

ANNA MARIA NASSISI

IMMAGINI DI CITTÀ NELL'ARTE

1. INTRODUZIONE – L'interesse dell'arte nei confronti della città e del suo sempre più complesso sviluppo è stato uno dei temi principali del XX secolo. Tale interesse è riesplso, non a caso, nelle grandi mostre internazionali dopo l'11 settembre, buco nero nell'immaginario collettivo e in quello individuale degli artisti. Le grandi esposizioni sono state e continuano ad essere caratterizzate da una rinnovata attenzione dell'arte nei confronti della città, intesa come paesaggio articolato e disarticolato, nella quale si intrecciano, con una tensione quasi naturale verso l'omogeneizzazione e la perdita di identità, nuove forze, comportamenti, abitudini e desideri. Il terreno sul quale si muove questo lavoro è strettamente connesso alla relazione tra soggetto e città intesa come atto visivo e quindi riproducibile mediante i linguaggi dell'arte. Nota Roland Barthes: "la letteratura, così come l'arte, opera negli interstizi della scienza: nei suoi confronti essa è sempre in anticipo o in ritardo"¹. L'arte è dunque una rappresentazione del reale con un linguaggio suo proprio. L'estetica analizza tale linguaggio. L'opera non è concepita come semplice strumento, bensì oggettività realizzata con un linguaggio che dal reale si distacca per ritrovare il nesso tra ideazione e segno, creazione e forma. La relazione spezzata tra vita-intesa come globa-

¹ Roland Barthes, 1981. In una celebre parabola Borges parla di un pittore che dipinge paesaggi, regni, montagne, isole, persone. Alla fine della sua vita si accorge di avere dipinto, in quelle immagini il suo volto; scopre che quella rappresentazione della realtà è il suo autoritratto. La nostra identità è il nostro modo di vedere e incontrare il mondo... di attraversare il mondo, la città con le sue figure sulle quali si fissa lo sguardo, che ci viene rimandata come uno specchio. La nostra immagine diviene opera, memoria, forma, creazione del nostro viaggio, in un atto inedito che lega il soggetto-artista alla forma-opera.

lità dei fenomeni collegati alla trasformazione del mondo – e arte assume i caratteri paralizzanti della scissione. L'indagine storica si costituisce in un sistema nel quale sincronia e diacronia interagiscono ma non si determinano. L'estetica collocatasi negli interstizi della scienza si misura con un linguaggio inedito: siamo di fronte ad una realtà che non solo ha trasformato il modo in cui si sviluppa il processo creativo, ma che muta anche il modo in cui gli uomini percepiscono la realtà. L'artista dilata la coscienza della propria minorità mediante il filtro di un atto creativo che di quella realtà complessa ci dice dice *più* di una lettera epistemologica del reale e del suo trasformarsi. La frantumazione dell'inter-azione significato/significante contenuto/forma e così definitivamente consumato. Il primato del significante si misura, sul piano estetico, con la vita; ed essendo collocato nelle pieghe della scienza sociale, il significante è in grado di cogliere, di catturare le innumerevoli trasformazioni di un oggetto storico, il significato. Da qui una rivoluzione profonda della percezione e della rappresentazione: tecniche e linguaggio dell'arte si traducono in un insieme di segni che costituiscono la specificità dell'opera, un'opera che in qualità di significante, interagisce con il significato cioè, con la storicità del mondo senza alcun nesso necessario, senza alcuna connessione diretta. Siamo di fronte a due diverse dinamiche: a) il soggetto che guarda l'opera, l'atto del vedere, la visione. b) l'opera e l'artista con la sua vicenda intellettuale e storica ne risulta una forma che interagisce con il contenuto, che lungi dall'essere forma di un contenuto diviene composizione di forza-tensioni, *punto* dove progetto, produzione dell'opera e opera stessa s'incontrano. L'esperienza del farsi opera diviene per l'artista trasformazione dell'immaginario, dell'emozionalità e della spiritualità in progetto, opera finita, caratterizzata da segni e linguaggi inediti, di fronte alla quale lo spettatore si pone come soggetto che guarda, osserva, cerca di "andare attraverso" per decifrare l'unicità di quei segni su questo intreccio di produzione dell'opera e lettura dell'opera si colloca *l'estetica intesa come teoria dell'arte*.

§ - La metropoli, grande città-madre, nutre e al contempo divora, è oblativa e ingenerosa, accogliente e respingente: la città-labirinto di Walter Benjamin è satura di presagi ed enigmi. Quando Benjamin scrive i *Passagen* pone al centro della sua elaborazione l'idea che lo spazio – soprattutto metropolitano – anzichè essere il luogo della banalizzazione della coscienza dà vita a una nuova identità che coinvolge tanto la folla, quanto l'individuo. “Gli edifici della città” scrive Benjamin “sono un labirinto che alla luce del giorno assomiglia alla coscienza... di notte, il loro buio compatto spicca spaventoso fra le masse di case” e racchiude “le figure più segrete della città, quelle situate nelle sue parti più recondite, delitti e sommosse, i nodi cruenti della città”. Un boulevard, un cinema, un palazzo di esposizioni, una piazza sono per la folla luoghi di appuntamento e di meraviglie, dove si traffica e si sogna. Anche per l'individuo, per il singolo lo spazio urbano riveste una qualità fluida. A differenza della folla, il singolo non ha mete precise, non ha obblighi disciplinari, egli, per conquistare lo spazio, deve perdere il suo tempo: “non sapersi orientare in una città non vuol dire molto. Ma smarrirsi in essa, come ci si smarrisce in una foresta, è una cosa tutta da imparare”². Una visione del mondo che Baudelaire descrive con immagini di malinconica reazione alla modernità, lo *Spleen*, una specie di luce diurna più triste della notte, nitido e impossibile paesaggio di metallo, di marmo e d'acqua: “quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle sur l'esprit gémissant en proie aux longs ennuis, de l'horizon

² Walter Benjamin, 2000 (ed. italiana), pag. 88-89. La lettura di Benjamin si colloca su un piano assai differente rispetto alla diffusa interpretazione della megalopoli intesa come spazio del “non-luogo”, (cfr. Augè, Massimo Ilardi per citare i più discussi). Perché un supermarket, un aeroporto dovrebbero essere dei “**non-luoghi**”, luoghi fuori dalla storia? È sottesa a tale interpretazione una visione conservativa che perde il riferimento al cambiamento, ai luoghi della nuova storicità metropolitana, agli oggetti – immagini simboli di un nuovo mondo. Basti pensare al valore linguistico che assumono rispetto al mondo contemporaneo. Vedi tra le tante le opere di Andy Warhol (immagine 1).

embrassant tout le cercle il nous verse un jour noir plus triste que les nuits”³

Il labirinto diventa il luogo in cui l'individuo si può smarrire, dove la coscienza tragica dell'uomo può essere imprigionata in una esistenza ineluttabile di cammini intricati e fuorvianti. Di fronte alla perdita di un centro, il percorso labirintico diventa erranza senza direzione (Immagine 2, 2a). Non esiste una razionalità idonea a governare la città moderna: la crisi della ragione cartografica procura all'uomo una sensazione di disorientamento radicale, di solitudine totale. Eppure la megalopoli (Immagine 3), vista da una media distanza ottica verticale, si presenta come un corpo organico capace di espandersi secondo un progetto logico e prevedibile; grattacieli, nuove strade e anelli di cemento che circondano la periferia definiscono una nuova razionalità e una nuova geometria, e tuttavia è la *bad city*, già resa mitica da Ridley Scott in *Blade Runner*, il modello di riferimento, con i suoi conflitti, le sue accelerazioni, il senso di perdita di qualunque centro. È in tale *doppiezza*, ordine geometrico e caos, folla e individuo, ordine e disordine, il segno distintivo dell'arte del nostro tempo e dell'intero XX secolo. La ritroviamo nelle opere di Edward Hopper, di Andreas Gursky, nelle opere di Goya e Velasquez, e poi ancora nelle avanguardie storiche in una linea d'arte che si apre con il Costruttivismo e La Bauhaus e diventa abitabile e relazionata ad altri linguaggi espressivi come architettura, design, musica, teatro, fotografia. L'arte intesa quindi nella sua pluralità di linguaggi si relaziona in maniera funzionale alla città e agli individui che la abitano. L'arte è in grado di cogliere sia la complessità del tutto abitativo-città e poi megalopoli- che le inter-azioni degli individui che la abitano. Gli artisti registrano la contraddittorietà della città moderna, il suo equilibrio instabile, in continua tensione tra la velocità del flusso della comunicazione e la ir-realtà di un luogo in cui si possano affermare identità specifiche e locali e nello stesso tempo ci suggeriscono come siano possibili ricuciture in grado di condizionare le pieghe della storia e ridare possibilità di progetto all'“adesso” del nostro vivere individuale e collettivo.

³ Charles Baudelaire, 1966, pag. 55.

§ - LA PARABOLA DEL MODERNO – Il *Doppio* dà forma alla strutturazione epistemologica del Moderno. Esso diviene specularità ossessiva che segna una parabola del teorico, terreno del tutto possibile. Follia e sogno sono a un tempo tracce dell'estrema soggettività e di una ironica oggettività; non esiste contraddizione. La poesia del cuore, la solitudine finale, esasperata dal suo lirismo, si immerge nelle ombre della caverna di Platone, archetipi, esse, di una duplicità, di una doppiezza infinita. Come gettato nella sua notte, l'uomo si ricollega, oltre la memoria, ai vecchi mondi degli incantamenti, delle cavalcate fantastiche, delle streghe appollaiate sui rami degli alberi morti. Goya riscopre le grandi immagini dimenticate della follia. Il mostro che soffia i suoi segreti nell'orecchio del monaco nella "casa del Sordo" non è forse parente dello gnomo che affascina il S. Antonio di Bosch?

Nel momento in cui i moderni vincono la loro battaglia sugli antichi l'ottimismo diviene la consapevole acquisizione della valenza straordinaria della trasformazione scientifica e tecnologica, che cambia i linguaggi stessi dell'arte. L'opera di W. Benjamin del 1936 segnala, con una acutezza irripetibile, l'avvento della riproducibilità tecnica nell'arte, riproducibilità che modifica il rapporto delle masse moderne con l'arte. Con le avanguardie storiche dell'inizio del Novecento si ricompono il rapporto arte-vita.

I primi venti anni del secolo diventano esaltanti sia sul piano del rinnovamento storico, sociale che del linguaggio culturale ed estetico. Accanto al suprematismo di Malevich e al costruttivismo di Rodcenko, nei Liberi Atelier troviamo con la stessa potenza teorica Strzeminski e Katarzina Kobro, Tatlin e Nina Kogan, Chagall, Kandinsky, El Lissitzky. Il grande movimento del formalismo russo si chiude con il 1922. Wassily Kandinsky fu chiamato da Gropius alla Bauhaus di Weimar, El Lissitzy, Nina Kogan e Olga Rozonova, insieme a Malevich, si rifugiano a Parigi, dove incontrano le avanguardie europee e artisti di diverse formazioni. Continua così il confronto e il rinnovamento linguistico già avviato nei grandi atelier dell'arte tra Russia, Polonia e Parigi: Hans Arp, Camille Bryen, Marcel Duchamp e Sonia Delaunay, Katarzina Kobro e Francis Picabia, Nina Negri e Jean Mirò, Scipione.

Il "moderno" celebra i fasti del progresso industriale e le grandi esposizioni e fiere incoraggiano la ricerca di qualità estetica nel prodot-

to industriale. Costruttivismo e Bauhaus danno vita a un nuovo linguaggio e a nuovo metodo di lavoro, elastico, induttivo, capace di definire una nuova qualità della forma, la cui geometrizzazione diviene base di una creatività progettuale e quindi funzionale. Per questa via l'artista raggiunge il suo scopo essenziale, che è quello di determinare il piacere estetico attraverso l'impiego di "forme", funzionali all'individuo.

Nello stesso momento si insinua nelle coscienze, e quindi nella cultura, l'idea di una modernità che comincia a mostrare al suo interno *tratti di doppiezza e di ambiguità*. Freud conferisce statuto scientifico all'"inconscio umano" e la modernità, diviene "il transitorio, il fuggitivo, il contingente per una parte, per un'altra è l'eterno e l'immutabile".⁴ Non a caso il primo '900 è segnato dalla immane tragedia dell'Olocausto.

L'illuminismo, che è la radice prolifica dalla quale è nato il moderno, finisce nell'ombra dell'ipnosi collettiva di Mesmer, delle magie di Cagliostro, del regno degli indovini. La dea ragione trascina nel suo corteo gli incubi che per lungo tempo hanno sonnecchiato nelle tenebre, geni torturatori che una luce troppo viva sembra avere ridestato. Mefistofele si incammina verso Goethe dal fondo del medioevo. Da tutte le incrinature di un mondo troppo povero di sogni, il soprannaturale riemerge. Lo spirito visionario di W. Blake discende nel cuore delle tenebre per ricondurre alla superficie un corteo di angeli e di demoni, luminose apparizioni androgine, mostruosità che svelano la doppiezza dell'esistere individuale e collettivo in seno alla modernità.

In Bosch o in Brueghel queste forme nascevano dal mondo stesso: attraverso le fessure di una strana poesia; esse salivano dalle pietre, dalle piante, sorgevano da uno sbadiglio animale: la complicità della natura concorrevano a formare la loro ronda. Le forme di Goya nascono dal nulla: esse sono senza fondo, sia perché si distaccano dalla più monotona delle notti, sia perché nulla può definire la loro origine, il loro termine e la loro natura. Quale albero sostiene il ramo su cui stridono le streghe? Vola? e verso quale sabba e qual radura? In tutto ciò non c'è nulla che parli di un mondo, né di questo né di un altro. Tali forme di-

⁴ Charles Baudelaire, 1948, pag. 196.

vengono profezia di quel “sonno della ragione”, che Baudelaire e Benjamin leggono come *doppio volto del moderno*.⁵

La Roma “imperiale”, devastata dal fascismo dominante, informa il carattere drammatico dell'arte di Scipione: basti pensare a l' “Apocalisse” dove a immagini apparentemente opulente si oppongono immagini trasfigurate per riduzione e assottigliamento, prive di prospettiva, ricche di una carnalità erotica semanticamente prosciugante, arte a togliere, immagini definite per sottrazione eppure di grande potenza. Basti pensare a “Uomini che si Voltano”, opera del 1930, dove Scipione impone inaspettato come un grido un mascherone sghignazzante e una testa dall'enorme occhio dilatato dal terrore sugli armoniosi e morbidi corpi, o che scateni nel grande idolo il “Cardinal Decano” i fantasmi che lo ossessionano, carichi di stimoli e così costantemente tesa che infine ci appare inevitabile che dovesse presto spezzarsi. Scipione ha versato completamente nella sua opera tutto se stesso: le passioni, le angosce, le ossessioni, la gioia di vivere e gli incubi del malato, il sangue febbricitante, le avidi esperienze di vita e di cultura, le allucinazioni e le paure, le rassegnazioni e gli smarrimenti, i suoi peccati di uomo e le invocazioni di salvezza come un un bambino che invoca la luce. Scipione è un artista che si mette a nudo nella sua opera: egli può esprimere le sue opere così chiare. La funebre ossessione della malattia, le ansiose esperienze di vita e gli stimoli della sua complessa formazione culturale fanno del suo immaginario un mondo estetico assolutamente inedito, dove i fuochi del tramonto (cfr. Piazza Navona) o le porpore funeree come sangue raggrumato del “Cardinal Decano” e il fiammeggiare dell'Apocalisse fanno della sua *forma*, del significante dell'arte di Scipione il suo autentico contenuto, significato. Emerge una scissione tutta moderna tra esperienza soggettiva e oggettiva del vivere, la coscienza della scissione di viene sfaldatura tra forma e contenuto. L'artista esprime così direttamente la propria ansia e la propria coscienza infelice. La coscienza della perdita,

⁵ Il suo processo creativo caratterizzato da una strategia del linguaggio inteso come eversione permanente ricorda quello di Pontormo, Beccafumi, Rosso Fiorentino, Bronzino: la ideazione e la creazione dell'opera rompe la tensione verso l'interesse.

di tale perdita, lo spinge via via su un percorso dominato da una inconciliabile doppiezza: la vita resta confinata nel luogo circoscritto della attività mentale, di un arrovellamento che diventa complesso processo di produzione creativa, dove prevale il frammento, la drammatica scissione della “forma” diviene “icona”, archetipo che ricongiunge in Scipione il linguaggio dell’arte alla sua stessa individuale drammatica esistenza in similitudine con una città in preda alla barbarie.³

“Articolare storicamente il passato” scrive Benjamin “non significa conoscerlo proprio come è stato davvero, bensì vuol dire impossessarsi di un ricordo così come balena in un attimo di pericolo. Per il materialismo storico l’importante è trattenere un’immagine del passato nel modo in cui s’impone impreveduta al soggetto storico nell’attimo di pericolo, che minaccia tanto l’esistenza stessa della tradizione quanto i suoi destinatari. Per entrambi il pericolo è uno solo: prestarsi ad essere strumento della classe dominante. In ogni epoca bisogna tentare di strappare nuovamente la trasmissione del passato al conformismo che è sul punto di soggiogarla”.⁶

3. LO SPAZIO E IL TEMPO DELLA MODERNITÀ – L’avvento del moderno ha disegnato una nuova logica del concetto di spazio e tempo: lo spazio è diventato il principale problema estetico della cultura della metà del XX secolo, così come il problema del tempo. Edgar Allan Poe descrive l’Uomo della folla con immagini simili a quelle di Baudelaire nell’atto di riappropriarsi del mondo: “fiumane di popolo dense e continue” avvolgono lo sguardo dell’uomo che la osserva, spettatore del fluire di una folla della quale osserva incuriosito e appassionato l’ondeggiante, il movimento, il fuggitivo, così come l’uomo di Poe, che con la fronte appoggiata al vetro del caffè rimane stupito dello spettacolo, scruta la folla fino a scorgere all’improvviso un volto del quale coglie la incredibile estraneità. La folla si comporta come un sipario che si apre per dare inizio allo spettacolo: apre la via al soggetto spettatore per poi ri-

⁶ Walter Benjamin, 1997, pag. 27.

chiudersi e sancire l'impossibilità di conoscere l'altro. Lo sguardo diventa, quindi, il principale "punto di vista", relaziona l'individuale apparire con l'oggettività dell'immagine in una fenomenologia di relazione tra uomo e mondo in una perenne tensione di ritmi spazio-temporali; tuttavia l'atto di guardare si muove in una regione mediana tra la realtà e lo sguardo. Ne risulterà una visione composita, fatta di somiglianze che si succedono e che si rispondono specularmente in un intreccio temporale sincronico. La nostra percezione si muove in questo spazio d'ordine. Lo sguardo vive la duplicità del sé e dell'altro nella sua pregnate estraneità. Ma l'occhio umano può o vuole spingersi al di là di una immagine visibile: è in esso, nell'atto dello "sguardo" che lo spettatore scopre che vi sono infinite possibilità di andare al di là del reticolo che avvolge la realtà. Ed è così che consentirà, alla macchina a vedere per lui: "la natura che parla alla macchina fotografica è una natura diversa da quella che parla all'occhio, ... al posto di uno spazio elaborato consapevolmente dall'uomo, c'è uno spazio elaborato inconsciamente. Se è del tutto usuale che un uomo si renda conto, per esempio, dell'andatura della gente, sia pure all'ingrosso, egli di certo non sa nulla del loro contegno nel frammento di secondo in cui si allunga il passo. La fotografia, con i suoi mezzi ausiliari - con il rallentatore, con gli ingrandimenti, glielo mostra. Soltanto attraverso la fotografia egli scopre questo inconscio ottico, come attraverso la psicanalisi l'inconscio istintivo".⁷

A Baudelaire che osserva critico "se alla fotografia si permetterà di integrare l'arte in alcune sue funzioni, quest'ultima verrà ben presto soppiantata e rovinata da essa, grazie alla sua naturale allenza con la *moltitudine*", Benjamin fa notare "la macchina fotografica è capace di afferrare immagini fuggevoli e segrete, è capace di penetrare negli interstizi della città, fissarne i luoghi come un detective: ma non è forse vero" continua Benjamin "che ogni punto delle nostre città può divenire luogo di delitti, di violenza fisica o aggressività potenziale, di "Piccoli Omicidi" (*Little Murders*). Alfred, il protagonista del film, spara allegramente sui passanti dalle finestre della sua casa; Alfred, individuo metropolitano per il quale la

⁷ Walter Benjamin, 1966, pp. 62-63.

“casa” diviene luogo a identità plurima, pubblica e privata, luogo di produzione e di offesa, di affetti e di violenza.⁸

L'altro è un *Niente*, un Nessuno, scrive Musil. È un uomo senza qualità, esclama Walter, il personaggio dell'omonimo romanzo.

La sua presa sul mondo è fatta di frammenti, di una soggettività che non trova elementi di comunicazione, deprivata dello strumento indispensabile per comunicare e, come Simmel osserva, la modernità esprime e potenzia la divaricazione irriducibile tra soggetto e oggetto, tra oggetto e soggetto nello spazio e nel tempo.

La città-corpo tende a sgretolarsi colpita dagli eccessi di una urbanizzazione che penetra nella sua carne viva e impone a tutti noi l'urgenza di sapersi orientare, di ritrovare un senso, di rifondare la sua esperienza del mondo attraverso un paziente lavoro di riconnessione tra le parole e le cose. “Sono venuto a New York” dice Stillman parlando con Quinn, due personaggi del romanzo di P.Auster “La città di vetro”, “perchè è il più miserabile, il più abietto di tutti i luoghi (Immagine 4). Lo sfacelo è ovunque, la disarmonia universale. Le basta aprire gli occhi per accorgersene. *Persone infrante, cose infrante, pensieri infranti*. La città intera è un ammasso di rifiuti. Il che si adatta mirabilmente al mio proposito. Trovo che le strade siano una fonte infinita di materiale, un esauribile emporio di cose frantumate. Ogni giorno esco con la mia sacca e raccolgo oggetti che sembrano degni di attenzione”. “E cosa ci fa con queste cose” chiede Quinn. Risponde Stillman: “Assegno loro dei nomi. Vede, signor Quinn, il mondo è in frammenti. Il mio lavoro è ricomporli insieme”.⁹ Nello stesso momento spazio e tempo si ricompongono nei *Détails* di Roman Opalka nei quali tempo e spazio si rincorrono sulla tela sottraendo colore e rendendo visibile la pienezza dello spazio/tempo irreversibile: ciascun *Détails* si caratterizza per la sua perenne incompiutezza, opera non-finita, aperta direbbe Umberto Eco, che nella sua incompiutezza rimanda sempre alla successiva. Da un lato, quindi, il tem-

⁸ *Piccoli Omicidi*, Film di Alan Arkin, ambientato a New York, è una rappresentazione dolorosa della realtà urbana.

⁹ Paul Auster, 1996, p. 83.

po soggettivo irreversibile, dall'altra il tempo oggettivo della vita, del mondo, della città, della megalopoli fino all'incontro tra finito e infinito. Spogliarsi di ogni forma di alterità significa per l'artista rientrare in se stesso e scandire geometricamente il tempo con una numerazione aritmetica sulla tela. Parola e segno sottolineano la scansione del tempo e danno, oltre che visibilità, voce al tempo soggettivo dell'artista, al tempo della sua vita, nel suo inarrestabile fluire. Nello stesso momento Opalka introduce una tensione verticale, oggettiva verso l'infinito nella molteplicità dei "fermo immagine" del suo volto, frammenti, foto simboliche del tempo nel suo ineluttabile fluire (Immagine 5).

La tela infranta di Lucio Fontana, la poetica dello spazio nei suoi "Concetti Spaziali", irrompe sia come dimensione cosmica che come metafora della dimensione architettonica (Immagine 6 e 6a). Il tempo a carattere verticale consente a M.Pistoletto di rappresentare nei suoi "Quadri Specchianti" il limite dell'ambito spaziale *hic et nunc* e di proiettare l'opera verso una verticalità che è insieme sconfinamento e accoglienza, casuale traccia del nostro individuale apparire – ci si incontra con la propria immagine per separarsene – e nel contempo desolante solitudine dell'esistenza umana. Eclisse del volto.

L' "adesso" (tempo) e il "qui" (spazio) di Alighiero Boetti, è segnato dalla doppiezza. "La conoscenza" egli scrive "è un piacere fisico-emotivo che ti consente di comprendere che quanto più sai, più sei in grado di trovare la chiave di lettura per andare aldilà di ciò che appare". Il processo creativo va aldilà di un confronto-rottura con il materiale: forma e contenuto sono un tutt'uno: nel pensiero progettuale si compongono e si scompongono coppie infinite di dualismi, di doppi, di disordine e ordine, sino a pervenire a una indivisibile unità, l'unità del numero 1, così come era stato per le avanguardie storiche del prima metà del '900, per i teorici dell'*unismus*. Il concetto è impensabile senza il suo opposto, senza il suo opporsi in concetto non operativo, binomi di concetti. Tale unità rimanda al principio archetipo del quadrato: un quadrato di un cm di lato è sempre eguale all'unità. Boetti divide così lo spazio/tempo in una infinità di quadrati, che costituiscono la struttura concettuale dei suoi "Arazzi" e delle "Mappe del mondo". Le donne afgane che ricamano le opere progettate

da Alighiero inseriscono nella trama geometrica dell'oggi la memoria, del loro mondo passato, della tradizione. Continuità e Discontinuità. (Immagine 7)

4. LA MEGALOPOLI TRA MODERNITÀ E UTOPIA – F. Jameson¹⁰ (2003) legge il passaggio dal moderno al contemporaneo del secolo appena passato come mutamento del modo di percepire lo spazio-tempo da parte dell'individuo/spettatore: le categorie dello spazio si intrecciano con le categorie del tempo quando si sottraggono al rischio tutto eurocentrico del passaggio dal moderno al cosiddetto “post-moderno”, e guardiamo alla centralità del dibattito sul “moderno” nella cultura del mondo globale (Sud America, Cina, Africa.). Le profonde trasformazioni del paesaggio urbano della megalopoli contemporanea si incontrano con un apparato percettivo umano che non è ancora in grado di misurarsi con questo iperspazio. Virilio nella sua estetica della sparizione introduce il concetto estremo della scomparsa del tempo e dello spazio quali dimensioni percettive e materiali della vita sociale, teoria presente in tutta la letteratura della catastrofe, anticipata in quel grande e recente film che è *Blade Runner* (1982).¹¹

Blade Runner racconta la storia di “replicanti”, un gruppo di copie di esseri umani, privi di emozioni e di memoria e quindi dominabili, perfetta

¹⁰ Jameson Fredric, *Una modernità singolare*, Milano, Sansoni, 2003.

¹¹ Ovviamente il grande padre della riflessione filmica sulla città è Fritz Lang con il suo *Metropolis* (1926). La storia di *Metropolis* è ambientata nell'anno 2026 (un secolo dopo la sua realizzazione) in una città di grattacieli che si slancia dalla superficie verso il cielo e una città sotterranea: nella prima vivono gli appartenenti alla classe alta, nella seconda - la città sotterranea - una popolazione di schiavi operai addetti al funzionamento della città superiore. Il personaggio chiave è Maria, che vive nella città sotterranea, e la sua replicante/robot nel mondo alto. Significativo è il riferimento biblico alla Torre di Babele.

Un'altro interessante riferimento è il film di Gabriele Salvatores, *Nirvana*, 1997, ambientato in una metropoli formata da un centro protetto e da pericolose periferie etniche. Tre uomini cercano di sfuggire all'infelicità della vita reale e immaginaria mediante un videogame che si chiama *Nirvana*. Importanti riferimenti si trovano anche nella *literature and arts, movies hardboiled*.

rappresentazione dell'onnipotente sogno di dominio della ingegneria genetica. Il film è ambientato a Los Angeles nel 2019 e ha come protagonista un cacciatore di questi umanoidi, il *blade runner* Deckart, il quale ha il compito di scoprire la loro presenza e di eliminare il replicante che sfugge al dominio e diviene così serio pericolo per l'ordine sociale. I replicanti sono stati creati allo scopo specifico di lavorare a compiti molto specializzati in ambienti particolarmente difficili alle frontiere dell'esplorazione spaziale. Essi sono dotati di forza, intelligenza e poteri che sono ai limiti o addirittura superano quelli degli esseri umani, cosicchè, temendo la possibilità che essi possano diventare una minaccia, i loro artefici hanno dato loro un tempo di vita di soli 4 anni: se sfuggono al controllo durante questi 4 anni devono essere eliminati. I replicanti esistono insomma in quella schizofrenica accelerazione del tempo che Delauze e Guattari, Lyotard e altri *nouveaux philosophes* considerano fondamentale nella vita postmoderna. Altrettanto interessanti sono i personaggi dei romanzi di Pat Cadigan, regina della letteratura *cyberpunk*, che descrive un mondo dove è possibile noleggiare una personalità, scegliendola tra le centinaia in vendita nei negozi, in una società nella quale il furto più grave è il furto della mente e la clonazione dei ricordi indotti. Per aiutare gli individui defraudati di tale memoria, Allie ha dovuto imparare a navigare nel loro pensiero attraverso il *mindplay*, una sorta di telepatia ottenuta dalla connessione con particolari computer, in grado di far funzionare la mente in maniera elastica, o di intervenire in caso di furto di ricordi o di regolazione cellulare delle psicosi, in un mondo nel quale individui organici e controllo tecnologico si intrecciano: "...quel ragazzo è un ladro. Sei fortunata a non essere mai stata mente a mente con lui. Aveva l'abitudine disgustosa di clonare i ricordi e di spacciarli. Metà della tua vita sarebbe stata venduta a brandelli in tutta la città...".

Se sottraiamo il nostro sapere al rischio della critica della ragione scientifica di matrice heiddegheriana possiamo riconsiderare quanto segue: la storia del cambiamento sociale è quindi in parte storia dei concetti di spazio e tempo: il tempo/spazio inteso come continuità/discontinuità, tempo della storia e tempo della memoria, tempo del passato e tempo dell'agire nel presente in una dinamica che ci riconnette al futuro, anche se non si può affermare che esista un unico e obiettivo senso del tempo e dello spa-

zio sulla base dei quali misurare le diversità delle percezioni umane. Se spazio e tempo sono una relazione percettiva fondamentale del nostro sapere, tale relazione non si muove in maniera lineare e de-storicizzata.

Il passaggio dalla situazione armonica della città rinascimentale alla città moderna e quindi alla megalopoli contemporanea è un processo che prevede e produce un intreccio di linearità e rotture, a volte assai significative. Il passaggio dal moderno al contemporaneo in un mondo globale, segna una differente percezione *dello spazio/tempo, ma non ne annulla la inter-dipendenza. L' "adesso" - tempo è anche il "qui" spazio. Cambia la scala di lettura del mondo e dunque della metropoli.* "Mentre l'idea del *continuum* livella al suolo ogni cosa" scrive Benjamin "l'idea del *discontinuum* è il fondamento della vera tradizione. Occorre mostrare il nesso del sentimento di un nuovo inizio con la tradizione... la storia è oggetto di una costruzione il cui luogo non è costruito dal tempo omogeneo e vuoto, ma è quello riempito dall' "adesso".¹¹ La simultaneità e la frammentazione percettiva diventano opere filtrate dal tempo dell'arte.

Il moderno, con il suo parabolico percorso nello spazio-tempo incontra ancora una volta il suo doppio sul finire del secolo appena terminato, da un lato il qui e "adesso" della storia tra sincronia e diacronia, dall'altra il narciso contemporaneo che autoriproducendosi, si nutre della sua stessa immagine, in delirio di solitudine sino alla fine dei giorni. È su questo crinale, compresso tra passato e futuro che oggi noi, ci muoviamo, incerti.

Il passaggio dal moderno al contemporaneo è dunque caratterizzato nel pensiero occidentale dalla ricerca di una identità personale e collettiva, dalla ricerca di ormezzi in un mondo in travolgente trasformazione. L'identità legata al luogo è un attracco sempre più fragile in un mondo che ci appare come un collage di individui, *Personae*, in uno spazio che si sovrappone, ci circonda e implode in noi. Identità collocate in uno spazio senza storia, individui-frammenti con i quali non ci si incontra, non c'è scambio, o meglio ci si guarda con paura.

¹¹ Walter Benjamin, 1997, pp. 65-69.

La megalopoli consente di conoscere attraverso un tempo legato all'immediatezza, alla sensazione percettiva e visiva che si esaurisce in attimo e che si rinnova continuamente e si ripete in incontri successivi: l'improvvisa apparizione di un individuo che passa e che forse non si rivedrà mai più, immagine di una possibilità che lascia intatto il desiderio impedendogli di essere consumato. Lo sguardo poi si rivolgerà altrove fino a incontrare altre figure e altre immagini. Rimanere chiusi dentro i frammenti che la metropoli consegna casualmente al passante è un destino al quale non è possibile opporsi, ma dal quale è necessario trarre le motivazioni per entrare nelle pieghe che la vita concede. (particolare immagine 8)

Come ci si relaziona in questo tempo senza spazio con individui sempre più soli? La megalopoli armonica nella sua strutturazione marmorea nasconde insidie, volti dalla identità apparentemente reale ma tanto strettamente legati alla velocità del tempo, da negare ogni possibile alterità.

Nella installazione "Miedzy/Tra", un progetto di S. Drozd¹², grande artista polacco, l'artista si pone i nostri stessi quesiti: quale percorso, quale legame tra gli individui e il mondo, cosa crea un "tra", un legame di congiunzione? È una percezione che ci può sia fisicamente che visivamente sopraffare. Difatti la percezione del mondo come di un luogo complesso e inaccessibile, sebbene nasca dalla realistica consapevolezza della precarietà della vita sociale, diviene evidente quando l'individuo contemporaneo guarda all'altro da sé cercando solo una proiezione della sua stessa immagine e non lo percepisce come un individuo differente con il quale relazionarsi. La sindrome del *neo-narciso*, della quale ho già parlato diffusamente,¹³ diviene esito tragico del nostro vivere.

Il passaggio alla megalopoli rende drammaticamente visibile l'individuo della folla solitaria, ne ricompone la separazione, rendendola più drammatica: non più individuo e folla, bensì una *folla di individui* che

¹² S. Drozd, Mostra e testo a cura di Anna Maria Nassisi, Edizioni d'Arte Pino Casagrande, Roma, (2005). Recentemente una parte del testo con immagini è stata pubblicata su *EquipèCo*, trimestrale d'arte, 20, 2009.

¹³ Vedi Anna Maria Nassisi, 2009.

si aggirano in un paesaggio urbano privato di capacità relazionali. (Immagini 10-11-12) Lo spazio urbano liberato dalla sua dipendenza, dalle funzioni, considera le peculiarità spaziali della modernità contemporanea sintomi ed espressioni di un dilemma nuovo che riguarda il nostro inserimento in quanto individui in una realtà molteplice e mutevole. Il segno di questa realtà è la migrazione continua, caratteristica del capitalismo globale che rappresenta un processo di spiazzamento e di dispersione frammentaria, grazie o a causa della quale, individui e popoli in movimento incontrano la nostra quotidianità metropolitana e nello stesso tempo si disperdono nell'anonimato di un luogo indefinibile. Multiculturalità, incontro di storie e culture, sono presenti al nostro vivere, ma nello stesso tempo rendono sempre più complessa la relazione tra locale e globale, separazione fittizia in un territorio-mondo magmatico e culturalmente intollerante. La metropoli, grande città-madre, nutre e nello stempo divora, è oblativa e ingenerosa accogliente e respingente. La grande città, la megalopoli sembra produrre disordine e dolore proprio in conseguenza delle opportunità che offre in termini di contatti e di comunicazione. Si tratta di uno di quei paradossi che non contemplano soluzione e che contribuiscono a lasciare gli individui nella ambivalenza del bisogno di appartenenza e nel contempo della necessità di differenziarsi, di riconoscersi nell'altro e di prenderne le distanze. Il punto nodale sembra essere lo iato tra cultura oggettiva, fatta di tecnologie sempre più sofisticate e planetarie, e, dall'altra, la difficoltà e talvolta incapacità da parte degli individui di farla divenire risorsa che consenta loro di non esserne sovrastati, annullati in un mondo nel quale la folla di individui diviene sinonimo di negazione, di negazione di sé e di negazione dell'altro. È ancora una volta l'arte a venire in soccorso a una umanità senza senso del futuro, ricerca l'aspetto costruttivo della rappresentazione visiva della metropoli, ricomponne nel tradizionale binomio forma/funzione della città e dell'oggetto una nuova progettualità. "La mia ricerca nasce dall'idea di non sapere nulla della vita e di cercare di capire qualcosa, di andare avanti solo di un passo per dare all'arte un significato che altrimenti non avrebbe e" aggiunge Piero Manzoni "i lavori di Dada sono "bandiere di un nuovo mondo,

sono un nuovo significato, non si accontentano di dire diversamente, dicono cose nuove”¹⁴.

La compressione spazio temporale che raggiunge il suo apice negli anni '70 con l'avvento della globalizzazione e della terza rivoluzione industriale muta l'esperienza del tempo e dello spazio: nel pensiero contemporaneo crolla la fiducia nella associazione tra etica ed estetica.

Il carattere progettuale del moderno dilaga nel cosiddetto “postmoderno” che con la sua visione dell'ineluttabile destino del declino dell'uomo si intreccia con la post-storia, rompe con memoria e culture e privilegia la “crisi delle narrazioni”. Se ne deduce, scrivono Scott Lash e John Urry, che il capitalismo globale è caratterizzato da una compressione spazio-temporale nella quale si modificano e crescono velocità, distanze, mobilità, inflazione d'immagine a una tale velocità da ridisegnare la percezione di una sorta di “economia dei segni e dello spazio”¹⁵ che diventa pervasiva e ci conduce sul terreno del non-senso, della omogenizzazione, della astrazione, anomia e distruzione del soggetto. E ancora F. Jameson il post-moderno ha subito il fascino del paesaggio degradato del “kitsch”, di scarti, di serial televisivi e cultura da tascabili da aeroporto, di pubblicità e motel... il post-moderno diviene una dominante culturale”¹⁶ che pervade e annulla progetti e immaginazioni.

Il postmoderno è cresciuto insieme alla espansione della economia globale e alla decostruzione delle istituzioni di difesa del cittadino e il

¹⁴ Considerazioni tratte dalla presentazione di Piero Manzoni alla personale di Dadamaino tenutasi a Padova il 20 maggio 1961 e riprodotta per gentile concessione dell'artista nel saggio *donne e potere* (Nassisi, 2002). Sul tema dello spazio tempo immagine si è tenuta a Foligno una storica mostra nel '67, che ha visto la presenza di artisti già menzionati nel testo (Pistoletto, Fontana, Dadamaino, Manzoni) e ai quali hanno fatto seguito artisti come Francesco LoSavio, Mario Schifano, Luciano Fabro, Maurizio Mochetti, Jannis Kounellis, Giulio Paolini, Domenico Bianchi sino ai più giovani Carlo Bernardini, Alfredo Pirri, Annie Ratti, Felice Levini, H. H. Lim, Gloria Pastore, Claudia Peill, Marisa Albanese, Matteo Montani, Gianni Caravaggio, Nadia Shira Cohen, Mirosław Balka, Roman Opalka. Immagini 13 e 14.

¹⁵ Scott Lasha, John Urry, 1994, pp. 30 e seguenti.

¹⁶ Fredric Jameson, 2007, (1ª Ed. in inglese 2001).

mascheramento degli assetti sociali dell'economia del privilegio. Quando la retorica giustifica sia sul piano sociale che culturale la frantumazione di folle di individui, l'impoverimento urbano cresce e crescono insieme, il senso di estradiazione e di decadenza. L'individuo contemporaneo emarginato e solo: viene a determinarsi così una cesura incolmabile tra etica ed estetica, tra etica e teoria dell'arte.

5. LO COME SPAZIO GENERATIVO – Le opere di Mirosław Balka e Alfredo Pirri si misurano con l'inquietante scenario della megalopoli contemporanea (Immagini 15-16-17). La mostra voluta e progettata da me è una straordinaria evocazione di un paesaggio urbano, nel quale i vetri spezzati divengono metafora di individui alienati, collocati nella loro serialità infinita dove convivono pungenti alterità che non si incontrano perché corrono il rischio di ferirsi, di farsi male, volti sconosciuti, folla di individui permeati da una senso limitato e limitante di identità che implode in un paesaggio privo di capacità relazionali. Lo spazio urbano è il luogo del "modernità degenerata", sintomo ed espressione di un dilemma che riguarda la rottura della relazione spazio/tempo.

I *monitors* di Balka trasformano il dolore in memoria vivente. L'artista, con straordinaria sensibilità si misura con il presente dramma della condizione umana e la rappresenta mediante sei immagini del grande jazzista polacco Tadeus Stanko che, con un suono di tromba ossessivo e ripetitivo, evoca la struggente nostalgia di un mondo scomparso, o che sta scomparendo. Egli, percorrendo lo spazio di un parco, suona con struggente nostalgia a vecchi pinguini trash la fine di un tempo e l'avvento del superfluo. Il tempo che passa non lascia memoria: il canto alla memoria avvolge le pareti della galleria, si insinua negli ininterstizi dei vetri rotti di Pirri e ci ricorda che siamo di fronte a un mondo sempre più povero di senso, di eticità e di storia. Il suono dilata e pervade la solitudine estrema del mondo, radicalizza la spazialità estetizzante che nega la supremazia del luogo e della comunità in una continua esplosione di individualità decomposte in un permanente dilatarsi di uno spazio senza tempo e di un tempo privo di storia.

I due artisti registrano così il nostro tempo con una curvatura estetica che ridà valore alla memoria e alla storia, al passato e al presente, che si in-

trecciano così in una innovativa organizzazione dello spazio e del tempo, entrano nell'animo dello spettatore con una immagine dello spazio-tempo potente che si sovrappone alla maniera di un montaggio o di un collage. Armonia e disarmonia: *ancora doppiezza*. Frammenti di specchi, frammenti di una umanità dolente che non si specchia o rispecchia nell'opera, ma rappresenta il doloroso percorso di una umanità in movimento. L'installazione marmorea di Miroslaw Balka ricongiunge con uno scarto spazio-temporale sorprendente mediante un video, proiettato in loop su una parete, le armonie rinascimentali alle disarmonie della megalopoli. Le opere e il progetto ci suggeriscono che siamo a un bivio tra il disincanto che il cosiddetto postmodernismo ha imposto alla nostra cultura urbana e la consapevolezza di una possibile ricucitura tra la solida base marmorea che ci viene dalla tradizione, dalla memoria e la difficile disarmonia della condizione della vita umana oltre le soglie del II millennio. Il sogno di armonia della "città ideale", orizzonte di tutto il pensiero moderno del progresso, si scontra con il nuovo disordine mondiale della globalizzazione, che condiziona fortemente il permanere di condizioni di solitudine e di sfruttamento, al limite del tollerabile, per la gran parte della folla di individui. La forma come possibilità: questo nodo teorico importante. Gli anni 80 sono stati anni drammatici sia dal punto di vista degli eventi politici e sociali che da quello della teorizzazione sulla forma, il significante. Il discorso sul significante si è intrecciato con il post-moderno e la post-storia e con tutto quel bagaglio culturale che da Lyotard il cosiddetto pensiero debole trova padri nobili nell'elaborazione dei *nouveaux philosophes* - Blanchot, Derrida, Deleuze, per fare qualche nome - che ha pesato e continua a pesare tutt'ora sul nostro pensare. La nostra generazione si è incontrata con le trasformazioni profonde del mondo globalizzato, della terza rivoluzione industriale: il passaggio dal moderno al post-moderno è avvenuto sullo spettacolare crinale che chiamiamo globalizzazione e che ha unificato modi di vita, linguaggi e culture e nello stesso tempo ha aperto una inedita crisi tra arte e grandi masse. La teoria della fine della storia o della post-storia si concretizza soprattutto nelle elaborazioni di Gehlen e Fukuyama, per i quali l'idea di una storia come processo unitario si dissolve. Tali correnti di pensiero non avrebbero avuto importanza se non si fossero incontrate con il fantasmagorico fenomeno della globalizzazione, e divenute quindi *teorie* della globalizzazione. È qui che si impone il

nostro ruolo di testimoni del tempo, un ruolo che ripristini e restituisca corpo e centralità alla forma, all'arte intesa sia come storia presente che memoria e progetto. L'epifania della forma è descritta in maniera magistrale da Wassily Kandinsky nello straordinario *Punto, linea e superficie*. Il processo di creazione dell'opera parte dal reale e se ne distacca per ritrovare, attraverso la visione, il nesso tra ideazione e segno, progetto e forma.¹⁷

L'arte si avvicina così alla scienza. Ad alternative senza futuro è necessario opporre un riesame della tradizione e delle nostre culture alla luce della storia e della cultura di oggi. All'integrazione economica globale imposta dalla parte economicamente forte dell'occidente ai paesi economicamente più deboli, spesso proprio per questo fuori dai grandi circuiti del mercato dell'arte, si contrappone una dilatazione della soggettività creativa, che a dispetto degli indicatori economici sociali dà il segno di un profondo senso di "appartenenza" e indica nello stesso momento la possibilità di una via nuova di trasformazione sociale e politica. La "rivoluzione

¹⁷ Di grande interesse è il dibattito sul "progetto" che a partire dalla Bauhaus coinvolge grandi e grandi pensatori del 20° secolo. Franz Lloyd Wright e la sua *Broadacre City*, il *Modulor* di Le Corbusier, la *Città -Giardino* di Geddes, il quale traccia le linee della nuova Tel Aviv, la Brasilia di Neymeier sono città che mediante il progetto hanno cercato di sfuggire allo sviluppo degradato delle periferie delle megalopoli contemporanee nel contempo di dare agli individui non solo una via di fuga attraverso l'arte, bensì tentano di saldare arte a architettura e urbanistica, cultura e strutturazione progettata del vivere collettivo, al fine di sottrarre l'umanità al degrado e al caos.

Alcuni interessanti riferimenti bibliografici su questi temi: Frank Lloyd Wright, 1958 Horizon Press New York, ed.it.1991, *La città vivente*, Einaudi Torino, introd.di Bruno Zevi, Le Corbusier 1948/55, *Modulor+Modulor2*, Capelli Editore, Bologna, Le Corbusier con il Modulor definisce un ideale modello di uomo funzionale all'architettura per la quale viene progettato. Due sono i punti cardine della sua ideale del funzionalismo: progetto e armonia. Scrive del Modulor Albert Einstein: "si tratta di un sistema bidimensionale che rende difficile il male e facile il bene". Nel 1927 Meir Dizengoff affida l'incarico del primo piano regolatore di Tel Aviv a Patrick Geddes, che realizza un importante progetto di città-giardino sulle sponde del Mediterraneo. Una approfondita documentazione sull'argomento nel testo di Nitza Smuk 2001, *Des Maisons sur la sable*. Tel Aviv: Mouvement Moderne et Esprit Bauhaus. Editions De l'Eclat, Paris.

siamo noi”, dice Joseph BFeuys. L'arte con la sua capacità anticipatrice è in grado di cogliere i fermenti profondi e innovativi del presente divenendo così grande metafora della potenzialità di questi nostri mondi e di una crescita della soggettività creativa che sola è in grado, con la sua prepotente carica innovativa, di saldare luoghi della memoria alla storia presente e di fare emergere nel contempo soggettività in grado di annodare, attraverso i linguaggi dell'arte, i fili della trama del tempo. È possibile restituire alla “smisurata” crisi del pensiero occidentale una rinnovata ricerca di senso, di “misura”? Può l'uomo contemporaneo divenire costruttore di ponti? Fino a quando continueremo a ritenere che lo scorrere inevitabile verso questo Occidente sia l'unico moto possibile del giorno e che il Mediterraneo sia solo un mare “greco” e non un luogo d'incontro di continenti e culture, avremo puntato gli occhi nella direzione sbagliata. Ciò che fa grande Ulisse, ciò che lo riconduce alla semplicità di Itaca dopo la lunga Odissea, è la sua capacità di ospitare questa erranza e insieme il desiderio di tornare, sfida e tensione drammaticamente innovativa tra memoria presente e futuro. È con questa sfida che noi oggi siamo chiamati a misurarci. “Ogni vita è una biblioteca” scrive Italo Calvino¹⁸ in *Lezioni Americane* (1988).

Utopia? Io non credo. Solo se acquisiamo consapevolezza della crisi in atto, saremo in grado di pensare al recupero di un nuovo spazio identitario sottratto all'immaginario di una società perfetta. Solo se analizzeremo il mondo nel suo essere realtà storica, daremo corpo alla possibilità concreta di condizionare l'imprevedibilità degli eventi, condizionare l'incertezza e lavorare politicamente, intellettualmente e moralmente per un mondo nuovo.¹⁹

*Roma, Sapienza Università di Roma,
Dipartimento AGEMUS – Sezione di Geografia*

¹⁸ Italo Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti, 1993.

¹⁹ Solo così scrivono Lash e Urry, possiamo pensare ad un futuro che mediante la ricomposizione della conoscenza, consenta all'uomo contemporaneo di ricostruire la sua capacità di progettare la sua personale esistenza in un mondo caratterizzato da sempre più nuove “colonne d'ercole”.

BIBLIOGRAFIA OPERE CITATE

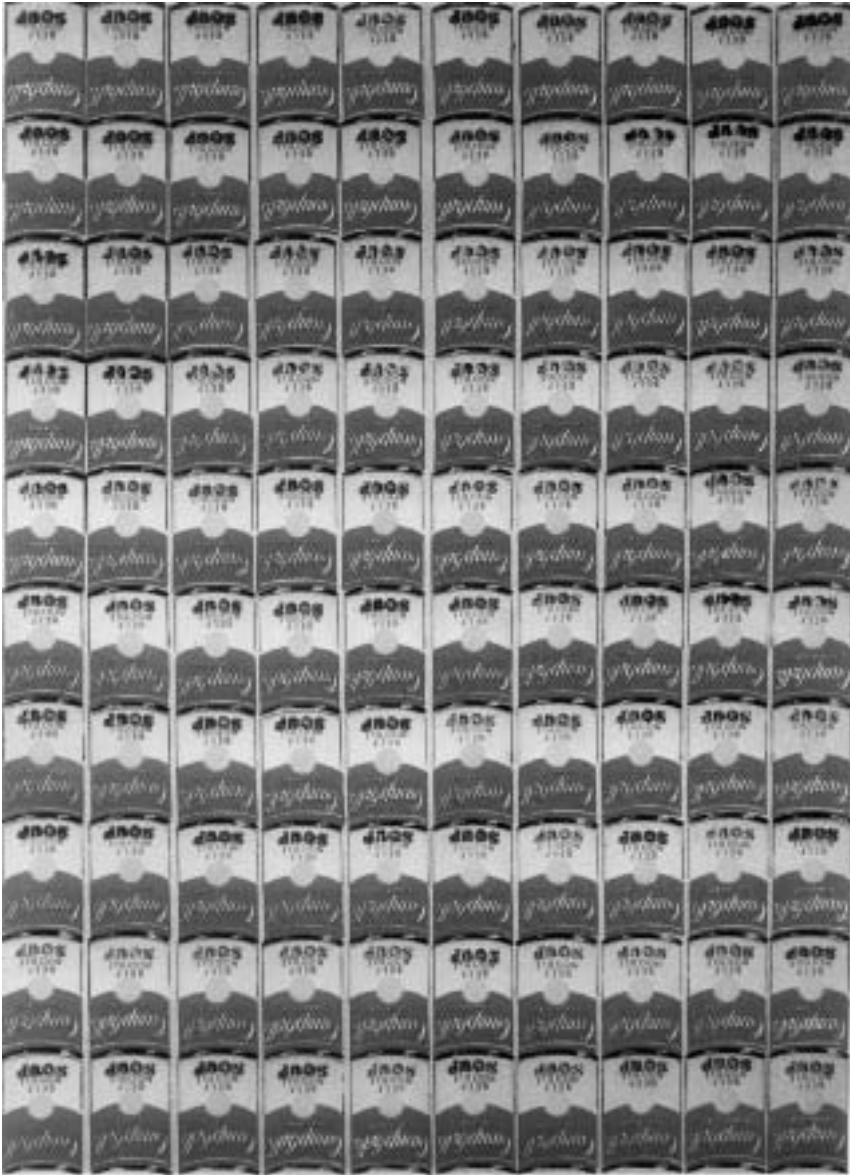
- AUSTER Paul, (1996), *Trilogia di New York*, Torino, Einaudi
- AUSTER Paul, Mazzucchelli David, Karasik Paul, (2005), *La città di vetro* (fumetto tratto dall'omonimo romanzo), Coconino Cult Press.
- BARTHES Roland, 1981 (1 ed. francese), *Lezione. Il punto sulla semiotica letteraria*, Torino, Einaudi,
- BAUDELAIRE Charles., (1966), *Les fleurs du mal e petits poème en prose*, Torino, Giappichelli Editore.
- BAUDELAIRE Charles, (1948), *Scritti di estetica*, Firenze, Sansoni Editore,
- BENJAMIN Walter, (2000), *Das Passagenwerk*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1982. Le citazioni sono tratte dalla edizione italiana, W.Benjamin, *I "passages" di Parigi* Giulio Einaudi Editore
- BENJAMIN Walter (1966), *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1966 (I ed. italiana).
- BENJAMIN Walter (1997), *Sul Concetto di Storia*, Torino, Einaudi, (I ed. it. Italiana).
- BENJAMIN Walter (2007), *Immagini di città*, Torino, Einaudi
- CALVINO Italo (1993), *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti
- DROZDZ S, Mostra e Testo a cura di Anna Maria Nassisi, Edizioni d'Arte Pino Casagrande, Roma 2005, ristampatosi EquipèCo, Trimestrale d'arte, n. 20, 2009
- JAMESON Fredric (2007), 1 ed.inglese 2001, *Postmodernismo. La logica culturale del tardo capitalismo*, Roma, Fazi Editore,
- JAMESON Fredric (2003), *Una Modernità Singolare*, Milano, Sansoni
- LASH Scott&Urry John (1994), *Economies of signs and space*, London, Sage Publications,
- NASSISI Anna Maria, (2002), *Donne e potere*, Roma, TIPOLITO
- NASSISI Anna Maria, (2009) *Le estetiche della globalizzazione*, Roma, Manifestolibri 2009.
- NASSISI Anna Maria,(2005), *VisàVis Opalka/Pistoletto*, Edizioni D'Arte Pino Casagrande

SUMMARY:

One of the main issue of the 20th century was the interest of art in city and urban development. This interest was re-launched after September 11, event representing a black hole for artists and collective imaginary. The different languages of art have a deep relationship with city and its dwellers. Art is able to understand the complexity of city and metropolis and to investigate the different relations between its dwellers. The artists address the contradictory nature of city, its unstable balance, the ongoing tension between the high speed of communication flows and the un-reality of places, involving local and specific identities. The artist help us in finding how to put together the events of history and how to rethink the today's living.

RÉSUMÉ:

L'intérêt de l'art à l'égard de la ville et de son développement de plus en plus complexe a été l'un des sujets principaux du XXe siècle. Ce n'est pas par hasard si on constate un nouveau regain d'intérêt dans les grandes expositions internationales après le 11 septembre, véritable trou noir dans l'imaginaire collectif et individuel des artistes. L'art, en tant que pluralité de langages, se met en relation donc avec la ville et les individus qui l'habitent. Il est à même de saisir tant la complexité de l'ensemble habitatif –ville puis métropole- que les interactions des individus qui l'habitent. Les artistes perçoivent la contradiction de la ville moderne, son équilibre instable, en tension perpétuelle entre la vitesse du flux de communication et l'irréalité d'un lieu où les identités spécifiques et locales s'affirment et en même temps nous suggèrent des accommodations possibles conditionnant les plis de l'histoire et rendant possible le "maintenant" de notre vie individuelle et collective.



Imagine 1 – *Andy Warhol, Campbell's Soup Cans, 1962* The Museum of Modern Art, New York



Immagine 2 – *Labirinto di Cnosso secondo la tradizione mitologica*

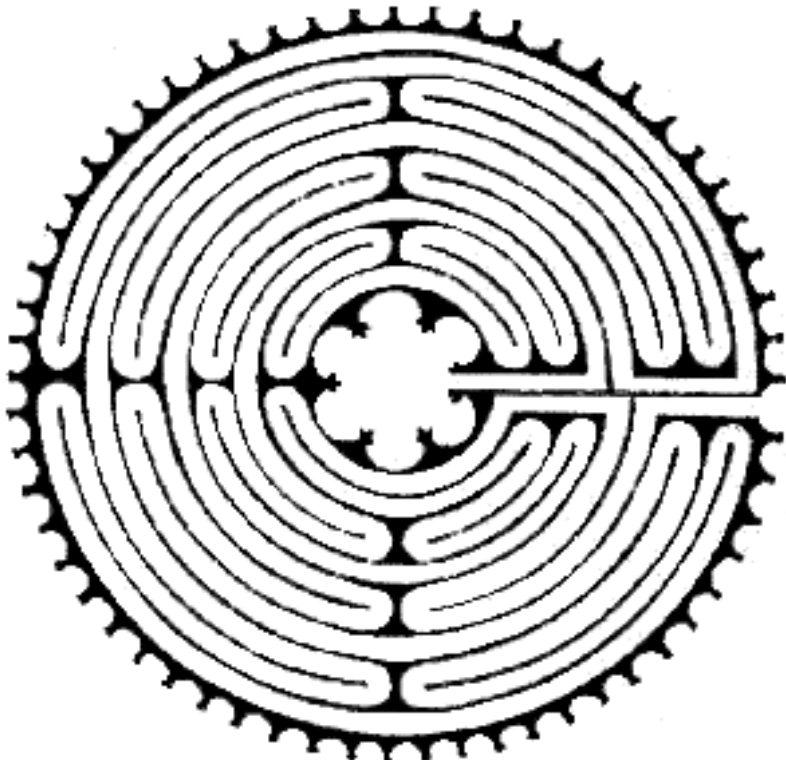


Immagine 2a – *Labirinto di Chartres (1224 - 1250) opera del XII sec. Questo labirinto è una figura geometrica inscritta nella navata centrale della cattedrale.*



Immagine 3 – Città Verticali tratta da *Blade Runner* (vedi testo).

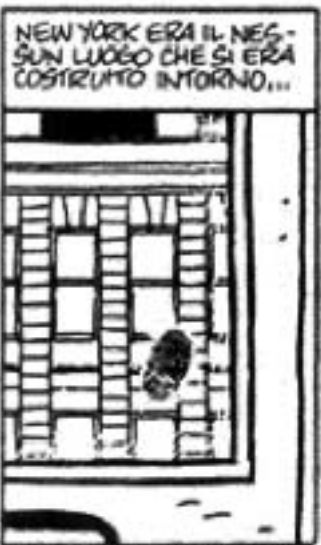
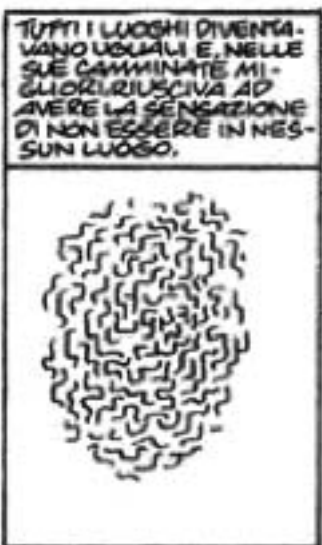
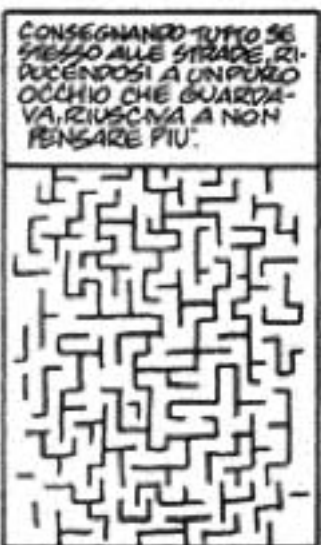
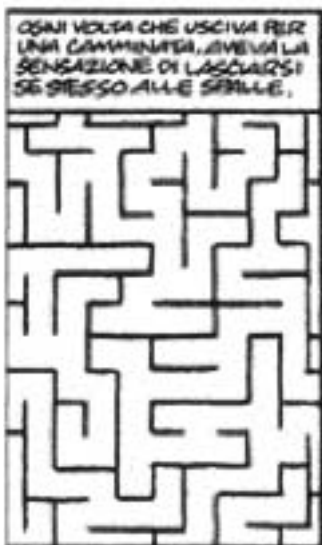
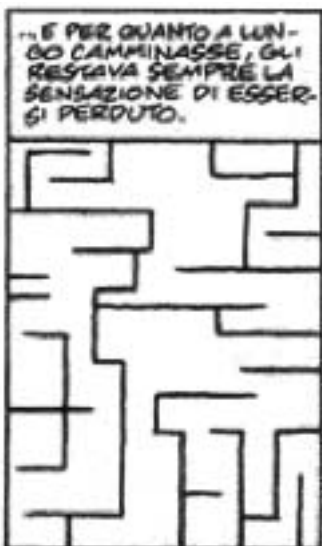


Immagine 4 – Particolare da Paul Auster, David Mazzucchelli, Paul Karasik, *La Città di Vetro*, (op. cit.) 2005.



Immagine 5 – Opalka - Pistoletto, *Inter-azione visiva* 2004. Galleria Pino Casagrande. Roma.

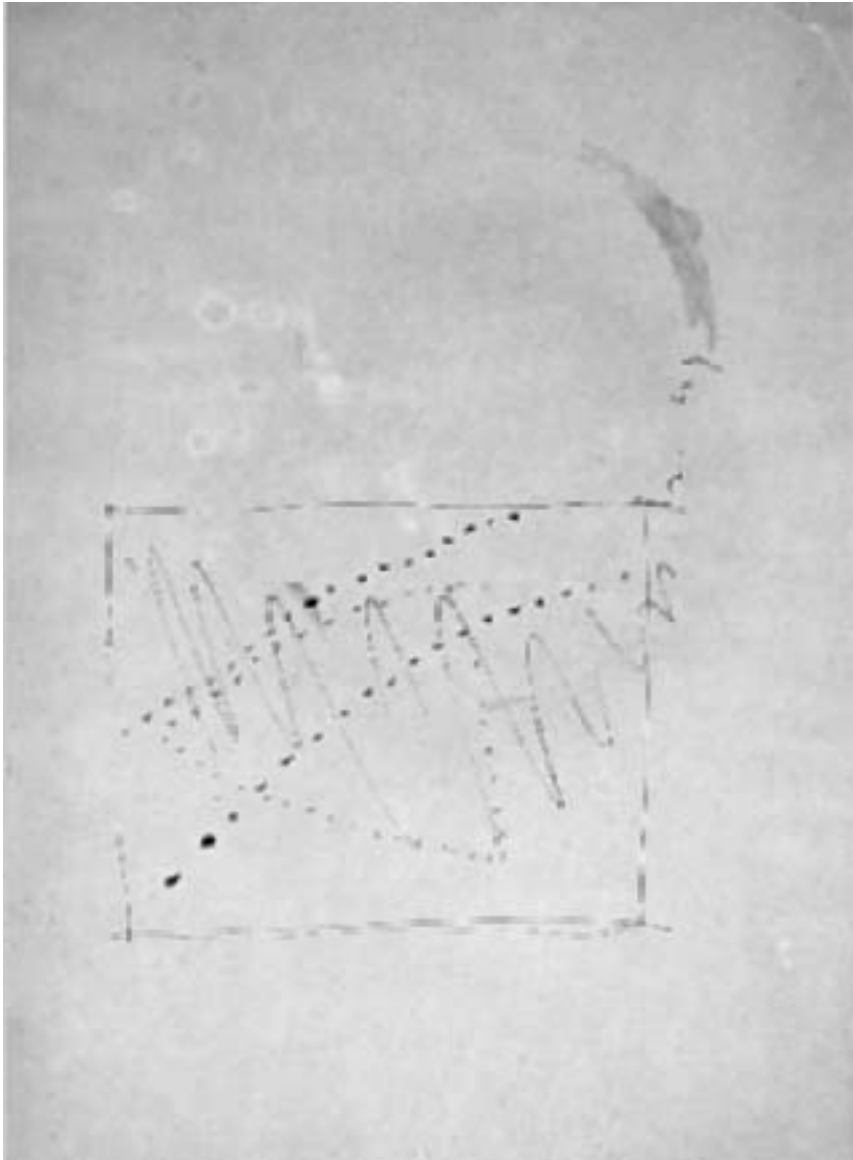


Immagine 6 – Lucio Fontana, *Concetto Spaziale*, China su carta, 1951, Livorno, Museo Civico Giovanni Fattori.

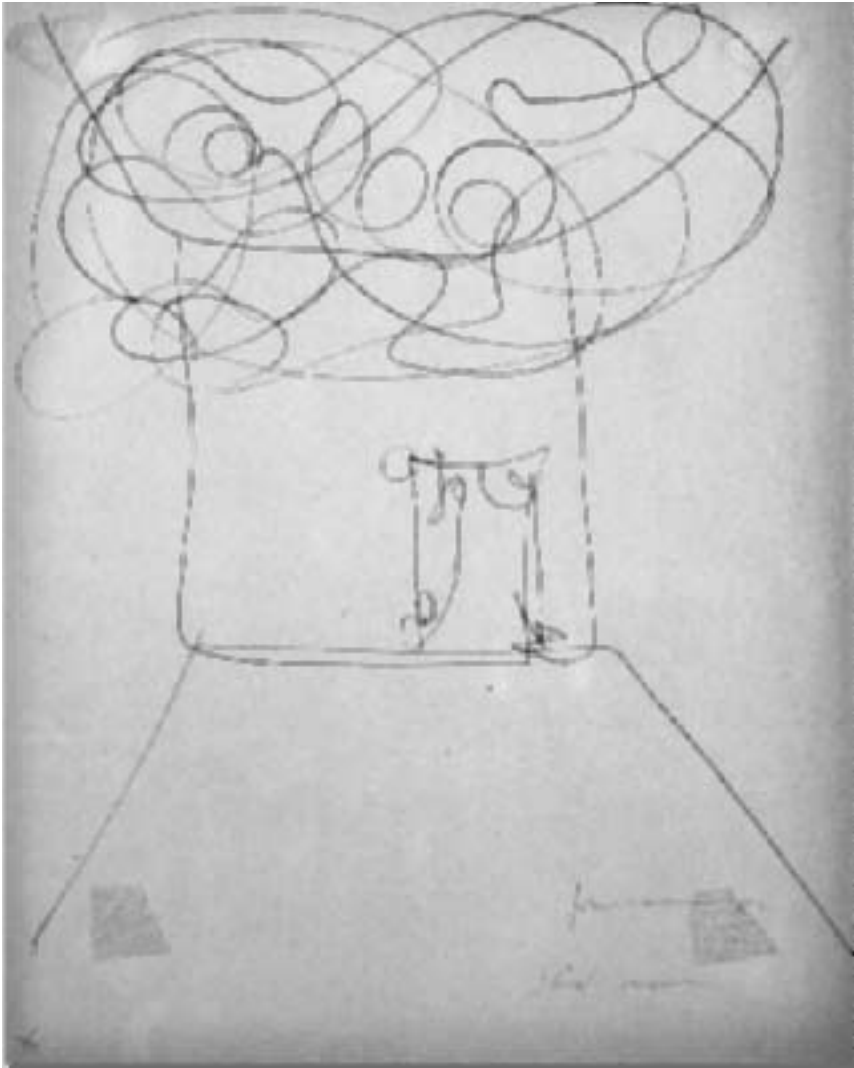


Immagine 6 – Lucio Fontana, *Concetto Spaziale*, China su carta, 1949, Livorno, Museo Civico Giovanni Fattori



Immagine 7 – Alighiero Boetti, *Mappa Blu*, 1983, Collezione privata Roma.



Immagine 8 – Gloria Pastore, *Il mare negli occhi*, 1998/2008, Installazione proprietà dell'artista.

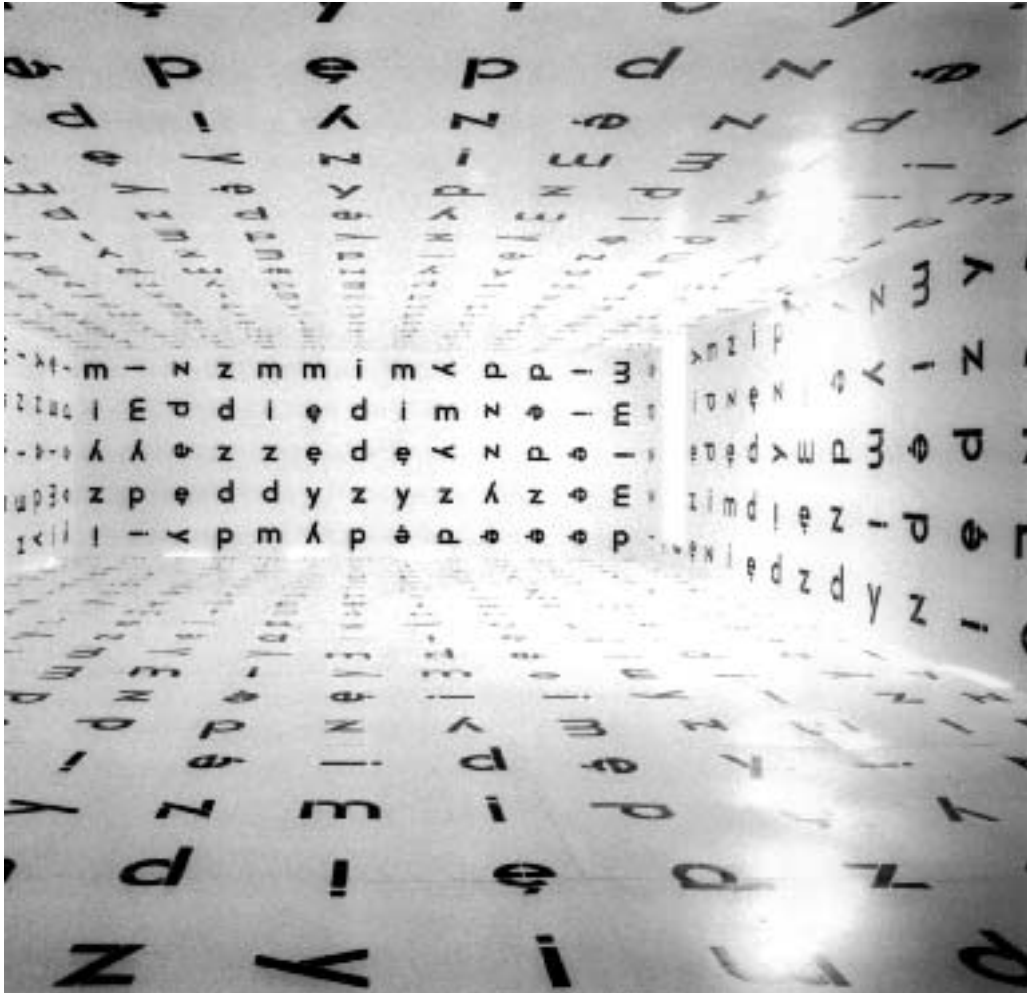


Immagine 9 – S. Drorzdz, *Mienzy/tra*, Installazione, 2005, Galleria Pino Casagrande, Roma.



Fig. 10 – Edward Hopper, *Nighthawks*, olio su tela, 1942. The Art Institute of Chicago, Friends of American Collection.



Immagine 11 – Edward Hopper, *New York Office*, 1962, olio su tela. Montgomery Museum of Fine Art Alabama, The Blount Collection.

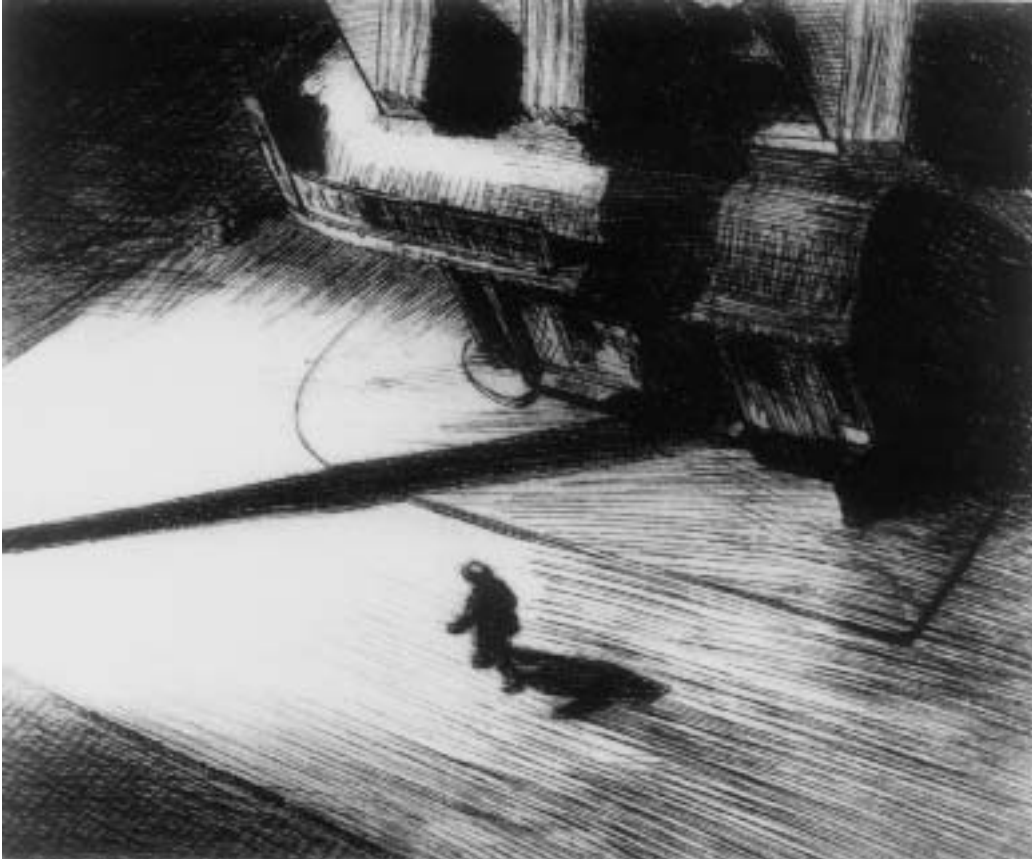


Immagine 12 – Edward Hopper, *Night Shadows*, 1921, Acquaforte. Witney Museum of American Art.

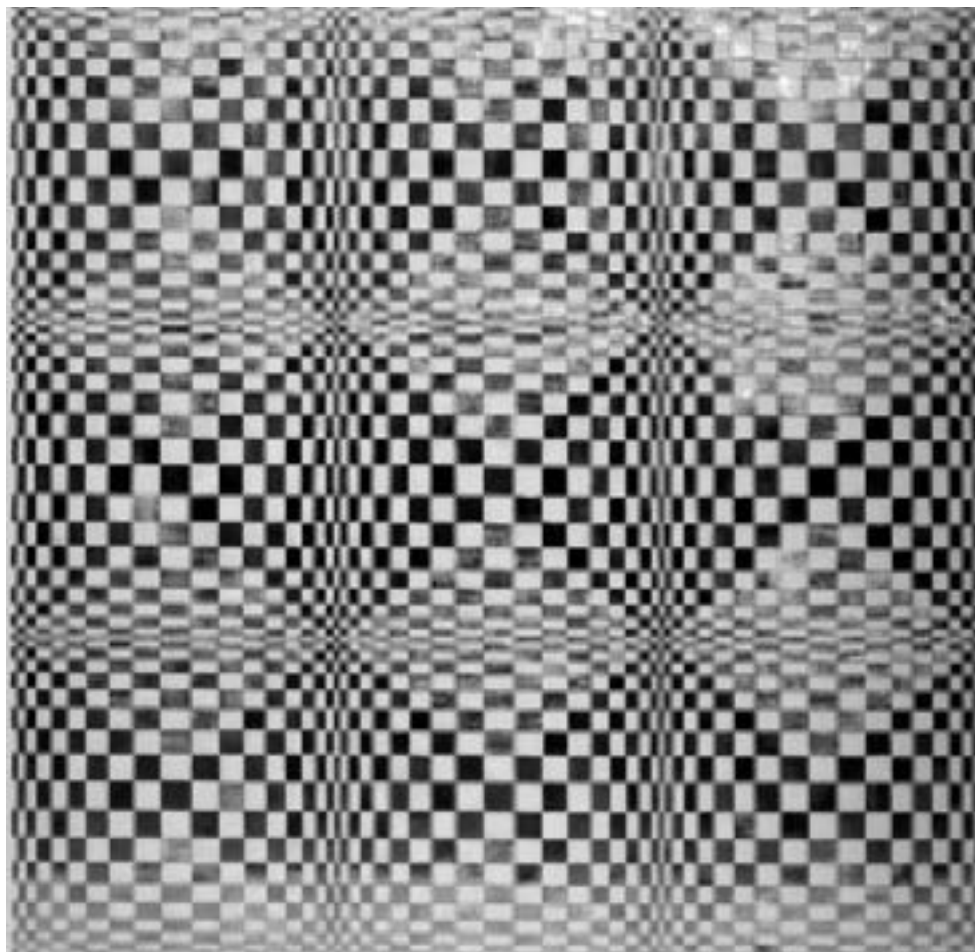


Immagine 13 – Dadamaiono, *Oggetti Ottico Dinamici*, 1962, Metallo su legno, Collezione privata Milano.

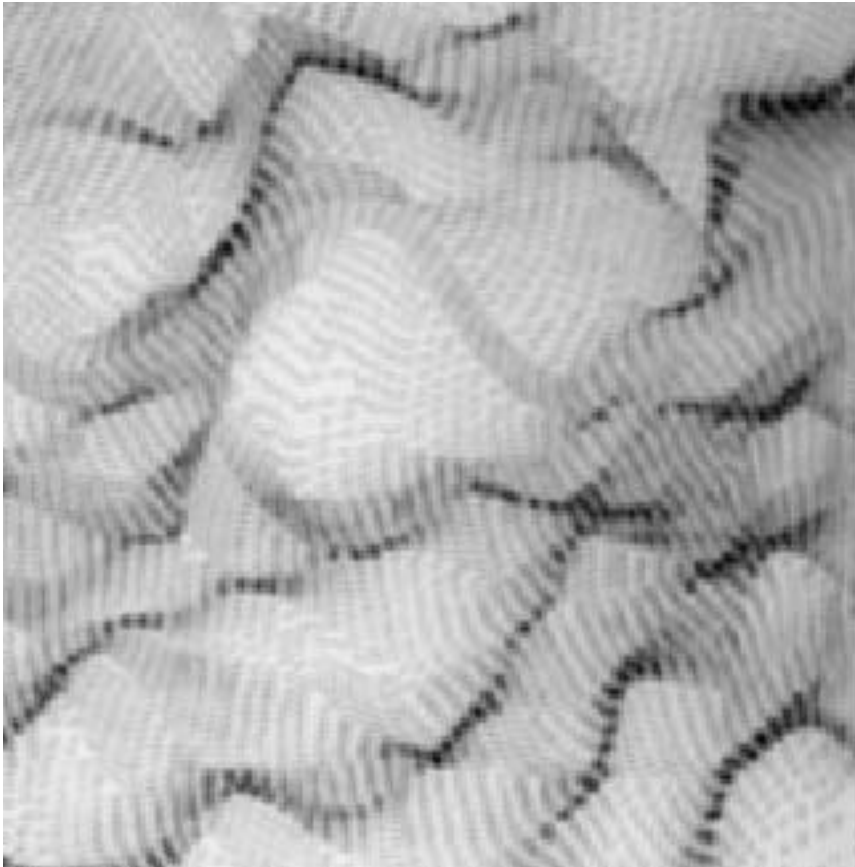


Immagine 14 – Dadamaiono, *Il movimento delle cose*, 1996, Mordente su poliestere. Collezione privata Milano.

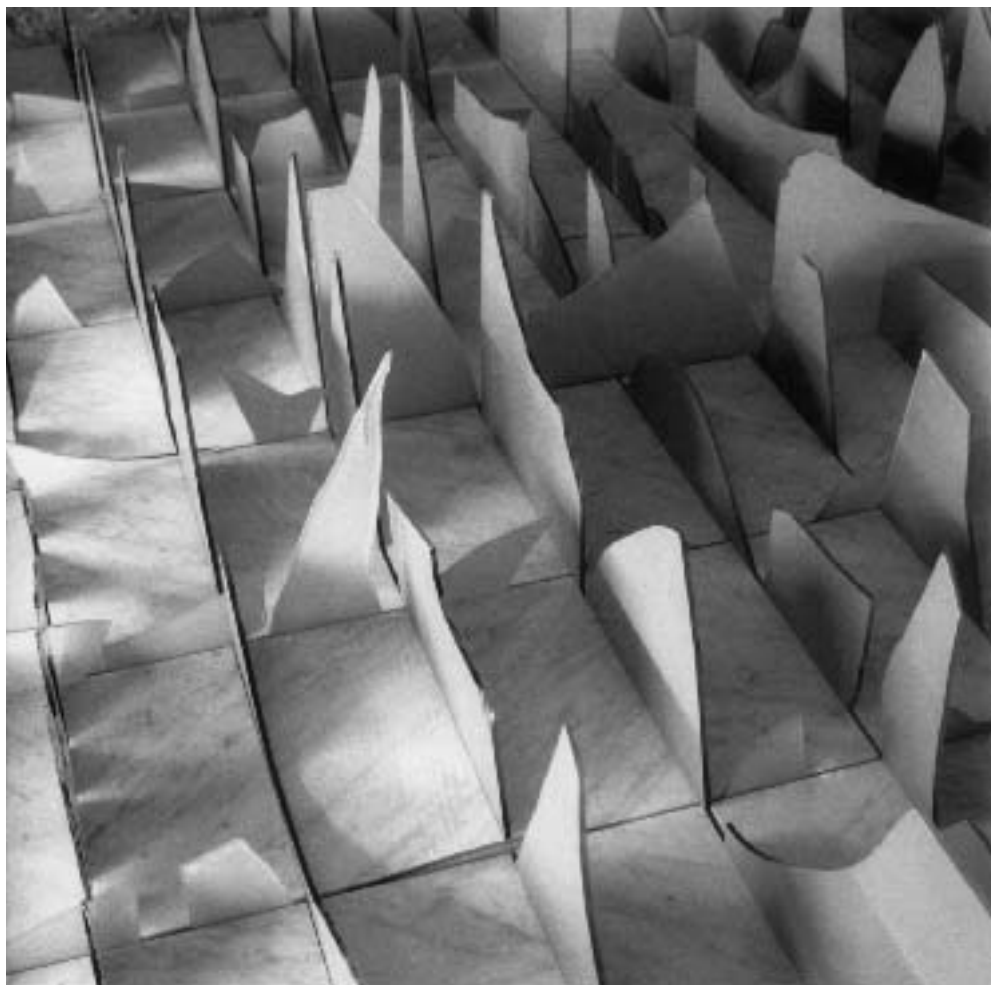


Immagine. 15 – Alfredo Pirri, *La città di vetro*, 2006, Collezione privata Roma.



Immagine 16 – Mirosław Balka - Alfredo Pirri, *La città di vetro*, 2006, Collezione privata, Roma -
Warszawa.



Immagine 17 – Miroslaw Balka, *La città di vetro*, 2006, Collezione privata, Roma.