

CIVITAS E ARCHITETTURA DELLA CITTÀ. L'ORDINE URBANO 'GOVERNATO' DA TEMPO FORMA E IMMAGINE

DOI: 10.7413/18281567053

di Daniela Cardone

Università degli Studi Suor Orsola Benincasa - Napoli

***Civitas* and architecture of the city. Time, form and image as 'governors' of urban planning**

Abstract

It's possible to think of a connotative and metaphorical relationship between urban space and power or justice, so that urban planning and law speak languages translatable into their mechanisms of rationality. For each architectural order we have a parallel and institutional order, first of all, but also geometries, dimensions, which are comparable to the idea of citizenship.

Geometry, complexity, contradiction, form and structure are therefore the elements that support the relationship between *urbs* and *civitas*, on which they operate the image and the time, because both are real and unreal, such as a stage set architecture (the film for example) that belongs as much to the real and unreal context.

Se per un verso la storia dell'urbanistica ci ha insegnato che le funzioni della vita (di una città) non sono e non possono essere adattate a quelle di uno schema intellettuale, ma a quello naturale, per un altro è vero che l'analisi formale di una città e della sua comunità abitativa, non possono prescindere dal considerare ch'essa sia comunque il risultato di una costruzione, di un plesso impiantato in un determinato spazio, e che quello spazio sia il cumulo di stratificazioni e sedimenti storici.

In questo senso se stratificazioni e sedimenti storici costituiscono la storia di ogni città¹, esiste parallelamente una forma urbana che ha una funzione architettonica (geometria, volumi, dimensioni) e una funzione culturale e istituzionale, e che rappresenta allo stesso tempo il complesso generarsi ed evolversi degli elementi che tengono in vita la *civitas*.

Si può pensare così a una relazione sia connotativa sia metaforica, dello spazio urbano con i 'regimi' di potere e di giustizia, il che implica che urbanistica e diritto parlino linguaggi traducibili nei rispettivi meccanismi di razionalità ordinante, che a un ordine architettonico cioè, corrisponda parallelamente un ordine istituzionale, anzitutto, ma anche un insieme di schemi, geometrie, dimensioni, che sono in qualche misura rapportabili all'idea di cittadinanza.

Naturalmente in ogni assetto architettonico e in ogni spazio urbano che si vuole analizzare, vigono non sempre linearità e ordine: a una forma ordinata e ordinante possono corrispondere contenuti disorganici e irrazionali. In questi termini, contraddittorietà e conflittualità potrebbero essere dunque, in maniera alternata, facciata e interno di una struttura architettonica, di un quartiere, di uno slargo, di un complesso abitativo e al tempo stesso di un ordine sociale e istituzionale, che li governa e che li rappresenta. La medesima attribuzione segnica e simbolica che si può fare in arte e in architettura è a questo punto riconducibile all'architettura della cittadinanza. Egualmente perciò essa è potenzialmente rappresentata da un ordine classico, prospetticamente e geometricamente perfetto, eppure sostanzialmente contraddittorio e complesso quanto il regime ordinante che ne fa da garante. Complessità e contraddizione sono, nel linguaggio architettonico, anche evocazione di un oggetto virtuoso, come a dire che ciò che è ambiguo e non sempre decifrabile, rappresenta il 'buono'; ma complessità e contraddizione derivano anche dal paradosso che sta alla base della percezione del processo di significazione in arte, per cui «complessità e contraddizione derivano dalla sovrapposizione fra ciò che una immagine è e ciò che sembra» e «l'architettura è forma e sostanza, astratta e concreta, il suo significato dipende dalle sue caratteristiche interne e dal contesto in cui si colloca»².

¹ «La storia di ogni città può essere letta in un seguito di stratificazioni: gli strati dei vari sedimenti storici.[...] Il punto della massima sovrapposizione, il punto focale dei risultati passati e delle attività presenti, è la metropoli». L. Mumford, *La cultura delle città*, Torino, 1999, cit. p. 213.

² La forma e il contenuto possono essere retti da una relazione ambigua. Per fare un esempio: «L'edificio per abitazioni di Luigi Moretti ai Parioli a Roma (fig. 1): è un edificio con una spaccatura o due edifici accostati?», R. Venturi, *Complessità e contraddizioni nell'architettura*, Bari, 1980, cit., p. 26.

Allo stesso modo disorganicità e variazione geometrica di un contesto architettonico e quindi di un'architettura istituzionale, possono derivare da un terreno indeterminato, da un paesaggio complesso e discontinuo, eppure avere forma continua e lineare.

Ogni paesaggio naturale destinato a divenire un nucleo, uno spazio abitativo, è caratterizzato in termini topografici, da aspetti geografici che hanno proprietà estensive, per cui se un'estensione è più o meno continua, lo spazio sarà a sua volta soggetto alle variazioni (rilievi, bassi colli, ondulazioni ...), ad esempio, ed è quello che secondo il codice architettonico determina un paesaggio *comprensivo* che disegna a volte luoghi subordinati e sotto-subordinati, spazi e micro-spazi, i medesimi spazi e micro -spazi della *civitas* che ad essi appartiene.³

Geometria, complessità, contraddizione, forma e struttura sono dunque gli elementi che supportano la relazione tra *urbs* e *civitas*, su cui operano tuttavia tanto il tempo tanto l'immagine, perché entrambe sono leggibili ed eleggibili ad un contesto reale e immaginario, ad una scenografia architettonica (quella cinematografica ad esempio) che appartiene tanto al contesto tangibile tanto a quello irreal.

La nozione di tempo in rapporto alla città non riguarda soltanto strutture, sovrastrutture o 'archeologie urbane', per cui la città è costruita e ricostruita su se stessa: non è possibile contare su semplici e pochi principi razionali e logici, su calcoli e misure, murature, edifici e strutture portanti. La città, ci insegnano, è soprattutto il luogo in cui si verificano e si sono verificati fatti e conflitti umani, ed è proprio su quegli edifici, su quelle murature portanti che se ne possono recuperare le tracce. Parlare di tempo e forma nell'architettura della città significa perciò inevitabilmente rapportarsi ai termini di cittadinanza e *communitas*. Naturalmente il tempo è una delle variabili che agiscono sulla forma (della città), nella misura in cui si parte dal presupposto che la città sia assimilabile a «un grande manufatto, un'opera di ingegneria e di architettura, più o meno grande,

³ «Rilievi congeneri possono comunicare l'apparenza di un deserto sterile o di una pianura fertile, a seconda dell'assenza o della presenza di vegetazione; mantenendo comunque delle proprietà fondamentali come quella dell'estensione illimitata. Le pianure ondulate della Francia settentrionale per esempio, possiedono la stessa qualità cosmica del deserto [...]» Ch. Norberg-Schulz, *Genius Loci. Paesaggio, ambiente, architettura*, Milano, 1979, cit., p. 35.

più o meno complessa, che cresce nel tempo» e che la forma stessa sia da considerarsi come la forma dei fatti urbani, che si concretizzano architettonicamente nell'*urbs* con una loro struttura⁴.

Il *locus* della città, sia essa reale o scenografica e immaginaria, è idealmente il luogo in cui gli elementi architettonici che la costituiscono riescono a sfuggire al flusso della durata temporale, sia perché essi possono perdurare in maniera indeterminata, sia perché su di essi agisce l'intervento umano a tutelarne e farne memoria. Gli elementi della realtà urbana, un edificio, una piazza uno spazio vissuto, sono la miglior difesa contro il tempo e la città reale è costituita da un insieme di 'punti singolari', di spazi indifferenziati sui quali è possibile identificare «le condizioni e le qualità» che occorrono per riportare in memoria un dato avvenimento o una data emozione. Allo stesso modo tale 'struttura portante' della *communitas*, può essere soggetta a variabilità o meno nel tempo, può tenersi in piedi o crollare, sottoposta a sollecitazioni meccaniche o naturali, non in maniera autonoma, ma parallelamente al paradigma architettonico della città in cui essa si declina. Tecnicamente si può pensare ad una misurazione attraverso il tempo, e cioè attribuendo alla cronologia un dato fatto o un dato evento urbano, il valore, la permanenza o la variazione di una determinata istituzione, di una determinata volontà (o coscienza) civile.

Se la storia dell'urbanistica ci ha insegnato a identificare in una determinata topografia, in una mappatura urbana, i 'punti singolari' in cui si è verificato un determinato avvenimento storico o politico, attraverso l'attribuzione cronologica colleghiamo non soltanto un edificio o uno spazio urbano a quell'evento, al quel dato storico, ma ne valutiamo la sovrapposizione dei fatti successivi e lo stato attuale. Si parte dal primo segno per verificarne il suo costituirsi, il suo permanere, il suo evolversi.⁵ E non è qui fatto il solo riferimento alla definizione di uno stile urbano, di un 'codice' architettonico⁶, non è solo l'idea di una coincidenza del fatto storico e politico con lo stile architettonico appunto, ma parliamo anche di una determinata forma urbana che è congiunta a un disegno civico. D'altro canto l'identificazione della *civitas* con determinati luoghi urbani è legata

⁴ La struttura dei fatti urbani non dà mai come risultante un assetto architettonico (un edificio, uno spazio urbano, una piazza...) che sia legato a quello originario. Questo proprio perché ciascuna architettura urbana è sottoposta ad una evoluzione temporale che crea, agisce e modifica le forme della città. Cfr. A. Rossi, *L'architettura della città*, Macerata, 2011, p.21 e sgg.

⁵ Ivi, p. 117.

⁶ Naturalmente alcuni fatti urbani sono identificabili con lo 'stile' dell'architettura della città, per cui secondo la classica attribuzione tramite stile e tempo, avremo una definizione della città gotica, della città barocca, della città neoclassica...

all'architettura classica che risale al Filarete, all'Alberti, al Serlio, per cui progettazione e omogeneità dello stile andavano di pari passo col voler accomunare una medesima qualità estetica al principio dell'eguaglianza tra i cittadini, una *contradictio in adiecto* dell'idea stessa di democrazia ed eguaglianza.⁷

Senza necessariamente costringere la varietà delle collocazioni possibili di *civitas* a uno standard estetico, teoretico o etico, pensiamo al concetto di cittadinanza come a un assemblato che ne contenga originariamente tutti i principi costituenti (diritti, identità, appartenenza, vincoli di inclusione e forze di esclusione...). Essi si stratificano parallelamente alle sedimentazioni architettoniche che si sviluppano nella formazione di una città, per cui, partendo dai tracciati, l'architettura e la *civitas* di un sistema urbano derivano dall'insieme di fatti e costruzioni storiche che si depositano su di essi, sino ad arrivare al culmine di questa evoluzione stratificata. Siamo, metaforicamente, sul vertice della Mile Tower di Gedda, ma allo stesso tempo sulla skyline di New York o per volare basso, sulla linea d'aria di una qualunque metropoli. Dinanzi alla formula progettuale della città pensata secondo i tre sistemi classici di costruzione ortogonale, radiale e triangolare, pensare a una corrispondenza tra l'ordine di pietra e l'ordine giuridico-istituzionale, non sta a significare soltanto coglierne il disegno e l'evoluzione su ciascuna intersezione geometrica e topografica, ma osservare, con uno sguardo di insieme il singolo valore geometrico e nel contempo il tutto di un'area o di un profilo urbano, la complessità, l'insieme urbano che annulla le singole parti non ha alcun senso né dal punto di vista artistico e né, conseguentemente, dal punto di vista istituzionale: «tutti questi sistemi hanno un valore artistico nullo; [...] Artisticamente è importante soltanto ciò che può essere abbracciato con lo sguardo, ciò che può essere visto: dunque, la singola strada, la singola piazza».

Forma e dimensioni della città sono misura della *civitas* in maniera non sempre direttamente proporzionale ed è questa inversione, in questa contrapposizione irregolare tra l'architettura dell'*urbs* e l'architettura della *civitas* che appaiono più evidenti connotazioni e metafore della relazione. «Nelle società democratiche – ha scritto Tocqueville – l'immagine dell'uomo si

⁷ Da riprendere la constatazione di Sebastiano Serlio su cui riflette Romano in *La città come opera d'arte*, per cui, nella progettazione dell'*urbs* «le abitazioni dei più poveri uomini sono lontane dalle piazze e dalli luoghi nobili ma presso le porte»: se il centro della città è affollato dai temi collettivi della *civitas* sarà lì che cercheranno casa i cittadini più eminenti, e reciprocamente la gerarchia di fatto della *civitas* finirà per condizionare anche il sedimentare delle regole sintattiche, suggerendo che il sito più appropriato per i temi collettivi dell'intera *civitas* sia proprio in quel centro cittadino dove sono i palazzi dei maggiorienti [...]. M. Romano, *La città come opera d'arte*, Torino, 2008, cit. p. 91.

impicciolisce quando si pensa a se stessi e si ingigantisce quando si pensa allo Stato. Accade allora che gli stessi individui che vivono in ristrettezze e in anguste dimore, mirino al gigantesco per gli edifici pubblici. Gli americani hanno disegnato nel luogo dove volevano fare la loro capitale, la cerchia di una città immensa che ancora oggi non è più popolata di Pontoise, ma che secondo loro dovrà contenere presto un milione di abitanti [...]. Nel centro di essa hanno già costruito un palazzo splendido, adibito al congresso e gli hanno conferito il nome pomposo di Campidoglio»⁸. Nel XVIII secolo la definizione di un modello di città democratica si concretizzava, ad esempio, nella regolarità spaziale del nuovo piano per la fondazione di Washington. Nella pianta della città disegnata da Pierre-Charles L'Enfant (fig. 2) la divisione tra il potere legislativo ed esecutivo trovava collocazione architettonica e istituzionale nelle due piazze rettangolari e tangenti ad angolo retto e nei due edifici, Casa Bianca e Campidoglio, la cui spazialità ingigantiva appunto metaforicamente, la città interprete del sogno repubblicano e simboleggiava allo stesso tempo le ideologie democratiche. L'incremento delle geometrie e dei volumi sono la classica e monumentale esplicazione della grandezza ideologica e politica, e su questo si è largamente discusso, cosicché all'assetto monumentale e alle geometrie celebrative corrispondono pari termini le minimizzazioni e le riduzioni geometriche della cittadinanza, così come Tocqueville le aveva distinte passando dal pensiero del singolo individuo all'idea spaziale di città e Stato. Alla massima grandezza, alla massima dimensione della rete geometrica in cui sono collocate le architetture governative, può corrispondere una minima distanza che le collega al singolo cittadino. I «viali spaziosi» della stessa Washington osservata da Tocqueville rappresentano le distanze prese da Dickens «che cominciano da niente e conducono a nessun luogo: strade, lunghe parecchie miglia, che non hanno bisogno che di case e di abitanti [...]»⁹. Sulle massime distanze, nel nostro caso, vi sono allora quelle massime spazialità su cui possiamo calibrare, nonostante l'enfasi celebrativa che le rappresenta, le presenze del singolo cittadino, del singolo fatto urbano, visibile e latente, che costituiscono le parti singole, quelle di più piccole dimensioni.

La misura del fatto urbano e il poter valutare lo strato di sedimentazione storica di determinati eventi o evoluzioni che hanno agito e modificato un assetto architettonico, un edificio, un quartiere,

⁸ A. De Tocqueville, *La democrazia americana*, Milano, 1975, p. 189.

⁹ Ch. Dickens, *America*, Roma, 1982, p. 135-52

ci dà la possibilità di calcolare nel tempo, proprio l'evoluzione, la degenerazione o il progresso della consistenza morale della *civitas*. La sussistenza nel tempo di un 'tema collettivo'¹⁰ nel profilo architettonico di un luogo residenziale o di un edificio condominiale, ad esempio, è espressione di una forma di volontà estetica, di coscienza estetica, diremmo, appartenente ai cittadini, ed è garanzia del radicamento di un certo orgoglio civico. Al contrario, il desiderio di magnificenza di un sovrano, o diverse articolazioni della volontà politica di turno agiscono sulla tematizzazione collettiva che nel tempo appunto, ci lascia identificare i diversi punti singolari, segno di violazione e oppressione (o soppressione) della *civitas* medesima. I temi collettivi possono anch'essi permanere nello strato più remoto ma qual è la rappresentazione che ne rimane nel tempo e come sono recuperabili?

Nell'architettura reale la traccia recuperabile, dell'antica struttura e della *civitas* primitiva, è legata a quella originaria, su cui agiscono e si sovrappongono le determinate sedimentazioni ad opera dei fatti storici, nell'architettura immaginaria e scenografica, come quella del cinema, ad esempio, il 'lavoro' mnemonico sfrutta appieno la possibilità di usare il fattore movimento come mezzo di intervento sul tempo, sulla differenziazione tra 'prima' e 'dopo'¹¹. In entrambi i casi è l'architettura urbana costruita sui fatti urbani a darci la possibilità di definire la città come *opera d'arte* e in quanto tale, soggetta all'analisi delle forme (manufatti) che la costituiscono e quindi di una forma unica, completa, che le acclude tutte. In questo senso, considerando cioè che ciascun 'fatto urbano' sia stato in qualche misura generatore di un manufatto architettonico (monumento, edificio, locus

¹⁰ Il tema collettivo è espressione di una certa volontà estetica, e diremmo volontà civile, che ciascun cittadino esprime singolarmente o appunto, in tematizzazioni estetiche (ad esempio slarghi, strade tematizzate o caratterizzate da un uno stile architettonico, facciate di palazzi in cui il contesto condominiale riconosce se stesso). È il segno di una *civitas* viva, «legittimata a porre l'*urbs* – con la bellezza delle sue case e dei suoi temi collettivi – a confronto con le altre, più o meno come in tutti i processi di consolidamento della consapevolezza di sé». Ivi, cit., p. 25.

¹¹ Il che è plausibile solo partendo dal presupposto che il tempo non può esistere senza movimento e, conseguentemente, che su di esso si può in qualche modo intervenire per 'trattenerne' le tracce a noi utili:

«Se dunque la convinzione che non esiste tempo noi l'abbiamo quando non distinguiamo alcun mutamento, ma la coscienza sembra rimanere immutata in uno stesso istante indivisibile; mentre invece, quando percepiamo l'ora e lo determiniamo, allora diciamo che del tempo è trascorso: è allora evidente che, non esiste tempo senza movimento e cambiamento. È chiaro pertanto che il tempo non è movimento, ma neppure è possibile senza il movimento». Aristotele, *Fisica*, IV, 11, 219a. Ed. cons. L. Ruggiu (a cura di), Aristotele, *Fisica*, Milano, 2007, IV, 11, 219°.

urbano...), si può affermare che una città possa essere legittimamente considerata come un'opera d'arte.¹²

La forma della città è la forma di un'opera d'arte. È metaforicamente la forma delle individualità che la costituiscono, della *civitas* che la governa: «la costruzione, il monumento e la città, diventano la cosa umana per eccellenza: ma in quanto tali, esse sono profondamente legate all'avvenimento originario, al primo segno, al suo costituirsi, al suo permanere e al suo evolversi»¹³.

In quanto opera d'arte la forma della città può essere correlata alla forma di un modellato, di una scultura, che nella sua 'strutturazione' è «l'incontro della massa interna con lo spazio»¹⁴, l'arte come luogo ha la capacità di definire per quel luogo una determinata umanità, uno spirito poetico, il profilo di una città insomma.

La determinazione del profilo urbano – che scaturisce da un luogo d'arte dunque – si può rapportare alla medesima determinazione dello spazio e della forma che si applica al modellato ad esempio, alla scultura, attraverso la distinzione dello spazio – limite dallo spazio – ambiente. Lo spazio-limite «pesa in qualche modo sulla forma, ne limita l'espansione»¹⁵, mentre lo spazio-ambiente è «liberamente dischiuso all'espansione dei volumi, ch'esso non costringe: i volumi vi si installano, vi si dispiegano come le forme della vita»¹⁶.

È la città nella sua forma – ci insegna Le Corbusier - il suo profilo, a dare ai nostri occhi la reale percezione di angoscia, orgoglio, fierezza, oppure disgusto, indifferenza e disagio. Il profilo della città può essere rappresentato da una linea armonica, regolare oppure da un andamento a sbalzi, da una linea spezzata, angolosa. «Il nostro spirito rimarrà turbato da questo disordine, da questa durezza, da questa mancanza di linearità, e ne riporteremo l'impressione di qualcosa di barbarico. Mentre una linea continua, regolare, dalla struttura perfettamente nitida, avrà il potere di blandirci i sensi, di rapirci, di elevarci lo spirito [...]»¹⁷.

¹² M. Romano, *La città come opera d'arte*, cit., p. 6.

¹³ A. Rossi, *L'architettura della città*, cit, p. 117.

¹⁴ H. Focillon, *Vita delle forme*, trad. it. S. Bettini, Torino, 1972, p. 39.

¹⁵ «...la forma aderisce ad esso come farebbe una mano aperta sopra una tavola o contro una lastra di vetro», ivi, cit., p. 39.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Le Corbusier, *Urbanistica*, Milano, 2011, cit. pp. 71,72.

È a questo punto, lungo la linea spezzata, su una forma irregolare, che la città perde la sua aura di opera d'arte. È come se *civitas* e *urbs* subissero traumaticamente un distacco dal 'fatto' originario, come se il carattere permanente che per quella città, su quello spazio aveva rappresentato le singolarità degli individui ad essa appartenente, acquisisse una sua autonomia, prodotta da una genesi nuova, che non ha matrice nella sua origine, che non si sedimenta e non si stratifica in essa. Una forma urbana disegnata da un proprio profilo può essere in questo modo malformata da una coincidenza tra piano urbano e *civitas* che non esiste più, che non è cioè riconoscibile nei fatti urbani che l'hanno costituita e sui punti singolari che la rappresentano. Il profilo di Orte (fig. 3) ad esempio, è scenograficamente una realtà urbana che non subisce nelle riprese di Pasolini una decostruzione immaginaria o una riproduzione montata, ma che questo distacco, questa interruzione con la memoria riesce a metterla bene in evidenza: «ho scelto una città, la città di Orte [...], ho scelto come tema la forma di una città, il profilo di una città. [...] Io ho scelto un'inquadratura che prima faceva vedere soltanto la città di Orte nella sua perfezione stilistica, cioè come forma perfetta, assoluta, ed è più o meno l'inquadratura così; basta che io muova questo affare qui, nella macchina da presa, ed ecco che la forma della città, il profilo della città, la massa architettonica della città, è incrinata, è rovinata, è deturpata da qualcosa di estraneo, che è quella casa che si vede là a sinistra. La vedi?»¹⁸.

Le inquadrature di Pasolini cadono sulla deturpazione inflitta a Orte, al *profilo della città*, alla sua *massa architettonica*, al paesaggio circostante avvolto dalla *bruma azzurro-bruna della grande pittura nordica rinascimentale*, le sue inquadrature sul 'guasto' causato da alcune costruzioni che hanno «compromesso il rapporto fra la forma della città e la natura. Ora il problema della forma della città e il problema della salvezza della natura che circonda la città, sono un problema unico. E, appunto, Orte appare in quanto tale perché è sulla cima di questo colle bruno, divorato dall'autunno [...] contro il cielo grigio».¹⁹

¹⁸ Il titolo esatto del film è *Pasolini e... la forma della città*. Un film di circa quindici minuti, prodotto dalla RAI TV nell'autunno del 1973.

¹⁹ P.P. Pasolini, *La forma della città*.

La connessione tra tempo e movimento di matrice aristotelica, trova dunque nell'immagine dell'architettura cinematografica una sorta di rinvenimento delle cose, dei ricordi, di quelli che abbiamo indicato come 'fatti urbani'.

Su questo genere di memoria agisce il tempo, che forse è l'unico ad aver potere di 'gestazione'. Il tempo cinematografico, si sa, ha in questo senso un potere indefinibile e, nell'ambito della rappresentazione cinematografica oggettiva e scenografica, il tempo rende grazie e grazia alla memoria. In che modo il cinema opera su qualunque traccia mnemonica, forse più che ogni forma tecnica di rappresentazione, il trattenimento e il dispiegamento della differenza? Nel caso della scenografia e dell'immagine architettonica, la traccia non è presa e trattenuta, ma è appunto, gestita, costruita e ricostruita. La traccia che permane cioè non è l'immagine statica, fissa, di un edificio o di un assetto urbano: essa è ripresa da sensazioni, così com'è, così com'era, così come potrebbe e non potrebbe essere. E il tempo vi lavora mettendo a fuoco la sua funzione cronologica e kairologica. Il tempo è condizionato da una forza indipendente, che Aristotele aveva già definito nella fisica del ricordo, il cui meccanismo ci fa comprendere perfettamente quale sia la tipologia di azione e rappresentazione di cui il cinema si serve attraverso la scenografia architettonica e a quali contenuti mnemonici essa possa ricondurci. Il fatto che esista un rapporto insolubile tra tempo e movimento ci mette dinanzi a due situazioni distinte. Per un verso siamo di fronte ad un'operazione che dà staticità a una o più tracce mnemoniche, consentendo una messa in memoria come archiviazione, una messa in memoria corrispondente a uno stato di oblio, diremmo una inoperatività sul ricordo²⁰. Lo si lascia decantare facendo sì che l'affievolimento lento assuma piano piano un carattere definito e non più gestibile.

Se è vero infatti, che il ricordo si indebolisce e che ci può condurre ad una completa inagibilità su di esse, se è vero che le impressioni e le sensazioni si indeboliscono fino ad affievolirsi cioè, non è detto che esse subiscano sempre una battuta d'arresto, una conservazione 'contratta', in termini aristotelici.

²⁰ Il discorso è qui anche di tipo meccanico, pur non dimenticando che la prima e più ovvia delle funzioni cinematografiche relative soprattutto ai film di impianto documentaristico, è la funzione archivistica: «La si ha ogni qualvolta le immagini di un film d'epoca, diciamo di un film realistico, documentano sull'architettura e sull'urbanistica in quell'epoca esistente. Accade così che il turista giunto per la prima volta a New York guardi la Fifth Avenue o Time Square come qualcosa che gli è familiare: perché quegli edifici, quegli sfondi, quelle sagome e quelle luci li ha già visti e stravisti in dieci, cento, mille film made in USA [...]» Cfr., M. Bertozzi (a cura di), *Il cinema, l'architettura, la città*, Università degli Studi di Roma Tre, Roma, 2001, p. 12

Una traccia che ha perduto ogni carattere di potenzialità, è distrutta dal trascorrere cronologico, è una ‘contrazione’ di movimento, ma poiché l’essere del tempo si sposta dalla semplice determinazione cronologica, coinvolgendo e coinvolgendosi nella coscienza, c’è tutta la possibilità che la traccia sia rivangata nella distinzione individuale del prima e del dopo, di interno ed esterno. Questo momento di distinzione corrisponde all’opportunità di interrompere lo scorrere sequenziale del tempo, per qualcosa di improvviso, per un accadere intuitivo che si ha nel mezzo della regolarità cronologica e logica: il momento Kaiorologico. Lo stesso può accadere sui luoghi della città, se si tiene conto di differenti e nuove determinazioni spaziali e temporali, se una determinata esperienza, una determinata traccia urbana subisce una dislocazione ‘mnemonica’ in un diverso punto del tempo e dello spazio, in maniera reale o immaginaria. Essa è sottoposta a una differenziazione, rispetto a quanto aveva rappresentato prima, in un punto diverso e in uno spazio diverso. La traccia costituisce così, nella fisica del ricordo, un momento di arresto ma anche un momento di inizio ed è in questo contesto, l’aver coscienza della temporalità a consentire di ‘trattenere’ al momento opportuno (*kairos*) la differenza tra il prima e il dopo²¹.

Una volta identificati i ‘punti singolari’ essi vanno ‘fissati’ sulla memoria della città, sì da consentire tecnicamente un nuovo progetto, una ricostruzione, un adeguamento, ma allo stesso tempo tracciarne una mappa ideale della vita e delle emozioni dei *cives*, delle violazioni e delle oppressioni, delle mancate pesature che hanno agito su una o più comunità cittadina e sui termini stessi di *civitas*. Le condizioni e la memoria degli avvenimenti e dei fatti urbani sono così scenograficamente documentati o manovrati e manipolati, o immaginati. Sta di fatto che la mdp in un contesto architettonico che non è più quello reale, conferisce ai segni urbani un valore mnemonico esponenziale, una riproduzione cronologica e kaiorologica delle strutture e dei fatti che riattiva la dinamica memoria/movimento nella duplice dimensione, quella esplicativa e quella percettiva, e che trattiene l’oggetto del ricordo senza ‘contrazioni’, senza arresti, ma ben disegnandone la differenza temporale e ontologica, i destini compiuti e incompiuti. Tale chiave di lettura lascia decollare molte cose che altrimenti, in questo ambito, rientrerebbero in una fase di staticità solo ed esclusivamente di tipo ‘archivistico’, di deposito mnemonico. Così per esempio ci

²¹ «La differenziazione tra prima e dopo è originariamente nello spazio: qui naturalmente in rapporto alla posizione. E giacché prima e dopo sono nella grandezza, necessariamente essi sono prima e dopo anche nel movimento, perché essi sono, colà, in un rapporto di corrispondenza. Ma allora prima e dopo sono tali anche nel tempo, dal momento che l’uno segue necessariamente sempre l’altro». Aristotele, *Fisica...*, ivi.

spieghiamo che «i parigini dovevano abbattere la Bastiglia poiché essa, essendo il simbolo dell'oppressione, realmente opprimeva», allo stesso modo «il popolo di Varsavia ricostruisce la città bombardata dai nazisti [...]» e questa ricostruzione «oltre l'attaccamento alla propria città e il significato che gli abitanti di Varsavia attribuivano ai luoghi distrutti, è piuttosto nella condanna dell'infamia nazista[...]. La volontà di ricostruire la città com'era e dov'era è come una volontà di riprendere il loro destino dov'era stato interrotto e dimostrare che questo non era fatale[...]» non era cioè una distruzione dovuta ad un effetto cronologico della natura e della sua violenza o evoluzione naturale agita sulla città.²²

Questo ritornare sui fatti urbani e sulle memorie del destino richiede, necessariamente, una inversione temporale o una immobilizzazione temporale su fatti e persone. Nell'architettura cinematografica l'immagine monumentale o più in generale una qualunque immagine urbana è resa da una rappresentazione che ne fissa artificialmente le apparenze iconografiche strappandole dunque al flusso della durata. Quest'operazione risponde proprio all'intenzione cinematografica di matrice bazininiana, di non «far semplicemente il vero, di non mostrare esclusivamente nient'altro che la realtà, ma di rappresentare, appunto, quella realtà»²³.

In questo caso la città e i suoi elementi sono per un verso 'ritratti' dalla mdp e per un altro depositari di una potenziale forza che agisce sul tempo e sulla memoria e non soltanto ridando consistenza alle tracce, ma perché la città torna rappresentata come luogo dell'abitato e dell'abitare, del vivere e del vissuto, in termini heideggeriani, il che infrange tutti gli schemi del sistema di 'archiviazione' mnemonica. I fatti urbani sono cioè nella 'realtà' e nella fantasia cinematografica veramente strappati al flusso della durata e lo sono non solo perché essi sono fuori e dentro il tempo, ma perché ne condizionano il tempo potendo approfittare proprio della sua misura cronologia a kaiologica. Ne consegue che nel cinema gli spazi urbani e gli edifici non sono una

²² L'esempio spiega come sia possibile utilizzare l'identificazione di punti singolari come segni della memoria su una città per potersene servire in termini non puramente tecnici o progettuali, ma come analisi per la ricostruzione di significati e di «architetture che fanno la scena fissa delle vicende dell'uomo» Cfr. Italo Ferraro, *L'architettura contraddetta. Teoria e progetti 1973-1983*. Napoli, ed cons. 1981, p.108.

²³ «Far vero, mostrare la realtà, nient'altro che la realtà è forse un'intenzione onorevole. Tale e quale essa non supera il piano della morale. Al cinema non può trattarsi che di una rappresentazione della realtà. Il problema estetico comincia con i mezzi di questa rappresentazione». André Bazin, *Che cos'è il cinema*, Milano, 1994, cfr., pp. 3 e sgg.

comune immagine scenografica non sono una fotografia o un dipinto della città, e non sono parti di un film sull'arte, ma componenti di un processo di mnesi²⁴.

Nella città il rapporto tra il luogo e gli uomini si concretizza attraverso l'opera d'arte, per cui la città è un'opera d'arte e in quanto città cinematografica è un'opera d'arte nell'opera d'arte, un manufatto costituito da architetture e stratificazioni architettoniche. La forma urbana cresce su se stessa perché in essa si edificano e si sedimentano fatti urbani: «la città e la regione, la terra agricola e i boschi diventano la cosa umana perché sono un immenso deposito di fatiche, sono opera delle nostre mani; in quanto patria artificiale e cosa costruita esse sono anche testimonianza di valori, sono permanenza e memoria. La città è nella sua storia»²⁵.

In *Viaggio in Italia* di Rossellini²⁶, ad esempio, il 'manufatto urbano' della città contemporanea convive nel racconto con quello di una città antica. Lo è nella misura in cui il film stesso è attraverso luoghi e strutture, nella traslazione continua da città a paesaggio, un tirar fuori nell'ambiente architettonico circostante, di fatti e cose appartenuti al passato. Il percorso, il viaggio tutto sono una de-contrazione di tracce che potrebbero aver perduto ogni carattere di potenzialità. Se è vero che può parlarsi di una connessione tra cinema, architettura e identità è vero che l'ambientazione in uno scavo archeologico è non solo una trasposizione delle identità attuali nel passato e negli eventi (tragici) di quel passato, ma una rappresentazione sostanziale di un processo di reminescenza che avviene in un contesto ove la resa scenografica e architettonica è completa simbiosi di una moltitudine esponenziale di punti singolari, di una città antica, ove i fatti urbani si respirano ad ogni passo, in ogni angolo, in ogni frammento rinvenuto. L'esemplificazione è nello specifico, il luogo reale più semplice che, nel caso di un'ambientazione architettonica ha tutta l'essenzialità dell'occhio fotografico, senza però concedere l'opportunità di confondere la traccia presente con quella passata, l'illusione con il presente. Più in generale, invece, l'immagine dell'architettura neorealista nelle sequenze urbane cinematografiche è per un verso difficile da distinguere secondo i parametri dei rilevamenti topografici dei fatti urbani, se si considera la

²⁴ Il riferimento alle teorie di Bazin sul flusso temporale e sulla capacità del mezzo cinematografico di esorcizzare il tempo non è qui, nel caso dell'architettura cinematografica appunto, un'esclusione della categoria cinematografica realista e neorealista, ma una considerazione sulle diverse condizioni temporali che il cinema crea in rapporto alla città e alla lettura topografica dei suoi tratti architettonici.

²⁵ A. Rossi, *L'architettura della città...*, ivi, p. 28.

²⁶ Italia, 1954.

visione ‘impressionista’ della città neorealista che è inevitabilmente forse quella più rappresentativa dal punto di vista architettonico. Sul cinema neorealista Deleuze ha scritto che «lo spettatore si è sempre trovato di fronte a descrizioni, di fronte a immagini ottiche e sonore [...]» e che sono «i personaggi a reagire alle situazioni [...] secondo gli accidenti dell’azione». Su *Viaggio in Italia* ancora Deleuze ha scritto che esso : «accompagna una turista colpita nel profondo dal semplice svolgimento di immagini o di cliché visivi nei quali scopre qualcosa di insopportabile, qualcosa che va oltre il suo limite personale del sopportabile»²⁷, ma all’intuizione, alla previsione di questo carattere cinematografico, il neorealismo architettonico e i tratti, o meglio i punti singolari in esso identificati, corrispondono piuttosto a quell’ *immagine – fatto* proposta da Bazin per definire il nuovo tipo di immagine ‘inventata’ dal neorealismo stesso²⁸.

L’immagine-movimento che in *Viaggio in Italia* accompagna i due protagonisti nella scena conclusiva della ‘processione’ di strada è tutt’uno con il flusso popolare e quel flusso è una corrente che trascina sgomento e confusione lungo gli assi delle vie, lungo gli edifici di zona: in ciascuno dei palazzi dei portoni che sono il *locus* dell’edilizia popolare, quel tragitto estenuante e molesto non sarebbe talmente perfetto, non sarebbe eguale in un’altra via, su altri ‘punti singolari’.

Sull’architettura e sull’architettura cinematografica, opera un tempo di rappresentazione che non corrisponde al tempo della costruzione e della ricostruzione sovrastante, ma che si può spiegare in una sorta di processo di ‘stratificazione’ che non riguarda materiali cementizi e pietre, ma che raccoglie nel suo decorso gli elementi della vita urbana e della vita umana, prima di tutto, individuo e cittadinanza. Questo discorso si può comprendere se si considera la rappresentazione architettonica (della città) come un rapporto tra le forme e ciò che c’era prima, tra il fondamento e il successivo, tra il prima e dopo, appunto.

Se nella forma architettonica c’è un carattere di ‘permanenza’²⁹ del ‘prima’ e del ‘dopo’, la forma individuata nel momento kairologico raccoglie il ‘tutto’, sia il precedente, sia il successivo. Nel tutto si distinguono i fatti urbani appartenenti al singolo cittadino come quelli appartenenti al

²⁷ Gilles Deleuze, *L’immagine-tempo*, Cinema 2, Milano, 1993, p. 12.

²⁸ André Bazin, *Che cos’è il cinema?...*, ivi.

²⁹ Traslando la teoria dei ‘fatti urbani’ di Rossi nella dimensione cinematografica ci troviamo dinanzi ad una situazione temporale diversa dove la forma architettonica, essendo potenzialmente reale o immaginaria, dà una rappresentazione esponenziale di spazi, luoghi e individualità.

gruppo. Basta guardare all'avvenimento, al fatto urbano cioè, come al 'segno' che ha fissato quest'avvenimento sulla forma architettonica, sugli spazi e le strutture della città. L'individualità del fatto urbano è identificabile nella sua forma iniziale e nella sua memoria che si concretizza nella funzione architettonica gestita e mutata dal tempo. È la forma architettonica dunque a poter essere colta all'istante, in un prezioso momento intuitivo, o 'raccolta' dalla memoria attraverso il 'ritrovamento' di tracce disperse sulle forme stesse. Potremmo dire che il 'fatto architettonico, sia esso reale o scenografico, mediante forma e funzione, si struttura una prima volta ed è caratterizzato sempre da un suo 'inizio'.

Ci sono sempre delle fondamenta, un avvenimento originario, per cui :«il monumento e la città, diventano la cosa umana per eccellenza, ma in quanto tali esse sono profondamente legate all'avvenimento originario, al primo segno, al suo costituirsi, al suo permanere e al suo evolversi»³⁰. Tuttavia l'architettura cinematografica per un verso può essere 'ricostruita' secondo un'immagine simile o dissimile, in funzione di diversi contesti filmografici, disperdendo a tratti l'originalità e l'autenticità del 'prima' e del 'dopo', ma per un altro è vero che nell'architettura ripresa resta sempre qualcosa di 'vergine': «un'unità di eccedenza che il codice linguistico del film non riesce a controllare pienamente»³¹.

Su una produzione come *Le mani sulla città* di Rosi³² sono ricaduti giudizi raziocinanti e rigori di logica aderenti piuttosto alla speranza di documentarne le manipolazioni progettuali, gli interventi selvaggi sui piani regolatori. Forma e funzionalità architettonica hanno tradotto, per certi versi, l'utilità del cinema connesso alla materia urbanistica alle riprese di città, di una città nel caso specifico Napoli, che di riflesso traduceva irrimediabilmente nel feedback cittadino/spettatore le attuazioni e le inattuazioni delle progettazioni architettoniche dell'epoca.

Sulla scenografia architettonica de *Le mani sulla città* ritroviamo il *locus* dei 'fatti urbani' nel quale si distinguono perfettamente, topograficamente, i segni, i 'punti' degli avvenimenti che sono contemporanei, nelle riprese delle tragicità del momento (crolli, corpi risparmiati alle macerie delle palazzine), ma che sono stati. È come se i fatti, e prima di tutto le individualità, fossero fissate sugli

³⁰ A. Rossi, *L'architettura della città*, ivi, p. 117.

³¹ N. Bertozzi (a cura di), *Figure del tempo*, in *Il cinema, l'architettura, la città*, Università degli Studi di Roma Tre, Roma, 2001, p. 12.

³² Italia, 1963.

assi ortogonali e longitudinali delle panoramiche sulla città, una resa – ripresa aerea e topografica, una mappatura in cui quello scarto temporale tra la forma del prima e la funzione del dopo fossero rappresentati in un *continuum* urbanistico: la permanenza di ciò che è stato nel tutto del presente, le fondamenta originarie sulle strutture collassate e le nuove forme architettoniche. Le ultime inquadrature sull'inaugurazione del nuovo cantiere e la panoramica della mdp sul colle retrostante, sulla città che sta alle spalle, un inizio del già cominciato, sono l'identificazione di quella dimensione spazio-temporale nella quale si leggono non solo i punti singolari, ma il locus-città come fatto singolare della memoria permanente, lo stesso «determinato dallo spazio e dal tempo, dalla sua dimensione topografica e dalla sua forma, dall'essere sede di vicende antiche e nuove, dalla sua memoria»³³.

In questo caso si tratta di una città cinematografica il cui *locus* sembra aver perduto quell'equilibrio perfetto che fa della medesima città il luogo, appunto, di identificazione del cittadino (*genius loci*), il luogo in cui la cronologia degli eventi ha sventrato il rapporto indispensabile alla sopravvivenza della *communitas*, tra una certa situazione locale e le costruzioni che stanno in quel luogo. Diciamo piuttosto che l'opera (d'arte) urbana come immagine cinematografica diviene un manufatto che cresce nel tempo, ma con sovrastrutture manomesse e manipolate sì da non tenere più conto della 'bellezza' dello schema urbano. La rievocazione mnemonica e il rilevamento dei segni urbani è operata su un materiale disfatto, su un tutto sgretolato e sono quelle le uniche tracce evocative su cui si può contare.

Il punto di osservazione è presente in questa tipica città scenografica, così come attraverso le identificazioni dei quartieri di edilizia popolare. Gli esempi sono molteplici e ciascuna struttura edilizia ripresa dal vero appare nel contesto filmico come simbolo evocativo di tracce individuali, ove la singolarità dell'edificio è inversamente raccoglitrice di un tutto organico, di un gruppo, di una collettività abitativa. Lo è il quartiere di edilizia economica e popolare in *Caro Diario*³⁴, il *Palazzo degli uffici* in *Cronaca di un amore*³⁵, il quartiere *Laurentino* in *Il Minestrone*³⁶, e finanche la

³³ A. Rossi, *ivi*, p. 119.

³⁴ N. Moretti, 1993.

³⁵ M. Antonioni, 1950.

³⁶ S. Citti, 1981.

singularità assoluta parvenza di ‘caso’ isolato e monumentale del serbatoio e ristorante panoramico all’*Eur* in *L’eclisse*³⁷ [...].

A tutte queste ricognizioni mnemoniche di fatti urbani corrispondono processi di identificazione di eventi e segni urbani che sono richiamati alle tracce dell’individualità e della cittadinanza, sia essa viva o rarefatta, laddove tutte le costruzioni sono a loro volta, in termini heideggeriani, delle abitazioni: «Un ponte e un aeroporto, uno stadio e una centrale elettrica sono costruzioni, ma non abitazioni. Eppure anche questi tipi di costruzioni rientrano nella sfera del nostro abitare [...]. Il camionista è a casa propria nella filanda, ma non ha lì la sua abitazione; l’ingegnere che dirige la centrale elettrica vi si trova a casa propria però non vi abita. Queste costruzioni albergano l’uomo»³⁸.

È vero infatti che si può parlare di ricognizioni mnemoniche sui fatti urbani e non solo perché talune immagini urbane nell’architettura cinematografica ci consentono di individuarli, come dicevamo, in una ripresa reale o una ricostruzione perfetta, ma anche perché alcune di queste immagini, sia per il contesto narrativo, sia per le sequenze e i montaggi sono esattamente una ‘retrospettiva’ su cose, fatti e persone, una retrospettiva che ‘si sente’ a occhio nudo. È in questo senso che l’operazione di ricognizione delle tracce corrisponde alla medesima operazione di identificazione del *genius loci* di appartenenza e lo è inevitabilmente nella città in quanto luogo dell’abitare originario e presente, su cui passano le ricostruzioni di immagini attuali: «è la proprietà di un ambiente quella di generare i suoi miti, di conformare il passato secondo i suoi bisogni [...]».³⁹

Dunque la città cinematografica come opera d’arte è rappresentazione del luogo dell’abitare, quello di fondazione e quello attuale, del non-luogo. Abitare non risponde al costruito, o meglio il luogo dell’abitare non corrisponde necessariamente alla casa in cui si abita. L’antica parola tedesca *bauen*, ha scritto Heidegger, ha una derivazione etimologica tale per cui essa ‘raccolge’ in sé plurimi significati: *bauen* sta per costruire, abitare e conservare⁴⁰, «abitare e costruire stanno tra

³⁷ M. Antonioni, 1962.

³⁸ M. Heidegger, *Costruire, abitare, pensare*, in *Saggi e discorsi*, ed. cons., Milano, 1976, p. 96.

³⁹ H. Focillon, *La vita delle forme*, Padova, 1945, cit. p. 39.

⁴⁰ «L’antica parola altotedesca per *bauen*, costruire, è *buan* e significa abitare. Che vuol dire: rimanere, trattenersi. Il significato autentico del verbo *bauen*, costruire, è cioè abitare, è andato perduto. [...] L’antica parola *buan* non ci dice certo solo che il costruire sia propriamente un abitare, ma ci fornisce anche un’indicazione sul come dobbiamo pensare l’abitare a cui essa allude [...]». M. Heidegger, *Costruire, abitare, pensare...*, p. 97.

loro nella relazione del fine e del mezzo»⁴¹, così tutte le costruzioni di una città, diremmo tutti i suoi spazi, definiti e indefiniti, sono luoghi dell'individualità: «le costruzioni albergano l'uomo».⁴²

La lettura dei luoghi dell'abitare nella città cinematografica non può prescindere da una condizione di remissione del nostro intuito, della nostra capacità visiva e interpretativa rispetto al linguaggio dell'immagine. Non siamo noi a parlare ma è l'immagine a farlo per noi, lo sono le case, le balconate, i quartieri popolari e residenziali, le pareti fatiscenti, i viottoli di paese...

L'osservazione della città deve necessariamente ricadere in una condizione di estraneità rispetto al fatto che la si possa guardare con occhio critico e scrutatore⁴³. Non occorre che si cerchi cioè con lo sguardo la minuzia di un particolare architettonico o il fascino evocativo di una piazza, di un luogo ripreso o riprodotto cinematograficamente. La città in questo caso ci viene incontro mettendo a nudo con dolore, con gioia, enfasi, il carattere dei propri luoghi, i corridoi del proprio abitare, di quello che è stato e di quello successivo.

In *L'oro di Napoli*⁴⁴ si esemplifica quanto il fatto urbano, i segni degli eventi non debbano essere cercati, ma letti, così come essi ci vengono concessi dalla mdp. L'episodio del 'funeralino' si apre col gruppo di persone in attesa sul terrazzino della casupola, alle spalle gli edifici di quartiere. Le cinque figure sono incastonate tra le due strutture abitative, in asse con gli edifici che le sormontano. Il fatto che è accaduto e quello che sta per accadere non lo si legge, 'cala' in linea continua, in discesa libera, dalle strutture che sovrastano alla resa minima data dalle abitazioni messe a fuoco.

Le immagini di questi ambienti, quelli del Rione Materdei di *Pizze a credito*, o l'interno del palazzo de *Il conte Prospero* hanno un'unica traccia che va dall'origine al fatto attuale, svelandoci «fin dove arriva l'essenza dell'abitare»⁴⁵.

Nell'inquadratura del palazzo dove il conte Prospero gioca la sua partita l'immagine di ritorno è un trittico visibile e non visibile, la resa è tra tre diverse dimensioni non tutte più sott'occhio: interni e

⁴¹ Ibid.

⁴² Ibid., p. 96.

⁴³ «L'uomo si comporta come se fosse lui il creatore e il padrone del linguaggio, mentre è *questo*, invece, che rimane signore dell'uomo. Forse è proprio anzitutto il rovesciamento, operato dall'uomo, di *questo* rapporto di sovranità quello che spinge l'essere dell'uomo verso una condizione di estraneazione». Ibid., p. 97.

⁴⁴V. De Sica, 1954

⁴⁵ M. Heidegger, *ibid.*, p. 97.

esterni visibili e visibili latenti. La corte del palazzo risuona della voce di De Sica e irrimediabilmente siamo all'interno dell'abitazione e fuori del palazzo. Del resto la classificazione tipologica degli edifici è in termini architettonici, un tutt'uno con la città: le mura compongono gli edifici e questi compongono la città a loro volta. La situazione, la forma e la distribuzione delle parti abitative sono il micro-segno del macro-segno urbano⁴⁶. Quello stesso timbro di De Sica probabilmente non sarebbe tale senza il prospetto dei ballatoi, delle rampe e di quelle arcate nel cortile e quel cortile è infatti il segno di un fatto, di un abitare che alberga nel costruito e nel pensato.

⁴⁶ «De même quel es murs, les colonnes, [...], sont les éléments dont se composent les édifices, de memes les edifices sont les elements don't se composent les villes». J. N. L. Durand, *Précis des leçons d'architecture données à l'École Polytechnique*, Paris, 1802-1805. Ed. It. *Lezioni di architettura*, a cura di E. D'Alfonso, Milano, 1986.



Sesto San Giovanni (MI)
via Monfalcone, 17/19

© Metabasis.it, rivista semestrale di filosofia e comunicazione.
Autorizzazione del Tribunale di Varese n. 893 del 23/02/2006.
ISSN 1828-1567



Quest'opera è stata rilasciata sotto la licenza Creative Commons Attribuzione- NonCommerciale-NoOpereDerivate 2.5 Italy. Per leggere una copia della licenza visita il sito web <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/it/> o spedisci una lettera a Creative Commons, 559 Nathan Abbott Way, Stanford, California 94305, USA.