delle *città*. Le fabbriche sono lì ora, punteggiano il territorio, sono diffuse su di esso, non c'è bisogno di andarle a cercare in *città*. Al massimo, e più probabilmente, in qualche altra *provincia* dello spazio metropolitano ormai estesosi ovunque, che impone ovunque il suo “modello”.

Allora il film, anche se girato in Piemonte, racconta di una realtà spaziale diffusa, propria di quello che, solo semplificando, potremmo definire come *impero americano*, omologante nel modello di vita, nelle scelte, nell'organizzazione del territorio che determina. Una realtà visibile ovunque tra le maglie di quella che abbiamo chiamato metropoli globale, quindi lontana dai nodi di questa rete, dalle *città globali*, ma comunque attraversata e inglobata da essa (pensiamo all'autostrada nel film), attorno a cui si adagia: vi è comunque connessa ma allo stesso tempo resta ancorata allo spazio che occupa, e questo lo si evince soprattutto dalle vite che la popolano, prese tra voglie alternate di andare e restare; una voglia legata al bisogno di differenti condizioni *morali* più che di autentica necessità, condizioni che immaginano di trovare appunto *al di fuori* della provincia, che resta pur sempre parte dello spazio metropolitano, lontano però dai centri nevralgici della rete metropolitana globale e contemporaneamente impigliato in essa, tra le sue maglie, concretizzata in un paesaggio che, come dice Paravidino, non è più *campagna* ma nemmeno *città*, e forse non lo sarà mai.

Come dicevamo poc'anzi una *provincia* mutata rispetto, poniamo, a quella di qualche decennio fa seguita al cosiddetto boom: posta in questi termini tale *provincia* non è più quella da cui scappare ad ogni costo, anche sono per cercare qualcosa che solo la *città* poteva offrire; la provincia in cui si muovono questi ragazzi motorizzati è quella che il boom se lo ha lasciato alle spalle da tempo e casomai è figlia della cosiddetta *globalizzazione*, che vive nei e dei suoi effetti, di cui essa stessa è prodotto. Questi prototipi giovanili mostrati dal film parlano, pensano, vestono, consumano e si comportano come chiunque altro della loro generazione, al di là della sua collocazione geografica, ma in

realtà non riescono a comunicare veramente tra loro, né con le altre generazioni,⁸ con le quali di fatto entrano in conflitto.

«Ogni personaggio porta in sé un aspetto diverso, credo e spero paradigmatico, di questa vita. L'unico trait d'union fra loro è il luogo in cui vivono, che crea un certo tipo di relazioni. Hanno rapporti di conoscenza-non conoscenza, si possono permettere di essere degli estranei come in una grande città ma non hanno facoltà di conoscersi come in un paese. Sono costretti a dirsi "ciao" ogni volta che si incontrano per strada, senza sapere esattamente con chi stanno parlando. Sono culturalmente cosmopoliti, parlano di Milano-Berlino-New York come fossero dietro quel pino, ma poi hanno paura di passare le colonne d'Ercole della collina che delimita la loro area. Temono quello che c'è fuori, e questa paura li mantiene immobili: non si muovono, non partono mai».⁹

Ma dove fuggire quando ormai *tutto il mondo* è così omologato? Potremmo dire che ciò che cambia davvero nella cosiddetta provincia è la densità di capitale e di popolazione per kilometro quadrato rispetto ai centri nevralgici della rete, e tutto ciò che ne consegue. Allora il loro disorientamento potrebbe essere riconducibile alla sensazione di essere come disconnessi dai grandi *hub* urbani aperti sul mondo. O al massimo connessi come delle semplici periferiche.

Ma la *città* se da un lato attrae, dall'altro respinge questa generazione cosciente di vivere un'esistenza scarsa di senso. Almeno così traspare dal film, dove ognuno parla di scappare ma nessuno ha poi il coraggio di farlo sul serio, come se avessero la consapevolezza che l'esistenza vuota che hanno di dentro li perseguirebbe anche nella città più *esistenzialmente* lontana dalla loro provincia.

Da certi dialoghi del film le diverse generazioni appaiono quasi come le anime che popolano l'*Antologia di Spoon River* di Edgar Lee Master, con la differenza che non sono ancora morti, ma lo si lasciano fare a poco a poco. Nella celebre *Antologia* vengono raccontate le vite di coloro che popolavano un piccolo paese della profonda provincia americana di inizio secolo scorso; *Texas* in maniera non troppo dissimile tenta di compiere la stessa operazione, però sul corpo vivo di questi individui che popolano la provincia italiana ormai resa omologa a quella odierna americana. C'è un brano di una delle tante poesie scritte in forma di epitaffio di cui è composta l'*Antologia* che recita: «[...] una

vita senza senso è la tortura dell'inquietudine e del vano desiderare, è una barca che anela il mare eppure lo teme». Parafrasando potremmo dire che la giovane generazione del film anela la *città* eppure la teme.

Ecco allora venir fuori anche il paragone con la provincia di Anton Pavlovic Cechov, colui che, in un certo senso, più di altri ha contribuito a codificarla concettualmente: «È un mondo molto popolato di piccoli personaggi con grandi storie per un piccolo contesto. I nostri personaggi vivono contemporaneamente l'orgoglio e il senso di colpa della periferia [dell'*impero*], due vettori contrastanti che ne provocano l'immobilità e l'isteria. Il loro ideale grido "A New York a New York" (culturalmente imposto) ricorda molto l'"A Mosca a Mosca!" di Cechov, e cecoviani sono in parte personaggi e struttura. Deboli, indecisi, rassegnati, ironici. Parlano molto per coprire i silenzi. Dicono per nascondere quello che non dicono».¹⁰

Ovviamente ci sono delle differenze sostanziali tra la provincia cecoviana di oltre un secolo fa e quella occidentale odierna. Se Mosca all'epoca era il faro è perché ancora c'era una struttura geografico-urbana piramidale di cui essa era il vertice, il centro, così come le altre capitali mondiali per i rispettivi territori statali; ma oggi, nell'epoca delle reti, tale visione gerarchica dello spazio è decaduta proprio come ogni discorso inerente al *dentro* o *fuori* la metropoli globale. Tuttavia come detto la provincia cecoviana funge per Paravidino ancora da modello per la foggatura dei suoi personaggi e non solo: «sempre da Cechov abbiamo cercato di mutuare parte della struttura. Il film è diviso in quattro atti, dove il primo riprende il quarto e fa da cornice, gli altri tre raccontano la storia di questi personaggi suddivisa in tre distinte giornate raccontate (quasi) in presa diretta. Lo sviluppo dei rapporti si misura quindi sulle modifiche che questi portano in un contesto di abitudini».¹¹

Torniamo pertanto al narrato del film. Eravamo rimasti all'incipit teso a dare una panoramica generale su quel paesaggio dove si intersecano i diversi brani della vicenda narrata. Dopo l'ultima immagine in campo lunghissimo sulla vallata in notturna da cui emergono solo le lettere rosse illuminate dell'ipermercato, la mdp stacca sul dettaglio dei fili aggrovigliati in cima ad un palo della luce. Con un movimento di dolly che prima sale e poi ridiscende si inquadra una villa. La mdp è pronta a penetrare al suo interno e svelarci le

tante esistenze che la animano, in un qualunque sabato del mese di febbraio, che poi scopriremo essere l'epilogo del film.

All'interno della villa segue la presentazione dei personaggi, in questo caso tutti appartenenti alla stessa generazione, quella che, come dice Enrico/Fausto Paravidino, uno della stessa, si sente nipote di Pavese e Fenoglio e sorella di Edward Norton e Kurt Cobain. La presentazione è un frizzante collage al di fuori di ogni consequenzialità spazio-temporale (come *solo* il cinema permette) di situazioni intrecciate alla voce narrante di Enrico, che correla ad alcuni di loro la condizione familiare alle loro spalle. A cominciare da Elisa Chiappino/Alessia Bellotto, «*figlia di ricchi palazzinari un po' assenti*» e proprietari della villa che lei mette a disposizione per le feste con gli amici nella speranza di mantenere unito il gruppo e non sentirsi sola. Oppure Cinzia Del Rio/Iris Fusetti: la mdp stacca improvvisamente dal suo primo piano in fermo immagine dall'interno-notte della villa all'esterno-giorno della casa colonica (con annessa azienda agricola) della sua famiglia, tutta riunita in posa nella stessa inquadratura con la casa alle spalle, a cui seguono primi piani sui singoli componenti: il padre col forcone in mano, a fianco la madre, ai lati Cinzia e il fratello più grande Natale/Davide Lorino, tutti intenti a fissare l'obiettivo della camera mentre la voce di Enrico ce li descrive minuziosamente. Ancora un richiamo alla provincia americana: sembra di scrutare una versione di *Gotico americano* di Wood traslata nella provincia italiana, come detto non così lontana da quei paesaggi ai quali si rifà idealmente Paravidino. Cinzia, dice Enrico, lavora come cassiera alla "Bennet", l'ipermercato del luogo, e subito la mdp la coglie in posa lì davanti. Poi si stacca su Gianluca Baretto/Riccardo Scamarcio, il fidanzato di Cinzia, «*precoce nel sesso e lento in tutto il resto*»: abita con la famiglia in una casa con le inferriate alle finestre a cui è collegata, lungo un lato, l'officina automobilistica del padre. Scopriamo anche quest'altra famiglia: il padre Aldo Baretto/Teco Celio, autoritario e futuro candidato a sindaco, la madre Franca/Gloria Sapio schiva e timorosa, e il fratellino Mirco/Matteo Lombardi, «*caratteriale*». Si passa poi ad un altro loro amico, Davide Scarsi/Carlo Orlando, «*buono come il pane*», e ad un'altra famiglia, gli Scarsi, ex proprietari di un alimentari della cittadina chiuso causa: la concorrenza del "Bennet" e la "minimum tax". E poi tutti gli altri, ognuno piegato nel proprio

cliché quotidiano dal quale sembrano impossibilitati ad evadere: Moby/Roberta Andreoni, l'amica del cuore di Elisa: Picchiami/Simone Gandolfo, con manie sadomaso; Tranquillo/Pierluigi Pasino, con manie autolesionistiche; Co-ma/Katy Markannen, perennemente ubriaca; Leso/Eugenio Spineto, lo strafatto "per finta", Oklahoma/Francesco Pizzo, che parla ruttando; Paco/Nicola Colajanni, fissato con lo slang spagnolo.

Paravidino non concede un briciolo di narcisismo ai suoi personaggi, ma anzi li osserva come fa un coetaneo che ha vissuto in città, senza giudicarli. Insomma, l'effetto che ne vien fuori è quello di una foto di gruppo di una piccolo paesello, o realtà *provinciale*, smarritasi nei meandri dello spazio metropolitano in cui è calata. Man mano del proseguo del film alla foto si aggiungeranno altri personaggi, ognuno con la sua storia intrecciata a quelle degli altri. Non solo, ad intrecciarsi fatalmente saranno anche le diverse generazioni.

Dicevamo di questo ultimo sabato trascorso nella villa. Si conclude in rissa. Ancora non ne sappiamo le motivazioni, ma ecco che il film procede per flashback riportandoci a tre mesi prima, ad un altro qualsiasi sabato di novembre.

Il gruppo di amici sta cenando al ristorante cinese, uno dei tanti cosiddetti non luoghi che punteggiano la *provincia*. Enrico finita l'università è tornato al paese. È al tavolo «*a raccontare tre anni passati a Genova come se fossi stato in Vietnam, e a cercare di capire che in Vietnam erano stati gli altri*», i "rimasti". Dopodiché tutti verso un locale all'americana sperso lungo la strada che rassomiglia tanto a quelli visti nei film di Tarantino, in particolare in *A prova di morte*, dove ammazzare definitivamente la serata a suon di alcol e musica dal vivo. Qua veramente sembra di trovarsi nel Texas, lo ricorda sia il paesaggio vuoto che circonda il locale sia l'arredamento. L'atmosfera che si respira ci avvicina anche a certe atmosfere iperreali dei locali notturni immortalati nelle pitture di Edward Hopper, a cui non a caso Paravidino si ispira anche per certe inquadrature naturalistiche del paesaggio.¹² Del resto i rimandi e le citazioni ad altre opere sono molte, anche se mai scontate o pedanti, ma sempre rielaborate.¹³

«*Scappiamo?*» butta lì Enrico.

«*Ma non ti piace qua?*» chiede Davide.

«No, non hai capito...».

«E dov'è che vuoi scappare?» fa Gianluca.

«A Berlino» ribatte Enrico.

«E perché?».

«E perché... hai visto dove stiamo? Non c'è neanche un cinema, non prendono i cellulari...».

«Non ti piace qua?».

«Sì, vabè...».

E così, anche quel sabato si conclude con una soggettiva dell'auto sulla strada illuminata dai fari che va in dissolvenza ricordando tanto David Lynch, altro riferimento "alto".

Slittiamo ancora di un mese: dicembre, un sabato. Pravidino ci porta a conoscere le altre due generazioni del film, quella dei quarantenni e dei loro padri, prima solo intraviste. C'è la maestra del paese Maria/Valeria Golino e suo marito Alessandro/Valerio Binasco da poco sposati, che vivono in un vecchio palazzo del centro storico del piccolo paese a fianco della casa dei genitori di lui, di cui è un po' succube. Dopo le vie del paese Paravidino stacca sull'ipermercato, vera piazza della contemporaneità e luogo d'incontro che ha declassato la vecchia piazza cittadina. Ecco un bel movimento di dolly verso l'alto a darci una panoramica di tutte le cassiere, tra cui Cinzia, vestite da babbo natale colte nel prezzare le merci. Scende la sera e ci si prepara ad un'altra cena consumata nella villa di Elisa: di nuovo un far finta di essere sani. Stavolta il sabato si conclude in autogrill, dove Enrico svela a Cinzia ciò che si nasconde dietro l'apparente unità del gruppo, in realtà incrinata da fin troppo crepe e tenuto insieme più per la paura di ritrovarsi soli. Il film ora si comincia a delineare con maggior precisione.

«Ma non ti fa impressione st'autostrada che non sta ferma mai?» dice Enrico a Cinzia.

«Non c'ho mai pensato. Però forse da anche sicurezza, no? Che almeno l'autostrada in qualunque momento la vuoi lei c'è» risponde lei.

Si torna quindi a quanto prima accennato. I ragazzi abitano la cosiddetta *provincia* lambita dall'autostrada, ora anche sinonimo di fuga, collegamento con la *città*, asse di comunicazione coi maggiori centri sempre idealizzati da

chi vive in quelle zone prese di mezzo, ma manca loro un vero e proprio coraggio per imbroccarla, per non fare più ritorno. La vita in provincia gli va stretta ma allo stesso tempo li attrae e li risucchia lentamente in una monotonia di giorni tutti uguali.

E questo vale per tutti, non solo per i giovani. Ecco allora che un amore galetto può far risentire vivi ancora una volta. La generazione di mezzo, «che si identifica con i ragazzi e non con i loro genitori, ha ancora tanti sogni incompiuti, ma deve fare i conti con una malvissuta realtà: la solitudine». ¹⁴ Nel tentativo di lasciarsela alle spalle fa irruzione in quella più giovane attraverso la figura di Maria, la maestra, che incomincia a frequentare di nascosto Gianluca. La cosa, in un piccolo paese come quello, pian piano affiora e non può che avere conseguenze su chi li circonda, *in primis* tra la famiglia di Gianluca e quella di Alessandro.

«In un ambiente così circoscritto, dove le opportunità sono davvero limitate, tutti più o meno fanno le stesse cose e frequentano gli stessi luoghi, non si può evitare di incontrarsi, sia pur senza conoscersi realmente. E' quindi naturale che la storia di Maria si incroci con quella di Cinzia [...] e del suo fidanzato, due donne accomunate dalla sincerità assoluta, dal rifiuto dell' ipocrisia. Cinzia è alla ricerca di un affetto anche familiare poco manifestato e della considerazione degli altri, vorrebbe essere *"la fidanzata di Gianluca e non il suo zainetto"*, mentre Maria vive un rapporto quasi piatto, sperando sempre che il suo compagno, prima o poi, sia in grado di prendere decisioni autonome». ¹⁵

Per brevità diciamo che il film rotola via in un crescendo di tensione, fino a ritornare a quel sabato di febbraio iniziale trascorso ancora a casa di Elisa. Alcune storie minori si sono chiuse, altre sono su quella via. Cinzia, ancora all'oscuro di tutto, scopre il tradimento da Enrico, che provoca la reazione di Gianluca e la conseguente rissa. Alessandro nel frattempo dissotterra la vecchia pistola del padre partigiano, intenzionato ad usarla contro Aldo, il padre di Gianluca, che aveva insultato verbalmente Maria – apostrofata come puttana – e il suo vecchio padre.

Ma ecco ancora far capolino il nostro Cechov: spunta la pistola carica, già intravista all'inizio prima dei flashback, ma alla fine non si spara. La tragedia vera e propria non si compie. Resta solamente quella da ingoiare un po' alla

volta, quotidianamente.¹⁶ Non ci sono né buoni né cattivi. Poteva finire nel peggiore dei modi questa piccola istantanea su una realtà *provinciale*, piemontese solo per convenienza geografica all'autore, anche se si sarebbe potuta scattare benissimo in qualsiasi altra zona d'Italia; o d'Europa, perché no.

L'ultima scena vede Enrico e Davide andarsene da casa di Elisa dopo la rissa, camminare a piedi, ubriachi e tumefatti, nella neve, alle prime luci dell'alba, scendere giù per un filare d'uva con un passo stentato e sbilenco che ricorda quello di Chaplin, mentre il dolly alle loro spalle prima li segue discendere, poi si alza inquadrando la vallata non più rurale e forse addirittura già post-industriale, fino a perdersi verso l'orizzonte, loro meta ideale e idealizzata. Ma l'orizzonte resta tale, la via di fuga non esiste quando il vuoto di quel paesaggio si riflette nel vuoto interiore che si portano appresso.¹⁷ I movimenti discensionali e ascensionali del dolly, rispettivamente in testa e in coda al film, muovono dal generale al particolare e poi di nuovo al generale, in un movimento che si fa sintomatico di una condizione, un sentimento universale, incapace ad andare oltre, di spezzare la gabbia che racchiude queste piccole esistenze. Eppure l'*autostrada* è lì, a portata di automobile.

¹ *Dario Zonta*: «Nonostante i tuoi ventinove anni, hai una carriera già affermata come drammaturgo, attore e regista teatrale. Come sei arrivato a girare un film, quale necessità ti ha spinto?». *Fausto Paravidino*: «[...] Ho avuto il mio periodo cinefilo alla Truffaut, durante il liceo. Vedevo tre film al giorno, marinando la scuola. A quattordici anni ero abbonato ai Cahiers du Cinéma. Benche leggessi il francese, non capivo una parola, guardavo le figure. Poi ho scoperto che il problema non era il mio francese, ma come scrivevano. Una lingua incomprensibile. Poi ho iniziato a fare teatro e mi sono trovato benissimo. Un giorno, mentre eravamo in tournée a Roma Giuseppe Piccioni è venuto a vedere uno spettacolo nostro. Gli è piaciuto molto e ci ha provocato a scrivere un film con l'idea di produrlo. Di fronte alla possibilità di fare un film, ci siamo messi a farlo seriamente. Insomma non avevo l'ossessione di fare cinema, non mi sono messo a bussare a tutte le porte. Così ho iniziato a raccogliere le immagini per fare non un film ma il film. Ci ho messo due anni per trovare l'atmosfera di quello che mi interessava raccontare». *Dario Zonta* (a cura di), *Piemonte, Texas* in *Duellanti* n. 20, ottobre 2005.

² *Dario Zonta*: «Tu nasci come drammaturgo, e sei abituato a pensare le storie scrivendole. Ma si sente che Texas ha un'origine visiva, non scritta, la forza dell'ambiente, l'impressione di casualità...». *Fausto Paravidino*: «Se mi viene in mente una storia o un personaggio, lo so che mi salvo facendo del teatro. Quindi per Texas sono partito da immagini. La prima è stata un camecar notturno. La soggettiva su strada di notte, con alberi, qualche cartello stradale, illuminazione strana. Quando sono lì da solo di notte con la macchina... è il momento in cui penso di più alle storie». *Dario Zonta* (a cura di), *Piemonte, Texas*, cit.

³ *Fausto Paravidino*: «[...] ho chiamato i miei amici sceneggiatori, che non hanno mai fatto cinema, perché mi sembrava giusto che fosse un'opera prima di tutti quanti e non solo mia. Anche perché se cui mettevamo con i professionisti al massimo ci potevano trasmettere il "know how" di come si fa il cinema in Italia. Ma a me il cinema italiano non è che mi fa impazzire. Ci siamo detti: "Siamo qui per fare una cosa diversa...". Solo alla fine abbiamo scritto una sceneggiatura molto dettagliata». *Dario Zonta*: «In fase di ripresa quanto l'avete tradita?». *Fausto Paravidino*: «Pochissimo. L'abbiamo girata parola per parola e montata parola per parola. Il passaggio per arrivare di nuovo alle immagini è stato lento e faticoso. La prima stesura era il romanzo dal quale trarre il film, poi abbiamo gradualmente tagliato, durante le riprese e il montaggio.» [*Dario Zonta* (a cura di), *Piemonte, Texas*, cit.]. Dice *Laura Benzi*, la scenografa: «"Il fondamentale rapporto tra l'uomo e lo spazio rendeva necessario ricreare degli interni stilizzati". E per gli esterni? "Non era possibile ricostruire le case tipiche di una cittadina rurale, è stata quindi necessaria una grande ricerca", ha spiegato *Laura*, "il lavoro è durato un anno"». Da un'intervista consultabile all'indirizzo http://www.mentelocale.it/cinema/contenuti/index_html/id_contenuti_varint_13877

⁴ «Al Festival non tutti hanno però apprezzato il lungometraggio: alcuni spettatori sono usciti dalla sala poco dopo l'inizio della proiezione. "Chi se n'è andato ha chiuso la porta alla riflessione su un tema che coinvolge un po' tutti. *Texas* è un film ben lontano

dai semplici *format* televisivi", ha affermato *Laura Benzi*, che insieme a *Paravidino*, *Fusetti* e *Orlando* ha partecipato all'affiatato team di amici-collaboratori: "ho sempre fatto tutto con l'aiuto degli amici e *Texas* è un film collettivo", ha confermato il regista, che con *Laura* - scenografa cinematografica e teatrale genovese - si "confronta" già da alcuni anni: "tra noi c'è una forte sintonia e la scenografia in questo film è molto importante". Da un'intervista consultabile all'indirizzo http://www.mentelocale.it/cinema/contenuti/index_html/id_contenuti_varint_13877

⁵ *Fabio Ferzetti*, Recensione in *Il Messaggero*, 8 settembre 2005.

⁶ «Il punto di partenza è quella che fino al secondo dopoguerra poteva chiamarsi campagna e che poi si è trasformata nell'aspetto e nell'anima in una sorta di periferia allargata di una qualche ipotetica città. Periferia dell'unanimemente riconosciuta capitale dell'Occidente: New York. La campagna del Basso Piemonte è da sempre una zona agricola, che ora cerca di somigliare al Texas, con una industrializzazione che nulla c'entra con questa terra. A questi contrasti paesaggistici e al freddo inverno corrispondono le contraddizioni degli esseri umani che qui vivono». Da un'intervista a *Fausto Paravidino* consultabile all'indirizzo

<http://cineuropa.org/ffocusinterview.aspx?lang=it&treelD=1070&documentID=54524>

⁷ Da un'intervista a *Fausto Paravidino* consultabile all'indirizzo http://www.fice.it/VivilCinema/2005/Numero4/Fausto_Paravidino.htm

⁸ *Giornalista*: «Perché hai deciso di raccontare questa provincia e perché appunto, il Texas?». *Paravidino*: «Abbiamo voluto mettere una cornice in un paesaggio non ancora incorniciato da nessuno in Italia. In queste zone sono cambiate molte cose, ma nessuno se ne rende conto fino in fondo. Si parla tanto di globalizzazione, ma in realtà non c'è una vera globalizzazione. Non parliamo tutti gli uni con gli altri, non c'è una comunicazione globale. C'è solo un modo di vivere comune, quello americano, che è stato esportato dappertutto e che appartiene a tutti. Le zone di provincia, che non sono ancora integrate con questo modo di vivere, si trovano spiazzate, a metà tra un passato di cui non sono più eredi e un presente che non gli appartiene». Da un'intervista a *Fausto Paravidino* consultabile all'indirizzo

<http://www.cineboom.it/speciali.php?ID=41&c=5>

⁹ Da un'intervista a *Fausto Paravidino* consultabile all'indirizzo http://www.fice.it/VivilCinema/2005/Numero4/Fausto_Paravidino.htm

¹⁰ Consultabile all'indirizzo http://www.cinemainpiemonte.it/enciclopedia/schedafilm.php?film_id=339&stile=large&PHPSESSID=3dcc2c91ca274a384fbc412f5f0e136a

¹¹ Consultabile all'indirizzo http://www.cinemainpiemonte.it/enciclopedia/schedafilm.php?film_id=339&stile=large&PHPSESSID=3dcc2c91ca274a384fbc412f5f0e136a

¹² *Giornalista*: «Che fonti di ispirazione hai seguito per rendere visivamente questo Texas?». *Paravidino*: «Hopper e Bruegel. Volevo raccontare questo neo-luogo in senso hopperiano: inventare il neo-bello mettendo le cornici intorno all'ex brutto. Per quasi due anni ho fatto sopralluoghi nel basso Piemonte in cerca di quello che mi sembrava

più brutto e più stonato con il paesaggio, con l'intento di fotografarlo in modo che se ne cogliesse la stravaganza. Le torri dell'acquedotto piantate in mezzo alle vigne sono pittoresche se le guardi senza un filtro ecologista, così come l'insegna al neon con forchetta e coltello di un ristorante in mezzo a una bellissima vallata sembra un intervento marziano. L'altra fonte pittorica è stata Bruegel per i paesaggi innevati visti da lontano, con tanti piccoli uomini che sembrano tutti uguali. Nel montaggio abbiamo giocato molto sull'alternanza fra riprese da vicino, per seguire con molta partecipazione le storie e i sentimenti dei personaggi, a inquadrature lontane, dove erano soltanto puntini nel paesaggio». Da un'intervista a Fausto Paravidino consultabile all'indirizzo http://www.fice.it/VivilCinema/2005/Numero4/Fausto_Paravidino.htm

¹³ «Da Ford a Scorsese, il film è pieno di riferimenti che non coincidono necessariamente con i gusti. *Texas*, nel suo parlare di cose piccole cerca, per contrasto, di avere una dimensione epica per meglio metterle a fuoco. Se loro credono di essere cowboy noi dobbiamo aiutarli a diventarlo. Per cui i possibili riferimenti sono per definizione spuri e sempre accoppiati: *Lost Highways* + *Amarcord*, *Goodfellas* + *L'uomo senza passato*, *Sentieri selvaggi* + *L'argent de poche*. Il tentativo è quello di fare un intervento simile a quello che fa Hopper con la pittura, fare diventare una pompa di benzina o un bar notturno un grande monumento per il semplice fatto di aver scelto di mettervi una cornice intorno». Da un'intervista a Fausto Paravidino consultabile all'indirizzo <http://cineuropa.org/ffocusinterview.aspx?lang=it&treeID=1070&documentID=54524>.

Dario Zonta: «È comune negli esordienti essere attratti da modelli forti cui ci si appoggia per imitazione. *Texas* non soffre questo limite. Ha un suo stile, magari sconnesso, ma autentico. Ma ci saranno dei maestri cui guardi, cui aspiri...». *Fausto Paravidino*: «Le mie passioni sono le più disparate. Welles, Chaplin, Allen, Kubrick, Altman. Ma non è che uno si rifà al loro cinema... Allora ci siamo ispirati ai loro opposti, sapendo che sarebbe venuto fuori una terza cosa. Insomma, ci dicevamo che ci sarebbe piaciuto tanto fare un film che fosse una via di mezzo tra *Amarcord* e *Strade perdute*. Poi, paradossalmente, ci ha dato una grande spinta verso la libertà *Kill Bill*. Ha un rigore terribile nell'essere completamente naïf, dove ogni inquadratura ha il gusto di essere la mimesi di una simile vista in un altro film. È un film che procede senza un disegno (e quindi non ha scene di servizio), ma di inquadratura in inquadratura, per innamoramento di quell'atto lì. Questo dà la grande libertà di amare questo o quell'altro, senza pensare se può stare nello stesso film». Dario Zonta (a cura di), *Piemonte, Texas*, cit.

¹⁴ Andrea Repetto, *Texas. Lo spettatore della quinta fila e le generazioni del paesaggio*, <http://www.archphoto.it/archivio.php?a=CINEMA1.htm>

¹⁵ Andrea Repetto, *Texas. Lo spettatore della quinta fila e le generazioni del paesaggio*, cit.

¹⁶ «Il film (rispetto a Cechov) rinuncia deliberatamente al cosiddetto "quarto atto" interrompendosi prima. Nei quarti atti in genere spara il fucile che avevamo visto carico all'inizio e così facendo dà importanza, legittima e spiega tutto quello che era stato fin lì narrato e descritto. Io i quarti atti li ho sempre trovati – a mio gusto – un po' tendenziosi quando non patetici. Sono i primi a passare di moda perché perdono spesso la magia

dell'esplorazione innocente della realtà per piegarsi un po' alla Volontà (o senso del dovere) degli autori. La nostra storia è architettata in modo che il "Quarto atto" non abbia bisogno di accadere se non a livello quasi privato per i nostri personaggi. L'aumento di carico emotivo non trova un vero e proprio sfogo o per lo meno non trova una catarsi pubblica e collettiva. La pistola che è stata caricata all'inizio sta per sparare ma alla fine rinuncia. La storia non diventa Storia. E probabilmente non verrà raccontata dai personaggi una volta finita la vicenda ma resterà un ricordo raramente riesplorato per pudore».

Consultabile all'indirizzo http://www.cinemainpiemonte.it/enciclopedia/schedafilm.php?film_id=339&stile=large&PHPSESSID=3dcc2c91ca274a384fbc412f5f0e136a

¹⁷ «I non-luoghi hanno una loro specificità che va catturata, e sono metafora di un qualcosa di più grande. Diventano luoghi della mente. Mi sembrava giusto, al di là e grazie anche al problema imperialista, raccontare il vuoto davanti al quale ci si trova. Una perdita totale di punti di riferimento ai quali sopravvive soltanto il mito dell'amore per il quale tutti quanti fanno il tifo. Però, quando quello non rimane nient'altro, laddove crolla. Svuotando il paesaggio, quel non-luogo è già vuoto, si sente di più l'isteria di riempimento di quanto si senta in una città o in una vera periferia, che è brutta e basta. Nessuno la può trovare bella, è già raccontata, è già nella tragedia più nera. Invece in questo non-luogo c'è, per esempio, una componente bucolica, se uno la vuole vedere. Il vero tema del film, il vero climax è il vuoto. Come lo descrivo all'inizio del film: sono tutti soli, ognuno nella sua automobile, parcheggiata da qualche parte, persi nel paesaggio. Questi personaggi fanno la conoscenza del vuoto, subito prima che il vuoto di ognuno si trasformi in qualche cosa che corrisponde al non agire». Dario Zonta (a cura di), *Piemonte, Texas*, cit.

THE TRUMAN SHOW

Lingua originale/Inglese/**Paese**/USA/**Anno**/1998/**Durata**/103' /

Genere/Drammatico/Fantascienza/**Colore**/Colore/**Audio**/Dolby Digital/**Rapporto**/1,85:1 /

Regia/Peter Weir/**Soggetto**/Andrew Niccol/**Sceneggiatura**/Andrew Niccol/**Produzione**/Edward S. Feldman/Andrew Niccol/Scott Rudin/Adam Schroeder/**Distribuzione italiana**/UIP /

Attori/Personaggi/Jim Carrey/Truman Burbank/Laura Linney: Hanna Gill/Meryl Burbank/Noah Emmerich/Marlon/Ed Harris/Christof/Natascha McElhone/Lauren/Sylvia/Holland Taylor/madre di Truman/Brian Delate/padre di Truman/Blair Slater/Truman bambino/Paul Giamatti/direttore della sala di controllo /

Fotografia/Peter Biziou/**Montaggio**/William M. Anderson/Lee Smith/**Musica**/Philip Glass/Burkhard von Dallwitz/**Scenografia**/Dennis Gassner/**Effetti speciali**/Larz Anderson/**Locations**/Panama City/Seaside, Florida, USA/Los Angeles/Universal City, California, USA

Temi/controllo/sicurezza/città biopolitica/città simulacro



«È tutto reale, è tutto vero. Non c'è niente di inventato, niente di quello che vedi nello show è finto. È semplicemente controllato».

La storia: Il Truman Show è una sorta di “Grande Fratello” dove l'unico concorrente non sa di essere spiato ovunque si reca, un giorno inizia ad avere dei sospetti e comincia a comportarsi in modo strano cercando di dare una spiegazione alle tante strane coincidenze che lo circondano.

«Non esistono idee politiche senza uno spazio a cui siano riferibili, né spazi o principi spaziali a cui non corrispondano idee politiche”, ecco, in fondo, la definizione più rigorosa del biopotere: se questo detiene la vita stessa, allora detiene tutti i possibili concetti spaziali»,¹ dice Andrea Cavalletti citando Carl Schmitt. Stiamo ora richiamando alla mente del lettore alcune tematiche proprie della biopolitica, così come analizzata ed esposta a suo tempo da Michael Foucault, poiché il film *The Truman Show* pare si presti affatto bene ad una loro spiegazione ed interpretazione attiva.

Uscito nel 1998 a pochi mesi di distanza da *Dark City*, è diretto da Peter Weir (il regista de *L'attimo fuggente*) e sceneggiato da Andrew Niccol (già sceneggiatore e regista di *Gattaca. La porta dell'universo*). Si avvale dell'intensa interpretazione di un ottimo Jim Carrey, qui alla sua prima opera drammatica. Sempre al centro di ogni scena (è proprio il caso di dirlo), è attraverso questo film e grazie al suo evidente talento che finalmente riesce a strapparsi di dosso l'etichetta di novello Jerry Lewis affibbiatagli dalla critica europea per via di quei ruoli iniziali che, dopotutto, l'hanno reso famoso. Qui interpreta Truman Burbank, l'inconsapevole star dello show omonimo in diretta mondiale 24 ore su 24.

Appena uscito nelle sale cinematografiche il film è stato subito definito l'anticipatore di quella che in seguito sarebbe stata nota come l'era dei *reality show* televisivi (ossia quella odierna). Il Grande Fratello e consimili ancora non

erano di casa in tv, né negli Stati Uniti né tantomeno in Italia. La pellicola ovviamente non si limita ad anticipare quello che sarebbe diventato di lì a poco il palinsesto quotidiano dell'elettrodomestico forse più apprezzato nel mondo, ma costituisce una denuncia pungente e satirica – nonché una parodia – dello strapotere dei media televisivi già avanzata da Sidney Lumet in *Quinto potere* nel 1976. Ma questa è solo una delle numerose letture a cui si presta *The Truman Show*. Una pellicola del genere infatti è come un caleidoscopio, a seconda della posizione di vista da cui lo si osserva ti mostra qualcosa.

Come in *Matrix*, le letture possono essere di carattere religioso, ad esempio legate per lo più allo gnosticismo, o di carattere sociologico nonché, come abbiamo detto, massmediatico. Impossibile poi tralasciare i debiti raffronti e rimandi ad opere precedenti come il romanzo *1984* di George Orwell o pellicole come *Fahrenheit 451* di François Truffaut. La storia richiama alla mente anche un romanzo di Philip K. Dick, *Time out of Joint* (tradotto in *Urania* come *L'uomo dei giochi a premio*) che presenta nello svolgimento una serie impressionante di punti di contatto con il film di Weir.²

L'analisi di *The Truman Show* da un punto di vista, diciamo così, massmediologico è forse stata la più inflazionata, la strada maggiormente battuta da parte degli “addetti ai lavori”. In effetti il film condensa alla perfezione tutta l'ansia e la curiosità sia da parte del singolo individuo sia da parte del pubblico telespettatore ordinario, in un misto di voyeurismo e apprensione verso ciò che potrebbe essere o non essere vero.³ Considerato il fatto che non è la nostra materia d'indagine lasciamo stare tale punto di vista. Del resto è stato già ben reso noto e approfondito da chi di dovere. Concentriamoci invece su altri aspetti per noi ben più interessanti, come quello che abbiamo accennato in apertura, circa la cosiddetta biopolitica applicata all'urbanistica, o meglio all'assetto urbanistico della città rispondente a precise tecniche biopolitiche.

Abbiamo di fronte un tessuto urbano che funge da spazio politico in cui Truman Burbank/Jim Carrey è costretto a muoversi ogni giorno da un dispositivo di controllo e disciplinamento indiretto all'apparenza perfetto che non lascia nulla al caso, manovrato dall'alto da un regista, Christof, fin troppo simile a un demiurgo, interpretato magistralmente da un Ed Harris tutto preso nell'imporre la propria politica, che poi è la stessa imposta dalla società dello

spettacolo che vige nel film *esternamente* al Truman Show, così come nella nostra società odierna. Ed ecco allora che tra la pellicola ed essa emergono i primi punti di contatto.

Tutto ciò che è costruito attorno a Truman lo è per un semplice motivo: tenerlo recluso in quel luogo, circondandolo di ogni benessere fittizio, per mettere in *produzione* il suo corpo agendo direttamente su di esso. Per farlo occorre un dispositivo, un mezzo: Seaheaven. Essa è il mondo come è stato messo davanti agli occhi di Truman, è quella l'unica realtà che egli percepisce. Ma per fare che? Per nascondergli la verità? E in tal caso quale verità? In *Matrix* abbiamo le *macchine* che si appropriano dell'energia vitale degli uomini (di *tutta* la specie) per poter sopravvivere. In *The Truman Show* invece solo uno è *prigioniero*, inconsapevole di esserlo. Da questo unico individuo però viene drenato tutto il *valore* di cui si nutrono coloro che partecipano e avallano tale *prigionia*; la sua vita è resa spettacolo d'intrattenimento da quando era ancora nell'utero di sua madre. Fin là dentro si era insinuata una telecamera, la prima (ora sono cinquemila), a dimostrazione di come lo spettacolo e il controllo non possono fare a meno di avere per oggetto il corpo del vivente. Ma Seaheaven è falsa, è un artificio creato per l'occasione. Perché però non considerarla come modello in scala attraverso il quale cogliere una più profonda e complessa realtà globale? Proviamoci.

Ad esempio, potremmo vedere *The Truman Show* secondo l'ottica postmodernista come esposta da Amendola, tesa a richiamare il discorso sulla caduta della barriera fra realtà e finzione, sulla città intesa come palcoscenico quotidiano, sui cittadini attori di se stessi, sulla città-simulacro e così via. Ma l'abbiamo già fatto per altri film – come *INLAND EMPIRE* – e non ci ritorneremo troppo sopra anche in questo. Del resto sono tematiche rese evidenti dal film stesso: nel Truman Show la vita si tramuta magicamente in spettacolo, proprio come nella città contemporanea a sentire Amendola: «lo spettacolo diventa il principio organizzatore della vita non in quanto momento eccezionale ma come dimensione dell'esperienza quotidiana. Nella metropoli della simulazione e della fiction postmoderna e nella città mediatica tende, di conseguenza, ad affievolirsi sino ad annullarsi la contrapposizione tra il "il mito della città come corruzione" e "il mito della città come perfezione" che sin

dall'antichità ha contrassegnato la cultura urbana e le concezioni della città».⁴ E poi: «[...] traspare il carattere profondo della città-spettacolo neobarocca dato dal progressivo superamento del confine tra vita e rappresentazione. È la logica totalizzante della città postmoderna contemporanea per cui quanto più siamo consapevoli della maschera o delle maschere che indossiamo e cambiamo, tanto più abbiamo bisogno della scena su cui recitare. La coscienza della rappresentazione sociale fa crescere il bisogno della scena fisica e dello sfondo adeguati a tale rappresentazione».⁵

Bé, se questo può andar bene per la nostra realtà quotidiana di cui siamo consapevoli, non lo è affatto per Truman che praticamente è ignaro di tutto. Nel film abbiamo un'audience planetaria che viene nutrita dalla linfa vitale di un singolo uomo, il cui quotidiano dipanarsi di quel fascio di esperienze e di emozioni che costituiscono il nucleo dell'esistenza di un essere umano viene ridotto a riflesso di se stesso fagocitato dalla fabbrica della *rappresentazione*, non semplicemente televisiva. In apparenza, l'infinito *serial* costruito intorno alle ordinarie peripezie di un ordinario assicuratore non si differenzia da nessun altro prodotto analogo se non per via di avere come oggetto la stessa vita biologica umana nella sua interezza, il potere sulla quale richiede peraltro il dispiegarsi del massimo coefficiente di finzione e, di conseguenza, di un assoluto controllo anche sulla più piccola e insignificante rotellina dello smisurato ingranaggio.

Ecco: potere delle immagini, il moderno feticcio su cui si rappresenta e condensa la vita, e controllo della vita biologica del corpo, è questo che ci preme di più indagare: la società resa spettacolo, e la città come macchina di sicurezza e disciplinamento – sia *diretto* che *indiretto*, quindi biopolitico – della vita stessa, come intese rispettivamente da Guy Debord e Foucault a loro tempo. È anche in base a questo che dobbiamo per forza di cose considerare *The Truman Show* (evidenziando ovviamente gli opportuni distinguo), come metafora del mondo in cui viviamo, cosa che ben poche recensioni e analisi in cui ci siamo imbattuti hanno fatto, al massimo riconducendolo alla già citata critica della pervasività dei mass media nella società contemporanea.

«Lo spettacolo non è un insieme di immagini, ma un rapporto sociale tra persone, mediato dalle immagini»⁶ dice Debord. Sarebbe una frase scrit-

ta apposta per recensire *The Truman Show*. Di fatto, ogni singola azione di Truman, ogni sua relazione con gli altri è mediata dalle immagini, e non solo: in ogni immagine è presente una merce passibile di vendita. In sostanza tutto è reificato attraverso le immagini, a cominciare da Truman. Ogni forma di vita è *catturata* in forma di merce.⁷ A Seaheaven poi, come del resto nel nostro presente, «non c'è un solo punto del "paesaggio" sul quale il nostro sguardo possa posarsi senza imbattersi in un simbolo reificato»,⁸ come scrive Giorgio Cesarano. Ecco il dialogo tra un intervistatore e Christof:

«*Lo show ha reso enormi profitti, equivalenti quasi al prodotto interno lordo di una piccola nazione*».

«*La gente dimentica che ci vuole la popolazione di un intero paese per questo show*».

«*Visto che è in onda ventiquattro ore al giorno, senza interruzioni pubblicitarie, questi incredibili introiti immagino provengano dalle sponsorizzazioni*».

«*Esatto. Ogni cosa nello show è in vendita, dagli abiti ai prodotti alimentari, addirittura le case*».

«In quanto indispensabile *parure* degli oggetti attualmente prodotti, in quanto esposizione generale della razionalità del sistema, in quanto settore economico avanzato, che manipola direttamente una crescente moltitudine di immagini-oggetto, lo spettacolo è la *principale produzione* della società attuale» ribadisce Debord.⁹ Lo stesso vale per *The Truman Show* dove alla base dello spettacolo vi è la vita biologica stessa, messa a *produzione* 24 ore su 24 senza bisogno di narrazioni, ma solo di mediazioni e controllo. Le immagini mediano ogni rapporto non solo all'interno del Truman Show, ma anche e soprattutto tra questo e la realtà esterna, concreta, dove «lo spettacolo sottomette gli uomini viventi nella misura in cui l'economia li ha totalmente sottomessi. Esso non è altro che l'economia sviluppantesi per se stessa. È il riflesso fedele della produzione delle cose e l'oggettivazione infedele dei prodotti».¹⁰ Truman esiste solo in quanto immagine, in quanto corpo oggettivato e fatto immagine, in quanto *cosa* che produce ascolti e profitti. Se non risponde più a tali requisiti, cioè se monta la sua necessità di *uscire* da tale vincolo, può anche essere ucciso, non importa. Anche i telespettatori che consumano il proprio tempo di vita, una volta fuori del tempo di lavoro, davanti agli schermi

non fanno altro che rispecchiarsi nelle immagini-merce dello show, e da tale punto di vista è come se non uscissero mai dal ciclo di produzione, osservando lo scorrere controllato di una vita fittizia e programmata non riuscendo a vivere di vita propria. «Il consumatore reale diviene consumatore di illusioni. La merce è questa illusione effettivamente reale, e lo spettacolo la sua manifestazione generale».¹¹ «Lo spettacolo è il capitale a un tale grado di accumulazione da divenire immagine»,¹² immagine che a sua volta è la rappresentazione di tutto quello che gli uomini, e Truman con loro, possono fare. Come abbiamo visto le analogie di quel mondo a scala ridotta con la realtà metropolitana globale sono evidenti, come se il Truman Show ne fosse un piccolo frattale dai caratteri estremizzati. Ora però passiamo ad analizzare altre analogie attraverso una lente biopolitica che, come dicevamo, ci consenta di svelare i meccanismi di controllo della piccola città ricreata di Seaheaven.

«*In collegamento da Seaheaven Island, racchiusa nel più grande studio che sia mai stato realizzato, unica opera insieme alla muraglia cinese interamente costruita dall'uomo e visibile dallo spazio... ecco a voi, nel suo 30° anno di edizione, il Truman Show!*». È con queste altisonanti parole accompagnate da un crescendo musicale che lo speaker della trasmissione televisiva *La pura verità* (un nome tutto un programma) inerente allo show omonimo annuncia lo stesso al mondo intero, incollato e trepidante sugli schermi. Vediamo ora più da vicino com'è strutturato questo piccolo universo ricreato in vitro che *materialmente* è di certo reale, ma tuttavia ospita al suo interno un surrogato fittizio di forme di vita umana. L'unica ad essere in un certo *autentica* è proprio quella di Truman. Anche lo stesso nome (*true*: vero, *man*: uomo) lo suggerisce, salvo poi avere un cognome, Burbank, che richiama alla mente il luogo fisico dove hanno sede parecchi studi televisivi americani come la Disney e la Warner Bros. È come se nome e cognome sintetizzino la sua stessa essenza umana in un insieme di realtà e finzione. Di fatto la sua non è una vita fittizia, ma semplicemente controllata in ogni suo aspetto e fase, come ricorda anche Marlon/Noan Emmerich, il miglior amico di Truman solo per mestiere, nella citazione riportata in apertura. È stato il primo essere umano a venire legalmente adottato da un *network* che gli ha quindi regalato una vita *reale*, sicura e protetta da ogni pericolo, ma allo stesso tempo *illusoria*.

Truman da per scontato che Seaheaven, la cittadina costiera nella quale ha trascorso tutta la sua vita finora, sia un pezzetto di quel più grande paradiso che nella sua mente è l'America. Come abbiamo detto la sua vita è *reale*, ma solamente dal suo punto di vista. Tutti gli altri individui che gli ronzano intorno, compresa sua *moglie* e il suo *miglior amico*, sono in realtà (attenzione, quella autentica) degli attori professionisti pagati per recitare una parte più o meno importante su quel grande palcoscenico urbano ricreato in studio che è Seaheaven. La città di Seaheaven infatti è un set cinematografico, guardato, o meglio, sorvegliato dall'alto dei cieli da una luna di cartone al cui interno si nasconde lo studio televisivo che dirige ed orchestra tutto quel frammento di mondo verosimile. Come abbiamo detto, al suo comando c'è il regista dal nome emblematico di Christof. Definirlo semplicemente regista sarebbe poi riduttivo: egli è talmente calato nella sua parte (che coincide in tutto con la sua vita reale) tanto che arriva a provare sentimenti paterni verso Truman. E poi il suo stare in alto e il suo potere e controllo illimitato su tutto ciò che si muove al di sotto della volta della cupola lo rendono simile a un "dio creatore" oltre che a un demiurgo preposto solamente alla direzione.

Abbiamo citato la cupola. Di fatto è lei l'orizzonte e il confine materico entro cui si muovono i corpi che vanno a comporre quella folla-attrice che popola il Truman Show. La cupola delimita lo spazio entro cui si dispiegano le tecniche e le politiche d'azione della popolazione comandata, che inizialmente appare come moltitudine eterogenea a Truman. È sempre lassù, racchiuso nella luna-studio, che Christof/Ed Harris trascorre tutte le sue giornate dirigendo il proprio show e muovendo come marionette tutti gli attori sottostanti, escluso Truman/Jim Carrey. Lo stesso cielo è finto, dipinto sulla superficie interna della cupola geodetica che sovrasta tutto quel mondo ricreato al suo interno, e non ci troviamo affatto in riva al mare, come il nome della cittadina farebbe supporre, ma esattamente nei pressi delle colline di Hollywood. Il mare c'è, ma è finto, ricreato: l'intero studio è in grado di simulare perfettamente ogni momento della giornata ed ogni situazione climatica o meteorologica. Il sogno di ogni produttore cinematografico.

Alla luce di quanto detto possiamo affermare che *The Truman Show* è il condensato di tutto l'immaginario architettonico e urbano proprio

dell'*american way of life*. Prendiamo Seaheaven: «*lo ho dato a Truman l'opportunità di vivere una vita normale. Il mondo, il posto in cui vivi tu, quello si che è malato. Seaheaven è come il mondo dovrebbe essere*». Questo è quanto dice Christof/Ed Harris alla ragazza espulsa dal cast dello show per aver tentato di svelare a Truman la vera natura di ciò che lo circonda. La città ricreata in studio sembra essere il surrogato di mille soap opera americane ambientate negli anni Cinquanta e Sessanta; le stesse atmosfere alla *Pleasantville* che la animano sembrano uscire direttamente da quei decenni, le stesse facce che Truman incrocia per strada e a casa. Seaheaven è come la conferma dell'enorme capacità del cinema di ri-creare mondi di finzione in certi casi più veri del reale, iper-reali. Di fatto nella realtà, la nostra, non quella fittizia del Truman Show, dubitiamo che sia mai esistita o che esista una città del genere, con abitanti del genere. Ma anche in questo caso possiamo dire che se *l'immanente* è quello che è, chi meglio del cinema, se lo *vuole* o se *gli fa comodo*, o della televisione (se ci poniamo sul piano narrativo della storia), ha la facoltà di *trascendere* oggi l'autentica realtà del mondo? Seaheaven è come il mondo dovrebbe essere dice Christof/Ed Harris, ma che nella realtà, quella esterna alla cupola, non è affatto. Perciò perché non progettare una città e una vita intera *in serra*, generate a partire da una proiezione mentale sui canoni straconsolidati dell'*american way of life*? Chi scapperebbe – ragionano i proprietari del *network* – da un posto così accogliente?

Inizialmente la sceneggiatura di Niccol prevedeva che l'intera vicenda fosse ambientata a New York, ma poi Weir, forse anche per ovvi problemi logistici e di credibilità narrativa, ha deciso di spostarla in quel prototipo urbano molto più confortevole e familiare, e di certo molto più inquietante e ipocrita agli occhi dello spettatore che è a conoscenza della sua falsa essenza. Infatti è proprio Seaheaven a rendere la storia così avvincente e funzionale rispetto alle intenzioni del regista. Le strade sono lastricate (e probabilmente assorbono smog), poco trafficate e scorrevoli, le case sono tutte rigorosamente unifamiliari, ognuna con giardino proprio, bianche e accoglienti come solo quelle su celluloidi sanno essere. Dominano dappertutto colori pastello, tenui e rilassanti come la colonna sonora fatta di musiche classiche spazianti tra Mozart e Chopin che accompagna il film e le giornate di Truman, suddivise precisamen-

te tra casa e luogo di lavoro (si concede pochi altri noiosi svaghi). Il centro cittadino poi, dove sorge la sede della compagnia d'assicurazioni in cui lavora, pare un inno al concetto di postmodernismo applicato all'architettura. Sembra che gli scenografi del film di Weir, e quelli del Truman Show, abbiano attinto direttamente da Venturi, Michael Graves, Philip Johnson o dai Sculpture In The Environment, insomma da tutto il bagaglio del postmodernismo *yankee* rimescolato con l'altra "grande tradizione" americana, ossia la riproduzione di motivi architettonici presi a prestito dal periodo classico e aureo mediterraneo, sintetizzando il tutto in pochi edifici, per lo più costituiti da semplici facciate, dove dominano colori rosei, timpani, frontoni, colonne, finiture dorate e laccate, e dove tutto sembra possedere la consistenza materica del legno. Tali architetture si alternano a giardini sempre curatissimi e verdissimi.

Truman pattina ogni giorno su questa città-palcoscenico, circondato da una moltitudine di persone che si muovono all'unisono come automi dando l'impressione di essere lì e in quel preciso momento per fare veramente qualcosa. Giustamente abbiamo parlato di moltitudine (almeno è così che quella folla si mostra nei confronti di Truman), tanto è difficile scorgere in quella finzione una qualche differenza sociale, che pare essere stata bandita insieme con l'infelicità da Seaheaven.

Truman inizialmente non dubita di nulla, il pensiero che qualcosa lo possa controllare non lo sfiora neanche. La città lo assorbe accogliendolo col sorriso stampato in faccia ad ogni svolta, ad ogni strada. E poi il cielo: sempre terso, azzurro, sempre col sole splendente e tramonti da favola come solo l'impianto luci del "dio" Christof sa rendere al meglio. Peccato che sia la volta dipinta dell'immensa cupola geodetica che sovrasta, chiude e separa quel micromondo da quello reale che vive all'esterno. E cosa meglio di una cupola geodetica poteva racchiudere il sogno perduto della cittadina americana per eccellenza? La cupola geodetica infatti è un altro elemento architettonico propriamente *yankee*, brevettata da Richard B. Fuller negli anni Quaranta.¹³ Una struttura che più superficie terrestre occupa, più aumenta la sua resistenza grazie alla sua struttura "omnitrangolare" e soprattutto consente di racchiudere il massimo volume possibile con la minima superficie. Una cupola del genere posta a cappello e protezione di tutto ciò che, non solo urbanisticamente e architet-

te siamo parlando, possiamo ricondurre agli USA (esclusi i grattacieli). *The Truman Show* è l'America, o meglio, è *l'America che vorrebbero gli americani*, sintetizzata in una particolare forma urbana, museo di qualcosa che si è perso e che forse non è mai esistito.

Seaheaven è pervasa da un senso di sicurezza così profondo che la polizia non è neanche necessaria (compare una sola volta nel film nella figura di due poliziotti, e ovviamente sono attori del Truman Show). Non è necessaria come *istituzione in divisa*, visto che ogni individuo di quella moltitudine apparente, con tutto l'apparato tecnologico di videosorveglianza, ne fa le veci; un po' come in *Matrix*, dove ogni individuo virtuale può trasformarsi all'occorrenza in un agente in caso di bisogno e pericolo, cosa che in seguito vedremo anche in *The Truman Show*. Per ora cerchiamo di capire come questa sensazione di sicurezza totale appare agli occhi di Truman.

In *The Truman Show* ritroviamo un concetto più antico di polizia (*police*), intesa quasi come "scienza del buon governo", quell'insieme di norme e comportamenti a cui attenersi per il senso di benessere condiviso all'interno di un particolare spazio politico. «Comunemente e in un senso più limitato, la parola polizia si impiega per designare l'ordine pubblico di ogni città [*ville*], e l'uso l'ha talmente legata a questo significato che, tutte le volte che viene pronunciata in sé e per sé, e senza aggiungere nulla, non si intende che in questo ultimo senso».¹⁴ Questa l'idea generale della *police* così come scritta da Cardin Le Bret e ripresa da Nicolas de La Mare ai primi del Settecento, che la riferirà in seguito ancora più precisamente al quadro della città. «Dunque, è proprio quando la definizione di Le Bret viene ricondotta al campo di applicazione concreto della città che essa può essere sviluppata nella maniera più esaustiva, e per la ragione elementare che la città si presenta come riserva stratificata e topologia specifica dei regolamenti».¹⁵ La *police* può assolvere al suo compito solo agendo sullo spazio circuito della città, vegliando sui corpi viventi in quanto sono loro che in *primis* fanno una città, che a sua volta appare come un corpo vivente. «L'immagine di un regolamento esaustivo e perfetto, osservato contemporaneamente in tutti i suoi aspetti, sarebbe quella in cui, scomparso definitivamente il Leviatano [l'immagine dello Stato cara ad Thomas Hobbes], la moltitudine stessa avrebbe la forma della città. Solo allora sarebbe final-

mente assolto, una volta per tutte, il compito di “assicurare agli abitanti una vita comoda e tranquilla”. È però un’ipotesi per assurdo, poiché questo compito è appunto l’esatta definizione della polizia»,¹⁶ dice Cavalletti. Ma se questa ipotesi è di certo assurda per il mondo reale, non si può dire lo stesso per ciò che riguarda la realtà ricreata all’interno del Truman Show, dove la *police* è la moltitudine apparente stessa. È proprio nel Truman Show che la frase di Cavalletti trova piena validità perdendo il suo carattere «assurdo». Nel Truman Show la polizia non deriva dalla città come ad esempio nella Grecia antica, dove da ogni *polis* (πολις) discendeva il concetto antico di *polizia greca* (πολιτεια),¹⁷ ma dà forma alla città stessa che ne deriva, Seaheaven in questo caso, «innescando, nella circolarità del governo felice, un’ulteriore, sempre più agevole e finalmente impercettibile *police*».¹⁸ Seaheaven esiste in quanto spazio dell’azione di controllo mosso da questa moltitudine aparente, diciamo che è apparente perché in realtà noi sappiamo che è alle dipendenze di un vertice, di un’unica politica, e spazio determinato da una sorta di tacito regolamento interno, entrambi incentratati in questo caso sul corpo vivente di un singolo uomo.

In essa non abbiamo quindi una polizia, un’istituzione, ma una sorta di *police* della moltitudine che non si occupa di reprimere quanto di instaurare e garantire, in una semplice parola dal sapore ambiguo, la *felicità*, purché nella sicurezza. Curioso ritrovare in un film del XX secolo teorie inerenti al governo della città pensate nel XVIII: a Seaheaven abbiamo una *police* delle strade, una *police* delle case, una *police* degli spazi pubblici, dei mestieri e così via, insomma una *police* che fa da sé la città, macchina fisica e spaziale il cui compito è contenere e controllare, dice Foucault, «“fino al punto in cui le cose si manterranno da sé, senza che un intervento sia necessario”».¹⁹ Tanto che la città è adagiata su un’isola, circondata dal mare e da un canale che la taglia dalla terraferma, cose che per Truman appaiono come ostacoli insormontabili visto che la recitata morte del padre per annegamento ha lasciato in lui un terrore atavico per l’acqua. Attenzione però, Seaheaven è sinonimo di *police*, di sicurezza solo agli occhi di Truman a cui è negata la vera realtà dei fatti. In particolare sicurezza verso ciò che c’è al suo *esterno* e che potrebbe contaminarla e contaminarlo.

Se tutto ciò nelle intenzioni dei produttori del *network* e di Christof deve essere per forza un sogno dal quale mai svegliarsi per afferrare l’autentica realtà delle cose, presto per Truman questo sogno di cartone si trasforma in un milleriano “incubo ad aria condizionata”, di cui prendere conoscenza e da cui evadere. Infatti anche la società più controllata presto o tardi mostra le sue crepe; forse perché troppo controllata o perché a qualcosa da nascondere. E allora si scoprirà il vero volto di questa per ora apparente moltitudine col sorriso. Solo allora quell’intervento di cui parla Foucault poco sopra si rende davvero inevitabile e tangibile per Truman, termina la finzione programmata e la moltitudine apparente e la città con la maschera della *police* lasciano campo alla polizia repressiva così come oggi la conosciamo. Per essere precisi, sono sempre i due soggetti citati, solo che ora si mostrano per quello che sono. Vediamo allora che inizialmente quella che abbiamo chiamato moltitudine è in realtà una popolazione comandata (Hobbes avrebbe detto un *popolo*) che definisce uno spazio e che coincide con un governo dello stesso.²⁰

«La macchina» dice Cavalletti (nel nostro caso l’insieme cupola-città e tutto ciò che fa il Truman Show) «può dirsi tale, cioè semovente, quando la popolazione stessa coincide con il suo movimento. Ma allora la polizia deve anche venir meno; e in un modo affatto particolare: da un lato essa deve, come scienza generale indicare la propria sparizione, definendo al suo interno un automatismo perfetto per cui non si renderebbe più necessaria», e questo lo vediamo benissimo in *The Truman Show*, almeno fino a quando appunto si rende necessaria, «dall’altro lato, però, tutti gli aspetti che essa comprendeva possono a questo punto ricomparire come scienze particolari. Tutti quegli aspetti infatti concorrevano alla definizione della polizia, ma una volta che questa viene raggiunta (che la positività coincide con la giusta popolazione) allora la polizia stessa si dissimula nelle specializzazioni: per riemergere come istituzione particolare, specializzarsi a sua volta, o separarsi come “economia” nel senso attuale».²¹ Ecco, in *The Truman Show* sarà l’intera popolazione ad agire come polizia in questo senso, ma non è che si specializzi: lo è sempre stata, solo che indossava la maschera della *police*. C’è sempre stata quindi, «proprio in nome della felicità come scopo ultimo del buon governo. [...] Essa agisce “per ragioni di sicurezza”, e proprio per questo – con le parole di Ben-

jamin – “il suo potere [*Gewalt*] è informe come la sua presenza spettrale, inafferrabile e diffusa per ogni dove, nella vita degli Stati civilizzati”»,²² così come a Seaheaven aggiungiamo noi. Come nel nostro passato «la vecchia, ancora troppo inerte, *Police* deve lasciare il proprio posto al nuovo paradigma di sicurezza, questo deve però in ultimo rimettersi alla nuova autorità di polizia»,²³ così avviene nel Truman Show. Vediamo come.

Il film inizia al giorno diecimilanovecentonove della vita di Truman Burbank. In precedenza c'erano già stati dei tentativi esterni ed interni volti a svelare ai suoi occhi la verità, ma erano tutti falliti. Ora, vuoi un faro di scena che cade dall'alto del *cielo*, vuoi la ricomparsa di suo padre dato per morto anni prima per annegamento, vuoi la ciclicità sempre identica del traffico, vuoi la radio fuori frequenza che trasmette la sua posizione in tempo reale o la semplice curiosità umana, Truman inizia a prendere consapevolezza che qualcosa a Seaheaven *non quadra affatto*. Il film va in crescendo man mano che cresce il suo impulso all'abbandono della cittadina per andare alla scoperta del mondo (destinazione Fiji, per ritrovare la ragazza che aveva amato). Ma più questa voglia cresce più Seaheaven e la sua popolazione fittizia reagiscono bloccando sul nascere questo impulso propriamente umano attraverso le più disparate tecniche, dalla demotivazione da parte dei famigliari e degli amici all'assuefazione televisiva. Se poi questo non basta, come quando Truman sembra deciso a lasciare la città in automobile, ecco che la “fuga” diventa una corsa ad ostacoli: prima la paura del ponte sul canale, poi l'incendio ed infine l'incidente alla centrale nucleare, ovviamente falsi. Truman viene bloccato fisicamente e riportato a casa, ma ora ha la certezza che veramente qualcosa non quadra a Seaheaven. In queste pratiche di controllo e contenimento la popolazione non ha ancora gettato la maschera, agli occhi di Truman è ancora moltitudine; tuttavia agisce come un corpo unico verso un obiettivo comune per il mantenimento dello *status quo*, come un popolo quindi. O ancora meglio come una *popolazione*, insieme *populus* e *multitudo*,²⁴ che determina e opera entro uno spazio particolare, compreso sotto la cupola. Agisce e si muove al comando di Christof, il vertice dello Stato, di quello stato. «La popolazione» dice Cavalletti sempre riferendosi alle teorie in materia del secolo XXVIII «è uno spazio polarizzato, il governo come pura scienza dei mezzi la sua proiezione

reale. Il moderno tecnico del potere [che possiamo anche vedere in Christof], il “buon tecnico”, irreprensibile ed estraneo alla politica come arte dell'imbroglio, con il suo dominio di conoscenze sempre più definito e apparentemente “neutrale”, sarà l'agente specializzato in questo gioco di polarità (che potrà spingersi fino alla completa inversione bio-tanatopolitica)». ²⁵ Solo che qua la polarità è sbilanciata tra uno e il resto della popolazione.

Truman in seguito tenta un'altra fuga, quella decisiva, per via mare, vincendo così tutte le sue paure e dimostrando che la sua è più che una vaga aspirazione a partire. Non più rintracciabile dalle telecamere, scatta l'allarme, la trasmissione viene interrotta e la città si trasforma in un territorio battuto quasi paramilitarmente da quella che solo apparentemente era una moltitudine *amica*, in realtà adesso popolazione *nemica*. Ora marcia compatta alla ricerca di Truman, in lunghe file orizzontali. È notte. La città pare trasformata in un campo di concentramento, fasci di luce cercano in ogni direzione, il cane che scodinzolava ogni mattina ora ringhia rabbioso, come chi ogni giorno salutava Truman col sorriso in faccia. Cambia il linguaggio dei corpi. La città e la sua popolazione gettano finalmente la maschera e si mostrano per quello che sono: *classe* compatta nel suo scopo di difendere il proprio interesse. Sono costrette ad agire così, visto che l'azione di Truman rischia di mandare in pezzi quell'ideale di felicità “cartonata” incarnato da Seaheaven – nonché il loro stesso lavoro e guadagno; devono proteggerlo e agiscono insieme, città e popolazione, come polizia. Se prima erano in funzione della sicurezza di Truman ora lo sono per la sicurezza di se stesse, del loro “sistema” contro chi, come Truman, ha rotto l'ordine imposto del lavoro, della famiglia, della televisione. È in queste scene che Weir adotta una sua regia personale visto che in precedenza l'aveva modellata a quella ipotetica del Truman Show.

Truman cerca di andarsene via mare non immaginando che poco più avanti si troverà di fronte un autentico muro. Ma prima di arrivare a quel limite Christof farà di tutto per riportarlo all'ordine, anche da morto. Ma questo a Truman non interessa più, è disposto anche a rischiare la sua vita. È questo che fa della sua scelta una scelta politica, che lo fa sembrare all'uomo come inteso dal filosofo Helmut Plessner citato da Cavalletti: «L'apertura dinamica al rischio è, nei termini dell'antropologia filosofica di Plessner, l'espressione esatta di que-

sta disponibilità alla morte. [...] L'uomo di Plessner oscilla continuamente, nella sua indeterminatezza, fra l'ambiente (*Umwelt*) familiare e sicuro e il mondo (*Welt*) nemico, sconosciuto ed estraneo; egli conquista la sua *Umwelt* sicura dalla *Welt* insicura, esponendosi sempre e continuamente ad essa. Così solo nella disponibilità alla morte ogni concetto spaziale diviene politico e solo la vita come esposizione alla morte è politica, cioè spaziale. Lo spazio vitale, ovvero l'intensità politica, appare solo sullo sfondo della morte e ogni idea politico-spaziale è bio-tanatopolitica».²⁶

Si provoca una tempesta, si rovescia la barca, ma i tentativi sono inutili, Christof e il mondo da lui creato sono sconfitti. «*Christof le voglio chiedere... per quale motivo Truman non è mai riuscito a scoprire la vera natura del mondo in cui ha vissuto finora?*» dice l'intervistatore a un certo punto del film. «*Noi accettiamo la realtà del mondo così come si presenta, è molto semplice*» risponde Christof.

Ebbene, Truman prosegue fin quando non si schianta contro il cielo dipinto della cupola: ora la realtà di quel mondo gli si presenta in tutta la sua consistenza, ora è pienamente cosciente della sua condizione. Ora sa che la libertà non è che la presa di coscienza della necessità, e la sua necessità è di andare oltre quello spazio, quel presente, nella conquista di una vita autentica. La sua è una defezione totale, del suo corpo e delle sue immagini. Sconfigge il dio-regista Christof, che tenta la subdola carta del sentimentalismo per farlo desistere ad andare ponendo l'accento su come «la sicurezza interna venga in luce soltanto quale negativo di una non-sicurezza esterna; la sicurezza privata quale negativo di una non-sicurezza pubblica, e così via».²⁷ *Ucciso* il padre, Truman fa il suo inchino al pubblico mondiale nella piena consapevolezza ora di essere sempre stato un attore-feticcio e attraversa la soglia della porta di servizio scomparendo nell'oscurità.

Il suo è un salto nel buio concreto e metaforico, non sa cosa c'è al di là della cupola. Nel film esiste ancora un *esterno*. Ma se consideriamo *The Truman Show* una metafora del nostro presente urbano, e la cupola quindi il globo stesso, dobbiamo convenire che un *esterno* non c'è affatto, visto che ormai tutto è *spazio metropolitano*. Non ci sono più nuovi spazi da conquistare, o in cui rifugiarsi. È vero che questa metropoli globale dalla struttura reticolare crea e

pone sempre di nuovi fronti, ostacoli, barriere al suo *interna*, o meglio, tra le sue maglie, per impedire ogni tentativo di rottura del suo attuale ordine, ma ogni spazio o territorio ormai è precluso e allora la defezione non può che essere un andare *oltre* non nello spazio ma nel tempo, agendo in quello stesso spazio e riconquistarlo trasformandolo. Tale defezione da questo presente allora non sarà affatto un salto nel buio come quello di Truman: noi sappiamo cos'è stato il nostro passato, cos'è il nostro presente, e cosa potrà essere il futuro potenzialmente in antitesi con esso. Forse la *scelta* ancora non è evidente; tuttavia apparirà chiara quando la gabbia perderà definitivamente la sua doratura e apparirà per quello che è, come in *The Truman Show*.

¹ Andrea Cavalletti, *La città biopolitica. Mitologie della sicurezza*, Bruno Mondadori, Milano 2005, p. 242.

² «Anche lì, il protagonista è l' unico a non essere a conoscenza dell' intera messa in scena che la comunità in cui vive recita a sua insaputa a causa di un complicato e geniale metodo di decrittazione di cui egli è l' unico ad essere competente e che gioca un ruolo decisivo in una gigantesca guerra intergalattica. [...] Anche quello di Truman è un mondo a parte, assurdo e affascinante. Il regno della vita trasformata in rappresentazione. Come nella televisione, nel mondo di Truman le trasmissioni sorgono con il sole e terminano con il riposo notturno. Come nella televisione, esse continuano anche dopo che abbiamo spento lo schermo. E' il sogno più segreto e totalitario della televisione, imitare la natura al punto di trasformarla in un palinsesto». Recensione di Mario Sesti consultabile all'indirizzo <http://www.filmfilm.it/film.asp?idfilm=22677>

³ «La storia di Truman svela l'ossessione di fine millennio: la perversione per scoprire il vero, ma non si tratta semplicemente dei già noti *snuff movies*. È già qualcosa di più, un sentimento che si espande a macchia d'olio. C'è da un lato anche la reazione, la paura dell'essere continuamente spiato e osservato. I satelliti possono controllarci in ogni momento e le nostre carte di credito, i nostri numeri di telefono, i nostri indirizzi sono tutti sotto il controllo di qualcuno». Andrea Caramanna, Recensione, consultabile sulla rivista telematica *reVision* all'indirizzo http://www.revisioncinema.com/ci_truma.htm

⁴ Giandomenico Amendola, *La città postmoderna. Magie e paure della metropoli contemporanea*, Laterza, Roma-Bari 1997, p. 55.

⁵ Giandomenico Amendola, *op. cit.*, pp. 109-110.

⁶ Guy Debord, *La società dello spettacolo*, Massari, Bolsena 2002, p. 44.

⁷ «È il principio del feticismo della merce, il dominio della società attraverso "cose sovrasensibili in quanto sensibili" che si realizza in modo assoluto nello spettacolo, dove il mondo sensibile si trova sostituito da una selezione di immagini che esiste al di sopra di esso, e che nello stesso tempo si fa riconoscere come il sensibile per eccellenza». Guy Debord, *op. cit.*, pp. 55-56.

⁸ Giorgio Cesarano, Gianni Collu, *Apocalisse e rivoluzione*, Dedalo libri, Bari 1973, p. 73.

⁹ Guy Debord, *op. cit.*, p. 47.

¹⁰ Guy Debord, *op. cit.*, p. 47.

¹¹ Guy Debord, *op. cit.*, p. 61.

¹² Guy Debord, *op. cit.*, p. 54.

¹³ In realtà la prima cupola geodetica propriamente detta fu progettata poco dopo la prima guerra mondiale da Walter Bauersfeld, ingegnere capo delle industrie ottiche Carl Zeiss, per alloggiare il proiettore di un planetario: la cupola fu brevettata e costruita nel 1922 dalla ditta Dykerhoff and Wydmann sul tetto degli impianti Zeiss di Jena, in Germania, e aperta al pubblico nello stesso anno. Circa trent'anni dopo, R. Buckminster Fuller riscopri l'idea apparentemente da solo e battezzò la cupola "geodetica" dopo una serie di esperimenti sul campo con Kenneth Snelson e altri al Black Mountain

College nei tardi anni 40. Sebbene non si possa affermare che Fuller sia l'inventore della cupola geodetica egli sfruttò e sviluppò l'idea, ricevendo un brevetto americano.

¹⁴ Nicolas de La Mare cit. in Andrea Cavalletti, *op. cit.*, p. 100.

¹⁵ Andrea Cavalletti, *op. cit.*, p. 101.

¹⁶ Andrea Cavalletti, *op. cit.*, p. 103.

¹⁷ Cfr. Andrea Cavalletti, *op. cit.*

¹⁸ Andrea Cavalletti, *op. cit.*, p. 104.

¹⁹ Michael Foucault cit. in Andrea Cavalletti, *op. cit.*, p. 106.

²⁰ Dice Paolo Virno: «Le due polarità, popolo e moltitudine, hanno come padri putativi Hobbes e Spinoza. Per Spinoza, la *multitudo* sta a indicare una *pluralità che persiste come tale* sulla scena pubblica, nell'azione collettiva, nella cura degli affari comuni, senza convergere in un Uno, senza svaporare in un moto centripeto. Moltitudine è la forma di esistenza sociale e politica dei molti in quanto molti: forma permanente, non episodica o interstiziale. Per Spinoza, la *multitudo* è l'architrave delle libertà civili (cfr. Spinoza 1677). Hobbes *detesta* – uso a ragion veduta un vocabolo passionale, ben poco scientifico – la moltitudine, si scaglia contro di essa. Nell'esistenza sociale e politica dei molti in quanto molti, nella pluralità che non converge in una unità sintetica, egli scorge il massimo pericolo per il "supremo imperio", cioè per quel *monopolio della decisione politica* che è lo Stato. [...] Il concetto di popolo, a detta di Hobbes, è strettamente correlato all'esistenza dello Stato; di più, ne è un riverbero, un riflesso: se Stato, allora popolo. In mancanza dello Stato, niente popolo. Nel *De Cive*, in cui è esposto in lungo e in largo l'orrore per la moltitudine, si legge: "Il popolo è che di *uno*, che ha una volontà *unica* e cui si può attribuire una volontà *unica*" (Hobbes 1642: XII, 8; ma cfr. anche VI, 1, Nota)". [...] La moltitudine, secondo Hobbes, rifugge dall'unità politica, recalcitra all'obediienza, non stringe patti durevoli, non consegue mai lo status di persona giuridica perché mai trasferisce i propri diritti naturali al sovrano». Paolo Virno, *Grammatica della moltitudine. Per una analisi delle forme di vita contemporanee*, DeriveApprodi, Roma 2003, pp. 10-11.

²¹ Andrea Cavalletti, *op. cit.*, p. 120.

²² Walter Benjamin cit. in Andrea Cavalletti, *op. cit.*, p. 135.

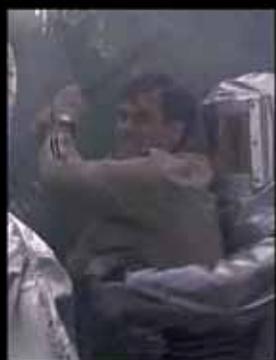
²³ Andrea Cavalletti, *op. cit.*, p. 136.

²⁴ Cfr. Andrea Cavalletti, *op. cit.*

²⁵ Andrea Cavalletti, *op. cit.*, p. 118.

²⁶ Andrea Cavalletti, *op. cit.*, p. 246-247.

²⁷ Andrea Cavalletti, *op. cit.*, p. 132.



THE VILLAGE

Titolo internazionale/M. Night Shyamalan's The Village/**Lingua originale**/Inglese/**Paese**/USA/**Anno**/2004/**Durata**/108'

Genere/Drammatico/**Colore**/Colore/**Audio**/Dolby Digital EX/**Rapporto**/1,85:1/

Regia/M. Night Shyamalan/**Soggetto**/M. Night Shyamalan/**Sceneggiatura**/M. Night Shyamalan/**Produzione**/Sam Mercer/Scott Rudin/M. Night Shyamalan/**Distribuzione italiana**/Buena Vista International Italia/

Attori/Personaggi/Bryce Dallas Howard/Ivy Walker/Joaquin Phoenix/Lucius Hunt/Adrien Brody/Noah Percy/William Hurt/Edward Walker/Sigourney Weaver/Alice Hunt/Brendan Gleeson/August Nicholson/Cherry Jones/Mrs. Clack/Celia Weston/Vivian Percy/John Christopher Jones/Robert Percy/Judy Greer/Kitty Walker/Michael Pitt/Finton Coin/

Fotografia/Roger Deakins/Gerardo Puglia/**Suono**/Tod A. Maitland/**Montaggio**/Christopher Tellefsen/**Musica**/James Newton Howard/**Scenografia**/Tom Foden/**Effetti speciali**/Steve Johnson/**Locations**/Cossart/Philadelphia, Pennsylvania, USA/Pedricktown, New Jersey, USA

Temi/rapporto città-campagna/polarizzazione sociale e urbana/controllo/sicurezza/città biopolitica



«Tu ci pensi mai alle città Finton?».
«Alle città? E perché? Luoghi malvagi abitati da
persone malvagie. Nient'altro».

La storia: «Una comunità vive isolata dal resto del mondo nel villaggio di Covington Woods che è circondato da un bosco popolato di orribili creature».¹

Uscito nel 2004 e spacciato per un fanta-horror dalla pubblicità e dal trailer che ne accompagnava la proiezione nelle sale, il film di Shyamalan avrà anche deluso le aspettative degli amanti di quel particolare genere cinematografico, ma dal nostro punto di vista si dimostra più che utile per approfondire alcune tematiche già discorse in precedenza, come, ad esempio, il rapporto tra la *città* e la *campagna*; o ancora, il controllo del corpo (biologico e sociale di ognuno e dell'intera comunità) attraverso quel *potere disciplinare* qui non ancora biopolitico, esercitato (anche) attraverso l'uso di barriere, margini e confini all'apparenza *insormontabili* anche se non esclusivamente *fisici*, quanto più spesso indotti a livello mentale attraverso tutto un sistema di *discipline* esercitate, in questo caso, entro uno spazio *chiuso*.

Siamo negli Stati Uniti, ma la precisa collocazione geografica ci è ignota, come del resto quella temporale, anche se gli abiti e lo stile architettonico del piccolo villaggio dove la comunità vive possono aiutarci a collocare senza troppo sforzo la vicenda al termine dell'Ottocento, in uno dei tanti stati centrali del Midwest.²

La mdp ci accompagna a scoprire la risicata popolazione che forma il villaggio, durante la prima scena interamente raccolta nel piccolo cimitero a piangere la morte per malattia – che scopriremo facilmente curabile – di un ragazzino. Seguono altri momenti di vita quotidiana, come le grandi mense collettive, o i lavori artigianali e agricoli che ognuno compie all'interno della e per la comunità. Subito intuiamo la sua caratteristica di base: è una comuni-

tà *chiusa*, isolata dal resto del mondo, di cui si frega, e soprattutto lontanissima dalle *città*, non solo geograficamente, quanto più ideologicamente. A dominare qui è la *campagna*, e la sua imposta condizione d'esistenza si riflette in ogni gesto e in ogni aspetto quotidiano di ciascuno. Nel film queste due entità, *città* e *campagna*, sono presentate come estremamente dualistiche, contrapposte e non affatto conciliabili.

Il villaggio è composto da poche case progettate e realizzate secondo quello stile che è possibile ammirare soprattutto nel Midwest come detto, o anche nel New England, stile che nel gergo locale è spesso definito *Carpenter Gothic* ossia "gotico del carpentiere", diffusissimo in quelle zone rurali d'America, soprattutto tra le comunità che fanno del puritanesimo la loro scelta esistenziale e vocazione alla vita (e alla morte). Nel villaggio ovviamente non esistono strade; esso è come se si adagiasse placidamente sul manto d'erba del fondo valle dove è situato, circondato in ogni direzione dal bosco di Covington, colto per l'occasione nel pieno dei suoi colori autunnali. Notiamo infatti da subito che il film è accuratamente confezionato, con un'attenzione particolare nell'uso delle gradazioni cromatiche comprese in quella gamma che va dal rosso al giallo, tonalità che giocano tra loro su quella tela verde e azzurra data dal prato e dal cielo, all'apparenza unici limiti del corpo e dello sguardo degli abitanti immersi in quel paesaggio così bucolico.

Guardano il film infatti sembra di assaporare le stesse atmosfere che provengono dal famoso dipinto di Gran Wood, *Gotico americano*, realizzato nel 1930 e visibilmente ispirato ai ritratti fiamminghi del XV secolo. Egli come molti altri pittori "regionalisti" americani scelse come soggetto la vita quotidiana, i personaggi e gli ambienti rurali della provincia statunitense. Raffigura un agricoltore che regge un forcione e sua figlia (oppure la giovane moglie) davanti ad una casa di legno costruita in stile, per l'appunto, *Carpenter Gothic*. Soprattutto negli USA, è una delle immagini più familiari della pittura americana del Ventesimo secolo, nonché un'icona universalmente riconosciuta (e parodiata). Il quadro, in apparenza pacato, sobrio, perfino oleografico, è pervaso in realtà da una sottile tensione, intuibile nelle espressioni fis-

se e fredde dei protagonisti, nel loro abbigliamento rigido e severo e nel minaccioso forcone che l'uomo brandisce con forza.³

Di fatto, la tensione che cogliamo sui volti dell'uomo e della donna raffigurati nel dipinto è simile a quella che avvertiamo sui corpi degli abitanti del villaggio nel film; solo che la loro tensione non è data tanto dalla fatica fisica indotta da una vita bucolica e timorata del Signore, quanto dall'inquietante presenza di innominabili creature feroci e carnivore dimoranti nel folto del bosco che circonda le loro abitazioni. Così almeno raccontano i più anziani.

Ecco che allora possiamo tracciare una planimetria ideale del luogo: il villaggio fatto di casette in legno dipinte di bianco e verande sul prospetto frontale è situato al centro della suddetta vallata; tutto intorno è prato verde; oltre inizia il bosco di Covington abitato da queste creature che sembra abbiamo stipulato con gli umani un patto di non aggressione purché il confine che separa la loro foresta dal prato del villaggio non venga violato, e con esso i rispettivi territori; in realtà non esiste una vera e propria barriera tra bosco e villaggio, il confine è segnato a terra da semplici pali in legno, una torretta d'avvistamento e qualche fiaccola notturna: nessun impedimento fisico all'attraversamento quindi (ma il problema, come vedremo, non è tanto *cosa* entri ma *chi* esca); poi, oltre il bosco, stanno le città, considerate luoghi di perdizione e malvagità, disprezzate in tutto e per tutto dagli abitanti anziani del villaggio (e di conseguenza, come per cultura indotta, da tutti gli altri) che cercano in ogni modo di incanalare tale idea nelle menti dei più giovani. Ma qualcuno, come Lucius Hunt/Joaquin Phoenix ad esempio, ne è ugualmente attratto nonostante il terrore atavico indottogli dalla stessa madre Alice Hunt/Sigourney Weaver: «*Lucius, parleremo della città solo questa volta, e poi non ne parleremo mai più. Tuo padre si recò al mercato un martedì, era appena passate le nove del mattino. Lo ritrovarono rapinato, e ignudo, nel fiume immondo, due giorni dopo*». Questo è quanto si sentono spesso ripetere i giovani dai membri del consiglio degli anziani, una sorta di senato che regola la vita all'interno di questa piccola comunità agricola.

Peccato che tutto ciò sia solo una messa in scena, un po' alla maniera di *The Truman Show*, solo che qui non ci sono telecamere nascoste che ti spiavano in continuazione, un Grande Fratello preposto al controllo, ma un più

semplice organo di potere e sicurezza che fa dell'inganno e della mistificazione la sua arte attraverso cui disciplinare il corpo vivo dell'intera comunità.

Tale organo è incarnato dal consiglio degli anziani, che attraverso la menzogna e il terrorismo psicologico fa di tutto per impedire che aumentino le voglie, specie giovanili, tese all'abbandono del villaggio natale per le lontane città, demonizzate ad ogni occasione propizia. In realtà quindi non esiste nessuna bestia famelica e predatrice nel bosco, sono semplici invenzioni, un po' come quelle che oggi si raccontano ai bambini per spaventarli. Al terrore, che resta di certo il primo obiettivo, segue come conseguenza l'esercizio del *potere disciplinare*: impedire la fuga verso la città. Ma perché? E come?

In verità, più che di una fuga si tratterebbe di un ritorno, almeno per alcuni. L'intera comunità di villaggio è infatti il prodotto di una scelta drastica che ne sta a monte, fatta inizialmente da un ristretto gruppo di persone che, soffocate e repulse dalla città per diversi motivi, tutti comunque riconducibili all'impossibilità di condurre una vita decente e normale all'interno del *corpo malato* della stessa, hanno sentito la necessità impellente di prendere armi e bagagli e trasferirsi non semplicemente in un altrove spaziale ma anche, e soprattutto, temporale: in una dimensione oggi *estinta* (o persa) fra le maglie della rete metropolitana globale, non come suolo agricolo in sé, quanto come *modello di vita* che plasma un'intera esistenza.

«*Mia sorella è morta prima di compiere 23 anni. Un gruppo di uomini la violentata e uccisa. L'hanno buttata in un cassonetto dell'immondizia, a tre isolati da casa nostra*».

«*Mio fratello lavorava in un pronto soccorso in centro. Arrivò un drogato con una ferita alle costole. Mio fratello cercò di medicare la ferita. Quello tirò fuori una pistola, e sparò a mio fratello, nell'occhio sinistro*».

«*Mio marito Michael uscì per andare al supermercato alle 9:15 di mattina. Fu ritrovato senza soldi e senza vestiti nell'East River, tre giorni dopo*».

«*Mio padre fu ucciso da un suo socio che poi s'impiccò nel ripostiglio dell'ufficio. Avevano litigato per una questione di denaro. Sono un professore, insegno storia americana all'università della Pennsylvania. Ho un'idea di cui vorrei parlare a tutti voi*».

Così, con queste ultime parole del prof. Edward Walker/William Hunt, capo di quello che sarebbe diventato il consiglio degli anziani, ha inizio la loro avventura, cosa che scopriremo solo alla fine del film.

Pertanto niente automobili, niente elettricità, niente confort, niente denaro, visto un po' come lo "sterco del demonio". Ma, come ormai si sarà compreso, non siamo affatto alla fine dell'Ottocento, bensì ai giorni nostri. La dimensione temporale in cui galleggia il villaggio, isola pseudo-urbana immersa nella *campagna* e completamente disconnessa dalla rete metropolitana globale di cui non può neanche concepire l'idea (a parte i suoi "architetti", dalla quale coscientemente sono fuggiti), è riportata a quei tempi, «quando il cinema era appena nato ma ancora non era arrivato nei villaggi. Quando Freud non aveva ancora scritto *L'interpretazione dei sogni*. Quando il secolo delle guerre mondiali era di là da venire... Il loro è chiaramente un progetto *utopico*, ma è anche l'espressione di una grande segregazione, di un nuovo apartheid, non basato sulla violenza, ma sull'inganno. Sono i nuovi puritani che rifondano una città e una civiltà, la cui barriera – confine e protezione – è costituita da un bosco, una selva oscura d'infemale memoria. Quella a cui danno vita è un'enclave che si trova dentro al cerchio magico della natura [...]». ⁴ Allungando un po' lo sguardo ci si avvede che la natura è semplicemente un parco naturale protetto da un muro (oltre il bosco) e dalla regolamentazione del governo degli Stati Uniti. Un cerchio e ancora uno quindi, circondato e protetto da un potere ancora più grande, qua presentato in divisa di guardia privata e pagata dalla stessa fondazione *Walker – Wildlife Preserve*, istituita dallo sparuto gruppo iniziale di disertori dello Stato e della sua società per sorvegliare non tanto che nessuno entri (chi mai lo penserebbe?) quanto che nessuno esca. Disertori dello Stato ma allo stesso tempo creatori di un altro, simile nella gestione del potere e nel controllo sociale, ora amplificato sul singolo individuo grazie alla scala ridotta, alla dimensione *chiusa*.

Si rende quindi necessario un sistema di controllo e sicurezza da esercitarsi sui corpi e prima ancora sulle menti dei loro figli, ignari di tutto, per far sì che nessuno evada da quel fazzoletto di terra perso nel tempo che elevano a Universo.

Nel villaggio non ci sono prigionieri comunemente intese (solo una semplice stanza chiusa a chiave può fungerne) perché il villaggio stesso è *prigione*, luogo di *esecuzione della pena*, progetto sociale. Il suo potere, spiega Stefano Catucci rivolgendosi al sistema della prigione – al suo potere disciplinare – «funziona attraverso *discipline* tendenti al controllo minuzioso della vita degli individui». ⁵ «Molti dei procedimenti con i quali operano le discipline, scrive Foucault, esistevano già da lungo tempo nella società europea ed erano messi in pratica, per esempio, nei conventi, negli stessi eserciti, nella regolamentazione del lavoro artigianale», un po' come appunto ci viene mostrato da *The Village*. «Le discipline nascono da una vera e propria "arte del corpo umano", che ritiene di poterlo rendere tanto più utile quanto più docile (*Sorvegliare e Punire*, 150)». La violenza e la sopraffazione del potere sui corpi non esiste perché non gli serve per funzionare. «Invece di "sottrarre" o di "prelevare", infatti, il potere disciplinare ha come caratteristica fondamentale quella di "addestrare" e al tempo stesso di specificare "le moltitudini confuse", analizzandole fino a che non ottiene le "singolarità necessarie e sufficienti", ovvero le "piccole cellule separate" dell'identità individuale (*Sorvegliare e Punire*, 186)».

Il villaggio addestra, sempre attraverso la menzogna, i suoi abitanti, ad esempio attraverso esercitazioni di riparo da un probabile attacco delle creature, in realtà una messa in scena. È come se il villaggio, attraverso la cerchia dei capi anziani, *esaminasse* coloro che lo abitano, sottoponendoli a una serie di prove successive atte a consolidare la paura e la convinzione di rimanere entro i suoi confini invisibili. Continua Catucci: «"Nello spazio in cui domina", scrive Foucault, "il potere disciplinare manifesta la sua potenza essenzialmente sistemando degli oggetti": l'esame è allora la "cerimonia" con cui il potere, invece di imporre un marchio sui suoi soggetti, "li capta in un meccanismo di oggettivazione" (*Sorvegliare e Punire*, 205)», come *The Village* mostra ad esempio attraverso la pratica delle offerte a ciò che non si vede, che non c'è. «L'esame non si limita però a "fabbricare" individui utili, ma li coinvolge attivamente nel funzionamento del potere, sottoponendoli a una logica di costi e benefici, di premi e castighi che indica a ognuno la propria convenienza. Questo sistema presuppone tuttavia la formazione di una scala

gerarchica nella quale l'applicazione corretta delle regole venga comunemente verificata e sanzionata. Il regime disciplinare comporta così la diffusione generalizzata di un principio di sorveglianza che nelle istituzioni più chiuse – prigioni, ospedali, fabbriche, scuole [o il nostro villaggio in questione] – prende la forma di una funzione specializzata»: ⁶ ecco allora il "senato" del villaggio.

Ma se per primo non fosse il terrore inculcato ad arte nulla si reggerebbe in piedi, non ci sarebbe neanche il potere. E' alla paura che consegue una richiesta di sovranità. Anche quando si pratica un esodo, ci dice *The Village*, se non si eliminano le condizioni di base da cui si pretende di fuggire, che anzi vengono riflesse simmetricamente nel nuovo e chiuso insieme umano creatosi, bisogna che anche quella paura da cui si è sfuggiti venga re-introiettata, anche in forma simbolica (ma il simbolico ha un'efficacia reale, è performativo). Si tratta di un principio che regola la vita dei corpi, soprattutto dei corpi sociali (come lo sono tutti i corpi). Altrimenti la comunità, posta in quelle condizioni, non si tiene in piedi. La paura istituisce dei confini, che regolano un *dentro* e un *fuori*, per quanto psichici, quindi un territorio, che è uno dei requisiti primari perché si abbia *sovranità*, come insegna Foucault: la sovranità è l'esercizio del monopolio della violenza su di un determinato territorio che contenga, in una sola parola, la vita umana.

«[...] Shyamalan riflette dunque sull'*economia della paura* che fonda e regola la cosiddetta vita civile e democratica: la necessità di individuare dei nemici, meglio se incappucciati e senza volto, per fondare un ordine sociale, per darsi delle regole... La comunità di Covington Woods non può varcare la soglia del bosco (*hic sunt leones*)» e i leoni in questione sembra risiedano, e non *dormano*, nella città. *The Village* esplora «il territorio di una comunità isolata per la quale a produrre terrore e paranoia è la stessa idea dell'esistenza di qualcosa d'altro all'infuori della comunità stessa. Il film esibisce proprio l'incombere di questo "fuori" esplorando il territorio di confine che separa la porzione di spazio comunemente designata come realtà da quella sorta di enorme buio psichico dentro il quale si nasconde l'annientamento dell'esistenza, quella materia avversa alla vita comunemente designata come *Il male*» ⁷ qui incarnato dalla *città*. «L'immagine chiave del

film è proprio quella della sottilissima incarnazione fisica di un confine (i pali di legno e le torce) che, non presentando alcun tipo di recinzione, amplifica all'infinito la possibilità di infiltrazione del male, evidenziando la sua natura prevalentemente mentale e funzionando proprio da strumento paralizzante per la mente prima ancora che per il corpo: il pensiero del male è l'arma in grado di repellere l'ingresso nel bosco e allo stesso tempo di annientare l'esistenza di ciò che è contenuto al di fuori del confine». ⁸

Cerchiamo ora di capire come è nato questo potere chiuso su se stesso. Insomma, questi tipi stanchi e oppressi dalla vita urbana non hanno mica adottato una soluzione scanzonata alla Billy Crystal in *Scappo dalla città. La vita, l'amore e le vacche*. Fermi e irremovibili dalla loro drastica decisione, spinti dal desiderio e dalla ricerca di una comunità in cui fondersi e ritrovarsi, e forse ispirati da qualche vecchio romantico socialista e passatista come il fu William Morris, o John Ruskin o qualche altro ideologo delle *Arts and Crafts*, percorrono tale via, radicale ma reazionaria fino al midollo, quasi primitivista, con abnegazione, e dalla quale, hanno giurato, non torneranno mai indietro. Ma tale abnegazione si rivela una pura forma di cecità di fronte all'evidenza dei fatti. Il loro sogno naufraga fin da principio. Come detto viene riprodotta al suo interno, su scala minore, la società che voleva sfuggire a tutti i costi: infatti, essendo chiusa, la comunità si comporta come una famiglia schizofrenica allargata, producendo conflitti insanabili, una vita senza senso con relativa catena di omicidi.

Si sono allontanati dalla *città*, da quelli che consideravano i suoi mali, si sono strappati di dosso lo storico motto rivoluzionario «l'aria della città rende liberi», per ricercare nel bucolico quadro di un villaggio agricolo di fine Ottocento quella pace e tranquillità mai avuta e tanto agognata. Ma escludendosi dal mondo, alla *città* (che se di certo è il luogo deputato alla socializzazione, in questo presente lo è anche all'alienazione), negandosi ad una più vasta comunità (anche se *fittizia*, non ancora *umana* almeno finché vigono le condizioni che non la fanno divenire tale), chiudendosi su se stessa, questa comunità ben presto rischia di sfasciarsi, non riuscendo a tenersi lontana per troppo tempo dai suoi fantasmi, riproducendo in piccolo le cause che li

hanno generati esternamente. «È come i cani, sente l'odore... Ci si può sottrarre al dolore come abbiamo fatto noi, ma lui ti trova. Sente l'odore».

«Credono di aver ritrovato la libertà e soprattutto di essersi allontanati dalla violenza della storia, ma si limitano a mettere in scena l'illusione di un'armonia ritrovata. La loro città ideale è motivata dalla paura del mondo, ed è resa possibile dalle possibilità economiche di cui dispongono».⁹ In effetti alla fine del film capiamo che, per garantire un totale isolamento è stata costituita, sempre su loro iniziativa, la fondazione di cui si è accennato, che si premura anche di mantenere sgombro lo spazio aereo da possibili scie bianche, poco credibili per l'Ottocento.

«Shyamalan concepisce il set [il villaggio stesso] disseminandolo di segni che vanno a costituire un potentissimo confine visivo e mentale intorno ai suoi protagonisti, evidenzia l'essenza del set come territorio alieno dal reale e dalle sue leggi, uno spazio la cui funzione primaria è quella di estromettere i suoi abitanti dalla realtà per consegnarli al territorio di una finzione suprema in grado di fare le veci del mondo».¹⁰ Dicevamo che una famiglia allargata come la loro non può pretendere di tenersi lontana dai mali che nascono in seno a tale istituzione: capita un tentato omicidio per gelosia. Si rende necessario lo sconfinamento oltre cortina per procurare le medicine necessarie onde evitare il decesso di Lucius. «Shyamalan affida ad Ivy la facoltà di spingersi fino al confine del set e di scavalcarlo, di esplorare lo spazio che contiene il film stesso come succede al Jim Carrey di *The Truman Show*, ma privando il suo personaggio della possibilità di trascinare con sé all'interno del set qualsiasi traccia della sua esperienza aliena e preservando la solidità della superficie che separa la comunità dall'incubo del reale, dal male" sempre secondo il meccanismo del villaggio "insito nel territorio della *non-fiction*»,¹¹ la realtà della città. Ivy Walker/Bryce Dallas Howard, la figlia cieca del capo, sarà di fatto messa al corrente della menzogna: la accetta pur di salvare il suo futuro sposo. Sarà lei, introiettandosi tacitamente le regole di quel sistema di potere, a garantirne la perpetuazione, anche se in realtà ormai svuotato e fallito negli obiettivi che si era preposto: l'eliminazione dal suo interno dei mali e le contraddizioni della vita metropolitana.

La storia narrata è ovviamente un prodotto della fantasia del regista, qua anche sceneggiatore, ma trova le sue solide basi nella ferma realtà oggettiva, in particolare quella odierna americana. Oggigiorno sono infatti milioni le persone che decidono di compiere scelte, se non così drastiche, comunque di rottura (tentata ma spesso non riuscita) nei confronti del modo di vita offerto dalla città così come la si conosce in questo presente.

Una società che schiaccia l'individuo in modo così brutale come quella americana non è mai esistita. Perciò essa ha generato, insieme, sia l'individualismo più spinto, già visto in *Into the Wild. Nelle terre selvagge*, che la ricerca, spasmodica ma pratica, di una comunità in cui confondersi, come in *The Village*. D'altro canto gli eredi di coloro che sterminarono gli americani nativi e parte di sé stessi con una violenza inaudita non potevano che far nascere una società civile di altrettanto inaudita violenza. Ma proprio per questo dovevano dar vita, per reazione e su scala industriale, a importanti simulacri di società alternative, di cui abbiamo già discusso in occasione delle C.I.D. (*Common Interest Development*) e simili. Il fenomeno è particolarmente sentito.

Se *The Village* è tutto incentrato sul sistema di potere e controllo - potere disciplinare - prima descritto, oggi molti individui scelgono consapevolmente (senza il bisogno di un inganno e un'illusione interna) l'autoreclusione in spazi chiusi, villaggi recintati, oasi urbane protette, nel tentativo di tenere fuori la loro angoscia esistenziale. Sono isole private, cioè uno specchio della sottrazione del gruppo alla comunità umana, che ne risulta negata. Chiudendosi, negando se stessi, la propria umanità, all'altro la negano a loro stessi proprio mentre cercano di affermarla con società che non riescono mai ad essere alternative, ad evitare la vita senza senso, a tenersi lontane da ciò che rifuggono se non con l'illusione (che sia esercitata da un sistema di potere interno o meno non ha importanza).

Tornando al film, *The Village* di certo si presta bene anche ad altre analisi, come quelle che vedono in esso uno specchio lucido della società americana, anzi, dell'intero "sistema USA", infilatosi in quel tunnel senza uscita della cosiddetta "guerra permanente" contro un nemico astratto, anch'esso in gran parte ideologico, quale il *terrorismo*.¹² Noi abbiamo preferito volare

più bassi spiegando come il film mostri l'autentica e profonda necessità di un ritrovarsi in uno spazio *altro*, una comunità in questo caso, al di fuori, compiendo però un tuffo in una condizione passata, già vissuta, e non un salto *oltre*, delle categorie che reggono e regolano l'attuale metropoli-mondo, ma che, riproducendo al loro interno queste stesse in piccolo, *fanno uscire dalla porta* per poi ritrovarsele simmetricamente in casa, *rientrate dalla finestra*.

¹ Ezio Alberione, Recensione in *Duellanti* n. 11, dicembre 2004.

² «Il suo villaggio di fine ottocento l'ha ricostruito integralmente, in una plaga solitaria della Pennsylvania a tre quarti d'ora da Philadelphia, e ha preteso che gli attori si familiarizzassero con l'ambiente rusticano a prezzo di notevoli disagi. Per non parlare di tessuti e arredi rigorosamente d'epoca, scelti e approntati con una puntigliosità degna di Luchino Visconti. Il fine di un simile impegno sta nel far concorrere ogni particolare alla credibilità di una situazione di per sé incredibile», come vedremo.

Lietta Tornabuoni, Recensione in *La Stampa*, 31 ottobre 2004.

³ L'opera è conservata all'Art Institute di Chicago. Grant Wood voleva raffigurare i ruoli tradizionali dell'uomo e della donna nel Midwest, e molti interpretano il forcone che l'anziano regge come un simbolo del lavoro manuale. Wood, che approfondì i suoi studi pittorici in Germania, affermava di essersi ispirato a fotografie americane del tardo XIX secolo e sistemò i suoi modelli in un modo che ricordava i primordi della ritrattistica americana. Sembra ispirarsi anche agli atteggiamenti ieratici dei personaggi della pittura gotico nord-europea, specialmente tedesca ed olandese, che mostrano spesso volti in contrizione, irati, preoccupati o doloranti

⁴ Ezio Alberione, Recensione, cit.

⁵ Allarghiamo un po' il concetto esposto di Foucault, al di là di quanto mostrato dal film: «Le discipline sono metodi di addestramento, di cura del corpo e di impiego del tempo. Sono procedure di organizzazione del lavoro che trasformano la forza stessa della persona in un valore economico da retribuire e capitalizzare. In esse si riconosce quel potenziale inventivo del potere moderno che tende ad aumentare l'efficienza degli individui per coinvolgerli in un processo di assoggettamento costante». Stefano Catucci, *Introduzione a Foucault*, Laterza, Roma-Bari 2005, p. 99.

⁶ Stefano Catucci, *op. cit.*, pp. 99-102.

⁷ Ezio Alberione, Recensione, cit.

⁸ Stefano Trincherò, *Valicare il confine del visibile*, consultabile all'indirizzo <http://www.spietati.it/archivio/recensioni/rece-2004-2005/v/village.htm>

⁹ Ezio Alberione, Recensione, cit.

¹⁰ Stefano Trincherò, *Valicare il confine del visibile*, cit.

¹¹ Stefano Trincherò, *Valicare il confine del visibile*, cit.

¹² «Shyamalan mette a fuoco il principio su cui gli USA sono stati fondati e che continuamente riaffermano. [...] I puritani hanno lasciato la patria sentendosi perseguitati, hanno attraversato tra mille pericoli l'Oceano, sono approdati in un mondo popolato da selvaggi. Da invasori quali sono sviluppano la sindrome degli assediati, che s'illudono 'non solo di trovarsi tutt'ora all'interno del cerchio oramai definitivamente abbandonato sulle sponde inglesi, ma di essere loro accerchiati e minacciati dai (preesistenti, ignari) abitanti del mondo in cui sono sbarcati'. Shyamalan mette in scena proprio questo "grande teatro di autosuggestione collettiva", che è insieme un'idea di [quel che è] il cinema e un'idea di [quel che è] il mondo [vale per gli Stati Uniti ma anche in altre zone: nei territori occupati da Israele per esempio]. *The Village* mette in luce alcune linee di tendenza che sempre più prendono piede nella con-

temporaneità: il rigurgito vetrotestamentario, il rifiuto del moderno, la nostalgia isolazionista e il miraggio della comunità pura, chiusa e impenetrabile, la paura artatamente indotta come forma di controllo... Arriva a denunciare che il "bruto", il cattivo, non è altro che una creazione del mondo civile (un discorso che sappiamo essere vero nei casi di Saddam e Bin Laden). Purtroppo la riflessione di Shyamalan arriva anche a constatare la debolezza della giovane generazione che è attanagliata dalla paura (Finton) o dalla follia (Noah), che viene ferita ed è ridotta al silenzio (Lucius) o addirittura, come nel caso di Ivy, che è segnata dall'incapacità di vedere. È lei, che pure dispone di una straordinaria forza d'animo, quella che finisce per avvalorare il sistema della paura escogitato dai padri (in questo Ivy si rivela, suo malgrado, l'esponente di una generazione che non elabora proprie regole di vita, ma accetta supinamente quelle che ha ricevuto). Non stupisce che il film sia stato accolto freddamente. Non dipende dal fatto che il ritmo non sia travolgente (ma è avvolgente quanto basta), che la formula del ribaltamento delle attese, il marchio di fabbrica Shyamalan, non si a proprio sorprendente (ma è intelligente, il che non guasta), che sia un film più pittorico che dinamico... Dipende dalla difficoltà di accettare di riconoscersi nel ritratto autunnale di un villaggio (globale) dominato dall'angoscia, chiuso in se stesso, nel cerchio magico delle proprie paure travestite da promesse di benessere e di futuro» (Ezio Alberione, Recensione, cit.). «[...] *The Village* è un film realistico, tanto realistico che finisce per sembrare fantastico. E infatti basta fare attenzione a quel che si dice e si fa dentro i confini del villaggio, per ritrovare il senso di una normale, preoccupante attualità. Le immagini che ci introducono nella comunità governata da Edward Waiker (William Hurt), e dagli altri anziani, sono subito gravate dal lutto. Uno dei capi piange sulla piccola bara del figlio. Ancora non sappiamo che avrebbe potuto salvarlo, solo che si fosse deciso a passare il limite del bosco che stringe le case in un cerchio di paura. Anche Ivy (Bryce Dallas Howard) finisce per trovarsi di fronte allo stesso dilemma. Può restare dentro i confini, proiettare e lasciare che il suo Lucius (Joaquin Phoenix) muoia. Oppure, può scegliere di attraversare il territorio che - raccontano gli anziani - è abitato dalle Creature Innominabili: in originale, da Those We Do Not Speak Of. Si tratta, appunto, di esseri tanto mostruosi che il Noi - quel Noi che è la comunità - non può farne oggetto di parola. Sono, certo, la negatività più radicale, il male che minaccia e incombe, anche divinità cui il villaggio, compatto, presta un culto ossessivo, colmo di rituali. Il colore che li "esprime" è il rosso, mentre il giallo li tiene a bada, insieme con i fuochi accesi nel buio della notte. A loro si portano offerte sacrificali, e se ne invoca la benevolenza. Insomma, attorno a Those We Do Not Speak Of si legano credenze e comportamenti che si possono ben dire *istituzionali*. Se non ci fossero, quelle Creature, e se la loro presenza non fosse di continuo evocata, gli uomini e le donne non avrebbero motivo di restare nel villaggio. E invece, poiché gli anziani ne raccontano l'orrida esistenza, il villaggio esiste e consiste, cinto e protetto dalla propria stessa paura. Alla sua origine e al suo fondamento c'è un mito creduto e indiscusso: al di là del limite del bosco, oltre la linea segnata dalle bandiere, c'è il Male; al di qua c'è il Bene, abitato dagli Innocenti. Così raccontano gli anziani, cui appartie-

ne la Verità, e dunque l'Autorità. E poco importa se Verità, Autorità, Bene, Innocenza sono pagati con il dolore e con la morte dei figli. Che cosa contano le singole vite, di fronte alla necessità di vincere il Male? Mentono, gli anziani, e purtroppo anche in buona coscienza. Sono certi del proprio diritto a guidare i "semplici cittadini". I quali, così pensano, non hanno accesso alla Verità, e dunque devono essere sospinti alle virtù politiche mediante una qualche storia ripetuta di continuo, fino a che sembri indiscutibile. Menzogne sono, dunque, *Those We Do Not Speak Of*. Menzogna è che il Male circonda e minacci il Bene. Menzogna è che si debba preferire la morte al rischio di varcare i confini. Menzogna è che la comunità sia innocente. E sulla chiusura di tutte queste terribili *nobili menzogne* - come le chiamerebbe il Socrate della *Repubblica* -, si fonda la saldezza politica della comunità. Questo è il realismo del film, un realismo amaro e tenuto nascosto alle coscienze dalla stessa paura che, nel villaggio di Shyamalan, impedisce agli uomini e alle donne di scrutare oltre i limiti del luogo comune. E quando capita che qualcuno (come la coraggiosa Ivy) esca dal villaggio e dalle sue angustie, scoprendo il mondo, capita anche che (proprio., come Ivy) torni egli stesso a *mentire*, per il Bene e per l'Innocenza. E nei casi più gravi, ancora in buona coscienza». Roberto Escobar, Recensione in *Il Sole 24-Ore*, 14 novembre 2004.

TROPA DE ELITE - GLI SQUADRONI DELLA MORTE

Titolo originale/Tropa de Elite/**Lingua originale**/Portoghese/**Paese**/Brasile/Olanda/USA/**Anno**/2007/**Durata**/118'

Genere/Drammatico/**Colore**/Colore/**Audio**/Dolby Digital/**Rapporto**/1,85:1

Regia/José Padilha/**Soggetto**/André Batista/Luiz Eduardo Soares/Rodrigo Pimentel/**Sceneggiatura**/Bráulio Mantovani/José Padilha/Rodrigo Pimentel/**Produzione**/José Padilha/Marcos Prado/**Distribuzione italiana**/Buena Vista International Italia/

Attori/Personaggi/Wagner Moura/Capitano Nascimento/Caio Junqueira/Neto/André Ramiro/André Matias/Maria Ribeiro/Rosane/Fernanda Machado/Maria/Fernanda de Freitas/Roberta/Paulo Vilela/Edu/Milhem Cortaz/Capitano Fábio/Marcelo Valle/Capitano Oliveira/Fábio Lago/Claudio Mendes de Lima "Baiano" /

Fotografia/Lula Carvalho/**Suono**/Leandro Lima/**Montaggio**/Daniel Rezende/**Musica**/Pedro Bromfman/**Scenografia**/Tulé Peak/Odair Zani/**Effetti speciali**/Sergio Farjalla Jr./**Locations**/Rio de Janeiro, Brasile

Temi/polarizzazione sociale e urbana/controllo/sicurezza/città biopolitica/periferia centrale



TROPA DE ELITE – GLI SQUADRONI DELLA MORTE/JOSÉ PADILHA

«Quello che volevo dire, è che per Foucault il diritto penale è una manifestazione della struttura del potere. In realtà non sottostà a nessun contratto sociale. E il potere da sempre istituzionalizza i meccanismi per disciplinare e punire i criminali. Capito? Parliamo di sistemi penali occidentali e delle loro trasformazioni... Per Foucault, l'analisi storica di queste istituzioni rivela come lo Stato eserciti il suo potere sulla società...».

La storia: «Prima della nascita del figlio e per combattere gli spacciatori delle periferie, il capitano Nascimento, comandante delle truppe speciali della polizia di Rio de Janeiro, deve addestrare una squadra e scegliere il proprio sostituto».¹

Vincitore dell'Orso d'Oro all'ultimo Festival di Berlino, sei anni dopo *City of God* ecco un altro film brasiliano ancora una volta tratto da un romanzo, *Elite da Tropa*, scritto dall'antropologo e psicologo Luiz Eduardo Soares e affiancato nella stesura dal Maggiore André Batista e dal Capitano Rodrigo Pimentel, due ex ufficiali del BOPE, il corpo di polizia militare istituito dallo Stato brasiliano di Rio de Janeiro nel 1978. Il film inoltre si avvale della sceneggiatura di Bráulio Mantovani, già sceneggiatore del film di Fernando Meirelles – e quindi già esperto in materia di *favela*.

Anche qui infatti le *favela* entrano nel vivo dell'azione. Ma se nella pellicola di Meirelles la Città di Dio si staglia come vera protagonista su tutti i corpi più o meno importanti che ospita e il punto di vista su di lei è dato da coloro che la abitano, in particolare da quel ragazzo che in seguito sarebbe diventato un fotografo, in questa di Padilha assume la funzione di semplice contesto urbano in cui calare i fatti, contesto che rimane pur sempre importante, ma non abbastanza da surclassare il ruolo della polizia militare del BOPE.

È il punto di vista di questo corpo speciale di fanteria d'assalto che ruba la scena a tutto il resto, sia alla *favela* nel suo insieme sia ai narcotrafficanti, il cui ruolo nella storia resta comunque importante ma in posizione arretrata rispetto ai "teschi", così come vengono soprannominati i soldati del BOPE per via del loro stemma.

La *favela* comunque, seppur oscurata in parte dall'estetica della violenza del battaglione – violenza esaltata anche dalla regia di Padilha – fa la sua parte, soprattutto come contenitore urbano entro cui si dispiega un autentico sistema di potere incentrato sul controllo degli abitanti e sulla loro repressione in caso di tradimento; un potere che non è quello dello stato brasiliano, ma che ad esso si sostituisce.

Questo stato vi entra solo in due occasioni: o per estorcere il pizzo di tanto in tanto ai narcotrafficanti, e rifornirli di armi da guerra, attraverso i poliziotti ordinari, dipinti come corrotti irrecuperabili, anche se in fondo vittime del loro stesso sistema; o nella veste nera del BOPE, e se lo fa è per uccidere, o poco altro. Le due posizioni sembrerebbero in antitesi, e di fatto può accadere che quelli del BOPE provvedano all'eliminazione non solo dei trafficanti, ma anche dei loro colleghi ordinari che li forniscono di armi. Anche per questo è temuto da tutti. Alla società violenta dei trafficanti di droga si contrappone quindi una polizia violenta ma spesso complice, a sua volta braccata e repressa dalle truppe d'élite altrettanto violente.

Che cosa sia e come funzioni il BOPE (Batalhão de Operações Policiais Especiais) lo spiega allo spettatore direttamente il capitano Nascimento/Wagner Moura, narratore in prima persona (sua la voce *off* che sentiamo) dell'intera diegesi dipanata dal film di Padilha, che è documentarista esperto (già autore di *Ônibus 174*), qui alla sua prima opera di finzione:²

«Un normale poliziotto non è addestrato alla guerra. Io non sono un poliziotto normale. Io sono del BOPE, il meglio della polizia, il corpo d'élite. In teoria apparteniamo al corpo di polizia, in pratica il BOPE è un'altra polizia. Il nostro stemma mostra cosa succede quando entriamo in una favela, e la nostra uniforme non è quella blu della polizia. È nera. Sono il capitano Nascimento. Ero comandante della Squadra Alfa del BOPE. Avevo combattuto questa guerra per anni, e cominciamo ad essere stufo».

Ecco, *Tropa de elite* è un vero e proprio film di guerra, spettacolare, dinamico, fragoroso, che fa dell'azione, e delle sue conseguenze, la sua struttura. «I giornalisti brasiliani presenti a Berlino, al seguito di *Tropa de Elite*, giurano che la realtà raccontata non è per niente inventata. Nessuna invidia per il cast e la troupe del film che hanno rischiato la pelle (e qualche auto e macchinario della produzione rubato ci sono stati) per portare a termine una controversa e durissima opera di denuncia, che ha lasciato la Berlinale senza fiato».³

Lo stile è documentaristico, la mdp quasi sempre tenuta a spalla, trabalante durante l'azione, anche fuori fuoco. Sembra quasi che Padilha abbia assorbito la lezione e il rigore del Cinema Nôvo per poi estremizzarne al massimo grado alcune sue peculiarità anche attraverso l'uso del digitale e di un montaggio serrato che lascia pochissimi respiri.

La mdp scivola nervosa tra i vicoli stretti dell'agglomerato urbano di casupole, una nervosità sia di finzione e fedele alla sceneggiatura sia reale, visto che come detto si è girato in loco,⁴ nelle *favela*, sotto il costante controllo delle corti di narcotrafficienti. Punta dritta ai corpi e ai volti che incrocia strada facendo, e molte sono le soggettive sull'azione: tutto è creato con l'intenzione di calare lo spettatore dentro a quell'inferno quotidiano, di colpirlo dritto al sistema nervoso e fargli provare ciò che provano sia gli agenti sotto pressione del BOPE, specie in fase d'addestramento, sia gli stessi narcotrafficienti.

Il film, accusato di prendere le parti dei primi, in realtà non sostiene o strizza l'occhio per nessuna delle due componenti che il film racconta, anche se sembra ci tenga a puntare il dito contro la polizia ordinaria, inetta, e una terza componente, quella dei giovani borghesi *radical-chic* con la vocazione del *soziale*, come vedremo impegnati nell'attività di una piccola ONG all'interno della *favela* e dediti allo spaccio di marijuana, data loro dai trafficanti e rivenduta all'università, giù in città.⁵

L'obiettivo principale della pellicola, al di là del facile compito di scioccare lo spettatore, è quello di mostrare due meccanismi di potere in conflitto, differenti, che si combattono a vicenda contendendosi un territorio, ma uguali nella violenza e nella ferocia impiegate nel raggiungere il loro scopo, tanto che nel dipanarsi della vicenda e nella furia dell'azione è sempre più difficile distinguere tra le formazioni legali da quelle extra-legali e criminali. Non è un film

di denuncia, non è cosiddetto "cinema civile", non è richiesto un giudizio sulle azioni del BOPE: si pone lo spettatore semplicemente davanti allo stato delle cose.

Diciamo subito che i fatti si collocano nel 1997 e, essendo ricavata da testimonianze di ex agenti, parla di fatti realmente accaduti – come la visita del Papa Giovanni Paolo II a Rio de Janeiro di quell'anno.⁶ Intenzionato a dormire ed alloggiare presso un vescovato sito nelle vicinanze dei margini di una *favela*, quella di Turano, lo Stato fa di tutto per accontentarlo e incarica quelli del BOPE di *ripulire* anticipatamente la "piazza", onde evitare che qualche pallottola proveniente dal magma urbano di baracche colpisca proprio il pontefice durante la sua visita a Rio. Perciò studiano i migliori movimenti da compiere sul terreno attraverso un modellino in scala della *favela*, con tanto di soldatini in plastica posizionati sui tetti piani e nelle vie – come quelli che Bruno Vespa mostra agli ospiti nel suo studio televisivo non appena scoppia una nuova guerra di cui chiacchierare.

Il compito cade ovviamente sulle truppe d'élite, i battaglioni speciali addestrati ancor meglio dell'esercito israeliano. Al loro comando c'è un capitano stanco di questo lavoro, Nascimento, la cui moglie Rosane/Maria Ribeiro aspetta un figlio: lui non ce la fa più ad affrontare la morte ogni giorno, è assalito dall'ansia, dal panico di rimanerci secco proprio ora che sta per diventare padre, senza contare qualche "fantasma" che di tanto in tanto torna a fargli visita stimolando il suo rimorso. Tutto lo stress e la tensione che accumula "in esterna", sul lavoro, viene riversato entro la propria casa.

Il capitano vuole mollare, ma per farlo occorre che prima selezioni il suo sostituto ideale, qualcuno che possa garantire la stessa continuità nelle azioni. Ecco allora che il suo sguardo si posa su Neto/Caio Junqueira e Matias/André Ramiro, due giovani poliziotti appena arruolati, idealisti e pieni di buoni propositi, che ancora non sanno nulla di come le cose girino nella polizia di Rio.

Matias frequenta anche l'università, la facoltà di giurisprudenza. Vuole diventare avvocato. Così nasconde ai propri compagni la sua identità di poliziotto, continuando tranquillo a seguire le lezioni di sociologia dove, guarda caso, si sta studiando Foucault: *Sorvegliare e punire*. È in quest'occasione che Matias conosce il suo gruppo di studio, tre amici che fanno anche parte di

quell'ONG impegnata nel sociale di cui dicevamo, operante nella favela, ma a quanto pare più interessati a farsi di fumo, almeno così il film mostra.

Ma concentriamoci ora su Foucault. Il suo testo prima citato è senz'altro emblematico nel contesto raccontato dal film, e ancora di più per la posizione in cui si viene a trovare Matias. È lui che, dopo averlo studiato, arriva a sintetizzarlo nella frase che abbiamo riportato in apertura. Ma la discussione in aula sulle istituzioni dello Stato e sulla loro funzione e metodo suscita un acceso dibattito:

«...e dunque professore, possiamo concludere dicendo che in Brasile la legislazione penale funziona come una rete che articola diverse istituzioni repressive dello Stato, e che sfortunatamente nel nostro paese oggi l'intreccio di questi micro rapporti di potere che si sono via via consolidati ha portato a creare uno Stato che protegge i ricchi e punisce quasi esclusivamente i poveri».

Questo dice Maria/Fernanda Machado – la sua capogruppo – al professore, che risponde:

«Credo che Maria, e tutto il suo gruppo, abbiano espresso con chiarezza come l'intreccio dei poteri, non appena si fa Stato, modelli delle istituzioni perverse. Allora, per concludere, proviamo a fare qualche caso concreto. Chi di voi mi fa un esempio di istituzioni di questo tipo?».

E subito:

«La polizia».

Tutti gli studenti, appartenenti alla ricca e colta borghesia cittadina, si lanciano in un attacco frontale alla polizia per i modi brutali con cui trattano non solo la gente delle favela e i narcotrafficanti, o per la corruzione; c'è chi la colpevolizza anche per i modi spicci nei confronti del cittadino medio-borghese. L'unica voce fuori dal coro è ovviamente quella di Matias, ferito nell'orgoglio:

«Io sono d'accordo che nella polizia esiste la corruzione, ma so che la maggior parte dei poliziotti vuole fare un lavoro onesto, che risponde ai bisogni della società secondo le regole che la legge impone... e poi a volte ci vuole anche un po' di repressione. Non avete la minima nozione... come l'altro giorno, che stavate lì a farvi una canna, giusto? Senza tenere in minimo conto quanti sono i bambini che sono costretti a spacciare, che muoiono a causa della marijuana e della coca. Voi dai vostri begli appartamentoini, qui, nella Zona Sul,

non lo potete vedere questo tipo di cose, ok? Voi siete molto male informati, molto male influenzati dai giornali e anche dalla televisione».

Ma anche le sue opinioni sono filtrate dall'idealismo che lo accompagna. Dice Nascimento:

«Quando Matias difendeva la polizia all'università non sapeva ancora niente del sistema [la profonda corruzione sistematica della polizia]. Passò due mesi in archivio a studiare i rapporti della polizia. Su questa base, tracciò una mappa dettagliata del crimine. Se il comandante avesse messo le pattuglie nei punti che lui aveva indicato, i cittadini sarebbero stati protetti più efficacemente; ma non è così che funzionano le cose: la polizia dipende dal sistema, e il sistema lavora per risolvere i problemi... del sistema».

Le istituzioni sono perverse – è ciò che insegna il suo professore – e nel momento stesso in cui Matias cerca di confutare questa tesi, scopre che non c'è possibilità di vittoria ed è nel torto. Dunque, se la questione che traspare dalla precedente agitata discussione potrebbe apparire come incentrata sulla violenza e sulla brutalità poliziesca, in realtà la vera questione che il film pone è legata alla polizia, istituzione e braccio armato a difesa dello Stato, e il suo rapporto col territorio, sia quello *legale* della città sia quello *extralegale* della *favela* – comunque entrambe inscindibili dallo spazio metropolitano che le attraversa.

Partendo da quest'ultima constatazione e tenendola come quadro di riferimento, possiamo tuttavia vedere le *favela* anche come isole urbane in cui si esercita un dispositivo di *potere politico*, su un territorio controllato e sulla popolazione che lo abita, che defeziona quello dello Stato ufficiale e assume i caratteri di uno "stato nello stato" intrattenendo con quest'ultimo rapporti di vicinato al pari di un vero e proprio "stato estero", cioè attraverso diplomazia, commercio e, se serve, guerra.

Sintetizzando, nel film la *diplomazia* è svolta dall'ONG, il *commercio* dalla polizia ordinaria e la guerra dal BOPE. L'ONG, come ogni diplomazia, per funzionare deve scendere a compromessi con lo stato ospitante, in questo caso quello dei trafficanti della favela, che permettono lo svolgimento del loro lavoro a patto, in questo caso, di assoluta fedeltà; il che significa, una volta entrata nel loro territorio, stare alle loro leggi che su di esso si esercitano, e non a

quelle della polizia, ossia dello stato brasiliano e della società che permea e controlla – dalla quale la stessa ONG proviene (e di cui in molti altri casi è cavallo di Troia, come messo in luce dagli studi di Mike Davis⁷).

«*Chi è che mantiene la pace qui? È la tua polizia?*» grida a Maria Baiano/Fábio Lago, il capo dei trafficanti e “sovrano” della favela non appena scopre che Matias, entrato nel suo territorio come studente, è in realtà un poliziotto.

«*È il comando*» risponde lei, il potere dei trafficanti.

«*È il comando, brava. E il comando siamo noi, e io sto su tutti, è chiaro! Per stare qui devi stare con noi. Il patto non si tradisce, chiaro!*».

Dei poliziotti ordinari ne abbiamo già accennato. Dice Nasimento: «*Ci sono oltre 700 favela nella mia città, quasi tutte controllate da bande armate fino ai denti. HK, Uzi, AR-15, se cerchi un’arma qui stai sicuro di trovarla. Di solito è roba che gira dove c’è una guerra. Qui, sono le armi dei trafficanti. Le pallottole di un 7.62 ti bucano la carrozzeria come fosse burro. Solo un pazzo può pensare che in una città come Rio la polizia entri in una favela per far rispettare la legge. I poliziotti hanno famiglia, capisci? I poliziotti hanno paura di morire anche loro*».

Pertanto, rinunciando alla guerra, si riciclano nel commercio. il film mostra anche come a causa delle loro non elevate condizioni d’esistenza si abbandonano a commerci illeciti contribuendo alla perpetuazione di quello che Nasimento chiama “sistema”. Tentando di inceppare tali meccanismi Neto e Matias si inimicano parecchi colleghi:

«*Neto aveva usato il sistema contro il sistema*».

Ma così facendo guadagnano anche un occhio di riguardo da quelli del BOPE, in cui di seguito fanno domanda d’ingresso. «*Preparate le vostre anime, perché il vostro corpo già ci appartiene!*»: il loro addestramento fa impallidire quello mostrato da Kubrick in *Full Metal Jacket*, film che, è evidente, ha ispirato Padilha anche in alcune scene di guerra girate fra le macerie della favela.

Ma oltre che dalla diplomazia e dal commercio la coesistenza tra stati è appunto regolata anche dalla guerra, e qua entra in azione il BOPE. Allora la diplomazia viene eliminata, nel film fisicamente, con strazianti torce umane (in gergo: “*microonda*”) che svettano dalla cima del *morro*: Neto entra nella favela

per consegnare un paio d’occhiali da vista ad un bambino amico di Matias e viene eliminato, ma scoprendo essere del BOPE, quindi un “intoccabile”, Baiano è come se avesse firmato la propria condanna a morte, pertanto si vendica su chi ha trasgredito i patti:

«*Baiano già aveva avvertito quelli dell’o.n.g. che non voleva poliziotti nella favela. Questa volta qualcuno avrebbe pagato. Solo che i ricchi impegnati nel sociale non riescono a capire che la guerra... è guerra*».

Il *commercio* poi viene sospeso: c’è solo lo scontro tra due poteri in merito al controllo di un territorio sul quale si dispiega, territorio che ovviamente significa anche *popolazione*.

Guardando a questi due stati che si fronteggiano e combattono però capiamo che anche se divisi nell’esercizio dei loro poteri, la fonte di questi ultimi è la medesima, e sgorga dalle condizioni oggettive del presente. In altre parole, questi poteri in guerra tra loro sono alimentati dal medesimo meccanismo di funzionamento del mondo attuale e sono entrambi calati in un contesto metropolitano globale. Il corso del denaro li attraversa, il commercio e la circolazione della merce è la loro linfa vitale, e la particolare merce bianca o da fuoco – merci fra le altre – che fa il suo giro insieme al denaro tra la favela e la città permea il confine, sia virtuale che urbano, separante i due territori, in realtà connessi, parti del medesimo sistema.

Di fatto, il BOPE può vincere la battaglia ma non vincerà la guerra perché non elimina le condizioni che alimentano il riformarsi della possibilità di un’altra guerra futura, che resta in pratica permanente. Ecco allora che quando il BOPE se ne va, si crea inevitabilmente una nuova generazione di trafficanti, un lavoro *informale* ai fini della sopravvivenza fra i tanti possibili, presto ritorna la *polizia-commerciant*e a stabilire le modalità dei nuovi affari e farà capolino anche la nuova *diplomazia* che pretende di stare con un piede in due scarpe.

Concentriamoci ora sul territorio della favela controllato dai trafficanti, che abbiamo definito “stato nello stato”. È anche per questa ragione che lo stato brasiliano, quello ufficiale, ha tentato nel passato di sbarazzarsi in tutti i modi, e ovviamente senza alcun risultato essendo prodotto e allargato in continuazione da una sovrappopolazione *relativa* in crescita, del pericoloso *concorren-*

te.⁸ Pericolosità che gli deriva anche dalla sua particolare composizione urbana, così diversa da quello che Mike Davis – riferendosi per lo più a tali condizioni urbane del “Terzo Mondo” – chiama “modello panoptico”, quel dispositivo funzionale pensato poco più di due secoli fa sempre dalle *istituzioni* ai fini di automatizzare il sistema disciplinare esercitato sui corpi vivi, tentato di allargare poi all’intero corpo urbano che contiene la *popolazione*: un meccanismo aperto, un dispositivo funzionale ai fini dell’esercizio di un potere diffuso che si voleva *automatico, senza la presenza visibile e disciplinare* del corpo poliziesco.⁹

Il “modello panoptico”, quindi un *meccanismo aperto* e non un argine da opporre ad uno “stato d’eccezione”. Ma se questo potere diffuso trova un ostacolo, una resistenza proprio in uno “stato d’eccezione” venuto a crearsi per determinate condizioni come la *favela*? Ecco che questa si svincola dall’occhio minuzioso dello Stato e della sua polizia, proprio ponendosi fuori dal “modello panoptico” *grazie* alla sua geografia urbana.

Dice Davis: «Dagli anni settanta è diventata pratica comune dei governi in tutto il mondo giustificare gli sgomberi degli slum come un mezzo indispensabile per combattere la criminalità. Gli slum, inoltre, sono visti spesso come una minaccia per il semplice fatto che sono invisibili all’occhio vigile dello stato e si trovano, in pratica, “fuori del Panopticon”». ¹⁰

Non essendo presente nella favela, proprio per via della sua composizione urbana, una polizia intesa come “buon governo”, ossia come quell’insieme di provvedimenti anche urbani che regolano il più possibile automaticamente il corpo vivo della popolazione, allora la polizia in assetto da guerra sarà costretta ad intervenire per portare fino a quei territori l’ordine dello Stato che rappresentano.

Facciamo un passo indietro, a quando la polizia non era ancora l’istituzione che conosciamo oggi, regime della popolazione, e caliamoci seguendo Andrea Cavalletti nella sua esposizione storica: «Nel 1690 Fénelon scriveva: “*Police*, legge, ordine nel comportamento da osservare per la sussistenza e il mantenimento dello stato o delle società in generale, opposto a *barbarie*”; e con questa definizione siamo già nell’ambito della distinzione polemica del “politico” rispetto al “barbarico”, cara a Bodin e ai *politiques*, cioè nel pieno di quella

svolta epocale nella storia del concetto politico che Schmitt ci ha restituito nella più chiara sintesi: “Vi fu veramente un tempo in cui era corretto identificare i concetti di “statale” e “politico”. Infatti allo Stato europeo classico era accaduto qualcosa di assai improbabile: di creare la pace al suo interno e di eliminare l’inimicizia come concetto giuridico. Gli era accaduto di allontanare la faida, un istituto del diritto medievale, di portare a conclusione le guerre civili confessionali del XVI e XVII secolo [...] e di istaurare all’interno del suo territorio sicurezza e ordine. È noto che la definizione di ‘pace, sicurezza e ordine’ serviva come definizione della polizia. All’interno di uno Stato del genere vi era di fatto solo polizia e non più politica; come politica venivano definiti anche gli intrighi di corte, le rivalità, le fronde e i tentativi di ribellione [...]: in breve tutto ciò che portava ‘perturbamenti’. [...] Va solo osservato che entrambe le parole, politica come polizia, derivano dal medesimo termine greco *polis*. Politica in senso ampio, alta politica, era allora solo la politica estera [*Aussenpolitik*]”». ¹¹

È chiaro che qua emerge ancora il concetto di polizia intesa come *scienza del buon governo*, sia all’interno di uno stato sia rivolta all’esterno, come risolutrice dei conflitti internazionali.

«Ora», prosegue Cavalletti, «l’ambito di una tale positività è inizialmente, come osserva Schmitt, quello interno allo stato. Lo spazio, potremmo dire, in cui economia e politica vengono connesse e strettamente assicurate dall’arte governamentale. Rispetto a questo, però, la dimensione esterna non è soltanto quella dell’alta politica, dei conflitti o delle alleanze fra stati sovrani che si riconoscono vicendevolmente. Vi è infatti un’esteriorità specifica, che è tale rispetto alla sfera stessa della polizia, ed è proprio in tal senso che questa parola appare in Rousseau, ancora una volta in opposizione a quanto vi è di “barbarico” e, prima ancora, di “selvaggio”: “I luoghi ingrati e sterili, dove il prodotto non vale il lavoro, devono restare incolti e deserti, o soltanto popolato da selvaggi. I luoghi dove il lavoro degli uomini non rende che il necessario, devono essere abitati da popoli barbari: lì non sarà possibile alcuna polizia [*toute police y serait impossible*]”. [...] Moltiplicate gli uomini, consiglia l’aritmetica politica, finché lo giudicate opportuno, finché le vostre ricchezze vi mettono in condizione di procurare loro delle occupazioni, e assicuratevi che le sussistenze siano sempre proporzionali al progresso della situazione. Da questo punto

di vista, lo spazio barbarico, in cui il lavoro, garantendo appena la possibilità di sopravvivenza, resta insufficiente alla possibilità di progresso dell'effetto moltiplicatorio, andrà propriamente inteso come lo spazio che ogni volta cade fuori dall'influsso positivo della polizia, e in cui pertanto non sarà possibile "condurre tranquillamente neppure un'ora della propria vita". Sappiamo ormai che dove *population* vuol dire "multiplication de l'espèce humaine", un aumento di popolazione non corrisponde semplicemente a un maggior numero di uomini ma, come già in Süssmilch, comporta un aumento della stessa capacità di crescere. Sappiamo che ogni "specie umana" comporta anche l'apparizione di coloro che – possedendo e trasmettendo la mera facoltà di riproduzione – non possono appartenere alla vera popolazione: se ne occuperà la nuova forza di polizia, come istituzione specializzata, prodotto specifico e non più benevolo della *police*». ¹²

È possibile riferirlo anche all'oggi? Chi non può appartenere alla vera popolazione, ossia la sovrappopolazione oggi stagnante ai margini delle scintillanti metropoli fatte di vetro e acciaio? Cerchiamo di sfruttare quanto appena esposto da Cavalletti. Riferito a ben circa tre secoli fa, è possibile paragonarlo alla situazione odierna che contrappone la favela, stato d'eccezione, stato "estero", allo stato brasiliano ufficiale? Potremmo innanzitutto ribattere a Schmitt che all'interno dello stato non c'è ovvia pace reale, ma di certo resta la pretesa di eliminare la cosiddetta *inimicizia* per via giuridica, attraverso la democrazia, e fino a qui ci siamo.

Ma in un tempo in cui lo Stato, nella sua veste a base nazionale, sta radicalmente mutando struttura in conseguenza ad un mondo sempre più in tensione *globale* (di cui abbiamo già indagato concisamente le cause nelle pagine iniziali di questa seconda sezione di tesi), ha più senso parlare di *interno* ed *esterno* in relazione ai vecchi confini nazionali "bucati" dai mercati transnazionali? I *confini* ci sono di certo, e lì lo Stato fa sentire il suo peso come al loro *interno*, ma sono ostacoli per i corpi, soprattutto quando questi non hanno la possibilità di divenire forza-lavoro, ossia merci vendibili sul mercato, di essere assorbiti nella produzione. Questi *confini* non valgono per i canali dell'economia globale.

Siamo tra le maglie di una struttura mondiale a rete in cui lo spazio *anarchico, liscio*, aperto del mercato si intreccia allo stesso tempo con la impellente necessità di un ritorno massiccio al controllo del territorio, con tutti mezzi ora disponibili, tra cui appunto la polizia che non è più la benevola *scienza del buon governo*. Può sembrare una contraddizione ma in realtà entrambi, spazio aperto e riterritorializzazione, sono fenomeni complementari di cui il secondo sempre più "pesante" negli effetti prodotti visto l'aumentare delle contraddizioni stridenti insite nel modo di produzione capitalistico – per la precisione in quella che Marx chiama *legge assoluta dell'accumulazione capitalistica*, o teoria della sovrappopolazione, che non può essere astratta o valida per ogni epoca storica, ma deve essere sempre riferita – *relativa* – alla realtà del soggiacente modo di produzione.

Questa sovrappopolazione è dovuta storicamente all'aumento della produttività industriale che abbassa il prezzo unitario delle merci e genera il potenziale per la crescita demografica – «moltiplicate gli uomini, consiglia l'aritmetica politica, finché lo giudicate opportuno» – ma, *dialetticamente*, libera operai dalla produzione rendendoli superflui. Il boom demografico dei paesi in via di sviluppo è dovuto alla disponibilità di merci a basso prezzo e quindi alla rottura di antichi equilibri: «assicuratevi che le sussistenze siano sempre proporzionali al progresso della situazione». Il fatto è che oggi le "sussistenze" – intendendo con ciò la forza produttiva – sarebbero più che proporzionali al "progresso della situazione" – intendendo con ciò un ulteriore *avanzamento sociale diffuso in seno a tutta la specie* – solo che tale potenzialità è bloccata da un forte vincolo politico-economico che costringe anche al crearsi di "stati d'eccezione" come le *favela*.

Lo spazio dei flussi, i canali dell'economia globale, lo sviluppo della forza produttiva, restano e crescono, e sono la struttura del presente, ma allo stesso tempo e di conseguenza cresce la sovrappopolazione assoluta esclusa e non più riassorbibile in quei canali, ma che potrebbe sempre più *premere pericolosamente* per conquistarsi ciò che ora gli è negato, prime fra tutti una condizione immediata di vita che possa definirsi *umana*: le *favela*, un caso fra i molti, sono la manifestazione urbana di questi insiemi umani, e sono trasfor-

mati in territori militarizzati da un potere *informale* che è costretto per sopravvivere a farsi stato.

L'interno e l'esterno non esistono più, come è ormai inutile fossilizzarsi su categorie in *mutazione*, come i confini di uno stato a base nazionale con la sua politica estera ed interna. Nel caso del Brasile ad esempio, e il film lo mostra chiaramente, lo stato entra in contatto e agisce sul territorio della *favela* come se si trattasse di un caso di *politica estera*. Se prima quindi abbiamo definito la *favela* sul modello di uno stato "estero" era per comprendere al meglio il suo modo di rapportarsi a quello ufficiale. Comunque possiamo continuare a prendere per buono il paragone: solo che questo stato non viene riconosciuto da quello ufficiale, che cerca o di intessere "rapporti commerciali" o combatterlo a sangue. Anche se in fondo è una sua propria *secrezione*. Quella massa di popolazione deve pur sopravvivere. E poi le favela dei *morri* come quelle del film sono i casi limite, visto che larghe fette di sovrappopolazione oggi stazionano nei quartieri *legali* della città.

Ma teniamoci fermi sulle prime. Ecco allora il paragone con quell'esteriorità specifica di tre secoli fa, quel barbarico a cui Rousseau opponeva quel lontano concetto di polizia – *scienza e arte del buon governo* – che lì, in quei luoghi, non potrebbe vigere. Con una non piccola differenza però: ora la *favela*, abitata dai "nuovi barbari" della contemporaneità, non è affatto uno spazio *barbarico*, una barbarie di ritorno in ritardo sulla Storia, ma il fior fiore della putrescenza capitalistica, il margine urbano, la sacca urbana dove s'accumula e stagna una sovrappopolazione consolidata e dove il lavoro degli uomini, se è rimediato per canali cosiddetti *informali* (dentro il ciclo produttivo ma al di fuori dei parametri che lo regolano), non rende che il necessario per sopravvivere, come direbbe Rousseau: nella favela non ci sono solamente trafficanti, anche se sono questi che la controllano; in fondo anche il loro lavoro non presenta ampi margini di profitto – che se ne va molto in reinvestimento in armi e pizzo. Lì non è che non sarà possibile alcuna polizia, in senso attuale; non sarà possibile quella che lo Stato vuole imporre, e ne vigerà un'altra, quella dello "stato dei trafficanti" – fior fiore però del capitalismo anch'esso – adoperante le sue armi prodotte in giro per il mondo e retto sulla preziosa merce bianca che fa arrivare fino ai salotti borghesi e alle spiagge di Copacabana.

Due territori *nemici* ma uniti allo stesso tempo da un commercio senza soluzione di continuità.

Ecco quindi che in quei territori – al di fuori del modello panoptico dello Stato e dell'influenza della sua polizia – vige quella del *potere politico* dei trafficanti che, come quella creatasi nell'antica Grecia, sembra discendere dal corpo urbano della *polis-favela* e non, al contrario, procedere verso di essa come quella odierna formulata in periodo illuministico – quando appunto riguardava la città e non discendeva da essa:¹³ «Il tomo quarto del *Traité de la police*, redatto nel 1738 dall'allievo di La Mare, Leclerc du Brillet, riguarda quello che, nei termini di Cedrà, potremmo definire spazio urbano in senso "concreto": la larghezza e l'allineamento delle strade; la *police* delle costruzioni (dei materiali e delle maestranze); l'altezza giusta degli edifici; i loro rischi; gli incendi; la pulizia delle strade; la libertà e la comodità della vita pubblica; il decoro e l'abbellimento della città. La *ville* può quindi riapparire anche nel suo aspetto fisico, quando viene già interamente presa in un movimento che va dal singolo alla massa, dal disciplinare al regolativo; movimento che a partire da *police* [il benevolo governo degli uomini] ha raggiunto *ville* solo per tornare a *police*; e che può chiamarsi solo ora "polizia" in senso proprio, vero regime della popolazione».¹⁴

Come detto, questa oggi non arriva alla favela, alla sua sovrappopolazione stagnante che si arrabatta tra lavori cosiddetti *informali*; magari solo il braccio armato della presente polizia, ma per uccidere e "ripulire" palmo a palmo il territorio come in guerra. Ed eccoci allora di nuovo al film:

«Gli uomini del BOPE non entrano nella favela sparando. Usano la strategia».

Il territorio però resta tale e quale a prima, e l'ordine dello stato brasiliano così come è entrato così se ne va, perché in fin dei conti fa comodo avere fabbriche di droga sempre attive che tengano in circolazione l'economia – droga che appare come l'unico vero legame di contatto tra i vari strati sociali.

Con la macchina da presa a mano Padilha entra dentro il vortice di una guerriglia vista come oggetto spettacolare, soffermandosi sull'apparato iconografico della lotta armata che racconta. E così arriviamo all'ultima scena: il BOPE che irrompe nella favela in cerca di Baiano, nascosto in un sottoscala.

Ferito, cade a terra aspettando il colpo di grazia. Ma non sarà Nascimento a darglielo. Lui deve scegliere ancora il suo sostituto, ed essendo Neto morto lo individua in Matias. Gli offre un fucile a pompa e gli ordina di sparare in faccia al capo dei trafficanti. Se Matias obbedisce, Nascimento avrà conquistato il suo cuore e trovato l'erede che cercava. Il regista incalza lo spettatore fino ad accerchiarlo e a chiuderlo nell'ultimo e claustrofobico primissimo piano che deciderà il destino di un nuovo soldato.

Il film apre uno squarcio su quella che da molti, tra cui Mike Davis, è vista come la guerra del futuro, la guerra metropolitana combattuta tra territori estremamente diversi e conflittuali tra loro, calati e *intrappolati* comunque all'interno della rete metropolitana globale, che nonostante avvolga il pianeta coi suoi veloci flussi di capitali si presenta estremamente frantumata sul piano territoriale, urbano e sociale.¹⁵

Ma non occorre proiettarsi troppo in avanti con gli anni per attenderla, questa guerra. C'è già, e in Brasile, paese avente uno dei più alti indice di Gini al mondo,¹⁶ è realtà da un bel pezzo: il BOPE ha totale licenza d'uccidere e se entra nella favela lo fa per quello. Il problema è sentito e non stupisce quindi che il film di Padilha abbia avuto un così grande successo: è stato oggetto di pirateria mesi prima di essere proiettato nelle sale, venduto illegalmente in tutto il Brasile e distribuito liberamente a brani su Internet, in siti come YouTube (pare che in circolazione ci siano anche altri tre film spacciati come seguiti ideali, ma in realtà dei falsi¹⁷). Ciò non ha compromesso gli alti incassi registrati nelle sale carioca mesi dopo, che anzi sono ugualmente volati – come se la diffusione pirata, e l'indagine tesa ad individuare i responsabili del furto che ne è seguita, avessero fatto da volano pubblicitario al film.¹⁸

¹ Ivan Moliterni, Recensione in *Duellanti* n. 43, giugno 2008.

² *Giornalista*: «In questo periodo in cui tutti parlano di realismo, dei documentari visti come migliori rispetto alla fiction, lei ha fatto il contrario. Mentre molti registi avrebbero optato per il documentario, perché ritengono che sia il modo giusto per mostrare la vita vera e i problemi reali, per mostrare la situazione in Brasile, lei invece, da documentarista, ha scelto la finzione. Perché?». *Padilha*: «Perché era impossibile. Come fai a parlare di poliziotti violenti, a riprenderli con la cinepresa mentre torturano e uccidono la gente nelle favelas? Ti ucciderebbero per averlo filmato. Quindi era un argomento che non poteva essere mostrato in forma di documentario, al massimo avrei potuto fare un documentario solo di dichiarazioni, ma non credo che un documentario così sarebbe stato un modo per ritrarre questa realtà. Non avrebbe attirato l'attenzione che merita dal pubblico. Per questo ho scelto la fiction». Intervista video consultabile all'indirizzo <http://www.comingsoon.it/video.asp?key=17101941>

³ Davide Turrini, Recensione in *Liberazione*, 12 febbraio 2008.

⁴ «Girando questo film, io e la produzione, nessuno escluso, abbiamo dovuto fare i conti con la realtà che rappresentavamo, fino a rimanerne vittime. Il momento peggiore è stato quando hanno sequestrato uno dei nostri furgoni con dentro alcuni membri della troupe e le armi scenografiche. Per più di due ore non abbiamo avuto idea di quello che sarebbe accaduto, ci è sembrato un tempo infinito ma poi tutto si è risolto per il meglio e i miei collaboratori sono stati rilasciati dagli stessi banditi armati che li avevano rapiti. Due ore di tensione al termine della quale non sapevamo più come proseguire, la location a quel punto era inutilizzabile perché la polizia era salita al *morro* per le indagini, ma soprattutto avevamo capito di non avere alcuna garanzia. Siamo comunque rimasti uniti e al nostro posto, decisi a continuare quell'impresa. Adesso posso dire di aver lavorato con la migliore troupe del cinema brasiliano». Intervista consultabile all'indirizzo

<http://www.mymovies.it/cinemanews/2008/3179/?pagina=3>

⁵ «Nel 2002, dopo il mio *Ônibus 174*, uscirono diversi film sulla violenza urbana, come *City of God* di Fernando Meirelles o *L'invasore* di Beto Brant. Con queste opere la critica ritenne esaurito l'argomento, senza accorgersi che questo cinema si limitava a mostrare un unico punto di vista: quello dei trafficanti. *Tropa de Elite* nasce perciò dalla necessità di rappresentarne un altro, quello della polizia. Mi sono chiesto in questi anni, come potessi pensare di spiegare la violenza nei miei film senza osservare e capire la polizia, che è uno dei fattori più importanti in questa assurda vicenda. Poi ho incontrato Rodrigo Pimentel, ex ufficiale del BOPE, e insieme abbiamo scritto questo film. La sua collaborazione è stata fondamentale e senza di lui probabilmente il mio film non esisterebbe. Forse è per questo che ho scelto come narratore un poliziotto del BOPE, ma questo non vuol dire che il film aderisca al punto di vista del BOPE. *Tropa de Elite* è piuttosto un film sull'incompatibilità tra diversi gruppi sociali. Nel mio film c'è il trafficante violento, c'è la polizia corrotta, c'è l'agente del BOPE che sale al *morro* esclusivamente per uccidere e c'è lo studente che convive con i trafficanti, fumando erba, spacciando droga e finanziando l'arma che sparerà al poliziotto di turno. Ho messo in

scena il conflitto tra diverse etiche e l'ipocrisia di questa gente, socialmente diversa ma ugualmente disposta a servire la violenza». Intervista consultabile all'indirizzo <http://www.mymovies.it/cinemanews/2008/3179/?pagina=2>

⁶ *Giornalista*: «Il film è ambientato nel 1997, un anno prima della visita dello scorso Papa. Cos'è cambiato in questi dieci anni in Brasile? Almeno da un punto di vista straniero le cose dovrebbero essere cambiate, con un cambio epocale di governo, con Lula. Sono cambiate sul serio? Qualcosa è cambiato anche nelle favelas di Rio?». *Padilha*: «Per quanto riguarda la problematica della sicurezza, nel numero di persone morte a Rio di Janeiro o San Paolo, nel numero di persone uccise dalla polizia, nella corruzione della polizia, nulla è cambiato. Anzi, credo che di recente la situazione sia peggiorata. Abbiamo avuto governi di ex-comunisti a Rio, abbiamo avuto governi di destra, governi di centro, ma le cose sotto la superficie sono sempre le stesse. Fondamentalmente perché non ha nulla a che vedere con la politica, con il partito che è al potere, è proprio il modo in cui la polizia è strutturata, il modo in cui la favelas si trovano lì. Ci sono processi sotterranei che continuano mentre i politici cambiano». Intervista video consultabile all'indirizzo

<http://www.comingsoon.it/video.asp?key=17101941>

⁷ Cfr. Mike Davis, *Il pianeta degli slum*, Feltrinelli, Milano 2006.

⁸ «Negli anni sessanta e settanta, per esempio, le dittature militari del Cono Sud dichiaravano guerra alle *favelas* e ai *campamentos*, percepiti come potenziali centri di resistenza o semplicemente come ostacoli alla borghesizzazione urbana. Così, a proposito del Brasile dopo il 1964, Suzana Tascher scrive: 'L'inizio del periodo militare è caratterizzato da un atteggiamento autoritario, con la rimozione forzata degli insediamenti abusivi con l'aiuto delle forze di pubblica sicurezza'. Evocando la minaccia di un minuscolo foco urbano di guerriglia "marxista" [virgolette nostre], i militari radevano al suolo ottanta favelas e sloggiavano quasi 140.000 poveri dalle colline intorno a Rio. [...] altre favelas sono state demolite per lasciare spazio all'espansione industriale o per "abbellire" i confini delle aree di reddito superiore. Anche se le autorità hanno mancato l'obiettivo di eliminare "tutti gli slum all'interno di Rio entro un decennio", la dittatura ha acceso conflitti tra i quartieri borghesi e le *favelas*, e tra polizia e i giovani degli slum, conflitti che continuano a divampare ancora trent'anni dopo». Mike Davis, *op. cit.*, p. 102.

⁹ Cfr. Stefano Catucci, *Introduzione a Foucault*, Laterza, Roma-Bari 2005.

¹⁰ Mike Davis, *op. cit.*, p. 104.

¹¹ Carl Schmitt cit. in Andrea Cavalletti, *La città biopolitica. Mitologie della sicurezza*, Bruno Mondadori, Milano 2005, pp. 96-97.

¹² Andrea Cavalletti, *op. cit.*, pp. 98-99.

¹³ Cfr. Andrea Cavalletti, *op. cit.*

¹⁴ Andrea Cavalletti, *op. cit.*, p. 106.

¹⁵ «Il megaslum [...] è diventato l'anello più debole del nuovo ordine mondiale. Più di recente, un autorevole teorico dell'Air Force ha sostenuto un punto di vista simile sull'"Aerospace Power Journal". "La rapida urbanizzazione nei paesi in via di sviluppo,"

scrive il capitano Troy Thomas nel numero di primavera del 2002, "si traduce in un terreno di battaglia che è sempre meno conoscibile in quanto sempre più non pianificato". Thomas pone a contrasto i nuclei urbani moderni e gerarchicamente strutturati, le cui infrastrutture centralizzate possono essere facilmente disabilitate da incursioni aeree (Belgrado) o da attacchi terroristici (Manhattan), con vaste e disordinate periferie di slum del Terzo mondo, organizzate in "informali sottoinsiemi decentrati" di cui non esistono planimetrie e in cui "i punti di leva del sistema non sono facilmente individuabili". [...] Thomas descrive le difficoltà del "combattimento asimmetrico" all'interno di teatri urbani "non nodali, non gerarchici", contro milizie "il cui criterio di formazione è il clan" e che sono motivate da "disperazione e rabbia". [...] prescrive un'attrezzatura ad alta tecnologia, oltre a un addestramento in condizioni ambientali realistiche, preferibilmente nelle "nostre città degradate" dove "i complessi dell'edilizia di massa sono diventati inabitabili e gli impianti industriali inutilizzabili. Sarebbero pressoché perfetti per l'addestramento ai combattimenti nelle città". Chi è, esattamente, il nemico a cui i futuri robot-soldati, addestrati negli slum di Detroit e di L.A., daranno la caccia tra i labirinti delle città del Terzo mondo?». Mike Davis, *op. cit.*, p. 182.

¹⁶ «Gli indici di disuguaglianza negli anni ottanta hanno toccato livelli record. A Buenos Aires la quota di reddito del decile più ricco cresceva di dieci volte, mentre quella del più povero nel 1984 di ventitrè volte nel 1989. A Rio de Janeiro, la disuguaglianza misurata con il classico coefficiente di Gini è salita da 0,58 nel 1981 a 0,67 nel 1989. In effetti, in tutta l'America Latina, gli anni ottanta hanno approfondito i canyon e innalzato i picchi della topografia sociale più estrema del mondo. secondo un rapporto della Banca Mondiale del 2003, i coefficienti di Gini sono di dieci punti più alti in America Latina che in Asia; di 17,5 punti più alti che nei paesi dell'Ocse; e di 20,4 punti più alti che in Europa orientale. Anche il paese più egualitario dell'America Latina, l'Uruguay, ha una distribuzione del reddito più disuguale di qualsiasi paese europeo». Mike Davis, *op. cit.*, pp. 142-143.

¹⁷ Notizia consultabile all'indirizzo <http://g1.globo.com/Noticias/Rio/0,,MUL110108-5606-11375,00.html>

¹⁸ *Giornalista*: «Questo è uno dei pochi casi in cui la pirateria ha aiutato molto il film. Cos'è successo? So che il film è stato un grande successo in Brasile, ma tutto è cominciato con una copia in dvd del film». *Padilha*: «Il dvd è stato rubato mentre stavamo sottotitolando il film e questo tipo della compagnia che si occupava dei sottotitoli ha cominciato a venderlo sul mercato nero, e tutt'un tratto in due mesi è diventato come una febbre, una specie di movimento underground, dieci milioni e mezzo di brasiliani hanno visto il film ancora prima che uscisse. Ovviamente la polizia ha aiutato tutto questo, perché hanno visto anche loro la copia pirata e hanno deciso di farci causa, per bloccare l'uscita. E tutti sanno che non appena dici che qualcosa è proibito, tutti la vogliono». Intervista video consultabile all'indirizzo <http://www.comingsoon.it/video.asp?key=1710|941>



VIGIAR E PUNIR
NA ANÁLISE DO SISTEMA





UN GIORNO DI ORDINARIA FOLLIA

Titolo originale/Falling Down/**Lingua originale**/Inglese/**Paese**/USA/Francia/**Anno**/1993/**Durata**/113' /

Genere/Drammatico/**Colore**/Colore/**Audio**/Dolby Digital/**Rapporto**/2,35:1 /

Regia/Joel Schumacher/**Soggetto**/Ebbe Roe Smith/**Sceneggiatura**/Ebbe Roe Smith /

Produzione/Timothy Harris/Arnold Kopelson/Herschel Weingrod/**Distribuzione italiana**/Warner Bros. /

Attori/Personaggi/Michael Douglas/William Foster/D-Fens/Robert Duvall/Martin Prendergast/Barbara Hershey/Beth/Tuesday Weld/Amanda Prendergast/Rachel Ticotin/Detective Sandra /

Fotografia/Andrzej Bartkowiak/**Montaggio**/Paul Hirsch/**Musica**/James Newton Howard /

Scenografia/Ricker Brad/Engel Jannk/Barbara Ling/**Effetti speciali**/Matt Sweeney/**Locations**/Los Angeles/City of Industry/West Hollywood/Manhattan Beach/Palos Verdes Peninsula, California, USA

Temi/polarizzazione sociale e urbana/sicurezza/territori metropolitani



UN GIORNO DI ORDINARIA FOLLIA/

JOEL SCHUMACHER

«Questa terra è proprietà privata e nessuno ci deve passare. Tanto meno tu».

«È una questione di territorio, non è vero? Qui abbiamo una... una contesa territoriale. Voglio dire, io ho invaso la vostra... terra di merda o quello schifo che è, la mia presenza vi ha offesi e io questo lo capisco, lo capisco. Sì, perché mettiamo... neanche io vorrei voi nel mio giardino».

La storia: Un uomo di mezza età come tanti altri finisce per esplodere e ribellarsi alla società che lo vorrebbe calmo e capace di sopportare ogni angheria senza ribellarsi. Appena rinuncia alla pirandelliana maschera di normalità tutti iniziano a crederlo pazzo, e la polizia gli da la caccia.

Un film che legge bene la *dimensione* della metropoli contemporanea nella sua veste quotidiana e i suoi risvolti sulle figure sociali che l'attraversano è *Un giorno di ordinaria follia* [*Falling Down*] girato da Joel Schumacher nel 1993.

Siamo, tanto per cambiare, a Los Angeles, croce e delizia del nostro tempo. All'interno della giungla d'asfalto si articolano le vicende di due uomini dalla personalità apparentemente opposta: Michael Douglas/William Foster (detto D-Fens per via della targa della sua auto) e Robert Duvall/Martin Prendergast. Il primo è ormai un uomo distrutto e su l'orlo di una crisi di nervi per via di svariate avversità che vita gli pone davanti (perdita del lavoro, abbandono della moglie), irascibile, in lotta col mondo, teso come una corda di violino e pronto a eruttare pubblicamente la sua rabbia per troppo tempo repressa; l'altro un poliziotto ormai prossimo alla pensione, tollerante, mite, succube di una moglie invasiva, insicura e autoritaria, e bersaglio delle battute dei colleghi.

Potrebbero sembrare due uomini agli antipodi, ma c'è un legame che li unisce rendendoli simili: entrambi hanno subito torti e dolori ed entrambi hanno un senso della legge e dell'ordine molto forte; è l'interpretazione che ne danno e i modi con cui reagiscono al peso del mondo a differenziarli, tanto distruttivo il primo quanto ottimista il secondo. All'interno del ventre molle della metropoli le loro vite si intrecceranno definitivamente.

Il titolo originale è *Falling Down* ossia, tradotto letteralmente, "cadere giù", sprofondare. Da questo punto di vista è interessante il simbolismo messo in piedi dal regista: rimanendo imbottigliato in un ingorgo sotto un cavalcavia, Michael Douglas/D-Fens abbandona la propria auto e si incammina a piedi verso casa, situata dalla parte opposta della metropoli, percorrendo l'unico apparato circolatorio della metropoli ossia la rete stradale. Per giungere alla sua meta quindi è costretto ad attraversare l'intero territorio metropolitano, da Pasadena a Venice passando per tutti i quartieri di mezzo che compongono la Sun Belt, scoprendo a sue spese (e soprattutto degli altri) che l'impresa è tutt'altro che semplice e scontata.

Ponendo continui ostacoli di varia natura lungo il suo cammino, è come se il corpo della metropoli stessa, e le differenti *forme di vita* che ospita al suo interno, lo respingesse, lo mettesse *fisicamente* alla prova, contribuendo a far vacillare il suo già precario equilibrio mentale. La strada verso casa (luogo percepito da D-Fens come oasi di pace e tranquillità, nonostante sia ormai separato dalla moglie e dalla figlia per ordine del tribunale) è un continuo incappare in una serie di "inconvenienti" sempre più marcati che lo spingono verso il proprio baratro personale, fino all'inevitabile epilogo «sul pontile di Venice, la spiaggia *bohémienne* di Los Angeles».¹

Sfruttando le moltissime location che la città degli angeli offre, è girato in esterna sotto il sole cocente della California, «steso lungo l'arco di una giornata che va dal mattino al tardo pomeriggio, il racconto è imbevuto della luce sempre lievemente appannata, giallastra, che grava su Los Angeles».²

La mdp di Schumacher segue (purtroppo non alla maniera di Gus Van Sant in *Elephant*, peccato) un Michael Douglas/D-Fens vestito come un classico impiegato nipponico dei film di Tsukamoto: camicia bianca a mezze maniche, cravatta nera e ventiquattrore ben salda alla mano. Un taglio di capelli

a *là marines* suggerisce il suo senso dell'ordine, del dovere e della giustizia, il suo senso patriottico. Questo corpo sudato, lucido e freddo nel perseguire il suo obiettivo taglia tutta la città non scansando gli ostacoli, ma andandosene quasi a cercare; e quel suo corpo da sempre obbediente ad un qualche ordine superiore (D-Fens era dipendente dell'amministrazione della Difesa appunto) lo trasforma in un'arma rispondente ormai solo all'ordine che la sua idea di giustizia gli impone. Per essere in sintonia cambia per giunta anche abito, sostituendo la divisa da anonimo impiegato con una militare.

In questo film quindi la metropoli non è semplicemente la scenografia *naturale* sotto la quale si svolge l'azione, ma anch'essa, corpo pulsante di contraddizioni, è protagonista della scena, detonatore che innesca la miccia della lucida follia di D-Fens.

Come abbiamo detto in precedenza sono stati in molti (sociologi, urbanisti, architetti, ecc.) durante questi ultimi anni a far risorgere (se mai è esistita) la figura dell'*individuo urbano*, inteso sia come soggetto ligio alle regole e all'ordine del mercato sia come soggetto capace di incrinare quest'ordine, di creare conflitto, di far valere i suoi *desideri*, le sue *voglie*, e di rompere quindi quella sorta di "pace sociale" imposta dal mercato stesso. Secondo Amendola, che propende più verso la prima versione del soggetto, è l'essenza stessa della metropoli contemporanea, di cui Los Angeles è campione perfetto, che contribuisce a ridare smalto a quest'individuo, definito *di massa*:³ «Il nuovo protagonista è una versione inedita e fluida del vecchio *flâneur*, di cui viene accentuato il carattere di esploratore urbano, del consumatore vistoso e dell'uomo goffmaniano sempre sulla scena intento a massimizzare nella rappresentazione, con ruoli sempre diversi, i vantaggi della sua esistenza. Di questa rappresentazione la città è insieme la scena, lo strumento, la posta in gioco, il risultato. [...] Ciascuno può tracciare – nuovo Ulisse [sia di Omero che di Joyce] – la propria personale strategia urbana di sopravvivenza. Il nuovo Odisseo urbano spinto da desideri e curiosità si muove nella città in una bolla di soggettività protetta [...] affinché la sua esplorazione avvenga, come gli ha insegnato il *flâneur* ottocentesco suo diretto antenato, senza pericolo di essere contaminato o scalfito dalla città e dalla sua gente».⁴

Ma questa visione dell'individuo urbano non si addice minimamente al protagonista del film in questione. D-Fens non è un *city user*, figuriamoci un *flâneur* che pattina «felicitemente sulle superfici scintillanti di un mondo trasformato in merci. [...] L'accresciuta possibilità di inserimento in una pluralità di realtà sociali deve scontrarsi oggi più di allora con un mondo circostante dove i vincoli e gli ostacoli alla mobilità sociale sono più numerosi che mai».⁵ Allora è più comprensibile avvicinarlo forse a quell'idea di soggetto urbano descritto da Massimo Ilardi, ovvero un praticante della *libertà negativa*,⁶ che antepone il suo desiderio (nella fattispecie tornare a casa) a tutto il resto, che sia regole, morale, senso comune o rispetto delle leggi poco importa. E che quindi è disposto a distruggere ogni cosa si frapponga tra lui e la realizzazione del suo desiderio, generando conflitti sul tessuto urbano, distruggendone la *socialità*.

O forse no, non è forse neanche questo. O almeno non del tutto. Che socialità ci potrà mai essere in una società, e quindi in una metropoli che ne è lo specchio, da *sempre* separata in classi? Distruggerebbe qualcosa che non è mai esistito, se non sul piano ideologico durante quel periodo inteso come "modernità". D-Fens al contrario *vuole* ricreare proprio quella sorta di socialità, e di società, scomparsa si sotto i colpi di un consumismo sempre più martellante; ma scomparsa dalle menti, visto che anche prima di quello che ora si definisce *postmoderno* non era altro che una volatile idea inculcata ideologicamente nelle teste dallo Stato (e dal mercato). D-Fens pare auspicare un impossibile ritorno ad un passato ideale, conserva il senso della *cittadinanza*, vuole una città aperta, accogliente per le famiglie e non territorializzata e frammentata fra mille barriere ed ostacoli, sia urbani che sociali. Crea conflitto sì, ma perché non trova più il suo mondo, la sua idea di società; lo usa per cercare di ristabilire il "vecchio ordine". Ma è destinato a perdere la sua battaglia. Il poliziotto, figura sociale che serve sempre lo stesso padrone anche se cambia maschera, mantiene il nuovo ordine oramai imposto.

Alla luce di quanto detto e da quanto mostrato dal film D-Fens ci pare molto più semplicemente il classico "borghese piccolo piccolo" che dà "fuori di testa" quando si trova scottato tra due fuochi: da una parte il desiderio di una società e quindi di una città "più giusta e migliore", rispondente alla sua

idealità; dall'altra lo scontro con la realtà dei fatti che la metropoli contemporanea, questa *entità*, gli presenta. Come desiderare una metropoli senza le sue contraddizioni, o un capitalismo senza le contraddizioni dello stesso, e quest'utopia genera un cortocircuito (quasi un doppio vincolo batesoniano tra l'individuo e la metropoli?), che produce schizofrenia autodistruttiva per se e i suoi simili sul territorio metropolitano.

¹ Enzo Siciliano, Recensione in *L'Espresso*, 15 agosto 1993.

² Enzo Siciliano, Recensione, cit.

³ «L'individuo postmoderno è militante per se stesso' e la città nuova esprime abbastanza chiaramente la difficile vicenda del problema dell'identità dell'uomo contemporaneo". [...] L'individuo, nel suo sforzo di auto progettazione e di autorealizzazione, ritrova il "senso del luogo". Egli ha, infatti, bisogno più che mai dello spazio come strumento e campo dell'autorealizzazione. Ciascuno è militante di se stesso e ognuno può costruire il proprio immaginario personalizzato. Il modello territoriale è quello californiano del paesaggio fatto di frammenti e di nicchie dove ciascuno può costruire il proprio sogno e dove la tipologia dominante è quella delle *day-dream houses* che, appunto come i sogni, sono il regno della soggettività non discutibile. La nuova città è il campo genetico di questo individualismo di massa che si organizza e si struttura attingendo agli immensi serbatoi culturali disponibili». Giandomenico Amendola, *La città postmoderna. Magie e paure della metropoli contemporanea*, Laterza, Roma-Bari 1997, pp. 56-58.

⁴ Giandomenico Amendola, *op. cit.*, p.58-59, 68.

⁵ Massimo Ilardi, *Nei territori del consumo totale. Il disobbediente e l'architetto*, DeriveApprodi, Roma 2004, pp. 78-79.

⁶ «Il riferimento non è mai alla libertà positiva in cui un soggetto vuole partecipare, avere la possibilità di prendere decisioni e di orientare il proprio volere verso uno scopo, ma a quella negativa che non vuole impedimenti. È alle pratiche di questa libertà che vanno ricondotte le rivolte metropolitane che, nel corso degli ultimi vent'anni, hanno "messo disordine" nelle regole del gioco che il mercato cerca di dispiagare sul territorio per governare le metropoli del mondo. [...] Contro i processi di astrazione e di omogeneizzazione dello spazio prodotti dal mercato, oggi una riterritorializzazione possibile non può che passare attraverso questa domanda di libertà negativa, proprio perché non ha mai una portata universale, si riferisce a luoghi e tempi concreti, e si colloca sempre nell'orizzonte di una storia reale e locale e produce conflitti immediati». Massimo Ilardi, *op. cit.* pp. 25-26.

**«Il mondo è stato già filmato:
si tratta di trasformarlo».**
Guy Ernest Debord

SEQUEL/IL CAOS E L'ORDINE SUPERIORE/VERSO UNA FORMA URBANA ORGANICA

«Mi ritieni un uomo colto, istruito?»
«Certo» rispose Zi-gong. «Non lo sei?».
«Per nulla» disse Confucio. «Ho semplicemente
afferrato un filo che lega il resto».
Confucio, *Sima Qian*¹

Come recita il vecchio adagio formulato dal saggio Lao-Tze, anche un viaggio di mille miglia deve pur cominciare con un solo piccolo passo. Armati di una pazienza inaspettata – anche se più di una volta venuta a mancare durante i diversi mesi di elaborazione di quanto avete ora sottomano – avevamo inizialmente deciso di seguire tale consiglio avventurandoci pian piano in quella lunga cavalcata storica *filmata* e sintetizzata poi nelle pagine precedenti.

Riassumiamone velocemente i contenuti: nella Sezione A ci siamo dedicati allo studio vertente sull'evoluzione in divenire della forma urbana dalle primissime organizzazioni di villaggio complesse alle metropoli tentacolari esplose sul territorio a seguito della "rivoluzione industriale" – evoluzione accompagnata e correlata a quanto definito come *cervello sociale* della Specie –; e, ancora più nello specifico, al corso novecentesco della forma urbana, in bilico tra *anticipazione* e *conservazione*, analizzato a grandi linee attraverso quella particolare espressione del *cervello sociale* che è stata ed è il dispositivo cinematografico. È durante tale secolo che si è resa più evidente la dialettica unione degli opposti: l'*anarchia* della società capitalistica e la sua capacità di *autoregolazione*, riflessa nel nostro caso nelle soluzioni urbanistiche ed architettoniche. Capacità però rivelatasi conservatrice nel tentare di rimettere ordine nel caos e perpetuare l'esistente: quindi ricalcarne gli *errori*, ripresentarli amplificati e in altra forma nel futuro e soprattutto incapace di evitarne le contraddizioni.

Successivamente, nella Sezione B abbiamo preferito concentrarci sullo studio della contemporaneità della forma urbana mettendone in luce ancora una volta attraverso il cinema le contraddizioni e le problematiche riflesse non semplicemente nella città intesa come mera *costruzione* ma anche e soprattutto in seno alla società che la vive nonché sugli stessi corpi umani che la compongono.

Partiti quindi dalle origini della forma urbana, abbiamo cercato di metterne in luce gli aspetti, le invarianti, le contraddizioni accumulate nel presente, fino a concentrarci su di esso ed indagarlo attraverso il dispositivo cinematografico, *medium* più che efficace: come sempre le immagini valgono più di tante parole – anche se poi noi stessi, in un gesto contrario, attraverso di esse abbiamo cercato di ricreare descrivendole le immagini filmiche nella testa del lettore.

Tuttavia, ancor prima di addentrarci nelle problematiche che hanno tenuto banco per gran parte della tesi, abbiamo evidenziato come la forma urbana attuale si componga anche di caratteri potenzialmente rivoluzionari, concentrati soprattutto circa nei suoi ultimi trent'anni di vita. Caratteri che abbiamo dovuto per forza di cose legare al mondo delle *neonate* "teorie della complessità" le quali ci hanno offerto preziose chiavi di lettura del presente di quella che abbiamo definito come metropoli globale. Ma il loro aiuto più prezioso è stato ed è soprattutto rivolto alle tendenze future della stessa. Crediamo pertanto che la nuova forma urbana – espressa quindi attraverso una *nuova* urbanistica e una *nuova* architettura – possa scaturire proprio da questo aspetto preponderante del *cervello sociale* che è stato individuato nella Rete e nella sua struttura.

Bene, eccoci allora giunti al termine della nostra corsa. Diciamo "nostra" perché in realtà il divenire in sé non presuppone un "termine", una fine. Di fatto dobbiamo considerare quanto di seguito scritto semplicemente come un punto di sistemazione di tutto quello esposto in precedenza – e dal quale magari ripartire – in futuro – per approfondire il discorso. Non a caso l'abbiamo chiamato sequel e non epilogo per restare in odor di cinematografia, in modo da conservare il senso dinamico dell'insieme di ciò che abbiamo scritto ed analizzato.

Quella intrapresa è stata una cavalcata, dicevamo, volta a tracciare e schematizzare le tappe fondamentali che hanno visto la forma urbana nascere ed evolvere attraverso un divenire *frattale*: un divenire nel suo insieme per niente affatto graduale ma in realtà costellato da continuità e discontinuità, punti di rottura e “salti” rivoluzionari. Una struttura insomma che nel *particolare* riflette il *generale* e viceversa, in un movimento avanzante lungo il filo del tempo. Non occorre star qui a ribadire tali concetti: se il lettore è interessato a rinfrescarsi la memoria li trova ben spiegati nell'introduzione e nel prequel. Una cosa però la potremmo anche ricordare: considerando la società e le sue sovrastrutture – nonché la forma urbana – come un “corpo organico vivente” è stato possibile vedere come nella sua dinamica avanzante sia passato attraverso modi di produzione successivi e in un certo senso opposti proprio grazie a questi “salti” rivoluzionari. Ogni modo di produzione successivo mostra una continuità materiale col precedente, ma nello stesso tempo contiene in sé la negazione delle categorie precedenti che l'hanno di fatto determinato: perciò *ogni periodo rivoluzionario si presenta come sviluppo materiale del ciclo precedente ma nello stesso tempo come suo superamento, sua negazione*.

In questo sequel tenteremo di operare in tal senso, ossia staccandoci dal presente e dalle sue categorie per arrivare a scorgere un futuro *altro* che sia in continuità materiale con esso ma in discontinuità totale rispetto alle sue stesse categorie e ai suoi contenuti. Per far questo occorre innanzitutto abbandonare ogni speculazione teorica o ideologica che ripiega su se stessa rimanendo vincolata allo stato di cose attuali e *afferrare il toro per le corna* ossia andare alla *radice delle cose*, alla sorgente di tutte le sfaccettature e le contraddizioni di questo presente *potenzialmente già morto*. È in questo senso che la nostra critica sarà *radicale*.

Quindi ora non ci resta altro da fare che indagare questo potenziale futuro che potrebbe attendere la forma urbana e con essa la specie umana. Ma come operare in tal senso? È ancora una volta Patrick Geddes ad offrirci un appiglio stabile e sicuro: «Lo studio dell'evoluzione umana [...] non si esaurisce nella visione retrospettiva delle origini nel passato. Questa non sarebbe che paleontologia dell'uomo, archeologia e storia. Non è nemmeno l'analisi dei veri e propri processi sociali del presente; lo studio “fisiologico” dell'uomo sociale è,

o dovrebbe essere, campo dell'economia. Oltre alla prima domanda “di dove?”, di dove sono venute le cose, e alla seconda “come?”, come vivono e operano, lo studioso dell'evoluzione deve dunque porsi una terza. Non quella che, nel migliore dei casi, ci si poneva una volta “e adesso?”, come se qualcosa potesse venire a noi, ma un'altra “verso dove?”, in quale direzione stiamo andando».² Ottima osservazione questa di Geddes, e nient'affatto scontata – soprattutto se guardiamo al panorama ideologico in cui si muovono oggi le discipline quali l'urbanistica e l'architettura, inamovibili – sempre dal punto di vista ideologico – nel rivangare il loro eterno presente.

Ecco un'altra sicura traccia che potremmo seguire: «È la città destinata a sparire o tutto il pianeta diverrà un immenso alveare urbano (che sarebbe in fondo un altro modo di sparire)?» si chiede Lewis Mumford nel suo *La città nella storia?* «I bisogni e gli impulsi che hanno spinto gli uomini a vivere nelle città possono ritrovare, ad un livello ancor più alto, tutto ciò che Gerusalemme, Atene o Firenze sembravano un tempo promettere? C'è ancora la possibilità di una scelta vitale tra Necropoli e Utopia, costruendo un nuovo tipo di città che, liberata dalle contraddizioni interne, arricchisca e favorisca l'evoluzione umana?».³ Anche Mumford non scherza in quanto a puntuali osservazioni; ma se possiamo gentilmente declinare la sua prima domanda – pensiamo di averla già abbondantemente risposta nelle pagine precedenti – ci preme concentrarci invece sulle seconde due, molto più interessanti. In sostanza egli si chiede, e ci chiede, se la città nel futuro potrà svestire i panni dell'incubo e tornare ad essere quel sogno di cui parlavamo all'inizio, nell'introduzione. Soprattutto dice – ed ecco il punto veramente interessante – se potrà tornare ad esserlo una volta liberata dalle contraddizioni che la pervadono.

Concentriamoci allora su questo punto ed andiamo a scovare tali contraddizioni che la bloccano entro questo presente. Ecco che allora necessitiamo di un piccolo ripasso generale di alcuni punti imprescindibili già esposti in precedenza: rinfreschiamoci le idee ripartendo della “teoria della complessità”.

La “teoria della complessità” che studia – tra le altre cose – l'evoluzione delle reti ci spiega come esse decifrano la complessa struttura organizzativa sottesa a diversi fenomeni tuttavia correlati fra loro, e nel farlo si è scoperto

come non seguano affatto una prassi casuale, né partano da un ordine preciso, ma si collocano a metà strada tra il caos dal quale emerge il successivo ordine. Sono sulle *terre di confine*. Anzi, ne costituiscono il processo che vede il termine dell'uno e avvento dell'altro – con quest'ultimo già presente in embrione nel precedente. Come abbiamo spiegato attraverso gli studi del fisico Buchanan, esistono sia reti dette egualitarie in cui tutti gli elementi hanno lo stesso numero di connessioni, sia reti aristocratiche nelle quali vi è enorme disparità di connessioni.

La rete urbana mondiale che siamo andati prima ad analizzare presenta tali caratteristiche, e risponde alla forma attuale di produzione: agendo tali leggi ora in ambito capitalistico, sono ad esso funzionali. L'intera società capitalistica funziona come una rete di relazioni. La *centralizzazione*⁴ industriale e finanziaria, che in gran parte ha sostituito la vecchia *concentrazione*⁵ nelle mani di singoli capitalisti, rappresenta una rete mondiale di relazioni che interconnette direttamente o indirettamente sei miliardi di persone. Il meccanismo regolatore del lavoro sociale a livello planetario esprime dunque, come sistema, un'organicità notevole, mentre all'opposto, nei rapporti di scambio determinati dalla legge del valore, permane il caos, la concorrenza, l'anarchia. Ancora caos e ordine insito in esso, *potenziale*. I "nodi" del capitale, cioè i punti in cui esso si fissa (città globali per la Sassen, megacittà per Castells), divengono sempre più giganteschi e sempre meno numerosi, mentre il resto delle molecole sociali e urbane è solo un "cablaggio", un tramite passivo di valore. Abbiamo la rete urbana (e le reti in generale) che avvolge il pianeta ma ancora siamo al livello del caos (capitalistico), in attesa che si generi *spontaneamente* un nuovo ordine emergente dall'interno stesso di tale rete.

Vediamo di chiarire al meglio quanto detto. Come visto, la forma urbana ha sempre seguito le vicende delle forme di produzione susseguitesi nelle diverse epoche storiche, ed è sempre stata il luogo fisico in cui il divenire sociale si è sviluppato, fungendo per così dire anche da *hardware* del *cervello sociale*, di cui essa stessa è di fatto espressione *materica*. Sintetizzando, l'odierna concentrazione – sia essa abitativa che infrastrutturale – capitalistica è seguita alla concentrazione del Capitale, riportando alla scala urbana ciò che succe-

deva nella fabbrica – e tentando di far valere nella società lo stesso dispositivo disciplinare e – nei *casi migliori* – biopolitico.

Come detto, nella stesura di questo lavoro ci siamo soprattutto soffermati nel mettere in luce in particolare gli aspetti "negativi" e contraddittori del presente metropolitano. Il suo *essere caos*. Ma come non vedere ugualmente che insito in esso si nasconde un *nuovo ordine* – al momento negato – che cerca di emergere? La stessa realtà della produzione è già una nuova espressione della Rete, espressione a sua volta del *cervello sociale*. Le Corbusier avrebbe gridato in tal senso – e a ragione – verso coloro che negavano l'evidenza: «occhi che non vedono».⁶ Ed è lo stesso Capitale in processo a preparare il terreno per qualcosa che ne sarà l'antitesi. È *lui* che ci *apparecchia la tavola* in un certo senso.

Ad esempio, è vero che ha eliminato, sottomettendola, la *campagna* al potere della *città*, rendendola banca del cibo e dei materiali, ma è anche vero che l'ha dotata dell'infrastruttura necessaria che un domani potrebbe benissimo essere volta verso altri indirizzi, e soprattutto vi ha introdotto un modello di vita che possiamo ormai definire urbano: quello che non ha fatto e non potrà fare per sua stessa *natura* sarà risolvere la storica contraddizione *città-campagna* e compenetrare armonicamente queste differenti parti della metropoli globale, ma tenderà sempre a far prevalere il dominio dell'una sull'altra.

Oppure, prendiamo ad esempio il fenomeno della decostruzione capitalistica industriale. Nel mondo della produzione, sempre più snello, sempre più leggero, domina la centralizzazione non tanto delle strutture quanto del controllo: la densità di capitale (il controllo unico su molteplici attività) a cui fa seguito la diffusione sul territorio di più reparti snelli e produttivi. I limiti dell'azienda sono *rotti*, sorpassati, e coincidono col territorio globale; si assiste al fenomeno della riduzione della densità operaia. Ecco che la produzione risulta distribuita in un numero sempre più alto di fabbriche, più piccole, più automatizzate e più orientate a una produzione specifica. Produzione decentralizzata e diffusa e suo controllo centralizzato: unità produttive più snelle, tecnologicamente avanzate, con alto tasso di automazione e con una capacità

di raccogliere informazione e convertirla in prodotto finito, interconnesse e più distribuite, senza più limiti spaziali ma permeando tutto il territorio.

La *città* invece, espressione di più vecchi rapporti sociali, segue ancora un modello di sviluppo che cozza ed entra in contraddizione con alcuni aspetti più avanzati dello stesso capitalismo. Nonostante l'avvento delle reti esse – i nodi metropolitani della metropoli globale – continuano a crescere su se stessi. Ecco un'altra stridente contraddizione: la società borghese dimostra tutta la sua immobilità non solo con il crescendo della contraddizione fra produzione sociale (il capitalismo è il modo di produzione con la più alta socializzazione del lavoro della Storia) e appropriazione privata del valore prodotto, ma anche con il ridurre l'intero pianeta a una rete senza soluzione di continuità di impianti, mezzi di comunicazione e abitazioni. Nonostante quanto detto poc'anzi.

Come si vede, l'assetto urbanistico moderno, nato e cresciuto a immagine e somiglianza del Capitale fino all'epoca della sua concentrazione massima, non corrisponde più né alle esigenze più spinte del capitalismo stesso né alla sua intima struttura. Fin da ora si potrebbe accelerare enormemente il processo, sfoltire la densità degli *hub* metropolitani e progettare una distribuzione ben più razionale ed ordinata delle strutture, delle abitazioni e della popolazione sul territorio. Invece, come visto anche attraverso gli studi della Sassen, la popolazione tende a rimanere comunque concentrata intorno alle strutture esistenti; spostandosi semplicemente nella fascia suburbana, segue la nuova dislocazione dell'industria e fa aumentare spaventosamente sia il traffico che il tempo sprecato in esso. La popolazione migra e si concentra dove si fissano i mezzi di produzione.

Abbiamo già spiegato l'effetto dei "ricchi sempre più ricchi" nella teoria della complessità e nelle reti aristocratiche tradotta sul piano urbano negli effetti della rendita, ad esempio. È vero che con il loro impatto decisivo, oltretutto, sul piano spaziale (in generale) e urbano (in particolare), le reti hanno contribuito, e stanno tutt'ora contribuendo, a cambiare il modo di pensare la stessa forma urbana. Al momento però tale trasformazione del pensiero sbatte contro gli argini economici e ideologici di questo presente, anche se è proprio al loro interno che *potenzialmente* maturano le condizioni di una loro rottura. Gli uomini continuano ad essere concentrati nelle metropoli nonostante

l'avvento della centralizzazione del *controllo* e la diffusione della produzione per via di un potente fatto economico che non può che esprimersi anche sul piano ideologico.

L'incontrollabilità dei meccanismi automatici del capitalismo rende pressoché impotenti di fronte ai suoi stessi effetti, specie nei confronti di quelli caotici e disastrosi. La pretesa di controllarli, addirittura di pilotarli, naufraga già in partenza. Ecco che allora la disciplina urbanistica tenta di esorcizzarli attraverso una prassi riformista. Ma anche fin qui niente di nuovo. Abbiamo visto come la stessa urbanistica moderna nasca *riformista* a seguito degli effetti della "rivoluzione industriale", ovvero come strumento di classe che lungi dal pianificare la crescita della città si limita, a posteriori, a riparare ai danni della crescita tumorale della metropoli. Non potrà mai in questo presente essere altrimenti, essere fonte di progetto autentico, *input* d'ordine. Essa risponde alla volontà del mercato e il mercato, di per sé *anarchico* e caotico, ordina sempre e comunque di costruire. La rendita mal sopporta lo spazio lasciato *libero*, *vuoto*. Oggi costruire è diventato quasi un imperativo morale. Da *Keynes* in poi, anzi da *Mussolini* in poi, la *costruzione*, l'edificazione è stata sempre un volano per l'economia, a cui si ricorre sempre e comunque, specie in periodi di crisi.

Perché allora stupirsi di un Koolhaas – inteso in senso lato, come punta di diamante dell'universo degli *archistars* – che progetta e produce per le cosiddette élite dominanti? Dov'è la stranezza? Quale architetto può evitare ciò? Chi potrebbe eludere il dio denaro e il suo paradiso, il mercato? Se Koolhaas ci si trova a suo agio anche ideologicamente – visto che sforna teorie su teorie – tanto meglio per lui e la sua parcella. La religione imposta e sentita del costruire è un vero oppio che anebbia i cervelli – non solo dei cosiddetti *archistars*, ma fino a quello dell'ultimo geometra strappato all'agricoltura – tanto che viene spacciata come soluzione del problema abitativo: se mancano le case, viene detto, e la gente è costretta a restare senza, che fare? Costruire più case, è la risposta canonica. Il fatto è che le case non mancano e quelle che ci sono restano vuote proprio per via del montare della miseria crescente. Quindi anche se si costruissero in ulteriore quantità rimarrebbero comunque in larga

parte vuote: ben pochi potrebbero abitarle; nel frattempo le baraccopoli tornano a visitare le notti insonni delle metropoli d'occidente.

Tuttavia, il pianeta è un sistema fisico chiuso e in tal senso presenta dei limiti: potrà sembrare un'argomentazione fuori luogo, ma il consumo di suolo sta drasticamente mineralizzando la crosta terrestre: per quanto ancora – a furia di sentir gridare: "sviluppo, crescita, progresso" – la nostra specie vorrà dimenticarsi di far parte di un sistema *omeostatico*, cioè di equilibrio dinamico (cioè organico), nel quale tutte le parti si devono armonizzare necessariamente col tutto?

Senza rimarcare il fatto poi che là dove si concentra più sviluppo inevitabilmente si produce più miseria: gli apologeti attuali del preteso e cosiddetto "sviluppo sostenibile" sembra che non si rendano ben conto di cosa stanno parlando. Come più un sistema come quello capitalistico, basato su equazioni di crescita esponenziale traducibili in grafici la cui curva s'impenna, essere *sostenibile*? Nessuno sviluppo nel senso di crescita esponenziale, capitalismo o meno, può essere sostenibile, dato che porta a grandezze infinite entro un mondo finito, sistema fisico chiuso.⁷

Ecco che allora, per rimanere sul piano urbano, sorge un problema evidente: se la costruzione è ciò che mantiene in vita, *drogandolo keynesianamente*, l'attuale sistema economico, che fare dove si è già costruito? Bel guaio l'occupazione di parte del prezioso territorio urbano con delle inutili baraccopoli da parte di disperati. Urge una teoria: ri-costruire è la parola d'ordine che attualmente va per la maggiore e comincia a trovare adepti specie nelle facoltà universitarie. Se fino a pochi anni fa lo studente aveva a disposizione quasi esclusivamente la città-vassoio di Le Corbusier, un piano su cui si appoggiano bottiglie verticali e stoviglie orizzontali lasciando gli spazi permessi dall'investimento, una *unità* complessa quanto si vuole, ma senza relazione con quello che gli sta attorno, oggi ad essa si affianca la pretesa ri-forma dei disastri urbani – vedi la *periferia centrale* in senso lato – nel frattempo accumulati attraverso teorie a dir poco fuorvianti – trovanti però largo consenso tra chi ritiene se stesso abbastanza alternativo (resta pur sempre da vedere rispetto a cosa).

Schiacciati dalla dominazione del capitale autonomizzatosi, costoro sfuggono alla realtà rifugiandosi in un mondo completamente idealizzato dove gli

controllati processi di espansione urbana e di ammassamento della popolazione, diventano fattori da elogiare esteticamente – come nel caso di Matteo Clemente⁸ – o sui quali speculare illusoriamente – come nel caso di quanto proposto da Serge Latouche, che prenderemo a paradigma di quella vasta ed eterogenea corrente di pensiero che, rendendosi conto della "truffa" dello sviluppo sostenibile, compiono un ulteriore passo in direzione della *decrescita*.

Professore emerito di economia all'Université d'Orsay, è tra gli avversari della cosiddetta occidentalizzazione del pianeta. Sostenitore di quella che chiama "decrescita conviviale" e del localismo, ed anch'esso rigettante lo "sviluppo sostenibile" per le ragioni prima spiegate, nel suo saggio *La città lacerata*⁹ (e nel suo libro *La scommessa della decrescita*¹⁰) racconta la distruzione delle città in tempo di pace (ammesso e non concesso che la cosiddetta "pace" sia mai esistita in ambito capitalistico): la speculazione edilizia, il proliferare dei centri commerciali e delle autostrade, la fine del lavoro salariato (!?) e dello stato sociale, una classe politica incapace e corrotta, la perdita di identità e l'egoismo secondo Latouche sono sintomi di una crisi più ampia: siamo all'ipermodernità, alla crescita per la crescita, come falsa prospettiva e obiettivo unico della vita.

Come già si vede, Latouche incolpa dei disastri urbani e sociali del nostro tempo *qualcuno* o qualche cattiva amministrazione politica, non riuscendo a scorgere nel sistema autonomo e anonimo del Capitale l'origine delle varie questioni da lui avanzate. Ma andiamo avanti. Di fronte a questo stato di cose la sua ricetta, in otto "erre", è semplice: Rivalutare, Ridefinire, Ristrutturare, Ridistribuire, Rilocalizzare, Ridurre, Riutilizzare, Riciclare. Insomma, cambiare l'economia e la vita, puntando sulla locale decrescita urbana e sull'innovazione politica, «in attesa dei cambiamenti necessari della governante mondiale e della salita al potere di governi nazionali intonati all'obiezione di crescita [...]».¹¹

Secondo Latouche, una ecologia economica che contrasti la speculazione edilizia, gli sprechi e l'egoismo sociale e individuale è possibile quando le decisioni fondamentali sono prese localmente dentro un progetto animato dalla partecipazione e dalla gestione condivisa del bene comune. «È questa la ragione per cui il progetto della decrescita passa necessariamente attraverso

una rifondazione del politico e quindi della polis, la città. Il progetto della società della decrescita si articola intorno al circolo virtuoso delle otto "R". Si può dire delle otto "R" che sono tutte ugualmente importanti. Mi sembra comunque che tre abbiano un ruolo più "strategico" delle altre: la rivalutazione, perché dà origine a tutti i cambiamenti, la riduzione perché tiene in sé tutti i comandamenti pratici della decrescita e la rilocalizzazione perché ha a che fare con la vita quotidiana e il lavoro di milioni di persone. Il problema della città ormai distrutta e tutta da ripensare si iscrive nel contesto più ampio del territorio lacerato, della perdita dei punti di riferimento e della crisi del locale». ¹²

Ora, resta da capire cosa sia questo cosiddetto "bene comune" in una società divisa in classi sempre più polarizzate ed ad alto tasso di conflittualità. Ma il punto che assolutamente non regge è quest'illusione venduta al banco delle opinioni correnti – da cui noi, come insegnava Giordano Bruno, prendiamo in conto la possibilità di dar spaccio a questa bestia, ossia ce ne allontaniamo ¹³ – della decrescita da attuarsi in ambito di mercato, in coesistenza col regime capitalistico che per sua stessa natura va da tutt'altra parte: chi lo farà decrescere? La buona volontà degli uomini coscienti e responsabili? Al di là di questo appunto, una decrescita all'interno dei meccanismi del capitalismo che campa di crescita è fisicamente impossibile.

Concedeteci un paragone: se guidiamo un'automobile ci dobbiamo comunque attenere alle capacità e al funzionamento di quel motore che abbiamo a disposizione, progettato per stare dentro a determinati parametri. Anche se fossimo dei campioni come Schumacher, con la nostra guida bella sciolta e sicura, non potremmo pretendere altro rispetto a questi parametri prefissati: il motore funzionerà secondo la sua *natura*. Il punto non è cambiare pilota o percorso di guida, *il punto è cambiare motore*.

D'altro canto vogliamo spezzare una lancia in favore di Latouche e seguaci – in forte ascesa di consensi: molte delle loro osservazioni possono, anzi, potrebbero essere condivisibili; la *decrescita* poi è sicuramente la strada da seguire ma occorre ben capire qual è l'imbocco da prendere. Un'autentica decrescita salutare per l'intero corpo del pianeta soffocato sotto una coltre di *costruzioni* può realizzarsi solo al di fuori delle categorie del valore di questo presente che fa della *costruzione* il suo credo. Le otto erre di Latouche invece

inscrivono pienamente la loro azione partecipativa in esso. In fin dei conto al suo "manifesto" sarebbe bastata un'unica erre, quella di Riformare. La erre di Rivoluzionario (*abbattere, distruggere, liberare*) non è neanche ipotizzata. Riformismo significa semplicemente drogare un sistema in stato comatoso, prolungare la sua agonia, alimentare le sue contraddizioni e rendere la rottura rivoluzionaria ancora più violenta: non evitarla. Stringendo, Latouche predica un capitalismo ideale senza contraddizioni e frizioni, riconducendo tutto alla scala urbana locale, aggiornando di poco i vecchi programmi localisti, municipalisti e federativi di qualche vecchia corrente anarcoide, come quella di Proudhon – non a caso si rifanno anche al teorico americano del municipalismo libertario Murray Bookchin. ¹⁴

Rigetta pertanto la cosiddetta *globalizzazione* vedendo in essa l'incarnazione del male contemporaneo, proponendo, anzi chiedendo un ritorno alle condizioni precedenti. Ma precedenti a quando? A quella che comunemente intendiamo con Modernità, ossia alla vecchia società-fabbrica-catena di montaggio sociale, però senza i suoi guai umani e sociali e ricondotta strettamente al piano locale: una società, come dice egli stesso ponendo una linea di demarcazione dove di fatto non c'è, *con crescita* e non *per la crescita*.

Ma il problema non è la *globalizzazione* (riflesso autentico di quel *movimento reale che abolisce lo stato di cose attuali*), non è la struttura della metropoli globale in sé, questa rete di costruzioni e comunicazioni che fa il giro del mondo: sicuramente come visto è al momento un cancro sul corpo del pianeta e per la nostra specie, ma allo stesso tempo, dialetticamente, ci offre la soluzione materiale – così come la forza produttiva oggi imbrigliata da precisi meccanismi politico-economici: il punto è rovesciarne il funzionamento, ossia non eliminare i flussi globali ma strapparli dalle categorie del valore in cui questa società li iscrive: secondo la "teoria delle reti" così come spiegata da Buchanan, si tratta del "salto" qualitativo dal modello di una "rete aristocratica" al modello di una "rete equilibrata" – in equilibrio omeostatico, organico, correlato al tutto. Il problema ancora una volta è *politico*: si tratta di rimuovere dal funzionamento reale del mondo quello che nella teoria di Latouche è rimosso idealmente, ignorato, già in partenza: il Capitale. Solo allora si potrà parlare di autentica decrescita (dis-investimento, de-industrializzazione),

non come un'impossibile prassi riformista per questa società fondata su tutt'altri presupposti ma come prassi antitetica a quella presente.

Torniamo allora al buon vecchio Engels che ben oltre un secolo fa aveva già studiato e capito brillantemente la questione dialettica di fondo: «Gli elementi rivoluzionari che elimineranno la vecchia divisione del lavoro e la separazione fra città e campagna rivoluzionando tutta la produzione, sono già contenuti in germe nelle condizioni produttive della grande industria moderna. Per capire tutto ciò e il fatto che il suo sviluppo è ostacolato dal modo di produzione capitalistico, occorre un orizzonte un po' più vasto della mentalità da diritto fondiario prussiano»¹⁵ o da diritto urbanistico attuale, che fa lo stesso.

La metropoli globale, questa rete di città che segue il comportamento di una "rete aristocratica" e che al momento versa nel caos, non può non contenere anche la sua antitesi, il motore della sua estinzione e superamento, la chiave del trapasso in una società nuova, verso l'ordine ora soffocato: un ordine che sia superiore e antitetico al caos. E la chiave sta proprio nella sua *assenza materiale e nella tecnica e la scienza che ne sta alla base*. Se la metropoli globale oggi è caos, crescita senza soluzione di continuità, non-forma, metastasi cancerosa e via di seguito contiene in sé anche le condizioni del proprio trapasso verso l'ordine superiore e quell'equilibrio omeostatico con le altre parti della biosfera terrestre. Occorre quindi per forza di cose pensare la città non separatamente ma come parte di quel tutto che è appunto la biosfera, cosa oggi *impossibile* visti certi scogli ideologici duri a morire.

Ma guardiamo adesso alla piccola scala, al singolo lotto, al singolo edificio – meglio ancora se progettato da qualche architetto affermato e competente, magari da qualche *archistar* che può contare su finanziamenti alquanto cospicui. Vediamo che l'ordine lì, entro quei confini giuridici – e concreti –, regna sovrano – così come c'è ordine nel piano di produzione interno alla fabbrica, prima che il prodotto entri nel caotico mare del mercato divenendo merce. Sorvoliamo sul fatto che il cantiere e il progetto sono comunque inseriti in un contesto di mercato, sorvoliamo sull'organizzazione capitalistica del lavoro e dei suoi tempi. Andiamo invece all'osso della questione. Tutto è progettato con la massima precisione ingegneristica, tutto è ben organizzato e curato, niente è lasciato al caso. Pensiamo a tutti gli edifici progettati negli ultimi anni da tut-

gli architetti più o meno di grido: al di là della mercificazione e spettacolarizzazione dell'architettura – di cui abbiamo già discusso – è innegabile il fatto che sono realizzazioni architettoniche estremamente importanti, anche semplicemente dal punto di vista formale. Evitiamo ora di incanalarci in speculazioni sulla forma che diventa scultura o che resta fedele all'ordine vitruviano e via discorrendo. Guardiamo all'essenza, alla radice del fatto compiuto. Quello che ci preme mettere in evidenza è come la stessa forma si sta decostruendo permeando il suolo, l'*interno* con l'*esterno*, il *pieno* col *vuoto*, il *verticale* con l'*orizzontale*, imboccando quella strada che porta alla morte di tali dualismi, e che mina alla base il sempre onnipresente e resistentissimo *rettangoluzzo* abitativo gaddiano, soluzione architettonica e abitativa che ancora spadroneggia in differenti vesti puramente estetiche – e di cui le periferie traboccano.

Non importa ora se all'apparenza tali forme architettoniche che si decostruiscono siano frutto o meno dell'ego del singolo che li ha progettati e della tecnologia strutturale che li asseconda. Ciò che resta evidente a chiunque abbia occhi per vedere è l'altissimo livello di capacità progettuale e ordinatrice che si cristallizza nella singola opera, nel singolo edificio, dove tutto risponde ad un programma, ad un progetto, dove si manifesta un importante rovesciamento della prassi. Progetto e produzione in sé, anche in ambito capitalistico, sono di fatto oggi le uniche due manifestazioni concrete di rovesciamento della prassi. È il *progetto* politico-economico ad essere pura ideologia, mai rovesciamento della prassi. Nuove determinanti e nuove funzioni spingono, premono per far sorgere nuove forme che già in alcuni casi non corrispondono più in potenza al loro stesso contenuto. Non è tanto l'idea dell'artista a definire la forma, ma il determinismo dei processi reali. Nel 1917 D'Arcy Thompson scrisse un bel trattato – *Crescita e forma*¹⁶ – in cui la struttura e l'estetica del vivente erano spiegate attraverso i processi deterministici che ne stabilivano le forme, e in un capitolo mette in parallelo le strutture dei vertebrati e le armature architettoniche.

La tecnica permette oggi cose impensabili fino a solo cento anni fa, e non è un caso che attualmente quanto prodotto dalle avanguardie del primo Novecento sia riciclato e riproposto – ora che la tecnica lo permette. Ogni edificio può essere il *ne plus ultra* della tecnologia edile, strutturale, architettonica.

La forza produttiva architettonica ed edile è sotto gli occhi di tutti, cristallizzata fino nella più piccola vite di ogni opera d'arte architettonica attuale.

Il problema è che tutta questa enorme potenzialità resta soffocata all'interno degli angusti limiti giuridici rappresentati dalla proprietà privata e da tutto quello che ne consegue sul piano economico. O utilizzata e limitata alle sole opere che garantiscano un ritorno economico. L'enorme potenzialità – generata dallo stesso Capitale – in grado di rompere la dittatura del lotto, dell'angolo retto e dell'attuale diritto urbanistico è soffocata dalla stessa economia politica che ammazza volumi e mortifica spazi. *L'ordine c'è*, è presente. Per farlo fiorire su larga scala basta spezzare le catene che lo tengono prigioniero.

Ma proseguiamo nella nostra indagine. Proviamo ad allargare la nostra visuale. Sempre in precedenza abbiamo fatto l'esempio dei CID (*Common Interest Development*) e simili organizzazioni urbane e abitative oggi tanto demonizzate. Al di là delle enormi contraddizioni che contengono – già messe in evidenza attraverso i film quali *The Village* e *La Zona* –, essi sono la prova empirica che è possibile progettare e non lasciare al caso – e al caos – la crescita senza soluzione di continuità della forma urbana. Spesso sono semplici operazioni immobiliari ben collocate e vendibili sul mercato, o prigioni dorate, o bunker a cielo aperto e così via. Lo abbiamo già detto. Abbiamo pure visto come nella loro disperata ricerca di sicurezza, protezione e possibilità di condurre una vita come meglio uno aggrada, non fanno altro che separarsi dalla più vasta comunità umana e riprodurre al loro interno la società che si voleva chiusa fuori per sempre, con tutte le sue contraddizioni, proprio perché imbrigliata in una piccola scala. Sorvolando necessariamente sull'estetica architettonica ed urbana da loro espresse, quello che qui vogliamo ribadire è che si è in possesso di una *forza produttiva* mai vista prima, una capacità progettuale da contrapporre alla crescita caotica e informe delle metropoli. Ma ancora una volta questa forza è imbrigliata, repressa e mortificata verso scopi propri dell'economia politica odierna.

Insomma, il modo di produzione capitalistico da una parte produce le condizioni per il proprio superamento, dall'altra tende a inglobare e soffocare ogni potenziale elemento di rottura all'interno della terribile triade politica-

economia-ideologia. Ma la triade è anche quella rappresentata materialmente da camera-cucina-soggiorno della cellula abitativa familiare chiusa su se stessa. Anche la famiglia mononucleare – cellula-base della società e target di consumo – rappresenta un'enorme barriera all'evoluzione architettonica della forma urbana.

Se già Lenin, quasi cento anni fa, poteva ben dire che «il capitalismo è un involucro che non corrisponde più al suo contenuto», come non potremmo non vederlo noi oggi? Il futuro non è affatto da inventare o adattare ad un modello ideale come pensavano gli utopisti dei secoli precedenti. Ma se loro – grandissimi precursori – erano *giustificati* visto il grado di sviluppo della forza produttiva dell'epoca in cui si trovarono a vivere, oggi è semplicemente assurdo un tale pensiero. Questo involucro che non corrisponde neanche più al suo contenuto e che ci trattiene sarebbe ora di farlo saltare e liberare tutte le potenzialità ora inesprese o mortificate. Si tratta di passare dall'attuale caos all'ordine successivo e superiore che sia negazione del caos attuale. Michelangelo quando guardava il blocco di marmo bianco posto dinanzi a sé vi vedeva già la scultura, come imprigionata nella pietra: il punto era tirarla fuori, estrarla, farla emergere con operazioni di sottrazione, liberandola dal più che non le permetteva di respirare.

Ecco un buon suggerimento per una prassi che sia concreta – e ancora una volta ci viene dal passato come a dimostrare ulteriormente le basse quote a cui vola il pensiero dominante attuale. Non c'è nulla da inventare. Solo da liberare. Non c'è più nulla da costruire, ma casomai da *distuggere*, da *decostruire*. La vera parola d'ordine rivoluzionaria e futuristica oggi è *smeccanizzare*, *diselettrificare*, *demineralizzare*, insomma, *ri-naturare* l'intera società e l'ambiente in cui vive l'uomo. Questo non significa affatto rinunciare alla scienza e alla tecnica, significa semplicemente fare a meno una volta per sempre del loro dominio, o meglio, del dominio che il Capitale esercita anche attraverso di esse. Dialetticamente: scienza e tecnica serviranno all'uomo per liberarsi dalla schiavitù di scienza, tecnica e Capitale.

Il presente sarà pure una fogna di contraddizioni, ma saranno proprio queste contraddizioni spinte al massimo grado a farlo saltare. Un "salto" rivoluzionario che, come dicevamo nell'introduzione, si faccia espressione di una

dialettica degli opposti, quelli di sempre: la concretezza materiale e la negazione delle categorie precedenti. Il capitalismo è marcio e putrescente ma c'è un futuro che prepara, e come si sa è proprio dal letame che nascono i fiori.

Resta una "questione" di non poco conto. Resta il fatto che tra il dire e il fare c'è di mezzo un oceano. La *nuova* urbanistica, la *nuova* architettura, potrebbero veramente scaturire immediatamente ed operare in funzione di un riassetto equilibrato fra le varie parti di cui si compone la biosfera. Chiaro che la negazione di questo presente e delle sue categorie deve essere totale – a cominciare dalle sue classi, dalla divisione sociale del lavoro e dalla sua intera organizzazione –, e non permettere il loro ripresentarsi sotto altra forma magari trasformata. Una società *altra* quindi che sia l'antitesi dell'attuale, ossia che cancelli la legge del valore in generale.

Il modo di produzione più socializzato della storia non riesce a socializzare l'ambiente in cui si manifesta la sua potenza. La sua inumanità sarà la sua condanna. Il fallimento della "città radiosissima" – di tutte le "città radiose" vendute variamente e riciclate a seconda delle stagioni al mercato dell'ideologia –, non come tramite di speculazione ma come organismo sociale, è iscritto nella sua teorizzazione: essa è pensata e costruita come involucro *per i bisogni di questa società*, quindi per sé stessa, non per gli uomini che la abitano. Un futuro urbanisticamente differente potrebbe venire solo da un'organizzazione sociale che faccia dei bisogni umani, oggi falsificati e ridotti a semplici target di consumo quasi completamente fittizio,¹⁷ il fine autentico della produzione – quindi sottoposta – e non, come ora, sacrificati alla produzione per la produzione, e così via; un'organizzazione sociale che porti i mezzi di produzione stessi alla popolazione – razionalmente distribuita sul territorio – e non la popolazione verso i luoghi di produzione come in questo presente.

Comunque, anche all'interno di esso – gravido di contraddizioni e anticipazioni represses e soffocate – sarebbe tuttavia possibile un *adoperarsi in senso rivoluzionario* anche attraverso la stessa professione di architetto, o ingegnere. Ne è stato un eccellente esempio lo stesso Amadeo Bordiga, grande rivoluzionario e altrettanto grande ingegnere – che qualche suo avversario definì malignamente "fuori uso" (Luigi Cosenza): a fianco della sua instancabile atti-

vità rivoluzionaria si è distinto anche sul piano professionale conducendo per vent'anni la sua personale battaglia – entro i limiti e i rapporti di forza consentiti – contro la disciplina urbanistica asservita al Capitale: «un impegno a far sì che la folle urbanizzazione capitalistica, lasciando alle nuove generazioni un passivo di incalcolabile gravità, non pregiudicasse irreparabilmente il nascere libero e immediato della specie umana [la Rivoluzione], in un ritrovato equilibrio con la natura: "Avevamo detto che la dittatura [rivoluzionaria, del proletariato] non è pianificare; ma un vincolare, limitare, frenare severamente gli sviluppi insensati in altezza densità e volumi"». ¹⁸

È ovvio che ciò – la dittatura rivoluzionaria – sia il presupposto della fine del capitalismo in quanto tale, della sua intera società e quindi uno di quei "salti" rivoluzionari di cui parlavamo. O, detto in altri termini, la dittatura rivoluzionaria necessita di un rovesciamento della prassi. Anzi, lo è essa stessa. Ora, capiamo che qua il discorso si faccia complesso ed esuli dal campo urbanistico ed architettonico. Ma come potrebbe essere altrimenti? Come dicevamo in precedenza, un "salto" che sia rivoluzionario presuppone che anche l'urbanistica e l'architettura, oggi discipline *separate*, siano ricondotte al *tutto*, tornino ad essere parte di un *tutto* ben più vasto: progetto pensato e voluto dell'intera biosfera terrestre in compenetrazione armonica con le altre parti di cui si compone, fino alla risoluzione definitiva della storica contraddizione *città-campagna* nella compenetrazione di entrambe in altra veste, dove non saranno i caratteri *negativi* dell'una o dell'altra a rimanere – come oggi – ma i caratteri migliori – per l'uomo-specie – di entrambe: prime fra tutte un ambiente sociale che solo la condizione urbana può garantire non separato da un ambiente *naturale* non nocivo per l'uomo.

Qualcuno potrebbe insinuare che stiamo sognando nell'espone argomentazioni di tale fattura. E in effetti *non avrebbe tutti i torti*. Onde evitare infelici incomprensioni, cerchiamo ancora di spieghiamoci al meglio. Come detto, le basi materiali per il "salto" – tecniche, scientifiche, in una parola: *materiali* – ci sono tutte, non occorre inventarsi nulla d'altro, ma *da sole queste non smuovono il mondo*; quello di cui si necessita è una netta spinta fisiologica verso un futuro che sia *altro* rispetto al presente, non ultima l'immaginazione dello

stesso al di fuori dei parametri esistenti, la sua umanamente sentita necessità, da conquistare anche ri-partendo dal *sogno*: è questo che fa la differenza con le sterili illusioni spacciate da un Latouche: andare drasticamente oltre le condizioni attuali, non un impossibile riforma di questo presente capitalistico che è *come natura l'ha fatto* anche se c'è chi lo desidererebbe diverso, *liscio* e senza contraddizioni: è questa la vera utopia che porta i cervelli all'ammasso.

«Bisogna sognare», spiegava Lenin nel *Che fare?* Ma in quale senso? E cosa necessita un sogno per non de-evolvere in pura illusione? Potremmo rispondere con Lenin citando Pisariev, un positivista materialista: «Se l'uomo fosse completamente sprovvisto della facoltà di sognare in tal maniera, se non sapesse ogni tanto andare oltre il presente e contemplare con l'immaginazione il quadro compiuto dell'opera che è abbozzata dalle sue mani, quale impulso, mi domando, l'indurrebbe a cominciare e a condurre a termine grandi e faticosi lavori nell'arte, nella scienza e nella vita pratica?». ¹⁹ Ecco il progetto, il rovesciamento della prassi, ecco che sicuramente il sogno per essere tale non deve essere separato dal modo per ottenerlo.

Oggi chi aneli a qualcosa di diverso e non riformato rispetto allo stato di cose attuali viene visto come un alieno. Ma ora qui, in sede di tesi, prendiamo posizione e ribadiamo che il *sogno* oggi è più necessario che mai, proprio nei meandri di questo presente che ha perso la capacità stessa di sognare, ossia di immaginare qualcosa che possa essere ed andare oltre l'attuale *desertica realtà*, come diceva Morpheus a Neo in *Matrix* svelando ai suoi occhi la pura illusione – ricreata nel suo cervello – di quanto l'aveva finora circondato. Liberarsi dall'illusione e armarsi del sogno: questo è un buon punto di partenza per quanto andremo tra poco a dire.

Ripartiamo allora da un nostro fedele compagno di viaggio. Ecco cosa scrive Marx a Arnold Ruge nel 1843: «Il nostro motto dev'essere dunque: riforma della coscienza, non mediante dogmi, ma mediante l'analisi della coscienza mistica oscura a se stessa, sia che si presenti in modo religioso sia in modo politico. Apparirà chiaro allora come da tempo il mondo possieda il sogno di una cosa della quale non ha che da possedere la coscienza, per possederla realmente. Apparirà chiaro come non si tratti di tirare una linea retta tra passato e futuro, bensì di realizzare i pensieri del passato. Si mostrerà infine co-

me l'umanità non incominci un lavoro nuovo, ma porti a compimento consapevolmente il suo vecchio lavoro». ²⁰

Il sogno di una cosa della quale non ha che da possedere la coscienza, per possederla realmente dice Marx. Che cosa incarna la forma urbana se non questo sogno che ora pare naufragato – e tramutato – in un incubo? La forma urbana è stata il sogno primigenio dell'umanità nascente organizzata in società complesse e tornerà ad esserlo – deve tornare ad esserlo – nuovamente proprio perché ha già vissuto quella condizione. Il suo futuro è un futuro già visto: abbiamo analizzato quello che la *città* è stata alle origini, la sua stessa genesi, il suo essere organico – in equilibrio omeostatico – con l'ambiente nella quale era inserita, la compenetrazione armonica dei suoi spazi *riservati* o d'uso comune, la minimizzazione dello spazio *privato* e l'esplosione di quello *pubblico*, la grande capacità organizzativa centralizzata che ha permesso la progettazione e la realizzazione di opere urbane e architettoniche che tutt'ora sfidano il tempo. Una forma urbana nata e sviluppatasi per rispondere alla struttura delle comunità e della società che l'abitavano – ignoranti ancora la divisione sociale del lavoro –, diffusa localmente in differenti aree del pianeta.

Non intendiamo sostenere semplicemente che bisogna rifarsi *tout court* a quelle esperienze progettuali lontane di millenni: sosteniamo che oggi l'uomo potrebbe realizzare ben altro che piccole comunità urbane organiche sparse in maniera puntiforme sulla faccia del pianeta; sosteniamo che sia possibile rendere l'intero pianeta una sola grande comunità organica con uno *stile di vita* pienamente urbano e allo stesso tempo armonicamente compenetrato alle altre aree (e specie) esenti dal dominio dell'antropico, appunto su scala mondiale; sosteniamo che da quell'esperienza possono venire preziosi suggerimenti – certamente da *relativizzare* alle condizioni di cui oggi siamo in possesso – sull'organizzazione spaziale che potrà trasformare e umanizzare le odierne sterminate metropoli. Abbiamo la scienza, abbiamo la tecnica, abbiamo la tecnologia: per *liberarle* non resta altro che mettersi in sintonia a quella spinta fisiologica che chiama al sogno.

Il punto quindi, ribattiamo questo chiodo, è *riconduurre la forma urbana (parte) alla visione complessiva e correlata dell'intera biosfera (tutto)*, chiudere l'arco millenario che ci separa dalla condizione urbana primordiale – con di

mezzo tutto il bagaglio tecnico e scientifico accumulato nella parentesi storica della Civiltà (un brevissimo lasso temporale rispetto a quanto vissuto dall'uomo in precedenza) – e liberare la specie umana (e di conseguenza le altre che vivono nella biosfera) dal giogo del Capitale – questo è il vero e attuale cancro mutageno del pianeta, e la scienza e la tecnologia ad esso sussunte, non l'umanità in quanto tale come pretende qualche neoprimitivista antiscientifico che estremizza distorcendole in quel senso le teorie di James Lovelock²¹ fino a considerare l'uomo in quanto tale una malattia della natura e non un suo prodotto, un suo *strumento* – e dai suoi derivati che bloccano il divenire sociale in questo presente: questo è quanto possiamo chiamare giustamente Rivoluzione.

Nel suo *phamplet Architettura e rivoluzione* Le Corbusier scriveva: «La società desidera con forza una cosa: la otterrà o non la otterrà. Tutto qui; tutto dipende dallo sforzo che si farà e dall'attenzione che si accorderà a questi sinonimi allarmanti. Architettura o rivoluzione. Si può evitare la rivoluzione». ²² In effetti all'epoca in cui tali parole sono state scritte l'architettura e l'industria edile avevano contribuito – tra le altre cose – ad evitare quantomeno una potenziale insurrezione. Ma nessuna architettura – sia intesa come disciplina che come strumento funzionale all'economia politica – potrà mai evitare il “salto” rivoluzionario a cui il mondo si sta preparando. Anzi, è la stessa architettura – nelle strutture e nelle forme – che, in un certo senso e in maniera oggettiva, lo *pretende inconsapevolmente* – o comunque sembra tendere a qualcosa di ben diverso che gli angusti limiti proprietari odierni e la mole di giurisprudenza che la soffoca. Anche la stessa Zaha Hadid in un'intervista rilasciata a *El Croquis* fa intendere sottilmente che la ricerca di una dialettica totale e la continuità tra il pieno e il vuoto, tra spazio privato e spazio pubblico, tra lo spazio dell'edificio (*parte*, frattale urbano) e lo spazio della città (*tutto*) – campo di ricerca in cui essa stessa è da sempre impegnata – trova il suo ostacolo più grande negli attuali rapporti giuridici che gravano sull'intera società. ²³

D'altra parte nessuna urbanistica o architettura può e potrà evitare la sempre più spinta polarizzazione sociale e i conflitti in seno al contesto urbano e metropolitano che ne derivano. Polarizzazione che, alimentata continuamente dall'accumulo graduale di contraddizioni insite nel capitalismo – vedi la legge

marxiana della miseria crescente – che si riflettono sui corpi vivi sociali, si fa sempre più massiccia a scala *globale* – e agente sul piano *locale* –, generando al suo interno le potenzialità per una rivolta generalizzata – un incremento di quel caos che ci porta più vicini alla discontinuità verso l'ordine superiore. Lo dicono gli stessi organismi di controllo posti a capo del mondo, CIA in testa, la quale come visto paventa che quella che già chiama “guerra del futuro” sarà combattuta in seno al territorio metropolitano, permeato nella sua interezza, senza più alcun fronte, ma quartiere per quartiere, casa per casa, baracca per baracca.

Abbiamo visto come il divenire proceda per “salti”. Un valido sinonimo potrebbe essere “rovesciamento della prassi”. Ma cos'è storicamente un rovesciamento della prassi? Potremmo sintetizzarlo nel momento storico in cui dal caos si passa all'ordine successivo, o meglio quando la struttura e la sovrastruttura di una forma sociale di produzione coincidono sovrapponendosi, ossia quando la sovrastruttura da *determinata* diventa anch'essa *determinante*. Se prendiamo la vita della specie in divenire come *struttura* e in generale la coscienza da essa espressa come *sovrastruttura* – e non al contrario la coscienza come determinante della vita – nel momento rivoluzionario – nel “salto” – esse coincidono anticipando il nuovo che avanza. L'abbiamo visto ad esempio nelle produzioni cosiddette artistiche, nelle avanguardie, o nella scienza che avanza a grandi balzi attraverso l'intuizione, per poi consolidarsi attraverso l'intelligenza e la sistemazione delle sue scoperte. ²⁴

Rimanendo su tale piano, abbiamo studiato la straordinaria evoluzione di quello definito come *cervello sociale*, di cui oggi la Rete è l'espressione più evidente e fedele, simulando essa stessa nel suo funzionamento le connessioni neurali di un cervello biologico umano. Ebbene, oggi non stiamo raccogliendo i frutti di quanto espresso nell'ultima parte del secolo scorso, come sostiene Castells. Tutt'altro. Il mondo *non ha ancora visto niente* di questo aspetto del *cervello sociale* che nonostante tutto riflette ancora il funzionamento caotico derivante dall'attuale forma di produzione capitalistica, e la sua anarchia mercantile. Ma d'altro canto Internet non ha dato ancora grossi risultati dal punto di vista capitalistico. Rifugge al controllo, alla proprietà, al *copyright*, al profit-

to: ecco che allora questo strumento potrebbe avere la stessa funzione – poniamo semplicemente col condizionale d’obbligo – che hanno avuto le piramidi e tutta l’architettura fiorita durante la transizione neolitica millenni fa – ad esempio la megalitica. Uno strumento cioè per l’ulteriore salto evolutivo del *cervello sociale* stesso – e dell’umanità tutta – che genera in potenza una immensa capacità di auto-organizzazione virtuale e sociale – prolungata quindi effettivamente sul territorio – al di fuori dei parametri claustrofobici del presente. Un’organizzazione viva e sociale che segue il funzionamento complesso delle reti e che potrebbe erompere verso un futuro *altro*.

E allora veniamo al dispositivo cinematografico, altro aspetto sia materiale che simbolico del cervello sociale, da noi adoperato come *medium* d’indagine sul campo minato di queste potenziali terre di confine tra il caos e l’ordine futuro. Dopo averne studiato le origini e le tappe fondamentali della sua evoluzione possiamo ben dire che esso – nella sua interezza – è senza dubbio un’industria, e pertanto inscrivibile nella *struttura*: esso ha applicato l’estrema socializzazione del lavoro prima della stessa industria automobilistica ed è inevitabile che, come tutta l’industria, faccia parte del divenire sociale. E, di conseguenza, è proprio in quanto parte del divenire sociale che il cinema si fa espressione della sua dinamica, riflesso della coscienza, e pertanto sia anche *sovrastuttura* – visto che produce opere considerate artistiche: la rappresentazione della realtà, o meglio la sua *messa in forma*, sia essa il più possibile oggettiva sia espressa attraverso differenti simbolismi, conferisce a prodotti industriali come i film l’aspetto oggi reputato *artistico*. Opera d’arte in quanto il dispositivo cinematografico tende a restituire e mostrare le contraddizioni insite nel presente mettendole come detto *in forma*.

Ebbene, da questo punto di vista, il cinema in quanto sovrastuttura può divenire determinante? O meglio, può contribuire all’immaginazione di un futuro *altro*? E rispetto alla forma urbana? A questa domanda – dopo quanto analizzato e visionato in oltre un anno di lavoro – rispondiamo immediatamente con un secco no: attualmente nessuna opera cinematografica è stata ed è in grado di pensare un futuro urbano in antitesi totale – nelle forme – con l’esistente. Come abbiamo visto attraverso differenti opere – e differenti messe *in forma* – ciò che si limita a fare è un’estremizzazione in negativo dei caratteri ora pre-

sentiti, conservati nei loro contenuti; oppure un continuo rivangare dei suoi soliti luoghi comuni. Non intendiamo incolpare di questo il singolo autore, regista o casa di produzione: l’ideologia dell’*eterno presente* grava ancora pesantemente sui cervelli, che hanno il brutto vizio di proiettare – sia nel passato che nel futuro della specie e del mondo (le serie animate de *I Flintstones* e de *I Jetson* insegnano) – i caratteri della società borghese attuale, ritenendo il capitalismo eterno e non – come le altre forme di produzione viste – transitorio verso uno stadio sociale superiore. Ma quello che il cinema non ce la fa a cogliere e proiettare in un futuro antitetico sul piano urbano lo compensa nel riflettere ciò che si manifesta oggi sul piano sociale.

Attualmente nella produzione cinematografica si riflette la società mondiale colta in tutta la sua degenerazione e in tutto il suo fremito come forse mai prima d’ora. La rappresentazione della realtà – ripetiamo: attraverso differenti messe *in forma* – si fa sempre più intensa ed è curioso osservare come essa trovi in Hollywood o comunque negli Stati Uniti uno dei suoi ambienti più fecondi. Per sua stessa natura il cinema non può non registrare ciò che la società esprime: è anche per questo che oggi troviamo le sue produzioni più *vitali* là dove la società stessa è più in fermento. Prendiamo gli Stati Uniti: Cesare Pavese sosteneva che l’America è un gigantesco teatro dove i drammi del mondo vengono rappresentati in anteprima. Proprio lì dove lo stesso capitalismo è più contraddittorio, più forte e *più gravido di trasformazione*. Lo scontro sociale e urbano negli USA è di casa, tanto che neanche opere considerate minori come le serie TV ad esempio possono eludere l’atmosfera sociale da “caduta dell’impero” che ivi si respira.

Bisognerebbe rendere omaggio agli sceneggiatori di Hollywood – o comunque statunitensi anche al di fuori dell’*Industry* (così come viene definita la stessa Hollywood). Essi dimostrano di essere una fucina attiva che vede e riflette su carta e pellicola la realtà sociale che li circonda. Il discorso potrebbe essere allargato a tutta l’industria della cultura *made in USA* (dove d’altro canto non mancano, come in ogni altra parte del mondo, autentiche produzioni spazzatura) ma preferiamo attenerci al solo mondo della pellicola – mondo i cui confini oggi sono sempre più sfumati grazie anche all’uso delle moderne

tecnologie che consentono la compenetrazione tra aspetti un tempo separati dell'industria cosiddetta d'evasione.

Purtroppo, al di là di particolari opere, risulta difficile allargare i toni di quanto detto al continente europeo, in modo speciale all'Italia, dove, immemore della sua fertile stagione degli anni Settanta, prevale oggi quel miscuglio di *politicamente corretto*, buonismo, impegno civile – fin troppo spesso semplicemente servile –, intellettualismi spiccioli e tanta di quella ideologia che una volta sarebbe stata bollata come piccolo borghese, di cui è sia genitrice che vittima. Intendiamoci, stiamo facendo un discorso generale che non esclude affatto le canoniche e obbligatorie eccezioni alla regola. Ma è significativo di come l'Italia e l'Europa vestano i panni di tutto ciò che noi europei abbiamo sempre creduto fosse *america*, mentre negli *states* il cinema si fa strumento di profonda indagine sociale – al di là dei finali dei film stessi, delle loro morali consolatorie e rincuoranti (spesso imposti dai loro stessi apparati governativi e produttivi) quello che proprio non possono eludere è la fertile condizione sociale in cui si trovano a vivere. E non c'è da stupirsi neanche che Hollywood sia, al di là del *glamour* che riempie le pagine dei giornali e i servizi televisivi, una fucina di elaborazione critica: se oggi si vuole trovare un nuovo Shakespeare lo si cerchi in America, possibilmente negli *studios* della California. Shakespeare è stato il cantore del nascente imperialismo inglese, il prometeo letterario del colonialismo europeo. Mentre oggi gli sceneggiatori e scrittori europei assomigliano a Nerone mentre declama le fiamme che divorano Roma. Ogni fase storica ha l'immagine riflessa che merita.

Ripetiamo, non vogliamo appiattare su tale discorso ogni opera cinematografica che viene prodotta al di fuori dei confini USA, ci mancherebbe. Del resto questo lavoro di tesi si compone di molti film non americani che sono – almeno per come abbiamo potuto appurare analizzandoli in funzione del nostro punto di vista – quanto di più interessante sulla scena cinematografica più recente. Questo discorso appena fatto resta valido dal punto di vista degli indirizzi intrapresi e seguiti dai sistemi industrial-cinematografici nazionali. Ma, potendo tralasciare per un momento tale punto di vista, ci si accorge facilmente di come il cinema più fecondo, maggiormente in grado di riflettere la dinamica sociale che scorre incessante dinanzi all'obiettivo della macchina da pre-

sa, fiorisca in vista di determinate aree geografiche del pianeta, specie dalla sua intera *periferia centrale* estesa al globo. Abbiamo visto la *banlieue* parigina, napoletana, milanese, ecc., gli *slum* del cosiddetto "Terzo Mondo", la Cina – autentica polveriera sociale –, il territorio metropolitano di Los Angeles e New York, la linea di confine tra Messico e USA, la soffocante crescita urbana di Tokyo e i suoi effetti – simboleggiati (di nuovo: messi *in forma*) – sul corpo umano: insomma tutte quelle opere che sono frutto e riflesso di precise determinanti.

Possiamo dire a ragione che il dispositivo cinematografico, il suo essere *medium*, rifletta senz'altro la condizione del mondo attuale. Resta da vedere se questo riflesso possa trasformarsi in qualcosa di più. Ossia se possa aiutare ad alimentare quel *sogno di una cosa* di cui basta avere coscienza per possederlo realmente, per conquistarlo; quella spinta fisiologica a cui oggi anela – spesso inconsapevolmente – l'uomo verso una condizione futura che sia pienamente umana non più alienata da sé, dagli *altri* e dall'umanità intera.

Facciamo qualche esempio e prendiamo in considerazione alcuni film precedentemente analizzati. Alcuni di essi si sono rivelati di prezioso aiuto nella formulazioni di soluzioni immaginate e messe *in forma* da anteporre a questo presente.

Prendiamo ad esempio i due *Tetsuo*: la metropoli attuale – cancro del pianeta e sulla specie umana – ne esce letteralmente distrutta (azione: *distruzione*) ed è così – e solo così – che l'uomo torna ad essere tale e non più ingragnaggio o appendice della *macchina*.

Prendiamo i già citati *Into the Wild*, *The Village* e *La Zona*: ci suggeriscono che l'esigenza di un qualcosa di diverso dal presente è sempre più sentita ed anelata anche se oggi si concretizza o in individualismi sterili o in più o meno piccoli surrogati della stessa società che vorrebbero abbandonare, oltre al fatto – restando più strettamente sul piano urbano-architettonico – che è possibile progettare (azione: *rovesciare la prassi*) e non lasciare la crescita urbana al caos e al caso (azione: *costruzione cosciente*).

Pensiamo a *The Truman Show* e allo stesso personaggio di Truman, riflettente una condizione generalizzata, il suo estremo bisogno di defezionare

l'insieme delle condizioni sociali e urbane che lo tenevano prigioniero senza e allo stesso tempo con *violenza*.

Ecco che il cinema, oltre alla lucida analisi critica vista ad esempio in *Gomorrah*, ne *L'odio*, in *Crash – Contatto fisico*, in *Still Life* (subdola e mascherata e proprio per questo ancora più efficace), in *Città di Dio*, ne *Il suo nome è Tso-tsi* (solo per citarne alcuni) tenta anche di contribuire a ricreare nel corpo di chi guarda quell'esigenza prettamente umana volta alla negazione dell'esistente. Oggi che la società si specchia fedelmente nelle sue sovrastrutture come il cinema, si fa più impellente la necessità ad andare oltre: non solo *critica* quindi ma *progetto* per la nuova società che verrà: la negazione dell'esistente (che a sua volta nega il suo trapasso) come affermazione di una società futura.

Sembra quasi che più il tempo passi, più il mondo si faccia *infiammabile*. Il bello – espressione che dipende ovviamente dal punto di vista assunto nell'osservazione – è che i sempre più numerosi fenomeni di rivolta sociale in seno alle metropoli (e dove sennò?) stanno assumendo forme – o meglio non-forme – mai viste nelle esperienze passate, riflettenti anch'esse il funzionamento delle strutture a rete abbondantemente indagate nella stesura del presente lavoro.

Di fronte a tali fenomeni c'è chi tira in ballo la questione delle *moltitudini*, chi delle *minoranze antagoniste* (come possono oltre un miliardo di salariati – 1,3 miliardi per inciso – e i quasi un miliardo di disoccupati e sottoccupati del mondo, senza contare chi è semplicemente superfluo al Capitale in processo, essere *minoranza?*), chi quindi pretende semplicemente di schedare, fotografare staticamente attraverso l'obiettivo della sociologia una situazione mutevole ed estremamente dinamica senza di fatto riuscire a vedere la realtà sociale come un insieme di molecole sociali che si surriscaldano polarizzandosi attorno a due poli – o classi che dir si voglia.

Possiamo semplificare tutte le derive semantiche di cui la nostra epoca abbonda e chiamare le cose col loro vero nome: la rivolta – ogni rivolta, anche se con epifenomeni di gran lunga differenti – è dell'*uomo*, dell'essere umano in-

contro un sistema di produzione antiumano, che veramente sta riducendo il pianeta ad una Necropoli, giusto per citare ancora Mumford.

Dice Marx: «Una rivolta industriale può essere parziale fin che si vuole; non perciò meno racchiude un'anima universale; la rivolta politica può essere universale fin che si vuole; non perciò meno essa cela sotto il suo aspetto più colossale uno spirito angusto. Lo si è visto. Anche se si verifica in un solo distretto industriale, una rivoluzione sociale si colloca su un piano di totalità perché è una protesta dell'uomo contro la vita disumanizzata, perché parte dal punto di vista di ogni individuo reale, perché la *Gemeinwesen* (comunità, collettività) da cui esso si sforza di non essere più isolato, è la vera comunità dell'uomo, l'essere umano».

Per comprendere meglio tale discorso citiamo un passo tratto dalle conclusioni di Cavalletti al suo libro *La città biopolitica*: «Vi è in effetti la più stretta relazione fra la teoria dell'alienazione elaborata nei *Manoscritti* e il tema della popolazione eccedente (o, nei termini del Capitale, dell'"esercito industriale di riserva"), ossia la critica marxiana al "principio di popolazione". Nel terzo manoscritto si legge:

"Quando l'economia politica sostiene che la domanda e l'offerta si coprono sempre, dimentica immediatamente che in base a un'altra sua stessa affermazione l'offerta di *uomini* (teoria della popolazione) supera sempre la domanda, e che quindi se si ha di mira il risultato essenziale dell'intera produzione – l'esistenza degli uomini – la sproporzione tra domanda e offerta trova la sua espressione più risoluta".

Questo accenno ottiene notoriamente un primo grande svolgimento nei *Lineamenti fondamentali dell'economia politica*, nei quali Marx rivela e distingue i due significati opposti del *surplus* di popolazione:

"[...] nella condizione dell'appropriazione del lavoro eccedente altrui è implicito che alla popolazione necessaria – ossia alla popolazione che rappresenta il lavoro necessario, il lavoro occorrente per la produzione – si aggiunge una popolazione eccedente che non lavora [...] Ma quando parlano di popolazione eccedente gli economisti non si riferiscono a questa popolazione eccedente oziosa. Viceversa essa – poiché la sua attività consiste nel consumare – dai fanatici della popolazione viene, e giustamente (coerentemente), trattata come

popolazione necessaria. L'espressione popolazione eccedente si riferisce esclusivamente alla capacità lavorativa, ossia alla *popolazione necessaria; all'eccedenza di capacità lavorativa*".

Questo passo, che concerne l'accumulazione di capitale e il lavoro alienato, già contiene la definizione di "esercito industriale di riserva", e permette di indicare l'analogia tra produzione di eccedenza nel lavoro e produzione necessaria, ovvero di precisare il nesso della critica della nozione di popolazione con la teoria dell'estraniamento esposta nei *Manoscritti*. Lavorando, producendo il bisogno vitale di cui dovrà poi ancora riappropriarsi, cioè in uno con l'estraniamento in sé, l'uomo produce non solo il numero più o meno ristretto dei consumatori improduttivi ed economicamente necessari, ma anche la continua possibilità della propria eccedenza rispetto alla "giusta" popolazione. È così il lavoro che produce la sua mancanza. Lavoro estraniato significa però anche posizione di un bisogno estraniato. Ciò vuol dire, in sintesi estrema, che nella critica del bisogno alienato [...] ne va precisamente la distruzione del concetto di popolazione. In altre parole, se "urbanizzazione" ricopre il senso spaziale di "popolazione", quando "la luce, l'aria, la più elementare pulizia di cui anche gli animali godono cessa di essere un bisogno per l'uomo", tutto deve essere visto non nel senso del *preurbanisme*, non nell'orizzonte di possibilità dell'*urbanisme*, ma in quello della sua distruzione. Si tratta esattamente dello stadio in cui il rapporto di sicurezza, che secondo Marx assicura il bisogno estraniato, egoistico, a se stesso, può essere spezzato.

Nelle ultime pagine di *Miseria della filosofia*, si dà l'esempio di una rivoluzione che inizia prima di tutto come rivoluzione dei bisogni. La grande industria concentra in un unico luogo una massa di persone tra loro sconosciute: queste sono riunite ma, insieme, divise tra loro e perciò *tutte insieme* isolate e divise dai capitalisti. Certo anche in questo la fabbrica appartiene al vecchio modello del capitale, reso oggi obsoleto, come a spiegato Deleuze, dalla metastabilità, dalla modulazione di ogni salario, dalle sfide continue, dai concorsi infiniti del nuovo capitalismo d'impresa. Quel vecchio modello, però, non solo conosceva già il sistema degli incentivi ma conteneva *in nuce* anche il proprio superamento, poiché si innestava nel campo delle opposizioni molteplici e degli antagonismi differenziati che definisce l'economia politica.

Anche le mutazioni del capitalismo corrispondono, sul piano storico, a questi antagonismi, e l'impresa non sostituisce la fabbrica se non per esaltarla. Ora, per Marx questa vecchia fabbrica era anche il campo di possibilità di una nuova forma politica. Gli operai non soltanto venivano riuniti nella reciproca opposizione ma potevano sciogliersi da questo primo antagonismo per unirsi ancora in *coalizione*.²⁵

Oggi la *coalizione* marxiana si è evoluta dialetticamente agli effetti oggettivi della legge della miseria crescente e non riguarda più semplicemente gli operai attivi o il classico "esercito industriale di riserva": la *coalizione* potenziale si è allargata a tutti coloro che in un modo o nell'altro sono di fatto sovrappopolazione relativa, espulsi e non riassorbibili nella produzione ma che galleggiano in essa attraverso i canali informali e flessibili al di fuori dei parametri che regolano il ciclo produttivo stesso. È questa nuova *coalizione* – potenziale perché segue le sue determinanti, ossia non è pensata *coscientemente* a monte della molla che la fa scattare – che sta emergendo con forza e numero in differenti aree metropolitane del globo.

Ed è questo che più spaventa gli adoratori dell'ordine costituito, del controllo (biopolitico o semplicemente disciplinare) e della sicurezza dello e nello status quo: una rivolta anonima e non-costruttiva. Ogni Stato ha potuto "riconoscere" anche la forza sociale più irriducibile, ad esempio muovendole guerra per obbligarla al compromesso. Ma non ha mai potuto riconoscere l'*anti-forma* che emerge distruttiva e nulla rivendica all'interno della società esistente. Dalle *banlieues* francesi alle città greche, dai distretti industriali cinesi alle località del mondo che le cronache citano appena, la rivolta dell'uomo non corrisponde già più alle sue stesse motivazioni immediate. Per questo è difficile da capire.

Nel prequel mettevamo in evidenza come oggi l'unica comunità possibile – comunità totalmente fittizia – sia quella messa in atto dal Capitale che lega a sé ogni essere vivente, o come ingranaggio o come appendice – se non *eliminato* in quanto superfluo. «Dominando la legge del valore, il capitale domina gli uomini; più precisamente, a mano a mano che si incarna e si antropomorfizza, esso succhia agli uomini, esso succhia agli uomini tutte le forze e la loro materialità. Essi vengono in tal modo ridotti a puri spiriti che ricevono, adesso,

la propria sostanza dal capitale il quale, in quanto comunità materiale, è divento anche natura»,²⁶ scriveva Camatte. Ma è sempre pur vero che coloro espulsi dal sistema-Capitale perché superflui costituiscono un'oggettiva, dialettica e potenziale comunità-contro (l'aggiornata *coalizione* marxiana), antitesi dello stesso essere-Capitale: in questo caso è *Matrix* a contribuire l'elaborazione di quel processo immaginifico come formulazione dell'azione.

Ed è all'interno di questa comunità-contro che l'individuo-molecola – questo atomo sociale buchaniano – potrà trovare le connessioni di classe – perché di questo si tratta – e passerà dall'alienazione al senso di appartenenza, si aggregerà, si polarizzerà, si farà organismo nuovo e completo, embrione della futura *Gemeinwesen* pienamente umana *ri-connessa* alla primordiale. *Sta già succedendo*, questa *anti-forma sta già auto-organizzandosi spontaneamente* in seno alla società borghese attuale che gli è, e sarà, sempre più ostile attraverso i suoi apparati disciplinari. Una comunità anti-formista ed organica – ossia che nega per il suo stesso modo di essere (e non per quello che pensa di sé) la forma sociale presente – contrapposta alla disorganica comunità del Capitale. E lo scontro tra le due è tutt'ora in corso – tra alte e più basse intensità: come visto, e come la Storia ci ha insegnato, ciò che farà prevalere l'una sull'altra sarà *semplicemente una questione di forza*. È dal suo risultato che dipenderà o meno l'avvento della nuova società e quindi della nuova forma urbana.

Ecco che allora anche in tale senso ritorna la funzione attiva del *cervello sociale*-Internet (auto-organizzazione delle reti sociali in vista della prassi) e la spinta fisiologica alla critica e alla possibile immaginazione come negazione del presente e sua defezione da parte del *cervello sociale*-cinema.

Il campo d'azione di questo scontro di forze è certamente lo spazio metropolitano globale: «All'affermazione di Schmitt secondo cui non vi è un principio spaziale che non sia anche politico né un'idea politica che non sia spaziale, corrispondono ora le parole di Marx: "non si dica che il movimento sociale esclude il movimento politico. Non vi è mai movimento politico che non sia sociale nello stesso tempo". Falsa è però qualsiasi pretesa di isolare un "movimento", come "movimento antagonista", poiché proprio allora esso resterà inerte rispetto all'opposizione dinamica del sociale; perniciosa, quindi, è la po-

litica che tende al movimento, o viene in nome del movimento. A essa risponde invece un'azione rivoluzionaria che non potendo astrarre dal movimento e dall'antagonismo già in atto tenderà, come una lotta contro la lotta stessa, a diventare inapparente. Contro ogni ipostasi, essa vuole "esistere tanto pienamente che non occorre vederla muoversi rispetto a qualcosa, per sapere che si sta muovendo" (G.Stein). "L'associazione che escluderà le classi e il loro antagonismo" sarà un'associazione non più politica e priva di ogni carattere spaziale».²⁷

Concludendo e riassumendo: è lo stesso capitalismo che produce in continuazione le basi materiali per il suo superamento e allo stesso tempo quegli utensili vivi – suoi anticorpi – che rappresentano una forza – per ora – potenziale di negazione e distruzione (*distruzione liberatrice*, come ricordato in precedenza con l'esempio di Michelangelo dinanzi al marmo inerte): «La società borghese, basata sullo scambio di valore, genera rapporti di produzione e circolazione che rappresentano altrettante mine per farla esplodere. Esse sono una massa di forme che si oppongono alla unità sociale, il cui carattere antagonistico non potrà mai essere eliminato attraverso una pacifica metamorfosi. D'altra parte, se noi non potessimo già scorgere nascoste in questa società – così com'è – le condizioni materiali di produzione e di relazioni fra gli uomini, corrispondenti ad una società senza classi, ogni sforzo per farla saltare sarebbe donchisottesco»²⁸ spiega Marx nei *Grundrisse*.

Dicevamo che nell'esposizione di tali conclusioni di tesi saremmo stati *radicali*, nel senso che saremmo andati direttamente alla radice delle cose. Ci pare di aver mantenuto tale promessa: solo attraverso la negazione totale di questo presente e di ogni sua categoria, specie quelle riflesse *nel pensiero*, è possibile aspettarsi un futuro altro per la specie umana e per quella culla che l'ha vista crescere – la forma urbana. Prima che questa si trasformi nella nostra tomba.

Il sogno di una cosa di cui basta avere coscienza per possederla realmente, solo questo, e il dispositivo cinematografico sarà lì, di nuovo presente a memorizzare la dinamica sociale e urbana del divenire del mondo, verso l'autentica metropoli globale aperta, condivisa e comunitaria, finalmente or-

ganica con la biosfera e le altre sue parti e libera da tutte le contraddizioni che oggi la attanagliano. La strada per giungere alle sue *porte ideali* non può che essere rivoluzionaria. Non ci sono vie di mezzo, non ci sono piagnistei verso *altri mondi possibili* invischiati però in questo presente e nei suoi riti.

Servendoci delle parole di Debord concludiamo rispondendo alla domanda inizialmente postaci in senso lato da Mumford: solo dopo la morte e il superamento del capitalismo *tout court* sarà possibile vedere, o meglio pre-vedere, progettare «una nuova Atene o una Firenze da cui nessuno sarà respinto, estesa sino ai confini del mondo; e che, avendo abbattuto tutti i propri nemici, potrà infine dedicarsi gioiosamente alle vere divisioni e alle rivalità senza fine della vita storica. Chi può ancora credere ad un esito meno radicalmente realistico? Sotto ogni risultato e ogni progetto di un presente infelice e ridicolo, si vede ormai scritto il *Mane, Tekel, Fares* che annuncia la caduta infallibile di tutte le città dell'illusione».²⁹

¹ Confucio cit. in Manuel Castells, *La nascita della società in rete*, Università Bocconi, Milano 2008, p. 1.

² Patrick Geddes, *Città in evoluzione*, Il Saggiatore, Milano 1970, pp. 10-11.

³ Lewis Mumford cit. in Giandomenico Amendola, *La città postmoderna. Magie e paure della metropoli contemporanea*, Laterza, Roma-Bari 1997, p. 235.

⁴ Fase di conservazione del modo di produzione capitalistico: diminuisce il numero dei salariati produttivi, aumenta grandemente la produttività, aumenta il numero dei salariati improduttivi, staziona la massa salariale, giganteggiano i profitti.

⁵ Fase di consolidamento del modo di produzione capitalistico: aumenta il numero dei salariati produttivi, aumenta il numero degli improduttivi, aumenta la massa salariale, aumentano i profitti.

⁶ Cfr. Le Corbusier, *Verso una architettura*, Longanesi & C., Milano 2001.

⁷ «Il capitale ha potuto dunque seguire a svilupparsi, malgrado non abbia mai cessato di trascinare in sé, del pari incrementate, le contraddizioni che lo minano ab origine, grazie a una duplice disponibilità storica di spazi: spazi termodinamici/territoriali (economico-politici stricto sensu) e spazi biologico-genetici/esistenziali (economia politica della vita in senso lato). Non alto sta a mostrare la storia della colonizzazione planetaria da parte dell'economia politica capitalista, come non altro sta a mostrare la storia della colonizzazione economico politica della vita umana, se non il processo a grado a grado della valorizzazione capitalistica per acquisizioni sempre più ampie e più generalizzate, e sempre più profonde e generalizzate, di livelli d'organizzazione dell'esistente nei quali riciclare, in accelerazione crescente, tanto i modi e i rapporti di produzione del valore, quanto le ineliminabili e irrisolte contraddizioni che la valorizzazione inerisce. Il periodo ultimativo che stiamo vivendo è il periodo in cui, completata l'opera di colonizzazione teleologica tanto del sistema termodinamico come del "sistema uomo", colmato ogni spazio residuo possibile, esaurito il campo dei "salti di qualità" praticabili in direzione dello sviluppo produttivo espresso in termini di crescita esponenziali, il capitale viene a urtare contro i suoi limiti insuperabili, venendogli a mancare ogni dimensione ulteriore di trascendenza a livelli d'organizzazione superiori. A questo punto, la forza d'inerzia del suo stesso processo di crescita è il limite critico contro il quale si trova a cozzare. Gli si impone un'inversione di tendenza: il passaggio pressoché repentino da un modo di sviluppo esprimibile in termini di crescita esponenziali a un modo d'equilibrio a sviluppo zero. È ciò che gli scienziati cibernetici del Massachusetts Institute of Technology (MIT) – e non soltanto loro – hanno appena finito di confessare, con tutto il falso "distacco" e la simulata "obiettività neutrale" che caratterizza la falsa coscienza scientifica; null'altro di nuovo aggiungendo, quanto a sostanza, a ciò che la dialettica radicale aveva preannunciato, con Marx e con Engels, oltre un secolo addietro: l'inevitabile corsa del capitale, quale modo di produzione economico-politico, verso una crisi autodistruttiva irreversibile». Giorgio Cesarano, Gianni Collu, *Apocalisse e rivoluzione*, Dedalo, Bari 1973, pp. 14-15.

⁸ Matteo Clemente, *Estetica delle periferie urbane. Analisi semantica dei linguaggi dell'architettura spontanea*, Officina, Roma 2005.

⁹ Consultabile all'indirizzo <http://sconfinamenti.splinder.com/post/18725447>

¹⁰ Cfr. Serge Latouche, *La scommessa della decrescita*, Feltrinelli, Milano 2007.

¹¹ Consultabile all'indirizzo <http://sconfinamenti.splinder.com/post/18725447>

¹² Consultabile all'indirizzo <http://sconfinamenti.splinder.com/post/18725447>

¹³ Cfr. Giordano Bruno, *Spaccio de la bestia trionfante*, Rizzoli, Milano 1985.

¹⁴ Murray Bookchin, *I limiti della città*, Feltrinelli, Milano 1975.

¹⁵ Friedrich Engels, *Antidühring*, consultabile all'indirizzo

<http://www.marxists.org/italiano/marx-engels/1878/antidühring/index.htm>

¹⁶ Cfr. D'Arcy Thompson, *Crescita e forma. La geometria della natura*, Bollati Boringhieri, Torino 2001.

¹⁷ «Si deve dire, a proposito di questa inafferrabilità dei tratti reali del capitale nell'epoca del suo dominio totalitario, che la manifestazione più scoperta e accecante del feticismo e della mistificazione dei rapporti sociali creati dal suo sviluppo, ci viene offerta dal concetto accettato da tutte le teorie "innovatrici" – critiche o apologetiche – di "società industriale" e della sua sottocategoria: "società dei consumi". Questo concetto, espressione di una mistificazione operata dal capitale nei rapporti sociali, diventa possibile nella misura in cui il processo di valorizzazione (dunque i bisogni di vita del capitale) domina in maniera crescente e sempre più esclusiva il processo lavorativo, cioè quello che Marx definiva come ricambio organico tra l'uomo e la natura, attività finalistica rivolta alla creazione di valori d'uso. Nella misura in cui si produce un'identità crescente tra questi due processi, il capitale tende a presentare i propri bisogni complessivi come immediatamente ed esclusivamente identici ai bisogni della specie umana; in effetti, dato il dominio reale del proprio essere, questa mistificazione appare razionalmente fondata, dal momento che socialità, convivenza, costumi, linguaggio, desideri o bisogni, in una parola l'essere sociale degli uomini, non sono divenuti altro che le necessità di valorizzazione del capitale, componenti interne della riproduzione allargata di se stesso» (Giorgio Cesarano, Gianni Collu, *Apocalisse e rivoluzione*, cit., p. 163). «Quella particolare e specifica tecnica di propaganda che il potere economico dispiega per produrre a livello di "psicologia di massa" un riflesso condizionato di domanda (in realtà di consenso) all'offerta di merci programmata e preconstituita è l'aspetto fenomenico di un capovolgimento sostanziale: il capovolgimento forzoso della meccanica classica che l'ideologia liberale attribuiva alle leggi del mercato. Non è più la domanda che stimola la produzione e l'offerta di determinate merci, ma la produzione globale di merci – e di "valore" di quelle merci – che produce una domanda coatta. L'universo produttivo diviene così totalizzante, in quanto ha parte attiva e determinante sull'intero arco produzione-consumazione della merce e sul consumatore stesso, integrato nella logica dinamica del processo di produzione globale. In altre parole, il rapporto dialettico produttore-consumatore, un tempo spacciato per il terreno della competitività incentiva dalla parte degli interessi produttivi e della libera scelta dalla parte degli interessati fruitori, appare oggi del tutto integrato nel processo di produzione globale, che "fabbrica", in una sorta di catena di montaggio continua e complessiva, le merci, il desiderio condizionato di tali merci e la sublimazione condizionata in valori sociali della soddisfazione di tali desideri». Giorgio Cesarano, Eddie Ginosa, *L'utopia capitalista* cit. in *Apocalisse e rivoluzione*, cit., p. 201.

¹⁸ Amadeo Bordiga cit. in Luigi Gerosa, *L'ingegnere "fuori uso". Vent'anni di battaglie urbane-stiche di Amadeo Bordiga. Napoli 1946-1966*, Fondazione Amadeo Bordiga, Formia 2006, p. 276.

¹⁹ Lenin, *Che Fare?*, consultabile all'indirizzo <http://www.marxists.org/italiano/lenin/1902/3-chefare/cf5.htm>

²⁰ Lettera di Marx ad Arnold Ruge del settembre 1843 consultabile all'indirizzo <http://www.filosofico.net/carteg.htm#11>

²¹ È uno scienziato indipendente, scrittore e ricercatore ambientalista che vive in Cornovaglia, nel sud ovest dell'Inghilterra. Il suo maggiore merito scientifico è di aver interpretato, con la teoria di Gaia, la terra. Egli per primo ha inteso la Terra con tutte le sue funzioni come un unico superorganismo.

²² Le Corbusier, *Verso una architettura*, cit., p. 243.

²³ Luis Rojo De Castro, *Coversation with Zaha Hadid in El Croquis. Zaha Hadid 1983-2004*, Richard Levene editore, El Escorial 2004.

²⁴ «Per Thomas Kuhn, autorevole storico della scienza, tra "scienza rivoluzionaria" e "scienza normale" c'è una differenza fondamentale: la prima rompe con la tradizione, mentre la seconda vi

apporta un cambiamento che serve a preservarla. Quando si compie un lavoro scientifico "normale", si ampliano teorie e si affinano le osservazioni, sicché le conoscenze crescono secondo un processo di accumulazione. Quando invece avviene una rivoluzione scientifica, si rigettano teorie fino ad allora ritenute sacre e le si sostituisce con delle nuove, sicché alla fine gli scienziati vedono il mondo in una luce diversa». Mark Buchanan, *Nexus*, Milano 2004, p. 49.

²⁵ Karl Marx cit. in Andrea Cavalletti, *La città biopolitica. Mitologie della sicurezza*, Bruno Mondadori, Milano 2005, pp. 235-238.

²⁶ Jacques Camatte, *Il capitale totale. Il "capitolo VI" inedito de "Il Capitale" e la critica dell'economia politica*, Dedalo, Bari 1976, p. 427.

²⁷ Andrea Cavalletti, *La città biopolitica. Mitologie della sicurezza*, cit., pp. 223-224.

²⁸ Karl Marx, *Lineamenti fondamentali della critica dell'economia politica: 1857-1858*, La Nuova Italia, Scandicci (FI) 1997.

²⁹ *Mane, Tekel, Fares*: «Daniele, 5, 25-8. È un riferimento a Baltazar, l'ultimo satrapo babilonese, cui la scritta in questione (equivalente a "Giudicato, Condannato, Distrutto") annunciò l'imminente caduta poco prima che fosse ucciso». Guy Debord, Prefazione alla quarta edizione italiana (1979) in *La società dello spettacolo*, Massari, Bolzena (Viterbo) 2002, p. 38.

19/75, *Le forme di produzione successive nella teoria marxista*, Edizioni 19/75, Torino 1980.

AA. VV., *Immagini della città. Una sperimentazione sullo spazio cinematografico*, Thema, Bolohna 1989.

AA. VV., *Oltre la città, la metropoli*, Electa, Milano 1989.

AA.VV., *Gli elementi del progetto*, Alinea, Firenze 1991, p. 165.

AA.VV. (a cura di Gian Piero Brunetta), *Storia del cinema mondiale*, Einaudi, Torino 1999.

AA. VV. (a cura di Umberto Cao e Stefano Catucci), *Spazi e maschere*, Meltemi, Roma 2001.

AA. VV. (a cura di Valeria Giordano), *Linguaggi della metropoli*, Liguori, Napoli 2002.

AA. VV. (a cura di Paolo Prezzavento), *La città e la violenza. I mondi urbani e post-urbani di James G. Ballard*, Otium/Pierluigi Paoletti Editore, Ascoli Piceno 2007.

AMENDOLA GIANDOMENICO, *La città postmoderna. Magie e paure della metropoli contemporanea*, Laterza, Roma-Bari 1997.

AMMERMAN ALBERT, CAVALLI-SFORZA LUIGI LUCA, *La transizione neolitica e la genetica di popolazioni in Europa*, Bollati Boringhieri, Torino 1986.

ARGAN GIULIO CARLO, *Storia dell'arte italiana. Il Rinascimento*, Sansoni, Firenze 2006.

ASIMOV ISAAC, *Cronache della Galassia*, Mondadori, Milano 1994.

AUGÉ MARC, *Nonluoghi. Introduzione a un'antropologia della surmodernità*, Elèuthera, Milano 1994.

BALLARD JAMES G., *Il condominio*, Feltrinelli, Milano 2003.

BALLARD JAMES G., *Regno a venire*, Feltrinelli, Milano 2006.

BATESON GREGORY, *Mente e natura*, Adelphi, Milano 2006.

BEBEL AUGUST, *La donna e il socialismo*, Savelli, Milano 1971.

BENEVOLO LEONARDO, *Storia dell'architettura moderna*, Laterza, Roma-Bari 1997.

BENEVOLO LEONARDO, *La città nella storia d'Europa*, Laterza, Roma-Bari 2004.

BENJAMIN WALTER, *Angelus novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino 1962.

BENJAMIN WALTER, *Parigi, capitale del XIX secolo*, Torino, Einaudi, 1986.

BENJAMIN WALTER, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Einaudi, Torino 2000.

BENJAMIN WALTER, *I "passages" di Parigi*, Einaudi, Torino 2007.

BERTOZZI MARCO, *Il cinema, l'architettura, la città*, Editrice Librerie Dedalo, Roma 2001.

BUCHANAN MARK, *Ubiquità*, Mondadori, Milano 2003.

BUCHANAN MARK, *Nexus*, Mondadori, Milano 2004.

BUCHANAN MARK, *L'atomo sociale. Il comportamento umano e le leggi della fisica*, Mondadori, Milano 2008.

CAMATTE JACQUES, *Il capitale totale. Il "capitolo VI" inedito de "Il Capitale" e la critica dell'economia politica*, Dedalo, Bari 1976.

- CAMPANELLA TOMMASO, *La città del Sole*, Newton & Compton, Roma 2002.
- CASAVOLA MASSIMO, PRESICCE LUISA, SALVATORE SANTUCCIO, *L'attore di pietra*, Testo&Immagine, Roma 2001.
- CASETTI FRANCESCO, *L'occhi del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Bompiani, Milano 2005.
- CASTELLS MANUEL, *La nascita della società in rete*, Università Bocconi, Milano 2008.
- CATUCCI STEFANO, *Introduzione a Foucault*, Laterza, Roma-Bari 2005.
- CAUSO MASSIMO, PAGANELLI GRAZIA, *Il vento e la città: il cinema di Amir Naderi*, Milano, Il Castoro, 2006.
- CAVALLETTI ANDREA, *La città biopolitica. Mitologie della sicurezza*, Bruno Mondadori, Milano 2005.
- CAVALLI-SFORZA LUIGI LUCA, CAVALLI-SFORZA FRANCESCO, *Chi Siamo? La storia della diversità umana*, Mondadori, Milano 1994.
- CESARANO GIORGIO, COLLU GIANNI, *Apocalisse e rivoluzione*, Dedalo, Bari 1973.
- CESARANO GIORGIO, *Manuale di sopravvivenza*, Bollati Boringhieri, Torino 2002.
- CHILDE VERE GORDON (a cura di Alessandro Bianchi e Mario Liverani), *La rivoluzione urbana*, Rubettino, Soveria Mannelli (CZ) 2004.
- CLARK ANDY, *Natural-born cyborgs. Minds, Technologies, and the Future of Human Intelligence*, Oxford University Press, 2003.
- CLEGG EDWARD, *Homo sapiens. Introduzione alla biologia umana*, Bollati Boringhieri, Torino 1977.
- CLEMENTE MATTEO, *Estetica delle periferie urbane. Analisi semantica dei linguaggi dell'architettura spontanea*, Officina, Roma 2005.
- COLUSSO PAOLO FEDERICO, *Wim Wenders. Paesaggi, luoghi, città*, Testo & Immagine, Torino 1998.
- CRESTI CARLO, *Cinema e architettura*, Angelo Pontecorboli Editore, Firenze 2002.
- D'ARCY THOMPSON, *Crescita e forma. La geometria della natura*, Bollati Boringhieri, Torino 2001.
- DAVIS MIKE, *Il pianeta degli slum*, Feltrinelli, Milano 2006.
- DE BENEDETTI MARIA, PRACCHI ATTILIO, *Antologia dell'architettura moderna*, Zanichelli, Bologna 1997.
- DEBORD GUY, *La società dello spettacolo*, Massari, Bolsena 2002.
- DE ROSNAY JOËL, *L'uomo, Gaia e il Cibionte. Viaggio nel terzo millennio*, Dedalo, Bari 1997.
- DE SILVA DIEGO, *Certi Bambini*, Einaudi, Torino 2005.
- DORFLES GILLO, *L'architettura moderna*, Garzanti, Milano 1972, p. 67.
- EJZENŠTEJN SERGEJ M. (a cura di Pietro Montani), *Teoria generale del montaggio*, Marsilio, Venezia 2004.
- ENGELS FRIEDRICH, *Dialettica della natura*, Editori Riuniti, Roma 1971.
- ENGELS FRIEDRICH, *L'evoluzione del socialismo dall'utopia alla scienza*, Editori Riuniti, Roma 1970.
- ENGELS FRIEDRICH, *L'origine della famiglia, della proprietà privata e dello Stato*, Editori Riuniti, Roma 2005.
- FONDAZIONE LA BIENNALE DI VENEZIA, *Città. Architettura e società*, Marsilio/La Biennale di Venezia, Venezia 2006.
- FRAMTON KENNET, *Storia dell'architettura moderna*, Zanichelli, Bologna 1993.

- FREDIANI GRAZIANO (a cura di), *Dylan Dog. Almanacco della paura 1997*, Sergio Bonelli Editore, Milano 1997.
- GEDDES PATRICK, *Città in evoluzione*, Il Saggiatore, Milano 1970.
- GEROSA LUIGI, *L'ingegnere "fuori uso". Vent'anni di battaglie urbanistiche di Amadeo Bordiga. Napoli 1946-1966*, Fondazione Amadeo Bordiga, Formia 2006.
- GHEZZI ENRICO (a cura di), *Shinya Tsukamoto. La mutazione infinita di Tetsuo il fantasma di ferro*, Raro Video visioni underground, Gianluca e Stefano Curti Editori, Roma 2004.
- GIBSON WILLIAM, *Neuromante*, Editrice Nord, Milano 1993.
- GIBSON WILLIAM, *La notte che bruciammo Chrome*, Mondadori, Milano 1999.
- GOURHAN ANDRÉ LEROI, *Il gesto e la parola*, Einaudi, Torino 1977.
- HARVEY DAVID, *L'esperienza urbana. Metropoli e trasformazioni sociali*, Il Saggiatore, Milano 1998.
- HAUSER ARNOLD, *Storia sociale dell'arte*, Einaudi, Torino 1956.
- HOCKNEY DAVID, *Il segreto svelato. Tecniche e capolavori dei maestri antichi*, Mondadori Electa, Milano 2002.
- HUGO VICTOR, *Notre-Dame de Paris*, Einaudi, Torino 2003.
- ILARDI MASSIMO, *Nei territori del consumo globale. Il disobbediente e l'architetto*, DeriveApprodi, Roma 2004.
- ILARDI MASSIMO, *Il tramonto dei non luoghi. Fronti e frontiere dello spazio metropolitano*, Meltemi, Roma 2007.
- IZZO JEAN-CLAUDE, *Casino Totale*, e/o, Roma 1998.
- KOOLHAAS REM, *Junkspace*, Quodlibet, Macerata 2006.
- KOTT JAN, *Shakespeare nostro contemporaneo*, Feltrinelli, Milano 2002.
- KROPOTKIN PJOTR, *Il mutuo appoggio*, E/O, Roma 1996.
- LA CECLA FRANCO, *Contro l'architettura*, Bollati Boringhieri, Torino 2008.
- LATOUCHE SERGE, *La scommessa della decrescita*, Feltrinelli, Milano 2007.
- LAUREANO PIETRO, *Sahara, giardino sconosciuto*, Giunti Barbera, Firenze 1989.
- LE CORBUSIER, *Maniera di pensare l'urbanistica*, Laterza, Roma-Bari 2007.
- LE CORBUSIER, *Verso una architettura*, Longanesi & C., Milano 2001.
- LEE SPIKE, AFTAB KALEEM, *Questa è la mia storia e non ne cambio una virgola*, Kowalski, Milano 2005.
- LENIN, *L'imperialismo fase suprema del capitalismo*, La Città del Sole, Napoli 2003.
- LICATA ANTONELLA, MARIANI-TRAVI ELISA, *La città e il cinema*, Testo & Immagine, Roma 2000.
- LIPPOLIS LEONARDO, *Urbanismo unitario. Antologia situazioni sta*, Testo&Immagine, Roma 2002.
- LIVERANI MARIO, *Uruk. La prima città*, Laterza, Roma-Bari, 2004.
- LIVRAGHI ENRICO (a cura di), *La carne e il metallo*, Il Castoro, Milano 1999.
- LIVRAGHI ENRICO, *Da Marx a Matrix. I movimenti, l'homo flexibilis e l'enigma del non-lavoro produttivo*, DeriveApprodi, Roma 2006.
- LUCIDI STEFANIA, Tesi di laurea su: *Roma città periferica nel cinema degli anni novanta*, Ascoli Piceno, Università degli Studi di Camerino, a.a. 2001/2002.

- MARTINOTTI GUIDO, *Metropoli. La nuova morfologia sociale della città*, Il Mulino, Bologna 1995.
- MARX KARL, *Lineamenti fondamentali della critica dell'economia politica: 1857-1858*, La Nuova Italia, Scandicci (FI) 1997.
- MARX KARL (a cura di Bruno Maffi), *Il Capitale: Libro I, capitolo Vi inedito. Risultati del processo di produzione immediato*, Etas, Milano 2002.
- MARX KARL, *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, Einaudi, Torino 2004.
- MARX KARL, *Il Capitale. Libro I*, Editori Riuniti, Roma 2006.
- MARX KARL, *Elogio del crimine*, Nottetempo, Roma 2007.
- MASSOBRIO GIULIO, GIOANNINI MARCO, *Bombardate l'Italia. Storie della guerra di distruzione aerea 1940-1945*, Rizzoli, Milano 2007.
- MORANDINI LAURA, MORANDINI LUISA, MORANDINI MAURO, *Il Morandini 2008. Dizionario dei film*, Zanichelli, Bologna 2007.
- MORO TOMMASO, *L'Utopia o la migliore forma di repubblica*, Laterza, Roma-Bari 2002.
- MUMFORD LEWIS, *La città nella storia*, Bompiani, Milano 2002.
- NISSEN HANS J., *Protostoria del Vicino Oriente*, Laterza, Roma-Bari, 1990, p.38.
- PENNACCHI ANTONIO, *Fascio e Martello. Viaggio per le città del duce*, Laterza, Roma-Bari 2008.
- QUARESIMA LEONARDO (a cura di), *Il cinema e le altre arti*, Marsilio/La Biennale di Venezia, Venezia 1996 .
- SASSEN SASKIA, *Le città nell'economia globale*, il Mulino, Bologna 2003.
- SERGE VICTOR, *Germania 1923. La mancata rivoluzione*, Graphos, Genova 2003.
- SPIZZUOCO GABRIELLA (a cura di), *Carlo Emilio Gadda, Italo Calvino. Scritti di architettura*, Testo & Immagine, Torino 1997.
- STIERLIN HENRI, *La Grecia. Da Micene al Partenone*, Taschen, Colonia 1998.
- VIALE GUIDO, *Vita e morte dell'automobile. La mobilità che viene*, Bollati Boringhieri, Torino 2007.
- VIRNO PAOLO, *Grammatica della moltitudine*, DeriveApprodi, Roma 2003.
- VITTA MAURIZIO, *Il progetto della bellezza*, Einaudi, Torino 2001.
- VIRILIO PAUL, *Velocità e politica: saggio di dromologia*, Milthipla, Milano 1981.
- WIENER NORBERT, *Dio e Golem s.p.a.*, Bollati Boringhieri, Torino 1991.

BIBLIOGRAFIA GENERALE / **RIVISTE**

DUELLANTI (ex *DUEL*), rivista di cinema e [...], direttore Gianni Canova, direttore responsabile Massimo Rota, editore "I Duellanti" Società Cooperativa, Moncalieri (TO). Uscite maggiormente consultate: dal gennaio 2001 ad oggi.

n+1, rivista di scienza sociale, direttore responsabile Diego Gabutti, Torino, composta, impaginata e distribuita in proprio. Articoli maggiormente consultati: *Decostruzione urbana* (la città nella storia e nella società futura) in *n+1* n. 8, giugno 2002; *La dimora dell'uomo* (la casa nella storia e nella società futura) in *n+1* n. 9, settembre 2002; *La legge della miseria crescente. Verifica sperimentale con un modello di simulazione* in *n+1* n. 20, dicembre 2006.

NATIONAL GEOGRAPHIC, direttore responsabile Guglielmo Pepe, Gruppo Editoriale L'Espresso S.p.A., Roma.

LIMES, rivista italiana di geopolitica, direttore responsabile Lucio Caracciolo, Gruppo Editoriale L'Espresso S.p.A., Roma.

ACTIVCINEMA, rivista attiva di archeologia cinematografica,
http://www.activally.it/immaginicinema/avanguardie/avanguardie_nascita.htm

CENTRAL DO CINEMA, <http://www.centraldocinema.it/>

GLI SPIETATI, rivista di cinema on-line, <http://www.spietati.it/>

IL CINEMATOGRAFO, <http://www.cinematografo.it/>

MYMOVIES, <http://www.mymovies.it/>

n+1, rivista (on-line) di scienza sociale, <http://www.quintern.org/>

OFFSCREEN, cinema, film, recensioni, critica dal 1999, <http://www.offscreen.it/>

REVISION, Net-zine di Cinema e dintorni,
<http://www.revisioncinema.com/home.htm>

SENTIERI SELVAGGI, <http://www.sentieriselvaggi.it/>

TEMPI MODERNI, <http://www.tempimoderni.com/>

THE INTERNET MOVIE DATABASE, <http://www.imdb.com/>

BIBLIOGRAFIA GENERALE / **WEB**

ARCHIVIO INTERNET DEI MARXISTI, sezione italiana,
<http://www.marxists.org/italiano/marx-engels/1857/introec/index.htm>

ARCHPHOTO, rivista digitale di architettura, arti visive e culture,
<http://www.archphoto.it/>