

Copyright © 2006 Meltemi editore, Roma
Associazione Italiana di Studi Semiotici

È vietata la riproduzione, anche parziale,
con qualsiasi mezzo effettuata compresa la fotocopia,
anche a uso interno o didattico, non autorizzata.

Meltemi editore
via Merulana, 38 – 00185 Roma
tel. 06 4741063 – fax 06 4741407
info@meltemieditore.it
www.meltemieditore.it

a cura di
Gianfranco Marrone e Isabella Pezzini

Senso e metropoli

Per una semiotica posturbana



MELTEMI

Indice

p. 7 *Presentazione*

Parte prima

Problemi teorici

13 La natura cartografica della città
Franco Farinelli

19 Il senso delle forme urbane
Pierre Pellegrino, Emmanuelle P. Jeanneret

31 Di città in città, da romanzo a romanzo. Leggere e narrare le città
Gabriella Turnaturi

39 Visioni di città e monumenti-logo
Isabella Pezzini

Parte seconda

Trasformazioni storiche e panorami contemporanei

51 Organizzazione dello spazio e processi di socializzazione
nei nuovi territori dell'arcipelago metropolitano
Francesco Indovina

61 La moda e la città: metafore della strada
Patrizia Calefato

69 L'aeroporto: una scena multimodale
Giovanni Anceschi

73 Città collage: conflitti di senso nei territori metropolitani,
tra risemantizzazioni e travestimenti
Paola Bonora

77 Spazi e non spazi: le articolazioni della consumosfera
Mauro Ferraresi

Parte terza

Lettere di città

- 91 Le sens de transformations urbaines: le cas des Tadmor-Palmyre
Manar Hammad
- 109 Mediterraneo: identità e *border crossing* fra terra e mare
Patrizia Violi, Andrea Tramontana
- 131 La metropoli tra set e palcoscenico.
Figure della città nel cinema italiano degli anni Trenta
Ruggero Eugeni
- 137 L'ovvio, la guglia e la camera troppo chiara.
La Mole Antonelliana, Torino
Guido Ferraro
- 143 Arezzo: una città decapitata
Piero Ricci
- 149 Variazioni sull'architettura di Los Angeles e Las Vegas:
dal segno all'icona al tema
Giovanna Franci

Parte quarta

Quattro laboratori

- 159 Mappe e rappresentazioni: città descritta e ritratti possibili
Ruggero Ragonese
- 171 Zone, frontiere, confini: la città come spazio culturale
Franciscu Sedda, Pierluigi Cervelli
- 193 Etnografia urbana: modi d'uso e pratiche dello spazio
Maria Pia Pozzato, Cristina Demaria
- 211 Luoghi pubblici e spazi commerciali:
nuove forme di messa in comune del territorio urbano
Federico Montanari
- 216 Bibliografia

Visioni di città e monumenti-logo *Isabella Pezzini*

1. Mappe e ritratti

Un tema d'interesse generale dell'approccio semiotico alla città riguarda i dispositivi che contribuiscono a costituirla come un tutto organico, dotato di un'identità relativamente stabile, di un'individualità; a "darle un volto" o almeno ad assegnarle qualche tratto forte di riconoscibilità. In parole povere a istituirla come un qualcosa per certi versi di molto simile a ciò che in semiotica chiamiamo un "testo". La semiotica si interroga sulla questione della necessità di un andirivieni incessante tra l'analisi della città rappresentata, della città "nel testo", e l'analisi della città *come* testo, dove il *come* sottintende non una scelta ipostatizzazione – la città è un testo – ma una serie di gesti di metodo consapevoli, costruttivi di un punto di vista, di una scelta di pertinenza dai quali mettere in gioco gli strumenti d'analisi abituali, reinventati per l'occasione¹. Per altri versi, infatti, la città sembra irriducibile alla dimensione di oggetto testuale, per la sua complessità, per le molteplici dinamiche che la attraversano, per la sua "apertura". Eventualmente e sempre: "un testo in movimento".

Calvino nel 1975 scriveva, in un articolo intitolato *Gli dei della città* (Calvino 1980):

Per vedere una città non basta tenere gli occhi aperti. Occorre per prima cosa scartare tutto ciò che impedisce di vederla, tutte le idee ricevute, le immagini precostituite che continuano a ingombrare il campo visivo e la capacità di comprendere. Poi occorre saper semplificare, ridurre all'essenziale l'enorme numero d'elementi che a ogni secondo la città mette sotto gli occhi di chi la guarda, e collegare i frammenti sparsi di un disegno analitico e insieme unitario, come il diagramma di una macchina, dal quale si possa capire come funziona (p. 282).

Potremmo trovare in queste righe il suggerimento pratico per arrivare a cogliere, di una singola specifica città, la matrice o le matrici strutturali che la individuano, o che ne individuano aspetti rilevanti. L'equivalente di quella "mappa delle mappe" che faceva dire a Louis Marin (1994, p. 93), chino su un corpus di antiche piante-ritratto di Strasburgo:

il progetto (ritratto-profilo) urbano (al tempo stesso traccia di un passato e disegno di un futuro) è un presente fuori tempo, una verità a-cronica, la legge strutturale di un sistema di trasformazioni che la cartografia della città manifesta storicamente.

Calvino accompagna l'immagine diagrammatica della città con quella mitologica di un insieme di caratteri, che gli antichi identificavano con "gli dei della città", l'e-

quivalente di un DNA, lo *spirito* della città: comportamenti umani ed elementi ambientali, “come forma estetica ma anche come emblema di società ideale”. Ogni città avrebbe dunque “un suo ‘programma’ implicito che deve saper ritrovare ogni volta che lo perde di vista, pena l’estinzione”. È questa “fisionomia” che si teme di vedere attaccata, ogni qual volta si propongono cambiamenti importanti, in una città, o viceversa quando si denuncia l’assenza di un programma che ponga un argine al degrado, alla decadenza, alla modificazione o all’espansione incontrollata. È il problema basilare della città contemporanea, nel suo transito verso il futuro, di metropoli o di megalopoli, affrontato in modo esplicito e diverso dal governo di città come Parigi, Londra, Barcellona, ma anche Bilbao, o ancora New York, profondamente ferita nel profilo del suo skyline dagli attentati del 2001, o New Orleans, addirittura minacciata di estinzione per una catastrofe “naturale”...

La questione dell’identità della città si è posta parallelamente ad ogni tentativo di *fixare*, di dare rappresentazione al suo (vero) volto. Le varie “città di carta”, di “celluloide” o di qualsiasi altra pasta, infatti, modulate in generi specifici, sono già forme di semiotizzazione mirata, che costruiscono il proprio oggetto in funzione di una specificità di cui si tratta di ricostruire, a partire dall’enunciato e oltre, il progetto di enunciazione. C’è d’altronde una dotta e ricchissima tradizione di rappresentazione urbana, indissolubilmente unita alla sua storia, il cui garante istituzionale dovrebbe essere il museo della città. Ma di quanto la città sia oggetto di discorso e rappresentazione, e sotto quanti aspetti e punti di vista, può dare anche un’idea quantitativa e selvaggia l’informazione, ricavata dalla libreria *on line* di Amazon francese, per cui oggi come oggi sono in vendita 53.294 volumi che abbiano “Paris” nel titolo...

Difficile, dunque, che una rappresentazione di città possa e voglia coglierla semplicemente “in quanto tale”. Parlano di e tradiscono forme di intenzionalità che la concernono perfino i sistemi di rappresentazione adottati: così la proiezione geometrica si rivela facilmente strumento “politico”, non solo di controllo del territorio ma di affermazione di principi: si vedano esemplarmente le riflessioni di Franco Farinelli in questo stesso volume a proposito della città-Leviatano.

Nel suo testo intitolato *La mappa della città e il suo ritratto* (1983), prendendo come riferimento l’*Utopia* di Moro – testo fondamentale nonché di grande fortuna del XVI secolo – Marin osservava la centralità che nel dispositivo utopico aveva assunto l’idea di una scrittura architettonica della città e dei suoi quartieri, delle sue case, delle sue strade, dei suoi giardini. Essa poteva trasformare in un’unica “totalità” una *topografia* (articolazione di luoghi e di spazi), uno *spazio politico* e una *dimensione economica*, ponendo al tempo stesso questi elementi in gerarchia fra loro². La cartografia della città si identificava con un progetto politico-economico, ne svelava le linee guida ma ne denunciava al tempo stesso anche i vuoti e le incoerenze. Tre i punti di riferimento del ragionamento: una mappa della città rappresenta la produzione di un discorso sulla città, cioè un’enunciazione; l’analisi di questa rappresentazione può mettere in luce le ideologie (i presupposti impliciti) su cui è fondata; la mappa della città lascia trasparire luoghi e spazi non coerenti, e sono loro a svelare meglio il progetto di cui la mappa è portatrice.

Per quanto riguarda il primo punto, la rappresentazione comporta sempre una duplice dimensione, *transitiva* – la mappa rappresenta qualcosa (il suo oggetto) – e *riflessiva* – essa indica, svela il soggetto che l’ha prodotta, il suo soggetto. In quanto

rappresentazione, una mappa significa (asserisce il suo enunciato, il suo tema) e al contempo mostra di significare. Quanto alle modalità specifiche dell'enunciazione cartografica, non sempre così evidenti, spesso la mappa iscrive forme deontiche, di *dover fare* e di *dover essere*, che sono ingiuntive anche se nei modi sottili delle "istruzioni per l'uso", tipiche ad esempio degli itinerari turistici.

In effetti la mappa è una forma di "ritratto di città", e condivide con il più ampio genere del ritratto il problema di restituire (*trar fuori*) il senso di un'individualità, come un modello/progetto: "simultaneamente, la traccia di un passato che permane e la struttura di un futuro da realizzare" (p. 78). Siamo al secondo punto, all'orizzonte di senso in cui si iscrive il ritratto che la mappa dà della città, o che quest'ultima dà di se stessa attraverso la mappa e il *disegno* che essa manifesta.

Anche nell'enunciazione cartografica, peculiare interazione tra testo scritto e visivo, sono riconoscibili le due grandi modalità di enunciazione – di *débrayage* – corrispondenti al *racconto* e alla *descrizione*. Nel caso della descrizione il *débrayage* è ambiguo:

L'oggetto sembra offrirsi allo sguardo nella semplice coesistenza presente delle sue parti senza che un'istanza descrittiva abbia bisogno di mostrarsi per descriverlo (...) uno sguardo senza punto di vista, uno sguardo sinottico che abbraccia e comprende un ordine stabile dei luoghi. Il testo corrispondente sarà fatto di classificazioni statiche, di un ordine di distribuzione degli elementi (...) in breve una proiezione paradigmatica (p. 81).

Viceversa, con il racconto, ci si figura lo sguardo di un viaggiatore in movimento che percorre spazi e itinerari, e occupa successivamente punti di vista diversi ma legati gli uni agli altri da percorsi orientati:

Il testo sarà fatto di strategie e di tattiche processuali e lo spazio sarà l'effetto prodotto dalle operazioni che lo orientano e lo temporalizzano in una unità polivalente di programmi conflittuali e di prossimità (...). Il racconto è una grande sintagmatica a sintassi plurali, un insieme fatto di percorsi, itinerari, tragitti (p. 82).

Ma descrizione e narrazione sono anche strettamente legate, come la *pianta* e il *ritratto*:

Il ritratto della città – come anche il suo profilo – è una reificazione del racconto e del viaggio a partire dal suo inizio o dalla sua fine, nei suoi indici temporali (...). La descrizione, al contrario è una configurazione di siti nell'ordine specifico di una coesistenza, implica sintagmi di racconti presenti nella forma discreta di percorsi possibili (p. 84).

Un caso particolarmente interessante è quello delle mappe "doppie", dove pianta e ritratto coesistono in uno stesso spazio di rappresentazione (ad esempio, in primo piano abbiamo un poggio, spesso abitato da geometri o osservatori iscritti nella rappresentazione come delegati dell'enunciazione, in aggetto su un territorio) e richiamano a una duplice funzione di lettura. Ad esempio al processo metatestuale di riconoscimento (in senso anche militare, di ricognizione) del nome del luogo a partire dalla veduta o icona della cosa rappresentata, verbalizzabile con espressioni di questo tipo: "Quando sarete entrati a Strasburgo e vedrete una chiesa di tale aspetto, allora sarete davanti alla cattedrale".

Sono osservazioni molto utili anche per inquadrare le pratiche attuali di visita alle città, spesso dominate dal poco tempo a disposizione dei loro soggetti e dalla conoscenza pregressa delle guide, che hanno già prefigurato la visita nei suoi vari aspetti:

Si determina una disgiunzione costante tra il regime iconico a enunciazione enunciata (punto di vista) e il regime discorsivo (*débrayato*), tra un sapere – una competenza – e un vedere – una performance. In compenso, si aprono tutte le possibilità di una spazializzazione e di un'orientazione narrativa di cui però non si saprà mai nulla se non immaginando itinerari fittizi della città. Questa disgiunzione è il luogo di una precipitazione dell'immaginario, prodotta dall'anticipazione o dalla memoria. Più semplicemente, lo spettatore può limitarsi a contemplare la città a distanza senza mai penetrarvi. Curiosamente, si viene ad affermare una teoria della città a distanza: il suo ritratto ideale, teorico, al quale si aggiunge una conoscenza dei suoi nomi, senza alcuna pratica della città (pp. 85-86).

Nella veduta topografica della città – quadro-ritratto – nella sua *mostrazione*, dominerebbe dunque la modalità dell'asserzione: “Ecco XY e i suoi principali monumenti”, combinata con una prescrizione: “Ecco da dove dovete *contemplare* XY, e i nomi che dovete sapere per riconoscere ciò che contemplate. Ecco dunque da dove *dovete* vedere la città per conoscerne la verità”.

2. Sguardi e panorami

Studiando le mappe di Strasburgo, Marin osserva la ridondante ricorrenza di una stessa veduta, che si trasforma in stereotipo: quella della cattedrale, sempre al centro. Così un elemento rappresentato diventa *simbolo*, un segno quasi arbitrario la cui presenza “significa” quella determinata città: questa icona è Strasburgo, non solo, ma è *veramente, necessariamente, certamente* Strasburgo.

Lo stesso elemento diventerà anche il perno della rappresentazione in una pianta del XVI secolo, il cui senso di lettura presuppone proprio che si vada a occupare “esattamente il luogo della guglia della cattedrale”, stavolta un bianco sulla carta, un'assenza figurativa in quanto condizione di possibilità dell'intero dispositivo, che rimanda alla costruzione prospettica, “la forma simbolica di un'oggettivazione del soggetto”.

Il dispositivo prospettico sembra così connaturato alla rappresentazione urbana che probabilmente anche le visioni di città proprie della nostra epoca continuano a essergli sempre debitorie, in un modo o nell'altro. Intanto le vedute e i profili di città hanno lasciato il posto alle visioni a volo d'uccello e aeree, come osserva Hubert Damisch nelle sue riflessioni sulla “città Narciso” (1996). Damisch sottolinea questo passaggio di “ottica” con il confronto emblematico fra le prime “prospettive urbane” di Brunelleschi (1400) e una incisione di Jacques Callot (1600), sempre di Firenze. Attraverso l'espedito di inserire in primo piano un personaggio-osservatore su un monticello, e di aprire sotto di lui lo spazio enorme di una piazza, che si stende fino a Palazzo Vecchio sul fondo, Callot testimonia l'intenzione di avere e di proporre una visione più comprensiva della città, in termini di “scena urbana”. Alla veduta rigorosamente orizzontale proposta dal dispositivo speculare di Brunelleschi, situata all'altezza degli occhi del-

l'osservatore e a distanza ravvicinata, si sostituisce così una visione a strapiombo. L'osservatore è posto a distanza, non è più immediatamente coinvolto nello spettacolo: mentre si innalza, si allontana.

La città ha saputo in ogni momento assicurarsi uno sguardo su se stessa, ad altezza d'occhi, alle svolte delle sue strade e piazze, o con una visione fin da allora perpendicolare, dall'alto di una torre o di un campanile. Quando verrà il momento, nell'epoca "classica" delle "prospettive" accuratamente congegnate (...) si imporrà la visione a volo d'uccello e se ne potranno misurare gli effetti. Ma bisognerà aspettare il XIX secolo perché gli architetti moltiplichino gli sguardi panoramici con ogni sorta di belvedere, di terrazze, ma anche di ponti, viadotti, linee di metropolitana sopraelevate e, ben presto, torri di una scala ben diversa rispetto alle torri medioevali. È ancora "reale" questa città, considerata, per effetto della distanza, come uno spettacolo, una scena, e al limite un fondale, uno scenario (Damisch 1996, pp. 27-28)?

È un passaggio che emerge con chiarezza dalla penna di Victor Hugo, uno degli scrittori europei che hanno consacrato il genere della descrizione della città dall'alto: "Parigi vista da Notre Dame", secondo capitolo di *Notre-Dame de Paris* (1831). La città è uno spettacolo di straordinaria complessità e bellezza. Canonica nell'articolare forme diverse di costruzione di punti di vista e focalizzazioni, la descrizione di Hugo – che, come osserva Eco, talvolta si sentiva Vitruvio – è in realtà a doppio fondo, fatta per sovrapporre e contrapporre due diverse visioni. La visione di un ipotetico spettatore del 1482, tempo dell'enunciato, resa possibile dalla magnifica altezza della cattedrale ("Lo spettatore che giungeva là in cima senza fiato..."), della "vera" Parigi, e la visione contemporanea al tempo dell'enunciazione, siamo nel 1830 circa. Non meno straordinaria per il dettaglio tecnologico che ipoteticamente la consente – il volo in pallone – ma deludente proprio riguardo il proprio oggetto, una Parigi snaturata dai tempi, dalla crescita incontrollata delle "case" a discapito dalla rete armoniosa tessuta dai rimandi fra i vari monumenti:

non dispero che Parigi a volo di pallone non presenti un giorno allo sguardo quella ricchezza di linee, quell'opulenza di dettagli, quella diversità d'aspetti, quel non so che di grandioso nella semplicità e d'inatteso nella bellezza che caratterizza un gioco di dama. Tuttavia (...) confrontatele (...).

E se volete ricevere dalla vecchia città un'impressione che la moderna non saprebbe darvi, salite, un mattino di grande festa, su una grande sommità da cui dominate l'intera capitale e assistete al risveglio delle campane (...) poiché sembra che in certi istanti anche l'orecchio veda (...) quella città che è tutta un'orchestra, quella sinfonia che tuona come un uragano (pp. 159-162).

A partire dagli scopritori dell'immaginario della metropoli moderna – Poe, Baudelaire, Benjamin –, la visione della città reale si intreccia indissolubilmente con le immagini, le icone più o meno virtuali che della città sono prodotte dalla storia o dal sogno, dalla scrittura, dal cinema. "Città" diventa sempre più decisamente, esplicitamente metafora, concetto, mondo e modo attraverso il quale i soggetti che la abitano e la attraversano si interrogano sul suo e sul proprio stato, sui segni di cui disponne, nell'ambiente in cui si evolve, per individuarsi in quanto tale. La città si configura come luogo di soggiorno, di lavoro, di sostentamento e contemporaneamente

come luogo di divertimento, dispositivo di desiderio, di piacere, ambiente di proiezione di paure e di angosce di catastrofe (Abruzzese 2003; Giordano 2005).

Ma torniamo a quel punto cieco, quella guglia virtuale di cattedrale ormai invisibile che “bucava” la mappa di Strasburgo studiata da Marin. Possiamo immaginare che non fosse un vuoto, ma lo spazio e la radice dell’esplosione moderna dei dispositivi di visione, che sono venuti col tempo consolidandosi come veri e propri perni dell’autorappresentazione della città. Esempi di monumenti-logo, come li chiamerò: macrosegni identitari: per la città e i suoi abitanti, per i suoi architetti, per lo stesso turista, con il compito di rinnovare-perpetuare l’*identità visiva* della città installando un percorso di visita “autoriflessivo” per tutti.

Quasi sempre essi permettono di avere della città una “visione dall’alto”, come esperienza organizzata e ricca di enfasi individuale. Pochi ricordano che nel mausoleo turistico in cima alle Twin Towers, a New York, la visione dalle terrazze era doppiata, come spesso accade in questi “luoghi topici”, dalla visione di un film, in un’apposita sala. La particolarità di rilievo – *ex post* – era che il film per lo più mimasse i pregi colossali di resistenza e di elasticità delle torri: per essere più convincente, la pedana su cui erano fissate le poltrone degli spettatori si trasformava allora, a sorpresa, in una plancia che mimava energicamente le oscillazioni dovute alle folate di vento.

Nei monumenti-logo la dimensione “enunciazionale” è fortissima: sono grandi apparati di visualizzazione che devono permettere una messa in presenza costitutiva, un atto individuale e performativo che è quello dello sguardo sulla città, il riconoscimento della città in quanto vista e del soggetto in quanto vedente. D’altra parte la visibilità di oggetti di questi stessi apparati, il loro essere segni riconoscibili nel corpo della città, funziona come punto cieco organizzatore che le assicura un’identità. Un elemento fondamentale oggi sembra l’apparente sostituzione della mediazione attraverso un testo dotato di un supporto materiale (una carta, una mappa) con l’esperienza diretta. È il mio sguardo, nell’*hic et nunc*, per quanto accuratamente preordinato e installato, che costituisce la mappa o il ritratto o l’immagine della città come *evento* spettacolare irripetibile e sempre nuovo, non foss’altro che per le condizioni di luce e meteorologiche in cui si svolge. Non a caso in tutti questi apparati è presente una macchina fotografica automatica, che fotografa il visitatore nel momento *clou* dell’esperienza, a sua insaputa, offrendogli immediatamente dopo l’acquisto della sua immagine a stampa: la fotografia ritrova la sua potenza celebrativa di fissare l’attimo, di attestare il *ça a été* enfatizzato da Barthes. *L’arroseur arrosé*: mentre lo spettatore fotografa la città dal luogo della sua esperienza, “testualizza” la sua visione, il sistema dell’enunciazione reclama i suoi diritti, catturandolo nel mentre del suo vedere, *vedendolo e mostrandolo vedere* mentre lo fa vedere.

La vasta letteratura sulle “torri”, sul loro impatto nell’immaginario moderno e contemporaneo (Terranova 2006), insiste sul fatto che la visione dall’alto nelle sue varie forme si sia attestata come sistema di rappresentazione assai prima di essere realizzabile e riproducibile materialmente con la costruzione di appositi artefatti, edifici sufficientemente alti o mezzi di trasporto aerei. Come se questo desiderio di “tirarsi fuori” e contemplare/controllare dall’alto lo spazio labirintico e complesso della città fosse davvero una riserva basilare dell’immaginario, pronta a ri-declinarsi in ogni epoca storica fino a esplodere nella modernità. Dalla torre

di Babele all'Empire State Building coniugato con King Kong, a sua volta prototipo di infinite reinterpretazioni delle opposizioni spaziali investite di assiologie, come alto/basso, celeste/terrestre...

Il grande saggio dedicato da Barthes alla Tour Eiffel a Parigi costituisce questo "segno puro" del moderno, come lui la chiama, a prototipo, vero e proprio modello cui ogni nuova occorrenza e variante di monumento-logo contemporaneo è destinato a confrontarsi per l'uno o per l'altro dei suoi aspetti.

La stessa pubblicazione originale dello scritto di Barthes (1964) si colloca in un genere di consacrazione del monumento ancora oggi in pieno rigoglio, doppiato semmai a livello comunicativo dai siti internet. Il volume, di grande formato, editorialmente ricercato e tuttora in commercio, presenta una serie notevole di fotografie in bianco e nero di André Martin – mai citate nel testo di Barthes – una vera e propria interpretazione visiva della Tour, molto personale e lontana da qualsivoglia stereotipo, e si conclude con un capitolo di dati e informazioni storiche, corredato stavolta da foto d'epoca e bibliografia scientifica. Quasi a rispettare l'approccio a tutto campo (pratico, mitico, ludico, critico...) che Barthes individua come chiave della sua lettura.

Sguardo, oggetto, simbolo, la Tour è tutto ciò che l'uomo ripone in lei, e questo tutto è infinito. Spettacolo guardato e guardante, edificio inutile e insostituibile, mondo familiare e simbolo eroico, testimone di un secolo e monumento sempre nuovo, oggetto inimitabile e continuamente riprodotto, la Tour è un segno puro, aperto a tutti i tempi, a tutte le immagini e a tutti i sensi, è una metafora senza freni (pp. 432-433).

Con il metodo della "sintesi degli opposti", dell'ossimoro, è Barthes in realtà a *mitizzare* la Tour, decretandone ad esempio l'unicità in quanto simbolo di Parigi, e riconoscendola al tempo stesso come un elemento fra gli altri della lingua universale del viaggio (altro mito istituito dalla *Guida Michelin*), come collezione di luoghi notevoli e di circuiti di visita (*i tour*) e di collegamento.

Fondamentale il tema dello sguardo, ovviamente, individuato nella trasgressione operata dalla Torre sulla separazione abituale tra *vedere* ed *essere visto*: oggetto quando si guarda – visibile a tal punto da tutta la città che per evitare di vederla bisogna salirvi sopra, come era solito fare Maupassant che la detestava – quando si visita si trasforma infatti in un "oggetto che vede". "Come l'uomo è l'unico a non conoscere il proprio sguardo, la Tour è l'unico punto cieco di un sistema ottico totale di cui essa costituisce il centro e Parigi la circonferenza": ecco il luogo-perno, che coincide con il soggetto che guarda, di una visione che totalizza la città a orizzonte unico nel momento stesso in cui la isola da tutto il possibile resto del mondo, la "insularità", non diversamente da quanto facevano le incisioni antiche.

Visibile e infinitamente fantasmabile: la Tour è come un lungo busto posato su due gambe divaricate (isotopia erotico-sessuale), è, curiosamente, una donna che protegge Parigi, richiama il corpo, la metamorfosi animale quanto l'efflorescenza vegetale. È l'icona di un mondo familiare, attorno al quale si sviluppano pratiche domenicali e "domestiche", al tempo stesso è un simbolo eroico (un "ponte in piedi").

Di grande interesse è l'analisi della visita. Barthes condivide pienamente l'idea che le forme del *vedere* offrano in realtà un lessico della modalità del *sapere*. In que-

sta prospettiva, mostra ancora una piena fiducia nella possibilità di integrare visione e lettura, colpo d'occhio, esperienza dello spazio dall'alto e atto di decifrazione. Visitare la Tour significa accedere a una *veduta*, e cioè trasformare il rito turistico in "avventura dello sguardo e dell'intelligenza". Piena continuità fra l'esperienza che la Torre offre al turista contemporaneo e quella inaugurata a forza di scrittura da Victor Hugo e Jules Michelet, che hanno avuto il merito di avere compreso quanto la visione panoramica potesse aggiungere alla percezione, "all'effetto fantastico di leggerezza dato dall'altitudine un incomparabile potere di *intellezione*". Ecco che la nuova sensibilità indotta dall'abitudine allo sguardo a volo d'uccello permette di superare la semplice visione e di vedere le cose nella loro struttura, "astrazione concreta", un corpo di forme intelligenti.

Il turista di Barthes è attivo, l'esperienza che gli offre la Tour è ricca sia all'esterno sia all'interno, benché a prima vista essa sembri "vuota". All'esterno, la sua altezza permette di sgombrare il campo sottostante dagli umani: la Tour trasforma il brulichio degli uomini in paesaggio, "naturalizza" l'umanità e la trasforma in *spazio*. Inoltre, permette di tematizzare l'esperienza del *panorama* in quanto cooperazione fra la *memoria* e la *sensazione*: "È un'immagine che cerchiamo di decifrare, in cui cerchiamo di riconoscere luoghi noti, di identificare punti di riferimento".

All'interno, il percorso – la salita – non è, come accade nella maggioranza dei musei o delle gallerie, finalizzato alla narrazione degli oggetti esposti: al contrario, l'iniziazione proposta al visitatore stavolta è proprio interna al monumento stesso, si trasforma nella consapevolezza della stessa "prestazione tecnica" che rappresenta la Tour. A distanza ravvicinata, emerge tutto il lavoro del ferro, si impone la riflessione nuovamente strutturale sul fatto che questa forma in apparenza verticale articoli infinitamente la grande categoria del *continuo/discontinuo*: notoriamente dritta contro il cielo, in realtà si scopre facilmente che la Tour è ottenuta grazie a un'infinità di linee spezzate.

Inoltre, con i suoi punti di interesse e i suoi anfratti, la Tour costituisce un piccolo mondo familiare, autarchico, capace di offrire al visitatore una polifonia di piaceri: la grande forza degli spazi contemporanei "flessibili" è già tutta intuita qui. L'ingegner Eiffel vedeva la sua Tour come un oggetto serio, razionale, utile: gli uomini, dice Barthes, "gliela rimandano nelle vesti di un grande sogno barocco, che tocca naturalmente i limiti dell'irrazionale".

3. L'occhio della città

Oggetto inimitabile e continuamente riprodotto, la Tour è "pubblica". Realizza il sogno di ogni consulente o équipe di marketing urbano, è entrata nell'immaginario come tratto necessario dell'identità parigina.

La Tour come segno urbano carismatico non è stata né unica né sola: probabilmente Eiffel, progettandola, aveva in mente la forza dirompente che aveva avuto il Crystal Palace di Londra, costruito da Joseph Paxton per l'Esposizione Universale del 1851. Una gigantesca serra trasformata nella più grande sala espositiva mai vista, malauguratamente andata a fuoco qualche anno più tardi. A cavallo fra Ottocento e Novecento si erano moltiplicati i *landmark* dello spirito del tempo, tutti già in nuce

nelle pagine di Jules Verne, alcuni dei quali esplicitamente progettati per trasformare la città in spettacolo, secondo le modalità più popolari e le tecnologie più raffinate. Ecco ad esempio la moda delle *ruote panoramiche*: la prima e più celebre di tutte è quella del Prater di Vienna, progettata dall'ingegnere inglese Walter Basset e installata nel 1896-97. Oggi ridotta a un nostalgico trabiccolo di modernariato, anche la ruota del Prater ha avuto il suo momento di mitizzazione, soprattutto grazie al contributo di Orson Welles al film del 1949 *Il terzo uomo* di Carol Reed. E ad ogni modo, nel sito della città, ancora si dice: "solo dopo aver fatto un giro con la ruota panoramica potrete dire di essere stati veramente a Vienna"...

La ruota è di nuovo il logo scelto da due grandi città europee da sempre rivali, Londra e Parigi, per celebrarsi in occasione del passaggio al 2000. A Parigi si tratta di una gigantesca installazione temporanea nei giardini delle Tuileries, a Londra *The London Eye*, o Ruota del Millennio, è un dispositivo permanente. Situato anch'esso in una posizione strategica, si è trasformato in una *machinerie* turistica e di business ormai consustanziale alla città. Fruibile solo a prezzo di un tempo indefinito di attesa in coda, dal suo sito si raccomanda di prenotare on line la visita con anticipo di giorni. La coda permanente e dissuasiva, per chi abbia il tempo contato, contribuisce a crearle attorno un'aura di desiderio e di inaccessibilità, segreto di ogni star: offrire e tenere a distanza. Lassù qualcuno gira, orologio ipermoderno e silenzioso che si oppone alla vecchia icona del tempo londinese, il Big Ben.

La ruota del millennio è già parte integrante della scena mediatica cittadina nel romanzo di un autore di culto, James G. Ballard, appunto *Millennium People* (2003). Prima di diventare a sua volta uno spettro contorto e incenerito, ospita feste aziendali notturne con catering in cabina, offre improbabili rifugi durante gli spaventosi attacchi terroristici che scandiscono il nuovo tempo della metropoli.

A prima vista il London Eye sceglie ed enfatizza alcune funzioni che nella Tour Eiffel erano solo potenziali: anzitutto, nasce con l'obiettivo di essere il punto oggi più qualificato da cui vedere Londra. Tutta la sua ragion d'essere ruota, è il caso di dirlo, sul suo essere un dispositivo di rappresentazione e autorappresentazione della città e del suo "spettatore".

Il sito internet che lo riguarda è di grande interesse, comprende aree ludiche e interattive: è una vera enciclopedia dell'oggetto, permette una dettagliatissima acquisizione di competenza sia sugli aspetti tecnologici e costruttivi, sia sull'esperienza indimenticabile che permetterà di fare, consacrata dal concorso di fotografia per i visitatori, consultabile e permanente. Possiamo scaricare ogni dettaglio dell'installazione – che ovviamente non si riduce alla ruota ma comprende tutto il necessario "indotto" – percorrerlo, smontarlo, rimontarlo, giocarci.

Siamo coinvolti in una duplice valorizzazione, che poggia sul capitale costituito dalla città: lo spettacolo della tecnologia e della visita turistica. La prima, al servizio di un'attività apparentemente ludica, la trasfigura e trasforma del tutto in qualcosa di solenne, in industria pesante più ancora che pensante, l'equivalente del vecchio moderno Charlot preso negli ingranaggi della Grande Macchina. Anche qui un'esperienza "ingiuntiva", ma al tempo stesso "curiosa", alleggerita dal tratto del *loisir*, un ibrido riflessivo tra esperienze ipermoderne: trasporto, turismo, spettacolo, gioco, sport. La performance reale ne diventa più che altro una dimostrazione pratica, al limite inessenziale. Rovesciando i termini usati da

Barthes per il suo turista attivo, qui potremmo dire che salendo sul London Eye si tratta di aggiungere al sapere, alla memoria già ipersollecitati il desiderio e il gusto della percezione e della sensazione, il “sentire” della partecipazione all’evento.

L’effetto di senso generale prodotto dall’ambientazione e dai passaggi obbligati (canalizzazione delle code, acquisto del biglietto e del materiale consultabile, smistamento dei gruppi, operazioni di imbarco e di sbarco) è quello di accedere a una domestica stazione spaziale, in cui si esaurisce la “visita” in senso tradizionale. La forma stessa ovulare, capsulare delle cabine va in questa direzione: mezzi di contenimento, di trasporto e di visione, *oculi*. Essi sono pensati per dare al visitatore il massimo della visibilità in tutte le direzioni: le forme trasparenti sono arrotondate come lenti, l’effetto indotto è di essere sospesi come bolle nello spazio aereo della città, di farne parte. A questa sensazione contribuisce la particolare lentezza percepita dell’esperienza, molto diversa sia dalla sensazione del volo sia da quella della salita in funivia, alla quale per certi versi rimanda in generale l’apparato. Precisamente, si può caratterizzare in negativo rispetto all’esperienza dell’ascesa rapida, per esempio con gli ascensori. L’elevazione, come poi la discesa, qui sono “fuori tempo”: esattamente come deve apparirci Londra in tutta la sua maestà, distesa intorno a noi – comprensiva del suo cielo – in un perfetto e lungo *ralenti* (passioni durative, musiche *ambient*), in un tour che gira su se stesso. Perfetta *vacanza*, sospensione di ogni programma, apertura alla levitazione e allo stupore.

Siamo nell’occhio di Londra – un occhio mostruoso e meraviglioso – siamo l’occhio di Londra.

¹ Riguardo la complessità di un lavoro di questo tipo cfr. anche le riflessioni, interdisciplinari, di Pozzato, in questo stesso volume.

² Cfr. il lemma di *città* fornito dal *Dizionario italiano Sabatini-Colletti* (1997): “Centro abitato piuttosto esteso, sede di attività economiche, politiche, culturali, dotato di una rete viaria, un sistema di trasporti, un complesso di servizi organizzati in funzione delle esigenze di una collettività numerosa. (estens.: cittadinanza, comunità. Dal lat. *civitatem*, l’insieme dei cittadini, deriv. di *civis*, cittadino (vs campagna)”.