

e ikonocity

Publisher: FeDOA Press- Centro di Ateneo per le Biblioteche dell'Università di Napoli Federico II
Registered in Italy

Publication details, including instructions for authors and subscription information:
<http://www.serena.unina.it/index.php/eikonocity/index>

Paesaggio urbano? La dialettica paesaggio/città

Michael Jakob Haute École du Paysage, d'Ingénierie et d'Architecture (HEPIA) di Ginevra

To cite this article: Michael, J. (2022). *Paesaggio urbano? La dialettica paesaggio/città*: Eikonocity, 2022, anno VII, n. 2, 9-26, DOI: 10.6093/2499-1422/9548

To link to this article: <http://dx.doi.org/10.6093/2499-1422/9548>

FeDOA Press makes every effort to ensure the accuracy of all the information (the “Content”) contained in the publications on our platform. FeDOA Press, our agents, and our licensors make no representations or warranties whatsoever as to the accuracy, completeness, or suitability for any purpose of the Content. Versions of published FeDOA Press and Routledge Open articles and FeDOA Press and Routledge Open Select articles posted to institutional or subject repositories or any other third-party website are without warranty from FeDOA Press of any kind, either expressed or implied, including, but not limited to, warranties of merchantability, fitness for a particular purpose, or non-infringement. Any opinions and views expressed in this article are the opinions and views of the authors, and are not the views of or endorsed by FeDOA Press. The accuracy of the Content should not be relied upon and should be independently verified with primary sources of information. FeDOA Press shall not be liable for any losses, actions, claims, proceedings, demands, costs, expenses, damages, and other liabilities whatsoever or howsoever caused arising directly or indirectly in connection with, in relation to or arising out of the use of the Content.

This article may be used for research, teaching, and private study purposes. Terms & Conditions of access and use can be found at <http://www.serena.unina.it>
It is essential that you check the license status of any given Open and Open Select article to confirm conditions of access and use.

Paesaggio urbano? La dialettica paesaggio/città

Michael Jakob

Haute École du Paysage, d'Ingénierie et d'Architecture (HEPIA) di Ginevra

Abstract

Il sempre più ricorrente uso della locuzione paesaggio urbano spinge a chiarire la differenza che esiste fra paesaggio e città, in particolare in relazione alla loro dialettica storica, su cui anche Rosario Assunto si era soffermato nelle sue più note pubblicazioni. Il contributo è l'esito di una lectio magistralis tenuta il 25 ottobre 2018 a Napoli, in occasione dell'VIII Convegno internazionale di studi sul tema *La città altra*, promosso dal Centro Interdipartimentale di Ricerca sull'Iconografia della Città Europea dell'Università di Napoli Federico II.

Urban Landscape? The dialectic city/landscape

The increasingly recurrent use of the term urban landscape prompts us to clarify the difference that exists between landscape and city, particularly in relation to their historical dialectic, on which Rosario Assunto had also written in his well-known publications. The contribution is the outcome of a lectio magistralis given on 25 October 2018 in Naples, on the occasion of the 8th international conference *The Other City*, promoted by the Interdepartmental Research Centre on the Iconography of the European City of the University of Naples Federico II.

Keywords: Paesaggio storico, storia della città, ontologia del paesaggio.

Historical landscape, History of the city, Ontology of landscape.

Michael Jakob insegna all'Hevia di Ginevra, al Politecnico di Milano e all'Accademia di Architettura di Mendrisio; collabora con la Harvard Graduate School of Design e la HEAD di Ginevra. Dirige la rivista «Compar(a)ison» e la collana Di monte in monte (Edizioni Tarara'). È autore di numerose pubblicazioni e di documentari e curatore di mostre internazionali sul paesaggio.

Author: michael.jakob@hesge.ch

Received December 2, 2022

1 | Paesaggio e città

Quando si parla di paesaggio, le città sono di solito direttamente o indirettamente incluse nel fenomeno. Per comprendere più approfonditamente questa semplice riflessione è bene partire dal concetto di diversità inteso, in senso corrente, come alterità. René Girard, nel suo *La violence et le sacré* [1972], spiega che le società non solo vivono bene quando esiste una differenza, ma soprattutto quando essa è rispettata. Il rispetto della diversità è alla base del buon vivere nella collettività, mentre la sua assenza genera violenze di ogni tipo. Per Emmanuel Lévinas, altro filosofo francese, la diversità si manifesta nell'epifania del volto dell'altro: quando incontriamo qualcuno la sua individualità ci porta a riconoscerne il viso attraverso un coinvolgimento diretto. Le opere dei due filosofi sono molto rilevanti se si vuole approfondire il ruolo dell'altro nella società e in tutto ciò che siamo noi come entità.

Ricordo sempre volentieri *L'estetica della città europea. Forme e immagini* di Marco Romano [1994], in cui l'autore dimostra che la città, in senso enfatico, artistico ed estetico, è un'invenzione europea. La città è il luogo della differenza e delle differenze. Al suo interno esistono sì valori condivisi, ma è anche il luogo in cui viene rispettata l'alterità. Un esempio storico che illustra questo concetto è il celebre affresco di Ambrogio Lorenzetti. Verso la fine degli anni Trenta del Trecento, l'artista senese rappresenta l'*Allegoria e gli effetti del Buon Governo* nella sua città natale: osserviamo come Siena si sia costituita, in piena fase di sviluppo urbano, sulla base di differenze nette, di case piccole e grandi, in cui c'era spazio per i valori comuni e per le alterità.

La dimensione critica riguarda invece la città che non riconosce l'altro, quella che dimentica



Fig. 1: Ambrogio Lorenzetti, *Effetti del Buon Governo in città*, 1338-1340. Siena, Palazzo Pubblico, Sala della Pace.

Fig. 2: (pagina seguente) Plattenbauten, Dresda (©dpa).



l'altro, la città uniforme. Oggi un trend particolarmente preoccupante si è diffuso a scala mondiale: la omologazione, cioè il fatto che le nostre città stanno per diventare sempre più simili l'una all'altra, perdendo le proprie caratteristiche e le proprie peculiarità. Il disegno delle piazze, dei centri commerciali, degli arredi urbani, delle strade e così via, pur essendo inserito in specifici contesti storici, potrebbe essere invece collocato ovunque. Spazi urbani che hanno perso il senso della differenza, dell'individualità, rispetto a tantissimi spazi singolari esistenti al mondo. Lo spazio urbano si trasforma in questo modo in un non luogo. La sua omologazione porta alla banalizzazione del contesto urbano storico anche laddove il paesaggio risulta contraddistinto da una natura rigogliosa.

Consideriamo per esempio le panchine. Andando in giro, incontriamo a qualsiasi latitudine spesso lo stesso identico modello. Quando un architetto o un paesaggista intende disegnare una panchina particolare, non può farlo perché vi sono degli standard legati al mercato e alla sicurezza che tendono a limitare la variabilità del progetto. La perdita della varietà ricorda ovviamente pure fenomeni ancora più preoccupanti. Basti pensare alla possibilità di fabbricare essere umani in serie, come la clonazione o la creazione di cyborg identici, dove la differenza residuale (voluta anch'essa dal sistema) viene controllata tecnologicamente dalla cosiddetta intelligenza artificiale. Va detto che la standardizzazione e la banalizzazione hanno dei capisaldi. Il modello uniformato del container, ad esempio, si è imposto su scala mondiale ed è un fatto che si può anche accettare, dovendo questo oggetto rispondere a mere istanze di carattere economico e funzionale. In architettura pure vi sono stati tentativi di uniformare le città in modo radicale: ricordiamo i *Plattenbauten* adottati su larga scala nella Repubblica Democratica Tedesca degli anni Sessanta, tristi costruzioni che hanno banalizzato e annullato ogni forma di differenziazione tipologica, anche in nome dell'ideologismo politico.

Già nell'Inghilterra del XVIII secolo si registra comunque la presenza del tema dell'omologazione, della creazione di quartieri o di intere città all'insegna dell'uniformità. Oggigiorno, questo trend sopravvive per esempio nelle *gated community*, urbanizzazioni chiuse che dall'alto possono anche sembrare belle, ma che di urbano hanno ben poco. Queste città-immagine sono l'emblema della scomparsa della differenza, mitigata in certi casi da una vegetazione che crea una finta differenza, perché in fin dei conti le piante appaiono altrettanto standardizzate quanto le case. Specie in tanti paesi asiatici, questo ripetersi all'infinito di un'architettura seriale e banale funge da modello residenziale principale. Persino Le Corbusier, personalità radicalmente individualista (si pensi alla *Petite Maison* del 1923-1924), nei suoi progetti di città utopiche, quando immagina l'urbanità futura, lo fa sì con l'obiettivo di dare forma a uno spazio aperto e trasparente, ma anche il suo risulta essere un programma fatalmente improntato all'abolizione della differenza. Basti pensare alla famosa fotografia con la mano di Le Corbusier che, affascinato dalla prospettiva aerea, ordina e riordina lo spazio urbano per creare qualcosa di standardizzato e iterabile seguendo il modello della produzione industrializzata.

Nel XVIII secolo vi era già una tendenza alla standardizzazione generata dai *pattern books*, libri che spiegavano come costruire case seguendo dei modelli stereotipati. Dunque, non solo in Inghilterra, ma in buona parte dell'Europa iniziava una tradizione secondo la quale l'architettura costruita aboliva la differenza nel nome dell'uniformità. Esiste quindi da tempo un andirivieni fra identità e standardizzazione, fra differenziazione e necessità di uniformare. Tale tendenza si diffuse a Parigi per il tramite del barone Haussmann, che, dal 1853 in poi, sacrificò la città vecchia, organicamente cresciuta nel corso dei secoli. A tale proposito Baudelaire, una delle menti più acute del tempo, in *Le cygne* osservava come l'antico tessuto organico della città veniva

distrutto nel nome dell'igienismo e della speculazione e che la vita di una città moderna risultava più breve di quella di un uomo. La nuova Parigi voluta da Napoleone III ed eretta dal prefetto Haussmann aveva un aspetto altamente standardizzato. Di per sé l'uniformità decorosa della città ottocentesca potrebbe apparire anche un pregio, salvo che il motivo principale dell'intervento urbanistico rispondeva a ragioni di ordine pubblico e militare. La condizione urbana moderna porta con sé l'abolizione delle differenze, di ciò che era particolare, per generare un migliore controllo economico, politico e militare. Parigi risulta a tal punto standardizzata che la sua amministrazione inventò addirittura la figura di un ispettore specifico, l'*architecte voyer*, che controllava se gli edifici e i nuovi progetti corrispondevano o meno allo standard predefinito.

Come è noto, l'antropologo francese Marc Augé ha tematizzato nei suoi scritti i non-luoghi, ossia l'emergenza di una nuova tendenza globale che crea spazi sempre più identici, realtà, come gli aeroporti, senza alcun ancoraggio al sito e privi di riferimenti locali. Gli spazi tipici degli aeroporti recenti sono progettati per creare un'idea di finta urbanità, di internazionalità *new age*, dei mondi in miniatura senza identità propria, che non permettono di sapere dove ci troviamo. È come se attraversassimo sempre il medesimo aeroporto in qualsiasi luogo del mondo. La stessa cosa vale per i centri commerciali, anch'essi tutti uguali e iper-standardizzati. Anche in questo caso si impone la radicale abolizione delle differenze, con l'aggravante che gli spazi analizzati da Augé sopprimono pure i nostri diritti civili. Quando si entra in un aeroporto, per esempio, il controllo è di tipo militare; si rinuncia in parte ai diritti generalmente ammessi, alle differenze, ci si sottomette a un



Fig. 3: La mano di Le Corbusier sul plastico del Plan Voisin, autore sconosciuto, 1925. ©Foundation Le Corbusier.

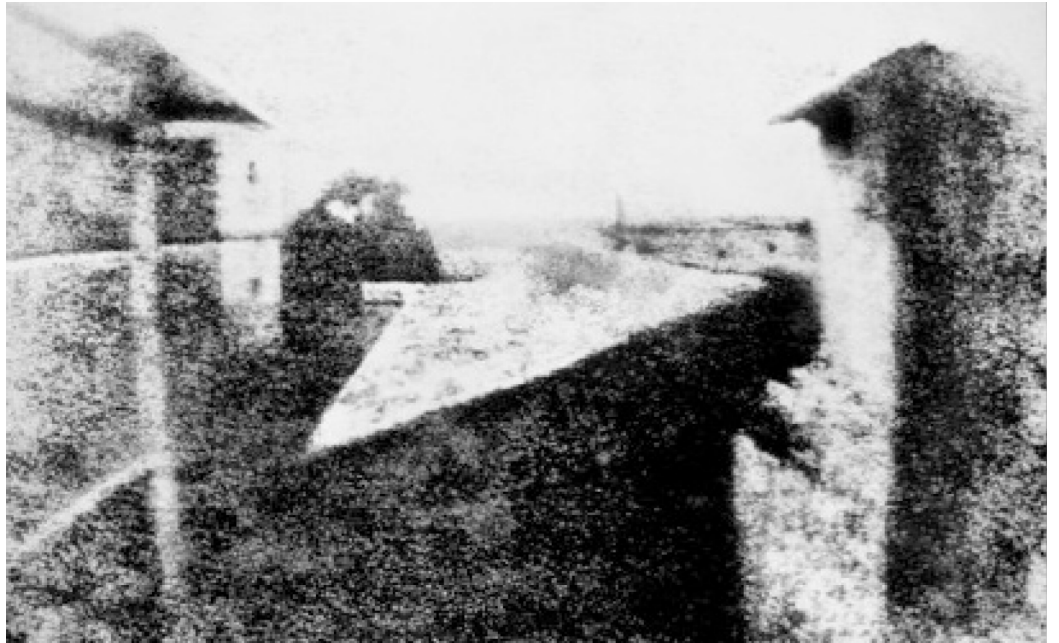
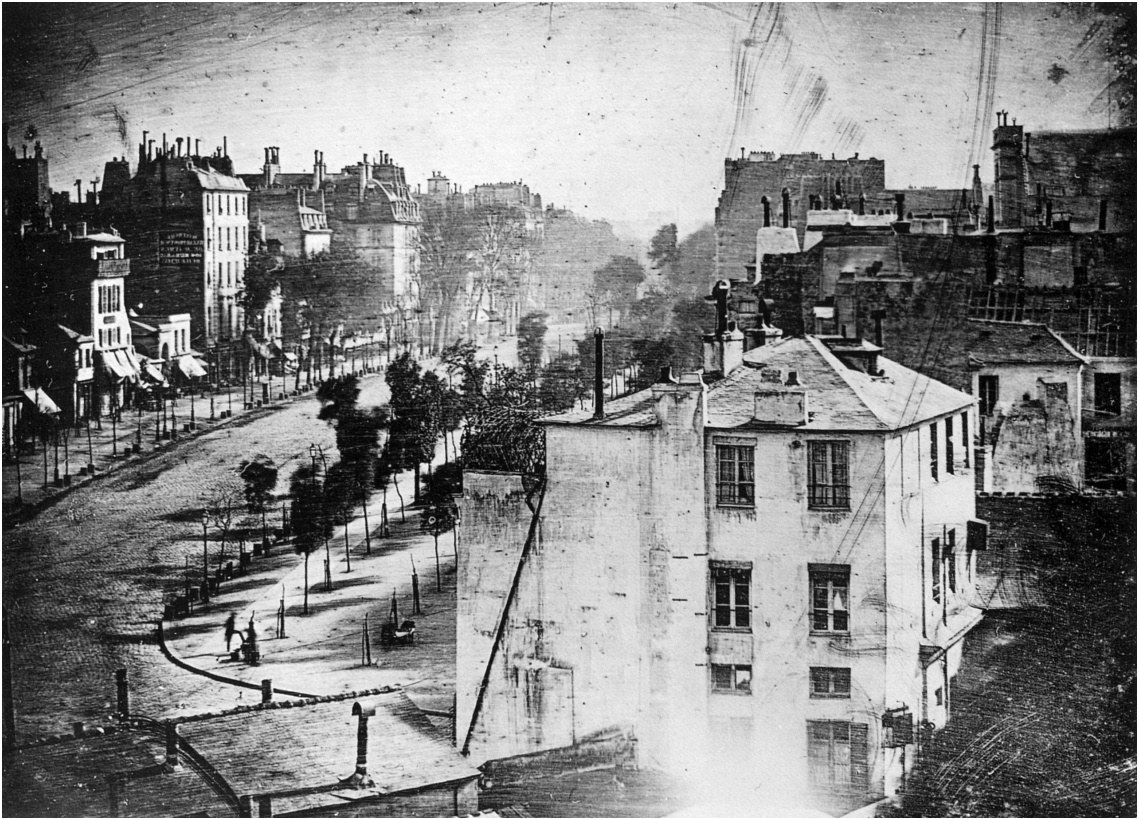


Fig. 4: Joseph Nicéphore Niépce, *Vista dalla finestra a Le Gras*, 1826. Harry Ransom Center's Gernsheim collection, The University of Texas at Austin.

Fig. 5: (pagina seguente) Louis Jacques Mandé Daguerre, *Boulevard du Temple*, Parigi 1838.



regime che vieta una serie di azioni e gesti, proprio come avviene nei centri commerciali dove la massa appare rinchiusa (e controllata) all'interno di un sistema a circuito chiuso.

L'aspetto più preoccupante in chiave estetica è che i grandi studi internazionali di architettura – per intenderci quelli con migliaia di dipendenti – sono ben contenti di costruire edifici di questo tipo. Basta fare un piccolo viaggio sulla rete e vedere le piazze di mezzo mondo per rendersi conto che non soltanto nei Paesi del Golfo uno stile internazionale si è imposto come nuovo standard. Penso a Potsdamer Platz, a Berlino, imitato a sua volta da piazza Gae Aulenti di Milano, dove sia la struttura generale che gli infelici alberi artificiali sembrano usciti da un catalogo urbanistico banale e ripetitivo. Tutto ciò porta a un'urbanità impoverita, sia in senso stilistico che contestuale.

Non tutta la standardizzazione è necessariamente negativa ed è vero che essa può, almeno in parte, essere ricondotta al lontano Quattrocento e alla diffusione dell'uso della prospettiva centrale. La tecnica di rappresentazione e di progettazione collegata con il famoso reticolo (o velo) che permetteva all'osservatore di penetrare con lo sguardo uno spazio geometrico, non impediva però l'elaborazione di soluzioni urbanistiche, architettoniche e di disegno individuali.

2 | Dialettica e ambiguità

In svariati scritti, tra cui *Il paesaggio e l'estetica* [1973] e *Ontologia e teleologia del giardino* [1988], Rosario Assunto parla della differenza che esiste fra paesaggio e paesaggio urbano, soprattutto in chiave temporale. Il paesaggio non è solo, com'è ovvio, spazio, ma anche frutto del tempo, di una sua specifica temporalità. Il tempo del paesaggio è caratterizzato dall'incontro fra temporalità umana (il soggetto che fissa l'attimo, il fermo-immagine) e temporalità della natura. Il tempo della città, invece, appare come il palinsesto di svariati strati temporali dovuti alla presenza umana, un fenomeno ben analizzato nel famoso *What Time is this Place?* di Kevin Lynch e altri. Il paesaggio dal canto suo appare esposto al lavoro incessante del tempo, ovvero alla mutabilità, in modo maggiore rispetto a quello della sfera urbana.

La temporalità del paesaggio riguarda anche la sua storia, cioè l'intreccio fra la storia di un genere specifico della storia dell'arte europea e, più tardi, ciò che si potrebbe definire come la storia della coscienza paesaggistica. Va ricordato in questo contesto che il senso della parola paesaggio era per alcuni secoli esclusivamente quello di una rappresentazione artistica o meccanica di un ritaglio di natura e che solo in seguito, non prima del XVIII secolo, si impone l'altra accezione della parola intesa come rappresentazione mentale, ciò che vediamo grazie a un'esperienza *in loco*. Ancora nella seconda metà del Seicento paesaggio viene utilizzato unicamente come termine tecnico della pittura, come genere pittorico, ossia riferito a opere come quelle del grande Claude E. Lorrain, come ben sappiamo, creava formidabili paesaggi di fantasia, visioni ideali di una natura idilliaca, che serviranno poi da modelli per la creazione di luoghi molto reali, cioè dei giardini pittoreschi.

Più tardi, con l'invenzione della fotografia, la temporalità, più specificatamente quella del paesaggio, diventerà un aspetto subito riconoscibile. Il geografo americano Yi Fu Tuan ha definito il paesaggio come il risultato dell'irruzione del tempo nello spazio, cioè come un fermo-immagine. Vengono in mente a questo proposito sia la prima fotografia *tout court*, quella di Joseph Nicéphore Niépce (che è un paesaggio!), sia la veduta di *Boulevard du Temple* di Daguerre. In quest'ultimo caso, un lustrascarpe e un suo cliente sono i primi esseri umani a comparire in un dagherrotipo: i due sono visibili poiché il tempo di esposizione lunghissimo ha rimosso la traccia di tutte le persone che attraversavano la città, mentre loro, occupando lo spazio per alcuni minuti, si sono



Fig. 6: Jan van Eyck, *Madonna del Cancelliere Rolin*, 1435 circa. Parigi, Musée du Louvre.

iscritti in questo proto-paesaggio urbano. Per mettere nella luce giusta un'immagine come questa e la sua ripercussione sul fenomeno paesaggio in generale occorre però tornare agli albori della rappresentazione paesaggistica.

L'*Allegoria del Buon Governo* evidenzia da subito il fatto che il paesaggio è un'invenzione urbana, una realtà costituita dalla e nella città. Il paesaggio è un prodotto urbano, ma lo è in quanto opposto della città (rappresentato al suo interno), come ciò che si vede guardando oltre le mura cittadine. L'affresco di Siena evidenzia la relazione simbiotica fra la città che si costruisce, si erige in alto, e l'altra sfera, *extra muros*, quella del contado in quanto proto-paesaggio dell'arte europea. Il paesaggio appare dunque come l'altro della città. La città lo inventa come un suo altro indi-

spensabile, una sfera legata al fuori che non è affatto quella urbana, sicura e organizzata (ciò che complica appunto l'interpretazione della locuzione paesaggio urbano). Questa relazione dialettica fra città e paesaggio si esprime con forza in un capolavoro della pittura quattrocentesca, la *Madonna del cancelliere Rolin* (1435 ca.) di Jan van Eyck. Anche in questo caso il paesaggio appare come una realtà al di là delle mura e della struttura chiusa e protettiva tradizionale. Lasciando dietro di noi il mondo interno e protetto dello spazio sacro-urbano, notiamo come la chiesa stessa si trasformi per così dire in un occhio che si dirige verso il mondo esterno. La prospettiva centrale, sperimentata e dimostrata da Brunelleschi intorno al 1425, cioè pochi anni prima, funziona nel dipinto in modo molto efficiente, poiché è questo nuovo sguardo a portarci fuori e a farci scoprire la sfera affascinante e non priva di ambiguità del paesaggio. Guardando fuori scopriamo un paesaggio che attrae pure le due figure minute sulla piattaforma, dimenticando (come loro) il primato tematico e ideologico di ciò che si presenta in primo piano, cioè la scena con il cancelliere inginocchiato al cospetto della Madonna e del Bambino. Anche noi dovremmo restare, come il committente e uomo politico Nicolas Rolin, all'interno dello spazio sacro, andare alla ricerca della visione religiosa, invece no: la struttura spaziale ci propulsa matematicamente lì, al di là della chiesa, della tradizione, delle sacre scritture, verso un paesaggio dotato di grande potenza. All'esterno c'è insomma tutto un mondo da scoprire, che nella tela di van Eyck diventa paesaggio. Certo, se cediamo come i due nanetti al richiamo del paesaggio, allora spiritualmente e teologicamente diventeremo piccoli e irrilevanti come loro. Faremo la stessa sorte di Francesco Petrarca che, sul monte Ventoso, una volta portato in cima dalla curiosità (un peccato mortale) e compresa, grazie all'aiuto di sant'Agostino, l'ambiguità fatale e peccaminosa della sua esperienza, riduce tutta la sua avventura (benché epocale) a quasi niente. Nel dipinto la forza irruttiva del paesaggio è però molto più potente, al punto che quest'ultimo non può essere annullato, anzi, attira sempre più la nostra attenzione, che scopre dettaglio dopo dettaglio un'effervescenza umana e altre figure, per esempio quelle sul ponte, che a loro volta sono attratte dal paesaggio fluviale, che si estende fino all'orizzonte occupato da una catena montuosa. Il paesaggio del dipinto è come un insieme energetico, fonte di fascino moderno per un occhio che intende aprirsi allo spazio infinito (tipico per il Quattrocento, secolo ricco di scoperte). Va aggiunto poi che la piccola figura sulla destra, quella con il turbante rosso, è molto probabilmente l'artista stesso che intende rivendicare che è lui che ci ha portato lì, dove si intravede il mondo, e che la curiosità, forse trasgressiva e condannabile (da un punto di vista religioso, tradizionale), è ciò che motiva pure lui. È come se van Eyck stesso affermasse: «Va bene per la storia in primo piano – quella per la quale mi hanno pagato –, ma per il resto voglio occupare il punto di vista alto e in contatto diretto con il mondo che ho rappresentato in modo evidente». La situazione immaginata da van Eyck in questo suo piccolo quadro di enorme complessità è ancora più rilevante nel contesto della dialettica città/paesaggio. Il paesaggio che si presenta alla nostra attenzione e a quella delle due figure minute attraversa in verità lo spazio urbano per uscire verso zone poco abitate se non addirittura disabitate. Il territorio rappresentato si divide in questo modo (ricordando la prassi di zonazione ancora in auge durante il XX secolo in gran parte del mondo) in territorio urbano (quello che organizza e permette la rappresentazione, come a Siena), in territorio periurbano (non un paesaggio urbano, ma una urbanità nel paesaggio) e in un territorio non-urbano. L'interesse per quest'ultimo, l'aspetto essenziale, nasce chiaramente da una cultura urbana che indica nel fatto di proiettarsi in avanti, di voler *hic et nunc* conoscere il mondo, un valore di prim'ordine.

In alcune opere rinascimentali la prospettiva centrale veniva utilizzata per la rappresentazione di spazi urbani. Nessuno avrebbe comunque definito queste rappresentazioni come paesaggi, o come paesaggi urbani. Il termine paesaggio, ciò che non va mai dimenticato, è un termine tecnico, utilizzato nella pittura europea per indicare unicamente la rappresentazione di uno squarcio di natura. Anche la celebre *Veduta di Toledo* di El Greco mette insieme città e paesaggio, senza però diventare né un paesaggio con una città, né un grande paesaggio urbano. Il pittore sivigliano sottolinea anzi nella sua composizione altamente autopoietica l'esistenza e la concorrenza tra vari modi di rappresentazione. Un primo punto di vista permette di celebrare la città da fuori, esibendola in un vis-à-vis inconsueto. Un secondo punto di vista è quello cartografico e astratto, materializzatosi nella mappa della città presentata dal figlio dell'artista. Il terzo punto di vista è quello simbolico, con la figura del fiume come allegoria del Tago (oppure con l'elevazione di sant'Ildefonso). Il paesaggio esiste, semmai, esattamente là dove il pittore ha preso posizione per inquadrare la città in questo modo, cioè fuori campo.

Cosa vuol dire guardare e incorniciare con lo sguardo una città? Qual è il meccanismo per costituire la città come un insieme? Per osservare una città come Messico City dobbiamo – come dimostra un celebre murales di Juan O'Gorman – rivolgere lo sguardo dall'alto in basso. Anche questo potrebbe essere un ulteriore spunto di riflessione sul punto di vista da cui rappresentare la città. Noi abbiamo bisogno di vedere la città per controllarla. C'è una parte della città rappresentata da chi la costruisce: l'operaio che è raffigurato con una pianta tecnica in mano è il simbolo della trasformazione semiologica della realtà ingegneristica e architettonica in qualcosa di astratto *vs* un'altra vista, *vs* anche la scrittura; vari sistemi semiotici si sovrappongono dunque. In quest'ottica vanno ricordate pure le città fantastiche dello stesso O'Gorman, ma viene in mente anche la famosa *Vista di Delft* di Jan Vermeer, definita come la più precisa rappresentazione del mondo prima dell'invenzione della fotografia a colori. Anche questo dipinto non può immediatamente essere chiamato un paesaggio oppure un paesaggio urbano. È un quadro eccezionale, forse realizzato con tecnologie che hanno cercato di dimostrare che una veduta della città di tale qualità può essere realizzata soltanto quando si ricorre a strumenti come la camera lucida, ossia tecnologie che perfezionano gli strumenti già utilizzati da Leonardo e altri nel Quattrocento.

Occorre ricordare qui gli acquerelli di Thomas Jones, l'artista gallese che durante il suo *Grand Tour* sosta a Napoli e osa dipingere qualcosa che, prima di lui, non interessava a nessuno, ossia magnifici squarci della città. Questi acquerelli sono rimasti sconosciuti fino agli anni 1920, ma oggi sono conservati alla National Gallery di Londra. La rappresentazione della città partenopea esce del tutto dagli standard. Le finestre, cioè la serie ininterrotta di rettangoli neri, danno una impressione sorprendente della città settecentesca, finestre come dei grandi occhi bui, ciechi. Qui l'elemento urbano è certo dominante, ma lo è talmente che la città-muro sembra essere assorbita dallo spazio impedendone l'integrazione paesaggistica. Nello stesso tempo il susseguirsi di elementi minerali senza presenza umana identifica queste vedute come un assemblage di rovine. Thomas Jones era capacissimo di dipingere paesaggi, ma questi ultimi sono – lo ripeto – legati giocoforza a ciò che esiste fuori dalla città. Sempre nel Settecento lo sguardo paesaggistico sarà esposto alla concorrenza del panorama. Quest'ultimo, inventato da Robert Barker, permetteva a tutte le persone di viaggiare e di scoprire i paesaggi del mondo senza doversi spostare. Paghi una sterlina e sei a Napoli, o nel mezzo delle Alpi, o vai ad assistere a una grande battaglia rappresentata a 360°. In parallelo con l'esibizione di situazioni urbane o paesaggistiche grazie al



Fig. 7: El Greco, *Veduta di Toledo*, 1610. New York, Museum of Modern Art.



Fig. 8: Jan Vermeer, *Veduta di Delft*, 1660-1661. L'Aja, Muritshuis.

panorama, la carta da parati portò per così dire il paesaggio dentro le case. Un po' come accadeva nelle ville romane, dove i paesaggi idillico-sacri o eroici interrompevano il muro utilizzandolo come una finestra aperta sull'esterno, un fuori immaginario che trasponesse il paesaggio all'interno. Questi paesaggi antichi sono comunque sempre trasposizioni di citazioni tratti dalle opere classiche.

Nell'Ottocento le cose si complicano. Torniamo nella Parigi di Haussmann, rappresentata in un bellissimo dipinto di Gustave Caillebotte, dove la città costruita non appare più leggibile. Il soggetto borghese che controlla la città cerca di possederla anche con lo sguardo, ma la cosa non è più possibile poiché fra lui e la città sorge sempre un ostacolo, qualcosa che impedisce lo sguardo totalizzante. Si tratta proprio di un *leitmotiv* per Caillebotte, che esprime in questo modo la difficoltà da parte di una città moderna, ultratecnologica e piena di infrastrutture, di accedere all'idea di totalità.

In un libro molto importante, *L'invention du quotidien* [1980], Michel de Certeau descrive alla fine del XX secolo proprio questo sguardo dall'alto in basso. L'autore racconta di essere stato sul World Trade Center, l'edificio allora più alto del mondo, di avere guardato dall'alto verso il basso, ma ciò che ha visto è collocato talmente lontano che non si distingue più nulla salvo un insieme astratto. Per comprendere il mondo in basso, con le sue differenze, il mondo vero con le sue infinite sfumature, occorre camminare, perché lì c'è un'altra città. La città in basso è fatta con i piedi, da persone che camminano. La magnifica fotografia di New York di Coburn, *The Octopus*, con Madison Square, databile al 1910-1915, ci mostra anche che la città, quando è osservata troppo dall'alto diventa qualcosa di astratto. Non a caso la fotografia si intitola *Octopus*: siamo nei tentacoli della città moderna che non permette più lo sguardo globale.

Ancora due considerazioni. È importante riflettere sulla relazione architettura contemporanea e spazio urbano. Prendendo come esempio la città di Bilbao trasformata a partire dall'opera di Frank O. Gehry, che è un insieme di tante cose, difficili da definire: è allo stesso tempo un elemento urbano, una macchina, una scultura. Effettivamente vediamo come certi artefatti architettonici trasformino la città anche in termini di scala e di dimensioni. Se pensiamo al Giappone, al Grin Grin Park (2005) di Toyo Ito, l'architettura contemporanea si confronta spesso con queste forme in cui il paesaggio e l'architettura si confondono. Un altro esempio: la celebre High Line (2009) di New York, in cui l'elemento architettonico si mescola con lo spazio urbano.

Paesaggio e spazio urbano vanno quindi distinti. *L'Allegoria del Buon Governo* designa già il confronto con l'alterità che troviamo anche nel primo paesaggio libero della storia: l'opera di Leonardo da Vinci del 1473 con una veduta della Val d'Arno. Questo è paesaggio perché Leonardo cerca un punto di vista alto e fuori città in cui appare una natura già antropizzata. La storia del paesaggio europeo mostra che il paesaggio è sempre l'altro della città.

Il concetto di paesaggio urbano è stato coniato da uno scrittore belga, Georges Rodenbach. Il suo romanzo *Bruges-la-Morta* (pubblicato nel 1897) è il primo romanzo della storia a utilizzare delle fotografie, e la locuzione paesaggio urbano. Per Rodenbach la città di Bruges è importante quanto i due personaggi rappresentati e diventa essa stessa protagonista. *Paysage urbain* è un termine ossimorico: il paesaggio non può essere allo stesso tempo paesaggio, ovvero altro della città, e spazio urbano. Ovviamente, dopo la lezione di Ludwig Wittgenstein, il quale asserisce che il senso delle parole è quello che noi diamo a esse, non si tratta di togliere dal proprio vocabolario il termine paesaggio urbano. Le nostre parole devono avere un senso. Se anche la veduta urbana è paesaggio, allora niente è paesaggio. Noi ricercatori, professori, architetti non possiamo permetterci una tale ambiguità.





Fig. 10: Thomas Jones, *Un muro di Napoli*, 1782 circa.
Londra, National Gallery.

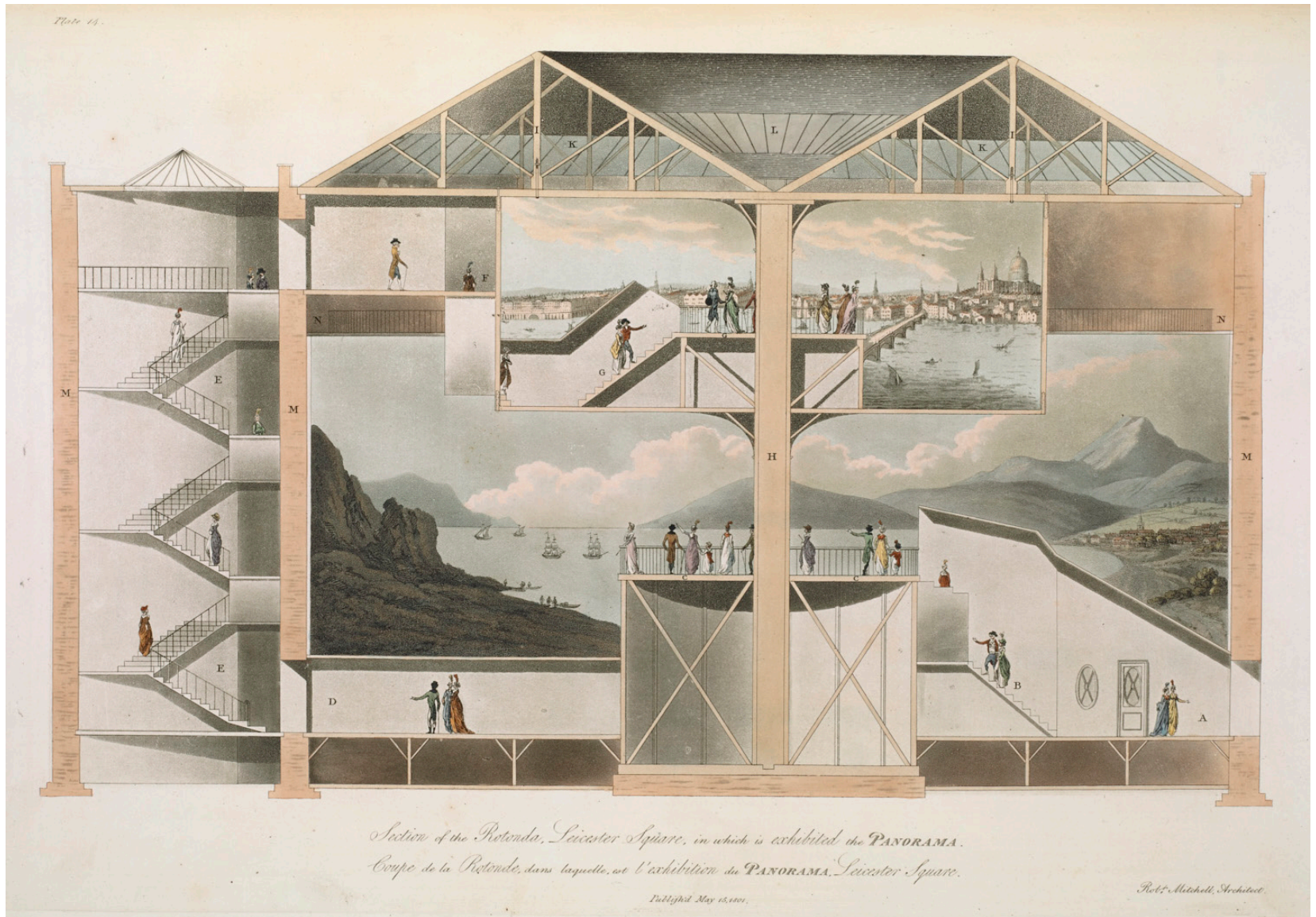


Fig. 10: Robert Mitchell, *Rotonda costruita a Leicester Square con panorama di Robert Barker*, in *Id., Plans, and views in perspective, with descriptions of buildings erected in England and Scotland*, 1801.

Bibliografia

- ASSUNTO, R. (1973). *Il paesaggio e l'estetica*, Napoli, Giannini.
- ASSUNTO, R. (1988). *Ontologia e teleologia del giardino*, Milano, Guerini.
- AUGÉ, M. (2009). *Che fine ha fatto il futuro? Dai non luoghi al non tempo*, Milano, Elèuthera.
- AUGÉ, M. (2009). *Nonluoghi. Introduzione a un'antropologia della surmodernità*, Milano, Elèuthera.
- GIRARD, R. (1972). *La violence et le sacré*, Paris, Éditions Bernard Grasset.
- LYNCH, K. (2001). *What Time is this Place?*, Cambridge, Mass. - London, The MIT press.
- ROMANO, M. (1994). *L'estetica della città europea. Forme e immagini*, Giulio Einaudi editore, Torino.