

**TU** TRACCE  
URBANE



LA CITTA'  
TRA ROMANZO E STUDI URBANI/  
THE CITY  
BETWEEN NOVELS AND URBAN STUDIES

Tracce Urbane  
No. 2 Dicembre 2017  
<http://ojs.uniroma1.it/index.php/TU>



**SAPIENZA**  
UNIVERSITÀ DI ROMA

**Tracce Urbane** - Rivista Transdisciplinare di Studi Urbani

**Periodicità:** Semestrale

**Lingue:** Italiano, Inglese

**ISSN** 2532-6562

tracceurbane@gmail.com

**Direttori scientifici:** Carlo Cellamare (DICEA, Sapienza Università di Roma) e Giuseppe Scandurra (Dipartimento di Studi Umanistici, Università di Ferrara)

**Direttore responsabile:** Carlo Cellamare (DICEA, Sapienza Università di Roma)

**Comitato di direzione:** Giovanni Attili, Paolo Barberi, Adriano Cancellieri, Carlo Cellamare, Francesca Cognetti, Ferdinando Fava, Elena Ostanel, Caterina Satta, Giuseppe Scandurra

**Comitato scientifico:** Allen Adriana (UCL, London), Angotti Tom (New York University), Augé Marc (EHSS), Bacqué Marie-Helene (Université Paris Nanterre), Balducci Alessandro (Politecnico di Milano), Berenstein Jacques Paola (Universidad Federal de Salvador de Bahia, Brasil), Crosta Pierluigi (ex IUAV Venezia), de Biase Alessia (LAA, Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Paris La Villette), Giglia Angela (Università di Città del Messico), Herzfeld Michael (Harvard University, US), Mandich Giuliana (Università di Cagliari), Matera Vincenzo (Università di Milano Bicocca), Paba Giancarlo (Università di Firenze), Porter Libby (Department of Global, Urban and Social Studies, RMIT University, Melbourne), Reardon M. Kenneth (University of Memphis, US), Sandercock Leonie (University of Vancouver, Canada), Sassatelli Roberta (Università di Milano), Scandurra Enzo (Sapienza Università di Roma), Sobrero Alberto (Sapienza Università di Roma), Thomassen Bjorn (Roskilde University, Copenhagen), Valentine Gill (University of Sheffield), Wacquant Loic (Sociology Department, University of California, Berkeley)

**Comitato editoriale:** Alietti Alfredo (Università di Ferrara), Bergamaschi Maurizio (Università di Bologna), Bricocoli Massimo (Politecnico di Milano), Cervelli Pierluigi (Università di Roma La Sapienza), Colombo Enzo (Università di Milano), Decandia Lidia (Università di Sassari), Fregolent Laura (IUAV Venezia), Goni Mazzitelli, Adriana (Università di Roma Tre), Governa Francesca (Politecnico di Torino), Guido Borelli (IUAV Venezia), Leone Davide (Università di Palermo), Picone Marco (Università di Palermo), Pizzo Barbara (Università di Roma La Sapienza), Pompeo Francesco (Università di Roma Tre), Semi Giovanni (Università di Torino), Simonica Alessandro (Università di Roma La Sapienza), Vereni Piero (Università di Roma Tor Vergata), Vitale Tommaso (SciencesPo, Paris), Zoletto Davide (Università di Udine)

**Redazione:** Martina Belluto (Università di Ferrara), Luca Lo Re (Università di Roma La Sapienza), Maranghi Elena (Politecnico di Milano), Portelli Stefano (University of Leicester)

Impaginazione del numero a cura di Elena Maranghi

Registrazione al Tribunale di Roma - Sezione per la Stampa e l'Informazione n. 133/2017

La traduzione, l'adattamento totale o parziale, la riproduzione con qualsiasi mezzo (compresi microfilm, film, fotocopie), nonché la memorizzazione elettronica, sono riservati per tutti i Paesi. L'editore è a disposizione degli aventi diritto con i quali non è stato possibile comunicare, per eventuali involontarie omissioni o inesattezze nella citazione delle fonti e/o delle foto. All Rights Reserved. No part of this publication may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopy, recording or any other information storage and retrieval system, without prior permission in writing from the publisher. All eligible parties, if not previously approached, can ask directly the publisher in case of unintentional omissions or incorrect quotes of sources and/of photos.

Copyright © 2017

Sapienza Università Editrice  
Piazzale Aldo Moro 5 - 00185 Roma

[www.editricesapienza.it](http://www.editricesapienza.it) | [editrice.sapienza@uniroma1.it](mailto:editrice.sapienza@uniroma1.it)

In copertina: Superfluens - Francesca Civili ©

**La città tra romanzo e studi urbani/**  
**The city between novels and urban studies**

Tracce Urbane  
Rivista Semestrale Transdisciplinare di Studi Urbani  
Italian Journal of Urban Studies  
No.2 Dicembre 2017  
Curatori del numero:  
Alfredo Alietti e Giuseppe Scandurra  
<http://ojs.uniroma1.it/index.php/TU>  
DOI: 10.13133/2532-6562\_1.2

## Indice

### APERTURA/OPENING

*Editoriale. La città tra romanzo e studi urbani*  
Alfredo Alietti e Giuseppe Scandurra **p. 6**

### IN DIALOGO/CONVERSATION

*Città e romanzo #1 intervista a Filippo La Porta*  
a cura della Redazione di Tracce Urbane **p. 10**

*Città e romanzo #2 intervista a Alberto Sobrero*  
a cura della Redazione di Tracce Urbane **p. 14**

### FOCUS/FOCUS

*Letteratura e urbanistica. Percorsi letterari per cercare di farsi meno male possibile nella città*  
Romeo Farinella **p. 36**

*La capitale delle storie. Roma come contesto narrativo*  
Emiliano Ilardi **p. 48**

*Perché le storie contano: brevi considerazioni sul rapporto tra narrazioni e sociologia*  
Mariano Longo **p. 65**

*Sociologia e letteratura: percorsi disciplinari mislettature*  
Guido Borelli **p. 82**

### DIETRO LE QUINTE/BACKSTAGE

*La città tra romanzo e studi urbani: un progetto di ricerca antropologico*  
Giuseppe Scandurra **p. 118**

### OSSERVATORIO/OBSERVATORY

*Roma: periferie, narrazioni, appunti*  
Tommaso Giagni **p. 144**

*La città nella narrativa popolare*  
Lorenzo Mazzoni **p. 151**

**STRISCIA/STRIP**

*Scrivere la città*

Disegni e testi di Francesca Civili **p. 164**

**PORTFOLIO/PORTFOLIO**

*Roma Casa Famiglia 2006*

Armando Giorgini **p. 172**

## Editoriale. La città tra romanzo e studi urbani

Alfredo Alietti e Giuseppe Scandurra

Nella scorsa primavera, come gruppo di studio e di ricerca “Tracce Urbane”, abbiamo organizzato un seminario di lavoro dal titolo “Studi Urbani e Letteratura. Tracce di scrittura per un nuovo campo di studi”. Si è trattato, per la precisione, dell’ottavo seminario di studi organizzato da Tracce Urbane, un momento utile, almeno secondo noi che l’abbiamo organizzato, di dibattito transdisciplinare su specifici temi e questioni urbane.

Il focus del seminario di studi è stato il rapporto tra Letteratura e Studi Urbani e per l’occasione invitammo alcuni scrittori italiani a dialogare con numerosi scienziati sociali (antropologi, sociologi e storici urbani) e urbanisti, architetti etc. Strutturammo il seminario in quattro diversi momenti che dovevano corrispondere al modo in cui abbiamo rappresentato storicamente (e rappresentiamo, nel nostro presente) quattro nostre città e territori, ovvero Roma, il NordEst, Ferrara e Milano. Perché questo tema? Da anni, come studiosi (e non solo accademici) abbiamo imparato che esistono tecnologie di rappresentazione altre dalla scrittura per descrivere e studiare la città contemporanea. Ancora più in generale, abbiamo imparato (come antropologi, sociologi, urbanisti, architetti etc.) che la nostra cara “saggistica”, le nostre monografie, sono solo una delle tante macchine di scrittura attraverso le quali disegnare le città al centro dei nostri interessi di ricerca. Ma soprattutto, abbiamo iniziato a notare come queste macchine di scrittura non siano poi così (sempre) distinguibili. Che cosa è “Gomorra”, abbiamo iniziato a chiederci diversi anni fa? Un saggio, un romanzo, giornalismo, letteratura o un’etnografia? È qualcosa che ha anche fare con la fiction, o no?

Perché costruire un numero della rivista su questo tema? Perché cercando risposte a queste domande abbiamo compreso quanto alcuni confini non ci aiutino più a rappresentare e studiare la città contemporanea. Basta tornare indietro (magari anche poco prima del processo di istituzionalizzazione delle nostre attuali discipline) e vedere quanto per esempio l’immaginario letterario abbia influenzato quello degli studiosi urbani, e viceversa. Quanto le “due culture” (per riprendere testi classici che meglio di noi hanno saputo affrontare questo tema), ovvero letteratura e produzione scientifica si siano influenzate a vicenda.

Non è nostra intenzione in questo numero portare il dibattito verso il terreno un po' acquitrinoso del postmoderno. Ma piuttosto partire dal fatto che sempre più, quando parliamo di città, ci troviamo di fronte a prodotti ibridi, che sanno far stare insieme diversi stili, che sono figli di diverse macchine di scrittura. La città è nata con la modernità. Il romanzo è nato con la modernità. Le prime etnografie urbane sono nate con la nascita della città e di ciò che chiamiamo "moderno". Quanto, come e perché queste tre parole stanno insieme?

Per rispondere a questa domanda abbiamo chiesto a tre scrittori urbani di pensare quanto il loro immaginario sia stato influenzato da studi sulla città di natura accademica. E abbiamo chiesto a quattro studiosi di diversa appartenenza disciplinare di riflettere su quanto le loro tesi siano a loro volta state influenzate dalla lettura di romanzi urbani.

Abbiamo poi realizzato due interviste a uno scrittore/critico letterario e uno dei pochi antropologi che si sono occupati di questi temi nel nostro Paese. Interrogato un antropologo urbano che sta costruendo il suo Progetto di Ricerca su questi temi nella sezione "Dietro le quinte". E, come d'abitudine, abbiamo chiesto a due artisti, un fotografo e una disegnatrice, di rappresentare tali domande e disegnare qualche possibile risposta.

Buona lettura.





IN DIALOGO/CONVERSATIONS

## Città e romanzo #1 intervista a Filippo La Porta

a cura della redazione di Tracce Urbane

**D: Che rapporto c'è tra città, romanzo e modernità?**

R: Il romanzo è il genere della modernità. E infatti in Italia latita proprio perché la nostra è una modernità eternamente dimezzata. Il romanzo è legato alla filosofia empirista, all'esame di coscienza individuale, etc. tutte cose per noi vagamente esotiche. E è un genere "eretico", all'inizio proibito dal Santo Uffizio. Noi gli preferiamo il melodramma, la cantabilità e messinscena dei conflitti, a parte le grandi eccezioni (Manzoni, Verga, Svevo...)

**D: Quanto e come, nel "romanzo urbano" e negli studi urbani moderni e contemporanei l'immaginario letterario ha influenzato quello "scientifico", e viceversa?**

R: Soprattutto con Gadda, che anche se a volte pecca di goliardia e dannunzianesimo, resta un grande scrittore "filosofo", lettore attento di Leibniz, Spinoza e Kant, e con Calvino, in cui l'interesse per la scienza (per i suoi linguaggi e modelli) è una costante almeno a partire dalle *Cosmicomiche* (1965), e che si confrontava con il filosofo e storico della scienza Giorgio de Santillana. Ma ricordo che il più grande critico letterario del '900, Giacomo Debenedetti, cominciava la sua riflessione sul romanzo contemporaneo - fondato su dissociazione dell'io, frammentazione del personaggio, venir meno di ogni determinismo - sul principio di indeterminazione di Heisenberg, e sulle sue implicazioni in ogni disciplina.

Thomas Mann e Max Weber negli stessi anni, pur senza essersi mai frequentati e incontrati, uno come letterato e l'altro come sociologo hanno prodotto le stesse "tesi" in termini di "etica", "professione", "appartenenza ad uno spirito nazionale".

**D: Sono d'altronde tanti gli esempi, nella modernità, di studiosi e romanzieri le cui scritture sono sovrapponibili in termini di "contenuto". Come si spiega questo fenomeno?**

R: Beh, esiste pure uno spirito del tempo. Entrambi incarnano una etica razionale, borghese, disincantata ma anche "umanistica", che a vent'anni mi appariva limitata e colpevolmente "socialdemocratica" ma che oggi mi pare assai più matura dell'etica marxista e della sua promessa del paradiso in terra (e

più verosimile del marxismo teologizzante di Benjamin).

**D: Le scienze sociali, nel loro processo di “istituzionalizzazione”, si sono per tanti anni allontanate dalla letteratura; eppure oggi, come direbbe Geertz, assistiamo, come lettori, a prodotti scritture sempre più “ibridi”. Come classificare questa “letteratura” scientifica e non?**

R: In realtà diffido di questa mania di “raccontare” tutto, anche una teoria scientifica. Ci viene probabilmente dal mondo della pubblicità, dove per vendere una merce devi appunto “raccontare una storia” (prima erano più lunghe, con il “Carosello”, ora brevissime). Non sempre ho voglia di ascoltare una storia: in molti casi desidero solo informarmi, apprendere qualcosa, etc.

**D: Per capire determinati processi di trasformazione delle nostre città contemporanee (Roma, Milano etc.) non sono pochi i casi di studiosi (urbanisti, architetti, antropologi, sociologi, storici urbani, geografi etc.) che utilizzano come “biografia” romanzi e racconti sulla città scritti da letterati. Cosa produce questo fenomeno? Perché ne sentono il bisogno? Che uso fanno di questa letteratura?**

R: Non sempre un buon uso. A volte la letteratura è per loro solo un ornamento. Ad esempio Guido Crainz, che pure è un bravissimo storico, alla fine di un suo libro sull'Italia (*Autobiografia di una repubblica. Le radici dell'Italia attuale*, 2009) usava una bellissima poesia di Giorgio Caproni, Congedo di un viaggiatore cerimonioso, in modo pretestuoso e appunto decorativo, quasi come proposta civile.

**D: Sono però molti anche gli scrittori che, nel raccontare le nostre città, ripropongono in forma romanzata tesi sociologiche e antropologiche. Ancora una volta: cosa produce questo fenomeno? Come nasce questo bisogno? Che uso fanno di questa letteratura “scientifica”?**

R: Un uso anche un po' casuale, ma va bene. È noto che Thomas Pynchon ricavò il titolo di un suo racconto – “Entropia” – da una rivista appena sfogliata, del tutto accidentalmente, nella sala d'attesa di un medico, mentre tutti scrivevano saggi pensosi intorno all'influenza profonda della fisica quantistica su Pynchon...

**D: Il “caso” letterario di “Gomorra” ha provocato un dibattito sulla fine dei confini disciplinari. Romanzo, saggistica, racconto, diario di campo sono tutte macchine di scrittura il cui “contenuto” da un punto di vista stilistico è più che mai ibrido, se guardiamo alle più recenti**

**pubblicazioni che hanno per oggetto determinate città che l'autore vuole raccontare. Che uso fare allora oggi di questi confini?**

R: Ibridare i generi, certo. Ma dopo che li si conosce, dopo che abbiamo metabolizzato le loro regole, le loro grammatiche specifiche. Non esiste la Scrittura in astratto (la *Ecriture* di cui parlava in termini mitici Barthes). Una città si può raccontare in molti modi. La raccontano gli scrittori ma anche i sociologi, gli urbanisti, gli artisti, i geografi, i politici, i registi, gli uomini di chiesa, i suoi molti abitanti. Ma ciascuno deve farlo con i propri strumenti e attraverso il proprio linguaggio o genere di scrittura.

**D: L'“ibridismo” che connota alcune pubblicazioni più recenti che hanno per oggetto il racconto di una città (romanzi e saggi “scientifici”) è sempre e solo riconducibile a quella categoria che dentro e fuori l'Accademia chiamiamo “postmoderno”?**

R: Forse sì, ma distinguerei un postmoderno critico, consapevole dell'esaurimento di molti generi letterari (e anzi di una intera civiltà letteraria), attratto da forme culturali premoderne, capace di render conto del tragico (Kubrick, Elsa Morante, ma anche Borges, artisti diversissimi ma inclini ad attraversare e sperimentare tutti i generi quasi per svuotarli dall'interno) da un postmoderno acritico e sdrammatizzante, o perfino euforico (da Citati a Vattimo).

**D: Il “caso” Pasolini vs Calvino ha fatto scuola per richiamare l'attenzione su modi diversi di interpretare tale “ibridismo”. Più in generale, quanti diversi “ibridismi” e “postmodernismi” esistono quando concentriamo la nostra attenzione sulle “scritture urbane”?**

R: Quella contrapposizione è artificiosa. Pasolini è anche cerebrale (a volte perfino in modo pedante) e Calvino ha una sua visceralità, benché velata. Oggi invece entrambi si contrappongono - con la grande ricchezza e articolazione della loro opera - a un presente perlopiù superficiale, smemorato, indifferente.

**D: Quale il romanzo e il saggio “urbano” che avete trovato più innovativo negli ultimi anni? E perché? È giusto, legittimo, ha senso porre ancora la distinzione tra fiction e non fiction nei vostri esempi?**

R: Enzo Scandurra su Roma (*Vite periferiche*, un libro commovente che ripensa la stessa urbanistica ispirandosi ad Aristotele, il quale indicava la città come “una maniera per raggiungere la felicità”), poi Luca Doninelli su Milano (*Le cose semplici*, un

romanzo apocalittico, però anti-apocalittico, scritto da un cattolico “intrattabile” con una sua ruvida, atipica radicalità). Ma vorrei segnalare gli splendidi libri di Mario De Quarto, inclassificabili e personalissimi (tra geografia urbana, narrazione, storiografia del quotidiano, antropologia del metrò, autobiografia): *Grande raccordo anulare* (meglio del film di Rosi) e *Speravamo nei miracoli*. De Quarto ci suggerisce una verità preziosa: esplorando i confini della città, ridisegnandoli accuratamente, andando oltre lo sguardo sempre un po’ astratto e troppo dall’alto dell’urbanista moderno, mescolando i generi letterari, ritrovando la nostra concreta posizione nel mondo, scoprendo “che ci sono milioni di lavori, milioni di posti, milioni di storie, milioni di vite possibili” (e che dunque “si può scegliere, e questo è piuttosto eccitante”), riusciremo se non a salvarci certo a dare “un senso personale allo spazio e al tempo”.

**D: Come “scrittori e studiosi”, come formate il vostro immaginario? Che importanza hanno per voi i romanzi nel pensare la città, e che importanza ha la saggistica antropologica e la sociologia urbana, storia e geografia, urbanistica e architettura?**

R: Forse recentemente ha più importanza il cinema, la fiction televisiva, anche se mi sono formato sulle descrizioni di città, visionarie e ossessivamente realistiche, nel romanzo moderno (Balzac, Dickens, Hawthorne e Dostoevskij), modernista (Musil e Céline) e postmoderno (Pynchon, Calvino, Vargas Llosa). Insomma: oggi per me, per capire il territorio e i nuovi conflitti, è più importante la fulminante serie “Breaking bad” che il troppo lungo, a tratti noioso, *Underworld* di DeLillo.

### **Filippo La Porta**

Filippo La Porta (Roma, 1952) è critico letterario e saggista. Collabora con L’Unità, La Repubblica, il Corriere della Sera, Il Manifesto e numerose altre testate. Tra le sue pubblicazioni nell’ambito degli studi letterari, *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo* (Bollati Boringhieri 1999), *Non c’è problema. Divagazioni morali su modi di dire e frasi fatte* (Feltrinelli, 1997), *Narratori di un sud disperso. Cantastorie in un mondo senza storie* (L’Ancora del Mediterraneo 2000), *Dizionario della critica militante. Letteratura e mondo contemporaneo* (con Giuseppe Leonelli) (Bompiani, 2007), *Maestri irregolari. Una lezione per il nostro presente* (Bollati Boringhieri, 2007), *L’attualità nazionale nei libri* (Aragno, 2012) e *Pasolini. Profili di storia Letteraria* (il Mulino, 2012).

## Città e romanzo #2

### intervista a Alberto Sobrero

a cura della redazione di Tracce Urbane

#### **D: Che rapporto c'è tra città, romanzo e modernità?**

R: Forse potremmo cominciare dalla fine, accostando le difficoltà e le trasformazioni del narrare letterario alle difficoltà e trasformazioni del narrare antropologico. Sulle ripetute acrobazie che nel Novecento hanno caratterizzato la fenomenologia del romanzo, e per altro verso sulla sterzata metodologica e sul continuo tentativo di rimessa a punto che l'etnografia ha vissuto negli ultimi decenni, è stato scritto tanto ed è inutile tornarci su, se non per dire che il vero punto in comune all'una e all'altra vicenda è proprio la nozione di *Krisis*. Scrivere *Krisis* con il K proprio per riferirmi al dibattito che il libro di Massimo Cacciari suscitò a metà degli anni Settanta. Con quello, come con altri testi -lo ricorda bene la mia generazione- si chiudeva l'illusione del "superamento", l'idea, per dirla nel modo più semplice, che il futuro contenesse o fosse capace di tradurre al positivo il negativo del presente, o, se volete, l'illusione di quella che alcuni vedevano come la felice forma della contraddizione. Quella storia della dialettica, insomma. Ricordo quel libro perché, rispetto ad altri, Cacciari, intendeva la nozione di Crisi non come carattere di un particolare periodo della modernità, ma come il segno, lo stigma della modernità in quanto tale. Ben inteso, per modernità non intendo qui la storia degli ultimi decenni, o dell'ultimo secolo, ma piuttosto un modo pensare e di abitare il mondo che in Occidente prende forma tra il XVI e XVII secolo, nell'epoca delle grandi scoperte, nei secoli nei quali finisce il tempo della Verità del Libro e torna il tempo della storia. Si moltiplicano i libri, gli autori, i lettori, ognuno con la sua verità. Di questa crisi, o meglio di questo succedersi di crisi, della storia del succedersi di illusioni e di cadute, parla il romanzo e parla la storia della città. Inizia la storia, per molti versi trionfale, dell'uomo comune: tutti possono diventare personaggi di romanzi e tutti hanno il diritto di abitare la città. Ma nel momento in cui rivendica la propria soggettività, e si fa autore e padrone della propria vita, l'*everyman* si scopre personaggio "malinconico" di una commedia più grande, di un canovaccio di cui non controlla né l'inizio, né la fine. Il romanzo comincia con l'irridere l'epica cavalleresca e finirà, sempre più di

frequente, con ridere di se stesso e delle proprie pretese, con il dichiarare la propria impotenza narrandi. Così la città comincerà con l'abbattere le proprie mura, ma presto finirà per perdere qualsiasi ordine spaziale. Nel secolo passato tutto si accelera e il tema della fine attraversa tutta l'urbanistica, dalle riflessioni di Frank Lloyd Wright in *The Disappearing city*, a saggi come quello di Vittorio Gregotti, *Contro la fine dell'architettura*, o di Leonardo Benevolo, *La fine della città*. La storia del romanzo moderno e della città marciano insieme. Ricordo sempre la profezia geniale di Victor Hugo: il libro, la libertà di scrivere e di leggere, segno primo della modernità, distruggerà la città, *Ceci tuera cela!* E oggi potremmo dire anche l'inverso: la città ha distrutto il libro. La città svanisce e al suo posto troviamo una massa infinita di anonimi fabbricati, intervallati dalle opere babeliche degli archistar, e poi, cavi sotterranei, linee cablate, occhi invisibili, presenze che ci osservano, di cui non riconosciamo più il senso e che non sappiamo più raccontare. La città di K. immaginata da Agosta Kristof nella sua trilogia (*Trilogie des jumeau*) è senza nome: solo un K. che rimanda a un altro famoso protagonista senza nome. Il titolo migliore per tutta questa storia mi è sempre sembrato quello dell'opera di Brecht *Ascesa e rovina della città di Mahagonny*.

Quanto più il mondo diventa urbano tanto più il romanzo perde la capacità di narrarlo. È evidente nel romanzo del secolo passato, dai surrealisti in poi, ma il sentiero era già tracciato nei romanzi del Sette-Ottocento. Su tutti penso a Flaubert e a Balzac. A leggerlo bene c'è sempre in Balzac una vena satirica, un guardare le cose dall'esterno, attraverso quel che chiamava «un non so che specchio», la percezione di una crisi prossima ventura. Era un reazionario, ma aveva la visione del sociologo e l'intuito del poeta. Lucien Rubempré ne *Le Illusioni perdute* può ancora, e forse per l'ultima volta, osservare la città dall'esterno. Balzac quasi lo sente gridare: «E vide Parigi».

Il fatto è che la crisi è nella natura stessa del romanzo moderno. In diversi tempi e modi, il romanzo parla della crisi, attraverso la propria possibilità/impossibilità di uscirne. Ma la strada è sempre più stretta, accidentata, imprevedibile. La scrittura si fa sempre più sconnessa. I romanzi di Joyce, di Gadda, di Kafka, di Pasolini, etc., etc., non iniziano e non finiscono, così come non ha un inizio e non ha una fine la città. Le storie non hanno più un ordine, come l'ultimo romanzo di Paul Auster, *4321*,

non ha indici, e i capitoli si succedono come nel *Tractatus* di Wittgenstein: 1.1,1.2,1.3,2.1 etc., etc. Il mondo è una rete di città. Non è un'affermazione di maniera, ma è molto concreta: ovunque siamo, ovunque andiamo, la nostra vita è sempre vita urbana. L'arte, che sia la letteratura o la pittura, ha sognato di porsi al di fuori, di afferrare la città dall'esterno, di poterla raccontare dall'esterno, ma la storia sarà diversa. Alla rappresentazione medievale della città di mura, e poi alle piazze della città ideale nel Rinascimento, fanno seguito le grandi vedute urbane di Van Wittel, i paesaggi di Canaletto: ma è illusione di breve periodo. La città sfugge e a contenerla non ce la faranno né le esperienze pittoriche degli impressionisti e dei futuristi, né la metafisica di De Chirico. Ormai tutto è città e noi ci siamo dentro, o meglio ne siamo parte. La possiamo vivere e osservare dall'esterno dell'interno, chiusi in una macchina, come in *Cosmopolis* di De Lillo. O ne possiamo parlare attraverso i suoi squarci, come nell'anarchitettura di Gordon Matta-Clark, nei lampi onirici di Franz Ackermann, nei ritratti intimi, dal basso, della New York di Bernardo Siciliano. Faccio esempi di una narrativa artistica che alla fine del secolo scorso si è insinuata nel discorso ufficiale, nel "piano", nel "progetto", ne ha reso evidenti i fallimenti, ne ha contestato dall'interno il diritto di raccontare la vita degli altri. Ma, distrutto il codice, anche il messaggio è diventato confuso, frammentario, sconnesso. Paul Auster è un grande autore, come Siciliano un artista riconosciuto, ma vorrei leggerli come ambedue in qualche modo vicini alla *street art*-arte pubblica, *urban art*, o come la si vuole chiamare, intesa come tentativo di superare definitivamente la barriera fra dentro e fuori, fra arte e non arte, fra legale e illegale, fra osservatore e osservato, fra codice e messaggio. In breve diciamola così: non solo la storia della città e del romanzo sembrano marciare per sentieri paralleli, ma è come se la natura di "crisi", segno precipuo della modernità, si diramasse ormai in tutte le forme espressive, violando senza rispetto ogni passato confine, come se l'unica possibilità fosse ormai narrare le cose dall'interno delle cose. È un paradosso, lo so, ma da qui bisogna partire.

**D: Quanto e come nei tuoi lavori l'immaginario letterario ha influenzato quello "scientifico", e viceversa?**

R: Direi decisamente tanto. In tutti i miei lavori, nel lavoro, sul campo a Capo Verde, come nel lavoro teorico, l'arte e in particolare

la letteratura mi hanno aiutato molto. È però necessario mettere in evidenza un aspetto particolare della vicenda culturale africana, un aspetto che spesso è poco considerato. Purtroppo l'antropologia africana non ha fatto molti passi avanti: con poche eccezioni continua ad essere fatta da Europei, con categorie europee o da allievi di antropologi europei. Certo, qualcosa di simile si potrebbe dire anche per gli scrittori africani: la letteratura africana è scritta nelle lingue della colonizzazione, è pubblicata per lo più da editori europei ed è destinata a lettori europei, o a una élite africana di cultura europea. Di certo, tuttavia, l'Africa è più presente nella sua letteratura che non nella sua antropologia. Il romanzo africano nasce con la fine del colonialismo, e in particolare intorno a due circostanze destinate a cambiare il volto dell'Africa: l'emigrazione verso l'Europa e lo sviluppo dei centri urbani. L'opposizione fra un modo di pensare e di essere africano e un modo di essere europeo, è tema centrale di tutta la letteratura migrante, dei romanzi scritti da africani in Europa, a partire da *L'aventure ambiguë* di Hamidou Kane. Ma il motivo dominante della letteratura africana – diciamo così: della letteratura africana in Africa – è senz'altro quello del passaggio dalla vita di villaggio alla vita urbana. È il tema centrale in *Ormai a disagio* di Chinua Achebe, il tema di *Jagua Nana* di Cyprian Ekwensi, ma principalmente è tema prevalente nell'opera del premio Nobel Wole Soyinka e di un altro scrittore nigeriano, Ben Okri, l'autore, fra l'altro, di *The Famished Road* e di un racconto breve *Astonishing the Gods*, lavori di cui spesso mi servo per far capire agli studenti le radici dell'attuale problema dell'emigrazione dall'Africa.

In Capo Verde, negli anni '80, ho trovato una situazione diversa. Ma Capo Verde è un'Africa molto particolare. Secondo gli insegnamenti dell'antropologia più classica, prima di andare nei villaggi avevo letto i lavori di etnologia sulle isole. Ma erano prodotti del colonialismo portoghese. Passai presto ai romanzi degli stessi Capoverdiani e non mi nascosi che i Capoverdiani avevano già, e da tempo, riflettuto sulla propria cultura e sulla propria storia. Non feci finta di trovare solo l'esotico. Anzi, in quel caso, di esotico ce n'era poco, e mi interessava poco o niente. Capo Verde era il mondo delle case di pietra vulcanica e dei tetti di paglia, ma era anche il mondo in cui, negli anni Trenta e poi negli anni Cinquanta, alcuni ragazzi, di ritorno dagli studi in Portogallo, pubblicavano una rivista semiclandestina,

*Claridade*, discutendo di Lévi-Strauss, di Gilberto Freyre e della lingua creola. E quello che non potevano dire nei loro saggi, lo dicevano nei loro racconti e romanzi, aggirando la censura e magari vincendo qualche premio letterario in Portogallo. Direi che romanzi come *Chiquinho* di Baltazar Lopes, o *Chuva Braba* di Manuel Lopes, mi hanno aiutato più di tutti (pochi per la verità) testi disciplinari portoghesi e americani sulla cultura delle isole. Ricordo un episodio: quando finii il libro lo portai a Bernardo Bernardi per conoscere il suo giudizio. Dopo averlo seriamente letto, da persona seria qual era, mi chiamò e mi disse che finalmente aveva capito l'anima delle isole, usò proprio il termine "anima", fece i complimenti per come era scritto, ma aggiunse che ora avrei dovuto scrivere un libro di etnologia.

Qualcosa di analogo potrei dire pensando ai miei lavori più teorici. Il libro *Antropologia della città* ricostruisce un pezzo della storia della disciplina, dalla Scuola di Chicago alle teorie degli anni Novanta sulla città-mondo, ma a rileggerlo oggi mi rendo conto come - più di quanto allora avessi pensato e programmato - il filo conduttore sia proprio il romanzo sulla città. Da Balzac e Hugo a Flaubert, e, poi da Hesse a Brecht, a Joseph Roth, tutti detrattori della città europea, della sua perdita di identità, del suo cosmopolitismo. E da lì, passando per il romanzo americano di Stephen Crane, di Sherwood Anderson, dello stesso Scott Fitzgerald, autori che invece amano la città proprio per la velocità delle sue trasformazioni, sono arrivato a lavorare intorno alla scrittura della forma città in Calvino, e al romanzo di fantascienza di Asimov e di Arthur Clarke. Oggi, a riscriverlo, parlerei dei flussi migratori, della rete, della street art, ma mi lascerei condurre da De Lillo, da Auster e dagli altri.

**D: Sono d'altronde tanti gli esempi, nella modernità, di studiosi e romanzieri le cui scritture sono sovrapponibili in termini di "contenuto". Come si spiega questo fenomeno?**

R: Questo è inevitabilmente l'interrogativo centrale: diciamo il rapporto fra il narrare letterario e il narrare etnografico. Ne approfitto per chiarire nel modo più semplice, ma per l'ennesima volta, come intendo la questione. Sarebbe da scriverlo in grassetto: antropologia e letteratura sono due territori diversi e ben distinti. Lo dico non tanto per gli equivoci prodotti dalla lettura del mio lavoro, a cominciare, appunto, dal lavoro su Capo Verde e da *Antropologia della città*, ma principalmente per la

tendenza a confondere i due territori come spesso capita in tutta quella letteratura statunitense che in qualche modo, più o meno aperto, rimanda al libro di Fernando Poyatos *Literary Anthropology* (fine anni Ottanta). Ci sono libri che dicono e insegnano molto, libri che non dicono niente, e libri che fanno danni e il libro di Poyatos appartiene a questa terza specie. Dico che ha fatto danni perché, l'idea di Poyatos, la teorizzazione che il romanzo possa essere in qualche modo la fonte etnografica della narrazione antropologica, la ritroviamo in autori diversi –prima e dopo Poyatos, per la verità– in tutti quegli autori che leggono, ad esempio, Stevenson, Conrad o Pasolini come libri di antropologia, o, all'inverso, che cercano nella scrittura etnografica di questo o quell'antropologo, di Lévi-Strauss o di Leiris, uno spazio letterario. Cito appositamente autori che ho trattato nel mio lavoro in modo da essere il più chiaro possibile. Diciamola così: la nostra non è certo una scienza, se per scienza si intende una prospettiva capace di descrivere più o meno oggettivamente il mondo, di porsi, più o meno illudendosi, al di fuori dello spazio osservato, di enunciare leggi che non dipendono dalla posizione dell'osservatore. Sperimentalmente lo sappiamo da quasi un secolo; filosoficamente da molto più tempo: le leggi saranno pure immutabili, ma il punto sono le condizioni di possibilità e i limiti del nostro conoscere. Certo, le scienze della natura possono contare su verità più durevoli. Tra l'una e l'altra rivoluzione del paradigma scientifico sono passati secoli, periodi che Thomas Kuhn nel suo testo sulla *Struttura delle rivoluzioni scientifiche*, chiama "normali", periodi ordinati da precise norme di metodo. Per altro verso, bisogna riconoscere che da sempre le leggi della quotidianità, diciamo della fisica del buon senso, funzionano e garantiscono il mondo a nostra misura. Oggi di questo mondo quotidiano, di questo mondo di mezzo, ne sappiamo molto di più, ma è ben noto che più ne sappiamo, più ci affacciamo ai confini, nell'infinitamente grande o nell'infinitamente piccolo, più le certezze cominciano a incrinarsi.

Per le nostre discipline la situazione può essere più o meno tranquillizzante. Dipende dai punti di vista. Meno tranquillizzante perché a volte ci accorgiamo di sapere dell'*altro* anche meno di quanto gli scienziati sanno della materia; più tranquillizzante perché la nostra normalità è assai più internamente differenziata e soggetta a variabili interpretative di quella dei fisici o dei chimici,

e le nostre svolte epistemologiche, anche se più frequenti, sono comunque meno faticose e sconvolgenti. La nostra posizione è sul confine: immediatamente al di fuori dai paradigmi duri che nei periodi normali governano la ricerca scientifica, ma anche ben lontani da quella libertà che comunemente si attribuisce all'arte. Quando a Roma una delle tante riforme ci permise di costituire un nostro corso autonomo di secondo livello, chiesi di chiamarlo, in accordo con Pietro Clemente, *Discipline etnoantropologiche*. Non scienze, ma comunque discipline, esito di un lavoro che richiede un metodo, che deve rispettare i criteri riconosciuti dalla comunità scientifica, che è parte di un lavoro collettivo, di un sistema istituzionale di ricerca. Nei casi migliori esito di un procedere riflessivo, consapevolmente parte (o controparte) di un sistema "politico" più generale.

Dire che stiamo al confine vuol dire, però, poco o niente. È solo un modo ricorrente per cavarsi d'impaccio. Quel mi è sembrato interessante nel mio lavoro è piuttosto capire come si formi quel confine, come si muova, come e perché cambi forma. Come la stessa scienza si faccia a volte letteratura e come l'immaginazione letteraria abbia, in tante occasioni, contribuito alla ricerca scientifica. Come il libro di Kuhn, che tanta importanza ha avuto per la mia generazione, possa essere letto in termini più attuali. Qui, però, sono costretto ad allargare ancora un po' i termini della risposta.

Da tempo si è detto che l'uomo per sua natura, in forme diverse, in modi diversi, è un "narratore di storie": chiamiamoli miti, leggende, memorie, storie più o meno verosimili o più o meno immaginarie. Da tempo sappiamo che raccontare storie è una cosa seria. Gli specialisti dell'evoluzione ci dicono qualcosa di più, ci dicono che la capacità di immaginare storie, la capacità di narrare, nel senso più semplice di dare senso e ordine al mondo, deve aver avuto nell'evoluzione mentale vantaggi rapidamente crescenti, analoghi a quelli avuti dalla posizione eretta nella storia dell'evoluzione fisica. Sono stati gli stessi scienziati della mente a riprendere la categoria filosofica dell'*intenzionalità*, come la disposizione innata nell'uomo a dare un senso a tutti gli stimoli che gli arrivano dal mondo esterno. L'intenzionalità è propria a suo modo di ogni forma di vita. Anzi la capacità di narrare, di dare senso agli stimoli del mondo esterno, è ciò che caratterizza e permette la vita. A suo modo è quello che fa un fiore rispetto alla luce o che fa un animale rispetto al proprio

ambiente. Con una differenza rispetto a noi: o del tutto o in parte, le storie delle piante e degli animali sono già narrate e impresse ben bene nel loro DNA, le nostre lo sono solo in parte, e spesso in una parte profonda e inarrivabile della coscienza. Gregory Bateson, pur nel modo confuso che gli era proprio, pur conoscendo poco di genetica, e, dunque spesso confondendo quel che noi diremmo piuttosto istinto con quel che intendiamo come cultura, ha anticipato di diversi anni con la sua nozione di "mente" quel che oggi ci dicono i cognitivisti. Ciò su cui questi ultimi stanno da tempo lavorando è una teoria generale del narrare e, così impostato, il problema non è più che rapporto ci sia fra letteratura e antropologia, ma come si generi, nei millenni che abbiamo alle spalle l'intenzionalità umana, la nostra "naturale" predisposizione a narrare -metterei "naturale" fra virgolette perché è comunque esito dell'evoluzione e l'evoluzione è sempre un'interazione- e poi, come dalla nostra intenzionalità si origini quel cespuglio di modi del narrare, come i diversi rami si combinino, si distinguano, si sovrappongano: la narrazione religiosa e quella matematica, la narrazione antropologica e quella fisica, la letteraria e la politica, ma anche la narrazione festiva e quella quotidiana, la narrazione degli altri e in primo luogo la narrazione più o meno silenziosa del proprio sé. Ognuna con le sue regole e retoriche. Come una storia si leghi con l'altra, come l'una si generi dall'altra.

Ogni ramo del cespuglio, ogni modo attraverso il quale osserviamo e narriamo il mondo, ha sue specifiche caratteristiche, criteri di possibilità, regole interne, parametri di credibilità e verifica. Narrare il mondo *sub specie religionis* non è evidentemente lo stesso che narrare il mondo *sub specie scientiae*. Il mondo può essere narrato sotto diversi aspetti, e nulla ci obbliga alla coerenza: quando si rispettino le regole interne al codice, narrazioni contraddittorie possono convivere, senza pestarsi troppo i piedi. Ciò non toglie che fra i diversi codici vi siano gerarchie, implicazioni, e relazioni di diverso tipo, e che privilegiare questo o quel modo di narrare il mondo, il mondo esterno o interno che sia, dipenda dalla cultura, dal periodo storico, dalla storia di ognuno. Lo dico molto sommariamente, ma è la nozione di narrazione che ci propongono scienziati evolucionisti come Edelman e Tomasello, ma anche cognitivisti (psicologi e antropologi) come John Tooby e Leda Cosmides, Pascal Boyer, Jerome H. Barkow, Pascal Boyer, etc., etc.

Prendiamo ora in considerazione il narrare di quel modo particolare che di solito chiamiamo letterario, e in particolare consideriamo il genere del romanzo moderno. Le sue regole interne sono molte: l'autore può, ma non deve necessariamente, far riferimento a fatti e personaggi realmente accaduti; è libero di inventare personaggi e situazioni; può, ma non deve necessariamente, affermare principi etici; l'interpretazione dei fatti è a discrezione dell'autore, non c'è bisogno di dimostrazioni, né di qualsivoglia genere di verifiche. Da parte sua il lettore è ultimo e sommo interprete. Di regole ce ne sono molte altre e variano nel tempo, ma bastano queste per intendere, anche se molto genericamente, come il narrare del romanzo sia ben distinto dal narrare di un saggio storico o antropologico, da una narrazione morale (religiosa, patriottica, educativa etc.), o dal resoconto di un esperimento di biochimica. All'interno di questa generica griglia potremmo, come è ovvio, ritagliare molte e diverse situazioni, parlare, ad esempio, di sottogeneri, di incroci sperimentali, etc., ma direi di non complicarci la vita. Fatto sta che le regole di un saggio di antropologia non sono quelle di un romanzo. Se io vado a Capo Verde e descrivo la Tabanca (una sorta di Candomblé) devo confrontarmi, o almeno in questo caso tentare di confrontarmi, con la letteratura antropologica sull'argomento; la mia descrizione deve considerare le regole di una scrittura istituzionale, deve rispettare le regole che ci permettono di riconoscere un saggio di antropologia come etnograficamente fondato e, almeno per quanto riguarda i fatti, la mia descrizione deve essere verificabile dagli antropologi che verranno dopo di me.

Il confine fra il narrare letterario e il narrare antropologico è chiaro e in certi momenti molto netto, malgrado... Ecco, appunto, malgrado alcune osservazioni. La prima: tutte le narrazioni, tutti i modi di narrare si sono inizialmente imparentati con il narrare letterario. Dico imparentati pensando alle somiglianze di famiglia di wittgensteiniana memoria. Senza andare al mondo classico, penso, alla nascita della scrittura scientifica nel Rinascimento: libri come il *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo*, il *Principe*, le *Vite* del Vasari, i *Saggi* di Montaigne, gli *Esercizi spirituali* di Loyola, sono opere di astronomia, di scienza della politica, di critica d'arte, di una scienza mistica allora nascente, ma anche narrazioni letterarie, opere che inventano una scrittura diversa, fondano mondi, immaginano mondi diversi

senza preoccuparsi troppo di verificare la loro narrazione. Che l'aspetto letterario abbia una grande rilevanza nei periodi di mutamento generale del paradigma epistemologico, ce lo ricorda sempre il fatto che l'America si chiama America e non Colombia, perché la Relazione di Amerigo Vespucci era scritta in modo molto più affascinante e romanzesco, e, dunque, per l'epoca più apprezzabile e vera, della Relazione del povero Colombo.

Nelle rivoluzioni epistemologiche le scienze, dure o non dure che siano, cominciano "inventando" mondi, ma inventare è, appunto, invenire, trovare, trovare altri modi di narrare, avere la capacità di porre altre domande, di percepire e ordinare diversamente le esperienze. La capacità di tornare a "meravigliarsi" avrebbe detto Wittgenstein.

Riassumo così. Fare antropologia e fare letteratura sono cose diversissime. La nostra non è una scienza, non raggiunge verità di lungo periodo; i risultati sono continuamente storicizzati dallo sguardo dell'osservatore etc. Ma è comunque una disciplina: interna a istituzioni, a canoni di ricerca e di scrittura, a condizioni di verità. Per altro verso, un sistema disciplinare che tende a chiudersi nelle proprie istituzioni, magari universitarie, che pretenda di farsi universalmente vero, è destinato in breve a ripiegarsi su se stesso, ad appassire e morire. È in quel caso che inventare" (*invenire*), usare immaginazione, fare un passo di lato e riconoscere i propri limiti e condizioni storiche, può essere la strada per rinnovarsi.

Certo nel caso dell'antropologia il problema si complica: se è già una pretesa narrare noi stessi, narrare gli altri è un doppio paradosso. Per dirla nel modo più semplice: non solo nel narrare noi stessi facciamo finta di vederci dall'esterno, di sdoppiarci, di costruire un altro io che ci osserva, ma narrando gli altri facciamo finta di vedere l'uomo dall'esterno, di porci al posto di Dio. Ma questo è un altro aspetto della questione.

**D: Sono però molti anche gli scrittori che, nel raccontare le nostre città, ripropongono in forma romanzata tesi sociologiche e antropologiche. Ancora una volta: cosa produce questo fenomeno? Come nasce questo bisogno? Che uso fanno di questa letteratura "scientifica"?**

R: Ho fatto un giro molto lungo per rispondere alla precedente domanda. Ora cerco di essere più breve. Ricordavo il libro di Kuhn sulla logica delle rivoluzioni scientifiche. L'ambito di

Kuhn è quello delle scienze dure, ma se proviamo a pensare a qualcosa del genere per le nostre discipline, ci troveremmo probabilmente di fronte allo stesso movimento kuhniano: un alternarsi di periodi normali e di rivoluzioni, di periodi nei quali l'attenzione è rivolta al codice e periodi nei quali è rivolta prevalentemente al messaggio, o, ancora, periodi in cui prevale la narrazione disciplinare e periodi di ritorno verso una narrazione letteraria. Di certo il Rinascimento, poi l'Illuminismo, e il gli anni a cavallo fra Otto e Novecento, sono momenti che hanno rimesso in discussione il precedente paradigma, periodi nei quali alcuni autori hanno criticato le vecchie regole e proposto criteri diversi di conoscenza e definizione dell'*altro*: rivoluzioni che per fasi più o meno lunghe hanno poi fatto scuola, hanno costituito i presupposti delle nostre discipline. Certo, nei nostri campi tutto accade in termini molto più soggettivi e ideologicamente situati, si procede spesso per salti improvvisi; ma, comunque, benché continuamente attraversato da eccezioni e da spinte diverse, il movimento pendolare rimane, di volta in volta, abbastanza riconoscibile. Ora, di questo movimento qualcosa di più potremmo dire. Ad esempio, se studiamo il linguaggio delle opere che chiamerei di confine, penso, ad esempio, a Montaigne, o, un secolo e mezzo, due secoli dopo, a Rousseau, è facile accorgersi che ci troviamo non solo di fronte a proposte antropologiche nuove e originali, ma anche alla necessità di elaborare un nuovo stile, una diversa retorica, di creare un nuovo linguaggio. Ed è inevitabile che l'orizzonte sia quello letterario. È come se ci si tornasse ad immergere nel regno delle parole, o al di là delle parole, per cercare nuove strade, nuove interpretazioni, nuove fonti di idee.

Una configurazione così fatta della storia delle discipline eterologiche tende naturalmente a privilegiare l'alternarsi fra periodi normali e rivoluzioni disciplinari, e, nel caso della storia dell'antropologia del '900, a intendere, i diversi paradigmi disciplinari (evoluzionista, funzionalista etc.) come tentativi, più o meno forti, di imitare le scienze, a partire dalla definizione dell'oggetto, o dei metodi della ricerca. Penso alla premessa di Malinowski ad *Argonauti*. È significativo come all'inizio del Novecento tanti antropologi abbiano cominciato la loro opera affermando "Questo non è un romanzo", con il famoso incipit "I saw it with my eyes", o con qualcosa del genere, prendendo le distanze da Melville, da Stevenson o Conrad, dalle narrazioni

e romanzi di viaggio dell'Ottocento, e poi dallo splendido romanzo antropologico di Frazer. E meno che mai è un caso, che in momenti della ricerca nei quali sembra che le sicurezze personali delle categorie tradizionali vengano meno, la descrizione tenda ad assumere toni letterari, come Malinowski, travolto e quasi intossicato dalla lettura di romanzi, rivela nei suoi Diari, o lo stesso Lévi-Strauss confessa in *Tristi tropici*. Capita spesso che in periodi di crisi, propri o della disciplina, si senta il bisogno di cambiare il modo di narrare e descrivere l'altro, che al linguaggio dell'antropologia si preferisca la forma letteraria della propria esperienza. In Italia il caso più noto e più seducente è forse quello di Giulio Angioni, ma pensate a quanti antropologi in diversa forma, dal diario sul campo, alle proprie memorie, al racconto, al romanzo vero e proprio, hanno sentito la necessità di una scrittura più libera, di porre e porsi domande non previste nei manuali, di ascoltare l'altro in modo diverso. Magari con esiti fruttuosi. Un buon esempio? Malinowski comprende il senso del *Kula ring* proprio negli ultimi giorni del suo campo, dopo la lettura di un famoso raccontino di Stevenson, *Il diavolo in bottiglia*. L'ipotesi è di Carlo Ginzburg e a leggere le lettere di Malinowski alla futura moglie, mi sembra più che fondata. Per dirla ancora con Wittgenstein per ritrovare la strada di una rappresentazione perspicua, di uno sguardo non predefinito, per tornare a meravigliarsi delle differenze del mondo, l'immaginazione è uno strumento indispensabile.

**D: Per capire determinati processi di trasformazione delle nostre città contemporanee (Roma, Milano etc.) non sono pochi i casi di studiosi (urbanisti, architetti, antropologi, sociologi, storici urbani, geografi etc.) che utilizzano come "biografia" romanzi e racconti sulla città scritti da letterati. Cosa produce questo fenomeno? Perché ne sentono il bisogno? Che uso fanno di questa letteratura?**

R: Torniamo in città. Per quanto riguarda le società più semplici il lavoro etnologico ha ottenuto buoni risultati. Siamo riusciti nel tempo a correggere molti errori di lettura delle parole degli altri, a rendere, per quanto possibile, la nostra rappresentazione più perspicua; nei casi migliori siamo riusciti a dialogare con gli altri, senza per questo la pretesa di stare, finalmente, sulla strada della verità. Penso ancora a Wittgenstein, ovviamente. Ogni tanto bisogna cambiare piede d'appoggio, non bisogna mai illudersi che la ricerca sia conclusa. Ben inteso, i buoni risultati

a cui mi riferisco si spartiscono equamente fra il di più che abbiamo compreso degli altri e il di più abbiamo compreso di noi attraverso gli altri. Anche se con intoppi istituzionali, con crisi e strappi vari, il circolo ermeneutico è andato avanti. Ma la società più complessa pone subito dei problemi. È di noi che parliamo. La difficoltà qui si fa evidente, come evidente e più forte è il rischio di una visione soggettiva, di un insabbiamento nei propri pregiudizi. Non ci sono distanze, non ci sono mediazioni. Non dobbiamo prendere né la nave, né l'aereo. Se l'altro, l'alterità, è la condizione del conoscere, se la conoscenza è sempre un processo dialogico, relazionale, riflessivo, ne consegue inevitabile che la macchina interpretativa minacci spesso di imballarsi alla prima fermata.

La grande sfida non è tanto riconoscere l'enigma in ciò che è lontano dalla nostra quotidianità, quanto riconoscere il nostro quotidiano come enigmatico ed eccezionale. Insomma: "qui Rodi qui salta". Si è sempre detto che l'antropologia è nata come disciplina degli altri lontani, diversi da noi. Per molti versi è vero. È vero per quanto riguarda i suoi grandi temi, i contenuti. Ma non per i problemi di metodo. I maggiori problemi di metodo le si sono posti da quando negli anni '70 è stata quasi costretta a confrontarsi con i propri vicini. È da allora che le categorie classiche hanno cominciato a rivelarsi inadeguate e l'antropologia ha cominciato a dubitare delle proprie verità, si è ritrovata coinvolta nel proprio oggetto, si è scoperta una storia fra tutte le altre storie. Come spesso si diceva: "Più leggo quanto gli antropologi scrivono delle abitudini degli abitanti di New York, più ho dubbi su quanto hanno detto dei costumi culturali delle isole Vanuatu". La citazione è decisamente approssimativa, ma il senso è chiaro.

Abbiamo imparato a descrivere la città consapevoli di quanto questa descrizione sia localmente e storicamente definita, di quanto, ogni descrizione sia solo una delle descrizioni possibili. *Le città invisibili* di Calvino costituiscono in questo senso una lezione insuperabile. Citerei quasi a memoria la descrizione della città di Dorotea. Dopo le illusioni dell'ultimo pensiero normativo, dopo la crisi dello strutturalismo, il pendolo è tornato a muoversi verso la letteratura. Non si inventa si guarda diversamente, attraverso uno sguardo inclinato, capace di mettere in crisi le strutture concettuali unificanti.

Da tre, quattro decenni ormai l'antropologia vive una condizione

sperimentale, ogni testo sembra esplorare diverse possibilità di scrittura, diverse forme retoriche, diversi incroci con altri generi. Una sorta di anarchia benefica che ci viene dalla crisi delle certezze, ma che risponde, per altro verso, alla crisi della forma dell'oggetto città di cui dicevo. Un'anarcontropologia, se ci piace ricalcare l'anarchitettura, ma un'anarchia ordinata, perché, come dicevo, interna alla costruzione del sapere dell'antropologo, interna alle istituzioni della cultura, e, principalmente, perché più che mai risultato, pur sempre inconcluso, dell'etnografia, del lavoro sul campo, in campo aperto, come dice Ferdinando Fava in un suo recente testo. Personalmente non mi auguro che questo periodo possa concludersi in qualche nuovo modello di verità e di certezze di metodo. Ritengo, anzi, che, questa anarchia disciplinata dell'antropologia urbana prometta alla nostra disciplina nel suo complesso una vivacità e un'attualità che sembrava aver perso.

Da tempo avevo in mente un testo che raccogliesse i migliori lavori italiani di antropologia urbana, che ne chiarisse e ne confrontasse i metodi e i risultati. Per quel che leggo ne verrebbe fuori un quadro interessante, la possibilità di confrontare i metodi, di osservare da vicino i tanti, possibili posizionamenti di chi fa ricerca. È un lavoro che non ho fatto e non farò, un po' per pigrizia e un po' per delusione verso l'istituzione, ma credo che sia un buon suggerimento per qualche giovane e magari per questa stessa rivista.

**D: Qual è il romanzo sulla città che ha trovato più innovativo negli ultimi anni?**

R: Come già ho detto, in periodi della storia delle idee come quello che stiamo vivendo l'orizzonte di riferimento torna spesso a essere la letteratura. È una disposizione consapevole o spesso semplicemente involontaria. Noi viviamo nel mondo delle storie possibili che i romanzi ci raccontano. Ce ne si renda conto o meno, si sia o no lettori di romanzi, le storie che i romanzi raccontano ci arrivano da tutte le parti. Attraverso tutti i canali dello spettacolo e dell'informazione, le cose accadono come nei romanzi, le rileggiamo come storie possibili che diventano reali. Anche in questo caso a chi dovesse impegnarsi nel lavoro che ho appena auspicato, suggerirei di notare come l'antropologia urbana abbia perso la veste linguistica specifica nella quale i grandi indirizzi disciplinari avevano tentato di configurarla, per avvicinarsi

piuttosto al linguaggio, allo stile, alla retorica della letteratura. Spesso la narrazione letteraria ci aiuta a capire l'atmosfera, ma direi quasi il sentimento di una città, o di un quartiere. Pietro Clemente intitolò a Roma un suo corso "Il paese di qualcuno". Si potrebbe dire "La città di qualcuno": la Torino di Pavese, la Ferrara di Bassani, la Milano di Gadda e così via. Penso ai lunghi elenchi etnografici di cose, di persone, di parentele, attraverso i quali Emilio Gadda ne *L'Adalgisa* ritrova un animo femminile nella vita borghese della città. Gadda era uno scrittore e uno scienziato, ma aveva una grande consapevolezza di come il suo lavoro si inserisse nella storia della riflessione antropologica sulla città. Mi sembra che proprio ne *L'Adalgisa* ricordi i versi di Baudelaire sulla velocità con la quale si trasforma la città. A volte è come se la letteratura riuscisse a intrecciare un colloquio con la città o con una sua parte. Come se la città, con i suoi paesaggi, palazzi, incroci, gli si presentasse davanti per quel conversare che è poi lo strumento del mestiere dell'antropologo. È il conversare di Gozzano con Torino (e non su Torino), un parlare, sempre a bassa voce: il senso di intimità, di antica nobiltà, di eleganza, di tristezza che percorre i suoi versi. Capita spesso, ma non so il perché, che i romanzi urbani siano tristi: Lisbona di Pessoa o di Tabucchi, Istanbul di Pamuk, la stessa Roma di Pasolini. Dal primo romanzo e dai racconti romani fino a *Petrolio*, la Roma di Pasolini è una città più melanconica di quanto non appaia a una prima lettura.

Per rispondere alla domanda, e almeno per la letteratura italiana, direi che il romanzo urbano più significativo è proprio *Petrolio*. Inviterei a rileggere dall'Appunto 71. Carlo/Pasolini attraversa una Roma degli anni Settanta, la Roma ormai artificiale, teatrale, plastificata delle nuove periferie. Ha la Visione di una città pensata e costruita da chi, per dirla con De Certeau, guarda le cose dall'alto da un qualche grattacielo del potere. Le donne sono vestite alla moda, una moda povera di gonne a fiori stampati e pettinature composte in casa. Gli uomini si atteggiavano a questo o a quel personaggio famoso. Tutto è falso, trasparente, triste, ma solo può intenderlo chi come Carlo/Pasolini è capace di vedere diversamente, di avere una *Visione* diversa della realtà. Dietro il sipario di quel teatro c'è un'altra *Visione*: una Roma povera, ragazzi che potevano ancora sperare in attesa della vita, e vecchi che hanno perduto quella speranza, ma almeno l'hanno avuta. Ben inteso: nessun rimpianto, nessuna nostalgia del

passato, ma nostalgia per quello che forse non è mai stato, ma che diventa vero attraverso la falsità del presente. Pasolini sta immaginando un'altra storia possibile. Gente povera, eppure, scrive Pasolini, gente bellissima, allegra. E quel che era comune a tutti è che sapevano raccontare storie, storie della loro vita, del loro quartiere.

Gli Appunti di *Petrolio* sulla *Visione* di Carlo riprendono, in altro modo, una tecnica che era già in *Ragazzi di vita*: una sorta di tecnica del raddoppiamento (non saprei chiamarla diversamente), capace di farci sentire come illusione la pretesa di capire il volto e le parole dell'altro, l'illusione che il mondo si possa rappresentare riportando semplicemente fra virgolette le famose interviste. Quel che dobbiamo cogliere, è, piuttosto, la nostra difficoltà a capire. Dobbiamo sentire come parti dell'immagine e del discorso dell'altro ci restino oscure, in traducibili. Dobbiamo scontrarci con l'alterità, non appropriarcene, accontentandoci di tradurne bene o male le parole, o di produrne chiare diapositive. Il lavoro etnografico comincia dove il nostro discorso si inceppa e le fotografie si fanno confuse. È in quegli strappi che dobbiamo cominciare a lavorare ed è allora che le parole e le immagini dell'altro cominciano ad assumere quella vita, quell'autonomia e spessore, che altrimenti la nostra traduzione gli nega. Certo nei romanzi è facile, ed è per questo che spesso anche i migliori antropologi si arrendono e preferiscono scrivere racconti.

Se invece di un romanzo dovessi indicare un autore, chiederei la possibilità di indicarne due: Don De Lillo e Paul Auster. Tutta la loro opera è il tentativo di descrivere la città dall'interno della città, o nel caso dell'ultimo romanzo di Auster, *4321*, di parlare della vita dall'interno della vita. Diciamolo così.

**D: Qual è il saggio sulla città che ha trovato più innovativo negli ultimi anni?**

R: Su questo non ho dubbi: *L'invenzione del quotidiano* di Michel De Certeau. È un libro difficile, anche perché per capire questo passaggio della riflessione di Certeau bisogna leggere tutta la sua opera e non fermarsi, come spesso capita, all'opposizione strategia/tattica che è solo un modo per rendere più esplicito un approccio di metodo ben più consistente e articolato. Consigliere a questo proposito di saltare a piè pari la prima prefazione di Abruzeese e di leggere attentamente, invece, la successiva di Luce Giard. Certeau è l'autore che mi propongo di affrontare nel

mio corso di quest'anno. Qui posso accennare alla premessa di tutto il lavoro certiano, a quella premessa che, forse con scandalo degli antropologi, chiamerei mistica. Ambigua parola: del resto non meno ambiguo è quel territorio batesoniano dove anche gli angeli temono entrare, o l'inconscio freudiano, o la *différance* di Derrida, e mettiamoci pure, ambiguità per ambiguità, l'ethos trascendentale del trascendimento di De Martino. Ma, come diceva da qualche parte Bataille, la parola mistica può non piacere, può essere ambigua, ma trovatene una che renda meglio proprio l'ambiguità che si vuole esprimere. Non c'è niente da scandalizzarsi e meno che mai da temere per le proprie convinzioni laiche. Certeau appartiene a quella non piccola famiglia di studiosi, filosofi, letterati, ma anche di ricercatori di discipline eterologiche, e ora di scienze dure, che hanno in comune la convinzione - lo dico con Gregory Bateson - che la perdita della dimensione del sacro abbia costituito un danno grave per la ricerca e per i nostri studi in particolare. La lista sarebbe lunga per i romanzieri come per gli antropologi, e per coloro che non so in quale categoria collocare. Arriverei a uno degli ultimi libri che ho letto, *L'innominabile attuale* di Calasso.

Non è tanto Nietzsche, come comunemente si ricorda, il punto di partenza, quanto Wittgenstein. È con Wittgenstein che l'*inconceivable* e *unspeakable* da categoria filosofica diventa dispositivo epistemologico, o, diciamo forse meglio così, è con Wittgenstein che l'inconoscibile, non più inteso solo come limite del nostro conoscere, entra con forza nei modi della nostra conoscenza e ne modifica la forma e i percorsi. Rispetto alla rivoluzione kantiana, il decisivo passaggio wittgensteiniano mi sembra stia proprio in questo: nell'intendere pienamente e direi operativamente la presenza dell'assenza, nella linguistica, come nella storia e nell'antropologia. A partire da questo punto si capisce meglio la critica di Wittgenstein a Frazer, anche al Frazer che percepisce la presenza di un inconoscibile che circonda il proprio edificio antropologico. *L'invenzione del quotidiano* è un testo dichiaratamente wittgensteiniano, benché, ma non posso tentare di spiegarlo in poche parole, Certeau percorra territori diversi, attraversando diversi incroci e scenari. Il gesuita francese non è certo il primo e meno che mai l'unico a ripensare la questione in questi termini, ma da studioso della mistica è stato di certo colui che ne ha tratto le estreme

conseguenze, sia sul terreno religioso, che su quello della ricerca sociale. Da questa premessa, e quindi dai suoi primi lavori, bisogna prendere le mosse per intendere la rilevanza e il contributo della sua riflessione. Basterebbe ricordare la stessa definizione di città, la descrizione *up-down* in opposizione a centro-periferia, l'irriducibilità dell'altro, le *revenant*, il ritorno della voce nel testo, il fantasma della vocalità nella nostra scrittura dell'altro. È il grande tema teorico di tutte le discipline eterologiche, quando non vogliono essere strumento e forma del potere: la necessità di trovare un linguaggio che parli dell'altro, senza parlare al posto dell'altro. Se ne avessi la capacità mi piacerebbe poi fare l'ulteriore passaggio, tornare dalla ricerca sul campo alla mistica, vedere come l'esperienza sul campo ridefinisca la riflessione teorica. O meglio come i due momenti concrecano.

**D: Romanzo, saggistica, racconto, diario di campo sono tutte macchine di scrittura il cui "contenuto" da un punto di vista stilistico è più che mai ibrido, se guardiamo alle più recenti pubblicazioni che hanno per oggetto determinate città che l'autore vuole raccontare. Che uso fare allora oggi di questi confini?**

R: In parte penso di avere già risposto. Dicevo che all'inizio dell'epoca moderna, tra Cinque e Seicento, troviamo alcuni testi che rompono con la tradizione del passato e aprono a nuove esperienze, anche prima di definirne rigorosamente la forma e i contenuti. Facevo l'esempio di testi ibridi come i *Saggi* di Montaigne o il *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo*, e dovrei dire del processo di distillazione attraverso il quale la scrittura, lo stile, la logica della scienza si separerà da quella letteraria. Qualcosa di simile accade fra Otto e Novecento, dopo il definitivo tramonto dell'illusione positivista di un possibile approccio normativo nelle scienze sociali, accade con operemondo come *Il ramo d'oro*, *Cuore di tenebra* o *L'interpretazione dei sogni*. Sempre più ci si rende conto di essere parte del mondo e che il mondo è "mondo narrato", e tanto più risulta difficile, e per certi tratti impossibile, narrarlo. La filosofia, l'arte, e le stesse scienze dure vivono in quel momento una rivoluzione analoga, ma è inutile tornare su questo notissimo crocevia della storia delle idee, se non per dire come, da allora e per tutto il secolo, il movimento delle idee abbia accelerato in senso riflessivo, come la "prospettiva riflessiva", chiamiamola semplicemente così,

abbia rimescolato, di volta in volta, i confini interni ed esterni della conoscenza, e come, fin da allora, la prospettiva riflessiva si sia presentata come strumento di critica culturale, capace ad ogni passaggio di approfondire i dubbi sulle certezze raggiunte. Lungo il percorso dell'antropologia le esperienze surrealiste fra le due guerre, e più tardi la crisi degli anni Settanta, la svolta ermeneutica, e poi i volumi ben noti che un decennio dopo escono dal seminario di Santa Fe, rappresentano episodi della stessa vicenda. Fino a quel che chiamiamo il *linguistic turn* e poi a quel che a volte è stato inteso come il suo ribaltamento, all'*ontological turn*. Intendiamoci nulla di particolarmente nuovo; la prospettiva riflessiva, l'idea che il mondo sia il mondo che noi narriamo, ha attraversato più volte la filosofia, l'arte e la stessa scienza. Due esempi più che classici: le considerazioni di Foucault su le *Meninas*, e la lettura di De Certeau del *Giardino delle delizie*. Non voglio entrare nel dibattito fra i sostenitori di una prospettiva linguistica e i sostenitori di una prospettiva ontologica, anche sono portato a pensare che la seconda sia più che altro una sorta di estensione e radicalizzazione della prima all'interno della prospettiva riflessiva: quel che mi interessa è osservare come la capacità critica della prospettiva riflessiva più che con la storia delle idee debba ormai misurarsi con la storia delle cose, con la storia di un mondo sempre più costruito, artefatto, manipolato. Osservare il mondo dall'esterno dell'interno rimane l'unica possibilità di scrivere del mondo, di rappresentare il mondo e noi stessi con il mondo, ma una prospettiva sempre più difficile: come pensava De Certeau, per farlo bisogna scendere al livello della strada, posizionarsi nelle incrinature del discorso uniformante, nei piccoli spazi delle sue incoerenze, nelle alterazioni del suo ordine.

Non per portare acqua al mulino, ma mi sembra davvero che all'interno di queste riflessioni le esperienze dell'antropologia della città possano offrirci suggerimenti interessanti. Prendo le mosse da una scrittura che non hai considerato e che invece mi sembra la più rappresentativa, se non l'unica, per conoscere e parlare della città: la *Street Art*, l'Arte pubblica (la *Public Art* inglese), l'Arte di strada, o come la si vuole chiamare. Se è vero, come dicevo, che tutto è città e che nessuno sguardo dall'esterno è ormai possibile, la *Street Art* è la forma più significativa di uno sguardo dell'esterno dell'interno. Dico la forma più significativa, perché anche l'Arte con la A maiuscola sempre più spesso

prende questa strada: con tecniche diverse utilizza la città per rappresentare la città, cerca di far parlare e ascoltare la città, muri, edifici, strade. Di dialogare con la città. Insomma: sei dentro, non ne puoi uscire, l'unico sistema per tirarsene fuori è negarla riproducendola, guardare i muri come fossero specchi, e leggervi, vedervi riflessa una città diversa fatta di contrasti, di ironia, di protesta. È un po' quello che leggevo in *Petrolio*. È un po' quello che fa Gordon Matta-Clark: osserva la città dalle sue fessure, dai suoi squarci, dai suoi residui, immagina palazzi sventrati o mette insieme ruderi di costruzioni; con i suoi giochi di luce chiude e spalanca spazi. E si pone, quasi invisibile, all'interno delle proprie visioni. È un modo di rappresentare la città che supera i confini fra le varie arti e diventa piuttosto una performance. La città è non solo sfondo, ma testo e strumento del proprio discorso. Non mi interessa entrare nelle dispute e sapere se questa è o meno Arte, se è *Street Art* o *Land art* urbana, o cosa, l'importante per me è il suo carattere riflessivo, la sua natura di performance. Lo stesso carattere riflessivo che caratterizza l'opera di Banski: a suo modo anche Banski con i suoi murali squarcia le pareti fra l'esterno e l'interno, dilata e rimescola il confine fra arte nobile e arte povera, riproduce stile e motivi di tele famose ma vi aggiunge qualche dettaglio ironico dissacrante. Siamo di fronte a un fenomeno nuovo di grandissimo interesse e che sarebbe sbagliato, come capita, giudicare con vecchie categorie, separare l'autentico dal falso, le performance illegale di Blu che a Roma dipinge i vagoni delle metropolitane dal gigantesco murale concepito William Kentridge sull'argine di lungotevere: più di mezzo chilometro a partire di raffigurazioni sulla storia di Roma. In quest'ultimo caso anche la stessa barriera sporco/pulito è messa in crisi, visto che le figure sono prodotte per idropulitura in modo che la linea del disegno sia lo sporco prodotto dall'inquinamento dell'aria.

Kentridge ha intitolato l'opera *Triumphs and Laments*, un po' come *l'Ascesa e rovina* di Brecht. Opere effimere, naturalmente destinate a consumarsi nel tempo e fortemente localizzate e che, anzi, assumono senso solo in un dato tempo e in un dato luogo. Opere nelle quali mi sembra si rifletta tutto quello che accennavo sulla natura di una città che è ormai scomparsa e che può essere vista e raccontata solo attraverso la propria immagine nello specchio dei propri muri. Per il resto si tratta di strade vuote, silenziose, o di rumori senza senso, a meno che

come faceva Laurie Anderson non li si inserisca nelle proprie armonie Ed è la stessa logica di certi murales.

### **Alberto Sobrero**

Alberto Sobrero è professore di discipline demo etnoantropologiche all'Università La Sapienza di Roma. Ha ricoperto diverse cariche istituzionali e ha diretto numerosi progetti nazionali e internazionali. Negli anni Settanta Sobrero si è occupato della storia culturale del mondo contadino; a metà degli anni Ottanta ha iniziato la sua attività di cooperazione internazionale come antropologo sociale attraverso la partecipazione a diversi progetti di sviluppo del Ministero degli Esteri e della FAO in Africa sahariana e in Africa occidentale (Senegal, Niger, Capo Verde). Dagli anni Novanta si occupa di società complesse sia da un punto di vista teorico, sia attraverso ricerche sul campo in Italia. Queste ricerche, oltre al volume sulla storia dell'antropologia urbana (*Antropologia della città*, Carocci 1992/2007), hanno riguardato in generale i processi migratori in Italia e hanno dato vita a importanti pubblicazioni, tra cui la curatela dei volumi *Persone dall'Africa e Culture della complessità*. Attualmente si occupa di tematiche teoriche legate alla narrazione antropologica (*Antropologia dopo l'antropologia*, Meltemi 2002; *Il cristallo e la fiamma*, Carocci, 2010), con particolare riferimento all'etnografia urbana.



FOCUS/FOCUS

## Letteratura e urbanistica. Percorsi letterari per cercare di farsi meno male possibile nella città

Romeo Farinella

### Abstract

The reflections presented by this contribution address the various ways of illustrating and representing cities and their territories. Studying urban transformations by means of literary sources has become a patrimony also shared by Urbanism. The processes of urban and territorial transformation have cancelled portions and, at times, entire cities which, however, we can reconstruct and revive thanks to literature. Especially during the 20th century, the narrative of cities created many myths (i.e., Paris) and contributed to introduce smaller towns (as, for instance, Ferrara); for its part, Urbanism turned narrative into a practice for facing and tackling the issues of city planning and design.

### Parole chiave

Letteratura, Urbanistica, Parigi, Ferrara, Racconto, Progetto

### Introduzione

Se, come ci rammenta André Corboz, la città e il territorio possono essere assimilate a un palinsesto riscritto senza interruzione (1998, pp.177-191), questo esercizio di scrittura a volte è reale e corrisponde a evidenti trasformazioni della città mentre altre volte esprime volontà e intenzioni. Gli architetti e gli urbanisti hanno spesso usato la metafora del racconto per comprendere la città e le sue dinamiche. Bernardo Secchi (2005) sostiene che il processo di avvicinamento alla città per un'urbanista deve collocarsi nell'intersezione di tre racconti. Il primo riguarda le fenomenologie urbane e il come la città si è trasformata, il secondo si confronta con il progetto urbanistico e architettonico, e con le pratiche reali e immaginarie che hanno accompagnato il mutamento urbano; infine, il terzo racconto si confronta con le dimensioni quotidiane e corporali della città intesa come fenomeno culturale e sociale. Ma un intreccio di questa natura lo troviamo nei racconti di molti scrittori che ci conducono attraverso le dinamiche delle metropoli del mondo mentre altri ci parlano di piccole città<sup>1</sup>.

### Raccontare le metropoli

Robert Musil ci rammenta che le metropoli sono di norma

---

<sup>1</sup> Questo testo sviluppa alcune riflessioni contenuti in diversi testi dell'autore (Farinella 2007; Farinella 2015).

costituite di «irregolarità, avvicendamenti, precipitazioni, intermittenze, collisioni di cose» che le trasformano in una sorta di «vescica bollente» composta di «case, leggi, regolamenti e tradizioni storiche» (1972, p.6). Ecco sintetizzati i tre racconti di cui parla Secchi ma proposti da uno scrittore. Sul versante dell'architettura, Le Corbusier farà di Parigi (1941), e di Algeri (1989), il soggetto di un suo poema. Tutta la sua opera può essere intesa come un racconto; un racconto a puntate ricco di suggestioni, per l'uso della prima persona, per le metafore ricorrenti, per l'uso frequente di aneddoti necessari per chiarire il proprio punto di vista, la propria posizione rispetto al futuro delle città e della nuova umanità che in esse risiede: la protagonista della *nouvelle société machiniste*. Le Corbusier è certamente un architetto mediatico. Le sue idee sono sostenute da un apparato di libri, conferenze, articoli, che rafforzano l'atteggiamento, profetico e teatrale, di un architetto investito dalla missione di tracciare la strada per la risoluzione dei problemi della città contemporanea congestionata, lanciando messaggi chiari e assiomatici e scatenando dibattiti accesi. Se la metropoli di Musil è anche "tradizione storica", la Parigi di Le Corbusier è la *siège des traditions*, ma per quest'ultimo tradizione significa leggere un libro ricco ma non terminato che l'architetto deve contribuire a scrivere e riscrivere. La tradizione è l'addizione incessante di nuove proposizioni; è il succedersi di pagine successive: in questo modo Le Corbusier propone uno stravolgimento radicale di Parigi ponendosi come difensore delle tradizioni.

Se la metropoli è fatta di irregolarità significa che la possiamo rappresentare anche come un fenomeno frammentato e come un contesto produttore di entropia. La misura di questa frammentazione ed entropia non può prescindere dalla natura degli spazi coerenti e incoerenti che la compongono. George Perec nel suo testo "Specie di spazi" (1989) ci prende per mano e ci conduce dentro la quotidianità e l'ordinarietà di una città che si interroga sul senso e sulla natura dei suoi luoghi, proponendoci delle categorie e delle procedure per comprendere una simile frammentazione. In un contesto dove coesistono: città, campagna e natura, infrastrutture di varia natura, luoghi formali e spazi informali, spazi riconosciuti e metabolizzati e altri senza nome, fare l'inventario di tutte queste *specie di spazi* diventa anche un modo per riappropriarsene poiché «Lo spazio è un dubbio: devo continuamente individuarlo, designarlo. Non è mai mio, mai mi

viene dato, devo conquistarlo» (Perec, 1989, p.110).

Perec con queste parole ci rammenta quanto sia importante la capacità di riconoscere gli spazi e di misurarli; quanto sia necessario «cercare meticolosamente di trattenere qualcosa, di far sopravvivere qualcosa» (1989, p.111) attraverso la scrittura e potremmo aggiungere anche attraverso la classificazione e l'inventario. Da questo punto di vista, la letteratura costituisce uno straordinario archivio di informazioni che ci consente di ricostruire spazi, di immergersi in atmosfere, di cogliere informazioni necessarie per comprendere i processi di evoluzione di una città. Edmondo de Amicis nei suoi *Ricordi di Parigi* (2012) segnala quanto sia importante la letteratura per avvicinarsi alla conoscenza di una città. Dopo essere arrivato per la prima volta a Parigi, alla Gare de Lyon, e aver preso la carrozza per andare all'Hotel sui *Grands Boulevards*, lo scrittore si rende conto di conoscere già quei luoghi, nonostante fosse la sua prima volta. Le strade, le atmosfere, la folla in movimento sui *boulevard*, i volti gli erano familiari e questo grazie alle letture di Balzac, Zola, Hugo.

Stiamo parlando di una delle città europee più raccontate da scrittori ma anche da filosofi, riformatori, architetti. Paradossalmente il mito di Parigi e la sua poesia sono innanzitutto dovuti a chi la città la odia, come ci rammenta Giovanni Macchia (1995). Nel Novecento studiosi, come Marcel Poëte, Gaston Bardet, Pierre Lavedan, Louis Chevalier, l'hanno investigata e raccontata. Ancora oggi le loro opere rappresentano dei testi fondamentali per comprenderla. Parigi sarà un *topos* letterario per gran parte della letteratura francese dell'Ottocento e del Novecento. Da Honoré de Balzac a Celine, a Modiano passando attraverso Eugene Sue, Victor Hugo, Emile Zola, Marcel Proust la città viene descritta e analizzata nelle sue trasformazioni e nel suo corpo sociale. Viene disprezzata e sognata dai *paysans* dei romanzi di Gustave Flaubert o Guy de Maupassant che ironizzano sui facili costumi della capitale, pur desiderando di andarci. Spesso questi scrittori dell'Ottocento prendono posizione e attraverso le loro storie o, a volte, ricorrendo a dei pamphlet brevi e incisivi, ci raccontano delle trasformazioni che la città sta subendo e del degrado in cui versano alcuni suoi luoghi divenuti simbolo della modernizzazione in atto. Emile Zola, nel romanzo *Teresa Raquin*, ci racconta della decadenza di uno dei primi simboli della Parigi capitale del commercio,

*il passage* e del degrado sociale che dilaga in questi luoghi angusti. Dal canto suo, Guy de Maupassant, nel suo diario di viaggio in Italia e Tunisia, *La vie errante*, lascia Parigi tuonando contro la tour Eiffel che lo spinge a lasciare la città e il paese perché questo nuovo simbolo della modernità lo annoiava. Il tema della città che cambia velocemente e della melanconia per la Parigi che scompare lo ritroviamo nei *Tableaux parisiens* di Charles Baudelaire, dove il poeta ci rammenta che la vecchia Parigi non esiste più e che la forma di una città cambia, ahimè, più velocemente del cuore di un uomo.

Ma se Parigi diviene un mito moderno lo dobbiamo innanzitutto a Honoré de Balzac (Caillois, 1993), che trasforma il racconto della città in un grande poema topografico (Calvino, 2001). Balzac attraverso le sue *physiologies* ci fornirà dei quadri illuminati della vita parigina e delle modalità di uso dei suoi luoghi come in quello dedicato al *boulevard*, fondamentale per comprendere l'importanza di questo tipo stradale nella definizione del concetto di spazio pubblico. Prima delle trasformazioni volute da Napoleone III, Parigi si contrapponeva al sogno realizzato di Versailles, con le sue sontuose geometrie e le sue luminose fughe prospettiche. La città era descritta e vissuta come un luogo della promiscuità e della tradizione medioevale, oscura e sporca, chiassosa e disordinata. Haussmann portando le geometrie e le raggere di Le Notre a Parigi accosta «due città e due tradizioni: la Francia cartesiana e la Francia romantica e rivoluzionaria» (G. Macchia, 1995, p.340).

L'importanza della descrizione della città, dei suoi luoghi e dei suoi costumi, non si ferma qui. Numerose tradizioni si sono confrontate lasciando racconti che, oggi, consentono di definire la geografia fisica e sociale della metropoli che cambia. Una prima tradizione la possiamo associare ai tanti stranieri (da Madame Trollope a Heinrich Heine, da Henry James a Ernst Hemingway o Henry Miller, per citare i più famosi) che a Parigi hanno soggiornato scrivendo diari di viaggio e cronache e contribuendo alla conoscenza della città e alla comprensione "figurata" dei suoi problemi e conflitti. L'altra grande tradizione letteraria, dedicata alla città, ce la segnala Walter Benjamin quando, nel suo testo *Paris, capitale du XIXe siècle*, definisce la *littérature panoramique* come insieme di opere finalizzate alla rappresentazione dei costumi e della vita quotidiana urbana. Si tratta di rappresentazioni in divenire della società parigina che

raccontano molte cose anche sull'evoluzione e la trasformazione dei luoghi della città. Rappresentazione dunque di tipi sociali e di luoghi urbani, come nel *Tableau de Paris* di Louis Sébastien Mercier, scritto alla fine del Settecento. Questa tradizione nel corso dell'Ottocento e si arricchirà di nuovi *tableaux* e di miscellanee come *Le diable a Paris* che ci forniscono oggi utili informazioni sulla vita pubblica della città a quel tempo.

Le descrizioni letterarie così come quelle filmiche e documentarie ci permettono di scoprire città cadute nell'oblio, oppure parti di città cancellate o trasformate radicalmente dai processi di modernizzazione urbana. Pensiamo alle descrizioni o rappresentazioni di tante città europee prima delle distruzioni avvenute durante le guerre mondiali, o al racconto di luoghi profondamente trasformati dai processi di rinnovamento urbano. A tale riguardo come non citare la trilogia di Jennifer Worth dedicata alla levatrice che lavora nell'Est Side di Londra negli anni Cinquanta, oggi sede di uno dei più importanti distretti finanziari del mondo e allora quartiere dickensianamente plebeo e proletario, legato alle vicende dei *docks* londinesi. In questi racconti di città si intrecciano, per usare un linguaggio filmico (del resto molti scrittori furono anche sceneggiatori), piani generali, sequenze di strade o di situazioni in movimento, dettagli di vita quotidiana che insieme ci informano sulle maniere di abitare le città, in determinati momenti della loro storia.

Se Vienna, Londra, Parigi, Berlino, New York hanno certamente costituito i *topos* letterari di tanta letteratura del Novecento, non si può certo affermare che la letteratura si sia dimenticata della provincia, delle piccole città e dei paesaggi attorno ad esse. Infatti, è anche grazie alla letteratura se riusciamo a cogliere, ancora oggi, caratteri ed atmosfere di luoghi spesso dimenticati, seppur ricchi di storia e complessità. Rientrando in Italia, le contraddizioni ed i conflitti sono alla base di numerosi racconti che ci parlano di un paese che durante il Novecento presenta una forte inerzia al cambiamento ed un forte degrado sociale e abitativo (il degrado dei Sassi di Matera di Carlo Levi o i quartieri informali di Pier Paolo Pasolini), ma anche città e territori che cambiano vorticosamente sotto la spinta della speculazione edilizia (la Liguria di Italo Calvino, le descrizioni urbane di Carlo Emilio Gadda o di Ennio Flaiano).

### **Ferrara raccontata, suggestioni per il progetto**

Ferrara e il suo paesaggio legato alle vicende del fiume Po, è presente in numerosi testi, film e documentari. Da questo punto di vista, la città estense rappresenta in Italia, escludendo le grandi città, una delle realtà urbane e territoriali più raccontate e filmate; il fatto che la città abbia dato i natali a Giorgio Bassani e a Michelangelo Antonioni (oltre ad altri registi e documentaristi come Florestano Vancini e Folco Quilici) in parte spiega questa presenza. Il paesaggio del Po non è sempre il medesimo. Gli argini che contengono il fiume ne costituiscono certamente un elemento ricorrente, da ovest a est, ma durante il suo corso i caratteri del territorio circostante si modificano ed in particolare nell'ambito del suo delta. Più ad ovest, il paesaggio fluviale e rurale è ancora quello che si è costruito sull'antico appoderamento della centuriazione romana, con interventi di messa a coltura di terreni un tempo boscosi; nella parte est del fiume, in corrispondenza delle province di Ferrara e Rovigo, dove l'acqua ha sempre prevalso, il prosciugamento e la bonifica di centinaia di ettari di valli e lagune rende oggi tale paesaggio una grande invenzione artificiale.

Lo sguardo di Michelangelo Antonioni sul paesaggio e sulle città del delta, con il documentario *Gente del Po*, terminato nel 1947, anticipa il Neorealismo da cui ne uscirà subito, per concentrarsi in maniera paradossale sull'individuo e sui paesaggi che spesso hanno la stessa forza, se non superiore, dei suoi protagonisti. Questa capacità di sintetizzare i caratteri del paesaggio del Po ed i suoi vuoti, il regista ferrarese la esprime chiaramente anche nel suo testo *Quel bowling sul Tevere* (1997) scrivendo della forza del verde e dei filari di alberi che segnalano il fiume e dominano il paesaggio mentre i villaggi, concentrati lungo le strade di campagna, al riparo degli argini dei fiumi, sono sovente delle concentrazioni elementari di case rurali, con una chiesa e un piccolo edificio con caffè e drogheria. Qui, spesso, le case danno l'impressione di adagiarsi sul niente come a Goriano, il villaggio del film *Il grido*. Il paesaggio del Po di Antonioni non è quello di Cesare Zavattini e quando si entra nel delta del grande fiume i rumori, le grasse risate, la vitalità tipiche delle genti della campagna emiliana diventano più oscuri, più melanconici; i silenzi sono più prolungati e gli spazi rurali più dilatati e incerti. Non siamo più nel paesaggio della "mezzadria", ma in quello della "larga" e delle grandi valli e lagune. Non dimentichiamoci

che, come accennato, una gran parte del territorio ferrarese è un territorio inventato, dove all'acqua è stata sostituita la terra. Inventato e costruito con secolari interventi di bonificazione dei suoli promosse dai monaci benedettini, dai Duchi Estensi e dallo stato unitario con l'avvio delle bonifiche meccaniche.

Il villaggio di Goriano è probabilmente una realtà fittizia il cui nome è ricreato a partire da due villaggi reali, ma separati dal fiume: Goro (nel territorio ferrarese, a sud del Po) e Ariano (nel territorio rodigino a nord del Po), due villaggi reali separati dal Po. Probabilmente, attraverso l'artificio toponomastico, Antonioni indica che il fiume separa amministrativamente il territorio del delta ma lungo le due sponde si condivide la medesima cultura. Insomma, una sorta di spiazzamento geografico, una volontà di mescolare le carte che ritroviamo anche nel suo concittadino e amico di gioventù Giorgio Bassani quando nell'ultimo racconto del suo romanzo di Ferrara, *L'airone*, pubblicato nel 1968, descrive i caratteri urbani di Codigoro. Del paese, con la sua tipica atmosfera di centro urbano del delta, vengono precisati alcuni elementi come, ad esempio, il campanile della chiesa, del quale viene fornita una descrizione che corrisponde alla forma reale di un campanile ma di un altro paese del medesimo territorio. Una descrizione dunque allo stesso tempo verosimile e ingannevole del paesaggio urbano del delta.

Ferrara è la degna rappresentante di questo paesaggio di vuoti ma pieni di significato storico. La città, con il suo spazio urbano incerto e dilatato, dove il vuoto gioca al pari del pieno un ruolo decisivo nell'organizzazione urbana, vede ancora oggi, che si parla tanto di agricoltura urbana, mescolarsi continuamente l'urbano e il rurale. Questa indeterminatezza della città costituisce dal punto di vista paesaggistico la sua forza. Stiamo parlando di un lungo processo di costruzione della città che non ha mai avuto compimento (l'Addizione Erculea) e che ha prodotto una singolare città storica composta di parti giustapposte (le Addizioni) invece che di stratificazioni, come è stato per gran parte delle città del nostro paese. Bassani ci descrive l'asse erculeo principale «diritto come una spada dal Castello alla Mura degli Angeli; fiancheggiato per quanto è lungo da brune moli di dimore gentilizie, con quel suo lontano, sublime sfondo di rosso mattone, verde vegetale e cielo, che sembra condurti davvero all'infinito» (1998, p. 325). Viene raccontata, dunque, una città-paesaggio dove all'interno delle sue mura si respirano

ancora «gli odori di letame, di terra arata, di stalla, che rivelano la vicinanza di grandi orti segreti, tutto contribuisce a dare l'impressione che ci si trovi già fuori dalla cerchia delle mura urbane, al limite dell'aperta campagna» (ivi, p.14).

In realtà il paesaggio rurale descritto da Bassani era ed è ancora all'interno delle mura. Oggi questo perimetro storico è al tempo stesso spazio monumentale e luogo di socialità e tempo libero, e su di esso si è costruito uno dei più importanti "progetti urbani" italiani della fine del secolo scorso: il cosiddetto *Progetto Mura*<sup>2</sup>, un progetto allo stesso tempo di "visione" (per dare una prospettiva di nuovo sviluppo alla città fondata sulla cultura) e di "rigenerazione" di luoghi monumentali dismessi. Probabilmente senza la spinta della cultura architettonica, ed in particolare dell'opera di Bruno Zevi dedicata a Biagio Rossetti (1971), criticata, ma fondamentale per Ferrara, e senza il ruolo svolto dalla città nelle scelte letterarie di Giorgio Bassani, tale strategia urbana non avrebbe avuto lo sviluppo che ha avuto. Ed ancora è la letteratura che ci aiuta nel comprendere il palinsesto urbano ferrarese: testo incompiuto e perciò così affascinante. Il riferimento è a Michel Butor che, nel suo testo *La Génie du lieu* (2006, pp.70-71) parla dell'Addizione Erculea come di un progetto mai portato a compimento, dove i monumenti, per la più parte incompleti, sono assimilabili alle rovine di una città futura che non è mai stata completata e rappresentano i frammenti reali di una città sognata. Gli aspetti salienti che Butor coglie e mette in luce sono ancora oggi riscontrabili: la discontinuità, l'incompiutezza, l'assenza, l'importanza del vuoto. Si tratta di caratteri che ritroviamo nella "campagna urbana" ma anche nella dimensione di certi suoi luoghi rinascimentali (la "Piazza Nuova" - Piazza Ariostea e i sagrati delle chiese rossettiane) e nei lunghi assi dell'Addizione.

Oltre al suo *Romanzo di Ferrara*, Bassani scriverà numerosi testi critici riguardanti il nostro paese. L'occasione gli viene fornita dal ruolo che egli ebbe nella fondazione e direzione di "Italia Nostra": una delle più importanti associazioni nate con l'obiettivo di salvaguardare e difendere il patrimonio naturale e storico italiano. Questo corpo di testi raccolti nel volume *Italia*

---

2 Si tratta di un importante progetto promosso dal Comune di Ferrara e realizzato grazie ai fondi del programma ministeriale Fio del 1986. Il progetto è stato promosso inizialmente da Italia Nostra ed ebbe tra i suoi principali sostenitori figure come Paolo Ravenna e Giorgio Bassani.

*da salvare* (2005) lo possiamo leggere come una sorta di viaggio in Italia. Un viaggio indubbiamente particolare, orientato, da un lato, verso la sottolineatura della ricchezza e varietà del nostro patrimonio storico, artistico e paesaggistico e dall'altro finalizzato alla denuncia dell'incuria, della svalutazione culturale, della rapina del territorio che si stava compiendo negli anni successivi alla fine della seconda guerra mondiale. Nella seconda metà del Novecento saranno numerosi i "viaggi in Italia" di scrittori e intellettuali che metteranno in luce vizi e virtù del *Bel Paese*. Certamente memorabile quello di Guido Piovene (2007), ma potremmo citare ancora Pasolini, Ceronetti, Celati e tanti altri che ci hanno raccontato un'Italia al centro di un processo di forte trasformazione, nel quale le tradizioni e le culture locali confliggono con le spinte alla trasformazione industriale del paese. Ma in questa categoria dei viaggi "critici" lungo la penisola vanno citati anche i testi giornalistici di Antonio Cederna (2007), una delle voci più attive e attente nella battaglia contro quella speculazione edilizia, che ha devastato una grande parte delle nostre coste, delle nostre periferie urbane, dei nostri paesaggi storici.

Ritornando al testo di Bassani sull'Italia, l'attualità dello sguardo critico di uno scrittore sui problemi di una città italiana della seconda metà del Novecento si ritrova nell'articolo riguardante il centro storico di Ferrara e la sua conservazione. La necessità di perimetrare un "centro storico" dentro una città già racchiusa da una cinta muraria storica, ma al cui interno si ritrovano periferie novecentesche ed aree inedificate, dà vita, negli anni Settanta del Novecento, ad un dibattito di rilevante interesse per quel tempo ed ancora estremamente attuale. Come assumere quei fattori di contraddizione tipici dei processi di crescita urbana delle città contemporanea all'interno delle politiche e dei processi di pianificazione orientati verso la salvaguardia del patrimonio urbano? Il caso di Ferrara da questo punto di vista è emblematico. Dentro la città murata ferrarese ritroviamo una serie di trasformazioni e adeguamenti legati alle esigenze poste dalla moderna crescita urbana, che in alcuni casi hanno compromesso spazi e luoghi di singolare fascino (come i giardini e gli orti retrostanti i palazzi e le cortine edilizie di corso Ercole d'Este, o come gli "sventramenti" che hanno riguardato l'area gravitante attorno alla strada medioevale di San Romano), ma in altri settori urbani la realizzazione di progetti di grande

modernità, qualità e capacità di rileggere e riarticolare lo spazio urbano (come la sistemazione delle aree attorno al Conservatorio), ha consentito l'innesto nel centro storico di interventi di architettura contemporanea di grande interesse. Sempre negli anni Settanta, il problema della delimitazione urbanistica del centro storico appare qui più complesso che in altre città. La ragione sta nella particolare struttura urbanistica di Ferrara che introduce delle forme di coesistenza e di conflitto tra città storica e città contemporanea. Le mura ferraresi delimitano un ambito storico fortemente connotato, ma anche attraversato da contraddizioni che, del resto, costituiscono uno dei punti fondamentali di ogni esperienza urbana complessa e storicamente articolata. Bassani in suo intervento ad un convegno di Italia Nostra del 1972 esprime una posizione chiara a questo riguardo:

«Quale è, dopo tutto, il centro storico di Ferrara? [...] Fin dove arriva? Non esistono, ancora, a Ferrara (pur se ridotte, a tratti, in uno stato abbastanza precario) le mura di Biagio Rossetti? Io riterrei che proprio a Ferrara, dunque, qualsiasi incertezza circa i limiti del centro storico non abbia senso. Il centro storico di Ferrara è da identificare in tutto ciò che sta al di qua delle mura, dentro le mura rossettiane. Tutto ciò che sta dentro di esse, è centro storico». Bassani comprende anche quei «quartieri orrendi» che ormai «stanno dentro, fanno parte. Inutile tentare di estrapolarli, di considerarli tra parentesi. Per quanto deplorabili, diventeranno tra breve storici anch'essi. Anzi lo sono già.» (Bassani, 2005, p.190).

Se tra i punti di forza dell'identità storico-urbanistica di Ferrara possiamo annoverare anche i suoi vuoti, e riconducendo tale aspetto alle più generali problematiche che affrontiamo oggi trattando i temi della rigenerazione urbana, va sottolineato che tale vuoto non sempre, nelle nostre città, compresa Ferrara, ha l'aspetto rassicurante e bucolico della campagna o degli orti che ancora oggi ritroviamo nel suo centro. Sovente si tratta di spazi informali, di luoghi che generano insicurezza e che le persone non amano attraversare. La città contemporanea oggi ci costringe a vivere, come ci ricorda George Perec, in una moltitudine di spazi, spesso contraddittori, che costituiscono i relitti di un processo di crescita urbana che ha alterato precedenti strutture urbane senza averne costruite di nuove, altrettanto significative e nelle quali «vivere è passare da uno spazio all'altro, cercando il più possibile di non farsi male» (Perec, 1989, p.12). Spesso quando noi percorriamo le nostre città-territorio abbiamo

l'impressione di attraversare dei luoghi di frontiera caratterizzati dalla mancanza di identità e complessità e quasi mai costruiti seguendo una logica di integrazione con ciò che preesisteva e tanto meno con quello che è venuto successivamente.

Concludiamo questa riflessione chiedendo un ulteriore aiuto alla letteratura, per aiutarci a comprendere i problemi delle città e gli atteggiamenti da assumere per cercare di contrastarne il degrado. Dopo la mirabile descrizione dei vizi e delle virtù delle città che Italo Calvino ci ha consegnato con *Le città invisibili*, lo scrittore può esserci ancora di grande aiuto. Abbiamo affermato all'inizio di questo testo di come la frammentazione e l'entropia siano due rappresentazioni efficaci del fenomeno urbano e delle sue problematichità; a tale proposito Calvino nel suo testo *Lezioni Americane* ed in particolare nel capitolo dedicato all'*Esattezza* ci indica un percorso per affrontare questa entropia. Queste le sue parole:

«Il gusto per la composizione geometrizzante, di cui potremmo tracciare una storia nella letteratura mondiale a partire da Mallarmé, ha sullo sfondo l'opposizione ordine-disordine, fondamentale nella scienza contemporanea. L'universo si disfa in una nube di calore, precipita senza scampo in un vortice d'entropia, ma all'interno di questo processo irreversibile possono darsi zone d'ordine, porzioni d'esistente che tendono verso una forma, punti privilegiati da cui sembra di scorgere un disegno, una prospettiva. L'opera letteraria è una di queste minime porzioni in cui l'esistente si cristallizza in una forma, acquista un senso, non fisso, non definitivo, non irrigidito in una immobilità minerale, ma vivente come un organismo» (1988, p.68).

Rimpiazziamo l'idea di "opera letteraria" con quella di "spazio pubblico", o di "centro storico", o di "rigenerazione urbana" e continuiamo a lavorare con ottimismo.

### Bibliografia

- Antonioni M. (1997). *Quel bowling sul Tevere*. Torino: Einaudi.
- Bassani G. (1998). *Il romanzo di Ferrara*. Milano: Mondadori.
- Bassani G. (2005). *Italia da salvare. Scritti civili e battaglie ambientali*. Torino: Einaudi.
- Bassani G. (2005). *In difesa di Ferrara*. In: Bassani G., *Italia da salvare: scritti civili e battaglie ambientali* (a cura di C. Spila). Torino: Einaudi.
- Butor M. (2006). *Œuvres complètes. La génie du lieu 1*, volume 5. Paris: Éditions de la Différence.
- Caillois R. (1993). *Balzac et le mythe de Paris*. In De Balzac H., A

- Paris !* Paris: Éditions Complexe.
- Calvino I. (2001). La città-romanzo in Balzac. In De Balzac H., *Ferragus*. Milano: Mondadori.
- Calvino I. (1988). *Lezioni americane*. Milano: Garzanti.
- Cederna A. (2007). *I vandali in casa*. Roma-Bari: Laterza.
- Corboz A. (1998). *Ordine sparso. Saggi sull'arte, il metodo, la città e il territorio*. Milano: F. Angeli.
- De Balzac H. (1993). Histoire et physiologie des boulevards de Paris. In *A Paris !* Paris: Éditions Complexe.
- De Amicis E. (2012). *Ricordi di Parigi*. Chieti: Edizioni Solfanelli.
- Farinella R. (2007). Salvaguardia e contemporaneità: riflessioni su di un difficile rapporto a partire da Ferrara. In: Spila C., Zagra G., a cura di, *Giorgio Bassani ambientalista*. Quaderni della Biblioteca nazionale centrale di Roma.
- Farinella R. (2015). Paysages et urbanisme dans l'Italie de l'après-guerre: suivre Antonioni entre Ferrare et le Pô. In: Moure J. e Roche T. (dir.). *Michelangelo Antonioni : anthropologue de formes urbaines*. Parigi: Riveneuve.
- Le Corbusier (1941). *Destin de Paris*. Paris, Clermont-Ferrand: Éditions F. Sorlot.
- Le Corbusier (1989). *Poésie sur Alger*. Paris: Editions Connivences.
- Macchia G. (1995). *Il mito di Parigi*. Torino: Einaudi.
- Musil R., (1972). *L'uomo senza qualità*, Vol.1. Einaudi, Torino 1972.
- Perec G. (1989). *Specie di spazi*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Piovene G. (2007). *Viaggio in Italia*. Milano: Baldini Castaldi Dalai.
- Secchi B. (2005). *La città del ventesimo secolo*. Roma-Bari: Laterza.
- Zevi B. (1971). *Saper vedere l'urbanistica. Ferrara di Biagio Rossetti, la prima città moderna europea*. Torino: Einaudi.

**Romeo Farinella** è Professore Associato presso il Dipartimento di Architettura dell'Università di Ferrara.

## La capitale delle storie. Roma come contesto narrativo

Emiliano Ilardi

### Abstract

The goal of this article is to explain the apparent contradiction that characterizes the representation of Rome for at least two centuries (and today more than ever). On the one hand, it is described as a degraded, dirty, disorganized, ungovernable, inefficient, unproductive space. On the other hand, Rome is one of the most prolific narrative contexts that exists in the world: in literature, in cinema, in TV series, and even in videogames.

### Parole chiave

Roma, Metropoli, Degrado, Narrazione, Spettacolo

### Roma non è un insetto

Nel 1907 lo storico americano Henry Brook Adams, professore ad Harvard e diretto discendente dei presidenti John Adams e John Quincy Adams, scrive una stranissima e affascinante autobiografia in terza persona intitolata *The Education of Henry Adams*, una sorta di prototipo delle docufiction storiche attuali. Nella prima parte del libro racconta dei suoi viaggi in Europa, tappa educativa obbligatoria nel XIX secolo per ogni rampollo di buona famiglia americano e dedica un capitolo alla sua visita a Roma nel 1860:

«Il genitore americano, con apprezzamento abbastanza curioso, benché amaramente ostile a Parigi pareva piuttosto disposto ad accettare Roma come elemento di un'educazione legittima per quanto abusata; ma per i giovani che cercavano di educarsi con spirito di serietà, considerando come acquisito che ogni cosa aveva una causa, e che la natura tendeva verso un fine, Roma era certamente il vizio più violento del mondo, e la Roma prima del '70 era seducente oltre ogni possibilità di resistenza [...] Roma era il peggior posto del mondo in cui insegnare a un giovane del secolo decimonono quel che avrebbe dovuto fare nel ventesimo [...] Questa morale rendeva i giovani inadatti a qualsiasi sorte di utile attività: faceva di Roma un vangelo dell'anarchia e del vizio, l'ultimo posto sotto il sole per educare la gioventù; tuttavia era, secondo l'opinione comune, il solo posto che i giovani dei due sessi e di tutte le razze amavano appassionatamente, perversamente, peccaminosamente. A un giovane nato a Boston e reduce dalla Germania, *Roma pareva pure emozione, sottratta ad ogni valutazione economica e concreta, ed egli non poteva prevedere*, per ragionamento o per intuito, che sul sentiero di quella sua esperienza educativa stava accumulando indovinelli su indovinelli, indovinelli che sembravano slegati, ma che egli avrebbe pur dovuto collegare, che parevano insolubili, ma che dovevano pur essere risolti in qualche maniera. *Roma non era un insetto da sezionare e buttar via* [...] Roma era reale [...] Roma non poteva essere introdotta in uno schema sistematico di evoluzione,

ordinato, borghese, nato a Boston. Nessuna legge del progresso le si poteva applicare. Neppure i cicli storici – ultimo rifugio degli storici delusi – avevano per essa un valore. Il Foro non conduceva al Vaticano come il Vaticano non conduceva al Foro. Cola di Rienzo, Garibaldi, Tiberio Gracco, Aureliano, si potevano mescolare in qualsiasi relazione di tempo, assieme a mille altri, senza creare per questo una sequenza. La grande parola Evoluzione non aveva ancora nel 1860 fatto della storia una nuova religione, ma la vecchia religione aveva predicato la stessa dottrina per mille anni senza trovare in tutta la storia di Roma altro che contraddizioni» (Negro, 1943, pp. 368-369, corsivo mio).

Niente di meglio che un puritano del New England per descrivere il centro del cattolicesimo, il Grande Satana, una delle ragioni che aveva portato 200 anni prima i suoi antenati, i Padri Pellegrini, a imbarcarsi sulla Mayflower alla ricerca di un Nuovo Mondo libero dal peccato per edificare la Nuova Gerusalemme. Roma è un mistero inspiegabile per gli americani, ma anche per quegli inglesi, francesi, tedeschi, olandesi, russi, polacchi che dal XVIII secolo si riversano a frotte dentro le sue mura trasformandola in uno dei maggiori centri artistici del mondo, uno dei principali mercati d'arte dell'epoca e nel primo centro turistico della Storia in senso moderno. Sono migliaia i diari di viaggio che raccontano la Roma di quel periodo e, come fa notare Silvio Negro che prende in considerazione solamente il trentennio tra il 1840 e il 1870, il tono è quasi sempre lo stesso: all'inizio la delusione per una città che appare piccola, in rovina, provinciale; lo schifo per il degrado, i mendicanti, la sporcizia; lo sdegno per l'ignoranza dei romani, per la loro l'indifferenza per il luogo in cui vivono che li porta a utilizzare le rovine dell'impero come fienili e che pascola le pecore nel Foro; lo scandalo per relazioni sociali totalmente indipendenti dai rapporti di classe per cui come affermava il romanziere francese Amédée Achard:

«Le differenze sociali non costituivano a Roma vere barriere – tranne forse tra la nobiltà e la borghesia che aspirava ad elevarsi – per cui il cardinale, se il domestico o il cuoco erano buoni giocatori, facevano con loro la partita a tresette o a calabrella, e, quando era in viaggio, faceva sedere anche il cocchiere o il domestico alla sua tavola [...] Un familiarità inesplicabile, che da noi sarebbe mostruosa, unisce a Roma gli uomini di ogni classe [...] Ho veduto davanti al banco di un friggitore all'aria aperta comprare e mangiare dei pesciolini serviti sopra una foglia di vite un soldato, un pastore, un prete, un signore in abito nero, un cappuccino, un operaio, una nutrice, un mulattiere e due o tre cittadini in marsina. Essi gustavano il loro fritto e discutevano amichevolmente dei suoi meriti» (Negro 1943, pp. 148-149)<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Il conflitto di classe che si trasforma in commedia è tipico delle

Ma basta una settimana che il tono cambia: appare la meraviglia per la quantità di cose da vedere in uno spazio così ristretto e per il disordinato mescolamento di elementi architettonici, artistici, religiosi, folklorici che rimandano a una pluralità di storie; il fascino per le continue feste e processioni, per l'allentamento delle formalità nei rapporti sociali, per l'improduttività oziosa della città, per l'assenza di una rigida moralità nei costumi, per la quantità di incontri e aneddoti che le sue strade producono e che fanno esclamare ai visitatori: "A Roma non ci si annoia mai". Una sorta di Disneyland delle emozioni e delle esperienze sembra la Roma descritta da questi proto-turisti, una Disneyland gratuita e senza le regole che i moderni spazi del consumo impongono. Alla fine molti di essi decidevano di rimanere a Roma a vivere, altri riempivano le ultime pagine dei loro diari con strazianti addii e promesse di un pronto ritorno<sup>2</sup>. Per tutti Roma rimaneva un mistero inquietante per le ragioni che Henry Adams ha acutamente elencato nella citazione iniziale di questo lavoro: l'incapacità di rendere questo spazio urbano produttivo, di ridurlo a poche classificabili funzioni; un eccesso di senso che impedisce la progettazione di un percorso fisico, esistenziale o concettuale coerente, logico-causale; un rifiuto assoluto di tutti gli elementi della modernità. «Roma non poteva essere introdotta in uno schema sistematico di evoluzione, ordinato, borghese, nato a Boston. Nessuna legge del progresso le si poteva applicare. Neppure i cicli storici – ultimo rifugio degli storici delusi – avevano per essa un valore». Ecco perché, a quasi 150 anni dalla Breccia di Porta Pia, si può affermare che il grande progetto di fare di Roma la capitale del

---

rapresentazioni romane dalla poesia di Belli e Trilussa fino ad arrivare ad alcuni film memorabili della commedia all'italiana come *Il marchese del Grillo* o *Il conte Max*.

<sup>2</sup> Silvio Negro riporta nel suo libro il giudizio di un'americana in viaggio di nozze a Roma: «Questa città è un enigma che non riesco a spiegarmi. Senza discussione è una delle più sudice città d'Europa, piena di mendicanti e degradata dalla superstizione e dall'ignoranza in modo straordinario; eppure, nonostante tutte queste colpe, ne siamo così affascinati che ci sentiremmo tentati di smettere di viaggiare e di prendere dimora qui per tutta l'estate» [Negro 1943, p. 37]. Questo è invece il pensiero del musicista tedesco Louis Ehlert: «Crederei piuttosto che Roma è innata in ogni essere umano, è come un ideale paese di nascita al quale aderiamo con qualcosa ch'è in noi, dal quale tutti abbiamo preso qualcosa. Così non ho conosciuto qui il sentimento di essere straniero, che pure a Firenze non m'aveva abbandonato un sol giorno» (ibid.).

giovane Stato italiano è sostanzialmente fallito. Per trasformare Roma in una “capitale normale”<sup>3</sup> come Parigi, Londra o Madrid ci sarebbero voluti un coraggio e una violenza ai limiti dell’umano; un Haussmann con poteri divini e non solo politici. Per ridurne l’eccesso di senso e limitarla a poche funzioni i sabaudi avrebbero dovuto, modernamente, distruggere Roma e ricostruirla da capo e invece, come tutti gli altri dopo di loro, si sono limitati, postmodernamente, ad aggiungere quartieri, aumentando così l’entropia, senza mai riuscire ad immaginare un progetto unitario. Perfino Mussolini per giustificare gli interventi più violenti sul territorio è costretto a liberare Roma dalla gabbia dell’identità nazionale e ridarle un respiro imperiale, senza avere però il coraggio di Speer con Berlino, scendendo a continui compromessi e costruendo l’EUR, la grande utopia urbana fascista, a 10 km dal centro.

Ma d’altronde per progettare una città, senza prima distruggerla, bisognerebbe almeno imparare a leggerla e questo a Roma proprio non si riesce fare. «Roma non era un insetto da sezionare e buttar via» come affermava Henry Adams. E così a partire dal 1870 Roma rappresenterà sempre il fallimento dell’urbanistica, della sociologia e della politica nella loro ansia di funzionalizzare spazi e società. Solo un’etnografia sarà possibile a Roma e il linguaggio dell’etnografia è quello dei diari dei viaggiatori dell’Ottocento e poi sarà quello del romanzo e del cinema “romani” del Novecento.

### **Raccontare Roma**

Leggere, interpretare e, possibilmente, governare e progettare i nuovi spazi metropolitani e le folle anonime che li attraversano. Questa è l’ossessione che segna praticamente tutta la cultura europea del XIX secolo ed è alla base della nascita di nuove discipline come la sociologia. Ma per leggere uno spazio, non

---

3 Così si esprimeva nel 1861 Ferdinand Gregoriovius sulla questione di Roma capitale: «L’aria di Roma non si confà ad un regno fresco di gioventù che ha bisogno per la sua residenza d’un elemento facile a trattarsi, in cui si possa presto adagiare come Berlino e Parigi e Pietrburgo [...] Ma gli italiani non avevano paura di Roma; non temevano le sue miserie; né le sue grandezze. E una volta giunti non si tennero in disparte, ma pieni di fiducia si buttarono all’opera di aggiornamento e di trasformazione. Non che sia tutto da lodare quel che fecero. Dio ne guardi, tanto più che professavano strani concetti, quello tra l’altro di voler fare dell’Urbe “una città come tutte le altre”» (Negro, 1943, pp. 27-28).

c'è niente da fare, bisogna essere capaci di "sezionarlo come un insetto", categorizzarlo, funzionalizzarlo; a livello simbolico, inventare metafore che lo ingabbino e lo rendano conoscibile, rappresentabile e comunicabile. Prima ancora che la sociologia sarà il romanzo ad adottare questo metodo per rappresentare la metropoli. Probabilmente sono le *Illusioni perdute* di Balzac il primo vero romanzo metropolitano della storia della letteratura. Lucien de Rubempré, il protagonista, non appena si trasferisce a Parigi dalla provincia, rimane inizialmente stordito dal caos della metropoli. Poi impara a leggerla e a classificarla utilizzando solo pochi paradigmi: la moda, il successo, la scalata sociale. A quel punto fa coincidere l'intera Parigi con i luoghi che esprimono tali paradigmi riducendone così la complessità e rendendola più affascinante ai suoi occhi e a quelli dei lettori. Infine elimina dal suo sguardo tutto il resto, i quartieri operai ad esempio, che potrebbero disturbare la rappresentazione e renderla poco credibile. Poi, certo, la letteratura non è la sociologia, obbligata per statuto a chiudere il senso e a produrre modelli sistematici. La metropoli nel romanzo si prende sempre la rivincita su chi pensa di poterla governare e concettualizzare totalmente: le "illusioni" sono "perdute", Frederic Moreau scappa continuamente dalla strada, i personaggi di Zola ne rimangono schiacciati, San Pietroburgo produce solo folli e psicopatici, Vienna disincantati "uomini senza qualità", etc. Ma lo schema è semplice e tutto sommato risponde alle esigenze di tutti gli attori sociali e quindi diventa la struttura portante della maggior parte di romanzi metropolitani dell'Ottocento ed è ancora molto utilizzato nella narrativa attuale: la metropoli come luogo delle infinite possibilità, del successo e della mobilità sociale.

La letteratura italiana rimane esclusa da questo genere romanzesco per la semplice ragione che non avrà vere aree metropolitane se non a partire dal secondo dopoguerra. Ed è in questo periodo che emergono le due rappresentazioni secondo me insuperate delle metropoli italiane *La vita agra* (1962) di Luciano Bianciardi e i due romanzi di Per Paolo Pasolini *Ragazzi di Vita* (1955) e *Una vita Violenta* (1959). Milano da una parte, Roma dall'altra; il romanzo della produzione da una parte e il romanzo dell'improduttività (del consumo?) dall'altra. Fatto sta che il primo viene quasi dimenticato e avrà un'influenza minima sull'immaginario metropolitano italiano successivo mentre i secondi diventano dei modelli esemplari che entrano addirittura

nel linguaggio (“i ragazzi di vita” è un’espressione ancora oggi molto usata). Eppure entrambi i romanzi sono profetici (e dico profetici, a livello mondiale) nel cogliere alcune derive di una metropoli che a questo punto non si può che definire postmoderna.

Il problema è che *La vita agra* non esce dallo schema classico ottocentesco, si tratta comunque di una storia di un’integrazione fallita; nonostante la grande intuizione di Bianciardi, messa in luce da Paolo Virno (1994), nel rappresentare già negli anni Sessanta una metropoli postfordista e comunicazionale, Milano appare perfettamente classificabile, metaforizzabile e non presenta alcun problema di interpretazione. Semplicemente i luoghi più ricchi di promesse che spingevano all’azione gli eroi del romanzo ottocentesco si sono chiusi, sono diventati fortezze inaccessibili. Ne *La Vita Agra* a un certo punto tutto viene riassunto in un immane processo produttivo; nulla sfugge alla rigida divisione del lavoro, tanto meno il lavoro intellettuale. Anzi è proprio lì, nella nascente grande industria editoriale, prototipo del futuro sistema di produzione postfordista, che le biografie individuali assumono immediatamente un valore di scambio. Insomma la creatività a Milano viene immediatamente messa al lavoro, esattamente come gli spazi che essa rappresenta.

Questo a Roma non succederà mai completamente come già mostravano i diari di viaggio di artisti e intellettuali stranieri dell’Ottocento che vi si trasferivano proprio per sfuggire alla gabbia d’acciaio produttiva di Parigi, Londra o Berlino. C’è sempre un’eccedenza rispetto alla produzione e quindi lo spazio urbano non riesce mai ad essere razionalizzato, funzionalizzato, categorizzato. Ne è un esempio emblematico *Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana* (1957) di Gadda in cui l’investigatore Ciccio Ingravallo si sforza inutilmente di isolare la scena del crimine, ma si vede sopraffatto da indizi che lo portano da tutti le parti e che non diventano mai prove certe. Dieci anni dopo, il motivo narrativo dell’investigatore frustrato rispetto a una metropoli irriducibile a schemi logico-causali diventerà il modello del romanzo postmoderno americano a cominciare da Thomas Pynchon.

Ma è proprio questa eccedenza di senso, irrisolvibile, che renderà Roma a partire dagli anni Quaranta uno dei più prolifici contesti narrativi a livello mondiale. Per contesto narrativo si intende uno spazio che permette la produzione di un’infinita

varietà di storie tutte credibili e verosimili. E Roma lo diventa nel Novecento molto più, ad esempio, di Parigi che comunque resta legata solo a un certo tipo di racconti. Roma diviene lo scenario dove poter narrare qualsiasi tipologia di racconto: commedia, tragedia, poliziesco, noir, fantascienza, love story, e tutti i tipi di crossover possibili. E questa è una caratteristica che, con le dovute proporzioni ovviamente, la accomuna a una metropoli come Los Angeles<sup>4</sup>.

Questa ipernarrativizzazione della Roma del Novecento si potrebbe imputare al fatto che tra gli anni Trenta e gli anni Cinquanta qui si concentrano i poli della produzione audiovisuale (radio, cinema e televisione). Essi trasformano la città nel punto di riferimento degli intellettuali italiani e soprattutto di quella nuova razza di scrittori che non sono più letterati puri ma un po' poeti, un po' romanzieri, un po' giornalisti, un po' sceneggiatori, un po' pubblicitari. Salvo alcune importanti eccezioni (Moravia, Morante), la stragrande maggioranza degli scrittori "romani" del Novecento non è nato a Roma a cominciare dai due più importanti, il milanese Gadda e il friulano Pasolini. Traslocano nella capitale autori come Bontempelli, Palazzeschi, Levi, Pratolini, Petroni, Brancati, Bassani, Caproni, Ginzburg, Flaiano, Gatto, Bertolucci, Bernari, La Capria, Rosso, Maraini e poi Manganelli, Pagliarani, Sanvitale, Arbasino, Malerba, De Filippo. Per non parlare ovviamente di attori, registi e sceneggiatori. Alla fine anche Calvino trascorrerà gli ultimi anni della sua vita a Roma e qui ambienterà la sua ultima opera *Palomar*.

Nell'Ottocento erano gli stranieri a raccontare Roma, nel Novecento finalmente saranno gli italiani; i romani invece si contano sulla punta delle dita. Ma d'altronde il romano, per sopravvivere alla sua città, ha da sempre sviluppato una sorta di indifferenza al senso e ai significati che il territorio circostante gli rimanda. Egli nasce abituato a gestire la simultanea sovrabbondanza-assenza di senso, i contrasti estremi, non ne viene schiacciato né si esalta ed è qui che ha origine il suo proverbiale disincanto. Come già scrivevano i viaggiatori ottocenteschi, il romano è capace di oscillare tra gli estremi, si sente a suo agio in ogni contesto, non sembra avere problemi di identità, ne ha tante e normalmente indossa quella

---

<sup>4</sup> Si pensi solo a un film recentissimo come *Lo chiamavano Jeeg Robot* (2015): dove altro si poteva girare una storia così in cui si ibridano i monumenti del centro storico, Tor Bella Monaca, Quentin Tarantino e il Manga giapponese?

che gli fa più comodo a seconda delle circostanze<sup>5</sup>. Ed è per questo che non ha bisogno di veder raccontata la sua città: ha accettato e metabolizzato l'informale, non ha nessuna necessità di metaforizzare lo spazio e anzi, questa indifferenza al senso gli permette di giocare con gli immaginari degli altri. I romani Sergio Leone, Dario Argento, Mario Bava, Sergio Corbucci, Enzo G. Castellari invece di raccontare Roma, di produrre la solita etnografia dello spazio urbano tipica degli intellettuali immigrati, si dedicano invece a reinventare il western, il poliziesco, l'horror o la fantascienza soprattutto di matrice americana.

### **Narrazioni improduttive**

Due elementi però non convincono pienamente di questa tesi che vuole spiegare l'ipernarratività di Roma esclusivamente dal punto di vista economico e mediologico, ossia con la concentrazione nella capitale di buona parte dell'apparato cinematografico-televisivo:

1. Le grandi case editrici, i grandi nuclei editoriali di terza e quarta generazione (che cominciano cioè ad assorbire tutta la produzione multimediale) stanno al nord. Anche Milano dalla fine degli anni Sessanta si trasforma in un grande polo di produzione multimediale ma non diventa un contesto narrativo del livello di Roma.

2. Non tutti gli intellettuali che si trasferiscono a Roma vengono inquadrati immediatamente nel lavoro culturale come capita per esempio a Bianciardi, anzi molti di essi vengono nella capitale proprio perché qui riescono a sfuggire alle maglie sempre più strette dell'industria culturale.

«Si verifica in questo modo una situazione paradossale, consistente nel fatto che buona parte dell'armata degli scrittori italiani risiede a Roma, mentre le case editrici che li stampano stanno al Nord, fondamentalmente sull'asse Torino-Milano. Se ne riconferma l'immagine di Roma come di una città dove è più facile fantasticare e pensare, mentre al Nord si lavora.» (Asor Rosa e Cicchetti, 1989, pp. 641-642).

---

5 È questa caratteristica dei romani, l'innata capacità di interpretare in maniera credibile qualsiasi tipo di personaggio che li renderà nel Novecento il più prolifico bacino da cui pescare gli attori per la nascente industria cinematografica. Anzi, nel periodo che va tra gli anni Cinquanta e gli anni Ottanta si può parlare addirittura di una romanizzazione dell'attore anche se non è nato a Roma: Gassman, Tognazzi, Gian Maria Volonté, Mastroianni, Manfredi, etc.

Ma mentre l'industria culturale milanese, come ha mostrato Bianciardi, ingabbia totalmente la creatività in un immane processo di lavoro, questo a Roma non succede, come già avevano raccontato i viaggiatori europei del Grand Tour. L'intellettuale si trasferisce a Roma proprio perché solo qui trova un margine di libertà alla razionalizzazione produttiva per poter sperimentare con più calma e libertà. A Roma ci si può perdere scrive Attilio Bertolucci, motivando in questo modo il suo trasferimento nella capitale: «Ero sicuro che a Roma mi sarei perso. Essa ha questo vantaggio: è una città dove non esistono autorità. Contrariamente a Milano, dove c'è l'industria che conta, o le banche, a Roma cos'è che conta? Niente. E non si conta niente. Questo trovavo che mi lasciava molto libero. Un fatto assai importante per me» (Ragone, 2009, p. 300).

Ma il punto è che ci si può perdere perché a Roma lo spazio non riesce mai ad essere modernamente classificato: non c'è il quartiere degli affari, non c'è nemmeno il quartiere della politica, né quello degli artisti, degli intellettuali, dei religiosi o della malavita; qui tutto si mescola<sup>6</sup>. Se a Berlino, come ci racconta Benjamin in *Infanzia berlinese* (1950) «ci vuole una certa pratica per smarrirsi»; se a Parigi scrittori e poeti come Baudelaire o Breton dovranno inventarsi vere e proprie tecniche di smarrimento che sfoceranno poi nelle avanguardie; a Roma ci si perde in maniera del tutto naturale. La moltiplicazione dei paradigmi e l'impossibilità di inserirli in una gerarchia, impedisce la formazione di percorsi prestabiliti e rende libero l'intellettuale di costruirsi il percorso che preferisce.

A complicare il tutto si aggiunge l'incredibile paradosso per cui ad aree caratterizzate da un eccesso di senso come il centro storico e i quartieri circostanti, si giustappungono vasti territori in cui esso sembra totalmente assente. Da almeno 70 anni ossessionano architetti, urbanisti, antropologi, sociologi, politici, scrittori e registi: sono le periferie e le borgate romane. Quando si attraversa l'hinterland milanese, torinese e perfino napoletano un significato alla fine lo si trova. Di fronte alla sterminata periferia romana si rimane invece interdetti: che

---

<sup>6</sup> A Roma non si riesce mai ad avere una stabile funzionalizzazione spaziale nemmeno dal punto di vista criminale. Mafia, Camorra e 'ndrangheta razionalizzano e governano il territorio... mentre a Roma c'era la Banda della Magliana, frutto di uno storytelling giornalistico-letterario più che una vera gang di quartiere.

senso hanno tutti quei palazzi e quei quartieri spesso abusivi? Perché quelle persone stanno lì? Come è possibile che Roma con la sua storia millenaria produca spazi così poveri di senso? Se *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta* diventano due romanzi esemplari è perché, per primi, provano ad esplorare questi spazi individuando proprio nell'indifferenza al senso il motore della narrazione. Il gruppo di Tommaso Puzilli, in una sola notte, nel secondo capitolo di *Una vita violenta* intitolato *Notte nella città di Dio*, attraversa, nell'ordine, i seguenti luoghi: Pietralata, Tiburtina, Testaccio, Porta Portese, Trastevere, Aventino, Monteverde, Largo Argentina, Borgo Pio, Alberone, Piazza della Minerva, Piazza della Rotonda e un numero infinito di vicoletti adiacenti, San Giovanni, via Casilina, Torpignattara, Porta Metronia, Passeggiata Archeologica, Ponte Milvio, via Cassia, Gianicolo, Monte Mario, via Portuense, Fiumicino, Trullo, Magliana, Ponte Galeria, Eur, San Paolo, Santa Maria Maggiore, via Merulana, Piazza Vittorio, San Lorenzo, Centocelle, Stazione Termini, Verano e ritorno a Pietralata. Vengono toccati borgate, semiperiferia, quartieri residenziali ricchi, quartieri dormitorio piccolo borghesi e centro storico. Vengono utilizzati tutti i mezzi di trasporto disponibili al tempo in cui è ambientata la vicenda: tram, automobile, ciclomotore e gambe. I protagonisti sono un gruppo di giovani al di sotto dei diciotto anni appartenenti a una classe che già Marx diceva non potersi definire come classe: in questo caso i sottoproletari delle borgate romane. Di loro non si può dire altro: non hanno un lavoro né lo cercano e non hanno alcuna aspirazione sociale. Sono sprovvisti di quell'entità, al centro di gran parte del romanzo urbano dell'Ottocento e del Novecento e cioè dell'interiorità (almeno fino a quando Pasolini non gliene vorrà progettare una artificialmente) e dunque si esauriscono in un'esteriorità che a questo punto però non è più né sociale, né contemplativa. Si tratta infatti di un'esteriorità tutta materiale che si traduce in un movimento incessante per le strade della città.

La descrizione del movimento di un personaggio all'interno del paesaggio urbano ha sempre avuto la funzione di svelare i significati sociali del contesto in cui esso si muove e quindi di creare una rappresentazione coerente della città. Nel momento in cui uno spazio si può codificare in un'immagine esso assume anche un senso. I movimenti dei personaggi pasoliniani non ci dicono assolutamente nulla del contesto sociale. Essi sono

totalmente indifferenti ai significati sociali che li circondano. Per il Riccetto è perfettamente uguale camminare in periferia o nel centro di Roma. Estrapolare un'immagine della città dai movimenti dei "ragazzi di vita" è impossibile. In Pasolini, la città più riconoscibile di tutte, quella che porta nel suo nome i significati storici, artistici, religiosi più marcati, la città dello Stato e del potere diventa uno spazio neutro, anonimo anche nei luoghi più densi di significati simbolici (Ilardi, 2005).

### Una quinta scenica per l'immaginazione

Ma è proprio questo continuo conflitto tra eccesso e mancanza di senso, che rende Roma un perfetto contesto narrativo. È dove c'è una ipertrofia o un vuoto di senso che penetra il racconto; nel primo caso per fare ordine, nel secondo per riempirlo. E a Roma ci sono sempre entrambi, simultaneamente. Ecco perché precedentemente ho azzardato un paragone tra Roma e Los Angeles. La grande potenza narrativa americana nasce dal vuoto della frontiera; la funzione di Hollywood è quella di dare un senso alla frontiera o alla sua fine, nello *sprawl* significativo fino all'eccesso di Los Angeles.

Pasolini si rende subito conto di questa caratteristica della città e conierà per lei la più calzante definizione mai inventata: Roma è una "ricotta"; un ammasso informe, granuloso, che non ha padroni, che perde pezzi e non si solidifica mai; un territorio infinito e scollacciato, con molti spazi vuoti al suo interno e relazioni sociali estemporanee e circostanziali. A Roma non c'è una classe operaia inserita in un sistema produttivo ma vaste aree extraproduttive popolate da un sottoproletariato amorale che vive alla giornata. Né ci sono gruppi intellettuali chiusi che rappresentano a loro volta gruppi economici o di potere. Qui, da sempre, poeti e scrittori, spesso isolati o in fuga (dal primo prototipo di essi: Caravaggio), si incontrano nei caffè o nelle trattorie, nelle osterie o nelle case private<sup>7</sup>. Ma proprio per

7 «Fin dall'unità d'Italia ci si rende subito conto che trasformare Roma in una capitale culturale è un'impresa difficilissima e questo non perché non ci siano intellettuali ma perché nella città che si dice eterna le iniziative non riescono mai a sedimentarsi a creare una tradizione autoctona che viva di vita propria e riesca ad autorigenerarsi. Se si ripercorre la storia degli intellettuali "romani" degli ultimi 150 anni si scopre che il 95 per cento di essi non è nato a Roma. Roma sarà sempre una città di apolidi e di transfughi, e la cultura il principale prodotto di importazione. Grande paradosso della capitale d'Italia che improvvisamente si troverà condannata, senza mai volerlo veramente e

questo a Roma Pasolini trova la libertà, lì riesce ad esprimere la propria sessualità alla luce del sole e non perché il popolo romano sia progressista o liberal, semplicemente perché non gliene frega niente a nessuno, perché a Roma sono tutti un po' esibizionisti e spacconi, tutti disincantati e indifferenti (non solo i borghesi di Moravia) e anzi qualcuno addirittura approfitta della devianza dello scrittore friulano per fare qualche soldo. «A Casarsa egli sentiva di peccare; a Roma crede di non peccare più» (Siciliano, 2005, p. 180), esattamente come il puritano americano dell'Ottocento descritto da Henry Adams. Ma se il peccato non esiste, allora non esistono limiti all'immaginazione. Ed è per questo che qui si può raccontare qualsiasi cosa.

E allora che cos'è Roma? Roma è da sempre la proiezione di progetti, ideali, desideri su uno spazio senza che spesso ce ne sia nessuna necessità pratica, produttiva, sociale, economica. Lo scrivevano già gli intellettuali stranieri dell'800 che decidevano, dopo un breve soggiorno, di trasferirsi stabilmente a Roma. Così il saggista americano George Stillman Hillard:

«Ogni giovane artista sogna Roma come il luogo dove si realizzeranno tutte le sue aspirazioni. Nulla deve essere più delizioso di quel che prova un giovane dotato di fervida immaginazione quando, proveniente da una prosaica città industriale, si reca a Roma per completare lo studio dell'arte. Egli si trova trasportato in un mondo nuovo in cui tutto è illuminato da una luce diversa e tutto acquista risalto da ombre più dolci. Non vi è più quella fretta, quel chiasso cui era ormai abituato. La gente che egli incontra per le vie si muove con lentezza, e nessuno ha l'aria di correre a un appuntamento. [...] Una vita modesta, ma senza il pensiero del pane quotidiano, l'obbligo stretto di lavorare unito all'assoluta libertà del lavoro stesso» (Negro, 1943, pp. 330-332).

È l'immediata materializzazione dell'immateriale sia esso utopico o distopico. E questo lo è da sempre: Sisto V e il primo progetto moderno di riorganizzazione urbana, il barocco, i sabaudi che vogliono "torinizzare" Roma e trasformarla in una Parigi sul Tevere, e poi il fascismo che la vuole imperiale e ancora gli esperimenti dell'edilizia popolare comunista fino ad arrivare all'individualismo consumista di "palazzinari" e singoli cittadini che produrrà la città abusiva e spontanea. A questo

---

senza mai riuscirci completamente (come invece succede per Parigi, Londra o Madrid), a rappresentare culturalmente il proprio paese quando invece, per la sua storia imperiale e per la presenza della Chiesa da sempre nemica delle nazioni, la sua più intima vocazione è universale e antinazionale.» (Ragone, 2009, p. 301).

proposito vien in mente uno dei primi strampalati progetti dei sabaudi alle prese con il dilemma della modernizzazione di Roma. «Per essere moderni [i torinesi] immaginarono le cose più strane: tra l'altro progettaron una ferrovia aerea come c'era a New York. Doveva andare da Piazza di Spagna alla stazione attraversando la piazza di Trevi e le Quattro Fontane, e quindi dalla stazione raggiungere il Colosseo tenendosi sempre a cinque metri d'altezza dal suolo» (Negro, 1943, pp. 27-28). Il progetto viene poi abbandonato, non per ragioni estetiche, ma perché mancavano i finanziamenti<sup>8</sup>.

Forse allora è proprio Roma la città più astratta e premeditata del mondo, non San Pietroburgo come affermava Dostoevskij. Non è vero che Roma non conosce la modernità, la conosce a pezzi, un quartiere per volta, ognuno diverso dal precedente. Mentre Milano risulta facilmente racchiudibile in poche etichette (la moda, l'industria, il design), Roma rimane uno spazio ambiguo perché di etichette ne ha troppe. Il bolognese Stefano Benni, cercando di spiegare il suo trasferimento a Roma, a un certo punto afferma che "Roma è l'unica città italiana che ha un quartiere per ogni stato d'animo". Roma è simultaneamente paese e metropoli; provinciale e universale (raramente nazionale)<sup>9</sup>; antica, rinascimentale, barocca, neoclassica, fascista, comunista, postmoderna. Questa progettazione sempre parziale mai globale dello spazio urbano produce decine di microcosmi differenti che, scontrandosi o incontrandosi riescono trasformarla in una quinta scenica adatta ad ogni tipo narrazione. In questo senso Roma è la perfetta realizzazione delle teorie narratologiche di Lotman (1972) che individua il motore delle narrazioni nello scontro tra differenti campi semantici: più ce ne sono, più un contesto riesce ad essere narrativo.

### **Lo storytelling del degrado**

Difficile, nel 2017, concludere una riflessione su Roma senza fare riferimento alla cronaca di questi ultimi anni che l'hanno vista al centro di centinaia di inchieste, articoli, libri, talk show,

---

<sup>8</sup> Non è stato però dimenticato. L'attuale sindaco Virginia Raggi si deve essere ispirata ad esso per il suo progetto di costruzione della funivia Casalotti-Battistini.

<sup>9</sup> «Paesana metropoli dove tutti si conoscevano, dove una piccola e coloritissima vita locale si mescolava di continuo alla varietà della grande vita internazionale» (Negro, 1943, p. 165).

speciali televisivi: parentopoli, mafia capitale, inefficienza, ingovernabilità, corruzione, infiltrazioni della criminalità organizzata, immondizia per strada, le onnipresenti buche, gli immigrati accampati sotto i monumenti, etc. Il tutto riassunto con una parola ripetuta come un mantra fino allo sfinimento: il degrado. Ci si chiede come avrebbero fatto i quotidiani, nell'ultimo lustro, a riempire le loro pagine senza il degrado di Roma. A partire dall'estate 2015, all'apice della crisi della Giunta Marino, non c'è stato praticamente giorno in cui il Corriere della Sera non abbia pubblicato sulla sua home page un'immagine dell'iconografia della "mancanza di decoro urbano": uomo che piscia su muro del centro storico, donna che lava mutande in fontanella, coppia che fa sesso dentro il Colosseo, turista ubriaco che fa il bagno alla Fontana del Tritone, immigrato che defeca in buca di Via Cola di Rienzo (sarà riuscito, almeno lui, a tapparla?), insieme alle migliaia di nature morte (carte, cartoni, buste, scarpe, elettrodomestici, materassi) immortalate in primo piano e sempre, immancabilmente, fuori contesto. Noi romani ci domandavamo, sgomenti, se questo accadeva solo a Roma e le altre città invece fossero immuni a cotanta barbarie. Ma poi comprendevamo che in fondo era molto più suggestiva, romantica e quindi notiziabile la cronaca di un amplesso sotto l'Arco di Costantino tra il Colosseo e il Palatino che una triste sveltina, in pausa pranzo, all'ombra del Pirellone o una fellatio tra le torri del Bosco Verticale di Boeri. Da quel periodo la macchina affabulatoria del degrado romano non si è fermata un attimo. Segno che, come vuole dimostrare questo articolo, Roma non ha mai cessato di essere un prolifico contesto narrativo; di storie dell'orrore, certo, ma pur sempre di storie si tratta. E, a dispetto di defecatori seriali, esibizionisti sessuali, politici incapaci e corrotti, immigrati vagabondi, buche, monnezza, autobus incendiati e infaticabili giornalisti voyeur, Roma, negli ultimi vent'anni ha continuato a produrre storie anche ad altri livelli. Nel cinema soprattutto (solo per citare i film più noti: *La grande bellezza*, *Suburra*, *Sacro GRA*, le commedie di successo anche internazionale come *Smetto quando voglio*, *Perfetti Sconosciuti*, *Lo chiamavano Jeeg Robot*) ma anche in letteratura (Siti, Ammaniti, Pecoraro, Piperno, il successo mondiale dei lucchetti di Moccia, o *Angeli e Demoni*), in televisione (serie tv come *Romanzo criminale* e *Suburra*) e perfino nei videogiochi (*Assassin's Creed: Brotherhood*, uno dei videogame più venduti

del decennio).

Ma cosa ci sarebbe di nuovo in questo? L'immaginario romano si è sempre nutrito del degrado, del disordine, del mescolamento di registri e paradigmi diversi e opposti, a patto che accanto a tutto ciò ci sia anche altro. E non parlo solo della "grande bellezza" dei suoi monumenti e del fascino per la sua storia millenaria. A leggere i loro diari, i visitatori della Roma dell'Ottocento rimanevano stupefatti non solo dal contrasto degrado-bellezza della città ma anche dalla quantità di eventi che si svolgevano in quella che loro stessi definivano una "metropoli paesana": mostre, intronizzazioni, processioni, santificazioni, feste aristocratiche e popolari si susseguivano quasi quotidianamente, tanto che spesso all'entrata delle osterie era affisso il calendario degli eventi della settimana. Il tutto culminava con il Carnevale che attirava migliaia di persone da tutta Europa, veniva raccontato dai principali quotidiani internazionali (addirittura Dumas ambienterà un intero capitolo del suo best seller *Il conte di Montecristo* proprio durante il carnevale) e che si può considerare come la prima vera festa laica europea (Capaldi e Ilardi, 2016).

Gli stranieri, quindi, venivano a Roma per assistere o partecipare come protagonisti a spettacoli, e non solo per visitare un museo a cielo aperto. Il tessuto storico urbano e monumentale non era valorizzato solo in quanto tale ma soprattutto per la sua capacità di diventare quinta scenica di ogni tipo di eventi. E lo sviluppo urbanistico e politico (Roma capitale) successivo non farà altro che moltiplicare le possibili scene: la firma di trattati, la visita di capi di Stato, le adunate fasciste a Piazza Venezia, le Olimpiadi del '60, manifestazioni e cortei di ogni tipo; perfino le violenze di piazza (come dimenticare gli scontri di Valle Giulia del 1968?) contribuiranno a nutrire il suo immaginario. Si pensi anche a quegli amministratori comunisti che alla fine degli anni Settanta e a dispetto degli immani problemi che la città viveva in quel periodo, non hanno avuto paura a mettere in piedi l'Estate Romana, trasformando ancora una volta il suo territorio in un palcoscenico di eventi, modello delle decine di festival di ogni ordine e grado che oggi infestano tutte le città italiane.

Insomma a Roma da sempre si balla sulla merda e sulla bellezza (come nelle due scene iniziali de *La grande bellezza* di Sorrentino), l'importante è non togliere il ballo, altrimenti la merda coprirà inesorabilmente la bellezza. Sono gli eventi e i racconti che

esaltano la quinta artistica e architettonica, la attualizzano e la rendono viva. E parlando di ballo, perfino le poche fabbriche abbandonate della Pontina e della Tiburtina erano divenute negli anni Novanta uno dei centri più all'avanguardia della scena techno-rave europea con il trasferimento nella capitale degli Spiral Tribe e dei Mutoid.

Va bene, ma tutto questo è effimero, si è sempre detto. Ma cos'altro dovrebbe produrre Roma, se non spettacolo, cultura e immaginario? Trattori? Smartphone? Jeans? Secondo alcuni, per far fronte al degrado, dovrebbe adottare il modello di spazi gentrificati e "cool" tipico di Barcellona, Berlino e ultimamente Milano. Ma Roma, per fortuna, non sarà mai "cool" nel senso che si dà oggi a questa parola in quanto ogni progettazione e funzionalizzazione dall'alto del territorio anche in senso modaiolo, giovanilistico, o trasgressivo non potrà che essere effimero. Si pensi solo alla brevissima vita che ha avuto la Via Veneto della "Dolce Vita" per poi eternizzarsi solamente nell'immaginario.

E allora governare Roma vuol dire in qualche modo partire da presupposto che degrado, disordine, contrasti possono essere un punto di forza che bisogna essere capaci di gestire e sfruttare; perché generano imprevedibilità e quindi narrazioni e immaginario che sono oggi tra i principali motori del successo di una città in un mondo ormai caratterizzato da paradigmi produttivi sempre più immateriali e informativi. È ovvio che le buche vadano riparate e i trasporti migliorati, che chi urina per strada vada multato, che bisogna trovare un freno alla corruzione, che l'amministrazione comunale dovrebbe essere più efficiente. Detto questo, a Roma non resta che rimanere semanticamente effimera: è questa caratteristica che da sempre le ha permesso di adattarsi ai mutamenti storici senza identificarsi in uno specifico periodo storico, in un'identità rigida, in una funzione determinata. Roma muore veramente solo se non riesce a più a funzionare come quinta scenica dell'immaginazione; di ogni potenziale contenuto dell'immaginazione.

Se la classe dirigente si fa spaventare dallo storytelling del degrado si corrono due pericoli: da una parte un'inazione fatalistica, ossia il blocco di qualsiasi progettazione urbanistica o di organizzazione di eventi (per esempio le Olimpiadi del 2024); dall'altra, si corre il rischio opposto, quello della musealizzazione: la chiusura di intere porzioni di territorio,

la sua razionalizzazione in percorsi rigidi e predeterminati, l'impossibilità di risemantizzare i luoghi anche solo in base all'emozione del momento. A quel punto l'unica storia che si potrà raccontare a Roma sarà quella che andrà dalla biglietteria al cartello EXIT.

### **Bibliografia**

- Asor Rosa A., Cicchetti A. (1989). Roma. In: *Letteratura italiana. Storia e geografia, vol. III. L'età contemporanea*. Torino: Einaudi.
- Capaldi D., Ilardi E. (2016). Grand Tour: immaginario, territorio e culture digitali. *Digitcult*, 1: 37-48.  
DOI: 10.4399/97888548993914.
- Ilardi E. (2005). *Il senso della posizione. Romanzo, media e metropoli da Balzac a Ballard*. Roma: Meltemi.
- Lotman J.M. (1972). *La struttura del testo poetico*. Milano: Mursia.
- Negro S. (1943). *Seconda Roma (1850-1870)*. Vicenza: Neri Pozza, 2015.
- Ragone G. (2009). *Classici dietro le quinte. Storie di libri e di editori. Da Dante a Pasolini*. Bari: Laterza.
- Siciliano E. (2005). *Vita di Pasolini*. Milano: Mondadori.
- Virno P. (1994). *Mondanità. L'idea di «Mondo» tra esperienza sensibile e sfera pubblica*. Roma: Manifestolibri.

**Emiliano Ilardi** è Professore Associato di Sociologia dei Processi Culturali e Comunicativi presso l'Università degli Studi di Cagliari. Via Is Mirrionis 1, 09123, Cagliari. Tel: 070/675-7308. Mail: ilardi@unica.it

## Perché le storie contano: brevi considerazioni sul rapporto tra narrazioni e sociologia

Mariano Longo

### Abstract

This paper is about the interconnections between sociology and literature. It focuses on the contributions to the topic of such authors as Florian Znaniecki, Robert Nisbet and Robert Redfield. The brief historical reconstruction is integrated with some thoughts on the role of narratives (including literary narratives) as tools to understand our contemporary reality.

### Parole chiave

Sociologia, Narrativa, Letteratura

### **Premessa. Contro la tecnicizzazione della sociologia: Florian Znaniecki e Robert Nisbet**

Esiste un legame forte tra le scienze sociali e i racconti. È un legame che ha una sua storia, fatta di conflitti, ma anche di convergenze. Ed è un legame che si fonda su analogie, come pure su processi di differenziazione. In questa mio breve intervento, cercherò di indicare alcuni elementi di continuità, accennando brevemente alle differenze. Le differenze vengono stigmatizzate tutte le volte che si vuole dar sottolineare la scientificità della disciplina (Laslett, 1976). Al contrario, valorizza gli elementi di convergenza chi vuole mettere in evidenza il carattere profondamente teorico del ragionamento sociologico e nega la possibilità di ridurre la lettura del sociale alle sole tecniche di rilevazione e analisi dei dati. Questa contrapposizione ha radici antiche. Ad esempio, Florian Znaniecki nel 1934 e Robert Nisbet nel 1962, entrambi lamentavano la riduzione della ricerca sociale a mera tecnica, con una inevitabile riduzione della complessità del ragionamento sociologico.

Florian Znaniecki critica i metodi statistici in modo radicale. Si tratta di processi di semplificazione che predeterminano gli aspetti della realtà che si vogliono (e si possono) analizzare, opacizzando così il carattere unico di alcuni fenomeni sociali, i quali non possono ascrivere al semplice ripetersi di categorie. Prendiamo ad esempio, dice Znaniecki, la categoria "causa del divorzio" nelle statistiche matrimoniali: «gli statistici, per motivi ovvi, non possono che fare affidamento sulle cause dichiarate dai convenuti e accettate nella decisione del giudice. È però inutile sottolineare che in molti casi queste categorie non sono

in grado di descrivere il percorso relazionale culminato nella causa di divorzio, e in alcuni casi sono addirittura fuorvianti» (Znaniecki, 1934, p. 230). Le tecniche statistiche semplificano la realtà, ma fanno anche altro. In effetti, «subordinando lo studio dei fatti al suo scopo ultimo, vale a dire un gioco matematico con i simboli, [il metodo statistico] non solo impedisce di stimolare il progresso nell'analisi dei fatti individuati, ma addirittura lo ostacola» (ivi, p. 231). Le critiche di Znaniecki possono dunque ridursi a due: la realtà viene esemplificata sulla base delle categorie individuate precedentemente; la presentazione dei dati, utilizzando formulazioni matematiche, tende a fossilizzare le analisi, impedendo uno dei caratteri specifici della scienza moderna, intesa come "attività intellettuale di supporto alla creazione di nuova verità" (ivi, p. 229).

Anche a Ribert Nisbet (1962) sembra sbagliato ridurre la ricerca sociale a mera tecnica. Le tecniche di investigazione, se assunte in maniera non acritica, hanno infatti due effetti preoccupanti: si sostituiscono alla capacità intuitiva dello studioso e (ed è questo è forse il tema più rilevante) impongono allo scienziato sociale di filtrare solo quegli aspetti della realtà che si adattano alle tecniche, in questo modo selezionando in modo artificiale gli oggetti di cui il sociologo si occuperà di fatto. Nisbet sottolinea come, al contrario di quanto sta accadendo nella sociologia americana a lui coeva, i padri fondatori hanno prodotto rappresentazioni convincenti dell'Occidente e del suo cambiamento senza dover ricorrere a complicate strumentazioni di natura statistica (Nisbet, 1962, p. 68). Citando Znaniecki, egli ribadisce inoltre come la riduzione della ricerca sociale a tecnica può comportare una banalizzazione delle analisi. Per sfuggire a tale banalizzazione, egli suggerisce polemicamente di considerare la sociologia come una forma d'arte prima che una scienza (ivi, p. 70).

È evidente che la critica che Florian Znaniecki prima, Robert Nisbet più tardi, indirizzano nei confronti delle tecniche statistico-quantitative sia in parte superata. Ciò perché le tecniche statistiche di rilevazione e di analisi si sono confrontate con i loro limiti e li hanno trattati dal punto di vista tecnico e teorico. Ma anche perché non è più così netta la contrapposizione qualità/quantità, che trovava le sue radici nel rifiuto quasi aprioristico ora della componente numerica ora della componente narrativa della ricerca sociale. All'atteggiamento esclusivista del passato,

che imponeva quasi ideologicamente di optare per l'una o per l'altra attitudine metodologica, si è sostituito un approccio pragmatico, per il quale la scelta del metodo dipende dalle specifiche finalità conoscitive. Nonostante l'ammorbidimento delle posizioni, è innegabile, come voleva Lepenies (1987), che la sociologia si configuri ancora come terza via rispetto a scienza e letteratura. Si tratta di una posizione non chiara né definitiva, che consente la convivenza di teorie e metodi tra di loro apparentemente contrapposti. Dove collocare allora la sociologia? Si tratta di una scienza, di una tecnica (o di un insieme di tecniche) oppure di una disciplina affine a quelle che gli anglosassoni definiscono le *humanities*? Per cercare di dare risposte provvisorie a una domanda così complessa, farò riferimento a un autore intellettualmente e temporalmente vicino sia a Florian Znaniecki sia a Robert Nisbet: l'antropologo americano Robert Redfield.

### **Robert Redfield e l'arte della ricerca sociale**

La critica che Florian Znaniecki rivolge alle tecniche di matrice statistica si basa su una profonda consapevolezza dei caratteri specifici dei dati su cui operano le scienze umane. Si tratta di dati (Znaniecki li chiama *dati culturali*) che hanno una loro specificità, che li distingue dai dati su cui si fonda l'investigazione nelle scienze naturali. I dati culturali hanno questo di caratteristico: appartengono – dice Znaniecki – a qualcun altro prima di essere acquisiti dal sociologo. Sono cioè, se si vuole utilizzare una terminologia estranea a Znaniecki, già significativi per il soggetto agente. Qualche anno dopo le riflessioni del sociologo polacco, Schutz avrebbe ribadito un concetto analogo, sostenendo che i costrutti dello scienziato sociale sono costrutti di secondo grado, vale a dire costrutti basati sulle tipizzazioni degli attori sociali (Schutz, 1979).

Znaniecki mostra, in riferimento alla sua analisi del *dato culturale*, una profonda consapevolezza teorica e metodologica, che incidentalmente coincide con una sensibilità diffusa presso la Scuola di Chicago relativa ai rapporti profondi tra sociologia, scienze sociali e l'area delle *humanities*. Questa sensibilità, che presto sarebbe divenuta minoritaria, ebbe per breve tempo una posizione di primo piano nella riflessione teorica e metodologica interna alle scienze sociali, soprattutto a Chicago. E tuttavia, essa è rimasta presente, magari in maniera carsica, come

reazione ai tentativi di sussumere la ricerca sociale alle regole e al metodo delle scienze naturali.

Nella sua sostanza, il ragionamento metodologico di Znaniecki (la sua idea di dato culturale) si fonda su un legame profondo tra scienze sociali e *humanities* (Znaniecki, 1934). Nel Secondo Dopoguerra, il dibattito sulla questione è ancora acceso negli Stati Uniti, sebbene gli "umanisti" siano ormai in posizione di difesa. Criticando la riduzione delle scienze sociali al metodo matematico, Robert Redfield dedica un saggio del 1950 al rapporto delle scienze sociali con le discipline umanistiche. Il saggio (citato in bibliografia nella versione del 1962) sottolinea il fatto che, sebbene le tecniche statistiche avessero grandemente aumentato la affidabilità dello studio dei fenomeni umani, tuttavia esse impedivano di affrontare questioni cruciali in quanto non riducibili a variabili statistiche. L'umanesimo che è a fondamento del rifiuto delle tecniche quantitative (e che si sarebbe in seguito ripresentato in autori come Nisbet e Mills) comporta in Redfield l'accettazione dell'arte e della letteratura come "fonti utili alla comprensione dell'uomo nella società, a partire dalle quali lo scienziato sociale può arricchire la sua capacità intuitiva e la sua comprensione dei problemi" (Redfield, 1962, p. 46). Accettazione delle fonti letterarie e rifiuto dell'enfasi posta sulle tecniche di ricerca sono fortemente interconnesse in Redfield. La letteratura e le scienze sociali sono infatti per lui collegate dal carattere umano che è proprio la loro materia. Entrambe sono interessate al modo in cui le persone agiscono, pensano, provano sensazioni e emozioni (ivi, p. 47). Pertanto, se si tiene conto dell'oggetto comune, appare immediatamente evidente quanto le scienze sociali siano affini alle *humanities*.

La questione posta da Redfield è connessa all'identità culturale delle scienze sociali (antropologia e sociologia in primo luogo) come pure al rapporto che esse intrattengono con il proprio oggetto. Gli scienziati sociali hanno a che fare con un oggetto che differisce in modo sostanziale sia dal mondo inanimato che è il campo della fisica, sia dal materiale geneticamente determinato di cui si occupano i biologi. Gli scienziati sociali si occupano del materiale significativo dell'interazione umana, già dotato di valori morali, estetici, intellettuali per i soggetti che interagiscono (ivi, p. 49). Inoltre, mentre gli scienziati sociali analizzano "i prodotti spontanei della vita quotidiana", i letterati e i filosofi analizzano i prodotti della creatività umana. In entrambi i casi,

gli oggetti sono dotati di senso prima ancora che un ricercatore (un sociologo, un critico letterario, uno storico della filosofia) lo attribuisca loro. Sia l'umanista sia lo scienziato sociale incontrano gli oggetti della loro ricerca nella forma di un Tu, dal momento che, prima di essere significativi per il ricercatore, lo sono sia per coloro che li hanno prodotti (si pensi a un libro o a un documento) sia per coloro che li hanno messi in atto (si pensi all'azione o all'interazione sociale). Ciò comporta una situazione di circolarità, per la quale: «la natura umana [dell'osservatore] è essa stessa parte del metodo attraverso il quale si comprendono i prodotti dell'ingegno umano o le relazioni umane» (ivi, p. 52).

Le *humanities* hanno dunque una stretta correlazione con le scienze sociali ed è da questa correlazione che deriva la possibilità di considerare come un'arte la pratica di ricerca nelle discipline sociologiche e antropologiche. L'idea di una componente artistica nelle scienze sociali non era peraltro una novità. La si potrebbe anzi definire un tratto tipico dell'approccio umanistico in auge nelle scienze sociali accademiche americane nella prima metà del Novecento. Sempre Robert Redfield pubblica, nel novembre del 1948 un interessante, seppur breve, saggio sull' *American Journal of Sociology* il cui titolo, *The Art of Social Science*, è programmatico. Il saggio pone alcune questioni che sarebbero state trattate qualche anno dopo con maggiore forza polemica da Robert Nisbet (1962). Redfield sottolinea il fatto che i metodi di ricerca non sono da soli in grado di penetrare la natura delle relazioni umane (vale a dire, il tema specifico delle scienze sociali). Per far questo, più che il rigore del metodo serve alle scienze sociali essere insieme sia disciplina scientifica sia arte.

*The Art of Social Science* comincia con una serie di considerazioni metodologiche. È probabile, scrive Redfield, che gli scienziati sociali siano concordi sul valore della ricerca sociale a prescindere dalla sua appropriatezza metodologica. Sia *The Polish Peasant* di Thomas e Znaniecki sia *The Great Plains* di Webb sono considerati grandi capolavori nei loro campi, nonostante i loro difetti di metodo. Ciò significa, scrive Redfield che «c'è qualcosa nelle scienze sociali che è buono, forse anche essenziale, a prescindere dal successo conseguito nell'applicazione di metodi formali, il che implica che questi lavori possiedono virtù che non dipendono dal grado di successo che essi dimostrano nel mettere in atto operazioni specificate e formalizzate su un

numero ristretto di dati ben identificati» (Redfield, 1948, p. 182). Redfield sostiene dunque che il metodo da solo non basta a consentirci di comprendere al meglio la realtà sociale. Ciò non significa negare la rilevanza del metodo. Significa enfatizzare la convinzione che al metodo vada affiancata quella capacità intuitiva, tipica dei grandi scienziati sociali, che consente loro di cogliere nel sociale aspetti desueti, relazioni non palesi, funzioni non manifeste. A mo' di dimostrazione, Redfield fa riferimento a tre classici, (*La Democrazia in America* di Tocqueville, *Costumi di gruppo* di Sumner, e *La Teoria della classe agiata* di Veblen) i quali, pur mancando di accuratezza metodologica, sono considerati pietre miliari delle scienze sociali:

«Nessuno di questi libri ci dice molto intorno ai metodi di ricerca, nel senso di darci conto di certe procedure speciali adottate per certi tipi di dati. Non ci sono riferimenti alle genealogie di parentela, o al campionamento, o alle interviste strutturate, o ai margini di errore. Non c'è riferimento a procedure o operazioni sui fatti che portino a conclusioni diverse rispetto a quelle che potrebbe raggiungere una qualunque persona istruita e dotata di intelligenza» (ivi, p. 182).

I tre volumi cui fa riferimento Redfield non hanno meriti metodologici, eppure incrementano la nostra conoscenza della realtà sociale. Tuttavia, come può sciogliersi il paradosso di un testo che, pur non essendo metodologicamente ineccepibile, ci apre alla comprensione di alcuni aspetti della realtà (ivi, p. 183)? È questo il cuore del problema, non solo nel caso delle argomentazioni di Redfield, ma anche di altri autori che della questione della continuità-contiguità tra scienze sociali e arte si sarebbero, anche in seguito, occupati. Se infatti il metodo è irrilevante, o utile ma non necessario, in che modo è possibile distinguere tra conoscenza scientifica e rappresentazione letteraria? Negli anni 80 la questione si sarebbe posta facendo riferimento alle scienze sociali come a generi specifici di scrittura, con le loro figure retoriche e le loro regole argomentative (Dal Lago, 1994). Redfield era però cronologicamente estraneo a questo tipo di argomentazione.

Per l'antropologo americano la differenza tra letteratura e scienze sociali va individuata nelle finalità specifiche dell'opera letteraria e del lavoro scientifico. Il lavoro letterario cerca di colpire la sensibilità estetica del lettore, laddove il saggio scientifico ha come scopo ultimo quello di promuovere una

migliore conoscenza dell'uomo nel suo contesto relazionale e sociale (*ibidem*). Lo scienziato sociale deve, inoltre, presentare i propri risultati in forma oggettiva, proponendo qualche forma di generalizzazione. Ciò non interessa invece l'artista, il quale può riferirsi ai suoi personaggi come libere creazioni dell'immaginazione. La differenza sostanziale sta dunque nei vincoli che lo scienziato sociale si pone: riferimento oggettivo a dati esterni, generalizzazione dei risultati (ivi, p. 183).

AparerediRedfield,itreclassicialuiselezionatihannocontribuito alla comprensione della società e delle relazioni umane almeno per tre aspetti: sono, anzitutto, rappresentazioni oggettive di aspetti specifici della natura umana. Le generalizzazioni che in essi vengono proposte sono il risultato delle osservazioni dirette degli studiosi, non dipendono dunque da qualche fonte secondaria di dati. E ciò è in linea con il carattere più proprio che dovrebbe, per Redfield, assumere la ricerca sociale, vale a dire il coinvolgimento del ricercatore nell'oggetto di indagine. A questo proposito, Redfield suggestivamente afferma: «Per individuare la natura e il significato della natura umana non vi è nulla che possa sostituire la natura umana del ricercatore» (ivi, p. 184). Ed è proprio questo coinvolgimento nella materia di studio che consente a Redfield di evidenziare i rapporti tra scienze sociali e letteratura: il sociologo, così come il romanziere, ha come oggetto: «le persone, con le loro motivazioni, i loro desideri e i loro giudizi morali» (*ibidem*). Tuttavia, Redfield manifesta la necessità di distinguere tra artista e scienziato: mentre il romanziere fa riferimento alla sua sola immaginazione, lo scienziato sociale deve basare le sue analisi su dati empirici, mettendo alla prova dei fatti le sue intuizioni teoriche. Il modo in cui le scienze sociali producono il proprio sapere è a metà strada, dunque, tra il rigore e le procedure metodologiche delle scienze naturali e la capacità intuitiva tipica dell'artista. Lascio a Redfield il compito di precisare questo rilevante aspetto:

«Le scienze sociali non coincidono né con gli studi umanistici né con le scienze fisiche. Si tratta di un modo di apprendere circa l'uomo in società che utilizza le procedure precise e l'oggettività caratteristiche della fisica solo se e quando esse si mostrano utili nello studio dell'essere umano; e che utilizza (e questa qualità la ritiene indispensabile) quella forma di comprensione diretta delle qualità umane del comportamento e delle istituzioni che condivide con il romanziere» (ivi, p. 185).

È probabilmente questa collocazione intermedia, tra scienza esatta e letteratura, che consente allo scienziato sociale di

superare il dato singolo (quello su cui si sofferma il romanziere) e, utilizzando la capacità di cogliere aspetti della natura umana, giungere a generalizzazioni. Tocqueville, Veblen e Sumner forniscono generalizzazioni scientifiche apprezzabili a partire dalla loro osservazione diretta dei fenomeni. Attraverso questo processo di generalizzazione, lo scienziato sociale mette ordine alla realtà, individuando uniformità in una serie apparentemente scomposta e autonoma di fenomeni. Ed è proprio questo processo, che parte dal caos per definire la natura ordinata e significativa del mondo, assimila lo scienziato sociale più all'artista che non allo scienziato naturale. Quest'ultimo affida la veridicità delle sue affermazioni all'applicazione di metodi definiti in maniera rigida. Al contrario, Redfield è dell'avviso che la generalizzazione nelle scienze sociali sia affidata a un processo creativo, fortemente connessa con l'intuizione del ricercatore e che essa emerga a prescindere dall'accuratezza metodologica della ricerca. I metodi, al più, possono essere chiamati in causa come strumenti utili alla validazione delle intuizioni del ricercatore (ivi, p. 186). Purtroppo, rispetto all'artista, il richiamo alle evidenze empiriche non può essere mai evitato: l'analisi dello scienziato sociale si fonda su quelle evidenze: «il concetto, come il romanzo, è un lavoro di immaginazione creativa. Tuttavia, esso è un lavoro maggiormente connesso, e in maniera condivisa, all'osservazione e ai dati che da essa derivano» (ivi, p. 185). Un'ulteriore qualità va, in ultimo, ascritta ai classici che Redfield seleziona: è il carattere innovativo del loro approccio ai temi selezionati. Gli autori demoliscono vecchie modalità di analisi, prospettive ormai desuete, e propongono nuovi concetti e nuovi punti di vista.

Gli aspetti che ho sopra riassunto chiariscono in che senso, per Redfield (come già per Znaniecki e come in seguito per Nisbet), i risultati delle scienze sociali fossero indipendenti, almeno in parte, dalle nuove acquisizioni di metodo nelle scienze sociali. Le nuove tecniche, spesso supportate da strumenti di natura statistica, assumevano sempre maggiore rilevanza nella coeva ricerca empirica americana, consentendo forse una maggiore affidabilità ma non una maggiore capacità di cogliere l'essenza dei fenomeni. Ed è proprio come tentativo di opporsi ad una tendenza (quella della matematicizzazione e tecnicizzazione della ricerca sociale) che Redfield ebbe a proporre una integrazione forte tra scienze sociali e discipline umanistiche.

Lo scienziato sociale ricordava a Redfield l'artista. Come l'artista, per garantire la qualità della sua ricerca, egli doveva comprendere intuitivamente il proprio oggetto, prima di attivare analisi e generalizzazioni. È in questo senso che le scienze sociali sembravano a Redfield non solo scienza, ma anche arte. Ancora una volta, per cogliere questo aspetto, riporto direttamente le parole di Redfield:

«Quando sottolineo come sia necessario, al fine di produrre buona scienza, che lo scienziato pensi e rifletta in maniera libera e indipendente, quando enfatizzo il fatto che la buona scienza sociale dipenda dalle qualità personali e morali del ricercatore, sembrerebbe che io parli non di scienza ma di arte e che stia affermando che la scienza sociale è anche un'arte. Ed infatti è un'arte in quanto lo scienziato sociale crea facendo ricorso all'immaginazione, a partire dalle proprie qualità umane messe in relazione ai fatti che si trova ad osservare» (ivi, p. 188).

Redfield ribadisce dunque il carattere ibrido delle scienze sociali: né rigorosamente vincolate al metodo, né totalmente affini alle arti e alla letteratura. Questa natura duplice e ibrida non è percepita come difetto. Infatti, quando le scienze sociali producono analisi interessanti e innovative lo fanno perché sono in grado di tenere insieme l'anima scientifica e quella artistica, di produrre rappresentazioni accurate e oggettive della realtà senza rinunciare a un approccio umanista, che per Redfield è indispensabile.

La posizione di Redfield è difensiva, dal momento che l'idea di un sostanziale umanesimo delle scienze sociali non appare più *mainstream*. Nel periodo in cui egli scrive, le scienze sociali americane cercano di legittimarsi accademicamente e ciò in particolare attraverso l'assimilazione del proprio metodo a quello delle scienze naturali. Redfield si oppone a questo processo ribadendo che la specificità dell'oggetto di cui lo scienziato sociale si occupa richiede strategie di ricerca appropriate, in grado di favorire l'intuizione creativa del ricercatore (Redfield, 1962). La sua voce non è l'unica, ma insieme alle altre (quella di Nisbet in particolare) rimane in larga misura inascoltata.

### **La sociologia come genere comunicativo**

Il rapporto tra sociologia e arte, ricerca sociale e letteratura non è mai stata pacifico. Secondo lo storico del pensiero sociologico Wolf Lepenies, la storia della sociologia è storia

della differenziazione, mai pienamente riuscita, tra sociologia e letteratura (Lepenies, 1987). In realtà, la sociologia degli esordi entra in competizione con la letteratura e si propone come strumento alternativo (più oggettivo, più rigoroso, più affidabile) di conoscenza della realtà sociale. Letterati e sociologi si contendono il medesimo oggetto (la realtà sociale, con le sue relazioni, le sue norme, le forme che assumono i rapporti tra gli individui) e è quindi necessario sottolineare le differenze prima che le analogie. La sociologia è scienza, ed è dunque in grado non solo di descrivere la realtà sociale, ma anche di spiegare la sua evoluzione, di individuare processi, di identificare le cause dei fenomeni. E uno dei modi attraverso cui la differenziazione può attuarsi è quella di chiedere al nuovo scienziato della società di assumere come proprio il metodo delle scienze fisico-naturali. Il metodo è garanzia di successo: consente di comprendere i fenomeni nella loro essenza, rintracciando le leggi che guidano i soggetti e determinano i caratteri delle strutture sociali. La scientificità della disciplina la rende in grado di comprendere la realtà sociale, e ciò in relazione alla sua capacità di individuare in modo oggettivo i caratteri dei fenomeni e le loro cause.

Quella sopra descritta (una sociologia senza dubbi, capace di auto-dichiararsi rigorosamente scientifica) è, ovviamente, una iper-semplificazione. La sociologia mal si adatta, fin dai suoi esordi, ad una riduzione al metodo delle scienze naturali. Anche chi, come Durkheim, collega il metodo sociologico al metodo sviluppato nelle scienze naturali, purtuttavia rivendica alla ricerca sociale autonomia, motivata dalla maggiore complessità dell'oggetto (la società) di cui il sociologo si occupa. Si è, però, giustamente soliti opporre il positivismo francese (Durkheim in particolare) alla riflessione teorica e metodologica tedesca (Simmel, Weber): mentre il primo approccio cerca di individuare metodi e tecniche scientificamente rigorose, capaci di estrarre dai fatti dati insieme validi e attendibili, col secondo si sottolinea la sostanziale incommensurabilità della realtà sociale con qualunque altro oggetto di studio, e dunque si rivendica una forte specificità metodologica della disciplina (Statera, 1997, pp. 228-229).

A partire dai classici (e il saggio di Redfield presenta ancora le tracce di questa contrapposizione) il percorso lungo il quale si costruisce l'identità disciplinare si fonda o sull'analogia con le scienze fisico-naturali (Durkheim), oppure sul tentativo di

individuare forme specificamente sociologiche di conoscenza scientifica – dunque non letteraria – della realtà sociale (Weber). Negli anni, la contrapposizione si è in parte stemperata, senza mai giungere ad una conciliazione definitiva. Ciò ha prodotto una forma di conoscenza del reale che, per quanto non unitaria, ha individuato comunque procedure e modalità proprie di descrizione dei fenomeni. La sociologia individua un suo specifico modo di argomentare che la distingue sia da altre discipline sia, soprattutto, dalla comunicazione letteraria. Anche quando la sociologia osserva e descrive il dettaglio, lo fa infatti non perché il dettaglio interessi in sé, ma perché consente, ricorrendo alla forza esplicativa dei concetti sociologici, di argomentare sulle cause dei fenomeni sociali, di individuare la loro funzione, di descrivere forme e meccanismi dell'interazione sociale. La sociologia, pur nelle differenze di prospettive teoriche e metodologiche, guarda alla realtà a partire da una serie di concetti che nel tempo si sono sedimentati e che danno sostanza all'argomentazione sociologica.

Nell'ultimo ventennio del secolo scorso la differenza tra argomentazione sociologica e rappresentazioni letterarie tende però ad assottigliarsi. Comincia a farsi strada l'idea che le scienze sociali forniscano non una riproduzione esaustiva e oggettiva della realtà, bensì rappresentazioni con stili argomentativi e retoriche loro proprie (Clifford e Marcos, 1997). Sono le diverse regole del discorso che consentono di differenziare un saggio di sociologia o di antropologia da un romanzo letterario. Non è più dunque l'opposizione fittivo/oggettivo che differenzia il romanzo dal saggio scientifico, bensì il modo in cui la scrittura si dipana in base alle regole proprie di questi due diversi generi comunicativi (Dal Lago, 1994). L'idea di una fattività di fondo della scrittura accomuna quindi letteratura e scienze sociali: tutte producono rappresentazioni della realtà senza che nessuna sia in grado di rifletterne, più e meglio di altre, oggettivamente il senso. Di certo, questa idea così tipica della riflessione post-moderna ha avuto un carattere liberatorio, riconducendo la presunta oggettività della scienza alle procedure di costruzione della comunicazione scientifica. Purtroppo, se queste argomentazioni smontano in maniera definitiva l'ottimismo ingenuo di certo positivismo sociologico, la confusione che ne può derivare (resoconti etnografici come narrazioni, poesie sociologiche, poesie etnografiche, narrative

letterarie come forma di interpretazione di dati sociali ecc.) non ha sempre servito allo scopo di una scienza sociale insieme più libera da retaggi positivistici e consapevole delle sue specificità (Longo, 2016, p.100).

### **Le storie e la sociologia**

Sia la negazione di legittimità sociologica alle narrazioni sia la sovrapposizione tra narrazioni letterarie e resoconti sociologici, non giova alla definizione delle relazioni (numerose e importanti) che le scienze sociali intrattengono con la letteratura. Letteratura e sociologia condividono lo stesso oggetto, danno senso alla realtà e lo fanno in riferimento a narrazioni. Paul Ricoeur (1986) nella sua monumentale opera dedicata alla narrazione evidenzia come il racconto sia un modo per dare senso alla realtà. Attraverso le narrazioni, mettiamo insieme frammenti scomposti del reale, li interpretiamo come azioni e imputiamo queste ultime ad attori. È sempre attraverso le narrazioni che vengono individuate cause e motivazioni: gli eventi vengono messi in relazione causale e le azioni appaiono motivate dalle finalità dei soggetti. In questa capacità di rendere significativo ciò che è disomogeneo e sconnesso si manifesta il carattere cognitivo delle narrazioni: narrare non significa solo rappresentare il mondo, ma significa anche dargli senso e coerenza. Forse è proprio questa caratteristica del narrare che può far comprendere il rapporto tra sociologia e letteratura, scienze sociali e discipline umanistiche, da una prospettiva differente rispetto a quelle cui prima accennavo. La sociologia, come la letteratura, ha bisogno di storie, di racconti. Ci sono diversi modi in cui si può intendere questa affermazione. Altrove (Longo 2013; Longo 2015), ho scritto che, come scienziati sociali, abbiamo bisogno che qualcuno ci racconti una storia. I dati che noi raccogliamo devono presupporre, almeno implicitamente, un *homo loquens*, un soggetto che ci parli di sé e del mondo.

C'è però anche un'altra ragione per la quale, in modo diverso eppure analogo rispetto al narratore, il sociologo non può fare a meno delle storie. Le storie, dice Fred Davis (1974) in un breve saggio degli anni Settanta, ci consentono di dare senso e significato ai nostri dati. In fase di analisi, afferma Davis, ci dobbiamo chiedere sempre, almeno implicitamente: quale è la storia che mi consente di interpretare al meglio i miei dati? Possiamo, ovviamente, fare ricorso alle tante storie che la

sociologia ha costruito. Ad esempio la storia del suicidio come effetto di un repentino successo economico (Durkheim), o la storia della routinizzazione del carisma (Weber), oppure la narrazione per la quale, quando tutto il resto appare inefficace, ricorriamo alla magia (Malinowski). Non è importante a quali delle storie sociologiche facciamo ricorso. Non tutte si adattano alla qualità dei nostri dati e la selezione non è dunque arbitraria. È però essenziale individuarne almeno una per rendere i nostri dati comprensibili. Come scrive Davis: «La sociologia ha il suo genere di storie. Ciò che dobbiamo fare, è verificare quali storie funzionano e quali no in riferimento a ciò che abbiamo raccolto» (Davis, 1974, p. 310). L'individuazione di una storia ci consente di dare avvio all'analisi dei dati, in quanto la storia coincide con uno stratagemma retorico di analisi (ivi, p. 311). La strategia di analisi, che la storia garantisce, consente infatti di dare carattere ordinato e comprensibile ai dati in nostro possesso.

Una volta trovata una storia adeguata, è necessario utilizzarla senza timori per analizzare i dati a nostra disposizione. Davis consiglia di imporre la storia ai nostri dati: «sappiamo – scrive Davis (*ibidem*) – che una tale imposizione può non funzionare; che un simile tentativo di imporre una storia particolare, un plot, una metafora estesa o uno schema retorico può rivelare lacune, contraddizioni, falsità tra la storia ben strutturata che avete in mente e ciò che percepite vero nei vostri dati». Purtuttavia è un rischio che va corso. Ed infatti «la storia ha la capacità di illuminare aspetti dei dati di cui altrimenti non si sarebbe consapevoli. Ad ogni modo, la disgiunzione prodotta dall'imposizione genera una dialettica interna in cui la storia illumina i dati e i dati modificano la storia, fino a quando, almeno così si spera, alla fine viene elaborato qualcosa di coerente, di leggibile e, il che è forse la cosa più importante, qualcosa di interessante» (ivi, p. 312).

Per spiegare in che modo le storie danno ordine ai dati, Davis fa riferimento a una sua esperienza. Durante il suo periodo di studente a Chicago, fa il tassista, per pagare sia gli studi sia la parcella dello psicanalista. Nel corso della sua attività come tassista, prende note etnografiche. I dati raccolti gli paiono però sconnessi, resoconti frammentati di una esperienza professionale temporalmente limitata. È solo imponendo loro una storia che quei dati prendono forma e coerenza. La storia sociologica che Davis accoglie, dopo averne scartate altre,

riguarda la relazione, labile, breve, provvisoria, tra tassista e cliente. È una storia che fa riferimento a Simmel e a Goffman e all'attenzione che entrambi rivolgono alle relazioni sociali. La forma delle relazioni, in particolare la pratica della mancia, diviene allora la chiave di lettura dei dati che lo stesso Davis ha raccolto e che solo adesso prendono coerenza all'interno di un plot.

Le storie sociologiche cui Davis fa riferimento sono in realtà un insieme di concetti elaborati all'interno della disciplina, assemblati insieme nella forma di teorie. È attraverso questi concetti e queste teorie che la realtà sociale può assumere senso sociologico, un senso che è altro rispetto al senso che attribuiamo alla nostra esperienza quotidiana. Le storie sociologiche danno senso sociologico ai dati, ed imparare il mestiere del sociologo significa saper individuare le storie appropriate per analizzare in maniera altrettanto appropriata i dati a nostra disposizione. Si tratta di un processo non semplice, dal momento che non è così scontato saper scegliere dal novero delle storie disponibili quelle con forti implicazioni sociologiche: «[...] uno dei problemi di chi muove i primi passi nella nostra disciplina è che, sebbene molti dei nostri studenti possano raccontare storie buone e veritiere a partire dai dati a loro disposizione, troppo spesso queste non sono storie sociologiche ma piuttosto storie che appartengono a qualche altro genere – spesso al genere ideologico, psicologico o religioso. L'abilità di riconoscere una buona storia sociologica non è scontata. Per sviluppare questa abilità, il neofita deve acquisire una conoscenza sana e un amore profondo per la propria disciplina» (ivi, p. 316). La sociologia appare allora come un processo narrativo di costruzione di storie attraverso storie. Un modo per dare senso sociologico alla realtà a partire da uno specifico modello cognitivo.

### **Post scriptum**

Ma perché questo sapere narrativo, che fa del sociologo un narratore di storie sociologiche, dovrebbe essere utile? E perché dovremmo, come sociologi, essere orgogliosi di una collocazione al limite tra sapere disciplinare e impressionismo artistico? Provo a rispondere, cambiando linea argomentativa. Rispetto ad una realtà sociale sempre più complessa, in cui le interconnessioni tra fenomeni a livello globale possono essere difficilmente spiegate a partire dalla sola dimensione locale,

il rischio che la sociologia (come pure di altre scienze sociali) corre è la riduzione al silenzio. Se è vero che è necessario superare quello che Ulrich Beck (2007) ha definito nazionalismo metodologico (cioè il fatto che le nostre analisi siano limitate al territorio dello stato-nazione), rendendo così operativa sul piano della ricerca empirica l'idea di una *Weltgesellschaft*, di una società del mondo, è altrettanto vero che si avverte la necessità di attivare modalità di analisi in grado di localizzare processi globali e di globalizzare processi locali (Sassen, 2008). Quello che propongono Beck e Sassen è un rinnovamento delle categorie sociologiche in relazione alla questione, cruciale per lo studio della società contemporanea, della capacità di comprensione di fenomeni sempre più complessi ed interconnessi su scale spaziali impensabili fino a qualche anno addietro.

Rispetto a questo allargamento degli orizzonti, la sociologia non può rispondere solo con una sua ulteriore tecnicizzazione (si pensi al dibattito attuale sui *big data*). Al contrario, a me sembra rilevante rivolgersi al dato narrativo per individuare le conseguenze dei fenomeni complessi sui singoli, sui gruppi, sulle comunità. In caso contrario, il sociologo si limita, spesso goffamente, a spiegare i fenomeni globali senza però comprendere la loro dimensione micro e/o meso. Di fronte alla necessità di dar senso alla complessità della realtà contemporanea, la sociologia deve parlare anche a partire da frammenti significativi di realtà, da racconti quotidiani. Il sociologo deve porsi, di fronte alla complessità del mondo globalizzato, con un atteggiamento interlocutorio. Non riesce a dipanarne la matassa né a consolare i soggetti per la solidità perduta. Può però ascoltare e osservare come, anche a partire dalla crisi delle certezze, i soggetti riescano a produrre spiegazioni locali (*ad hoc* direbbe Garfinkel) che consentono loro di venire a patti con la propria condizione soggettiva.

È solo un paradosso apparente il fatto che, in un mondo interconnesso, il sociologo debba poter fare ricorso al dato narrativo. La *razionalità parziale* della sociologia colloca la disciplina a metà strada tra la razionalità assoluta del modello scientifico e la varietà culturale delle narrazioni locali: di questa varietà, dell'intreccio delle culture nella società mondo la sociologia può dare conto meglio di altri approcci. Se si assume consapevolmente questa parzialità come ricchezza, è possibile immaginare che, al di là della disponibilità di un

numero crescente di dati statistici ed economici, fenomeni complessi (come ad esempio quelli sottesi all'abusato termine di globalizzazione) possano essere compresi rivendicando la generalizzabilità del caso singolo, la specificità del racconto, il richiamo alla biografia dei soggetti per dar senso a fenomeni di natura strutturale. Ed è questa attenzione al dettaglio che gli autori sopra citati (da Znaniecki a Nisbet, da Redfield a Davis) ci consentono di rivalutare.

### Bibliografia

Beck U. (2007). The Cosmopolitan Condition. Why Methodological Nationalism Fails. *Theor. Culture and Society*, 24 (7/8): 286-290.

Clifford J.G., Marcus E., (1986), a cura di, *Writing Cultures: The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley, CA: University of California Press (trad. it.: *Scrivere le Culture. Poetiche e politiche dell'etnografia*. Roma: Meltemi, 1997).

Dal Lago A. (1994). La sociologia come genere di scrittura. Lo scambio tra scienze sociali e letteratura. *Rassegna italiana di sociologia*, 35(2): 163-88.

Davis F. (1974). Stories and Sociology. *Urban Life and Culture*, 3(3): 310-16.

Laslett P. (1976). The Wrong Way Through the Telescope: A Note on Literary Evidence in Sociology and in Historical Sociology. *The British Journal of Sociology*, 27(3): 319-342.

Lepenies W. (1985). *Die drei Kulturen. Soziologie zwischen Literatur und Wissenschaft*. München: Hanser. (trad. it.: *Le tre culture. Sociologia tra letteratura e scienza*. Bologna: il Mulino, 1987).

Longo M. (2012). *Il sociologo e i racconti. Tra letteratura e narrazioni quotidiane*. Roma: Carocci.

Longo M. (2015). *Fiction and Social Reality. Literature and Narratives as Sociological Resources*. Farnham: Ashgate.

Nisbet R.A. (1962). Sociology as an Art Form. *The Pacific Sociological Review*, 5(2): 67-74.

Redfield R. (1948). The Art of Social Science. *American Journal of Sociology*, 54(3): 181-90.

Redfield R. (1962). Social Sciences among the Humanities. In Park Redfield M., a cura di, *Human Nature and the Study of Society: The Papers of Robert Redfield*. Chicago, IL: University of Chicago Press, vol. I: 43-57.

Ricoeur, P. (1984). *Temp et récit*. Seuil, Paris (trad. it.: *Il tempo e*

*il racconto*. Milano: Jaka Book, 1986).

Sassen S. (2007). *A Sociology of Globalization*, New York: Norton. (trad.it.: *Una sociologia della globalizzazione*. Torino: Einaudi, 2008)

Schutz A. (1962). Common-sense and Scientific Interpretation of Human Action. In Schutz A. *Collected Papers*. The Hague: Martinus Nijhoff, vol. I, 3-47. (trad. it: *L'interpretazione dell'azione umana da parte del senso comune e della scienza*. In Schutz A. *Saggi sociologici*, Torino, Utet, 1979: 3-96).

Statera G. (1997). Il pensiero di Kuhn e la metodologia delle scienze sociali. *Sociologia e ricerca sociale*, 18 (53-54): 227-240.

Znaniecki F. (1934). *The Method of Sociology*. New York: Rinehart.

**Mariano Longo** è professore ordinario presso l'Università del Salento - Dipartimento di Storia, Società, Studi sull'uomo. Insegna Storia del pensiero sociologico e Qualitative methods for social research. Mail: [mariano.longo@unisalento.it](mailto:mariano.longo@unisalento.it)

## Sociologia e letteratura: percorsi disciplinari e misletture<sup>1</sup>

Guido Borelli

### Abstract

The essay argues for the use of literary sources in social analysis. It is a proposal that does not involve the replacement of sociological knowledge with literary knowledge, but the use of literary work for the understanding of society. The hypothesis supported here introduces the necessity of translation through the negotiation of meanings, with the intent to attenuate the cognitive deficit that inevitably arise between the vast complexity of the social situation and the scarce amplitude of the methodological equipment available to the social sciences. This interpretative strategy is not an opportunistic move of *reductio ad minimum*, but it is a form of reasonableness that invites us to accept as scientifically plausible the multiple representations of the social, with the aim of arriving at a renewed cognitive efficacy.

### Parole chiave

Sociologia, Letteratura, Spazio, Vita quotidiana, Saggismo

### True Stories?

«Stories happen only to those who are able to tell them, someone once said.  
In the same way, perhaps,  
experiences present themselves  
only to those who are able to have them».  
Paul Auster, 1986

Nel 1986, David Byrne – scrittore, artista ma soprattutto musicista di fama mondiale come leader e cantante del celebre gruppo *new wave* dei *Talking Heads* – scrisse, produsse e interpretò un film che raccontava le vicende di Virgil, piccola città (immaginaria) del Texas, durante i preparativi del sesquicentenario dell'indipendenza dello stato del Texas dal Messico. *True Stories*, questo il titolo del film, è il racconto della vita quotidiana di una piccola città di provincia americana, con tutti gli indicatori tipici degli anni Ottanta al loro posto: lo *sprawl* suburbano, lo shopping nei centri commerciali, l'ubiquità della pubblicità televisiva, lo sviluppo dell'industria postmaterialista e

<sup>1</sup> Ho deliberatamente utilizzato come riferimento per il titolo di questo saggio (e non solo per il titolo), il celebre volume di Harold Bloom (1975), *A Map of Misreading* e – ignorando le indicazioni del correttore automatico del mio programma di scrittura – ho preferito tradurre il termine *misreading* con *mislettura* (come fa la maggioranza dei critici letterari), piuttosto che con *dislettura*, come appare nell'edizione italiana del testo di Bloom. Cfr. *infra*, nota 7.

del terziario avanzato degli *spin-off* (il leader politico e principale datore di lavoro di Virgil è proprietario un'azienda di computer in forte crescita). In *True Stories* la vita a Virgil è raffigurata da Byrne come un'affettuosa vignetta di urbanesimo abitato da personaggi eccentrici, rimasti intrappolati nella banalità del loro quotidiano (Banks, 1990).

La metodologia utilizzata dal regista per immaginare questo film lo pone a metà strada tra il musical e il documentario. Byrne racconta di avere raccolto per anni durante le tournée dei *Talking Heads* numerosi ritagli dei quotidiani locali (in particolare di *Weekly World News*, un tabloid sensazionalistico molto in voga nell'America degli anni Ottanta), prediligendo le "storie vere" che apparivano più eccentriche e più strane di qualsiasi *fiction*. Per il *movie script*, Byrne lavorò più come un artista visuale che come un regista: dispose i testi e le immagini raccolte su un grande muro come in un *collage* e decise che persone e storie avrebbero avuto luogo a Virgil, una città immaginaria di 30.000 abitanti nel Texas.

Utilizzare un film per introdurre un saggio su sociologia e letteratura potrebbe sembrare non completamente appropriato. Tuttavia, se si considera che la letteratura e il cinema agiscono entrambi – sebbene attraverso meccanismi cognitivi diversi – sulle dinamiche che influenzano la percezione, la comprensione e la partecipazione dei lettori-spettatori, determinandone l'immedesimazione o la distanza dagli eventi rappresentati, allora l'impressione di non appropriatezza nel mio equiparare i film alla narrazione letteraria può essere momentaneamente riposta. Quello che qui interessa sotto-lineare del film di Byrne è l'apparente contrasto tra l'esattezza dei personaggi, dei luoghi e della vita quotidiana degli abitanti di Virgil e l'atteggiamento spregiudicato del regista nei confronti della cosiddetta "realtà":

«Nonostante il titolo del film sia *True Stories*, sono spiacente e deluso di dover ammettere che molte delle storie sono inventate. Sebbene mi fossi ispirato agli articoli di giornale, e nonostante i libri e gli articoli sulle riviste avessero la pretesa di riferire fatti di persone reali, ho utilizzato le storie principalmente come ispirazioni. Ho pensato che se queste storie fossero state vere, magari il film sarebbe stato più interessante (...) D'altra parte non sono nemmeno sicuro che gli articoli dei giornali fossero veritieri. Per dire tutta la verità, non è che me ne importasse molto» (Byrne, 1986, p.189).

*True Stories*, oltre a essere – a giudizio chi scrive – un piccolo

capolavoro di etnografia “extradisciplinare”, mette in campo una complessa mediazione sia tra le complessità del *noi-spettatori* e del *loro-attori*, sia tra la finzione e il vissuto<sup>2</sup>. Considerato sotto questo riguardo, *True Stories* presuppone che noi-spettatori dobbiamo negoziarne il significato con l’autore e fare un esercizio di comprensione dal particolare al generale. Quello che conta è che, alla fine, poco importa se Byrne stia deliberatamente manipolando la “verità”, al contrario di molta etnografia ortodossa che, nel tentati-vo (speso invano) di colmare la sostanziale incommensurabilità tra la descrizione sociologica e l’esperienza diretta, pretende invece di rivelarla. La domanda «realtà o finzione?» non implica una risposta semplice e scontata perché la questione non è rimpiazzare la conoscenza sociologica della realtà con quella letteraria o filmica, ma domandarsi se «sia possibile accedere alla conoscenza sociologica della realtà attraverso i film o le opere letterarie» (Longo, 2012, p. 16). Ciò che conta, in sostanza, è il particolare accordo comunicativo che si realizza tra il lettore-spettatore e il narratore-autore-attore in cui non è la verifica o la falsificazione a essere discriminante, bensì la plausibilità.

Questo punto è colto alla perfezione nei titoli di coda del celebre film di Francesco Rosi (1963): *Le mani sulla città*. Qui il regista, nel mettere in scena le innumerevoli sfaccettature del dramma sociale della speculazione edilizia nella Napoli del Comandante Achille Lauro, descrive perfettamente i condizionamenti sociali all’opera in quella realtà e in quel momento storico:

«i personaggi e i fatti qui narrati sono immaginari, è autentica invece la realtà sociale e ambientale che li produce». (Borelli, 2015)

In questo saggio argenteremo a favore dell’utilizzo di fonti letterarie nell’analisi sociale. Ciò non implica la so-stituzione

---

2 Nel film Byrne si è ritagliato un ruolo di narratore osservatore partecipante con licenza di compiere delle interruzioni nella finzione attraverso vere e proprie irruzioni nella realtà. La prima volta che lo vediamo in scena, tiene una conferenza per noi-spettatori, che termina con la sua entrata fisica nello schermo alle sue spalle su cui è proiettata l’immagine della *main street* di Virgil. Per tutto il film, Byrne si intrattiene con gli abitanti di Virgil e, contemporaneamente, si rivolge a noi-spettatori (senza che loro-attori – gli abitanti di Virgil – sembrino accorgersene), talvolta con dichiarazioni di una banalità spiazzante. Si aggira per il film abbigliato in modo quasi caricaturale con camicie da *cowboy* e lo *Stetson* calato sugli occhi, o a bordo di una convertibile rossa, discettando sugli stili di guida degli americani. Cfr. Borelli (2015).

della conoscenza sociologica con quella letteraria, ma l'utilizzo dell'opera letteraria per la comprensione della società. Si tratta, peraltro, di un'idea che è presente nel pensiero di Clifford Geertz (1988) che, dichiaratosi convinto che l'antropologia (e correlativamente, in termini più ampi, le scienze sociali) fossero da tempo in preda alla "crisi della rappresentazione etnografica", proponeva di interpretare le culture come testi. Si tratta di un'ipotesi che introduce la necessità della traduzione attraverso la negoziazione dei significati, con l'intento di attenuare il *deficit* cognitivo che inevitabilmente si crea tra la vasta complessità della situazione sociale e la scarsa ampiezza dell'attrezzatura metodologica a disposizione delle scienze sociali. Per Geertz (*ibid.*), questa consapevolezza non è una forma opportunistica di *reductio ad minimum*, ma è una forma di ragionevolezza che ci invita ad accogliere come scientificamente plausibili le molteplici rappresentazioni del sociale, con l'intento di pervenire a una rinnovata efficacia interpretativa.

### **Sociologia, letteratura, spazio e vita quotidiana: "saggismo" e strategie di mislettura**

«La distanza tra la letteratura e la vita è minima, o nulla. Co-me i libri che leggiamo ci modificano [...] così la nostra vita modifica i libri che leggiamo».  
Giulio Mozzi, 2016

Semplificando molto il discorso, possiamo considerare che il rapporto tra la sociologia e la letteratura è stato interpretato dai sociologi su due piani tra loro distinti. In un primo caso la letteratura è considerata come il prodotto di una società: l'utilizzo dell'opera letteraria è rilevante come prodotto-testimonianza di alcune caratteristiche peculiari della società nella quale essa è storicamente e geograficamente generata (si pensi, per esempio alla letteratura barocca). In questo caso, «la società produce letteratura»<sup>3</sup>. Nel secondo caso, invece,

<sup>3</sup> Per esempio, Thomas Hay Escott (1879), nel suo voluminoso trattato intitolato *England: Its People, Polity, and Pursuit*, osservava che lo stile del romanzo vittoriano era portatore di sintomatiche rappresentazioni di come la noia endemica affliggesse ampi strati della popolazione inglese, al punto di essere raffigurata non solo più come una questione morale, ma come un vero e proprio problema sociale. Per Parini (2017, p. 97-99) «ogni testo va letto nella sua situazione (sic.) in un'epoca specifica, e ciò vale anche quando da esso

sono alcune caratteristiche sociali che possono rivelarsi come il prodotto di una determinata letteratura: il racconto letterario può allora essere “tirato fuori” dai confini dell'intrattenimento e utilizzato come una risorsa contenente informazioni, stili di vita, culture, credenze e valori del mondo esterno. In questo caso è «la letteratura che produce società»<sup>4</sup>. Pure nella loro sostanziale divergenza concettuale, entrambe le posizioni trovano un punto di accordo nel ritenere che la sociologia abbia un denominatore comune con la letteratura perché essa produce a sua volta “racconti sociologici”, ovvero opere che possono essere classificate in modo analogo a quanto si è soliti fare con i generi letterari<sup>5</sup>. Inoltre, sempre a proposito di generi letterari, osserva giustamente Gabriella Turnaturi (2003, p. 18), che se consideriamo il nucleo generativo delle discipline sociologiche – il rapporto tra individuo e società – ovvero la classica questione:

---

da quella si emancipa per assurgere al carattere di universalità tipico delle letteratura più elevata (...) un testo letterario è espressione della sua epoca ma mette in qualche modo in connessione epoche differenti». Sul punto cfr. anche Borelli (in corso di pubblicazione).

4 Qui, in un certo senso: «la finzione sussume la realtà» (Portello, 2014). Si pensi all'esistenza disturbata dell'avvocato Michele Tessari in *Cartongesso*, di Francesco Maino (2014) e alla furia linguistica con la quale l'autore rappresenta le vicende di *Insaponata sul Piave*, paesino immaginario del Nordest Italiano, devastato dallo sviluppo economico irrefrenabile e incontrollabile. Nel Nordest di Maino è la finzione del romanzo a governare il dato di realtà, non il contrario. Cfr. Borelli (2016). Oppure si pensi ai giardini delle villette della periferia diffusa tipica del Nordest, che, secondo Vitaliano Trevisan (2010, pp. 46-47), autore di *Tristissimi giardini*, «tendono ad assomigliare in modo impressionante a quei *rendering*, anch'essi uno standard, che si trovano esposti nelle vetrine delle sempre più numerose agenzie immobiliari che impestano la periferia diffusa». In questo caso non è più la finzione-*rendering* che anticipa lo stile di vita dello *sprawl*, ma è – al contrario – lo stile di vita degli abitanti delle villette omozigote (Maino 2014), che cerca di uniformarsi il più possibile alla rappresentazione asettica e levigata del *rendering*.

5 Si pensi, per esempio, al filone degli studi di comunità – veri e propri “classici” della sociologia. Si tratta di prodotti che, a partire dalla loro comparsa, hanno avuto a che fare con la forma del racconto: “raccontano racconti” o reinterpretano dati, proponendo, in entrambi i casi, una narrazione di tipo specificamente sociologico. Sotto questo riguardo, è possibile distinguere in modo preciso la sociologia dalla letteratura, il sociologo dal narratore? (Longo, 2006) Il celebre studio di comunità condotto da Harvey Zorbaugh (1929), *The Gold Coast and the Slum*, fu pubblicizzato sulle edizioni dell'epoca del *Chicago Daily News* alla stregua di un romanzo di successo (come peraltro fu, considerato l'alto numero di copie vendute e il numero delle riedizioni): «as thrilling as a best seller, as specific and apt as a book on etiquette, and as intimate as a diary».

«come è possibile la società?», ci possiamo rendere conto che la letteratura, a differenza della sociologia, non affronta mai direttamente il rapporto individuo-società, ma lo tratta attraverso delle forme simboliche che sono, in ultima istanza, riferibili a veri e propri generi letterari, come la tragedia, la commedia, l'avventura. Questa presa di consapevolezza è importante perché ci invita a «spostare l'attenzione su elementi, fattori, problemi, dettagli che la sociologia è invece costretta a trascurare» (*ibid.*). In questo stato delle cose, non potrebbe essere più appropriata la seguente considerazione espressa da Pierre Bourdieu (1992, pp.173-174) nel corso dell'intervista con Loïc Wacquant:

«les histoires de vie linéaires, dont se contentent souvent les ethnologues et le sociologues, sont artificielles et le recherches en apparence les plus formelles de Virginia Woolf, de Faulkner, de Joyce ou de Claude Simon me paraissent aujourd'hui beaucoup plus "réalistes" (si le mot a un sens), plus vraies anthropologiquement, plus proches de la vérité de l'expérience temporelle, que le récits linéaires auxquels nous a habitués la lecture des romans traditionnels (...) Bref, je pense que la littérature, contre laquelle nombre de sociologues, dès l'origine et aujourd'hui encore, ont cru et croient devoir affirmer la scientificité de leur discipline (...) est, en plus d'un point, en avance sur les sciences sociales et enferme tout un trésor de problèmes fondamentaux – concernant la théorie du récit par exemple – que les sociologues devraient s'efforcer de re-prendre à leur compte et soumettre à l'examen, au lieu de prendre ostentatoirement leur distances avec des formes d'expression et de pensée qu'ils jugent compromettantes».

Il punto sollevato da Bourdieu è raccolto con grande efficacia da Michel Pinçon e Monique Pinçon-Charlot (1997) in *Voyage en grande bourgeoisie: Journal d'enquête*, resoconto di dieci anni di ricerca dei due studiosi sulle classi agiate in Francia. Pinçon e Pinçon hanno osservato che l'indagine sociologica in un ambiente borghese o aristocratico espone il ricercatore (generalmente non appartenente a questi circoli) al rischio di essere manipolato dal suo oggetto di studio e dai suoi interlocutori, socialmente dominanti. Consapevoli di questo problema, i due ricercatori hanno integrato l'osservazione partecipante alla rassegna degli articoli dei giornali di *gossip*, perennemente affamati di *scoop* riguardanti la grande borghesia:

«le problème de l'écriture ne se réduit donc pas à une opposition simple entre un mode littéraire, clair mais réducteur, et un mode scientifique hermétique mais rendant compte de la complexité du réel. Il est des textes sociologiques très techniques et formalisés dont l'ésotérisme ne correspond pas à une

efficacité heuristique que garantirait cette formalisation. À l'inverse, il existe des textes, sociologiques ou littéraires, dont la structure, qui n'emprunte pas à une formalisation mathématique ou logique, renvoie, par sa complexité, à celle des processus et des enjeux de la vie sociale» (ibid.).

Sottrarre la ricerca sociale dall'egemonia totalizzante dei condizionamenti scientifici rende possibili nuovi metodi di lavoro all'interno dei mondi dell'immaginazione e delle rappresentazioni. Tuttavia, non possiamo ignorare che, mentre dichiariamo la nostra insofferenza a rinchiuderci entro la gabbia delle categorie tecnico-scientifiche delle scienze sociali, ci rendiamo subito conto che la fuoriuscita dai rigidi (ma spesso confortevoli) canoni disciplinari ci espone fatalmente alla trasgressione. Adescati dall'esplorazione di orizzonti di ricerca vergini, ci scopriamo in balia delle incertezze del pluralismo interpretativo e di possibili misletture dei fatti sociali<sup>6</sup>. A questo punto, come dobbiamo considerare l'atto di mislettura? Un deprecabile fraintendimento? Un errore scientifico? Un movimento di correzione che presuppone errata la situazione *ex ante*?

Per motivi di semplicità (e, soprattutto, di competenza dello scrivente), limitiamo il campo di lavoro alla sociologia urbana e alla sua questione prediletta: «come è possibile l'urbanizzazione?». Per un verso siamo portati a considerare il rapporto tra individuo e società entro la dimensione spaziale, ovvero a considerare la società come una *società locale* e a distinguere, nel nostro occuparcene come studiosi, tra *fare ricerca in ambiente urbano*

---

<sup>6</sup> *Misreading*, nel senso proposto dal critico letterario statunitense Harold Bloom (1997). Posta in questi termini sembrerebbe che la scelta di abbandonare le confortevoli narrazioni delle metodologie sociali consolidate sia parte di un progetto (non molto innovativo, a dire il vero) di ispirazione postmoderna. In realtà – come sarà sperabilmente più chiaro in seguito – non è così. Una mislettura non afferisce necessariamente a un errore cognitivo o a una cacofonia interpretativa. Parimenti a ogni lettore che, smontando il testo che sta leggendo provoca un'altra lettura e influenza i lettori successivi, un sociologo, manipolando i dati in suo possesso, produce delle interpretazioni assimilabili a delle riscritture creative di fatti sociali. Parafrasando Bloom, potremmo allora convenire che in natura non esistano fatti sociali, ma solo riletture (e misletture) di tali fatti. A questo punto, la distinzione tra "lettura giusta" e "lettura sbagliata" diventa non più funzione della ricerca di validazione/falsificazione della "realtà", ma parte costitutiva delle relazioni tra fatti sociali. Detto diversamente, ciò che assume rilevanza decisiva è il ruolo giocato dalla barra inclinata che separa i concetti di validazione e di falsificazione. È precisamente lì che dovremmo concentrare i nostri intenti.

e fare ricerca propriamente urbana, seguendo la distinzione proposta da Arnaldo Bagnasco (1992, p. 11), per poi prediligere la seconda strada per il proprio orientamento a produrre modelli interpretativi di città. Per un altro verso, non possiamo tuttavia ignorare il duraturo e formidabile rapporto tra la città e le sue narrazioni. In questo rapporto letteratura e sociologia si compenetrano, influenzandosi reciprocamente. Riferendosi al celebre testo di Italo Calvino (1972), *Le città invisibili*, Howard Becker (2007, p. 274) osserva:

«we think that Calvino is, after all, telling us something important about cities because we can extract generalizations about urban life from his parables. Each calls our attention to something intrinsic to the organization of city life, some dimensions along which cities, or people's responses to them vary (...) Making such generalizations is the normal work of urban sociology. We compare cities along such dimensions as population size and components, geographical structure, "problems", even such intangibles as "culture" and "tradition". We might say, not intending to demean his work by talking about it in this prosaic scientific way, that Calvino adds some new variables to these standard operations, new dimensions along which cities can fruitfully be compared, even though sociologists have not done so systematically. The new dimensions are embodied in the stories Polo tells Khan and in their discussion on them».

Sulla scia delle narrazioni di città, non possiamo ignorare la portata dell'opera di Walter, autentico fuorilegge della sociologia (e, forse, anche della filosofia), che praticò il *saggismo* non solo come uno stile di scrittura o come una forma di pensiero, ma come un vero e proprio stile di vita. Come buona parte degli scrittori marxisti, egli fu letteralmente attratto dalla vita della grande metropoli, fosse questa Berlino, il luogo della sua infanzia, o Parigi, la città che letteralmente lo sedusse. È a Parigi che Benjamin si dedicò alla scrittura dei *Passagen-Werk*, raccogliendo infaticabilmente una immensa ed eterogenea quantità di documentazione: storie del passato, citazioni, liste ed elenchi di tutti i tipi, schizzi e disegni, guide turistiche, brochure di eventi, articoli di quotidiani e di riviste di moda. Fu nelle sale della *Bibliothèque Nationale de France* che passò le sue giornate, scrivendo nel 1935 all'amico Theodor Adorno: «I can only write the work from beginning to end here in Paris». Se da un lato egli non poteva non cogliere le ineguaglianze e le incongruenze dalla città moderna, dall'altro lato ne era irresistibilmente attratto. Indipendentemente dal tipo di

marxismo (a dire il vero, poco ortodosso) che egli sviluppò, quello di Benjamin fu assolutamente permeato dalla dialettica metropolitana e alimentato dalle due principali forze sociali della modernità: l'industrializzazione e l'urbanizzazione. Fu perciò in grado di cogliere con una raffinatezza e una profondità difficilmente eguagliate le numerose sfumature caratteristiche delle metropoli moderne. Si noti, per esempio, come questo frammento parigino sia capace di immergerci in una precisa condizione di tedio tipicamente urbano:

«la pioggia di città, con quel suo invito tanto penetrante a lasciarsi trasportare dal sogno degli anni della prima infanzia, risulta comprensibile solo a chi sia vissuto in una grande città. La pioggia tiene ovunque più nascosti e rende le giornate non solo grigie, ma uniformi. Così dal mattino alla sera si può fare sempre la stessa cosa: giocare a scacchi, leggere, discutere, mentre il sole invece ombreggia le ore e non si addice al sognatore. Questi deve perciò aggirare le luminose giornate di sole con l'astuzia, e innanzitutto svegliarsi assai presto al mattino come i grandi fannulloni, gli sfaccendati dei porti e i vagabondi: deve essere sul posto prima del sorgere del sole» (Benjamin, trad. It, 1986, p. 154).

Oltre a Benjamin, è a Henri Lefebvre che va riconosciuto un importante contributo teorico per la comprensione dei complessi rapporti tra spazio, società e letteratura. Ciò avviene, nel caso di Lefebvre, attraverso la critica della vita quotidiana, il progetto di ricerca che il filosofo e sociologo francese portò avanti per quasi sessanta anni.

Ne *La production de l'espace*, Lefebvre (1974, p. 22) apre la possibilità per la letteratura di costituire la base di partenza per una teoria spaziale unitaria che aspiri a superare le antinomie tra lo spazio "ideale" dipendente dalle categorie mentali (come quelle logico-matematiche dell'urbanistica) e lo spazio "reale" delle pratiche sociali (che include il fantastico, le proiezioni, i simboli e le utopie). La letteratura, suggerisce Lefebvre, potrebbe davvero essere una di queste possibilità: «les écrivains ont beaucoup décrit, notamment les lieux et les sites» (*ibid.*). Le cose – però – non sono così semplici perché, prosegue Lefebvre, si pongono dei problemi: «dès que l'analyse cherche l'espace dans les textes littéraires, elle le découvre partout et de toutes parts: inclus, décrit, projecté, rêvé; spéculé» (*ibid.*). Il rischio di perdersi (o di perdere di vista lo scopo della ricerca) è un possibile esito di questa trasgressione. Per renderci conto dell'azzardo che corriamo, è sufficiente considerare come teorici

contemporanei di Lefebvre abbiano fatto riferimenti a differenti tipi di spazio o abbiano utilizzato importanti metafore spaziali. Si pensi – solo per restare nell’ambito francofono e più o meno contemporaneo ai tempi in cui Lefebvre elaborava *La production de l’Espace* – a *L’espace littéraire* di Maurice Blanchot (1955); alla *Poétique de l’espace* di Gaston Bachelard (1957); alla *différance* di Jacques Derrida (1967); a *L’archéologie du savoir* di Michel Foucault (1969); al concetto di deterritorializzazione presente ne *L’Anti-Œdipe* di Gilles Deleuze e Felix Guattari, (1972), e ai vari concetti di psicogeografia, urbanesimo unitario e *detournement*, prodotti dall’*Internationale Situationniste* negli anni Sessanta del secolo scorso (Sadler, 1998).

Nonostante l’evidente complessità, Lefebvre fu un intellettuale disponibile a raccogliere la sfida. Studioso di città e di spazio sociale, egli sottolineò che noi siamo sempre dei lettori-produttori di questo o di quello spazio, siano questi uno spazio letterario, uno spazio ideologico, lo spazio di un sogno o della psicoanalisi. Per Lefebvre lo spazio è menzionato ovunque: nelle tele di Picasso, nelle opere architettoniche, nelle trame degli scrittori. Si tratta di opere specializzate che mantengono il loro pubblico di lettori al passo con la produzione di spazi altrettanto specializzati: gli spazi del lavoro, del tempo libero, dei trasporti, dell’amore e del sesso. Sotto questo riguardo, anche la follia produce un proprio spazio. Senza rendercene conto ci ritroviamo circondati da una pluralità di spazi più o meno definiti, tra loro diversamente accatastati e talvolta ricompresi uno nell’altro o il precedente nel successivo.

Se è nel concetto di produzione che Lefebvre (1974, p. 37) ha posizionato il punto d’appoggio per rovesciare il pluralismo epistemologico esistente intorno al concetto di spazio, è nella letteratura che egli ha trovato un termine di riferimento per mettere in relazione tra loro le due questioni che più lo interessavano: lo spazio e la vita quotidiana. Ne *La vie quotidienne dans le monde moderne*, Lefebvre utilizza ampiamente l’*Ulysses* di James Joyce (1922, trad. it, 1960) attraverso lo studio prodotto da Hermann Broch per commemorare il cinquantesimo compleanno dell’autore irlandese (1936, trad. it. 1982). Lefebvre osserva che le vicende di Leopold Bloom, di sua moglie Molly e del giovane Stephen Dedalus, riferite a un giorno qualsiasi dell’inizio del secolo scorso (il 16 di giugno del 1904) in Dublino, segnano «l’entrée du quotidien dans la pensée et la conscience,

par la voie littéraire, c'est-à-dire par le langage et l'écriture» (1968, p. 12). Per Lefebvre, attraverso la narrazione nei minimi dettagli di una giornata come tutte le altre nell'esistenza di Leopold Bloom, Joyce è riuscito nell'intento di costruire un'opera nella quale le vicende quotidiane di un unico personaggio divengono il simbolo universale della vita quotidiana nell'epoca moderna. Egli afferma infatti che: «le quotidien entre en scène, revêtu de l'épique, masques, costumes et décors. C'est bien la vie universelle et l'esprit du temps qui s'en emparent parce qu'ils s'y investissent en lui donnant une ampleur théâtrale. Toutes les ressources du langage vont s'employer à exprimer la quotidienneté, misère et richesse. Et aussi toutes les ressources d'une musicalité cachée qui ne se sépare pas du langage et de l'écriture littéraires» (*ibid.*).

Per Lefebvre, Joyce scrive *la* vita quotidiana non *sulla* vita quotidiana. Nel cuore dell'*Ulysses* lo scrittore irlandese ha posto la contraddizione insoluta della vita moderna: si tratta dunque di un quotidiano ordinario o fantastico? Mise-ro o ricco? Felice o infelice? Alienato o libero? Questi dilemmi sono per Lefebvre dei segni distintivi, vere e proprie stimmate portate da uomini e donne nella loro vita quotidiana. Sotto questo riguardo, la letteratura rivela l'intimità lacerata degli individui, rendendoli profondamente interessanti non solo per lo scrittore, ma anche per il sociologo.

### Il Nordest italiano: un racconto disciplinare

«La tipicità veneta sta nel fatto che la rottura col sistema tradi-zionale qui si è presentata in un modo più esacerbato perché si parte da una base più radicale. Certi processi, che in altri casi si sono svolti in due secoli (ad esempio: la rivoluzione industriale), nel Veneto sono avvenuti nello spazio di vent'anni»  
Mino Monicelli, 1981

Provate a immaginare cosa doveva essere il Nordest italiano<sup>7</sup> –

<sup>7</sup> Il "Nordest italiano" è una nozione geograficamente, politicamente e socialmente variabile. Per alcuni aspetti potrebbe essere fatto coincidere con il Trive-neto, per altri, la sua estensione territoriale si dovrebbe limitare a una sub-area comprendente le province a maggiore intensità di urbanizzazione diffusa (p. es. l'area Vicenza-Padova-Treviso- Mestre). Per semplicità, farò riferimento alla dimensione (geografica, politica, economica e culturale) indicata da Giorgio Lago (1996), storico direttore del *Gazzettino*.

o, meglio, il Triveneto, come si diceva a quei tempi – cinquanta anni fa.

Se la memoria vi fa difetto, potete andare a (ri?) vedere il film *Il disco volante*, di Tinto Brass (1964). Con circa di-ciotto anni di anticipo rispetto al più celebre *E.T.* di Steven Spielberg, Brass faceva atterrare gli extraterrestri nella campagna di Asolo. Nonostante la straordinaria recitazione di Alberto Sordi (che interpretava ben quattro personaggi distinti: il prete beone dedito all'osteria più che alla canonica, lo scrittore fallito e amante della moglie del sindaco, il brigadiere meridionale e tonto dei carabinieri e il figlio debosciato della contessa latifondista) e la presenza nel *cast* di attrici del livello di Silvana Mangano e di Monica Vitti, il film non ebbe un particolare riscontro di pubblico. Lo ricordiamo oggi per la grottesca satira sull'arretratezza in cui versava il Veneto provinciale negli anni Sessanta. Satira che attingeva ai numerosi stereotipi circolanti all'epoca: regione dedita all'alcolismo e di discutibile moralità in tutte le sue classi sociali, dalla nobiltà decadente alla borghesia ipocrita e perbenista, sino al contadinariato<sup>8</sup> ignorante e nullatenente. *Il disco volante* solleva il velo di immoralità e di ipocrisia mostrando come questa umanità variegata avesse, ognuno a modo proprio, cercato di porsi in relazione con l'apparire imprevisto e immanente della modernità, rappresentata da Brass attraverso la metafora dell'extraterrestre

Il critico cinematografico Fabrizio Dividi (2015) ha colto efficacemente il feroce messaggio del regista, in particolare la sua pertinace insistenza nel volere a tutti i costi ambientare la vicenda proprio in quel piccolo paese del Nordest:

«la scelta di ambientare una storia così grottesca in un paese del Veneto, nel cuore contadino (e cattolico) del profondo Nord Est, non è di poco conto. Le dinamiche sociali sono "reali" e non caricaturali (per fare un film del genere poteva bastare Cinecittà, pensarono in molti), con l'utilizzo di abitanti locali che non recitano ma esprimono semplicemente la loro cultura. Il tutto potenziato da inquadrature iniziali che esplicitano la dichiarazione di stampo "verista" delle ambientazioni, con due giornalisti Rai tra i più famosi dell'epoca che interpretando se stessi descrivono antropologicamente e con rara ferocia la comunità locale. Piero Mazzarella, autore di documentari e servizi, *star* della migliore televisione pubblica educativa di sempre e Lello Bersani, il commentatore cinematografico per eccellenza, voce storica di quarant'anni di TG in bianco e nero, appaiono in prima persona e con le loro domande, i loro impietosi silenzi e le loro tipiche smorfie sarcastiche smontano in pochi

<sup>8</sup> Il termine è di Francesco Maino (2014).

istanti le ipocrisie borghesi e la sottocultura contadina del territorio [...] In conclusione tutti, nessuno escluso, riescono ad avere uno scatto intellettuale che li affranca dal provincialismo e dallo squallore della vita quotidiana».

È interessante notare quanto la Asolo di Brass appaia distante dai racconti dell'arcadia diffusa descritta in quegli stessi anni da Giovanni Comisso, il cronista del *Veneto felice*. Nei suoi *Articoli per il volume sul Veneto*, curati postumi dall'amico Nico Naldini (1984), Comisso descrive Asolo introflessa nel proprio passato: perfetta congiunzione tra il mito romantico venato della nostalgia del «pastore (che) spinge il suo gregge verso le fonti nascoste, dalle case dei contadini (da dove) viene odore di polenta, con il fumo che esce più dalla porta che dal camino (e dove) se una fronda si muove scopre il volto di una giovinetta intenta a spiare il ritorno del dio Pan nel silenzio» e le dolcezze esclusive del *buen retiro* della élite culturale dei bei tempi andati: l'attrice Eleonora Duse, il musicista Gian Francesco Malipiero e Darius Milhaud, l'esploratrice Freya Stark, unica classe capace di godere appieno «il grande spazio della luce meridiana (che) dissolve il visitatore in un sognare estatico dal quale non vorrebbe mai più risvegliarsi» (*ibid.*). Comisso visse però abbastanza a lungo da assistere all'approssimarsi del decadimento e dell'involgarimento di quel mondo e per soffrirne delle conseguenze. Scrive Naldini (1984, p. XIX): al termine della sua vita (Comisso è scomparso nel Gennaio del 1969), «la folla motorizzata disturba le sue passeggiate dandogli degli incubi, la luce al neon e i cibi sofisticati lo tengono lontano dalle piccole trattorie che erano il suo umile convivio pieno di imprevedibilità fantastiche».

Brass e Comisso non potrebbero trasmetterci delle immagini del Veneto – sulla soglia della grande trasformazione degli anni Sessanta – più diverse e inconciliabili. Tuttavia, ci sono entrambe utili per comprendere come quella società locale si sia trasformata attraverso la contrapposizione tra un “piccolo mondo antico” che si avviava rapidamente verso la propria nemesi e la nascente classe piccolo/piccolissimo-borghese-imprenditoriale dalla marginale cultura umanistica, che si apprestava a trasformare radicalmente e – apparentemente – senza rimpianti un mondo che, a quella stessa classe, poteva solo ricordare stenti e umiliazioni. È in questo confronto, vinto implacabilmente dall'irresistibile arricchimento collettivo, che parte il racconto disciplinare del Nordest.

Si tratta di una storia ampiamente nota.

I sociologi dell'economia furono i primi a comprendere e rappresentare ciò che stava accadendo nel volgare tra gli anni Sessanta e Settanta del secolo passato, affermando che ciò che accadeva nel Nordest in termini di sviluppo non era paragonabile a nessun modello a loro noto. Una volta affinati i metodi di ricerca, fu chiaro che la particolare struttura sociale e istituzionale della società locale (veneta, ma non solo, il modello interpretativo si poteva estendere in Italia alla Toscana, all'Emilia-Romagna e alle Marche), costituiva un ingrediente formidabile per sostenere lo sviluppo produttivo basato sulle piccole imprese. Tra i numerosi ricercatori che si sono occupati di questi processi, Arnaldo Bagnasco (1977) fu senza dubbio il padre putativo. Il celebre volume *Tre Italie*, diventò una pietra miliare dello sviluppo territoriale basato sulla piccola impresa diffusa e anticipò quello che pochi anni dopo fu universalmente conosciuto come *modo di produzione flessibile* (Piore, Sabel, 1984; Harvey, 1990). Nel volume successivo, *La costruzione sociale del mercato*, Bagnasco (1988) precisò alcune delle intuizioni presenti nella ricerca precedente: l'esistenza di una forte correlazione tra l'assenza di forme di industrializzazione fordista, la presenza di precedenti rapporti di lavoro autonomo in agricoltura (mezzadria, piccola proprietà o affitto) e lo sviluppo della piccola industria. Per Bagnasco lo sviluppo della piccola impresa presentava le caratteristiche di un processo stanziale e diffusivo, fondato sull'esistenza di determinate precondizioni. Fondamentale tra queste, la presenza di nuclei familiari di dimensioni consistenti che, nel caso del Veneto, arrivavano a comprendere sino a 30 componenti. Così li descriveva Bagnasco (*ibid.*, p. 52, enfasi aggiunta):

«si trattava di vere e proprie unità produttive, con divisione interna del lavoro e strutture di autorità ben definite. Nonostante alti e bassi economici nel corso del tempo, tali famiglie erano organismi capaci di un certo controllo sul proprio destino, abbastanza autonomi da sperimentare capacità organizzative, abbastanza stabili nel tempo per sedimentare le proprie esperienze, durati abbastanza a lungo per arrivare all'appuntamento con mutate condizioni generali. *Nelle nuove condizioni essi si mostreranno ingredienti importanti per la costruzione sociale del mercato*».

I politologi, dal canto loro, spiegarono molto efficacemente, in un primo tempo, come una formidabile egemonia politica

– il parroccchialismo democristiano – si fosse rivelata capace di mettere in atto un meccanismo di regolazione tra società (locale) ed economia (sommersa) che, nel Nordest, incanalò gli interessi e le domande di rappresentanza all'interno di un tessuto associativo di ispirazione cattolica (Triglia, 1986; Guolo, 2011). Questo modello, definito da Giorgio Lago (1996, p. 26) *deregulation da canonica*, e coincidente con la filosofia spicciola del «lasciamoli fare» si è a un certo punto dimostrato inadatto a governare lo sviluppo. Ciò a causa del fatto che, nonostante il proprio profondo radicamento territoriale, la Democrazia Cristiana restava comunque un grande partito nazionale. Per questa semplice ragione, non poteva sottrarsi dall'indirizzare – su base nazionale – il proprio sostegno sia verso gli interessi dei grandi gruppi industriali, sia nei confronti del sistema finanziario, quest'ultimo in grande crescita a partire dagli anni Ottanta. Entrambi questi settori avevano i propri centri altrove rispetto al Nordest: la grande industria nel Nord-Ovest e la finanza a Milano. Pertanto, dopo il *laissez-faire* degli esordi, al Nordest è venuta progressivamente a mancare una politica economica che fosse in grado di farsi carico della domanda di servizi e di infrastrutture pubbliche, indispensabili per continuare a crescere. Parte da qui il secondo tempo dell'analisi politica. Anche in questo caso i politologi non hanno incontrato particolari difficoltà a restituire con chiarezza la transizione politica dal mite parroccchialismo democristiano<sup>9</sup> al truculento egoismo proprietario dei «padroni a casa nostra», caratteristico delle leghe indipendentiste/secessioniste che pretendono l'autonomia fiscale «le tasse dei veneti devono restare in Veneto!» e che hanno portato – con differenti sfumature e gradi di intensità – il Nordest tra i protagonisti della *querelle* internazionale sui regionalismi (Diamanti, 1996). Già all'inizio degli anni Ottanta, Mino Monicelli (1981, p. 20) aveva colto con estrema precisione il peccato originale del modello di sviluppo veneto:

«il salto che l'Italia ha vissuto per arrivare a una civiltà industriale, nel Veneto è stato più sofferto non perché più avanzato sia stato il grado di

9 In realtà, l'aggettivo "mite" appartiene più a uno stereotipo da cartolina regionale che non a un dato di fatto. Negli anni di cui ci stiamo occupando, tanto mite il Nordest non lo è stato affatto. Culla dei movimenti terroristici, «utero della rivolta» (Monicelli, 1981) e delle mai sopite rivendicazioni nazionali-ste (Wu Ming 1), il Nordest è stato storicamente attraversato da fortissime tensioni politiche.

industrializzazione, ma perché più arretrato era il punto di partenza. Non si è passati da una società già operaia a una società neo-operaia, ma direttamente da una società paleocontadina a una società industriale avanzata: il salto era così grande che non è stato sopportato».

Per quanto riguarda infine gli urbanisti, ultimi grandi autori disciplinari del Nordest, restiamo ancora un attimo sul libro di Monicelli (*ibid.*, p. 103):

«a modernizzare il Veneto, dal punto di vista dei comportamenti e del costume, più dell'industrializzazione, ha pesato il processo di crescita delle città legato a una prevalenza del terziario [...] l'urbanizzazione è stata l'unica variabile che non era prevista e controllabile, che anzi era stata sempre accuratamente espulsa».

Se riteniamo che Monicelli (che scrive, ricordiamolo, nel 1981) faccia riferimento all'industrializzazione *fordista* e al terziario come settore operante in *relativa autonomia* all'organizzazione fordista, allora possiamo concordare. Sarei comunque cauto a separare in modo chirurgico produzione e urbanizzazione. Henri Lefebvre (1974, p. 40), ha sempre sostenuto che ogni epoca abbia prodotto il proprio spazio all'interno di una specifica geografia storica plasmata sul modo di produzione (relativo al tempo e al luogo specifico) egemone. Si tratta di uno spazio che è sociale perché si manifesta sia come causa, sia come effetto dell'organizzazione sociale. Nel caso del Nordest, la variabile urbana e territoriale «non prevista e non controllabile» è, nei fatti, la risultante del modo di produzione flessibile che si è sviluppato in forma epidemica tra i centri di Vicenza, Padova, Treviso e Mestre, producendo una imponente conurbazione spontanea a bassa densità insediativa. Francesco Indovina (1990; 2009) è stato sicuramente tra gli studiosi più attivi nella comprensione, nella descrizione e nelle possibilità di governo di questo fenomeno sul piano delle trasformazioni territoriali. È a lui che si deve il termine *città diffusa* come definizione più accurata per spiegare le caratteristiche specifiche dell'esplosione territoriale del Veneto. Correttamente, Indovina distingue la nozione di città diffusa dagli immediati (e talvolta superficiali) accostamenti al modello originario, quello dell'*American sprawl*:

«[lo *sprawl*] costituisce una procedura di intervento nel territorio per rilevanti aggregati, blocchi di villette, ecc., mentre al contrario la diffusione è un fenomeno che in larghissima parte si presenta come "singolare", scelta di

single famiglie o imprese; ancora lo *sprawl* è una modalità di “costruire” città (anche se in un senso forse non condivisibile), mentre la diffusione è una modalità di modificare una situazione urbana consolidata. Inoltre, gli esiti sono completamente differenti poiché la diffusione ingloba centri e insediamenti storici ricostruendo un tessuto urbano sicuramente non identico a quello del passato ma che con quello ha fortissimi agganci, mentre lo *sprawl* è costruzione di un paesaggio completamente nuovo» (ibid., 2009, p. 22).

Distinguere tra *sprawl* e *città diffusa* è stato non solo un passaggio necessario sul piano concettuale, ma anche un ottimo punto di partenza per segnare il tratto distintivo di un originale modello di sviluppo socio-spaziale fondato sull'industrializzazione di piccola impresa, come è appunto quello del Nordest. Questa distinzione è utile non solo per i pianificatori, ma anche per i sociologi urbani (che però non se ne sono – a tutt'oggi – occupati con la dovuta assiduità) e per gli scrittori che, a differenza di questi ultimi, se ne sono invece occupati estesamente negli ultimi decenni.

La città diffusa del Nordest che è oggi sotto i nostri occhi coincide con una estesa galassia spaziale di diversificazioni funzionali (centri commerciali, fabbriche e fabbrichette, laboratori artigiani, parchi a tema, strade-mercato, *outlet factory*, villaggi satellite, villette sparse con giardino curatissimo, immancabile ulivo e sistema antintrusione di ultima generazione, cinematografi multisala, capannoni in disuso per rave party, chiese postmoderne) che, per varietà e tra-sgressione, farebbero impallidire oramai anche Robert Venturi, il celebrato teorico del *Duck and Decorated Shed*. L'indispensabile tessuto connettivo di tutta questa sostanza urbana diffusa, di altezza in media due piani fuori terra, è un intricatissimo dedalo di strade e strade secondarie, trafficatissimo e spesso inadeguato. Spingendo il giudizio si potrebbe dire che «le strade sono ciò che è rimasto dopo che lo sviluppo spaziale è stato soddisfatto». Lo scrittore-attore Marco Paolini (1999, pp. 27-29), ha raccontato con sarcasmo la situazione del Nordest di fine Millennio scorso:

«la segnaletica agli incroci è demenziale. Invece dei nomi dei comuni (ci sono) i nomi delle ditte. (A) ogni incrocio (ci sono i cartelli segnaletici di) 60 ditte e uno con il comune con nome scritto piccolo così... Se cerchi di seguire il nome di una ditta, al terzo incrocio sei finito. Tocca accostare a destra (e) domandare informazioni [...] E si resta parcheggiati a bordo strada tra due platani pelati a colonna, bloccando una fila di Tir che ti sfiorano uno a uno con le loro bestemmie diesel [...] Viaggiare qui è eccitante come sfogliare le

pagine gialle. Lungo il fianco della strada (trovi) tutto quello che non ti saresti sognato di chiedere alla vita: Punto casa, Centro casa, Linea casa, Virgola casa, Duepunti. Il Paradiso del compressore, il Purgatorio della marmitta, l'Inferno del paraurti. Non solo pelle grassa, l'Altra forfora. Fai da te giardinaggio, fai da te hobby, fai da te sesso [...] In dieci venti chilometri non c'è più niente che ti dica questo è Veneto, né architettura, né nomi, né vestiti, né lingua» (Paolini, 1999. pp. 27-29).

Ciò che sfugge alle maglie dell'analisi dei sociologi dell'economia, dei politologi e degli urbanisti è la natura in-trinsecamente dialettica tra la società e lo spazio o, in altre parole, il fatto che, all'interno delle società capitalistiche, i lavoratori (gli operai, gli impiegati, gli imprenditori, gli industriali) sono incessantemente all'opera per produrre la propria geografia storica. Tuttavia, essi non lo fanno all'interno di circostanze da loro completamente determinate, anche nel caso in cui essi abbiano svolto un ruolo decisivo nel produrre queste stesse circostanze (cfr. Harvey, 1989, trad. it., p. 123). Detto ancora più semplicemente: qualunque formazione sociale stabilisce una relazione di reciprocità e di dominazione a due vie con i propri prodotti – siano essi materiali, spaziali o simbolici – e si scopre inevitabilmente dominante e dominata delle/dalle sue stesse creazioni. Rispetto a questa relazione, il Nordest non ha fatto eccezione.

In questa idea di dominazione si aprono numerosi spazi di lettura sociale ancora completamente inesplorati. Francesco Maino (2014), in *Cartongesso*, trasferisce e attualizza molto efficacemente il concetto mutazione antropologica sviluppata da Pier Paolo Pasolini (1975) nei suoi *Scritti Corsari*. Maino ipotizza che il passaggio epocale del Nordest sia leggibile in modo peculiare nelle trasformazioni dei corpi e, allo stesso tempo riferisce in modo grottesco gli esiti della reciprocità attraverso la quale gli individui dominano e sono dominati dalle loro creazioni:

«[...] il *capannoide*, un corpo bianco di ottantacinque (85) chilogrammi, di massa prevalentemente grassa, nata dal ventre scenografico e piatto del capannone, morto dopo una gestazione di trentacinque (35) anni, dieci (10) anni di modelli Cud, dieci anni (10) di contribuzione: è *l'uomo senza profondità*, che vota per la *Tega Nord* o l'*Imega Nord* o il *PdR* (Partito della Rucola), il cui pregio principale è quello d'esser *ab origine* incapace di reazioni e resistenze, perennemente appagato dalla *busta-paga* [...] Il capannone è maschio, a-ideologico, confortante: la sua necessaria coniugazione al femminile è la *casetta* nella *nuova* zona residenziale appunto. Casetta o gruppi di casette: è lo stesso. L'importante è la sua funzione altrettanto performante e terrificante: la costruzione della femminina, la necessaria moglie del *capannoide*, una creatura

bio-meccanica di trent'anni (30), bianca anch'essa, indoeuropea, fieramente incolta, dalle nuove forme femminili, i-gambi-affusolati-i-piccoliseni-il-culetto-loffio-il-ventrepiatto-ficapuerile-depilata, come sono puerili d'altronde tutti gli elementi, colonnine, timpani simbolici, che caratterizzano la facciata della casetta in cui vive la femminina con il suo *capannoide*».

La scrittura di Maino mette in scena – a modo suo – una rappresentazione plausibile della vita quotidiana nella città diffusa del Nordest. Ad alcuni una simile affermazione potrà apparire eccessiva. Ciò nondimeno, così come David Byrne costruiva in Virgil l'idealtipo della città di provincia americana degli anni Ottanta e così come Indovina preci-sava le differenze (morfologiche) tra la città diffusa e lo *sprawl*, dobbiamo sinceramente ammettere che, in fatto di vita quotidiana nel Nordest, ne sappiamo veramente poco. Oltretutto, non disponiamo né di "classici" dell'analisi sociale, come gli studi di Herbert Gans (1967) in *The Levittowners*, né di storie di vita come quella di Frank e April Wheeler, descritta da Richard Yates (1961) in *Revolutionary Road* o della trentennale saga dell'*everyman* americano, Frank Bascombe, *alter ego* dello scrittore Richard Ford (2006), né di serie televisive come *Desperate Housewives* (Cherry, 2004-2012), che raccontano la vita di un gruppo di donne della *middle class* statunitense segregate nelle confortevoli residenze suburbane di *Wisteria Lane*<sup>10</sup>. Con le conoscenze attualmente disponibili possiamo solamente intuire e ipo-tizzare che sarebbe un errore trasferire dei modelli caratteristici degli stili di vita americani ai residenti nella città diffusa del Nordest. Probabilmente, perché condividiamo sia le osservazioni di Monicelli su menzionate, sia quelle di Indovina. Così, non appena portiamo lo sguardo oltre gli steccati disciplinari, ci accorgiamo che le cose da vedere, da capire e da descrivere sono assai più numerose di quelle che le liturgie della sociologia ortodossa riescono a farci intravedere.

Nel caso specifico del Nordest, accogliendo la prospettiva teorica secondo la quale ogni discontinuità crea nuove opportunità, ma anche conseguenze sociali ed effetti inattesi, possiamo allora osservare che, a fronte del successo economico generalizzato, emergono alcune criticità che riguardano la vita quotidiana e le relazioni sociali dei residenti. Si tratta di questioni di un certo rilievo

<sup>10</sup> Sui rapporti tra letteratura e suburbanizzazione (nel contesto anglosassone), cfr. Huq (2013); Knapp (2014).

che, tuttavia, non sono ancora state adeguatamente studiate e, forse, addirittura comprese. A parziale compensazione di questa lacuna e, correlativamente, alla carenza di dati conoscitivi specifici al riguardo, possiamo giovarci del fatto che, negli ultimi dieci-quindici anni è andato affermandosi all'attenzione del vasto pubblico un eterogeneo corpus di romanzi e di film che hanno posto al centro della propria narrazione il Nordest con i suoi abitanti, le loro relazioni e le loro vicissitudini e con i paesaggi residenziali e industriali, entrambi (persone e luoghi) profondamente segnati dal modo di produzione degli ultimi anni. Nella loro diversità, queste produzioni scavano dentro il Nordest degli ultimi decenni e condividono numerosi tratti di una realtà sociale scivolata nel disagio esistenziale. Di fronte a queste testimonianze, si sarebbe portati a dire che, per il Nordest, uno dei principali effetti perversi del raggiunto benessere economico sia rappresentato dalla correlazione inversa tra il duro lavoro, il reddito e la felicità individuale. Tale effetto è percepibile mettendo al centro dell'attenzione la vita quotidiana delle persone, dissociandole, per una volta, dalla loro identità di *self-made-entrepreneur* che, come una sorta di gabbia concettuale, ha condizionato buona parte dell'analisi sociale degli ultimi decenni. Per scrittori e registi le manifestazioni tangibili del malessere che attanaglia il Nordest sono rintracciabili nella perdita del senso di continuità esistenziale con le proprie tradizioni, nel dilagare dell'ansietà e nell'impoverimento delle relazioni interpersonali, nel ripiegamento nella sfera privata, nella banalità degli affetti, negli eccessi e nel mercimonio sessuale, nel dilagare del terziario internazionale della malavita organizzata, attirata dall'El Dorado dell'arricchimento facile, del lavoro in nero e dall'usura<sup>11</sup>. Tutti questi sin-tomi sono vissuti e rappresentati entro una scena sprofondata nella dispersione delle relazioni sociali e spaziali: una diffusa autosegregazione esistenziale, punteggiato dagli onnipresenti dispositivi di sorveglianza.

---

<sup>11</sup> Il riferimento preciso a questi autori e alle loro opere costituisce l'ipotesi di base del ciclo di incontri che lo scrivente ha organizzato a Venezia nei mesi di Ottobre e Novembre 2017, intitolato *La distruzione letteraria del Nordest*. Hanno partecipato gli scrittori: Romolo Bugaro (autore di *Effetto domino*), Massimo Carlotto (autore di *Arrivederci amore, ciao*), Francesco Maino (autore di *Cartongesso*) e Vitaliano Trevisan (autore di *I quindicimila passi* e attore principale e sceneggiatore del film *Primo Amore*, per la regia di Marco Garrone).

Tanta negatività necessita di essere compresa. Un modo per farlo è inoltrarsi nelle descrizioni e negli strati più pro-fondi della realtà sociale che provengono dalla letteratura.

**Vitaliano Trevisan: il perturbante domestico del Nordest. Una personale (mis)lettura**

«Le grandi forze sociali del mondo balzachiano non sono entità immote da osservare appunto come “sfondo” di una vicenda, ma agenti direttamente coinvolti nella trama, producono la trama, e ciò che appare in primo piano non è altro che la risultante, spesso in-consapevole, del loro movimento»

Franco Moretti, 1986

Quando affermiamo di saperne poco sulle conseguenze sociali del modello di sviluppo del Nordest degli ultimi decenni, intendiamo dire che – come sociologi – non siamo in grado di trovare risposte soddisfacenti a interrogativi molto semplici del tipo: «fino a che punto il diffuso incremento di benessere materiale ha reso più felici i residenti?»; «Come sono cambiati i tratti permanenti delle loro esperienze emotive?»; «Si sono affermate nuove identità sociali, più fluide ed eterogenee rispetto alle classi sociali?», come ipotizza Sennett (1999) in *The Corrosion of Character?* Ancora: «in che modo e con quali conseguenze la suburbanizzazione ha modellato gli stili di vita e la quotidianità dei residenti?». Oppure: «l'addomesticamento delle aree periurbane, punteggiate di villette con giardini curatissimi e sofisticati dispositivi satellitari di sorveglianza, dovrebbe essere considerato come uno spazio sicuro e protetto nel quale si annida la nuova borghesia o, piuttosto, si tratta della quintessenza delle paure e delle ansietà di un ceto di recente formazione che non si sente completamente a proprio agio all'interno degli spazi in cui si è volontariamente recluso?».

Occuparci di questioni del genere implica accantonare l'idea che un'analisi sociale del Nordest debba essere necessariamente condotta attraverso le lenti schumpeteriane dell'imprenditore-innovatore, illudendosi in questo modo di soddisfare la parte di più consistente delle possibilità esplicative, ma al costo di eliminare tutti quegli indizi che ci rimandano all'immagine di una società che si è trasformata in una moltitudine di solitudini. Ovvero: la comprensione è possibile ignorando la dilagante tendenza degli individui a stabilire delle relazioni con i propri simili solo attraverso il denaro? Oppure volgendo altrove lo

sguardo nei confronti della piattezza delle vite quotidiane imprigionate negli spazi pacchiani della suburbanizzazione, veri e propri contenitori di corpi in preda al malessere esistenziale? Le scienze so-ciali hanno la loro parte di responsabilità in questi silenzi. Storicamente disinteressate nei confronti di siffatte ansietà, le scienze sociali preferiscono oggi concentrare la propria attenzione su “questioni di importanza fondamentale” o “emergenziali” quali – per citarne solo alcune tra le più gettonate: le misure di contrasto alla recessione economica; i flussi oramai fuori controllo delle migrazioni planetarie; l’integrazione sociale; i cambiamenti climatici, le inondazioni, la siccità, i terremoti. Occuparci, invece, delle questioni su menzionate implica assegnare un peso scientifico ed empirico a emozioni quali la felicità, la noia, l’inquietudine, il perturbante. Ciò significa prestare attenzione a spazi ed esperienze deliberatamente oscurate, rimosse o ripiegate nella soggettività a causa di schiacciati dinamiche sociali.

L’ipotesi che intendo accennare in questo paragrafo conclusivo si basa sulle considerazioni dello storico Anthony Vidler (1992) e ipotizza che, all’interno delle mura domestiche della città diffusa nella quale si è autosegregato il nuovo ceto medio del Nordest, alberghi un’atmosfera<sup>12</sup> di straniamento e di ansietà che testimonia una insicurezza fondamentale: quella «di un gruppo sociale di recente formazione che non si sente a casa a casa propria». Questa atmosfera è perturbante nel senso definito da Sigmund Freud (1919): si tratta della trasformazione di qualcosa che è familiare in qualcosa di diverso, collegato alla riemersione di fatti del passato che sono stati rimossi e che avrebbero dovuto restare nascosti<sup>13</sup>. Nel caso della periferia suburbana del

---

12 Intesa come una modalità indeterminata di “eccesso affettivo” attraverso la quale possono essere create delle intense relazioni spazio-temporali. Cfr. Anderson, Wylie (2009).

13 Nel suo saggio, Freud ha ricostruito l’etimo della parola “perturbante” in differenti lingue straniere, rilevando importanti differenze. Per esempio, in italiano esiste un solo significato coincidente con *lugubre*, *sinistro*, *sospetto*, *ambiguo*. Si tratta di termini che rimandano a una sensazione di inquietudine, turbamento e disagio. In tedesco, invece, la parola *heimlich* (che ha il proprio contrario di *unheimlich*), ha un doppio significato. Il primo appartiene alla casa, alla famiglia, al focolare domestico. Il secondo riferisce a: nascosto, tenuto celato in modo da non farlo sapere agli altri. Quindi, *heimlich*, tra le sue numerose sfumature di significato, ne ha anche una (la seconda) che quasi coincide con il suo contrario: *heimlich* diventa così *unheimlich*. Già all’inizio del XX Secolo, Friedrich Schelling (1907) ne la *Philosophie der Mythologie*

Nordest, tuttavia, avrebbe poco senso cercare questa atmosfera per-turbante entro gli spazi architettonici delle villette, come si faceva nelle case stregate della letteratura romantica del diciannovesimo Secolo, perché, secondo Vidler (2006, p. 13, ed. or. 1992): «the uncanny is not a property of space itself, nor can it be caused by a particular spatial conformation (the uncanny) is a representation of a state mental projection that erases the boundaries between real and unreal to cause disturbing ambiguity, a slippage between sleep and wake-fulness».

Seriprendiamo in sintesi le considerazioni di Mino Monicelli (1981, p. XX) sull'irruenza che ha caratterizzato la modernizzazione del Nordest: «la rottura col sistema tradizionale qui si è presentata in un modo più esacerbato perché si parte da una base più radicale. Certi processi, che in altri casi si sono svolti in due secoli, nel Veneto sono avvenuti nello spazio di vent'anni», dobbiamo mettere in conto che un simile percorso non avrebbe potuto realizzarsi se non attraverso importanti rimozioni. Nell'arco dei vent'anni indicati da Monicelli, la famiglia appoderata di stampo patriarcale è diventata un'azienda che opera sui mercati mondiali (Stella, 1996), che talvolta si arrangia ricorrendo al lavoro irregolare e, in alcuni casi limite attraverso connessioni mafiose, e talvolta smaltisce illegalmente i propri rifiuti contaminati nelle innumerevoli terre dei fuochi situate nei vari Sud del pianeta<sup>14</sup>. La solidarietà parrocchiale delle casse rurali e delle banche locali si è trasformata in cricca di ambizioni inconfessabili e di segrete malversazioni legalmente *borderline*, di cui a volte leggiamo sulla cronaca giudiziaria<sup>15</sup> (De Cilia, 2016), mentre il paesaggio secolare idolatrato da Zanzotto e da Comisso si offre esanime allo sguardo, crivellato da una galassia di sostanza edilizia svuotata dalla recente crisi (Gastaldi et al., 2015).

Sotto questo riguardo, il perturbante domestico può essere una fertile prospettiva di ricerca per analisi interessate a cogliere alcuni degli effetti sociali attribuibili a queste rimozioni. Per esempio, indagando le complesse relazioni che si stabiliscono tra edifici e corpi. Il territorio post-domestico della città diffusa

---

sosteneva che è *unheimlich* «tutto ciò che avrebbe dovuto rimanere segreto, nascosto e che, invece, è affiorato».

14 Conversazione personale con Massimo Carlotto.

15 Il riferimento è, ovviamente, al recente *default* di due banche venete: Veneto Banca e Popolare di Vicenza Cfr. Crema (2016).

nel Nordest, con la sua psicopatologia della vita quotidiana, ricorda – senza particolari effetti distopici – l’analisi condotta da Freud sugli effetti disruptivi dei corpi smembrati. In questo mare grigio di emozioni represses, nascoste e ignorate, la letteratura e il cinema offrono un contributo fondamentale per lo sviluppo della mia tesi. Nel vasto panorama letterario fiorito negli ultimi due decenni nel Nordest, concentrerò la mia attenzione sugli eventi narrati nel film *Primo Amore* diretto da Matteo Garrone (2004) con lo scrittore Vitaliano Trevisan nel ruolo di attore protagonista e di sceneggiatore e nel libro *I quindicimila passi*, di Trevisan (2007). Entrambe le opere sono ambientate in nella città di Vicenza e nel territorio circostante. *Primo amore* ci racconta molto di più di una morbosa e patologica storia d’amore, mentre *I quindicimila passi* ci immerge sino dall’inizio nel malessere ossessivo di uno schizofrenico per via delle sue confessioni e delle continue allusioni alla pazzia e al suicidio.

In *Primo amore*, il solitario e introverso Vittorio – da anni in cura psichiatrica – è un orafo vicentino che ha ereditato il piccolo laboratorio dal padre. Vittorio produce con le proprie mani degli esili gioielli antropomorfi che assomigliano alle sculture di Alberto Giacometti e, attraverso un sito Internet per cuori solitari, incontra Sonia, giovane ed estroversa commessa di giorno in un negozio del commercio equo e solidale e la sera modella di nudo per gli studenti dell’Accademia delle Belle Arti. Tra i due nasce una relazione che si caratterizza da subito per lo stretto controllo di Vittorio sul corpo di Sonia che, per soddisfare il suo amante deve dimagrire. Nonostante la loro apparente incompatibilità caratteriale, Sonia si sottopone alla dieta feroce impostata da Vittorio e lentamente diviene l’oggetto di coercizione nelle mani dell’orafo che solo nella magrezza anoressica sarà in grado di riconoscere il segno unico e tangibile dell’amore. La storia prosegue nel sadico tentativo di Vittorio di fare raggiungere al corpo di Sonia la soglia fatale dei quaranta chilogrammi e assiste alla regressione sociale dei due protagonisti che a poco a poco recidono i rispettivi legami con il mondo esterno. Vittorio è abbandonato dai suoi due operai, stanchi di essere lasciati soli a decidere. Sonia lascia il lavoro di modella all’Accademia perché non si riconosce più nei ritratti degli studenti che sempre più ricorda i corpi deformati di Egon Schiele. La follia inizia a farsi strada nelle loro menti: entrambi si convincono che solo una tale relazione possa soddisfare pienamente la loro necessità

di sentirsi speciali nei confronti del resto del mondo. Sino alla fine, tragica e grottesca<sup>16</sup>.

*Primo amore* non è solo un film permeato di referenze foucaultiane per via dei richiami al corpo come strumento per l'esercizio del potere. Il film fa riferimento a esperienze e situazioni che necessitano di essere spiegate non solo attraverso le lenti della psichiatria. Non a caso, le periodiche visite di Vittorio dall'analista ci appaiono, nella loro rappresentazione, abbastanza inusuali nei modi: come se il regista volesse informarci della marginalità delle vicende cliniche nei confronti dell'economia complessiva della narrazione.

Lo spazio si rivela da subito una importante chiave interpretativa. La relazione malata di Vittorio e Sonia si sviluppa all'interno di un'ambientazione claustrofobica e oppressiva. La casa-laboratorio di Vittorio è protetta lungo tutto il suo perimetro da una doppia cancellata, le finestre si chiudono con serrande metalliche e pesanti inferriate che rendono il tutto più simile a un carcere che a un'abitazione. Le rare riprese in esterno mostrano la città di Vicenza fredda e inospitale; le strade sono percorse da una folla *blasé* che pensa solo ai fatti propri. Le uniche relazioni sociali di Vittorio sono lavorative e fallimentari. La struttura medica dove egli incontra il proprio analista è lugubre. La casa-torre sui colli veneti, acquistata per costruire il proprio rifugio con Sonia nella loro crescente follia, è in posizione elevata e isolata dal mondo. Se quest'ultimo luogo – per via della sua geografia<sup>17</sup> – poteva dare allo spettatore la speranza di un

<sup>16</sup> *Primo amore* è il libero adattamento di una vera storia raccontata da un rivenditore antiquariato bresciano che, nel 1997, ha pubblicato un libro biografico intitolato *Il cacciatore di anoressiche*. Nella pubblicazione, Marco Mariolini – questo il suo vero nome – racconta la storia della sua parafilia ossessiva nei confronti delle donne anoressiche, che egli manipolava in modo da farle dimagrire drasticamente. Mariolini si denunciò pubblicamente in diverse occasioni dopo la pubblicazione del libro, dichiarando di essere un mostro e che ciò che aveva scritto corrispondeva a verità e non a finzione letteraria. Ciò nonostante, all'epoca della sua uscita, il libro non destò particolare interesse da parte dei lettori, né suscitò l'interesse della magistratura e il disperato appello di Mariolini restò inascoltato. L'anno successivo, Mariolini fu arrestato per avere ucciso con ventidue coltellate Monica, la sua fidanzata, che lo aveva lasciato e non voleva più tornare con lui. Durante il processo, il "cacciatore" rifiutò di dichiararsi incapace di intendere e di volere e affermò che, se rilasciato, avrebbe reiterato le proprie azioni. Fu condannato a una pena di trent'anni di reclusione che sta scontando nel carcere di Pavia.

<sup>17</sup> Come specifica l'agente immobiliare che vende la casa-torre a Vittorio, si tratta di un colle nei pressi dei celebri castelli di Giulietta e Romeo

barlu-me di luminosità e di paesaggi aperti, la sceneggiatura smentisce subito questa fantasia, disegnando un ambiente ostile, circondato da alti alberi che non permettono alla luce del sole di penetrare e illuminare gli ambienti.

L'intero film è modellato intorno a una relazione problematica tra interno ed esterno. Le case-prigione in cui vive segregato Vittorio, la prima protetta da inferriate che la escludono definitivamente da qualsiasi interazione con lo spazio pubblico, la seconda circondata da alberi che ne impediscono il godimento del paesaggio, sono degli indicatori del mondo emozionale di Vittorio (e, in modo coercitivo, di Sonia). Sia nel caso di *Primo amore*, sia nel caso de *I quindicimila passi* – di cui diremo di seguito – lo spazio domestico rappresenta un'interfaccia antropologica che non solo media, ma soprattutto determina le relazioni di Vittorio e di Sonia tra il modo interno e quello esterno. Film e libro, inoltre, alludono esplicitamente alla vita quotidiana nel Nordest: i riferimenti, infatti, sono troppo marcati per considerare Vicenza semplicemente come il luogo neutrale entro il quale si consuma il dramma della follia di due amanti. Tutta la struttura narrativa del film allude a una precisa geografia umana: la parlata vagamente dialettale, affaticata e strascicata di Vittorio è tipica della provincia veneta. Gli spazi urbani – la stazione degli autobus di Vicenza, l'eremo sui colli e, nel caso de *I quindicimila passi*, i precisi riferimenti a vie e luoghi di Vicenza e dintorni sono troppo espliciti per non essere intenzionali. Si direbbe che le vicende di Vittorio e di Thomas, i protagonisti del film e del libro, piuttosto che *agire nello spazio*, siano *agite dallo spazio*.

A una visione superficiale sembrerebbe che Trevisan reciti male la propria parte. In realtà, se si considerano i contenuti del film entro una prospettiva allargata e la recitazione scollegata dall'atto di recitare una parte, allora si rendono disponibili ulteriori opzioni interpretative. In *Primo amore* Trevisan non recita un ruolo, non impersona Vittorio: semplicemente recita se stesso. Trevisan è prima di tutto uno scrittore di libri inquietanti nei quali il confine tra le vicende dei personaggi e la vita dell'autore è molto tenue. Nel libro *I quindicimila passi*, il protagonista Thomas Boschiero, è uno psicopatico ossessivo che, nella sua completa solitudine di *flâneur* pazzo, conta i passi del suo vagabondare nei paesaggi tipici della più inospitale modernità tipica del Nordest. Contare i passi, ci avverte Thomas, è un'attività impegnativa: basta un

nonnulla per perdere il conto. Per questo motivo, è tassativo mantenere la concentrazione e non distrarsi per nessun motivo. Meno che mai, avere contatti con le persone che si incontrano per strada. Contare i passi è uno stratagemma per isolarsi dal mondo. Ciò, tuttavia, non ostacola il flusso ossessivo dei pensieri del protagonista: si tratta di un labirintico viaggio nell'orrore, da cui fuoriescono personaggi bizzarri e paesaggi devastati. Nei quindicimila passi che separano l'abitazione di Thomas dalle rovine di quella che fu la residenza di famiglia sui colli (anche in questo caso, come nel film, Trevisan ci rende partecipi di un vano tentativo di estraniamento attraverso il movimento ascendente del proprio corpo), il protagonista si abbandona a «un soliloquio disincantato, cinico e poli-ticamente scorretto: un monologo visceralmente violento e gelidamente accorato, che non risparmia niente e nessuno» (Cortellessa, 2016).

Così Thomas:

«Questo Paese di merda, questo Stato di merda [...] Questa città circondata da una campagna nebbiosa che non è altro che il confuso ricordo di una vera campagna, distrutta dalle zone artigianali e residenziali [...] Questa città in cui certamente ci sarà una via Aldo Moro, così come esiste in qualsiasi altra città italiana, piccola o grande che sia [...] Questa città le cui strade sono sempre piene di corpi di animali morti, gatti schiacciati o rischiacciati, topi spiaccati, uccelli appiattiti, porcospini, a volte persino scoiattoli, una volta persino una volpe [...] Vicenza, questo schifo cattolico democratico artigiano industriale [...] Questo disgustoso buco di provincia, pieno solo di persone ottuse, pericolose e pericolosamente malvagie [...] I dintorni di Vicenza restano luoghi malsani e insicuri, insidiosi, pericolosi e spesso retrogradi [...] Vi sono dei periodi spesso d'estate ma anche d'inverno in cui l'aria è assolutamente ferma e ferma rimane per giorni, a volte per delle settimane [...] L'unica cosa che arriva fino al cielo in questo buco di provincia è la puzza del cattolicesimo [...] Tutta l'architettura vicentina non è che una avvilente architettura di provincia, che ha perso per strada anche il minimo decoro di facciata. Siamo circondati da case color cremino, da condomini color nocciolina, da residence giallini e marroncini. Mai il giallo, giallino. Mai il verde, verdino. Mai il celeste, celestino [...] Ci si abitua a tutto, camminando verso il centro di Vicenza. Ci abituiamo a qualsiasi cosa, perché siamo più malleabili e deformabili di quanto siamo disposti ad ammettere [...] il territorio è dominato da una nevrastenia di ordine superiore, perennemente costretto sulla difensiva da un latente, ma costante, stato di assedio, e a questo sco-po fortificato e il più possibile isolato» (Trevisan, 2004, *passim*).

Così il rapporto di Thomas con l'ambiente esterno. Per quanto riguarda gli interni, questi sono la quintessenza dell'insospitalità. Della casa di abitazione in Via Dante Thomas non dice un

gran che. Quanto basta, tuttavia, per farci intuire alcuni tratti dell'inconscio sfrattato<sup>18</sup> del protagonista:

«ho deciso più di una volta di andarmene, di prendere il mare e andarmi ad arenare in qualche parte del mondo, la più lon-tana possibile da questa casa che a volte sembra soffocarmi [...] in fin dei conti [...] niente mi trattiene, niente e nessuno. E se niente e nessuno mi trattiene, e anzi tutto e tutti mi respingono, per quale ragione dovrei restare? [...] Perché invece di sprecare incalcolabili riserve di energia al solo scopo di tenermi lontano e tenere lontana tutta la gente che popola il vicinato, perché, invece, non porre fra loro e me la maggiore quantità di spazio possibile? [...] *Scomparire*, urlai quasi, guardando-mi nello specchio del guardaroba, *scomparire*. Ma non sono mai scomparso; non me ne sono mai andato. Mi sono arenato nei corridoi di questa casa».

La vecchia casa di famiglia, in strada della Commenda, sui colli Berici, completamente in rovina e invasa dalla vegetazione – «La casa nel parco nella casa» è il titolo del paragrafo dedicato al compimento dei quindicimila passi che la separano dalla casa di via Dante – è composta da «due corpi di fabbrica alti due piani, dalle facciate simmetriche, divisi al loro centro da una torre in mattoni di quattro piani». Arrivato a destinazione, Thomas scopre che il suo inesistente fratello-*alter ego*<sup>19</sup> ha ristrutturato la torre e solo quella, lasciando tutto il resto della casa nello stato in cui si trovava. Dalla descrizione di Thomas, il risultato finale sembrerebbe una sintesi tra la casa Usher descritta da Edgar Allan Poe (1938) e l'opera di un architetto decostruttivista:

«la cosa più sorprendente era la vista attraverso le lastre laterali: i muri che dividevano la torre dalle due ali della casa erano stati demoliti e sostituiti con lastre di cristallo, così che dalla torre, all'interno della quale mi trovavo, si aveva una vista dell'interno delle due ali della casa diroccata, che racchiudevano la torre. *Due sezioni verticali parallele*, pensai, cominciando a capire, due effettivi tagli verticali, paralleli e opposti, reali, e perciò brutali, di uno stato di fatto. Nessun compromesso, pensavo guardando la casa attraverso la parete di sinistra. *Un'azione, e un pensiero cristallizzato in quell'azione*».

L'inesistente fratello-*alter ego* di Thomas aveva segretamente

<sup>18</sup> Il termine è preso a prestito da Gaston Bachelard (1957, tr. it, 1975, p. 38) che lo utilizza per sostenere che in casa «l'inconscio e alloggiato bene, felicemente [...] la psicoanalisi viene in aiuto degli inconsci sfrattati [...] per accompagnare la psicoanalisi nella sua salutare azione occorrerebbe intraprendere una topografia di tutti gli spazi che ci chiamano fuori da noi stessi»,

<sup>19</sup> Solo alla fine del romanzo si scoprirà che il fratello di Thomas è realmente esistito, ma è morto insieme alla madre all'età di cinque anni, entrambi investiti dall'automobile guidata da un ubriaco.

infettato la vecchia casa – come un parassita fa con il proprio ospite – con una protesi architettonica nel tentativo di stabilire una connessione tra il proprio inconscio disturbato e il suo *habitat*. Per noi lettori, la sensazione di perturbante domestico che aleggia durante la visita di Thomas nella casa diroccata rappresenta l'efficace metafora di una condizione sociale fundamentalmente invivibile. Lo straniamento che proviamo sembra riferibile all'incedere del tempo (e – nello specifico di cui ci stiamo qui occupando – della storia sociale del Nordest) che: «while sweeping away the past to make room for the future, it remained necessarily uncertain about the present» (Vidler, 1992).

Sotto questo riguardo, un certo tipo di disagio tipico del Nordest si manifesta nello sguardo gelido e immobile di Vittorio in *Primo amore* e nello spaesamento delirante di Thomas ne *I quindicimila passi*: si tratta del perturbante che si nasconde negli interni inospitali e negli esterni algidi e senza qualità e trova nella precisa descrizione dei luoghi e nella cantilena veneta una efficace cassa di risonanza. Se forziamo l'interpretazione, si potrebbe dire che non ci troviamo di fronte a storie crude ambientate in un luogo ben preciso, ma siamo testimoni della spogliazione di un luogo – la provincia veneta ricca ma svuotata di senso – che rende palpabile il vortice di angoscia e di costrizione in cui i protagonisti sono sprofondatai. L'iperrealismo veneto dei lavori di Trevisan contribuisce a caratterizzare le storie rappresentate: la lussureggiante ma isolata campagna, l'assillante oscurità del laboratorio orafo, la desolazione dell'immenso *sprawl* e l'anonimità delle vie cittadine affollate di persone incapaci di condivisione affettiva, perché prede del loro materialismo bulimico. Nelle vicende di Vittorio e di Thomas, il perturbante appare come un effetto delle paure borghesi: si tratta di un disagio che si annida nella concreta sicurezza materiale. Tale sicurezza, però, non è dato trovarla né nei nuovi spazi pubblici dove tutte le tradizioni locali e i legami comunitari sono stati interrotti, né nella domesticazione dello spazio privato che diventato un'estensione della mente, non conosce limiti alla propria introversione.

Se volessimo concludere utilizzando i termini di Freud (*cf. supra*, nota 13), potremmo osservare che, nell'esperienza dei personaggi di Trevisan, l'ipotesi di rimozione come chiave interpretativa per leggere alcune vicende del cosiddetto

“modello Nordest”, è leggibile nel passaggio che separa la casa accogliente dalla casa stregata. La casa, che dovrebbe essere riparata accogliente (*heimlich*), è invece segreta, oscura, esposta e colma di terrori, fino a coincidere con il suo contrario (*unheimlich*).

Questa ipotesi – che descrive una condizione sociale di non poco conto – indica un metodo di analisi e un possibile campo di ricerca per l’analisi sociale che si ponga come obiettivo quello di leggere e di spiegare le cosiddette (e neglette) «conseguenze sociali del modello di sviluppo del Nordest»: partire da alcuni sintomi leggibili nei corpi rimasti intrappolati negli spazi domestici della città diffusa.

### Bibliografia

Anderson B., Wylie J. (2009). On Geography and Materiality. In *Environment and Planning A, Economy and Space*, vol. 41, pp. 318-335.

Auster P. (1986). The Locked Room, in Id. (1990) *The New York Trilogy*. New York: Penguin Books (tr. it. 2004).

Bachelard G. (1957). *La poétique de l'espace*. Paris: Les presses universitaires de France (tr. it., 1975).

Bagnasco A. (1977). *Tre Italie. La problematica dello sviluppo territoriale italiano*. Bologna: Il Mulino.

Bagnasco A. (1988). *La costruzione sociale del mercato*. Bologna: Il Mulino.

Bagnasco A. (1992). Introduzione all’edizione italiana. In U. Hannerz, *Esplorare la città. Antropologia della vita urbana*. Bologna: il Mulino.

Banks M. (1990). Talking Heads and Moving Pictures: David Byrne’s True Stories and the Anthropology of Film. *Visual Anthropology*, vol. 3: 1-9.

Becker H. S. (2007). *Telling About Society*. Chicago: University of Chicago Press.

Benjamin W. (1986). *Parigi capitale del XIX Secolo*. Torino: Einaudi.

Blanchot M. (1955). *L'espace litteraire*. Paris: Gallimard (tr. it. 1975).

Bloom, H. (1997). *Una mappa della dislettura*. Milano: Spirali (ed. or., 1976).

Borelli, G. (2015). Gentleman, Professional and Profiteer. Production of Space and Real Estate Community. In N. Costa,

- M. Melotti, a cura di, *Mobilities and Hospitable Cities*. New York: McGraw Hill.
- Borelli (2016a). Attraverso il mainstream degli studi di comunità: identità, luoghi e rappresentazioni. *Sociologia Urbana e Rurale*, n. 110: 86-107.
- Borelli, G. (2016b), Veneto (in)felice: la distruzione letteraria del Nordest. *Veneto e Nordest*, Vol. 46, n. 2: 9-48.
- Borelli, G. (forthcoming), Digging Around Heidegger, Benjamin and Lefebvre: Prolegomena to the Philosophical Oriented Research on Boredom. *Qualitative Sociology Review*.
- Bourdieu, P., Wacquant, L. (1992). *Réponses. Pour une anthropologie réflexive*. Paris: Éditions du Seuil (tr. it., 1992).
- Brass, T. (1964). *Il disco volante*, Roma : Cinemat.
- Broch, H. (1936). *James Joyce und die Gegenwart, Rede zu Joyces 50 Geburtstag*. Wien: Herbert Reichner (tr. it. 1983).
- Byrne, D. (1986). *True Stories*. London: Faber & Faber.
- Calvino, I. (1972). *Le città invisibili*. Torino: Einaudi.
- Cherry, M (2004). *Desperate Housewives*. New York: ABC Studios.
- Comisso, G. (1984). *Veneto Felice*, a cura di N. Naldini. Milano: Longanesi.
- Cortellessa, A. (2016). Vitaliano Trevisan, ciccione «at work» tra la spazzatura e l'oro. *Tuttolibri*, 4 giugno.
- Coser, L. A. (1972). *Sociology Through Literature*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall.
- Crema, M. (2011). *Banche rotte. I giorni bui di Veneto Banca e della Popolare di Vicenza*. Portogruaro: Nuova Dimensione.
- De Cilia, N. (2016). *Uno scandalo bianco*. Rubbettino: Soveria Mannelli.
- Deleuze, G., Guattari F., (1972). *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*. Paris : Éditions de Minuit, (tr. it. 1975).
- Diamanti, I. (1996). *Il male del Nord. Lega, localismo, secessione*. Roma: Donzelli.
- Dividi, F. (2015). A bordo del Disco volante. La fantascienza entomologica di Tinto Brass. <http://www.massmedio.com/recensioni/a-bordo-del-disco-volante-la-fantascienza-entomologica-di-tinto-brass.html>
- Ford, R. (2006). *The Lay of the Land*. New York: Alfred A. Knopf (tr. it., 2008).
- Foucault, M. (1969). *L'archéologie du savoir*. Gallimard, Paris (tr. it., 1969).
- Freud, S. (1919). Das Unheimlich. *Imago*, vol. 5-6: 297-324 (tr. it.

1969).

Derrida, J. (1967). *De la grammatologie*. Paris: Edition de minuit. (tr. it. 1969).

Gans, H. (1967). *The Levittowners. Ways of Life and Politics in a New Suburban Community*. New York: Pantheon Books (tr.it., 1971).

Garrone, M. (2004). *Primo amore*. Roma: Fandango.

Gastaldi, F., Bristot, Y., Stefani, A. (2015). Territori postmetropolitani ed effetti della crisi nell'area centrale veneta. *Veneto e Nordest*, vol. 42, n. 2:13-40.

Geertz, C. (1988). *Antropologia interpretativa*. Bologna: il Mulino (ed. or., 1977).

Guolo, R. (2013). *Chi impugna la croce. Lega e Chiesa*. Roma-Bari: Laterza.

Harvey, D. (2006). Dalla managerialità all'imprenditorialità: le trasformazioni nella governance urbana nel tardo capitalismo. In G. Borelli (a cura di), *Un Paese diverso. La politica economica delle città americane*. Milano: Franco-Angeli (ed. or., 1989).

Harvey, D. (1993). *La crisi della modernità*. Milano: Il Saggiatore (ed. or. 1990).

Hay E. T. (1879). *England: Its People, Polity, and Pursuit*. London: Cassel, Petter, Galpin & Co.

Huq, R. (2013). *Making Sense of Suburbia Through Popular Culture*. London: Bloomsbury Academic.

Indovina, F. (1990). La città diffusa. In Id. (2009), *Dalla città diffusa all'arcipelago metropolitano*. Milano: Franco-Angeli.

Joyce, J. (1922). *Ulysses*. Dublin: Sylvia Beach (tr. it., 1960).

Knapp, K. (2014). *American Unexceptionalism. The Everyman and the Suburban Novel After 9/11*. Iowa City: University of Iowa Press.

Lago G. (1996). *Nordest chiama Italia*. Milano: Neri Pozza.

Lefebvre H. (1968). *La vie quotidienne dans le monde moderne*. Paris : Gallimard (tr. it, 1978).

Lefebvre H. (1974). *La production de l'espace*. Paris : Anthropos (tr. it., 1976).

Lepenies W., (1987). *Le tre culture. Sociologia tra letteratura e scienza*. Bologna: Il Mulino (ed. or. 1985).

Longo M., (2006). Sul racconto in sociologia letteratura, senso comune, narrazione sociologica. *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, vol. 14, n. 2.

Longo M., (2012). *Il sociologo e i racconti. Tra letteratura e*

- narrazioni quotidiane*. Roma: Carocci.
- Maino F., (2014). *Cartongesso*. Torino: Einaudi.
- Mariolini M., (1997). *Il cacciatore di anoressiche*. Cerro Maggiore: Edicom.
- Monicelli M., (1981). *La follia veneta. Come una regione bianca diviene culla del terrorismo*. Roma: Editori Riuniti.
- Moretti F., (1986). *Il romanzo di formazione*. Torino: Einaudi.
- Paolini M., (1999). *Bestiario veneto*. Pordenone: Biblioteca dell'immagine.
- Parini, E. (2017). *Il cassetto dei sogni scomodi. Ovvero quel che della letteratura importa ai sociologi*. Milano: Mimesis.
- M. Pinçon M., Pinçon-Charlot M., (1997). *Voyage en grande bourgeoisie: Journal d'enquêt*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Piore, M. J., Sabel C. F., (1984). *The Second Industrial Divide. Possibilities for Prosperity*. New York: Basic Books (tr. it., 1987).
- Poe, E. A., (1938). *The Complete Tales and Poems*. New York: The Modern Library (tr. it., 1983).
- Portello, M., (2014), La realtà disturbata da Cartongesso, <http://www.doppiozero.com/materiali/parole/la-realta-disturbata-da-cartongesso>.
- Rosi F., (1963). *Le mani sulla città*. Roma: Galatea film.
- Sadler S., (1998). *The Situationist City*. Cambridge: The MIT Press.
- Schelling F., (1907). *Philosophie der Mythologie*. Leipzig: Werke Band.
- Sennett R., (1999). *The Corrosion of Character. The personal Consequences of Work in the New capitalism*. New York: Norton & Company (tr. it., 1999).
- Stella G.A., (1996). "Schei". *Dal boom alla rivolta; il mitico Nordest*. Milano: Baldini & Castoldi.
- Trevisan V., (2007). *I quindicimila passi*. Torino: Einaudi.
- Trevisan V., (2010). *Tristissimi giardini*. Roma-Bari: Laterza.
- Trigilia C., (1986). *Grandi partiti, piccole imprese. Comunisti e democristiani nelle regioni a economia diffusa*. Bologna: Il Mulino.
- Turnaturi G., (2003). *Immaginazione sociologica e immaginazione letteraria*. Roma-Bari: Laterza.
- Vidler A., (1992). *The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely*. Cambridge: The MIT Press (tr. It., 2006).
- Wu Ming 1, (2015). *Cent'anni a Nordest. Viaggio tra i fantasmi*

*della guerra grande*. Milano: Rizzoli.

Yates R., (1961). *Revolutionary Road*. Boston: Little, Brown and Company (tr. it., 1964).

Zorbaugh H., (1929). *The Gold Coast and the Slum*. Chicago: University Press of Chicago.

**Guido Borelli** è Professore Associato di Sociologia Urbana presso il Dipartimento di Progettazione e Pianificazione in Ambienti Complessi (DPPAC), Università IUAV di Venezia. Mail: [guido.borelli@iuav.it](mailto:guido.borelli@iuav.it)





DIETRO LE QUINTE/BACKSTAGE

## La città tra romanzo e studi urbani: un progetto di ricerca antropologico

Giuseppe Scandurra

### Abstract

The focus of this study is the relationship between literature and urban studies. This relationship comes into view when novels and anthropologists tackle the modern and contemporary city. Today we are aware of how our “non-fiction”, our scientific writing, is just one of the many writing machines, not always clearly distinguishable among each other. What kind of writing is “Gomorrhah”, we started asking several years ago? An essay, a novel, a piece of journalism, of literature, an ethnography? What’s the role of fiction in it? To answer this question we have to go back to a time when disciplines were less institutionalized and see how the literary set of images was conceived and influenced by urban scholars, and vice versa, in order to determine the moment when the “two cultures”, ie literature and scientific production, have influenced each other. In addition, the city was born with modernity. Novel was born with modernity. The first urban ethnographies were born with the birth of the city and of what we call “modern”. How much, how and why do these three words work together?

### Parole chiave

Studi urbani, Letteratura, Antropologia, Modernità, Città

### Premessa

Ho sempre considerato una ricerca come a un corpo a tre teste. La prima: la letteratura scientifica. La seconda: i dati raccolti sul campo. La terza: le interpretazioni. Pensando a una ricerca etnografica ho sempre replicato, nel farla, il modello del dottorato che vige in Italia, ovvero tre anni di lavoro. Il primo: stato dell’arte della letteratura antropologica sul tema oggetto di studio, circoscrizione del campo di ricerca e formulazione di una domanda a cui rispondere. Il secondo: il “campo”, ovvero raccolta di dati basata su osservazioni naturalistiche, attività di interviste, dialogo con un gruppo di “informatori”, raccolta di storie di vita. Il terzo: dialogo tra letteratura scientifica e dati raccolti, e, infine, scrittura della monografia al fine di rispondere alla domanda formulata precedentemente.

Sono ovviamente consapevole del fatto dietro queste parole si nascondano mondi di pratiche, strategie, tecniche che meriterebbero altre - e tante - spiegazioni. Molto spesso, per esempio, ho utilizzato, nella scrittura della ricerca (Scandurra, 2005, 2007, 2010, 2011, 2015) un’introduzione e una postfazione per chiarire ai lettori perché ho scelto quello specifico oggetto

di ricerca, quali sono state i miei posizionamenti e le mie scelte, come ho proceduto all'uscita dal campo e come ho "montato" il materiale per la scrittura della monografia (Foot White, 2011). Al centro di questo saggio, destinato alla sezione "Dietro le quinte" di questa rivista, ovvero a progetti di ricerca in corso, o, come in questo caso, ancora allo stadio embrionale, non vi è però l'analisi di come una ricerca antropologica vada condotta (Piasere, 2006). Vi sono invece le motivazioni che mi stanno spingendo a circoscrivere un oggetto di ricerca che occuperà la mia quotidianità per i prossimi anni.

Volendo lavorare ad un tema che ha al centro il rapporto tra studi urbani e romanzo nel momento in cui entrambi vogliono leggere, immaginare, rappresentare la città contemporanea, vorrei evidenziare, come prima cosa, la mancanza di una letteratura scientifica antropologica significativa su questo tema, almeno per quanto concerne il nostro Paese e soprattutto dal punto di vista quantitativo. Appartenere a una "comunità scientifica", d'altronde, significa, contribuire alla crescita delle conoscenze che abbiamo su un determinato oggetto di studio (Bourdieu, 1992); proprio per questo nelle prime pagine di questo scritto sento l'esigenza di fare uno stato dell'arte circa il tema al centro della mia ricerca.

### **La letteratura**

In Italia, come dicevo, a parte i contributi specificatamente antropologici di Fabio Dei (2000), di Alberto Sobrero (2010), i lavori di Gianfranca Ranisio (2003) e Laura Bonato (2011) - le quali hanno fondato una sezione antropologica su questi temi all'interno dell'Associazione Italiana per le Scienze Etno-Antropologiche<sup>1</sup>-, non vi è tanta altra letteratura; da cui la difficoltà di parlare di un sottocampo disciplinare rilevante in termini di produzione scientifica che potremmo chiamare Antropologia della Letteratura (Cirese, 1976). In verità, non sono sicuro che il campo a cui inscrivere la mia ricerca rientri sotto questo cappello. Potrei infatti riassumere la domanda che mi ha spinto a voler indagare questo tema con queste parole: come e quanto l'immaginazione degli antropologi urbani è influenzata dalla letteratura non "scientifica"? E, viceversa, quanto

---

<sup>1</sup> La sezione dell'Aisea di Antropologia della Letteratura è stata diretta per lungo tempo da Domenico Scafoglio, il quale ha scritto diversi testi sul rapporto tra scienze sociali e letteratura (Scafoglio, 2006).

l'immaginario letterario è influenzato dalla nostra produzione di testi "scientifici" sulla città contemporanea?

Provo a fare un esempio per far visualizzare ancora meglio ai lettori e alle lettrici l'oggetto di cui vorrei occuparmi. Goldman nel suo testo (1992) dimostra come Thomas Mann e Max Weber nel 1904 pubblicando rispettivamente i due testi "I Buddenbrook" e "L'etica protestante e lo spirito del capitalismo", pur senza essersi mai incontrati, arrivino alle stesse conclusioni toccando da angolazioni diverse lo stesso tema: quello della «vocazione» (Ibidem). La domanda al centro del mio studio, allora, potrebbe essere declinata in questo modo: quanto l'immaginazione di Max Weber è stata influenzata dalla letteratura di Thomas Mann? E, viceversa, quanto l'immaginario del romanziere è stato influenzato dalla produzione scientifica del sociologo? E ancora più nello specifico: è un caso che siano arrivati alle stesse conclusioni?

Presupposto della mia ricerca - tutto da dimostrare - è che ci sia un rapporto privilegiato tra la disciplina antropologica e il romanzo, soprattutto quando queste due differenti forme di scrittura hanno per oggetto la città contemporanea. Uno dei motivi circa tale relazione di vicinanza potrebbe avere a che fare con l'azione del viaggiare. Alberto Sobrero, per esempio, parte proprio da questo concetto - il viaggio - per spiegare perché «Bronislaw Malinowski confessa di voler essere il Conrad dell'antropologia, Gregory Bateson si pensa fra il funzionalismo inglese e i romanzi di Jane Austen e John Galsworthy, Michel Leiris s'identifica con i personaggi di Conrad, [...] Clifford Geertz sente il fascino di Henry James e di Gaustave Flaubert» (Sobrero, 2010, p. 11-12). Per dimostrare tale legame basta mettere a confronto, scrive Sobrero, le prime parole di *Tristes tropiques* con l'incipit del penultimo capitolo della *Educazione Sentimentale*; oppure confrontare la scrittura del viaggio di altri colleghi di Lévi-Strauss, i quali hanno scritto nel corso del Novecento etnografie divenute classiche, con quella attraverso cui descrivono l'attività del viaggiare letterati quali Baudelaire, Rimbaud, i surrealisti, e così fino a *La Nausea* di Sartre (Ivi, p.12). In un bellissimo testo dal titolo Letteratura e viaggio Fasano riprende questo tema spiegando perché il «viaggiatore e lo scrittore nascono insieme» (Fasano, 1999, p.7). Il viaggiatore, Odisseo ne è il primo esempio, è per definizione colui che costituisce, spostandosi, una distanza. La costituzione di questa

distanza spaziale ha, poi, una sua durata. Inoltre, suggerisce Fasano, il viaggio è anche lontananza - sempre nel tempo e nello spazio - dal «noto» e dal «familiare» (*Ibidem*). Proprio questa situazione specificatamente antropologica fonda il «nesso privilegiato fra viaggio e scrittura», nel momento in cui quest'ultima, la scrittura, nasce per Fasano proprio per rendere possibile la comunicazione a distanza nello spazio e nel tempo; non è casuale che la lettera, il «diario di bordo» costituiscono le prime scritture di viaggio e, forse, le prime scritture antropologiche (Ivi, p. 8-9).

Non è un caso neppure, a mio avviso, come la parola "straniamento" compaia nella letteratura antropologica quanto nella scrittura di viaggio. I formalisti russi definiscono il procedimento artistico della scrittura un atto di spaesamento - la parola russa è *ostranenie*, ricorda Fasano (1999). Il procedimento letterario - quando deve raccontare un viaggio - consiste in un «allontanamento dei meccanismi percettivi della consuetudine dall'abituale, in un confronto con stimoli ignoti che ci sottrae all'automatismo del "riconoscimento" e ci permette di "vedere"» (Ivi, p.10); ma non è lo stesso percorso che segue fin dalla sua nascita quanto meno istituzionale l'esperienza antropologica? In questo senso potremmo citare tantissimi casi letterari che sono anche scritture antropologiche: le Lettere persiane di Montesquieu (1721), per esempio, o i *Viaggi di Gulliver* di Jonathan Swift (1726). Sono tutte scritture che ci dimostrano quanto l'azione del viaggiare, in quanto esperienza dell'"altro" può essere compresa solo attraverso la sua presentazione letteraria - presentazione nel senso di «familiarizzazione», ovvero, come scrive Fasano, «processo di riduzione dallo sconosciuto al noto» (Fasano 1999, p.14). Sono tutte scritture, allo stesso tempo, che ci costringono a pensare, come lettori e lettrici, quanto lo scontro con il "diverso" è attestabile solo da chi, in prima persona, l'abbia vissuto. Un'esperienza, spesso, che comporta allo stesso protagonista/autore «pericoli e difficoltà verso la conquista o la riconquista di un'identità» (Ivi, p.14-15). Da questo punto di vista potremmo ricostruire, come fa molto bene Clifford (1999), tale relazione di vicinanza analizzando coppie di antropologi e letterati che sembrano parlare la stessa lingua, a cominciare da quella Malinowski/Conrad - *Heart of Darkness* fu scritto nel 1898-99, proprio quando Conrad scelse definitivamente la vita sedentaria dello scrittore. La parallela

esperienza di Malinowski è delimitata da due opere che si possono considerare come un unico testo dilatato, ovvero *A Diary in the Strict Sense of Term* (1967), il diario intimo scritto alle Triobriand tra il 1914 e il 1918, e *Argonauts of the Western Pacific* (1922), il classico lavoro etnografico uscito dalla ricerca sul campo (Ivi, p.119-120).

Potrei prendere a modello monografie e romanzi che raccontano «il viaggio esemplare verso l'altrove esemplare» (Geertz 1990): Tristi Tropici, per esempio, che, oltre ad essere un testo filosofico e un'etnografica, come ci ricorda Geertz, è anche «un resoconto di viaggio» (Ivi, 45). Oppure altri "classici" della scrittura antropologica quali *l'Afrique fantôme*, il diario quotidiano della missione etnografica Dakar-Gibuti di Leiris (1934). Sono anch'esse tutte scritture che per lunghezza del testo e l'«incertezza del genere» – se si pensa a Leiris anche in virtù dei resoconti incompleti e della forma a volte approssimativa – potrebbero rientrare in una categoria "ibrida" di scrittura dove l'azione del viaggiare e l'oggetto "viaggio" permettono di far dialogare, o scontrare, due forme di scrittura differenti: quella scientifica e quella letteraria.

Per capire, attraverso il tema del viaggio, come la scrittura letteraria e quella scientifica dialoghino la mia intenzione è quella di allargare lo spettro storico sotto osservazione. Per farlo sto utilizzando l'interessante libro di Sandra Puccini dal titolo *Andare lontano. Viaggi ed etnografia nel secondo Ottocento* (1999). Le numerose ed eterogenee scritture di viaggio del secondo Ottocento raccolte da Puccini, infatti, rimandano tanto ai quadri teorici che segnano la nascita "ufficiale" delle discipline etno-antropologiche nel nostro Paese, quanto ai margini stilistici di un genere letterario antico. L'antropologa Puccini ci racconta le storie di sei viaggiatori-naturalisti italiani del secondo Ottocento che descrissero paesi lontani spinti dall'interesse per le pratiche di vita quotidiane di gruppi sociali a loro sconosciuti. Nonostante, come ricorda l'antropologa, siamo nel periodo in cui le scienze umane si affermano ufficialmente nel panorama italiano sostenute nella loro crescita istituzionale e teorica dalla «filosofia positivista e dalla teoria evolucionista», tali scritture di viaggio ci permettono di capire forse gli antenati di quello stile di scrittura ibrido a cui prima facevo riferimento (Ivi, p.17).

Come accennavo precedentemente, fu proprio il viaggio che costrinse tali pionieri ed etnografi italiani a mettere radicalmente

in discussione non solo la cultura, ma anche la loro stessa identità di viaggiatori e di autori. I loro testi, al centro della prima parte del libro di Puccini, sono ricchi di riflessioni sulle fantasie, sui bisogni, sulle qualità umane – perfino sui problemi personali di questi uomini, quasi tutti maschi, etnografi e scrittori di viaggi: fantasie, bisogni, problemi che dialogano con i metodi rigidi del loro approccio scientifico: «di nuovo», scrive Puccini, «ci si trova davanti il problema della scrittura [...]. Un paradosso: perché è proprio nell'ultimo trentennio dell'Ottocento che per la prima volta un uso della rappresentazione oggettivante (mappe, carte, disegni, fotografie, misure antropometriche e geografiche) si fa sistematico e intenso come non era mai stato prima» (Ivi, pp.21-23). I loro resoconti, come succederà a tanti loro colleghi che scriveranno anni dopo testi etnografici, sembrano per lo più, come direbbe Geertz, assolvere il ruolo di "prova": «la prova che si è stati davvero laggiù» (Geertz, 1990).

Questo non è un lavoro letterario né un romanzo, ma una fedele narrazione fatta così alla buona di tutto quanto ha relazione ai costumi di quel paese (Anaclerio, in Puccini, 1999, p.55).

Un lavoro né letterario né scientifico. È una narrazione alla buona di ciò che ho visto, o che mi è parso di vedere, e di alcune impressioni che ho provato (Pelleschi, in Puccini, 1999, p.55).

Per esporre ciò che un viaggiatore ha portato nel proprio animo dalla visita di un lembo d'Africa, bisognerebbe possedere fortuna d'arte e di parole quante ne ha un poeta. La mia esposizione, purtroppo, non sarà una pittura, ma la narrazione fedele e piana del mio viaggio (Rodolico, in Puccini, 1999, p.55).

Questi stralci sono solo una selezione di quelli presi sotto esame da Puccini. Interessante è come in queste prime scritture antropologiche la letteratura sia presente in ogni pagina:

Sempre rifuggita, respinta, paventata - a parole - è per tutti una corposa, incombente presenza: non foss'altro perché tutti, fin dagli esordi, si esprimono in forme letterarie più vivine a quelle della fiction che ai caratteri del resoconto scientifico al quale - apparentemente - aspirano (Puccini, 1999, p.58).

Ancora più interessante è un'altra chiave di lettura che propone l'antropologa; un'interpretazione che scaturisce dall'analisi dei preamboli attraverso cui tali scrittori si difendono preventivamente da possibili critiche di lettori e lettrici:

Non è un' "opera letteraria", né un "romanzo", ma un "racconto fedele", "alla buona"; non è una "pittura", ma una "narrazione piana"; non è solo un "lavoro scientifico" e neppure un "discorso infiorato", ma la "narrazione fedele" di cose viste e di impressioni provate; non è una "memoria minuziosa" [...] (Ivi, pp.59-60).

Probabilmente - così interpreta questi preamboli Puccini - questi "pionieri" hanno il timore che loro scritture possano «essere confuse con i romanzi» oppure «appiattite sulla monotonia del resoconto scientifico» (Ivi, p.61). In questa direzione, partendo dal libro di Puccini, sto indagando come già agli albori dell'antropologia e della pratica di scrittura etnografica sia possibile intravedere quella modalità di scrittura dai caratteri ibridi che verrà lasciata in eredità all'etnografia del Novecento e che Geertz ha definito appunto "ibrida" cogliendone le tracce nella moderna scrittura etnografica.

### La Separazione

Risalire all'origine di questa relazione di vicinanza tra letteratura e antropologia, utilizzando inizialmente come tramite l'azione del viaggiare, vuol dire anche indagare perché, quando e come questo rapporto si sia rotto e incrinato per poi ritornare al centro del dibattito, anche come oggetto di ricerca antropologico, negli ultimi decenni; ovvero, vuol dire affrontare il tema della «separazione» (Lepenes, 1987). La sociologa Turnaturi (2003), per esempio, ricostruendo il processo di istituzionalizzazione delle scienze sociali ricorda come, nello sforzo di definire un proprio ambito disciplinare e una propria retorica, queste ultime, la sociologia per prima, soprattutto al loro esordio abbiano lavorato per spazzare via ogni traccia di contaminazione con la letteratura: «[La sociologia, n.d.a.] si appiattiva su un orizzonte scienziato, tralasciando tutto ciò che non fosse esprimibile sotto forma di leggi, di generalizzazioni, di costanti» (Ivi,p.7). Il tema della separazione è sintetizzato in questo modo da altri scienziati sociali che hanno lavorato su questo tema domandandosi perché il fatto che Mann e Weber fossero arrivati alle stesse conclusioni per molti anni è sembrato non interessare a nessuno:

La sociologia, che volle farsi scienza, fu sempre costretta a misurarsi con la letteratura. [...] Il conflitto in questione non riguarda due modi di descrivere il mondo, ma due modi "di dire la verità" sul mondo", uno scientifico e uno artistico o letterario. Il conflitto tra sociologia e letteratura appare insomma

come lo scontro tra due pretese di autorità culturale (Dal Lago, 1995, p.14).

Per Dal Lago, “la sociologia” - e più in generale le scienze sociali, mi verrebbe da dire - “che volle farsi scienza” iniziò proprio in questo periodo di “separazione” ad assegnare alla letteratura un ruolo puramente ancillare. Per Turnaturi, per esempio, il confronto fra la sociologia e la letteratura è rimasto per molto tempo, nel corso del Novecento, strumentale; quasi mai «una forma di riflessione fra due discorsi sul mondo» (Turnaturi, 2003, p.7-9). Nel libro “Le tre culture. Sociologia tra letteratura e scienza” (1987) Lepenies ha storicizzato questo dibattito concentrando l’attenzione sul caso francese, tedesco e inglese. In questi tre Paesi, dimostra Lepenies, la sociologia si costituisce, tra la fine del XIX secolo e i primi decenni del XX, in una pluralità di scuole allontanandosi dalla “cultura” letteraria. Tale processo d’istituzionalizzazione accademica ha avuto l’effetto di «disinnescare il potenziale critico e morale che alcuni sociologi avevano fatto intravedere analizzando le contraddizioni della modernità e del pensiero moderno» (Ivi, p.18-21). Nel suo testo, infatti, lo studioso sottolinea come senza la contaminazione tra la letteratura e le scienze sociali non avremmo avuto quelli che chiamiamo i classici del pensiero sociologico - da *L’etica protestante* di Weber, come detto, alla *Filosofia del denaro* di Simmel, e perfino «le stesse opere di Durkheim che risentono più di quanto si creda dei dibattiti dell’epoca» (*Ibidem*).

Tale dibattito è stato oggetto di analisi anche in un altro lavoro classico, ovvero quello compiuto da Snow in *The Two Cultures* (1959), dove lo studioso mette a confronto la “cultura” dei letterati e quella degli scienziati. Snow - che è stato uomo di scienza e di lettere - individua proprio in questo confronto/scontro, il problema centrale del mondo occidentale. Se infatti la polemica sulle “due culture” è certamente più antica del XIX secolo, come abbiamo visto, inizia a divenire centrale nel dibattito europeo e occidentale per Snow, solo quando le conseguenze sociali e culturali della rivoluzione industriale diventano evidenti. È un fatto, d’altronde, quanto, anche per noi antropologi, «la scrittura realista» abbia rappresentato e continui a rappresentare ancora oggi il metodo più diffuso nell’esposizione dei risultati di ricerche empiriche nel campo delle scienze sociali (Melucci, 1998, p.249). Come ricordava Dal Lago, del resto, proprio ciò ha permesso quel processo di autoconstruzione di un genere particolare che ha

consentito fino ad oggi al discorso sociologico e antropologico di «distinguersi da altri, di attribuirsi legittimità» (Dal Lago, 1995, p.43).

Il mio progetto di ricerca, nasce però dalle critiche che sono state poste negli ultimi anni a questo “genere particolare di scrittura” a cui accennava Dal Lago. A partire da Lyotard (1979) è evidente come, con il passaggio dalla modernità ad una condizione postmoderna, il «riemergere del politeismo dei modelli di conoscenza e del sapere narrativo» sia ritornato centrale all’interno delle scienze sociali (Poggio, 2004, p.15). Lo psicologo cognitivista Jerome Bruner sviluppa, per esempio, la distinzione tra dimensione logico-scientifica e dimensione narrativa denunciando come vada superata l’esistenza di due tipi di pensiero oppositivi: da un lato «il pensiero orientato alla categorizzazione e alla generalizzazione», dall’altro «il pensiero narrativo mirato alla comprensione e all’interpretazione dei significati e dei modi in cui gli individui organizzano la propria esperienza» (Bruner, 1986, in Poggio, p.16-17). Negli anni successivi alla seconda guerra mondiale, la distinzione storica tra scienza e *fiction* tende a farsi meno netta attraverso le riflessioni sull’epistemologia della scienza (Kuhn 1962), l’ermeneutica (Gadamer, 1960; Ricoeur, 1969) la filosofia del linguaggio (Wittengstein, 1953), il decostruzionismo (Barthes, 1975; Derrida, 1967); e ancora, nell’ambito delle scienze sociali, l’etnometodologia (Garfinkel, 1967), la nuova sociologia critica (Foucault, 1969, 1977) fino al dibattito provocato, all’interno dell’antropologia, dalla pubblicazione nel 1967 del *Diario* di Malinowski (1967). Ovvero, non si tratta semplicemente, come ricordava Lepenies, di riflettere sul fatto che senza la contaminazione tra la letteratura e le scienze sociali non avremmo avuto molti classici del pensiero sociologico, ma piuttosto di superare tale stessa separazione (Lepenies, 1987; Poggio, 2004). Sobrero parte proprio da qui, e rileggendo Bruner (1988) e Frye (1989), afferma come la scienza e l’arte condividano quantomeno il loro atto di nascita. Le grandi ipotesi scientifiche, le ipotesi della fisica come quelle dell’antropologia, nascono non troppo diversamente da come sorgono le idee del romanziere: «immaginando mondi, fingendo soluzioni, procedendo più per metafore che per induzione, più immaginando che osservando» (Sobrero, 2010, p.104).

Ovviamente, il rapporto tra scienza e letteratura si presta

spesso, in questi cambi di paradigma scientifico che hanno caratterizzato gli ultimi anni del XX secolo, a essere declinato in una molteplicità di modi diversi; a partire, per esempio, dalla relazione tra narrazione e testo “scientifico” (Jedlowski, 2000; Longo, 2012). Nel mio progetto di ricerca vorrei però focalizzare lo sguardo su un aspetto specifico all’interno di questo grande macrotema: ovvero la relazione tra romanzo e testo etnografico quando si guarda la città.

### **Modernità, etnografia e romanzo**

La relazione di vicinanza al centro del mio progetto di ricerca, come detto, non trova molto spazio nel dibattito antropologico contemporaneo, almeno all’interno del nostro Paese. Come sottolinea Turnaturi:

Da molti anni la mia attività di ricerca e didattica si avvale della letteratura come di un prezioso strumento di conoscenza. [...] Ma per un lungo periodo, la frequentazione e il godimento dei testi letterari sono rimasti in una sorta di attività clandestina, una vita parallela a quella di studiosa e di docente di sociologia. Autocensura, introiezione della retorica disciplinare e dei rigidi confini della disciplina mi impedivano di trasportare in un campo conoscitivo, quello sociologico, quando andavo apprendendo in un altro, quello letterario (Turnaturi, 2003, IX).

Il tema che vorrei analizzare, come sottolineato, non rimanda strettamente a ciò che alcuni colleghi e colleghe chiamano antropologia della letteratura, ma piuttosto a quanto la scrittura antropologica sia influenzata da quella romanzesca e viceversa quando si rappresenta la città contemporanea. Turnaturi, nei suoi lavori, sottolinea, per esempio, come il problema non sia la mancanza di spessore analitico di un sottocampo disciplinare quale la sociologia della letteratura - varrebbe lo stesso discorso per l’antropologia della letteratura -, ma piuttosto la mancanza di una riflessione specifica sulla relazione sociologia-letteratura, ovvero «un discorso sociologico autoriflessivo sulla sociologia che usa la letteratura, sul perché e sul come la usi». (Turnaturi, 2003, XII-XIII). Sobrero, spostando il discorso alla disciplina antropologica, evidenzia anch’egli come la relazione fra antropologia e letteratura non sia solo una questione di strategie retoriche, di prestiti e filiazioni reciproche, ma «qualcosa di più e di diverso» (Sobrero, 2010).

Non a caso, se ci spostiamo al di fuori del nostro Paese, negli

ultimi anni sono stati pubblicati una decina di volumi tutti quasi con lo stesso titolo: da quello di Fernando Poyatos (*Literary Anthropology*, 1988) a quello di Rose de Angelis (*Beetwin anthropology and Literature*, 2002). In Francia, ricorda Sobero, *L'Homme* pubblica due numeri monografici su *Littérature et Anthropologie*; in Spagna Carmelo Lisón Tolosana raccoglie saggi di diversi autori nel volume *Antropología y literatura* (1995). Indagando questa relazione, nel corso degli ultimi anni, l'antropologia ha potuto studiare diversi aspetti legati alla propria disciplina:

La circolazione e le intersezioni fra letteratura colta e letteratura popolare, gli scambi specifici dall'antropologia verso la letteratura e dalla letteratura verso l'antropologia, come gli strumenti e le categorie dell'antropologia possano contribuire alla comprensione dei testi letterari, in che misura i testi letterari possano essere assunti come terreno etnografico, quanto considerare i testi etnografici come genere letterario (Sobrero, 2010, p. 39).

Proprio parendo da queste considerazioni ho cominciato, allora, a circoscrivere di più l'oggetto del mio studio prendendo in considerazione un determinato genere di scrittura, il romanzo, e una specifica scrittura antropologica, quella etnografica. Entrambe, in un certo senso, nascono sotto il segno della modernità e proprio nel momento in cui vengono a formarsi in Europa le prime grandi città, le attuali metropoli: Europa, città, modernità, etnografia e romanzo sono per ora i paletti che mi stanno permettendo di circoscrivere il mio campo di ricerca. Ciò ovviamente costringe il mio sguardo a dialogare con ciò che abbiamo fin qui chiamato testi "ibridi", ovvero con quelle scritture moderne e contemporanee che evidenziano, a diversi livelli, tale relazione di vicinanza.

Il "Faust", per esempio, che cos'è? Una "tragedia", come scrive il suo autore? Una grande narrazione filosofica? Una raccolta di intuizioni liriche? Chissà. E "Moby Dick"? Enciclopedia, *novel*, *romance*? [...] Di "Bouvard e Pécuchet", Ezra Pound scrive nel 1922 che "non è più romanzo"; "non è più romanzo", ripete qualche mese dopo T. S. Eliot dell' "Ulisse". Ma se non sono romanzi, allora che sono? [...] E "L'uomo senza qualità?": romanzo, o saggio? E quelle splendide storie che arrivano dall'America Latina e dall'India? "Realismo magico"? (Moretti, 1994, p.7).

Geertz ha sottolineato più volte come vi sia stato un gran mescolamento di generi e di stili nella vita intellettuale di questi

ultimi anni, e quanto questa confusione continui imperterrita. A suo parere è evidente anche il perché: molti scienziati sociali «hanno abbandonato un'ideale esplicativo fatto di leggi ed esempi, per uno che si basa su casi ed interpretazioni» (Geertz, 1988, p.25); ovviamente non è il solo antropologo a sostenere questa tesi. Il sociologo Tota (1998), per esempio, cita Goffman per descrivere cosa sia un testo sociologico ibrido, soprattutto quando nei *Modelli di interazione* Goffman usa brani sulle tecniche degli agenti segreti tratti da romanzi gialli per descrivere l'interazione nella vita quotidiana. In questo senso sto leggendo e rileggendo il testo di Mills *L'immaginazione sociologica* (1995) che è ricco di esempi che vanno in questa direzione.

Di conseguenza, potrei declinare nuovamente la domanda al centro della mia ricerca: quali romanzi sono "utili" agli scienziati sociali in termini di costruzione della propria immaginazione? Turnaturi, per esempio, cita in questa direzione *Tempi difficili* di Dickens: un romanzo che aiuta a capire Comte, Spencer, e, più in generale, il pensiero positivista; oppure *Casa Howard* di Forster e alcune pagine di *L'educazione sentimentale* di Flaubert, ovvero scritture che ci permettono di comprendere al meglio cosa si declini, nella pratica quotidiana, la teoria sulla distinzione di Bourdieu (Turnaturi 2003). Ciò dimostra, per la sociologa, che i romanzi più "utili" sono quelle «storie come vere» che permettono al ricercatore di ampliare non lo spettro delle risposte, ma quello delle domande: «perché impongono all'attenzione casi, vicende, declinazioni dell'identità e della relazionalità che nessuna ricerca empirica riuscirebbe né a immaginare né a registrare» (Ivi, p.17). Uno scienziato sociale come Bourdieu e un romanziere come Vargas Lyosa, per esempio, usano più o meno le stesse parole per descrivere cosa sia l'immaginazione letteraria:

La con-possibilità di tutti i possibili, anche contraddittori, è la definizione stessa dell'immaginario. Sul piano sociale, diventa compatibilità immediata di tutte le posizioni che nell'esistenza ordinaria non possono essere occupate simultaneamente e neppure successivamente, tra le quali bisogna scegliere e del quali si è scelti (Bourdieu, 1992, p.105).

Tentiamo di tracciare una ricostruzione storica fantastica immaginando un mondo senza letteratura, un'umanità che non abbia letto romanzi. [...] Non esisterebbero alcuni aggettivi formati partendo da creazioni letterarie: donchisciottesco, kafkiano, pantagruelico, rocambollesco, orwelliano, sadico

e masochista, fra i tanti. Vi sarebbero pazzi vittime di paranoia e di deliri di persecuzione, e persone dall'appetito smodato e dagli eccessi smisurati, e bipedi che godrebbero nel soffrire o nell'infliggere dolore, è certo. Ma non avremmo imparare a vedere dietro quei comportamenti estremi, in contrasto con la presunta normalità, aspetti essenziali della condizione umana. [...] Le invenzioni di tutti i grandi letterati, [...] ci danno gli strumenti per esplorare e capire meglio gli abissi di ciò che è umano (Vargas Llosa, 2001, pp.11-12).

Turnaturi parla non a caso di «singolari frequenti» riferendosi a personaggi romanzeschi tipizzati che hanno aperto l'immaginazione di molti scienziati sociali:

ad esempio Homais, il farmacista, descritto da Flaubert in "Madame Bovary" [...]. Dopo Werther aspiranti suicidi si aggiravano per l'Europa; dopo Madame Bovary il mondo reale si popolò di signore insoddisfatte; il grande Gatsby produsse tanti piccoli Gatsby; mentre più tardi schiere di Lolite e di giovani Holden s'incrociavano a ogni angolo di strada (Turnaturi, 2003, p. 24).

Questo è uno dei meccanismi, secondo Turnaturi, che ci permette di comprendere relazione di vicinanza tra letteratura e scienze sociali. Il personaggio "singolare" - Homais, Bovary, Gatsby, Lolita, Holden etc. - diventa "frequente"; lo scrittore, d'altronde, lo ha inventato e creato perché, in qualche modo, era già frequente, anche se restava celato (*Ibidem*). Lo scienziato sociale, procedendo ulteriori tipizzazioni, implementa la produzione di quei tipi producendo la sua letteratura "scientifica".

Certi amici mi suggerirono allora di formare una trilogia scrivendo un libro sulle classi superiori. Credo che, nella mia mente, tale idea fosse già balenata. Avevo letto Balzac da cima in fondo, soprattutto fra il millenovecentoquaranta e il millenovecentocinquanta, ed ero stato profondamente colpito dal fatto che si fosse assunto volontariamente il compito di "coprire" tutte le principali classi e tutti i principali tipi della società che voleva far propria (Mills, 1995, p.212).

Tali riflessioni aprono però un altro problema, ovvero quello dell'"autorialità" nel momento in cui vengono creati e studiati tali "singolari frequenti" della modernità. Foucault (1979) e Barthes (1982) hanno scritto molto su tale questione ed è anche con essi, infatti, che Geertz dialoga allorquando risponde alla stessa domanda - "Che cosa è un autore?" - sottolineando come la scrittura di noi etnografi sia quasi sempre in mezzo tra due forme di autorialità che competono tra loro:

La questione della firma, poi, tanto nel caso che sia lo stesso etnografo a

porse, quanto nel caso che gli venga posta, sollecita nello stesso tempo due atteggiamenti differenti: quello olimpico del fisico-non autore e quello sovrano del romanziere iper-autore, senza veramente tollerare, peraltro, né l'uno né l'altro. Il primo si espone all'accusa di insensibilità, di trattare le persone come oggetti, di udire le parole ma non la musica, e, naturalmente, di etnocentrismo. Il secondo è accusato di impressionismo, di trattare le persone come burattini, di udire una musica che non esiste, e, naturalmente, di etnocentrismo. Fa poca meraviglia che la maggior parte degli etnografi tenda a oscillare irrisolutamente tra i due (Geertz, 1990, pp. 17-18).

Da questo punto di vista vorrei concentrare l'attenzione sulle strategie e le tecniche di scrittura di alcuni antropologi e alcuni romanziere che negli ultimi anni hanno raccontato specifici contesti urbani non come sfondo per indagare altri temi o svolgere la loro trama, ma piuttosto come oggetto di studio e di rappresentazione. Geertz ha denunciato quanto «centoquindici anni (se datiamo gli esordi della nostra professione, come è stato convenzionalmente stabilito, da Taylor) di prosa assertiva e di ingenuità letteraria sono sufficientemente lunghi» (Geertz, 1988, pp.30-31). Lo stesso Fabio Dei qualche anno fa invitava i suoi stessi colleghi a rileggere l'intera storia degli studi antropologici non come «una successione non di teorie e di metodi, ma principalmente di pratiche testuali o di generi di scrittura» (Dei, 2000, p.182). Sobrero scrive di conseguenza: «Continuo a pensare che l'antropologia culturale non possa sottrarsi al tentativo di capire che cosa distingue le proprie rappresentazioni da prodotti puramente finzionali» (Sobrero, 2010, p.12). La domanda allora potrebbe diventare: analizzando scritture contemporanee che hanno per oggetto la città, etnografie e romanzi, che cosa ci permette di distinguerle?

Se è vero, come abbiamo visto, che né il romanzo né l'antropologia appartengono necessariamente al mondo moderno, è proprio nella modernità (Berman, 1982) che il romanzo diviene genere dominante iniziando a «romanzizzare il resto della letteratura»; e ciò avviene mentre l'antropologia si fa sempre più scienza «antropologizzando progressivamente le altre discipline sociali» (Sobrero, 2010, pp.151-152).

Se Calvino all'inizio degli anni Novanta si domanda "Perché leggere i classici?" (Calvino, 1991), forse, come fa Ilardi, potremmo ribaltare la questione domandandoci "Perché leggere romanzi ed etnografie contemporanee?":

Che senso ha leggere gli autori contemporanei? Quelli che parlano del presente, delle nostre vite, del mondo che abitiamo? Perché leggere, ad esempio, Ballard, Houellebeck, Leroy, Lethem, Ellis, Nove, Ammaniti, Foster Wallace, Welsh, King, Roth, Auster, Yehoshua, Blincoe, Moresco, Palaniuk, Delillo, Desportes, Marías, Boyle, Wolfe, Ellroy, Bunker, De Cataldo? [...] Quali modelli, costruzioni simboliche, mondi possibili immaginano? (Ilardi, 2005, pp.9-10).

### **Città, studi urbani e romanzo**

Se vogliamo realmente comprendere quale sia la funzione specifica del romanzo nelle società europee e occidentali contemporanee, per Ilardi non si può non riflettere su quella che è stata la funzione sociale del romanzo negli ultimi due secoli. Ciò però non vuol dire dibattere del romanzo, come genere in senso astratto, ma ci obbliga, come scienziati sociali, a contestualizzare la nostra analisi: e, per Ilardi, questo contesto è la metropoli (*Ibidem*). Turnaturi, già qualche anno prima, aveva proposto questa strada affermando come l'esperienza urbana e metropolitana, fra tutti gli oggetti delle scienze sociali, non possa essere analizzata senza la collaborazione dei testi letterari: «nello stesso momento in cui nasce il romanzo moderno, che da subito si caratterizza come romanzo metropolitano, nasce la sociologia» (Turnaturi, XII-XIII).

«Tutto ciò che è solido si dissolve nell'aria» scriveva con entusiasmo Karl Marx ne *Il Manifesto*, salutando la definitiva dissoluzione di un mondo vecchio e indicando al tempo stesso le contraddizioni e i nuovi conflitti che sarebbero nati dalla modernità. Non è casuale che a realizzare a prima analisi di questo nuovo spazio di vita, quello urbano, europeo e moderno, sia proprio il suo amico Engels in *La situazione della classe operaia in Inghilterra* (1973). Ed è interessante, come ricorda Turnaturi, quanto questa prima analisi sia a metà tra scrittura sociologica e descrizione letteraria: «La prima descrizione moderna della città moderna nasce dunque come contaminazione di generi, [...] due possibili discorsi sulla città: quello analitico-sociologico e quello descrittivo-narrativo che, anche se svilupperanno attraverso strade e forme proprie, spesso finiranno per incrociarsi» (Ivi, pp.92-93).

Il disorientamento di Engels a Manchester riveste un ruolo chiave anche nel romanzo, sia nelle opere ottocentesche di Dickens e Flaubert, sia in opere più sperimentali come "Mrs. Dalloway" [...] Queste opere si possono considerare

un ingegnoso tentativo di risolvere l'enigma con cui si misurò Engels ne "La condizione della classe operaia in Inghilterra. [...] Gli espedienti narrativi della comunità conoscibile erano inadeguati alla scala della città: incapaci di rendere giustizia alla complessità dell'interazione fra individuo e folla. Ci voleva una forma nuova (Johnson, 2001, pp.728-729).

Scienziati sociali e romanzieri partono, dunque, da un problema comune: ovvero come rappresentare questo spazio urbano, come rappresentare la nascente metropoli occidentale? La Scuola di Chicago è stata, probabilmente, la prima scuola di etnografia urbana nell'ambito delle scienze sociali (Park, Burgess, 1921). Il caso di Chicago, e in particolare la metodologia etnografica messa in campo da scienziati sociali quali Park e Burgess, è illuminante, già ad inizio del Novecento, di come, cercando di rappresentare la città, etnologi e romanzieri siano costretti a confrontarsi - basti pensare alla produzione romanzesca, così significativa in quegli anni, e tutta rivolta alla nascente metropoli americana, di autori quali Upton Sinclair, Theodore Dreiser, Stephen Crane, Richard Wright. Turnaturi sottolinea nel suo libro (2003) come Park, ad esempio, conoscesse e ammirasse profondamente sia Dreiser che Sinclair e sollecitasse i suoi allievi a scrivere i loro rapporti come Cechov.

Fred H. Matthews nella sua bibliografia di Park (Matthews, 1979) scrive:

Park ha portato nello studio della vita urbana non solo la curiosità compulsiva del giornalista metropolitano (city beat reporter), ma anche quella sensibilità romantica sviluppatasi fra i poeti e i romanzieri che hanno osservato con orrore affascinato la crescita delle città industriali (Matthews citato in Cappetti 1993, p. 27).

Come scrive Franco Moretti, «per vivere l'avventura non c'è più bisogno di naufragare su isole deserte o inventare mostri e vampiri» (Moretti, 1986, p.146). Il romanzo sulla città, in questo senso, diviene emblematico di tipologie di scritture differenti tutte impegnate a trovare un modo per raccontare questi nuovi mondi. Inserendomi in questa prospettiva mi è possibile, per esempio, a cominciare da Walter Benjamin, ovvero dai uno dei primi lavori di antropologia urbana, *Das Passagen-Werk*, dimostrare quanto la letteratura, e il romanzo come genere, abbiano influenzato l'immaginario di ciascuno di noi, come lettori e come scienziati sociali: «Balzac descrive le sfumature delle fodere dei divani dei

salotti di Parigi. Ma ne inventa di cose! [...] Pasolini inventa Roma come Balzac inventa Parigi. Il realismo è tanto più realistico quanto più "immagina" i particolari» (Sobrero, 2010, p.164).

Da questo punto di vista vorrei che il mio lavoro mi permettesse di comprendere anche quale ritratto emerge, analizzando queste differenti scritture, di alcune città contemporanee. Tutta la produzione romanzesca che discende da Balzac, per esempio, per Ilardi racconta la forza dirompente che ha lo spazio metropolitano, sempre più rappresentato come spazio delle infinite possibilità, «come combustibile all'immaginazione individuale». (Ilardi, 2005, p.36). Queste sono le impressioni che Lucien de Rubempré, protagonista del romanzo di Balzac *Illusioni perdute*, riceve dal suo primo incontro con Parigi:

Durante il suo primo vagabondaggio lungo i boulevards e la rue de la Paix, Luciano, come tutti i nuovi arrivati: [...] il lusso dei negozi, l'altezza delle case, il gran numero delle carrozze. [...] Sorpreso da quella folla alla quale era estraneo, quell'uomo ricco d'immaginazione provò come una straordinaria diminuzione di se stesso (Balzac, 1837, in Ilardi, 2005, p.151).

Queste impressioni saranno le stesse, settanta anni dopo, di Carrie, la giovane americana di provincia protagonista del romanzo di Theodore Dreiser *Nostra sorella Carrie*, e quindi di quella letteratura romanzesca che, come abbiamo visto, nei primi anni del Novecento dialogava quotidianamente con la prima produzione etnografica della Scuola di Chicago. Nel romanzo di Dreiser la protagonista si reca a Chicago per trovare lavoro; e il suo primo impatto con il centro della città assomiglia molto a quello di Lucien de Rubempré (Ilardi, 2005, pp.43-44). Anche se, come fa Ilardi, concentriamo il nostro sguardo come sui bassofondi della nascente metropoli, è possibile notare come questi spazi, pur se descritti come pericolosi - «il quartiere malfamato è il posto in cui ci si può rifugiare se si è nei guai con la giustizia o dove abitare per un po' visti gli affitti convenienti» (Ilardi, 2005, pp.54-55) -, rappresentino allo stesso tempo luoghi dove i protagonisti di questa "nuova" letteratura urbana possono incontrare persone straordinarie, cercare un riscatto, trovare un'altra occasione.

### **Una terza via, tutta da esplorare, tra modernità e postmodernità**

Con il tempo, però, all'interno di questa produzione romanzesca

la città diventa sempre più un luogo immaginario perdendo materia e fisicità. È la città di Bloom, in modo in cui, ancora una volta, all'interno della relazione di vicinanza etnografia urbana/romanzo, i romanzieri leggono gli scienziati sociali e viceversa.

Su e giù per le strade di Dublino, tra pubblicità e *stream of consciousness*, l'eroe di Ulisse sta imparando un'arte nuova: vedere, e non vedere. Bloom percepisce tutto, ma non mette a fuoco nulla: [...] è il modo di fare metropolitano: il modo di non farsi travolgere dal grande mondo che si concentra nella grande città. Ma cosa l'ha reso possibile? [...] Joyce però suggerisce il contrario: non una accresciuta consapevolezza, ma anzi un'accresciuta distrazione (Moretti, 1994, p. 128).

Il breve saggio di Simmel *La metropoli e la vita dello spirito* (1903) è stata d'altronde per Turnaturi «la prima, e forse ancora oggi la più importante, analisi dell'esperienza metropolitana e influenzerà scrittori come Rilke, lo stesso Benjamin, Kracauer, Musil, Joyce» (Turnaturi, 2003, p.102). La città delle infinite possibilità di Balzac diviene con il tempo quella che ai rapporti duraturi, profondi, tipici dei piccoli centri, sostituisce relazioni sempre più superficiali, intermittenti e strumentali. Per Ilardi (2005) è la città di Musil:

Quell'abitazione e quella casa appartenevano all'uomo senza qualità. [...] Attraverso il filtro verde-chiaro del giardino guardava la strada nerastra (Musil, 1933, p.8).

È anche la città di Corrado Alvaro nel romanzo *L'uomo nel labirinto*:

Aveva lavorato tutto il giorno davanti al suo tavolo. [...] Gli sembrava la vita un grande giro nel quale egli non fosse riuscito a intromettersi al momento giusto e di essere rimasto uno spettatore (Alvaro, 1926, p.2).

E ancora, sempre seguendo Ilardi, Di Albert Camus de *Lo Straniero*:

Mi è venuto in mente che era domenica e questo mi ha dato noia: la domenica non mi piace. [...] La mia camera dà sulla via principale del quartiere. [...] tutto sommato non era cambiato nulla (Camus, 1942, pp. 25-31).

Ilardi nel suo libro (2005) riporta le frasi con cui iniziano tre famosi romanzi della prima metà del XX secolo. Tre personaggi

sono alla finestra e osservano la città - città che in questi romanzi non ha nemmeno un nome. Se il verbo di Balzac era «arrivare», adesso è «fantasticare»; e per fantasticare, sottolinea Ilardi, non c'è alcun bisogno di scendere in strada ed entrare in «conflitto con lo spazio pubblico» (Ivi, p.80). Di conseguenza, l'aspetto estetico e fantasmagorico della metropoli eludono sempre più quello più propriamente politico e conflittuale. Tale cambiamento di "posizione", per il sociologo, caratterizzerà buona parte del romanzo del Novecento da Calvino a Pynchon (Ivi, p.86-87). Seguire questa pista, ovviamente, vuol dire affrontare da una prospettiva, non solo antropologica, ma anche propriamente letteraria - ma ancora una volta dove è il confine? - ciò che definiamo scrittura «postmoderna» (Clifford, Marcus, 1986); e soprattutto analizzare le conseguenze di questo cambio di «posizione» (Ilardi, 2005).

Un diffuso scetticismo che genera soltanto meccanismi autoriflessivi di scrittura, e quindi una compiaciuta chiusura in un mondo tutto letterario capace di formulare solo spazi di mera finzione. Essa si esprime in una parodica ripresa di stili e di temi del passato, e in un rinnovato dialogo con la tradizione letteraria la quale [...] ha perso via via il suo valore salvifico di redenzione dal banale, a tutto vantaggio di uno sterile ripiegamento narcisistico (Daniele, 1994, p.5).

Testi che dialogano con altri testi, una letteratura imprigionata nell'intrico senza uscita dell'autoriferimento. Percorsi protetti, in cui si perde senza mai raggiungere l'uscita verso il "mondo di fuori", il quale resterà per sempre inaccessibile. [...] Rifugiandosi nel mito del labirinto, che è sì attraversato da un senso malinconico di epigonalità, ma è pur sempre qualcosa di consolatorio e difensivo, Calvino, e con lui grande parte della narrativa successiva, hanno potuto evitare di trovarsi faccia a faccia col caos (Benedetti, 1998, p.58).

Ilardi, Benedetti, Daniele - e potremmo citare tanti altri studiosi e studiose che portano avanti questa tesi - analizzando i romanzi contemporanei che hanno per oggetto la città evidenziano dei fili rossi che tengono insieme la moderna letteratura urbana:

Perdita del centro, sovversione delle classificazioni, indifferenza nei confronti del futuro, giustapposizione di elementi eterogenei, simultaneità, polifonia, sincretismi, nomadismo, crisi del concetto di luogo, trasformazione dello spazio pubblico in spazio delle fantasmagorie, frantumazione dell'identità individuale. [...] Queste sono alcune delle caratteristiche del romanzo metropolitano del Novecento che accumulano scrittori come Joyce, Baudelaire, Rilke, Musil (Ilardi, 2005, pp.167-168).

Eppure, scomponendo uno ad uno i romanzi che per Ilardi compongono «l'arsenale retorico del cosiddetto pensiero postmoderno» (Ilardi 2005), non tutta torna. In questa prospettiva, il mio lavoro vuole uscire proprio da queste generalizzazioni concentrandosi su un focus specifico. Ilardi, per esempio, sottolinea come il “nuovo” successo che stanno avendo in ambito *mainstream* generi di consumo come il *noir* e la fantascienza sia legato al fatto di aver innovato l'immaginario metropolitano negli ultimi venti anni. Tale scritte, per il sociologo, stanno «riterritorializzando la città» (*Ibidem*). Città prigioni, morte, violenza, sociopatia e conflitto ricorrono in molti romanzi urbani contemporanei: i bassifondi di Balzac, pur restando pericolosi, non costituiscono più luoghi dove giocare un'altra *chance*; per dirla come Ilardi, il romanzo urbano contemporaneo è composto da «libri di sangue» (Ivi, p.194).

Da una parte lo spazio infinito e virtuale che ricorda il web, dall'altra una successione di *enclaves* territoriali che ricorda le cittadelle medievali. Ed è proprio per questo che il romanzo urbano degli ultimi anni si dedica a indagare sempre più come il territorio è organizzato, controllato, interpretato e usato dall'individuo. Mai come oggi è fondamentale recuperare il “senso della posizione”. Mai come oggi il romanzo sembra essere uno strumento essenziale a questo recupero [...]. A popolare le postmetropoli dei romanzi contemporanei non ci sono dunque solo *drifter* postmoderni a inseguire palline da baseball, misteriose donne pynchoniane, [...] nomadi spaesati, slogan pubblicitari, flussi visuali e comunicativi, mappe cognitive, cataloghi semiotici [...]. Ma anche gli *hooligans* di King, i nuovi psicotici di Ballard, i tossici-spacciatori e i *ravers* di Welsh, [...] i criminali del neo-noir di Ellroy e De Cataldo, [...] i sociopatici di Palahniuk, gli psicopatici di Ellis. [...] La storia americana può essere riletta attraverso i movimenti di una pallina da baseball come fa DeLillo, ma anche attraverso i tanti massacri irrazionali commessi in luoghi pubblici (Ivi, pp. 201-208).

Partendo dal presupposto che il *flâneur* di Baudelaire, il quale comunque godeva sensorialmente e faceva esperienza, sia pure intermittente e apparentemente senza senso, dello spazio urbano non esista più, che «singolare frequente» è allora il nuovo protagonista dei romanzi urbani contemporanei? Quanto esso è portatore di uno sguardo simile a quello dell'antropologo urbano che deve studiare contesti spaziali così radicalmente mutati rispetto a quelli che ci ha descritto Benjamin, addentro un parallelismo tra romanzo e produzione etnografica che, come abbiamo visto, se rimaniamo dentro l'oggetto di studio città, non

è nato certamente ieri, ma oggi necessita di una nuova analisi per essere compreso?

### Bibliografia

- Barthes R., (1975). *Il piacere del testo*. Torino: Einaudi.
- Barthes R., (1982). Authors and Writers. In A Barthes, *Reader*, a cura di S. Sontag, New York.
- Benedetti C., (1998). *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Berman M., (1982). *All that is Solid Melts into Air. The Experience of Modernity*. New York: Simon & Shuster (trad. it. *L'esperienza della modernità*. Bologna: Il Mulino, 1985)
- Bonato L., (2011). *Tieni il tempo. Riti e ritmi della città*. Roma: Franco Angeli.
- Bourdieu P., (1992). *Risposte*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Bruner J., (1988). *La mente a più dimensioni*. Roma-Bari: Laterza [1986].
- Calvino I., (1991). *Perché leggere i classici*. Milano: Mondadori.
- Cappetti C., (1993). *Writing Chicago. Modernism Etnography and the Novel*. New York: Columbia University Press.
- Cirese A. M., (1976). *Intellettuali, folklore, istinto di classe. Note su Verga, Deledda, Scotellaro, Gramsci*. Torino: Einaudi.
- Clifford J., (1999). Sul modellamento etnografico dell'io: Conrad e Malinowski. In Id., *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Clifford J., Marcus G.E., (1986). *Writing Culture: Poetics and Politics of Etnography*. Berkeley: University of California Press, (trad.it. *Scrivere le culture. Poetiche e politiche in etnografia*. Roma: Meltemi, 1997).
- Dal Lago A., (1995). *I nostri riti quotidiani*. Genova: Costa & Nolan.
- Daniele D., (1994). *La città senza mappe. Paesaggi urbani e racconto postmoderno in America*. Piacenza: Edizioni dell'Orso.
- De Angelis R., (ed.), (2002). *Beetwen Anthropology and Literature: Interdisciplinary Discourse*, London: Routledge.
- Dei F., (2000). *La libertà di inventare i fatti: antropologia, storia, letteratura*. Il Gallo Silvestre, 13:180-196.
- Derrida J., (1967). *L'écriture et la différence*. Paris: Seuil (trad. it. *La scrittura e la differenza*. Torino: Einaudi, 1982).
- Engels F., (1973). *La situazione della classe operaia in Inghilterra*. Roma: Editori riuniti.
- Fasano M., (1999). *Letteratura e viaggio*. Roma-Bari: Laterza.

- Foot Whyte W., (2011). *Street Corner Society*. Bologna: Il Mulino.
- Foucault M., (1969). *L'archéologie du savoir*. Paris: Gallimard. [trad. it. *L'archeologia del sapere*. Milano: Rizzoli].
- Foucault M., (1977). *Microfisica del potere*. Torino: Einaudi.
- Foucault M., (1979). "What Is an Author?" In *Textual Strategies*, a cura di J.V. Harari, N.Y: Ithaca [trad. it. "Che cos'è un autore?", in *Scritti letterari*. Milano: Feltrinelli, 1984].
- Frye N., (1989). Il simbolo come mezzo di scambio. In Id. *Mito, metafora, simbolo*. Roma: Editori Riuniti [1987].
- Gadamer H.G., (1987). *Verità e metodo*. Milano: Bompiani.
- Garfinkel H., (1967). *Studies in Ethnometodology*. New York: Prebtice-Hall.
- Geertz C., (1988). *Antropologia interpretativa*. Il Mulino: Bologna [ed. or. *Local Knowledge. Further Essays in Interpretative Anthropology*. New York: Basic Books, inc., 1977].
- Geertz C., (1990), *Opere e vite. L'antropologo come autore*. Bologna: Il Mulino [ed. or. *Works and Lives. The Anthropologist as Author*. Stanford: Stanford University Press, 1988].
- Goldman H., (1992). *Max Weber e Thomas Mann*. Bologna: Il Mulino.
- Ilardi E., (2005). *Il senso della posizione. Romanzo, media e metropoli da Balzac a Ballard*. Roma: Meltemi.
- Jedlowski P., (2000). *Storie comuni. La narrazione nella vita quotidiana*. Milano: Bruno Mondadori.
- Johnson S., (2001). Complessità urbana e intreccio romanzesco. In Moretti F., a cura di, *Il romanzo, vol. 1, La cultura del romanzo*. Torino: Einaudi.
- Kuhn T.S., (1962). *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago: University of Chicago [trad. it. *La scrittura delle rivoluzioni scientifiche*, Torino: Einaudi, 1978].
- Leiris M., (1934). *L'Afrique Fantôme*. Paris [trad. it. *L'Africa fantasma*. Milano: Rizzoli, 1986].
- Lepenies W., (1987). *Le tre culture. Sociologia tra letteratura e scienza*. Bologna: Il Mulino.
- Longo M., (2012). *Il sociologo e i racconti. Sociologia, letteratura, narrazioni quotidiane*. Roma: Carocci.
- Lyotard J. F., (1979). *La condition postmoderne*. Paris: Minuit [trad. it. *La condizione postmoderna*. Milano: Feltrinelli, 1988].
- Malinowski B., (1967). *A Diary in the ScricT Sense of the Terme*. New York.
- Matthews F.H., (1979). *Quest for American sociology. Robert Park*

- and the Chicago School*. Montreal: McGill Quincey University Press.
- Melucci A., (1998). *Verso una sociologia riflessiva*. Bologna: Il Mulino.
- Moretti F., (1986). *Il romanzo di formazione*. Milano: Garzanti.
- Moretti F., (1994). *Opere Mondo. Saggio sulla forma epica. Dal Faust a cent'anni di solitudine*. Torino: Einaudi.
- Park R.E, Burgess E.W, (1921). *Introduction to the Science of Sociology*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Piasere L., (2002). *L'etnografo imperfetto. Esperienza e cognizione in antropologia*. Roma-Bari: Laterza.
- Poggio B., (2004). *Mi racconti una storia? Il metodo narrativo nelle scienze sociali*, Roma: Carocci.
- Poyatos F., (ed.), (1988). *Literary Anthropology. A New Interdisciplinary Approach to People, Sing, and Literature*. Amsterdam: Benjamins
- Puccini S., (1999). *Andare lontano Viaggi ed etnografia nel secondo Ottocento*. Roma: Carocci.
- Ranisio G. (2003). *La città e il suo racconto. Percorsi napoletani tra immaginario e reale*. Meltemi: Roma.
- Ricoeur P. (1969). *Le conflit des interprétations*. Seuil: Paris; (trad. it. *Il conflitto delle interpretazioni*. Jaca Books: Milano, 1977).
- Scafoglio D., (2006). *Antropologia e romanzo*. Catanzaro: Rubettino.
- Scandurra G., (2005). *Tutti a casa. Etnografia dei senza fissa dimora a Bologna*. Rimini: Guaraldi.
- Scandurra G., (2007). *Il Pigneto. Un'etnografia fuori le mura di Roma*. Padova: Cleup.
- Scandurra G., (2010). *Tranvieri. Etnografia di una palestra di pugilato*. Roma: Aracne.
- Scandurra G., (2011). *Piazza Verdi, Memorie di uno spazio pubblico*. Bologna: Clueb.
- Scandurra G., (2016). *Tifo estremo. Storie degli ultras del Bologna*. Roma: Manifestolibri.
- Snow, C.P., (1959). *The Two Cultures and the Scientific Revolution*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Simmel G., (1996). *La metropoli e la vita dello spirito*. Roma: Armando.
- Sobrero M.A., (2010). *Il Cristallo e la fiamma. Antropologia tra scienza e letteratura*. Roma: Carocci.
- Lisón Tolosana C., (ed.), (1995). *Antropología y literatura*.

Zaragoza: Departamento de Educación y cultura.

Tota, A.L., (1998). *Politiche e poetiche del testo sociologico: le retoriche dell'argomentazione scientifica*. Bologna: Il Mulino.

Turnaturi G., (2003). *Immaginazione sociologica e immaginazione letteraria*. Roma-Bari: Laterza.

Vargas Llosa M., (2001). È possibile il moderno senza il romanzo? In Moretti F. (a cura di), *Il romanzo, vol. 1, La cultura del romanzo*. Torino: Einaudi.

Wittgenstein L., (1953). *Philosophische Untersuchungen*. Oxford: Basil Blackwell (trad. it. *Ricerche filosofiche*. Torino: Einaudi, 1967).

Wright Mills C., (1995). *L'immaginazione sociologica e immaginazione letteraria*. Milano: Il Saggiatore.

**Giuseppe Scandurra** è docente di Antropologia Urbana e della Comunicazione presso il dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Ferrara – [giuseppe.scandurra@unife.it](mailto:giuseppe.scandurra@unife.it); 0532.293535.





OSSERVATORIO/OBSERVATORY

## Roma: periferie, narrazioni, appunti

Tommaso Giagni

C'è quella frase di Baudelaire: "La forma di una città cambia, ahimè, più in fretta del cuore di un mortale".

Roma non è conoscibile davvero: troppo estesa, troppo popolosa, banalmente, e comunque troppo complessa e stratificata. Qualcosa che corre nel tempo e non si fa prendere.

Questa è una premessa necessaria, credo, per non illudere e non illudersi di poter leggere lo spazio di Roma *in toto*. Quello che si può fare è fermare qualcosa, un momento, augurandosi che la nostra sensibilità abbia individuato la sintesi adatta. Più o meno come trovare un punto del corpo su cui caricare l'intero peso.

La mia esperienza è quella di un autore che, da quando ha iniziato a scrivere, si è confrontato con la propria città e si è illuso di poterla fare propria, per poi rassegnarsi all'impossibilità. Però ho continuato sempre a cercare dettagli, ho studiato i gesti e le frasi, ho analizzato lo spazio costruito. Spesso quello che ho rubato con gli occhi è finito in qualcosa di scritto. Vampirizzare la vita intorno è diventato il mio modo di relazionarmi con l'ambiente.

*Farla propria* no, ma girare per le sue parti e stabilire un contatto era nelle mie possibilità. D'altra parte ogni quartiere mette insieme decine di migliaia di abitanti. Roma è un mosaico di tanti paesotti. Spostarsi da un isolato all'altro spesso significa valicare una piccola frontiera. Come scriveva Emanuele Trevi in *Senza verso*: "È una città in cui destini avversi e caratteri inconciliabili vivono gomito a gomito".

Così ho sezionato Roma, quasi scientificamente. L'ho attraversata e ho tentato di entrarci, quadrante per quadrante, affrontando zone in cui non ero mai stato e ritornando dove mancavo da troppo per avere un ricordo fedele, e spuntando poi quello che avevo esplorato.

Un punto di svolta è stato un lavoretto a diciannove anni. Per alcuni mesi ho distribuito volantini in tutta Roma. Lavoravo per un tizio a cui veniva commissionata la stampa e distribuzione di volantini per diverse aziende private, scuole paritarie, piccoli esercizi commerciali. Ci trovavamo in un garage, la mattina alle 8, il tizio ci dava tremila volantini a testa e una pagina del

“Tuttocittà”, lo stradario, con un paio di quadranti evidenziati. Era dove bisognava volantinare, e ogni mattina era una sorpresa, un posto nuovo.

In particolare il mio interesse ha riguardato, e continua a riguardare, le periferie. Intese come spazi mentali, non geografici. Luoghi che fisicamente appartengono al centro e intimamente rispondono ai codici della marginalità. Luoghi ai bordi della città che però esprimono una condizione di privilegio. Sono cresciuto in un quartiere di semicentro, un cuscinetto fra la Magliana e Trastevere, facendo la spola tra la “Roma bene” e la “Roma male”. È stato un atto di presunzione, provare a raccontare un mondo che non era direttamente il mio. D'altronde non sentivo di avere un mondo direttamente mio.

Peraltro ero già consapevole della resistenza che oppongono i marginali alla rappresentazione e di come deformano l'autorappresentazione. In breve, la regola per cui: se metti l'accento sulle criticità della zona, corrono a difenderla (la solidarietà di mamma borgata, “Qua è come un paese”, “Qua la gente non è finta”) ma se metti l'accento sugli aspetti positivi, ti accusano di non capire, che là è un inferno dimenticato da dio e dall'amministrazione (nel *Contagio*, uno provoca il professor Siti dicendo: “Facciamo a cambio: io vengo a stare dove abiti tu e tu vieni a stare dove abito io”).

Il mio interesse spontaneo per le periferie si è intrecciato con la frequentazione di persone care. Non so dire cosa sia venuto prima e cosa dopo. Di sicuro sono sempre stato attratto dalle persone cresciute in contesti periferici, ho stretto rapporti importanti, e per questo ho passato molto tempo lì, frequentando appunto le persone ma anche gli spazi di socialità, dalle palestre ai centri sociali alle sale scommesse. E su di me *gli spazi* in generale della periferia romana hanno esercitato una fascinazione anche estetica che mi viene difficile razionalizzare, e un'attenzione quasi nevrotica, aggravata dallo sforzo per non avere una preparazione architettonica adeguata.

Le mie pagine a cui sono più legato, forse, sono quelle dell'*Estraneo* in cui descrivo l'esplorazione del Quartiere da parte del protagonista. Che guarda lo spazio, privo di esseri umani, come un pioniere: con una combinazione di ingenuità, curiosità, timore e attrazione.

Le periferie di Roma e la loro narrazione, chiaramente. Affrontare il tema, già solo questo, mette in condizione di doversi confrontare col passato. E il passato è Pasolini. Così scegliere un'ambientazione romana di borgata, puntare il riflettore su personaggi marginali, usare quella sporcatura senza dialetto che è il romanaccio, è abbastanza per far creare paragoni, cercare richiami, costruire una gabbia. Niente spada di Damocle, direttamente Pasolini sopra la testa. Qualsiasi taglio tu scelga, qualsiasi dinamica tu metta in scena, qualsiasi lettura tu dia. Naturalmente chi scrive di una periferia romana non può prescindere dal racconto e dall'approccio pasoliniano. Ma solo come pionieristici modelli di partenza, secondo me, oggi inservibili o comunque insufficienti. Perché la metà degli anni Settanta segna, insieme alla morte di Pasolini, la trasformazione violenta delle periferie stesse. Cambiano i paradigmi, cambiano le condizioni. Naturalmente non è questa la sede per valutare se la direzione del cambiamento fosse quella prevista da Pasolini. Sta di fatto che la marginalità cambia volto, si rifà il vestito, e lo spazio in cui vive diventa più solido e più confortevole. Credo si possa considerare che questa trasformazione interrompa il corso delle narrazioni come uno shock. Come un colpo di freddo che interrompe la digestione.

Non ci sono più le baracche dei borghetti addossati agli acquedotti, le lamiere e gli sterrati, i ladri di polli e le mignotte, la miseria pura. Il Tommaso di *Una vita violenta* ha avuto una casa popolare insieme alla sua famiglia e poi è morto, Accattone ha provato a lavorare e poi è morto.

Cosa c'è, al posto di tutto questo, non sembra chiaro. Per circa quindici anni non si hanno più romanzi o racconti significativi sulla marginalità romana. Certo, c'era stato quasi solo Pasolini e ora Pasolini non c'era più. Certo, il testimone scottava e riceverlo era una responsabilità pesante. Però davvero il silenzio è lungo. Tra gli ultimi mesi degli anni Ottanta e la prima metà degli anni Novanta, arriva finalmente qualcosa. Una nuova generazione si prende la briga di tornare a scavare ai margini della città. *A denti stretti* e poi *Il branco* di Andrea Carraro, *Sottoroma* e *Il sole è innocente* di Claudio Camarca, *Luce del nord* e *Colpa di nessuno* di Sandro Onofri. Autori trentenni che, al netto del giudizio sui singoli libri (quello secondo me più rilevante, o almeno quello che ha avuto più influenza sul mio lavoro, è *Il sole è innocente* di Camarca), hanno il coraggio di aprire squarci su una

contemporaneità nuova. I travestiti sostituiscono le prostitute di Pasolini, i motorini truccati sostituiscono le biciclette, l'indebolimento delle sezioni politiche e degli oratori lascia un vuoto di riferimenti. E soprattutto in questi romanzi e racconti compare il rapporto fra eroina e marginalità. Certo, anni dopo rispetto al cinema, e penso ad *Anna* di Grifi e Sarchielli (1975) e ad *Amore tossico* di Caligari (1983).

Seguire il filo delle sostanze stupefacenti nella narrativa, è una chiave interessante per passare alla tappa successiva. Quella che dai margini degli anni Ottanta-Novanta conduce agli anni Zero, dall'eroina alla cocaina, da Carraro-Camarca-Onofri a Walter Siti. Con l'eccezione felice di *Devozione* di Antonella Lattanzi, che nel 2010 fa girare intorno all'eroina una disperata storia d'amore nel quartiere universitario di San Lorenzo.

Quando arriva Walter Siti, la rappresentazione di Roma prende un'altra piega. La borghesia volgare e televisiva e la borgata con le sue velleità non si mischiano, come olio e acqua, ma si contagiano. Da *Troppi paradisi* fino ad *Autopsia dell'ossessione*, la periferia diventa sempre più cattiva, individualizzata, senza solidarietà, senza comunità, matrigna. E se nemmeno lei può proteggere, allora non può esistere più "mamma Roma". Siti è un altro non-romano capace di vedere la nudità del re, e al suo sguardo forestiero e lucido si aggiunge l'incisività dello sguardo laterale del *personaggio* Siti: colto professore che si aggira per le borgate, non come un turista snob ma mettendo in gioco abbastanza da poter entrare nei suoi meccanismi.

È ovvio che per conoscere la periferia io sia dovuto passare, e continui a farlo, per la conoscenza del centro. Che mi è sempre sembrato un grande recinto, un "feudo di specchi" come dice una canzone rap di qualche anno fa.

Il rap è stato la prima forma narrativa alla quale mi sono approcciato. Durante l'adolescenza farlo, oltre che ascoltarlo, mi ha insegnato a rispettare regole formali, a cercare un equilibrio fra comprensibilità e astrattezza, a sviluppare una sensibilità alla metrica e alla musicalità della lingua, e insomma ha avuto un peso quando ho iniziato a scrivere racconti e poi romanzi. Ma soprattutto il rap, così ossessionato dalle divisioni in *crew*, quartieri, città, mi ha insegnato a guardare lo spazio. Nei testi dell'underground romano ho rintracciato la distanza tra centro e periferia, quando ancora non avevo grandi sovrastrutture.

A scrivere del centro di Roma sono tradizionalmente autori che non scrivono di periferia. Il centro è raccontato negli interni borghesi, nelle dinamiche di coppie infelici e incapaci di comunicare, persone spesso annoiate e spesso vuote.

Nella preparazione di questo intervento ho ragionato su quello che ho scritto io del centro e dei privilegiati in rapporto allo spazio, e mi sono accorto che lì ho fatti sempre muovere in luoghi chiusi oppure tesi drammaticamente al passato. Non c'è nessuna progressione, nessuna apertura. Grandi saloni come paesaggi lagunari oppure enormi palazzi muti, privi di vita, piuttosto inquietanti.

I luoghi nelle mie narrazioni a volte coincidono con luoghi tangibili, a volte ne sono una sintesi.

Nell'*Estraneo* ho inventato un quartiere senza nome ("il Quartiere", appunto), che mette insieme diverse esperienze urbanistiche della periferia di Roma. Un comprensorio di palazzine a torre e una pianta elementare con l'asse che parte dalla strada consolare. Per farlo ho disegnato una serie di mappe, di cui mi servivo durante le stesure.

In *Prima di perderti* ho preferito uscire dall'anonimato, mettere la faccia mia e della città. A prescindere da piccole citazioni di luoghi esistenti, ho lavorato soprattutto sui confini – che sono la mia ossessione principale e di cui mi è capitato di scrivere anche altrove. Il protagonista Fausto vive a ridosso di una ferrovia, all'altezza di stazione Tuscolana, che marca una certa distanza simbolica. È cresciuto con i genitori a Monte del Gallo, prima di spostarsi, e suo padre ha poi traslocato a Montemario: due zone collinari che si sollevano da terra, si tengono a distanza dal mondo e lo guardano dall'alto in basso.

Tre casi mi sembrano particolarmente interessanti, per leggere le evoluzioni narrative di singole parti di Roma.

Il caso Pigneto è macroscopico. Da una parte quello polveroso e lunare degli anni Cinquanta e Sessanta, dall'altro quello di oggi: basti vedere come viene restituito da due romanzi dello stesso anno, il 2014, *Class* di Francesco Pacifico e *Addio, Monti* di Michele Masneri: nel gorgo della gentrificazione, in una bolla immobiliare, con l'icona di Pasolini sopra alla cassa del bar fighetto.

Più sottile il percorso di piazza Vittorio, col suo mercato, e

dell'intero quartiere Esquilino: dove si incontravano l'anima popolare e piccolo-borghese di Gadda, ora si incontrano l'identità romana, socio-culturalmente mista, e quella multiculturale che lo rende nell'immaginario la Chinatown di Roma. Penso alla *flânerie* di Trevi che citavo prima, e allo *Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio* di Amara Lakhous.

L'ultimo caso che evidenzerei è quello di Ostia. Un tempo comune autonomo, luogo di villeggiatura democratizzante da commedia all'italiana, poi scenario della morte di Pasolini, ora è municipio di Roma e centro della criminalità organizzata. A rivedere i film degli anni del *boom*, è violento il passaggio alla recente *Suburra* di De Cataldo e Bonini, dove il cosiddetto "mare di Roma" è tutt'altro che purificante.

Credo che il rapporto tra l'evoluzione degli spazi e le loro narrazioni non sia unilaterale. Cioè, credo che non sia una rincorsa di Achille quella che fanno le narrazioni appresso agli spazi, ma che in parte ci sia uno scambio.

È successo e succede alla letteratura, al cinema, alla televisione, all'arte visiva, perfino al rap, di spostare qualcosa nell'immaginario di un luogo. Mi vengono come esempi via Veneto, il Pigneto di cui ho detto, "Spinaceto, pensavo peggio". Mi viene in mente l'incidenza dell'universo narrativo di *Romanzo criminale* sulle periferie: la scritta che lessi su un muro del Quarticciolo, che trattava il personaggio del commissario come una persona: "Scialoja merda, guardia infame".

Modificare il senso condiviso ha come conseguenza uno sguardo diverso da parte del cittadino, o del forestiero, o nei casi estremi di chi abita quello stesso luogo. Una diversa fruizione dello spazio *in virtù* di come lo spazio è stato rappresentato e, più profondamente, di cosa lo spazio è andato a rappresentare.

Questo mi sembra il contributo più politico che un autore possa dare. E per quanto impegno ci possa essere, organizzare una cosa del genere a tavolino non riesce. Il processo avviene in autonomia, credo, quando la storia è già stata lasciata a chi ne fruisce.

Detto ciò, l'evoluzione dei luoghi passa principalmente per altri canali. Arginare o accelerare il processo di gentrificazione; rincorrere o meno il turismo come un'ossessione; ridurre o potenziare i mezzi pubblici che collegano la periferia al centro: tutto questo ha effetti, sugli spazi e su chi li vive, più rapidi e più

sicuri di qualsiasi romanzo si possa scrivere.

Per concludere, azzardo una valutazione sulle prospettive future di Roma e delle sue narrazioni.

Da una parte il centro geografico, nonché storico, mi pare si stia svuotando di significato e trasformando in qualcosa di anonimo, riproducibile in ogni città d'arte. Un museo diffuso, un percorso per turisti in fila, da affittare a troupe televisive e cinematografiche per i suoi scorci. Lo trovo poco interessante sul piano narrativo e mi sembra offrire pochissimo margine di manovra, proprio per questo annacquamento della sua identità. La mia idea è che il terreno più fertile sia altrove, nelle nuove declinazioni della periferia romana. Da una parte l'influenza statunitense che sta intervenendo per esempio lungo la Tiburtina, dove le distanze sono ampie e le costruzioni enormi, improvvisamente: una combinazione *de noantri* fra Detroit e Las Vegas, con le sproporzionate sale bingo e sale slot, con i capannoni abbandonati e le concessionarie vuote. Poi ci sono i villini a schiera, anche questi da sobborgo americano, dove spesso vanno a vivere giovani famiglie del ceto medio, estranee al contesto periferico, magari all'inseguimento di un modello residenziale ma in una realtà priva di servizi. E più di tutto credo che la partita si giocherà sull'ingresso dei migranti nelle periferie tradizionali, e sull'interazione fra i marginali vecchi e nuovi.

**Tommaso Giagni** (Roma, 1985) ha partecipato a diverse antologie. Ha pubblicato due romanzi, *L'estraneo* (Einaudi, 2012) e *Prima di perderti* (Einaudi, 2016). [tommaso.giagni@gmail.com](mailto:tommaso.giagni@gmail.com).

## La città nella narrativa popolare

Lorenzo Mazzone

### Scrivere e leggere i luoghi

Come lettore, ancora prima che come scrittore, cerco romanzi, racconti e saggi nei quali la città sia protagonista quanto le persone in carne e ossa che la abitano. Ho bisogno di crearmi un luogo nella mente che sia fatto di strade, palazzi, pedoni, macchine e, se ho fortuna, biciclette e parchi.

L'ambiente (fisico meteorologico, emotivo e culturale) è un elemento importantissimo in una narrazione: fa da sfondo, o come ho già scritto, può diventare co-primario delle azioni dei personaggi. Può avere chiavi espressive di notevole impatto sul lettore attento. Può essere usato per simboleggiare l'emotività dei personaggi. Può servire come specchio per mostrare le relazioni tra i personaggi e il luogo in cui si svolge l'azione.

Un bravo scrittore non lascia nulla al caso: segue un processo di significazione totale. Dietro le parole, infatti, ci può essere un significato aggiunto. Lo scrittore parla di qualcosa per far capire qualcos'altro. Spesso può essere più espressivo quello che le parole non dicono. Questo gioco viene condotto attraverso il simbolo, l'analogia, la metafora, l'allegoria o significati aggiuntivi.

In molti libri, purtroppo, la descrizione di un luogo si riduce all'elenco degli elementi che lo caratterizzano. E, per dar vita a una scena, in diversi casi, si sceglie un'ambientazione qualsiasi perché "tanto una vale l'altra". I luoghi sono molto di più di semplici spazi fisici. Come asserisce il geografo Tim Cresswell, infatti, i luoghi racchiudono tre tipi di aspetti in uno: la loro localizzazione fisica (parliamo della loro posizione assoluta nel mondo); l'aspetto (e qui parliamo del contesto materiale, delle strutture e degli oggetti che lo identificano); simboli ed emozioni (sia personali che collettivi).

Venezia si presta più per una storia d'amore, è vero, ma diversi film ci hanno mostrato che le sue Calle possono prestarsi bene anche a inseguimenti e omicidi silenziosi. La Piazza Rossa è perfetta per intrighi di tipo internazionale, per spionaggio e romanzi storici sul comunismo, ma anche per un bacio tra una donna dell'alta borghesia russa e un profugo ceceno.

I simbolismi che un luogo può racchiudere in sé sono molteplici. Essi dipendono da emozioni personali, ma anche a emozioni

collettive legate a un determinato posto (Il ruvido e metropolitano *Pechino è in coma*, di Jian Ma, in cui il protagonista, immobile a letto, assiste all'abbattimento dell'isolato in cui si trova la sua minuscola casa per far posto a uno stadio, il Nido, per le Olimpiadi del 2008, e nella sua incapacità di accettare la morte della vecchia Cina, trovano spazio i ricordi collettivi del 4 giugno 1989, quando è stato colpito alla testa da un proiettile durante la rivolta di piazza Tienanmen, un evento di portata internazionale che quasi ogni lettore ricorda e rivive, a modo suo, con lo scorrere delle pagine).

In psicologia viene chiamata "identità di luogo". È quello che cerchiamo quando leggiamo romanzi e testi che raccontano di città. È un'esperienza che viviamo anche noi, tutti i giorni. Quando, dopo un lungo viaggio, torniamo nella nostra città natale, per esempio, o quando ci ritroviamo da soli in luoghi che di giorno sono stracolmi di gente. Questi dettagli, nei libri, sono fondamentali per richiamare specifiche emozioni e rendere speciali luoghi comuni.

### ***London Orbital e l'importanza del fugueur***

Credo che chiunque scriva sulle città dovrebbe cercare sempre nuovi approcci per raccontarcele. A tal proposito mi viene da pensare a *London Orbital*, del prolifico e poliedrico scrittore e film-maker Iain Sinclair. Si tratta di un viaggio a piedi, lungo duecento chilometri, camminando a fianco della M25, l'arteria autostradale che circonda Londra, svelando gli scheletri nell'armadio della capitale inglese e narrando di storie quotidiane e di antiche leggende metropolitane. È un testo straordinario, originale e ritmicamente perfetto. Sinclair, in compagnia di un fotografo, un pittore, un regista e uno scrittore si muove attraverso le assurdità e i controsensi della periferia-campagna londinese. Un periplo alla *Cuore di tenebra* underground, tra le fosse comuni dei maiali sterminati in quanto vittime dell'afra epizotica, gli avanzi dell'eredità industriale, pub dimenticati dove lievitano le saghe di contrabbandieri, assassini, gang. Camminando sotto cieli lividi il drappello si imbatte in profughi balcanici intenti a grigliare pollo sulle rive di canali inquinati, incrocia accampamenti di zingari abili nel riciclare rifiuti, entra dentro i tanti manicomi vittoriani abbandonati che puntellano, come torri medioevali, gli accessi alla città.

Il raccordo autostradale, inaugurato in pompa magna da

Margaret Thatcher il 29 ottobre del 1986, appare come un collare di sicurezza che soffoca il condannato: l'abitante di Londra. Chi sta dentro vorrebbe andare fuori, chi ha scelto di uscire dalla metropoli si è reso conto che la M25 non è una modalità utile, sotto forma di cementificazione, per proteggere le contee rurali dalla corruzione urbana, gli omicidi, i furti e gli stupri. Legoland ballardiane che scompaiono tra le nebbie del Fenland, megastore futuristici e speculazioni trascurate che cercano di unire schegge impazzite che dovrebbero rappresentare epoche diverse, di cui ormai si è persa la memoria.

A volte, leggendo *London Orbital*, sembra di entrare in un romanzo di Graham Greene, in una di quelle storie dove anonimi omini in giacca e cravatta decidono, a suon di cospirazioni, il futuro, decadente, dello status quo britannico. Altre volte appaiono gli echi di Dickens e dei suoi orfanotrofi, le allucinazioni di Blake, le follie marziane di Wells, il *no future* punk rock dei Sex Pistols, la Rolls Royce psichedelica di John Lennon. E mentre i nostri eroi camminano, tra acquitrini, boschi violentati, discariche abusive dove le automobili vengono cannibalizzate e cani rabbiosi si scagliano contro recinti di fil di ferro, l'aroma che persiste è quello del gasolio, delle perdite chimiche, del maiale contaminato ultrafritto, delle gomme sull'asfalto, degli escrementi umani e dei rifiuti tossici ospedalieri.

Iain Sinclair e i suoi compagni sono dei *fugueurs* contemporanei. Rispetto al più compassato *flâneur*, il *fugueur* è un camminatore con il gusto dell'imprecazione, un osservatore che individua nella pazzia un corso di sopravvivenza psichico.

### **I tre componenti dell'ambiente**

Immobilismo, innovazione, energia. A seconda di come vengono usati questi tre elementi cambia la componente umana di un luogo ed è questa componente che gli dà anima e fa percepire al forestiero un determinato ambiente.

Tutti e tre gli elementi possono essere considerati positivi e negativi. Traendo spunti dalla mia esperienza personale trovo che una città come Monza, devastata dall'inquinamento, dal menefreghismo latente dei suoi abitanti riguardo la salvaguardia del proprio patrimonio culturale e la conseguente capacità di sfruttare le sue energie, sia un esempio di come i tre elementi siano percepibili in modo negativo. Al contrario, Istanbul ai tempi della grande protesta di Gezy Park, era una

gigantesca bomba di sedici milioni di abitanti che grazie alla repressione sponsorizzata dall'immobilismo e dall'innovazione sperimentava energie nuove e forme originali di condivisione degli spazi pubblici.

Il compito della letteratura è mettere in luce gli aspetti negativi e positivi di una città. Deve aiutare il lettore a farlo riflettere e consegnargli diverse angolazioni e prospettive di veduta della mappa. Il punto di partenza è l'interpretazione, che è quella dell'autore naturalmente, il quale assorbe i tre elementi a modo suo, a seconda della propria sensibilità. Quale che sia darà risultati che saranno consultabili dai lettori interessati.

Se io vado a Bucarest senza aver letto una delle sordide e affascinanti storie di Philip Ó Ceallaigh, probabilmente rimarrò deluso alla vista dei bloc di epoca ceauceschiana, trovandoli semplicemente dei rettangoli di quindici piani costruiti in modo agghiacciante, ma se ci vado dopo averlo letto *Appunti da un bordello turco* (il titolo è fuorviante), posso provare a comprendere i margini più estremi di una grande città, i suoi palazzi diroccati, le strade sconquassate e inquinate dallo smog, un mondo di cinici solitari attrezzati a far fronte alle brutture della società, di sradicati che hanno scordato i rudimenti per stare al mondo immersi in un perverso gioco dell'oca in cui devono sempre ricominciare da zero i loro percorsi. Tutto questo può diventare fascino del disagio. Aiutare chi osserva a cercare delle soluzioni. Trasformare in positivi l'immobilismo, l'innovazione e l'energia.

### La criticità

Credo che chi amministra le città dovrebbe leggere e tenere conto dei giudizi che dà di essa uno scrittore contemporaneo che popola le sue storie di cittadini, di palazzi, di manifestazioni urbane e di criticità.

Prendiamo Malatesta e la Spal. In tutti i libri dell'ispettore "anarchico", che ho creato ormai dodici anni fa, ho scritto di questa componente ludica e d'appartenenza della cittadinanza con la squadra calcistica di Ferrara. Quando si scrive di un luogo bisognerebbe riuscire a individuare le caratteristiche emotive di chi lo abita. Nessuno, per esempio, è bravo quanto un ferrarese nel lamentarsi, su tutto e tutti. Chiunque abbia curiosato tra le pagine dei social network amministrate da tifosi spallini si sarà reso conto delle problematiche ricorrenti: Festa per la promozione sì, festa per la promozione no, sì agli occasionali,

no agli occasionali, lo stadio è piccolo, ci vuole lo stadio nuovo, la birra sì, la birra no. Il lamento è una costante della vita quotidiana di Ferrara. Quando si scrive bisogna tenerne conto perché è di quotidiano che si vive e se noi abbassiamo il tiro quando scriviamo, così come se lo alziamo troppo, tutta la collettività, o coloro che in essa avranno voglia di aprire un libro, ne subirà le conseguenze. Senza opposizioni non esisterebbe una città, e senza opposizioni, scontri da superare, nodi narrativi da sciogliere, climax, non esisterebbero i romanzi e le città in essi contenute.

### **I luoghi comuni**

La narrativa popolare è un ottimo mezzo per rendere accessibili a tutti le complessità urbane.

Naturalmente la proiezione che ognuno di noi ha di un luogo è unica, ma non credo che sia più veritiera la rappresentazione di una città scritta da chi vi è nato rispetto a colui che c'è arrivato. Sarà forse diversa, ma non più o meno autentica. Non è che nella Tangeri di Paul Bowles ci sia meno verosomiglianza che in quella di Mohamed Choukri, o nella Mumbai (all'epoca ancora Bombay) di Gregory David Roberts meno cruda e vidida realtà rispetto a quella narrata da Salman Rushdie.

La rappresentazione sarà diversa, ma non per questo meno importante. L'effetto sinergico sul lettore sarà dovuto all'abilità dello scrittore di guardarsi intorno, di ascoltare, di porsi domande, di leggere il territorio e chi lo abita senza preconcetti. Indubbiamente la letteratura è complice dei pregiudizi nel creare i luoghi comuni, però dovrebbe basarsi, almeno se chi scrive è onesto o tenta di esserlo, su qualcosa di concreto, reale. Se oggi pensiamo alla Transilvania pensiamo a Dracula, però i vampiri carpatici non nascono con il romanzo di Bram Stoker, ma da una tradizione con le radici ben salde ai tempi degli Strigoi, ossia tutti quegli individui che in vita avrebbero abbandonato la fede ortodossa per convertirsi al cristianesimo e che dopo essere morti uscivano dalla loro bara in cerca di sangue di cui nutrirsi, di Vlad Tepes III, l'impalatore, Conte di Valacchia dalla metà del 1400, della contessa Elizabeth Bathory, considerata come la prima serial killer donna e forse anche la più prolifica: secondo la leggenda era solita fare il bagno in una vasca gremita col sangue delle sue vittime. Al processo, la sanguinaria nobile venne accusata di oltre seicento omicidi di giovani ragazze

vergini. Dichiarata colpevole, fu rinchiusa nel suo castello di Csejte, dove troverà la morte.

Lo stesso discorso vale se pensiamo a Los Angeles, Eldorado per ogni ubriacone che si rispetti, in primis quelli di Raymond Chandler e Charles Bukowski, grazie ai quali molti lettori sono sicuri che tutti nella città degli angeli abbiano la cirrosi epatica. Ma in *Il grande sonno* o in *Pulp* c'è molto di più dell'apologia dell'alcol. Sta ai lettori trovare questo qualcosa (e non è molto difficile) usarlo per comprendere le sfumature ambientali, culturali, umane che l'autore vuole mettere in risalto nella sua visione critica della città in cui soggiorna.

### La libreria dei luoghi

Ogni lettore ha, nella sua libreria dei luoghi, romanzi che hanno formato la sua proiezione di osservatore. Se io penso ad Algeri la associo immediatamente a *Tartarino da Tarrascona* di Alphonse Dudet e a *Morituri* di Yasmina Khadra; Mogadiscio è quella buca nera senza speranza rappresentato ne Il forziere di Zanzibar di Aidan Hartley; Città del Messico, il caotico DF (Distrito Federal), un'immensa distesa di modernismo e tradizione dove si muove Héctor Belascoarán, l'orbo, sfortunato e disilluso investigatore privato ideato da Paco Ignacio Taibo II; Hong Kong sarà per sempre quella dei bordelli e dei marinai de *Il mondo di Suzie Wong* di Richard Mason; Singapore mi richiama *La ragazza del Karaoke* di Claire Tham; Pyongyang e i deliri fumettistici della dinastia dei Kim rivivono ne *Il signore degli orfani* di Adam Johnson; informazioni su cosa troverò a Kuala Lumpur le posso ricercare su *Malesia Blues* di Brian Gomez.

Sarajevo, nella mia libreria dei luoghi, è rappresentata da un lavoro straordinario, realizzato dal gruppo FAMA, giovani urbanisti, architetti, fotografi, giornalisti e artisti che nel 1993, sotto l'assedio dei cetnici, sono riusciti a realizzare la guida narrativa più intelligente che io abbia mai letto: *Sarajevo Survival Guide*. È facile passeggiare per una città e annotarsi i ristoranti e i locali più alla moda perché possano essere un suggerimento per i prossimi turisti che ci metteranno piede. Più arduo provare a fare lo stesso lavoro mentre dalle montagne sparano con i mortai e gli obici e la priorità di ogni abitante della valle è salvarsi dai colpi dei cecchini.

Anche io ho scritto di Sarajevo ne *Il muggito di Sarajevo*, che deve molto a quella guida di sopravvivenza del secolo scorso. Mi piace

pensare che anche i miei *Apologia di uomini inutili*, *Le bestie*, e *Perduto* possano essere stati d'aiuto a qualche lettore per capire un punto di vista diverso su Sana'a, Hurghada, Kinshasa e Milano.

### **La gentrificazione e l'esempio di Istanbul**

La gentrificazione (l'insediamento, attraverso l'acquisto e la ristrutturazione di immobili, di una fascia di popolazione benestante in un contesto di povertà), è un fenomeno che ho studiato e di cui ho scritto ampiamente quando abitavo a Istanbul. Sultanbeyli è un distretto della parte asiatica della megalopoli. È lì, tra quei condomini, la piazza centrale pedonalizzata e i numerosi negozi commerciali, che avevo cominciato la mia ricerca dei *gecekondu* cittadini (le case abusive) suggeritami dall'esperienza del reporter statunitense Robert Neuwirth che, come racconta in *Shadow cities*, nel 2003 ha vissuto in questo che allora era tutto un quartiere abusivo. Ma molte cose sono cambiate, a partire dalla dimensione dei *gecekondu* (non più case basse a un piano, ma palazzi anonimi, uguali a quelli delle periferie di altre megalopoli) e dal fatto che molte costruzioni nel frattempo sono state legalizzate, soprattutto per motivi elettorali.

*Gecekondu* è un termine che unisce la parola *gece* (che in turco significa "notte"), con il verbo *kondurmak* ("spuntare") e che indica case costruite in poco tempo. I costruttori (gli stessi abitanti) di queste strutture sfruttano un vuoto legislativo nella giurisdizione turca che dal 1947 permette di cominciare a costruire abitazioni dopo il tramonto, abitazioni che poi (se sono ultimate, perlomeno nella parte strutturale, prima dell'alba, senza che le autorità pubbliche siano tempestivamente intervenute) non possono più essere abbattute. Si stima che a Istanbul circa un milione di abitanti vivano in *gecekondu*, ma le comunità abusive di oggi, dal punto di vista architettonico, sono ormai difficilmente distinguibili dai quartieri residenziali che la municipalità, con il benestare del governo, continua a costruire in un radicale progetto di trasformazione urbana che cancella molte delle particolarità di queste realtà marginali.

Uscendo da Besiktas, dopo viali interminabili fiancheggiati da grattacieli, si entra nella zona abusiva di Küçükarmutlu, che per tutti gli anni Novanta è stata il rifugio di diversi gruppi radicali. Molti attivisti venivano qui per protestare contro le condizioni

carcerarie, scegliendo il digiuno come forma di lotta estrema. Nel 2001 la polizia fece irruzione nella zona uccidendo diversi attivisti e imponendo il coprifuoco su tutta l'area. Küçükarmutlu è in una posizione strategica, molte case hanno vista sul Bosforo. È vicinissimo all'autostrada e al ponte Fatih Sultan Mehmet, che conduce alla parte asiatica della metropoli e confina con il quartiere di lusso di Etiler. L'Università tecnica di Istanbul, la Municipalità metropolitana e la Società della Mezzaluna rossa negli ultimi anni si stanno contendendo la zona, anche se per ora, i primi che hanno sconfinato al di là del filo spinato srotolato, come un monito inquietante, dall'esercito dopo le rivolte del 2001, sono semplici attività commerciali, fra cui una *steak house* di stile americano e il centro assistenza della Ferrari. Queste attività d'élite sono ben accettate dalla popolazione di Küçükarmutlu, poiché impiegano manodopera del quartiere. Cosa che non è avvenuta in altre parti della città. A Tophane, per esempio, questa "gentrificazione" ha determinato grandi problemi di convivenza e attriti sociali.

Il quartiere di Tarlabasi, che si estende per ventimila metri quadrati da piazza Taksim e Talimhane a nord fino Tepebasi a sud, diviso dalla zona di Istiklal Caddesi dalle quattro corsie di Refik Saydam Caddesi, confine trafficato verso la zona commerciale, storicamente era abitato dalla popolazione greca. Dal 1990, molti immigrati curdi si sono trasferiti qui amalgamandosi con la comunità rom. Negli ultimi anni è diventato il rifugio degli immigrati provenienti dai paesi dell'Asia centrale e dell'Africa, nonché di diverse comunità di *squatter* e artisti cittadini. Ma nel febbraio del 2006 il governo ha deciso un piano di rinnovamento di tutta l'area, rinnovamento che significa "radere al suolo per ricostruire". Si stima che 278 edifici saranno demoliti per far posto a un borgo ultramoderno comprendente abitazioni private, uffici, alberghi e un centro commerciale.

Tarlabasi è un quartiere fantasma. Edifici vuoti, molti dei quali risalenti al diciannovesimo secolo, sventrati, saccheggianti, depredati di finestre, porte, tubi, cavi della luce. Su una delle vie principali sono rimaste aperte solo la piccola bottega di un barbiere e uno spaccio alimentare. Pochi passanti, qualche bambino. Dentro lo scheletro di un palazzo in stile ottomano una scritta spray avverte i visitatori di quello che ormai è lo spirito dei pochi che ancora non sono stati cacciati via: "Non siete ancora stanchi di fotografare?". Gli abitanti se ne sono andati, spinti in

lontane periferie.

Quanto materiale per uno scrittore. La gentrificazione cambia inesorabilmente il tessuto di un quartiere. Lo impoverisce, lo fa diventare zona di nicchia, di moda, mentre la povertà urbana aumenta e le persone sfrattate, oltre a perdere la casa, perdono anche i propri legami sociali. Una città dovrebbe unire le persone e non segregarle.

Spesso i romanzi vivono di nostalgia e malinconia per quello che se n'è andato. Si cerca con le parole di far rivivere una città che è cambiata, così come sono cambiati i conflitti sociali, oppure si cercano di raccontare questi cambiamenti.

La gentrificazione è un processo voluto dal potere, che coglie le potenzialità economiche di un quartiere, ma quelle che sono le risposte della cittadinanza alla gentrificazione spesso fanno esplodere energie inusuali, inedite, che possono poi essere spunto per le analisi di un narratore.

### **La rappresentazione della narrativa popolare**

Se leggiamo *Cinque storie ferraresi* di Giorgio Bassani, o *Giovinezza, giovinezza...* di Luigi Preti, oltre a immaginare una Ferrara che fu, avremo davanti agli occhi delle rappresentazioni della città accessibili a tutti, a prescindere dal grado intellettuale e culturale del lettore. A Bassani e Preti, così come a molti degli autori citati in questo articolo, non interessava inventarsi metafore o giochi di parole, ma rappresentare il quotidiano con tutte le sue problematiche.

La narrativa (e aggiungere popolare, seppur non amile etichette) deve fare questo: raccontare in modo semplice, ma non semplicistico, in un linguaggio che ogni tipo di lettore può comprendere e del quale possa appassionarsi, farsi domande perché il concetto di fondo gli è chiaro. La semplicità nell'esposizione è l'obiettivo che dovrebbero darsi tutte le scienze che si occupano delle città e dei luoghi, se non vogliono rimanere ghetto dorato, per far sì che i cittadini si sentano partecipi delle problematiche dell'ambiente in cui vivono e producano energie propositive.

### **Bibliografia**

- Bassani G., (2016). *Cinque storie ferraresi*. Milano: Feltrinelli.  
 Bowles P., (1990). *La delicata preda*. Milano: Garzanti.  
 Bukowski C., (1994). *Pulp*. Milano: Feltrinelli.  
 Chandler R., (2013). *Il grande sonno*. Milano: Feltrinelli.

- Choukri M. (1992). *Il pane nudo*. Milano: Bompiani.
- Cresswell T., (2012). *Geographic Thought: A Critical Introduction*. Wiley-Blackwell.
- Dudet A., (2005). *Tartarino da Tarrascona*. Milano: Fabbri.
- FAMA, (1994). *Sarajevo Survival Guide*. Workman Pub Co.
- Gomez B., (2010). *Malesia Blues Brian*. Milano: Metropoli d'Asia.
- Hartley A., (2005). *Il forziere di Zanzibar*. Milano: Fusi Orari.
- Johnson A., (2013). *Il signore degli orfani*. Torino: Einaudi.
- Khadra Y., (1998). *Morituri*. Roma: Edizioni E/O.
- Ma J., (2009). *Pechino è in coma*. Milano: Feltrinelli.
- Mason R., (1970). *Il mondo di Suzie Wong*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore.
- Mazzoni L., (2011). *Le bestie. Kinshasa Serenade*. Milano: Momentum Edizioni.
- Mazzoni L., (2011). *Malatesta. Indagini di uno sbirro anarchico*. Illustrazioni di Andrea Amaducci. Milano: Momentum Edizioni.
- Mazzoni L., (2013). *Apologia di uomini inutili*. Latina: Edizioni La Gru.
- Mazzoni L., (2014). *Perduto*. Koi Press.
- Mazzoni L., (2015). *Il giorno in cui la Spal vinceva a Renate*. Koi Press.
- Mazzoni L., (2016). *Il muggito di Sarajevo*. Santa Maria Capua Vetere: Edizioni Spartaco.
- Neuwirth R., (2006). *Shadow Cities. A Billion Squatters, A New Urban World*. London: Routledge
- Ó Ceallaigh P., (2016). *Appunti da un bordello turco*. Roma: Racconti Edizioni
- Preti L., (1967). *Giovinezza, giovinezza...*, Milano: Arnoldo Mondadori Editore.
- Roberts G.D., (2006). *Shantaram*. Vicenza: Neri Pozza.
- Rushdie S., (1999). *La terra sotto i suoi piedi*. Milano: Mondadori Editore.
- Sinclair I., (2016). *London Orbital. A piedi attorno alla metropoli*. Milano: Il Saggiatore.
- Stocker B., (2015). *Dracula*. Milano: Feltrinelli.
- Taibo P.I., (2009). *Le avventure di Héctor Belascoarán*. Milano: Il Saggiatore.
- Tham C., (2014) *La ragazza del Karaoke*. Milano: Metropoli d'Asia.

**Lorenzo Mazzone** è nato a Ferrara nel 1974. Ha abitato a Londra, Istanbul, Parigi, Sana'a, Hurghada e ha soggiornato per lunghi periodi in Marocco, Romania, Bulgaria, Vietnam e Laos. Scrittore, saggista e reporter ha pubblicato venti romanzi, fra cui *Il requiem di Valle Secca* (Tracce, 2006; finalista al Premio Rhegium Julii), *Le bestie. Kinshasa Serenade* (Momentum Edizioni, Milano 2011), *Apologia di uomini inutili* (Edizioni La Gru, 2013), *Quando le chitarre facevano l'amore* (Edizioni Spartaco 2015; Premio Liberi di Scrivere Award), *Un tango per Victor* (Edicola Ediciones, 2016) e *Il muggito di Sarajevo* (Edizioni Spartaco, 2016). È il creatore dell'ispettore Pietro Malatesta, protagonista dei noir (illustrati da Andrea Amaducci ed editi da Koi Press) *Malatesta. Indagini di uno sbirro anarchico. La Trilogia* (2011), *La tremarella* (2012), *Termodistruzione di un koala* (2013), *Italiani brutta gente* (2014), *Il giorno in cui la Spal vinceva a Renate* (2015), *Riti propiziatori di un uomo perbene* (2017).

Diversi suoi reportage e racconti sono apparsi su il manifesto, Reportage, East Journal, Scoprire Istanbul, Reporter, Torno Giovedì e in numerose antologie.

È docente di scrittura creativa di Corsi Corsari a Milano, Monza, Como, Ferrara, Lecco e Bologna, consulente per diverse case editrici italiane e straniere, oltre che responsabile del service editoriale ThinkABook. Nel 2015 è entrato a far parte di Mille Battute, un contenitore culturale di esperienze umane che promuove workshop di scrittura, reportage e fotografia in giro per il mondo. Collabora con il Fatto Quotidiano. I suoi libri sono tradotti in spagnolo, romeno e inglese.





STRISCIA/STRIPE

Scrivere la città  
Francesca Civili



**Nel frattempo, Annunziata**

Il disegno è ispirato al racconto "Roma" di Nikolaj Gogol' (italianizzato Cocoli durante il suo soggiorno romano). La storia apparecchia l'incontro tra uno sfaccendato principe romano e la bella Annunziata. Il principe è tornato da poco da un viaggio di formazione nella moderna e frenetica Parigi, dove, dopo l'iniziale entusiasmo, è sopraggiunta la noia che ha permesso al suo sguardo di venire al mondo, di cogliere per la prima volta la bellezza di Roma, dell'intreccio tra la Roma aristocratica e popolare, cittadina e rurale, tra opere d'arte, rovine, ciuffi d'erba e piante di capperi, e anche di innamorarsi, non visto, di Annunziata. Ma questa attrazione perde presto la sua urgenza, diventa dettaglio nella marea di dettagli che Roma è, e il principe si smarrisce nello sguardo d'insieme, nel paesaggio, che si fa mare in cui si può naufragare.

Nel frattempo, in un seguito solo immaginato, anche Annunziata, la bella popolana ha sviluppato la facoltà del vedere (la terzietà dello sguardo, un terzo occhio). Ora è lei, a insaputa del principe, a catturarlo nel suo sguardo. Lo vede su una scalinata, perso nei suoi pensieri, piccolo e lontano. I due sguardi non si incontreranno mai. Nel cielo è appesa una luna a forma di teschio di balena, lo iato della loro distanza.



**Animali e simboli animali**

La città, anche se è sempre più farsi largo per occupare territorio a colpi di cemento, mattoni e asfalto, ospita ancora piante e animali non umani in carne e fibre. Una mattina, in questi mesi di immondizia accatastata per la strada, mi sono affacciata per controllare se i secchioni sotto casa non fossero stracolmi, per scendere e gettare i miei scarti differenziati. E ho assistito alla scena di un topo agonizzante che faceva i suoi ultimi passi per raggiungere la luce dalla bocca del canale di scolo delle acque piovane. L'ho visto stendersi e, dopo qualche spasmo, morire. Dopo neanche un minuto, sono arrivati due gabbiani che hanno iniziato a farne brandelli, a nutrirsene. Una telefonata mi ha distratta dalla scena, e nel frattempo ero pronta per uscire. La scena che mi aspettava sotto casa, a pochi passi dal portone, era quella descritta nel disegno. Solo che al posto della lupa il gabbiano sovrastava un'auto parcheggiata a spina.



**Superfluens**

Immaginare lo scrittura come azione ancora in bilico tra la dimensione del globo, luogo rappresentabile, addomesticabile, misurabile, da scoprire, quella che si consacra nell'era moderno, e quella, solo evocabile, del mondo nella sua accezione etimologica prelatina, luogo di passaggio, del divenire, soglia che mette in relazione mondi eterni, luogo presente al centro della città (Cereris mundus, le porte di Cerere; i mitrei). Mentre gli elementi si scatenano.

**Francesca Civili.** Sono nata e vivo a Roma, sopravvivo sottotitolando e traducendo audiovisivi e quando posso disegno.





PORTFOLIO/PORTFOLIO

## Roma Casa Famiglia 2006

Armando Giorgini

Questa serie fotografica nasce come un tentativo di raccontare il cambiamento che stava allora avvenendo nella conformazione delle famiglie italiane, romane in particolare, quando era Roma il luogo in cui anche io abitavo. Non si parlava di crisi economica e la crisi era ancora un fatto personale, privato, chiuso tra le quattro mura. La crisi della famiglia tradizionale era forse già compiuta, ma non si era ancora ben compreso in cosa potesse sfociare e a quali soluzioni abitative potesse condurre. Dopo sarebbe arrivata la vera crisi, quella di cui si poteva leggere sui giornali e che avrebbe costretto molti a scelte molto più radicali, come per esempio emigrare, o andare a vivere con persone sconosciute in abitazioni condivise, o tornare a mangiare e dormire dai propri genitori.

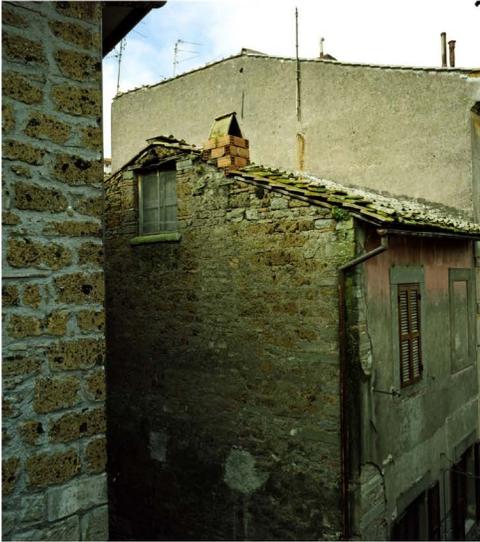
Nel 2006, quando queste foto sono state costruite insieme ai soggetti ritratti, si applicavano dunque soluzioni nuove, si tentava di dare un senso alla propria esistenza attraverso scelte abitative che esprimevano il sogno di una vita veramente voluta, insieme alle persone che in quel sogno si identificavano. Erano scelte appunto.

Ed effettivamente ci trovavamo di fronte a situazioni in parte mai viste, almeno a Roma, vicino ad altre fossilizzate da decenni, che sarebbero esplose insieme di lì a poco.

Roma era una città forse ancora felice, desiderabile, ancora una meta e non già un punto di non ritorno.

Sarebbe interessante raccontare cosa sono diventate queste persone oggi, come hanno reagito a questi dieci anni di declino inesorabile. Sarebbe illuminante riuscire ancora una volta a guardarle così da dentro. E se l'innocenza, mia e loro, con cui fu allora guadagnata la loro fiducia è andata perduta, mi piacerebbe comunque sapere oggi che queste stesse persone sono ancora in grado di mostrare una decisa immagine di sé e un panorama credibile dalle loro finestre.





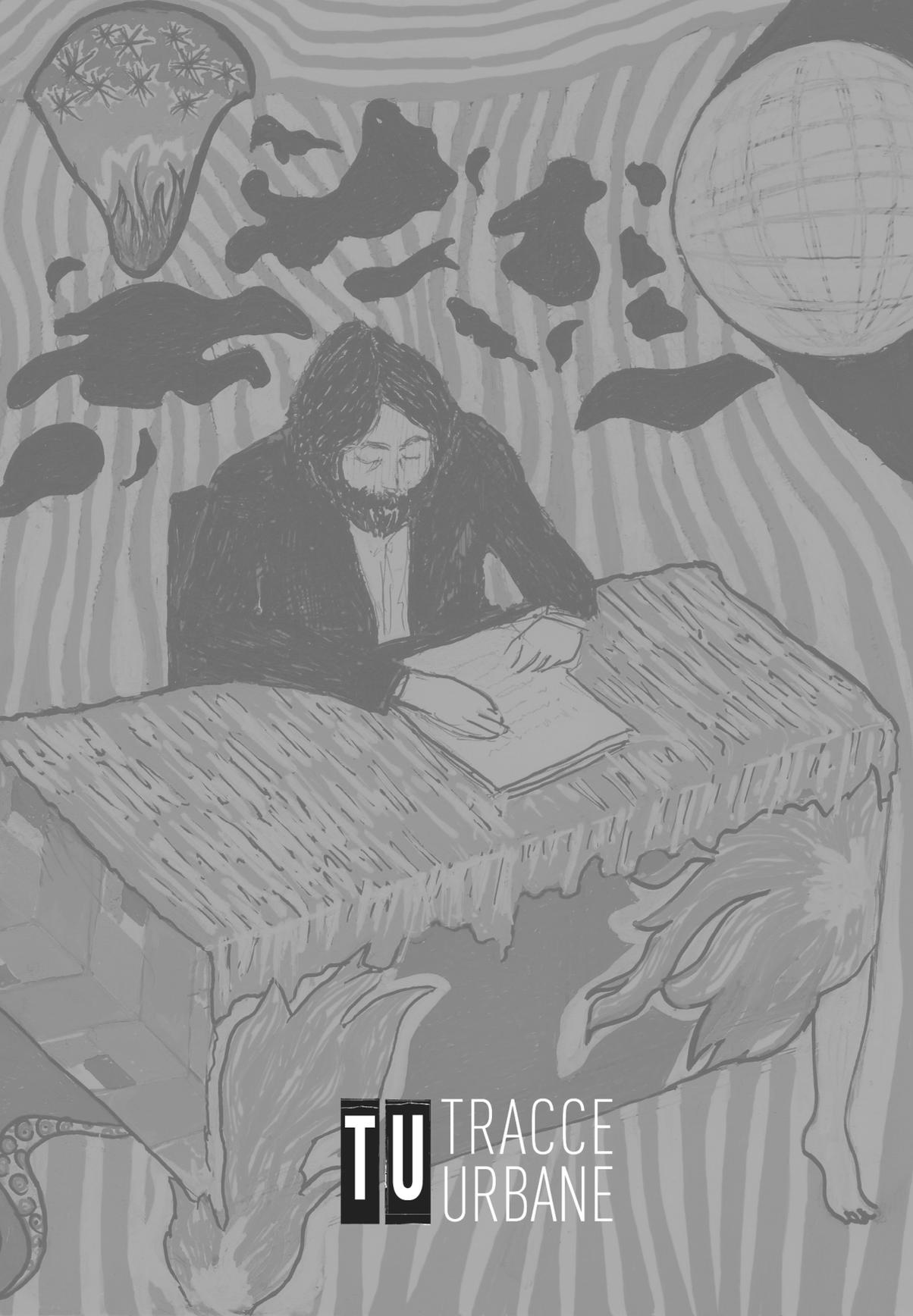






**Armando Giorgini** (1973, Roma) è un avvocato con la passione per la fotografia. Dal 2001 l'agenzia fotografica austriaca *Viennaslide* distribuisce alcune delle sue immagini. Nel 2002 partecipa al *Festival Internazionale di FotoGrafia di Roma* nella produzione di un reportage sulla periferia romana a cura di Marco Delogu. Nel 2004 collabora con l'Università di Bologna tenendo seminari di fotografia applicata all'antropologia culturale. Nel 2005 frequenta il master di *Fotogiornalismo dell'Istituto Superiore di Fotografia e Comunicazione Integrata* di Roma e nello stesso anno aderisce al collettivo fotografico *Massagrìgia*. Del 2005 è anche la sua serie fotografica *Tutti a casa*, risultato di una ricerca etnografica durata quindici mesi (ottobre 2004-dicembre 2005) e realizzata con l'antropologo Giuseppe Scandurra sui senza fissa dimora di Bologna.





**TU** TRACCE  
URBANE