**Città e patrimonio culturale**

**Torino, 5 giugno**

**Nathalie Roelens**

Mi pare opportuno prendere le mosse da *Le città invisibili* di Calvino per proporre una genealogia della città, dalla città ideale, fittizia, a quella manipolata, risemantizzata dall’utente :

* “Le città e i segni” dove la città risulta emblema, simbolo, segno di un ideale cognitivo, politico, non privo di rettorica propagandistica
* “Le città e la memoria” dove la dimensione timica soppianta quella cognitiva
* “Le città e gli scambi” dove s’istaura una relazione pragmatica con la realtà urbana attraverso una praxis pedonale
* “Le città e il desiderio” dove la città a cui si aspira rivaleggia con quella reale
* “Le città e i segni” dove la città non è più segno di qualcosa ma ricettacolo dei segni degli utenti in una procedura di appropriazione semiotica dello spazio.[[1]](#footnote-1)

Il concetto di città risiede a nostro avviso in questa tensione tra la città teorica e quella vissuta, esperita, tra le due accezioni di città che ricorda Manar Hammad : la citta come “agglomerazione urbana iscritta nello spazio fisico” e la citta come “gruppo umano iscritto nello spazio sociale”[[2]](#footnote-2) o tra i due poli (oggetti e soggetti) dell’accezione sincretica di Lotman: “il punto popolato di un territorio Lotman” (1990), di Greimas “agglomerazione di uomini e cose” (*Sémiotique et sciences sociales*, Paris, Seuil, 1776) o di Dalmasso “organizzazione spaziale che permette di ottimizzare forme d’interazione economica e sociale, tra attori urbani”[[3]](#footnote-3)

1. **La città e i segni**
   1. **Roma**

Il grado zero della città si rivela sempre una *figura (Gestalt)* come insieme organico superiore alla somma delle sue parti, un artefatto mentale circoscritto da un perimetro, risultato di un “taglio semiotico” ("coupure sémiotique” come la chiama Régis Debray, *Contre Venise*) che suppone insularità, “neutralizzazione” (Marin) del fuori i quanto terreno incolto, sacralità (luogo d’eccezione, città proibita), dotata di un muro di cinta, il muro essendo meno poroso della frontiera, sempre secondo Debray nel suo *Eloge des frontières*, Nel mito di fondazione di Roma, il solco tracciato dall’aratro di Romulus definisce il contorno riputato sacro e inviolabile della città. Questo “gesto inaugurale [...] di demarcazione” (p.25) separa anche “l’autorizzato dal proibito” faccendo allusione all’**au**gure che definisce un’incinta, un recinto, un *templum* (dal greco *temnein* : tagliare), a dei fini rituali o per la con-templazione. La città principe si rivela quindi anche uno spazio deontico, giuridico del *dover-fare* o *non dover-fare.*

* 1. **Robinson Crusoe**

Nel mito di Robinson Crusoe, perfino nella versione pervertita, disumanizzata, nomada di Michel Tournier riscontriamo la stessa necessità di construire una “prima dimora” secondo un *dover-essere* solido, morale, non-utilitario, mero simbolo dell’umanità senza diventare un “luogo di vita”. La casa come segno di ricongiungimento con la civiltà che gli sfugge progessivamente diventa invece un museo dell’umano, un santuario solenne, disincarnato.[[4]](#footnote-4)

* 1. **Il campanile di Saint-Hilaire**

Questa città iniziale, mitica, ideale viene spesso ipostatizzata in un edificio elevato, federatore, la chiesa nella cultura medievale cristiana, che concentra tutta la forza centripeta della città. Quello che viene enfatizzato è il perno sacro del luogo, un nucleo dominante che fa da tramite tra il quotidiano e il trascendente. Già nell’epoca antica, a partire dal 3o millennio prima di C, gli ziggourats erano edifici colossali eretti in ogni grande citta e sormontati da un tempio. L’etimologia mesopotamiana della parola « Babel », *Bab-il*, cioè « porta di Dio » ou « porta del Cielo », riflette la funzione originaria di questi primi grattacieli come veicolo di comunicazione tra gli uomini e i dei, o, per i costruttori biblici un modo di sfidare il monoteismo, la singolarità del nome di Dio, gesto di *rivolta* essendo inoltre iscritto nel nome del re Nemrod stesso.

Il cristianesimo assegna una funzione positiva alla torre, vedendo in essa un simbolo di vigilanza e di ascesi. In quanto *axis mundi*, la torre viene assimilata alla Vergine Maria (per il suo aspetto ermetico, chiamata *turris eburnea* nelle litanie). Come la scala è un simbolo ascensionale di elevazione spirituale.

Nell’*Inferno* dantesco le torri simboleggiano il potere principesco delle città-state italiane, ma il poeta ripristina anche la condanna divina della *Genesi* rilegando Nemrod al nono cerchio (quello dei traditori), dove le Malebolge sfociano sul pozzo dei Giganti, il lestaggio dei corpi diventando il correlato dell’elevazione. Il dannato, punito dalla sua “leggerezza” viene appesantito in un imbuto o anti-torre, come il crat**e**re di Ground Zero risulta l’anti-World Trade Center. La metafora di “torreggianan gli orribili giganti” (XXXI, 42-43) o il paragone tra Anteo e la Carisenda (XXXI 137) segna l’importanza della torre nel medioevo. Bologna, in preda alle lotte intestini tra il civile et il religioso (distrutta da Teodosio e ricostruita dal vescovo San Petronio), contava 200 torri nell’incinta murata.[[5]](#footnote-5) Gustave Doré ha anche lui dotato il pozzo dei giganti di tratti architettonici preso in prestito alla torre, alla fortezza. Perfino la critica rimane abitata, ossessionata da questa metafora, parlando dei giganti in termini di « ultimi bastioni dell’orgoglio » (« Ces derniers bastions de l’orgueil apparaissent comme réduits à un certain silence ou à l’impuissance, par leur propre force ». (Dragonetti 84))

Nell gioco dei tarocchi di Marsiglia (di Jacques Convert, 1760), l’Arcana Maggiore, che rappresenta una torre medievale spesso chiamata « Casa di Dio » (« ospedale » e quindi pericolo), viene toccata dal fulmine che ne rovina la parte superiore mentre due individui, l’uno coronato, l’altro no (il re e l’architetto) ne vengono precipitati, simboleggiando l’idea che, dall’estremo crollo dei beni materiali, dall’inanità delle notre presunzioni materiali, si può arrivare alla sublimazione dello spirito.

Ogni costruzione urbana, ogni cattedrale, fu risultato di quest tensione tra le esigenze materiali (solidità, saper-fare spesso iniziatico, dei compagni-muratori) e un annienatamento del materiale, una spiritualità mirata. Basta ricordare il campanile di Saint-Hilaire quale viene descritto da Jean-Pierre Richard nella sua lettura di Proust[[6]](#footnote-6), con le sue virtù di inglobamento e d’eminenza, di dilatazione e di concentrazione. Lo slancio verticale del campanile risulta inoltre legato ad una lenta e vittoriosa traversata delle epoche. Immanente e sublimante, quotidiano e trascendente, qui e altrove, indigeno ed estraneo, semplice cittadino di Combray, ma appartenente ad un altro mondo, insomma aspirazione dell’uomo verso l’infinito. Da lontano il campanile sembra una infima traccia di unghia, traccia di cultura nel paesaggio tutto di natura “unique indication humaine” (p.63)[[7]](#footnote-7)

Combray, de loin, à dix lieues à la ronde, vu du chemin de fer quand nous y arrivions la dernière semaine avant Pâques ce n’était qu’une église résumant la ville, la représentant, parlant d’elle est pour elle aux lointains, et, quand on approchait, tenant serrés autour de sa haute mante sombre, en plein champ, contre le vent, comme une pastoure ses brebis), les dos laineux et gris des maisons rassemblées qu’un reste de remparts du Moyen Age cernait çà et là d’un trait aussi parfaitement circulaire qu’une petite ville dans un tableau de primitif. » (Proust, p. 48)

A sua vece la chiesa sintetizza, riassume e rappresenta una specie di luogo ideale e chiuso (delle familia, della memoria, dell’infanzia, mentre che per il giovane Marcel l’esteriorità della città si rivela invece affascinante in quanto sconosciuta, proibita, piena di tentazioni campestri), il che viene sottolineato dal motivo della pastora che suggerisce dominazione, sorveglianza, raggruppamento animale e dal motivo del mantello che suggerisce aviluppamento, intimizzazione e difesa del corpo-villaggio contro le aggressioni esterne (cf. p.246).

Ne « la mante sombre » e in « comme une pastoure [tient serrées] ses brebis » riconosciamo ancora un’allusione alla Vergine e alla sua iconografia, in particolare la *Vergine della Misericordia* di Piero della Francesca. La vera città ideale sarebbe forse quella inserrata in un castello come Urbino. Alla città modello serve un simbolo così forte

* 1. **Mitterrand e Sermages**

Un altro campanile accenna ad una città esemplare nella foto della campagna elettorale di Mitterrand nel 1981 (elaborata da Jacques Séguéla) che presenta il futuro presidente, sereno, rassicurante, davanti ad una chiesa sfocata di un piccolo villaggio della Nièvre (Morvan), Sermages, accompagnato dallo slogan “La force tranquille”. Sermages è un borgo deserto di 200 abitanti a una decina di chilometri da Château-Chinon, di cui Mitterrand fu sindaco dal 1959 al 1981.[[8]](#footnote-8)

Mitterrand, il quale qualche mese prima aveva detto che faceva “parte del paesaggio della Francia” nel suo libro *Ici et maintenant,* ha voluto immortalarsi davanti a un paesaggio molto “francese”. Lo stesso connotato di protezione sembra evidenziato, il che era possibile all’epoca di una Francia ancore rurale, cristiana, anche se, sulla foto il campanile della chiesa romanica del duecento è stato mozzato, la guglia considerata “troppo agressivamente clericale”, come lo prova la foto di origine riprodotta in copertina di una monografia pubblicata nel [1981.](http://www.sudmorvan.fr/images/stories/6.Sermages_couverture-livre-election-1981.jpg) Un altro ritocco è la tinta tricolore (violando l’articolo [R27 del Codice elettorale](http://www.legifrance.gouv.fr/affichCodeArticle.do;jsessionid=6193F282F97402A3164FF7CEE3288412.tpdjo02v_2?idArticle=LEGIARTI000006354468&cidTexte=LEGITEXT000006070239&dateTexte=20110408)), che è stata conferita al cielo grigio di gennaio. Dopo il candidato e il prete, il terzo ruolo di Mitterrand sul manifesto è il contadino, l’uomo della terra, il cow-boy *«L’uomo tranquillo »,* titolo di un western con John Wayne… Otteniamo così un Immagine militante un blasone viso-paesaggio[[9]](#footnote-9), la cui manipolazione ideologica viene “innocentata” dalla “particolare credibilità” delle foto per dirla con Roland Barthes[[10]](#footnote-10).

E soprattutto la decapitazione della chiesa della sua punta, ufficialmente per motivi estetici, ad aver scioccato. La maggior parte dei biografi avanzano una ragione politica : la sua volontà di non apparire come « M*onsieur le curé sur le parvis de son église»*. (“Signor parroco sul sagrato della sua chiesa”). I socialisti avrebbero preferito una foto di fabbriche, altiforni e classe operaia a quella di un villaggio rurale. L’immagine venne però risarcito da pubblicità clandestina. Nel 1989 il sindaco incluse nel suo programma elettorale il restauro della chiesa e ottenni 10 000 euro.[[11]](#footnote-11)

**1.5. La torre Eiffel**

I recenti simboli della città non sono più il campanile ma gli emblemi della modernità, come la torre Eiffel per Parigi.[[12]](#footnote-12) Appena costruita, la “Dama di ferro” ebbe a subire le critiche. Simbolo pervasivo della città, “segno puro” secondo Barthes (Pezzini), fu percepita come uno scandalo, giudicata irrazionale per la sua totale inutilità, futilità. Come ricorda Walter Benjamin, si usava il ferro per le costruzioni che mirano a dei fini transitori (“On évite l’emploi du fer pour les immeubles et on l’encourage pour les passages, les halls d’exposition, les gares – toutes constructions qui visent à des buts transitoires” (p.7)). Lo scandalo consiste forse nella longevità di un oggetto a priori senza significato, vuoto architettonico che potremmo paragonare ai verbi espletivi, come il verbo “fare”, che vengono semantizzati solo dal contesto.

Già Maupassant diceva di voler mangiare solo sotto la torre per non vederla (come per operare una mozzatura mentale). Nell’incipit de *La vie errante* del 1890, un anno dopo la costruzione (P. Ollendorff, 1890), la torre Eiffel e tutta la “kermesse attorno all’Esposizione universale” diventa la ragione per cui ha lasciato Parigi per un lungo viaggio.

J’ai quitté Paris et même la France, parce que la tour Eiffel finissait par m’ennuyer trop.

Non seulement on la voyait de partout, mais on la trouvait partout, faite de toutes les matières connues, exposée à toutes les vitres, cauchemar inévitable et torturant.

Ce n’est pas elle uniquement d’ailleurs qui m’a donné une irrésistible envie de vivre seul pendant quelque temps, mais tout ce qu’on a fait autour d’elle, dedans, dessus, aux environs.

Comment tous les journaux vraiment ont-ils osé nous parler d’architecture nouvelle à propos de cette carcasse métallique, car l’architecture, le plus incompris et le plus oublié des arts aujourd’hui, en est peut-être aussi le plus esthétique, le plus mystérieux et le plus nourri d’idées ?

Il a eu ce privilège à travers les siècles de symboliser pour ainsi dire chaque époque, de résumer, par un très petit nombre de monuments typiques, la manière de penser, de sentir et de rêver d’une race et d’une civilisation.

Quelques temples et quelques églises, quelques palais et quelques châteaux contiennent à peu près toute l’histoire de l’art à travers le monde, expriment à nos yeux mieux que des livres, par l’harmonie des lignes et le charme de l’ornementation, toute la grâce et la grandeur d’une époque.

Mais je me demande ce qu’on conclura de notre génération si quelque prochaine émeute ne déboulonne pas cette haute et maigre pyramide d’échelles de fer, squelette disgracieux et géant, dont la base semble faite pour porter un formidable monument de Cyclopes et qui avorte en un ridicule et mince profil de cheminée d’usine.

C’est un problème résolu, dit-on. Soit, — mais il ne servait à rien ! — et je préfère alors à cette conception démodée de recommencer la naïve tentative de la tour de Babel, celle qu’eurent, dès le douzième siècle, les architectes du campanile de Pise.

[…] Peu m’importe, d’ailleurs, la tour Eiffel. Elle ne fut que le phare d’une kermesse internationale,

J’ai senti qu’il me serait agréable de revoir Florence, et je suis parti.

Pensato come monumento laïco, “tempio della scienza”, è al contrario inevitablie il riferimento al mito della torre di Babel, la « première grande catastrophe technologique » (Manganelli 36) come “edificio per definizione *eccessivo*”[[13]](#footnote-13).

Dopo aver dovuto affrontare tanti pregiudizi, la torre Eiffel « cette charpente métallique construite par le même Gustave qui fit tenir debout la statue de la liberté » (Beigbeder 146) ou « bergère / lasse de ce monde ancien » (Apollinaire), a guadagnato le sue lettere di nobiltà. Gli artisti hanno saputo sublimare questo emblema del progresso tecnologico, magnificandolo o parodiandolo. Essa s’impone come uno dei temi privilegiati di Apollinaire col suo calligramma *La Tour Eiffel* (1915)che sposa la sua morfologia e che si presenta come « tirant la langue aux Allemands », o di Jean Cocteau che, col suo dramma-balletto *Les Mariés de la tour Eiffel* (1921), fa della torre un perno d’attrazione du visioni e miraggi ludici. La “gigante” si offre ancora alle ricerche cubistiche-orfiche di Robert Delaunay nel suo periodo cubista-orfico che la esplorerà per 25 anni sempre sotto una luce ed un angolo diversi. Nella versione di 1911, la torre è circondata da edifici che s’incurvano attorno ad ella come un tendaggio. La sfida consiste a far entrare i 300 metri di altezza di faccia, visti da tutti gli angoli in una sola tela. A tal punto che Marc Chagall è costretto a piegare la guglia della torre quasi fallica.

Il cinema mette all’onore la città-torre nella versione incubo e apocallitica di *Métropolis* di Fritz Lang o costruita di carne umana ne « Le palais des Soviets », documentaire d’Eisenstein où une tour d’hommes vivants se substitue à l’église du Christ rédempteur.

**1.5. New York**

## La torre rimane un’opzione architettonica sintomatica del miraggio della tecnica durante tutto il novecento con i suoi grattacieli fino agli attentati del 2001 che videro New York ferito nel profilo del suo skyline

Gli urbanisti hanno apparentemente voluto esorcizzare la leggenda di Babele perfezionando lo *skyscraper* ufficialmente invincibile, ma sottovalutando il rischio che il **fare** non si rigiri contro se stessa. Gaston Bachelard per primo qualificò questi grattacieli di « demeures oniriquement incomplètes » (Bachelard 42) perché non solo sono prive di cantina e di soffitta, ma gli ascensori distruggono gli eroismi delle scale. Paul Virilio è ancora più reticente difronte à queste “gabbie da galline” (« cages à poules ») o « impasses verticales ». Nel suo pampfletto molto virulento *Ville panique* si scontra con i «  coupables ‘technocrates’ constructeurs de la modernité métropolitaine » (Virilio 19). Stende un quadro apocallitico di queste infrastrutture metropolitane che emancipano l’uomo dal pianterreno diventato invivibile a causa dei trasporti, all’esempio di Sanghai dove le torri s’elevano su podia lontani dal suolo naturale. Il grattacielo si vede quindi stigmatizzato in quanto susciterebbe la sua propria autodistruzione.

Catastrofista antesignano, Le Corbusier, si esclamava difronte a New York e ai grattacieli emblematici dell’urbanizzazione americana: « C’est un cataclysme au ralenti ! ». Per Paul Virilio, l’invenzione del montacarichi a vapore nel 1852 e in seguito dell’ascensiore, il primo « *elevator* », sarebbe responsablie dell’urbanizzazione della terza dimensione metropolitana” (« l’urbanisation de la troisième dimension métropolitaine » (31)). La fuga verso l’alto va d’altronde di pari passo con l’incarcerazione, la « bunkérisation » (76) del’ abitat verticale. In questa « *claustropolis* » (74), la forclusione si raddoppia di una esclusione dello straniero. Le città paniche (« villes paniques » sono quindi per Virilio delle specie di fortezze suicidarie : « qui signalent, mieux que toutes les théories urbaines sur le chaos, le fait que *la plus grande catastrophe du 20ième siècle a été la ville*, la métropole contemporaine des désastres du Progrès » (94).

E Frédéric Beigbeder, nel suo romanzo *Windows on the World*,rincara non senza ironia su questo punto : « La tour de Babel était la première tentative de mondialisation. [...] alors Dieu est contre la mondialisation […] Dieu est contre New York ». (Beigbeder 153) Nel romanzo il protagonista si trova nel ristorante del 107o piano della torre nord del WTC, « Windows on the World », il mattino dell’11 settembre mentre il narratore è istallato al « Ciel de Paris », ristorante situato al 56o piano della torre Montparnasse. Il tutto viene narrato con la dovuta leggerezza :

C’est une des leçons du World Trade Center : nos immeubles sont meubles. Ce que nous croyons stable est mouvant. Ce que nous imaginions solide est liquide. Les tours sont mobiles, et les gratte-ciel grattent surtout la terre. [...] Tel est le sujet de ce livre : l’effondrement d’un château de cartes de crédit. (19)[[14]](#footnote-14)

Perfino gli architetti della ricostruzione cedono alla superstizione : l’architetto polacco-americano Daniel Libeskind a cui è stato affidato la ricostruzione del World Trade Center l’ha pensato come enorme pietre di quarzo già rotte. Nessuno vorrà più farla esplodere. L'edificio di punta del New World Trade Center sarà la Freedom Tower, un edificio di 541 metri Le date previste per il completamento del nuovo complesso sono il 2013 o il 2015. « c’est celui du Studio Daniel Libeskind qui a été retenu : la plus haute tour du monde, quatre cristaux en U entourant une baignoire, comme des pierres de quartz cassés en morceaux. Personne n’aura envie de l’exploser : il le sera déjà » (Beigbeder 215)[[15]](#footnote-15) Oggi dove prima c'erano le torri sono state create due fontane quadrate (delle stesse dimensioni della base della torri). Esse sono un monumento in ricordo delle vittime di quel giorno, infatti sui lati delle fontane, su dei pannelli di bronzo sono incisi i nomi delle vittime, ricordati l'11/09/2011 con il decimo anniversario.

**1.6. Lussemburgo**

A Lussemburgo la fortezza come emblema della città fu sostituita dalla banca, a tal punto che i turisti confondono spesso l’edificio della Spuerkeess (Cassa di risparmio) con il palazzo granducale. (Wolf, 2006: 21) La cosidetta “città alta”, un “posto elevato, chiuso” (Colas e.a., 2011), l’altopiano del Kirch*berg*/ Limperts*berg*, “enclave isolate” accessibili via un cammino ascendente che ci porta verso un’isola elevate sono il riparo delle classi alte autoctone e benestanti “Luxusbuerg” mentre Pfaffen*thal*, il *Grund*, la parte bassa di Bonnevoie (con la sua popolazione mista, un distritto di luci rosse, una zona di crimine e di droga, di vita comunitaria) condensano le classi bassi (sottoprivilegiati, con molti stranieri). La peculiarità di Lussemburgo è che l’emblema della fortezza si sviluppi in mentalità : una “mentalità fortezza”.

1. **Le città e la memoria**

La città ideale, nella sua organicità ed integrità, non è però un entità atemporale iscritta in una diacronia fatidica, bersaglio di un triplo oltraggio come ci ricorda Victor Hugo in *Notre-Dame de Paris* : il tempo, le rivoluzioni, gli stili.

Ainsi, pour résumer les points que nous venons d’indiquer, trois sortes de ravages défigurent aujourd’hui l’architecture gothique. Rides et verrues à l’épiderme, c’est l’œuvre du temps ; voies de fait, brutalités, contusions, fractures, c’est l’œuvre des révolutions depuis Luther jusqu’à Mirabeau. Mutilations, amputations, dislocations de la membrure, *restaurations*, c’est le travail grec, romain et barbare des professeurs selon Vitruve et Vignole.[[16]](#footnote-16)

Rimangono solo schegge accumulate attraverso i secoli che spingono ad un’archeologia memoriale che opera degli scavi mentali. L’immagine che s’impone è quella del Testaccio, collina costituita dai cocci di rifiuti antichi, le cui reliquie non sono più rimandabili ad un oggetto.

I due assi della città sembrano attaccati dal suo invecchiare : l’asse verticale sembra subire un lento inabissarsi, assestamento, afflosciamento, cedimento ; l’asse orizzontale di una dilatazione, “crescita perpetua” o “alluvione”[[17]](#footnote-17). Meno pregnante della mutilazione come vedremo. Parigi, nata nella « culla » de l’île de la Cité, ha subito attraversato l’acqua. L’ondata di case spinge sempre oltre, saltando al di sopra la diga di Philippe Auguste : “La puissante ville avait fait craquer successivement ses quatre ceintures de murs, comme un enfant qui grandit et qui crève ses vêtements de l’an passé. »

La città memoriale rimane quindi come incorrotta, prima dell’erosione in rovina. La memoria deve per così dire disseppellire una città soggiacente, attraverso la stratificazione, sedimentazione secolare che l’ha coperta. Questa memoria mitica è spesso iscritta nei toponimi, come nel caso di Montmartre (rinvio al monte del martire saint Denis che dopo la sua decapitazione avrebbe trascinato la propria testa acefalo per le strade) Il problema è che, a meno di essere conservata dalle ceneri, come Pompei, non sarà mai rinvenibile. La metafora della città corpo (feticcio, reliquia) viene spesso invocata per rendere più dolorosi i vari oltraggi subiti.

* 1. **Montaigne**

Per Montaigne Roma, (che gli offre la cittadinanza nel 1581) che presenta delle “rovine profonde fino agli antipodi” e dove “non si può camminare senza mettere il piede sulla storia”, fu sfigurata, uccisa, a tal punto che non si tratta più di rovina ma di sepolcro.

ces ruynes profondes jusques aux Antipodes, que je ne m'y amuse. Est-ce par nature, ou par erreur de fantasie, que la veuë des places, que nous sçavons avoir esté hantées et habitées par personnes, desquelles la memoire est en recommendation, nous emeut aucunement plus, qu'ouïr le recit de leurs faicts, ou lire leurs escrits ?

*Tanta vis admonitionis inest in locis. Et id quidem in hac urbe infinitum : quacumque enim ingredimur, in aliquam historiam vestigium ponimus*.[Tant est grande la puissance d’évocation des lieux !... Et cette ville la possède à un degré immense, car on ne peut marcher sans mettre le pied sur l’histoire (Cicéron)] *Essais*, 1588 (“De la vanité” III, 9)

Oltre a ciò, “le membra sfigurate” rimaste non i più glorioso perché la furia dei nemici barbari devastano sempre prima il più bello e il più degno in modo ché la nostra memoria sarà sempre incapace di ricostituire la città iniziale.

ce n’estoit rien que son sepulcre. Le monde ennemi de sa longue domination, avoit premieremant brisé & fracassé toutes les piecces de ce corps admirable, & parce

qu’encore tout mort, ranversé, & desfiguré, il lui faisoit horreur, il en avoit enseveli la ruine esme.

[…] Mais qu’il estoit vraisamblable que ces mambres desvisagés qui en restoint, c’estoint les moins dignes, & que la furie des ennemis de cete gloire immortelle, les avoit portés, premieremant, à ruiner ce qu’il y avoit de plus beau & de plus digne ; que les bastimans de cete Rome bastarde qu’on aloit asteure atachant à ces masures antiques, quoi qu’ils eussent de quoi ravir en admiration nos sicles presans, lui faisoint resouvenir propremant des nids que les moineaus & les corneilles vont suspandant en France aus voutes & parois des eglises que les Huguenots viennent d’y demolir. Encore creignoit-il, à voir l’espace qu’occupe ce tumbeau, qu’on ne le reconnût pas tout, & que la sépulture ne fût ellemesme pour la pluspart ensevelie (*Journal de voyage en Italie (Par la Suisse et* l’Allemagne) en 1580 &1581, Paris, Librairie Le Jay, 1774 éd. M. de Querlon))

[…] Mais, à la vérité, plusieurs conjectures qu’on prent de la peinture de cete ville antienne, n’ont guiere de verisimilitude, son plant mesme estant infinimant changé de forme ; […] le Monte Savello n’est autre chose que la ruine d’une partie du teatre de Marcellus.

**2.2. Chateaubriand**

Chateaubriand insisterà invece sulla città come eterna ridefinizione, rimodellaggio attraverso il riutilizzo dei suoi vestigi. Nella sua visita della Villa Adriana nel suo *Viaggio in Italia* (*Voyage en Italie (1803-1804)* (notes, édition de 1827), OC, Academia Paris, 1961, è afflitto dalla trascuratezza con la quale viene conservato per esempio il teatro romano, nobile rovina convertita in fattoria dove brucano le capre. Il ricliclaggio del monumento antico non sembra quindi solo dovuto al sincretismo tra pagano e cristiano, ma è dovuto qui ad un ricodaggio per lo meno sorprendente, dove il rustico ridefinisce lo sfarzoso, il triviale il grandiloquente :

Le fils de la fermière, petit garçon presque tout nu, âgé d'environ douze ans, m'a montré sa loge et les chambres des acteurs. Sous les gradins destinés aux spectateurs, dans un endroit où l'on dépose les instruments de labourage, j'ai vu le torse d'un Hercule colossal, parmi des socs, des herses et des râteaux : les empires naissent de la charrue et disparaissent sous la charrue.

L'intérieur du théâtre sert de basse-cour et de jardin à la ferme : il est planté de pruniers et de poiriers. Le puits que l'on a creusé au milieu est accompagné de deux piliers qui portent les seaux ; un de ces piliers est composé de boue séchée et de pierres entassées au hasard, l'autre est fait d'un beau tronçon de colonne cannelée ; mais pour dérober la magnificence de ce second pilier, et le rapprocher de la rusticité du premier, la nature a jeté dessus un manteau de lierre. Un troupeau de porcs noirs fouillait et bouleversait le gazon qui recouvre les gradins du théâtre : pour ébranler les sièges des maîtres de la terre, la Providence n'avait eu besoin que de faire croître quelques racines de fenouil entre les jointures de ces sièges et de livrer l'ancienne enceinte de l'élégance romaine aux immondes animaux du fidèle Eumée.

« Quando il popolo-re e i suoi padroni elevavano tanti monumenti fastosi, non sospettavano che edificassero le cantine e le soffitte d’un pastore della Sabina o d’un coltivatore d’Albano » (« Quand le peuple-roi et ses maîtres élevaient tant de monuments fastueux, ils ne se doutaient guère qu’ils bâtissaient les caves et les greniers d’un chevrier de la Sabine et d’un fermier d’Albano. ») La natura sembra fare da tramite tra il nobile e l’ignobile, tutt’e due tacciate della stessa vanità.

A Roma assiste ad una doppia decadenze : quella dell’Impero romano e quello dell’Impero cristiano che si è eretto sulle sue macerie

il est probable que ces monuments furent dès l'époque de leur érection de véritables ruines et des lieux délaissés. Un empereur renversait ou dépouillait les ouvrages de son devancier, afin d'entreprendre lui-même d'autres édifices, que son successeur se hâtait à son tour d'abandonner. Le sang et les sueurs des peuples furent employés aux inutiles travaux de la vanité d'un homme, jusqu'au jour où les vengeurs du monde, sortis du fond de leurs forêts, vinrent planter l'humble étendard de la croix sur ces monuments de l'orgueil.

[…]

La destinée du *Mole Adriani* est singulière : les ornements de ce sépulcre servirent d'armes contre les Goths. La civilisation jeta des colonnes et des statues à la tête de la barbarie, ce qui n'empêcha pas celle-ci d'entrer. Le mausolée est devenu la forteresse des papes ; il s'est aussi converti en une prison ; ce n'est pas mentir à sa destination primitive. Ces vastes édifices élevés sur les cendres des hommes n'agrandissent point les proportions du cercueil : les morts sont dans leur loge sépulcrale comme cette statue assise dans un temple trop petit d'Adrien ; s'ils voulaient se lever, ils se casseraient la tête contre la voûte.

assises dans la même poussière, Rome païenne s'enfonce de plus en plus dans ses tombeaux, et Rome chrétienne redescend peu à peu dans les catacombes d'où elle est sortie.

Davanti all’anarchia e ai saccheggi degli scavi di Pompei, Il suo fantasma di restauro mentale diventa, , una vera proposta di preservazione del patrimonio : lasciare tutto in situ

En parcourant cette cité des morts, une idée me poursuivait. A mesure que l'on déchausse quelque édifice à Pompeïa, on enlève ce que donne la fouille, ustensiles de ménage, instruments de divers métiers, meubles, statues, manuscrits, etc., et l'on entasse le tout au *Musée Portici*. Il y aurait selon moi quelque chose de mieux à faire : ce serait de laisser les choses dans l'endroit où on les trouve et comme on les trouve, de remettre des toits, des plafonds, des planchers et des fenêtres, pour empêcher la dégradation des peintures et des murs ; de relever l'ancienne enceinte de la ville, d'en clore les portes ; enfin d'y établir une garde de soldats avec quelques savants versés dans les arts. Ne serait-ce pas là le plus merveilleux musée de la terre ? Une ville romaine conservée tout entière, comme si ses habitants venaient d'en sortir un quart d'heure auparavant !

On apprendrait mieux l'histoire domestique du peuple romain, l'état de la civilisation romaine dans quelques promenades à Pompeïa restaurée, que par la lecture de tous les ouvrages de l'antiquité. L'Europe entière accourrait : les frais qu'exigerait la mise en oeuvre de ce plan seraient amplement compensés par l'affluence des étrangers à Naples. D'ailleurs rien n'obligerait d'exécuter ce travail à la fois ; on continuerait lentement, mais régulièrement les fouilles ; il ne faudrait qu'un peu de brique, d'ardoise, de plâtre, de pierre, de bois de charpente et de menuiserie pour les employer en proportion du déblai. Un architecte habile suivrait, quant aux restaurations, le style local dont il trouverait des modèles dans les paysages peints sur les murs mêmes des maisons de Pompeïa.

Ce que l'on fait aujourd'hui me semble funeste : ravies à leurs places naturelles, les curiosités les plus rares s'ensevelissent dans des cabinets où elles ne sont plus en rapport avec les objets environnants. D'une autre part, les édifices découverts à Pompeïa tomberont bientôt : les cendres qui les engloutirent les ont conservés ; ils périront à l'air, si on ne les entretient ou on ne les répare.

En tous pays les monuments publics, élevés à grands frais avec des quartiers de granit et de marbre, ont seuls résisté à l'action du temps ; mais les habitations domestiques, les villes proprement dites, se sont écroulées, parce que la fortune des simples particuliers ne leur permet pas de bâtir pour les siècles.

[…]A M.de Fontanes

Rome e 10 janvier 1804

On m'a montré à Portici un morceau de cendres du Vésuve, friable au toucher, et qui conserve l'empreinte, chaque jour plus effacée, du sein et du bras d'une jeune femme ensevelie sous les ruines de Pompeïa ; c'est une image assez juste, bien qu'elle ne soit pas encore assez vaine, de la trace que notre mémoire laisse dans le coeur des hommes, *cendre et* poussière [Job. (N.d.A.)].[[18]](#footnote-18)

* 1. **Victor Hugo**

Victor Hugo aggiunge dei capitoli alla versione definitiva del suo *Notre-Dame de Paris* del 1831 senza integrarli nell’organicità dell’intreccio[[19]](#footnote-19), capitoli militanti, politici, che trattano della decadenza dell’architettura in preda a “profanazioni, demolizioni, empietà”

L’auteur de *Notre-Dame de Paris*]a déjà plaidé dans plus d’une occasion la cause de notre vieille architecture, il a déjà dénoncé à haute voix bien des profanations, bien des démolitions, bien des impiétés. Il ne se lassera pas. Il s’est engagé à revenir souvent sur ce sujet, il y reviendra. Il sera aussi infatigable à défendre nos édifices historiques que nos iconoclastes d’écoles et d’académies sont acharnés à les attaquer.[[20]](#footnote-20)

La cattedrale viene presentata come un essere in carne ed ossa, danneggiato dal tempo, mutilato dagli uomini e che bisogna salvare, proteggere, curare. L’isotopia sanitaria[[21]](#footnote-21) e bellicoso è la più fornita. La città gotica è *férita* (*amputer, la plaie, emplâtre, lésions, entamer*, *blessure, lèpre*)ed aggredita da nemici (*se ruer, déchirer, crever, briser, arracher, attaquer, tuer, dévorer, jeter bas, renverser, balayer brutalement, vandales, barbares*). I due campi semantici si fondono in uno solo, quello della *tortura* che contribuira a personnificare ancora di più la cattedrale, e imputerà una responsabilità superiore all’uomo, l’architetto. Ragione per cui invita il destinatario a un esercizion di ricostituzione mentale, fornendogli gli elementi per “riammobiliare” (a dirla con Umberto Eco) un mondo scomparso, per ritrovare l’integrità iniziale e gotica che la fatalità della Storia ha spietatamente mutilato, sfigurato. Hugo evolve perciò in una epistemologia della *vérità* « Revenons à la véritable grand’salle du véritable vieux Palais”.[[22]](#footnote-22) Il tutto viene sotteso da un discorso sempre più ingiuntivo « refaites le Paris du quinzième siècle, reconstruisez-le dans votre pensée […][[23]](#footnote-23) » lancia al lettore troppo ancorato nell’ottocento rifatto, ristuccato.[[24]](#footnote-24)

Nel 1825, Hugo scrisse già « Guerre aux démolisseurs ! », breve articolo di una grande fervore contro gli oltraggi fatti ai vecchi edifici. Vero manifesto contro la « profanazione »[[25]](#footnote-25) che rappresenta ai suoi occhi l’urbanizzazione senza freni di allora, ed arringa in favore del patrimonio. Nel secondo « Guerre aux démolisseurs ! » steso subito dopo *Notre-Dame de Paris*, nel 1832, Hugo esibisce la sua rabbia che la stesura del romanzo non ha potuto calmare interamente. Torna al suo testo del 1825, nutrendolo delle amare lezioni tratte dagli eventi politici recenti, con ancora maggiore veemenza. Sputa il suo fiele personnificando non più gli edifici ma lo stesso “vandalismo” diventato vera allegoria di una complicità monarchista, borghese, che solo una legge potrebbe stroncare :

A Paris, le vandalisme fleurit et prospère sous nos yeux. Le vandalisme est architecte. Le vandalisme se carre et se prélasse. Le vandalisme est fêté, applaudi, encouragé, admiré, caressé, protégé, consulté, subventionné, défrayé, naturalisé. Le vandalisme est entrepreneur de travaux pour le compte du gouvernement. Il s’est installé sournoisement dans le budget, et il le grignote à petit bruit, comme le rat son fromage. Et, certes, il gagne bien son argent. Tous les jours il démolit quelque chose du peu qui nous reste de cet admirable vieux Paris. […] Le vandalisme a pour lui les bourgeois. Il est bien nourri, bien renté, bouffi d’orgueil, presque savant, très classique, bon logicien, fort théoricien, joyeux, puissant, affable au besoin, beau parleur, et content de lui. [[26]](#footnote-26)

Dopo le rivoluzione di Luglio (1830) la « profanazione » diventa un « vandalismo » più secolarizzato :

Au prétexte dévot a succédé le prétexte national, libéral, patriote, philosophe, voltairien, On ne *restaure*  plus, on ne gâte plus, on n’enlaidit plus un monument, on le jette bas. Et l’on a de bonnes raisons pour cela. Une église, c’est le fanatisme ; un donjon, c’est la féodalité.[[27]](#footnote-27)

Hugo vorrebbe raschiare il palimpsesto pieno di « verruche » e di « fungus »[[28]](#footnote-28) per ritrovare la pergamena iniziale, rissuscitare l’archivio, il “libro di pietra” primordiale secondo un fantasma di città sempre *in absentia.*

1. **La città e gli scambi**

Aragon ne *Le Paysan de Paris* (1926), percorre la città e in particolare le Passage de l’Opéra e il parco delle Buttes-Chaumont, ci deambula secondo un itinerario aleatorio fino a forviarsi. Coglie la città *in presentia,* frontalmente, tale un « paesaggio verticale », secondo l’espressione di Lévi-Strauss che evoca dei paesaggi in alta montagna o nella foresta tropicale che impediscono ogni visione panoramica e invitanto ad un dialogo dove ognuno deve « y mettre du sien ».[[29]](#footnote-29) Nel romanzo di Aragon questo si traduce con la presenza di facciate, di vetrine, di manifesti, d’insegne, di mannichini che la sua vista coglie durante la sua flânerie, e di cui il testo porta tipograficamente una traccia, secondo un’estetica del collage e del ready-made. Sono questi che suscitano delle visioni, dei sortilegi, dei « rêveries dangereuses »[[30]](#footnote-30), che inducono una « métaphysique des lieux »[[31]](#footnote-31) le « tentations de l’inconnu »[[32]](#footnote-32) o semplicemente “la meraviglia” (« émerveillement »[[33]](#footnote-33)). E un Parigi labirintico e iniziatico popolata da « sphinx méconnus »[[34]](#footnote-34) che Aragon percorre, una Parigi che gli apre « la porte du mystère »[[35]](#footnote-35) Julien Gracq si soffermerà anche lui su « La séduction liée, dans une cité, aux ‘passages’, a des affinités érotiques qui sont de structure, et évidentes : fascino des orifices et des conduits secrets, ombreux, chaleureux, qui donnent sur le labyrinthe viscéral, les repaires intimes du vaste corps urbain. » (pp.94-95) Il Passage de l’Opéra prodiga, per poco tempo ancora poiché il boulevard Haussmann, “questo grande roditore” « ce grand rongeur »[[36]](#footnote-36) lo minaccia – « la lumière moderne de l’insolite »[[37]](#footnote-37) dedicandosi, alla curva della strada all’azzardo oggestivo dell’incontro fortuito.

Elle règne bizarrement dans ces sortes de galeries couvertes qui sont nombreuses à Paris aux alentours des grands boulevards et que l’on nomme d’une façon troublante *des passages*, comme si dans ces couloirs dérobés au jour, il n’était permis à personne de s’arrêter plus d’un instant. Lueur glauque, en quelque manière abyssale, qui tient de la clarté soudaine sous une jupe qu’on relève d’une jambe qui se découvre. Le grand instinct américain, importé dans la capitale par un préfet du second Empire, qui tend à recouper au cordeau le plan de Paris, va bientôt rendre impossible le maintien de ces aquariums humains déjà morts à leur vie primitive, et qui méritent pourtant d’être regardés comme recéleurs de plusieurs mythes modernes, car c’est aujourd’hui seulement que la pioche les menace, qu’ils sont effectivement devenus les sanctuaires d’un culte de l’éphémère, qu’il sont devenus le paysage fantomatique des plaisirs et des professions maudites, incompréhensibles hier et que demain ne connaîtra jamais.[[38]](#footnote-38)

Certamente, la stessa isotopia delle devastazioni dell’urbanesimo sul corpo della città impregna il testo. Ma non è più la pietra ad essere destinata alla mutilazione, è « la rêverie et la langueur » che rischiano di scomparire, anzi « modes de la flânerie et e la prostitution ».[[39]](#footnote-39)

Aragon invita il lettore ad esplorare i luoghi con lui, guidato da un’attenzione dilatata che, soffermandosi su ciò che il suo sguardo incrocia casualmente, si aguzza subito. Così, nella galerie du Thermomètre viene interpellato da uno strano edificio, “maison de passe” al primo piano, albergo ammobiliato al secondo. Seguendo la disposizione degli spazi, l’immaginazione vagabonda a sua vece, sollecitata dal fascino losco di quest’ultimo. Dei micro-intrecci emergono. Più il luogo risulta equivoco, più risulta fecondo in aneddoti, più stimola l’affabulazione. La portineria vetrata racchiude due vecchietti costretti a questo « luogo assurdo »[[40]](#footnote-40). Ciò non toglie che Aragon gli attribuisce « ces magnifiques dérèglements de l’imagination qu’on ne prête guère qu’aux poètes. A voir s’entrecroiser au-delà de leur vitre les pas du mystère et du putanisme, que vont-ils chercher au fond de leur esprit, ces sédentaires mordus par l’âge et l’oisiveté du cœur ? »[[41]](#footnote-41)

Gilles Deleuze, ne *L’image-mouvement*nota la stessa evoluzione da una città vista dall’alto a una città « horizontale ou à hauteur d’homme »[[42]](#footnote-42) in un paragrafo sul passaggio dal cinema hollywoodiano, d’azione, a un cinema d’avanguardia (neorealista o della nouvelle). Ciò che, per Deleuze, ha sostituito l’azione o la situazione sensomotoria, è la passeggiata, la ballata urbana. Aggiunge che quella si fa « dans un espace quelconque, […] tissu dédifférencié de la ville, par opposition à l’action qui se déroulait le plus souvent dans les espaces-temps qualifiés de l’ancien réalisme. »[[43]](#footnote-43) L’esperienza della città per Aragon rileva ancora di quello che Michel de Certeau qualifica « pratiques d’espaces » e che declina in « énonciations piétonnières » o « rhétorique cheminatoire »ne *L’invention du quotidien*[[44]](#footnote-44). Aragon, ma anche l’André Breton di *Nadja* o del *L’Amour fou* utilizza certi quartieri spesso « quelconques », “zones neutres” nella tipologia di Patrick Modiano, per attingerci delle epifanie inesistenti prima del percorso stesso.

Per Benjamin i “passages” erano già dei “residui di un mondo di sogno”, un sogno di cui bisogna però risvegliari, ed è ciò che rimproverava agli surrealisti e perfino già a Baudelaire : i “passages” sono un esempio dell’”l’inferno moderno” (intro) [[45]](#footnote-45) perché il “bighellone” “flaneur” “s’abandonne aux fantasmagories du marché” (p.5), alienato dalla “marchandise fétiche” (p.9) (merce feticcio) che va “adorato” (p.10) “*sex appeal* du non-organique” lontano dalla rivoluzione proletaria che preconizzava (le “foules écartées de force de la consommation” (“masse scartate di forza del consumo”) p.10

Le génie de Baudelaire, qui trouve sa nourriture dans la mélancolie, est un génie allégorique. Pour la première fois chez Baudelaire, Paris devient objet de poësie lyrique. Cette poësie locale est à l’encontre de toute poësie de terroir. Le regard que le génie allégorique plonge dans la ville trahit bien plutôt le sentiment d’une profonde aliénation. C’est là le regard d’un flâneur, dont le genre de vie dissimule derrière un mirage bienfaisant la détresse des habitants futurs de nos métropoles. Le flâneur cherche un refuge dans la foule. La foule est le voile à travers lequel la ville familière se meut pour le flâneur en fantasmagorie. Cette fantasmagorie, où elle apparaît tantôt comme un paysage, tantôt comme une chambre, semble avoir inspiré par la suite le décor

des grands magasins, qui mettent ainsi la flânerie même au service de leur chiffre d’affaires. Quoi qu’il en soit les grands magasins sont les derniers parages de la flânerie.

Dans la personne du flâneur l’intelligence se familiarise avec le marché. Elle s’y rend, croyant y faire un tour ; en fait c’est déjà pour trouver preneur. Dans ce stade mitoyen où elle a encore des mécènes, mais où elle commence déjà à se plier aux exigences du marché, (en l’espèce du feuilleton) elle forme

la bohème. A l’indétermination de sa position économique correspond l’ambiguïté de sa fonction politique. Celle-ci se manifeste très évidemment dans les figures de conspirateurs professionnels, qui se recrutent dans la bohème. Blanqui est le représentant le plus remarquable de cette catégorie. Nul n’a eu au XIXe siècle une autorité révolutionnaire comparable à la sienne. L’image de Blanqui passe comme un éclair dans les *Litanies de Satan.* Ce qui n’empêche que la rébellion de Baudelaire ait toujours gardé le caractère de l’homme asocial : elle est sans issue. La seule communauté sexuelle dans sa vie, il l’a réalisée avec une prostituée. (p.14

Tutto il romanzo di Aragon è invece attirata verso la forza infinita dell’irreale. Celebra la donna, la passeggiatrice (come la « Passante” di Baudelaire). Il suo girovagare nei luoghi “qualunque” o “assurdi” parigini diventa smarrimento voluto. Anche la scrittura divaga per trascinarci in un dilettoso forviamento :

La femme est dans le feu, dans le fort, dans le faible, la femme est le fond des flots, dans la fuite des feuilles, dans la feinte solaire où comme un voyageur sans guide et sans cheval j’égare ma fatigue en une féerie sans fin. Pâle pays de neige et d’ombre, je ne sortirai plus de tes divins méandres.[[46]](#footnote-46)

Come lo annuciavamo all’inizio, la città non è soloe un “agglomerato di cose”, ma include anche l’esperienza della ballata, del gironzolare gratuito, “l’oscuro intreccio delle condotte giornaliere” “l’obscur entrelacs des conduites journalières » come dice Michel de Certeau.[[47]](#footnote-47) I portinai, le peripatetiche o i piccoli commercianti si oppongon così al potere imperiale e capitalista che esercita la sua supremazia con l’urbanismo haussmanniano, questo grande  « squartatore » che esprorpria al contempo gli abitanti e l’immaginario dei luoghi. Per de Certeau la marcia, la camminata è « un procès d’appropriation du système topographique par le piéton »[[48]](#footnote-48) « l’espace est une lieu pratiqué »[[49]](#footnote-49), perché il gesto camminatorio (« geste cheminatoire ») non solo attualizza i possibili dell’ordine spaziale ma improvvisa, crea dell’equivoco nelle organizzazioni panottiche, trasforma la sua ontologia in modi di essere e modi di fare, in singolarità e in idioletti, insomma in sogno :

le marcheur transforme en autre chose chaque signifiant spatial. Et si, d’un côté, il ne rend effectives que quelques-unes des possibilités fixées par l’ordre bâti (il va seulement ici, mais pas là), de l’autre, il accroît le nombre des possibles (par exemple, en créant des raccourcis ou des détours) et celui des interdits (par exemple, il s’interdit des chemins tenus pour licites ou obligatoires). Il sélectionne donc […]

Il crée ainsi du discontinu, soit en opérant des tris dans les signifiants de la « langue » spatiale, soit en les décalant par l’usage qu’il en fait. Il voue certains lieux à l’inertie ou à l’évanouissement et, avec d’autres, il compose des « tournures » spatiales « rares », « accidentelles » ou illégitimes.[[50]](#footnote-50)

Ci sarà tuttavia sempre un resto irriduciblie, il reale grezzo e opaco : « Tu n’as pas dénombré les cailloux, les chaises abandonnées. Les traces de foutre sur les brins d’herbe. Les brins d’herbe. »[[51]](#footnote-51) Come se la città fosse antitetica del mito, come se avesse bisogno del triviale. La città teorica, configurazione panottica, scompare per lasciar adito all’immaginario dei passaggi, della prossimità, città vista raso terra dalla vetrina dei portinai, con le sue enigme e il suo *genius loci*, invitando ad un approccio più etnologica. Con *google earth*, *street view* e la sorveglianza generalizzata, questa velleità di praticare la città rischia anche di scomparire, ma il nostro immaginario sarà sempre sollecitato per preservare un margine di non esplorato, dei recessi segreti ma significanti. Vorremmo suggerire il concetto di « luogo di vita » sulla scia del « luogo anthropologico » (Augé, 1992 : 104) con la sua densità « identitaire, relationnelle et historique » (p.100) plasmato dall’ambiente (Hall) (movimento centripeto e, d’altra parte, investito di sentimenti d’appartenenza (Leone) (movimento centrifugo). Insomma, la cultura e il patrimonio umano vanno preservato allo stesso titolo che gli edifici.

1. **La città e il desiderio**

La *Forme d’une ville* de Julien Gracq[[52]](#footnote-52) potrebbe illustrare questo desiderio di salvare lo spirito di un luogo. La città di Nantes ci è presentata come un «  vasto corpo vivo » deventato “atono” (p.43), ”esangue” (p.106). La nostalgia dell’anziano avitatne del luogo sovrappone senza tregua « l’ancienne ville » e « l’ancienne vie » (p.9). Al binomio *habitant – habitat* così caro a Balzac, si aggiunge quindi *l’habitable* che dà tutto il tenore modale al concetto di « luogo di vita » il poter-essere abitato e il voler-essere abitato escludendo ogni forma di costrizione o necessità : dovere, sapere.

Julien Gracq, cosciente di questa crescita entropica della città di Nantes, dove è stato al collegio per 6 anni, della sua metropolizzazione, con delle propaggini dell’agglomerazione sonfinano sulla campagna periferica[[53]](#footnote-53), ripercorre le passeggiate ormai impossibili perché i luoghi sono diventati terreni vaghi, aree prive d’investimento semantico o valoriale. Prova tramite la scrittura a rivitalizzare la città diventata “grisaille anonyme du délabrement” (p.110), a riconvertire l’assiologia disforica in valori positivi, ripopolando i “non-luoghi”:

 Passé la ligne de chemin de fer, la promenade sur les pavés inégaux du quai de la Fosse, entre les rails des grues mobiles, était une excursion exotique, odorante, parmi les bois coloniaux, les régimes de bananes, les sacs de café, de sucre et de cacao. Tout cet ancien trafic à l’air libre se cache maintenant derrière des parois de tôle, dans un foisonnement de hangars et de magasins qui bordent directement le fleuve et en barrent l’accès, […]. (p .127)

 Tout l’ancien affairement humain s’est retiré, cloîtré sans ses cavernes de béton et ses cathédrales de tôle ; à peine si un vague bruissement monte du conglomérat d’usines portuaires dont un ou des navires, tout au plus, sommeillant à quai, semblent le prétexte plutôt que l’aliment. (p.137)

Je ne pourrais retrouver mon chemin dans ces campagnes tout imprégnées autrefois de l’âcre et entêtante sueur végétale de juin, et maintenant bétonnées. (p.82)

1. **La città e i segni (2)**

Un ulteriore postura dopo la pratica pedonale o il vagabondaggio mentale sarebbe un gesto di appropriazione simbolico o reale, di occupazione dello spazio, a difetto di abitarci, gesto performativo artistico, non di degrado o di vandalismo ma di celebrazione del luogo, di omaggio al luogo (nel senso originario di cerimonia del omaggio come giuramento di fiducia) tramite un intervento sulla pelle stessa della città con graffiti o murales. La città sarebbe allora in ultima istanza una “opera aperta” o incompiuta (Eco, 1962) che si conclude con la cooperazione non più proiettiva o interpretativa ma pratica dell’utente*, in urbe*, non una fruizione passiva da consumatore di beni urbanistici ma un processo d’investimento semiotico, lasciando la traccia indessicale del suo passaggio, la sua firma. [[54]](#footnote-54)

Un esempio interessante di un artista graffiti è Banksy di Bristol, che cominciò come un vandal, un tagger, divenne poi attivista politico e viene riconosciuto ora come un artista prominente, una della sue opere essendo esibita in modo permanente al British Museum. Nell’introduzione di *Wall and Piece*, Banksy espone le sue motivazioni. Gli affreschi si giustappongono ai richiami del consumo come appropriazione indebita degli spaz collettivi. Risulta quindi beffardo ed eversivo rispetto ai cartelloni pubblicitari, alle insegne o alle affissioni gigante utilizzate per schermare palazzi o cantieri.

‘People who run our cities don’t understand graffiti because they think nothing has the right to exist unless it makes a profit, which makes their opinion worthless.[...] The people who truly deface our neighbourhoods are the companies that scrawl giant slogans across buildings and buses trying to make us feel inadequate unless we buy their stuff’ Banksy. 2006. *Wall and Piece*. Century.

Menzioniamo anche per concludere il muralista Francesco Del Casino che sarebbe responsabile della maggior parte dei murales di Orgosolo in Sardegna, antiaccademico, primitiveggiante (ispirandosi a Picasso, Renato Guttuso ma soprattutto a Diego Ribeira e José Clemente Orozco. I murales sono pitture eseguite da singoli (secondo ”la tradizione dell’affresco” in Italia) e da gruppi (come vuole la tradizione, per così dire, politicizzata del muralismo), con tecniche estremamente semplici (pittura ad acqua, di quelle normali, per interni, stesa a pennello su muri esterni) senza le raffinatezze dell’affresco o dell’encausto e, per questo motivo, estremamente deteriorabili. Arte dell’effimero che ricorda l’essenza effimera della città.

L'uso del murales diventa quindi sinonimo di "demusealizzazione", in un certo senso di "liberazione" artistica. Il murale di Rivera diventa quindi una voce del "realismo sociale" o del "social-realismo" ma anche, in un certo qual modo, paradossalmente, la continuazione di quella tradizione della "biblia pauperum" che le chiese sono sempre state per il popolo.

Ed è grazie a questa universalità del messaggio che il "mural" oltrepassa i confini del Messico, diventando un linguaggio universale fino a diluirsi in effetti, fino ai rivoli odierni, rappresentati dai "graffittari" che "illustrano" le pareti della metropoli. Ma la differenza, a prescindere dall"'arte" e dalla "tecnica", tra i murales "alla Rivera" e la stragrande maggioranza delle "storie" odierne dipinte con la bomboletta spry è cruciale. A dividerle c'è il solco della "politica", il chiaro messaggio "sociale". Non esiste infatti un "vero" muralismo che non abbia finalità politiche, intese, non con la palta dialettico-affaristica dei professionisti della partitocrazia e dei loro cortigiani, ma come una partecipazione ai fatti e ai problemi della "polis", cioè alla città e alla sua agorà. E in Italia, quasi come se ci fosse una simpatia d'orizzonti, il modo di parlare "con i muri" come aveva insegnato Rivera, trova il suo Messico in Sardegna. Alcune cittadine sarde diventano dei veri e propri "paesi museo" come San Sperate, grazie all'opera pionieristica ed infaticabile di Pinuccio Sciola. Altre, come Orgosolo, dove per molto tempo ci si era parlati "muro contro muro", accade che i muri stessi comincino a parlare e ad avvicinare le persone. I disegni sui muri diventano degli effluvi silenziosi dei pensieri e delle istanze dei cittadini. Gli affreschi incominciano a colorare il paese della Barbagia. Orgosolo in provincia di Nuoro, diventa quindi per tutti il paese dei "murales". Chi vede per la prima volta la cittadina sarda non può che esserne colpito. I muri di Orgosolo vengono scelti come tela "nel 1969 da un gruppo di anarchici milanesi, che si firmarono 'Dioniso'" (it.wikipedia.org/wiki/Orgosolo) e che realizzarono il primo murales del paese sardo.

Da lì i muri hanno incominciato a raccontare, soprattutto per l'opera del "Diego Rivera italiano", come molti lo conoscono, ovvero Francesco Del Casino, artista toscano votato all'insegnamento, che nel 1975, insieme ai suoi studenti della scuola media, raccontò sui muri il 30esimo anniversario della Resistenza.

sui muri della cittadina sarda. Vedrà così una certa "stratigrafia" dei murales, quella che va dalla "lotta di Pratobello" del 1969 alla guerra in Iraq fino ai giorni nostri con i nuovi "Napoleone". Ma non manca anche il murale dedicato a Diego Rivera (qui su Flickr http://is.gd/q0EH1T).

Alcuni saranno un po' sbiaditi, altri più o meno conservati, altri ancora lucidi di vernice fresca, ma sta proprio qui l'essenza del murale, dato che il suo "sbiadimento", chiama un nuovo murale, una nuova vita espressiva, un nuovo messaggio. Il murales infatti non è un "quadro", ma un "manifesto" della comunità che spesso è in antitesi, come osserva Kattens, alla "società come la si dipinge". Vedere quindi su Google Diego Rivera che dipinge un murale su un logotipo commerciale, non può che essere emblematico. E l'intellettuale "superstite"

Beaucoup de voyageurs, mes devanciers, ont écrit leur nom sur les marbres de la *villa Adriana* ; ils ont espéré prolonger leur existence en attachant à des lieux célèbres un souvenir de leur passage ; ils se sont trompés. Tandis que je m'efforçais de lire un de ces noms, nouvellement crayonné et que je croyais reconnaître, un oiseau s'est envolé d'une touffe de lierre ; il a fait tomber quelques gouttes de la pluie passée ; le nom a disparu. (Chateaubriand, 12 decembre)

Trasforma un corpus non verbale in un corpus verbale, producendo nuovi effetti di senso. Dalla museificazione della città alla sua demuseificazione, la città sarà sempre opera incompiuta suscettibile di nuovi investimenti segnici, memoriali, pratici, timici, semantici.

1. Calvino, Italo. *Le città invisibili*. Torino: Einaudi, 1972. Villesdésirées < dé-sidus (frustration- planète, astre 🡪 frustration : absence des astres, (Denis Ferraris).Dans une promenade fictive à travers les villes de de Chirico, Calvino relatera plus tard (en 1983) l’agoraphobie et ensuite la claustrophobie qu’il éprouve en tant qu’humain finalement refoulé de ces villes de l’esprit, métaphysiques, désincarnées, invivables car trop parfaites comme toutes les utopies. [↑](#footnote-ref-1)
2. Manar Hammad, « Le sens des transformations urbaines : le cas de Tadmor-Palmyre », in *Senso e metropoli. Per una semiotica posturbana* (a cura di Gianfranco Marrone e Isabella Pezzini), Roma, Meltemi, 2006, p.92) Franco Farinelli mostra bene l’evoluzione da una concezione umanistica della città come “ragunanza d’huomini e di abitazioni con le cose necessarie al ben vivere” (Torquato Tasso) a una concezione meramente oggettuale della città, gli uomini essendo trasformati in produttori o consumatori. Nell’*Enciclopedia* un “insieme di più case disposte lungo le strade e circondate da un elemneto comune che di norma sono mura e fossati” (“La natura cartografica della città” in S&M, p.19). “Per coglierla nella sua complessità, occorre considerare la città come un insieme di luoghi dotati di valore, che trovano la loro unità in un’integrazione che sfugge ai soli modelli economici. Quest’integrazione comprende spazi e tempi in cui le forme trafvano le loro pertinenza in vie e tensioni tra l’apparato mobile e il territorio immobile. (Pierre Pellegrino & Emmanuelle P.Jeanneret, “Il senso delle forme urbane” in S& M, p.19) [...] Per Alberti *la città è una grande casa e la casa un apiccola città*” (ibid., p.24) [↑](#footnote-ref-2)
3. Etienne Dalmasso, « Ville et mégalopoles », in *Le Corps écrit,* « La Ville », 29, 1989, p.10. [↑](#footnote-ref-3)
4. Ma Robinson non doveva ricoverare pienamente la sua umanità prima essersi dato un rifugio diverso dal fondo di una grotta o da una tettoia di foglie.

   Lo vediamo poi scegliere il punto più elevato dell’isola, costruire deile pareti, metterci delle relquie della nave naufragata, stoviglie, stuoie, fucili, una sciabola, per creare un luogo di protezione e “un atmosfera confortabile e perfino intima”.Era sensibile inoltre all’inutilità pratica di questa villa, alla funzione capitale ma soprattutto morale che le attribuiva. Decise ben presto di compierci nessun compito utilitario – nemmeno la cucina – [...]. Poc’a poco questa casa divenne per lui come una specie di *museo dell’umano* dove non entrava senza provare il sentimento di compiere un atto solenne.”

   Michel Tournier, *Vendredi ou les limbes du Pacifique,* (1969), Gallimard, « folio », pp.65-66. [↑](#footnote-ref-4)
5. Giosue Carducci, « Nella piazza di San Petronio » (*Odi Barbare*), ci ricorda che la “*turrita Bologna*” e il suo *« vermiglio mattone*». Ne « Le due torri », concepito come dialogo tra l’Asinelli e la Garisenda che hanno assistito a tante guerre, fa dire all’’Asinelli [↑](#footnote-ref-5)
6. Jean-Pierre Richard, *Proust et le monde sensible*, Paris, Seuil, 1974, p. 249 [↑](#footnote-ref-6)
7. “le pouvoir structurant d’un centre, d’une focalité » « qualité axiale » « pivotale » « Par rapport à tout le paysage de Combray il joue le rôle d’une sorte d’index universel de référence » (p.345) [↑](#footnote-ref-7)
8. La photo panoramica occupa due pannelli di 4X3 metri e venne appesa in 36 000 comuni. *«Il disait toujours à son chauffeur: “Roulez doucement pour que je puisse regarder le paysage” —c’est pour cela qu’il était toujours en retard aux réunions, d’ailleurs»,* se souvient Joseph Lambert, conseiller général de Moulins-Engilbert, la commune voisine, de 1979 à 2008. *«En revenant sur Château-Chinon, il a vu le clocher de Sermages sur fond de paysage du Morvan et ça lui a plu. Il a repéré le coin.»* publicité

   Le village est moins célèbre que les habituels lieux de pèlerinage mitterrandiens, Château-Chinon, Latche, Solutré, le Panthéon ou Jarnac. [↑](#footnote-ref-8)
9. Mitterrand ha vantato l’autenticità del manifesto : *«Cette France-là, elle est réelle aussi. [...] C’était une image vraie. Je l’ai trouvée pas mal»,* spiego *all’Expansion* nel 1984, quella fu in realtà largamente ritoccata. [↑](#footnote-ref-9)
10. E, siccome, a dirla con Barthes, la foto innocenta, naturailizza, disintelletualizza la retorica del messaggio la connotazione ideologica anche le manipolazioni vengono innocentati. Il trucaggio “utilise la crédibilité particulière de la photographie [...]p our faire passer comme simplement dénoté un message qui est en fait fortement connoté » (« Le message photographique », 1961) (« Le monde discontinu des symboles plonge dans l’histoire de la scène dénotée comme dans un bain lustral d’innocence », « état adamique de l’image : débarrassée utopiquement de ses connotations, l’image deviendrait radicalement objective, c’est-à-dire en fin de compte innocente » (« Rhétorique de l’image », 1964)) [↑](#footnote-ref-10)
11. *«Un jour, j’ai rencontré François Mitterrand, à qui je me suis présenté comme le maire de Sermages, et il m’a expliqué que le clocher avait été tronqué pour des raisons esthétiques»,* raconta Jacques Simonot, sindaco di Sermages. Scrisse a Jack Lang per otteneren che lo Stato partecipi al *« sauvetage de ce monument devenu historique par la force des choses ou, mieux, par “La force tranquille”»*. Responsabile dei culti, il ministerio dell’interno finì per accordare una sovvenzione eccezionale di quasi 10.000 euro. (Publié le 06/04/2012 Slate.fr) [↑](#footnote-ref-11)
12. Theophile Gautier vedeva nelle stazioni “les palais de l’industrie moderne où se déploie la religion du siècle, celle des chemins de fer. Ces cathédrales de l’humanité nouvelle sont les points de rencontre des nations, le centre où tout converge ». Appena costruita ebbe a subire le critiche.Roland Barthes & A. Martin, *La tour Eiffel*, 1964, Paris, Delpire tr. It. « La Tour Eiffel » in G. Marrone a cura, *Scritti. Società, testo, comunicazione*, Torino, Einaudi, pp.411-413. [↑](#footnote-ref-12)
13. Giudo Ferraro, in *Senso e metropoli*, 137. [↑](#footnote-ref-13)
14. La posta in gioco a questo stadio, non è più meramente architettonico ma anche giuridico e politico, includendo il rischio che tanto la frenesia urbanistica quanto il discorso d’autolegittimazione che lo sottende sbocchino su un impasse : il **fare** megalomane risulta un sovraffare. Un’altra minaccia, guette a credere. Jacques Attali. S’intéressant à l’opposition sédentarité-nomadisme dans *L’homme nomade*,l’attentat du 11 septembre serait pour lui le début d’une nouvelle guerre nomade, qui allie l’alibi religieux et la revendication géopolitique :

    Les terroristes utilisent tous les principes de la guerre nomade. Ainsi ils attaquent des symboles de la sédentarité, des tours, par des symboles du nomadisme, des avions. C’est le début d’une revendication de pouvoir des immenses masses de nomades du Sud contre les bunkers du Nord. L’empire américain tombera sous l’une des trois forces nomades : le marché, la démocratie et la religion. (Attali) [↑](#footnote-ref-14)
15. Alighieri, Dante, *La divine comédie (L’Enfer)*, trad. Jacqueline Risset, Paris : Flammarion, 1995.

    Bachelard, Gaston. *Poétique de l’espace*, Paris : PUF, 1957.

    Battistini, Matilde. *Simboli e allegorie*, Milano : Mondadori, 2001.

    Baudrillard, Jacques. *Power Inferno*, Paris : Galilée, 2002

    Beigbeder, Frédéric. *Windows on the World*, Paris : Grasset, 2003.

    Borges, Jorge Luis. « L’ombre de la tour » (1986), in *FMR*, 163, avril/mai 2004.

    Calabrese, Omar. « La torre del sapere, in *La macchina della pittura*, Roma-Bari : Laterza, 1985.

    Derrida, Jacques. *Des Tours de Babel*, Paris : Seuil, 1985.

    Dragonetti, Roger. Dante pèlerin de la sainte face, Gand, « Romanica Gandensia », 1968.

    Manganelli, Giorgio. « Progetto di una rovina » (1989), in *FMR*, 163, avril-mai 2004.

    Mattiuzzi, Olivia. *I tarocchi* (disegni di Agata Benedetti), Milano : Rizzoli, 1987.

    Proust, Marcel. *Du côté de chez Swann*, in *A la Recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard « Pléidade », t.1.

    Virilio, Paul. *Ville panique. Ailleurs comme ici*, Paris, Galilée, 2004. [↑](#footnote-ref-15)
16. Victor Hugo, « Pléiade », p.110. [↑](#footnote-ref-16)
17. « A Rome, tout est alluvion et tout est allusion » (Julien Gracq, *Autour des sept collines*, Paris, Corti, 1988, p.8. [↑](#footnote-ref-17)
18. *Rome, 4 janvier 1817* – Je viens de passer vingt-cinq jours à admirer et à m’indigner. Quel séjour que la Rome antique, si pour dernier outrage sa mauvaise étoile n’avait pas voulu qu’on bâtît sur son sol la Rome des prêtres ! Que ne seraient pas le Colisée, le Panthéon, la basilique d’Antonin et tant de monuments démolis pour faire des églises, restant fièrement debout au milieu de ces collines désertes, le mont Aventin, le Quirinal, le Palatin ! Heureux Palmyre  Stendhal, Rome, Naples et Florence en 1817, 1826 [↑](#footnote-ref-18)
19. Victor Hugo, « Note ajoutée à la huitième édition », in *Notre-Dame de Paris. 1482*, Paris, Gallimard, 1975 « Pléiade », p.5. [↑](#footnote-ref-19)
20. *Ibid.* [↑](#footnote-ref-20)
21. Hugo a fait des émules : Eric Hazan, dans *L’invention de Paris*, ponctue son texte des mêmes métaphores : *tumeurs*, *métastases*, *cicatrices*, etc., Paris, Seuil, 2002 « Points », pp.144-145. [↑](#footnote-ref-21)
22. Victor Hugo, « Pléiade », p.119. [↑](#footnote-ref-22)
23. *Ibid.*, p.60. [↑](#footnote-ref-23)
24. Michel de Certeau, *op.cit.,* p.141. [↑](#footnote-ref-24)
25. Victor Hugo, « Guerre aux démolisseurs », 1825/1832, *Revue des Deux Mondes*, in *Notre-Dame de Paris,* Paris, Gallimard, 2002 « folio », p.648. [↑](#footnote-ref-25)
26. *Ibid.*, pp.655-657. [↑](#footnote-ref-26)
27. *Ibid.*, p.658. [↑](#footnote-ref-27)
28. *Ibid*., p.185. [↑](#footnote-ref-28)
29. Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, Paris, Plon 1955, p.392. [↑](#footnote-ref-29)
30. Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, Paris, Gallimard, 1926, renouvelé en 1953, p.67. [↑](#footnote-ref-30)
31. *Ibid.*, p.19. [↑](#footnote-ref-31)
32. *Ibid.*, p.65 [↑](#footnote-ref-32)
33. *Ibid.*, p.20. [↑](#footnote-ref-33)
34. *Ibid.* [↑](#footnote-ref-34)
35. *Ibid.* [↑](#footnote-ref-35)
36. *Ibid.*, p.21. L’activité de Haussmann s’incorpore à l’impérialisme napoléonien, qui favorise le capitalisme de la finance. A Paris la spéculation est à son apogée. Les expropriations de Haussmann suscitent une spéculation qui frise l’escroquerie. Les sentences de la Cour de cassation qu’inspire l’opposition bourgeoise et orléaniste, augmentent les risques financiers de l’haussmannisation. Haussmann essaie de donner un appui solide à sa dictature en plaçant Paris sous un régime d’exception. En 1864 il donne carrière à sa haine contre la

    population instable des grandes villes dans un discours à la Chambre. Cette population va constamment en augmentant du fait de ses entreprises. La hausse des loyers chasse le prolétariat dans les faubourgs. Par là les quartiers de Paris perdent leur physionomie propre. La « ceinture rouge » se constitue. Haussmann s’est donné à lui-même le titre « d’artiste démolisseur ». Il se sentait une vocation pour l’œuvre qu’il avait entreprise ; et il souligne ce fait dans ses mémoires. Les halles centrales passent pour la construction la plus réussie de Haussmann et il y a là un symptôme intéressant. On disait de la Cité, berceau de la ville, qu’après le passage de Haussmann il n’y restait qu’une église, un hôpital, un bâtiment public et une caserne. Hugo et Mérimée donnent à entendre combien les transformations de Haussmann apparaissaient aux Parisiens comme un monument du despotisme napoléonien. Les habitants de la ville ne s’y sentent plus chez eux ; ils commencent à prendre conscience du caractère inhumain de la grande ville. L’œuvre monumentale de Maxime Du Camp, *Paris*, doit son existence à cette prise de conscience. Les eauxfortes de Meryon (vers 1850) prennent le masque mortuaire du vieux Paris. Le véritable but des travaux de Haussmann c’était de s’assurer contre l’éventualité d’une guerre civile. Il voulait rendre impossible à tout jamais la construction de barricades dans les rues de Paris. Poursuivant le même but Walter Benjamin, « Paris, capitale du XIXe siècle » (1939) 18

    Louis-Philippe avait déjà introduit les pavés de bois. Néanmoins les barricades avaient joué un rôle considérable dans la révolution de Février. Engels s’occupa des problèmes de tactique dans les combats de barricades. Haussmann cherche à les prévenir de deux façons. La largeur des rues en rendra la construction impossible et de nouvelles voies relieront en ligne droite les casernes aux quartiers ouvriers. Les contemporains ont baptisé son entreprise : « l’embellissement stratégique ».

    La barricade est ressuscitée par la Commune. Elle est plus forte et mieux conçue que jamais. Elle barre les grands boulevards, s’élève souvent à hauteur du premier étage et recèle des tranchées qu’elle abrite. De même que le *Manifeste communiste* clôt l’ère des conspirateurs professionnels, de même la

    Commune met un terme à la fantasmagorie qui domine les premières aspirations du prolétariat. Grâce à elle l’illusion que la tâche de la révolution prolétarienne serait d’achever l’oeuvre de 89 en étroite collaboration avec la bourgeoisie, se dissipe. Cette chimère avait marqué la période 1831-1871**,** depuis les émeutes de Lyon jusqu’à la Commune. La bourgeoisie n’a jamais partagé cette erreur. Sa lutte contre les droits sociaux du prolétariat est aussi vieille que la grande révolution. Elle coïncide avec le mouvement philanthropique

    qui l’occulte et qui a eu son plein épanouissement sous Napoléon III. Sous son gouvernement a pris naissance l’oeuvre monumentale de ce mouvement : le livre de Le Play, *Ouvriers Européens*. A côté de la position ouverte de la philanthropie la bourgeoisie a de tout temps assumé la position couverte de la lutte des classes. Dès 1831 elle reconnaît dans le *Journal des Débats* : « Tout manufacturier vit dans sa manufacture comme les propriétaires des plantations parmi leurs esclaves. » S’il a été fatal pour les émeutes ouvrières anciennes, que nulle théorie de la révolution ne leur ait montré le chemin, c’est aussi d’autre part la condition nécessaire de la force immédiate et de l’enthousiasme avec lequel elles s’attaquent à la réalisation d’une société nouvelle. Cet enthousiasme qui atteint son paroxysme dans la Commune, a gagné parfois à la cause ouvrière les meilleurs éléments de la bourgeoisie, mais a amené finalement les ouvriers à succomber à ses éléments les plus vils. Rimbaud et Courbet se sont rangés du côté de la Commune. L’incendie de Paris est le digne achèvement de l’oeuvre de destruction du Baron Haussmann. [↑](#footnote-ref-36)
37. *Ibid.* [↑](#footnote-ref-37)
38. *Ibid.* [↑](#footnote-ref-38)
39. *Ibid.*, p.22. [↑](#footnote-ref-39)
40. *Ibid.*, p.27. [↑](#footnote-ref-40)
41. *Ibid.*, p.28. [↑](#footnote-ref-41)
42. Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L’image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983, p.279. [↑](#footnote-ref-42)
43. *Ibid.*, p.280. [↑](#footnote-ref-43)
44. Michel de Certeau, *L’invention du quotidien*, t.1. (1980), Paris, Gallimard, 1990, nouvelle édition, p.148 sqq. [↑](#footnote-ref-44)
45. Walter Benjamin « Paris, capitale du XIXe siècle » « exposé » (1939) in *Das Passagen-Werk*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1982, pp.60-77. (Ed Rolf Tiedeman) [↑](#footnote-ref-45)
46. *Ibid.,* p.209. [↑](#footnote-ref-46)
47. *Ibid.* [↑](#footnote-ref-47)
48. Michel de Certeau, *op.cit.*, p.148. [↑](#footnote-ref-48)
49. Michel de Certeau, *op.cit.*, p.173. [↑](#footnote-ref-49)
50. *Ibid.*, p.149. [↑](#footnote-ref-50)
51. Louis Aragon, *op.cit.,* p.221. [↑](#footnote-ref-51)
52. Corti, 1985, où il évoque Nantes.Le titre est tiré d'un vers du poème de Baudelaire *Le Cygne* : « la forme d'une ville / Change plus vite, hélas ! que le cœur d'un mortel », évoqué déjà dans Nadja de Breton, œuvre dont le livre de Gracq a pu être rapproché (cf. Bernhild Boie, in Julien Gracq, *Œuvres complètes II*, Bibliothèque de la Pléiade, p.1568) [↑](#footnote-ref-52)
53. « excroissances banlieusardes qui ont rongé, dans les trente dernières années les zones rurales voisines » (p.117)

    « L’association intime, inscrite sur le terrain même, de l’exaltation violente que me donnait l’opéra, et de la fascination-répulsion émanée du monde, pour la première fois soupçonné, de l’érotisme le plus cru, faisaient pour un adolescent du quartier Graslin le vrai point d’ignition de la ville, une zone à haute tension, électrisée par ses pôles contradictoires, qui frappait par contraste de léthargie, et même d’une quasi-mort, presque tous les quartiers périphériques » (p.89)

    « Ce n’est pas là une des zones de pauvreté de la France, c’est une de ses zones d’atonie : nulle excitation on dirait, n’y éveille de réponse, tous les échos viennent s’y amortir. » (p.190)

    lisières, périphérie (Régis Debray) « arrière-pays » (p.131), front de mer , « jonction insolite de la ville avec le fleuve » (p.16), « lignes de démarcation » (p.32), « ligne de clivage » (p.33), « la lisière où le tissu urbain se démaille et s’effiloche » (p.43), « zones bordières » (p.43), « zone verte » (p.42)

    Seuils perméables – imperméables « soudure économique de la ville à son environnement rural » (p.185)

    « des pédoncules urbains enfoncés loin au travers des campagnes » (p.66)

    « le génie de la ville déserte leurs agglomérats de maisons un peu lâches, qui ne sont ni encore le centre, ni déjà la banlieue » (p.103)

    « ces jachères urbaines qu’aucun souvenir n’engraisse » (p.46)

    « De ce côté […] la cité se dissolvait peu à peu dans la campagne comme le sucre dans l’eau, sans qu’on pût saisir l’instant de sa fin » (p.49)

    Cartographie, plan « le tracé en pointillé qui figurait le réseau des tramways électriques » (p.19)

    Lieu hanté vs « dégrisement » (p.5) « Je me borne à constater que, pour un adolescent, ce quartier a été ressenti autrefois comme hanté, et qu’il ne l’est plus. L’électricité statique qu’elles secrètent, qui nourrit la tension particulière à la vie des villes, tient à l’existence en elles d’une polarisation violemment contrastée : cette polarisation, chef d’œuvre fragile de nombreux siècles, tout l’effort inconscient, trop bien intentionné, de l’urbanisme moderne, vise uniformément à l’anéantir. » (p.131-132)

    « Les bombardements de 1943 ont remodelé sa physionomie » (p.8)

    (« Les hôtels construits par les négriers du XVIIIe siècle, incommodes, délaissés peu à peu par leurs occupants, ou divisés et mesquinement réaménagés comme le sont à *Richelieu* les hôtels Louis XIII, penchent aujourd’hui comme la tour de Pise, et, décrépits, écaillés à la manière des palais vénitiens sur leurs pilotis, retournent à la grisaille anonyme du délabrement. » (p.110)

    « L’ancienne ville – l’ancienne vie – et la nouvelle se superposent dans mon esprit plutôt qu’elles ne se succèdent dans le temps » (p.9)

    « normes modernes d’aménagement des *espaces verts* » (p.65)

    « L’actuel parc de Procé […] Le parc restait ouvert et à-demi sauvage ; à la satisfaction sans doute de ses riverains et de ses usagers, il s’est palissadé et policé » (p.66) « le même charme, un peu clandestin, de *souk* secrètement érotisé. » (p.95)

    « Mais le passage Pommeraye manque pour moi du secret que confère à ses congénères leur attribut le plus séduisant : cette paupière soudain abaissée – que suggère leur demi-jour – sur les allées et venues que la lumière crue immédiatement dépoétiserait. » (p.96)

    « il n’a jamais représenté beaucoup plus à mes yeux que le commodité pour la flânerie d’une rue piétonne couverte » (p.96) [↑](#footnote-ref-53)
54. Cf. Fraenkel, B. 2002. *Les écrits de septembre : New York 2001*. Paris: Textuel. [↑](#footnote-ref-54)