



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in
Filologia Moderna
Classe LM-14

Tesi di Laurea

La figura del flâneur e l'esperienza della modernità, tra realtà e
letteratura

Relatore

Prof. Fabio Magro

Laureando

Francesco Davini

n° matr.1209253 / LMFIM

Anno Accademico 2020/2021

Indice

Introduzione	1
Capitolo I. La figura del flâneur. Origine del termine e contestualizzazione storica	3
1.1 Le caratteristiche del flâneur	7
1.2 La pratica del camminare e l'osservazione critica	11
1.3 La narrazione del flâneur (tra romanzo e geografia)	14
1.4 La "produzione artistica" del flâneur (la tracciabilità delle emozioni)	17
Capitolo II. Analisi della realtà urbana (la città come organismo vivente)	23
2.1 L'Ottocento e la città moderna	27
2.2 La città postmoderna del Novecento	33
2.3 La realtà urbana tra centro e periferia	37
Capitolo III. L'esperienza del viaggio educativo (Il Grand Tour)	45
3.1 Il viaggio turistico e la flânerie	48
3.2 Il viaggio quotidiano e la mobilità in città	57
Capitolo IV. L'identità del flâneur e l'analisi urbana in <i>Marcovaldo</i> e <i>Palomar</i> di Italo Calvino	63
4.1 L'esperienza fallimentare di Marcovaldo e il viaggio avventuroso	75
Capitolo V. La ricerca filosofica ispirata dal moto lento in <i>Palomar</i>	83
5.1 Il viaggio esplorativo di Palomar e la morte dell'io	94
Capitolo VI. Il percorso di formazione del flâneur in <i>La strada per Roma</i> di Paolo Volponi	101
6.1 Il viaggio e il valore della conoscenza autentica	107
Conclusioni	115
Bibliografia	117
Ringraziamenti	121

Introduzione

L'obiettivo di questo lavoro è cercare di analizzare la relazione tra la figura del flâneur e i luoghi urbani da lui esplorati attraverso il cammino e l'osservazione critica, per poi individuare il valore di questo stesso legame in alcune opere letterarie del Novecento. Nel primo capitolo, dunque, ho contestualizzato l'origine del pensatore errante e spiegato le ragioni che hanno sviluppato l'esigenza di riflettere sui problemi della vita in città. L'Ottocento è un secolo di grandi cambiamenti, dovuti in particolare alla Rivoluzione industriale, e il suolo urbano diventa lo spazio delle contraddizioni e delle questioni urgenti da risolvere; il flâneur, attraverso le sue passeggiate in solitaria, tenta di intercettare i paradossi di un progresso non esclusivamente positivo che si manifestano proprio nelle nascenti metropoli.

Una volta tracciata a grandi linee la situazione storica, ho individuato le caratteristiche del flâneur, il quale tenta di concepire uno stile di vita urbano controcorrente. Sono passato in seguito ad approfondire le due azioni chiave che contraddistinguono l'esperienza della flânerie, ovvero il cammino e l'osservazione critica: il moto lento e lo sguardo attento e indagatore permettono di esplorare in maniera autentica la città frenetica e cangiante. Successivamente ho esaminato lo stile narrativo del flâneur, in cui si intreccia l'oggettività dello studio geografico e la soggettività del racconto personale e dell'evidenziazione di un'individualità capace di modificare e arricchire la realtà circostante. La produzione artistica rappresenta l'originalità di un individuo che vuole abbattere il conformismo diligente attraverso la fantasia e i ricordi unici che si innestano nel paesaggio.

Nel secondo capitolo mi sono soffermato sull'analisi della città, entità protagonista delle riflessioni del flâneur e spazio in cui convergono tutte le principali vicende dell'uomo. La metropoli influenza e governa gli individui che sembrano confinati all'interno di un macrosistema complesso che assomiglia a un organismo vivente, capace di guidare e controllare l'esistenza dei cittadini. Ho continuato il mio percorso individuando le particolarità dell'ambiente urbano ottocentesco, per poi passare a quelle della città postmoderna del Novecento. In conclusione, ho preso in considerazione le differenze sostanziali tra luoghi urbani centrali e periferici: quest'ultimi vengono valorizzati dal flâneur

per la loro autenticità e per la natura insensibile alle sole logiche capitalistiche che annientano il potere della memoria dell'uomo.

Il terzo capitolo approfondisce invece il tema del viaggio: si tratta dello strumento prediletto del flâneur, individuo in continuo movimento che esplora il mondo urbano per conoscere meglio sé stesso e le opportunità e i limiti di ciò che attraversa. Ho messo in relazione gli spostamenti del flâneur con il viaggio del Grand Tour, individuando caratteristiche in comune e differenze; ho fatto lo stesso con il viaggio turistico e quello del cittadino pendolare.

La seconda parte della mia tesi si articola in tre capitoli che rappresentano l'approfondimento dei temi fin'ora proposti all'interno di tre opere letterarie del Novecento. Il quarto capitolo è infatti incentrato sull'analisi di *Marcovaldo* di Italo Calvino, raccolta di novelle che ha per protagonista un manovale succube del lavoro e della stessa città dominante. Il suo continuo tentativo di individuare un'alternativa alla frustrazione di un'esistenza grigia e monotona lo identifica come una sorta di flâneur in potenza, il quale non si arrende ai dettami della metropoli che ha spazzato via quasi definitivamente la natura incontaminata che affascina il malinconico personaggio.

Nel quinto capitolo mi addentro nello studio di un'altra opera di Calvino, *Palomar*, in cui prende vita il flâneur nel pieno della sua realizzazione, capace di esplorare e descrivere minuziosamente una realtà complessa sempre messa in dubbio, sezionata nei suoi dettagli apparentemente insignificati, ma che nascondono l'innescò per la riflessione filosofica: Palomar e il flâneur sono individui liberi che si muovono con lo scopo di spogliare il paesaggio dal velo della superficialità, introducendo in esso la propria personale visione che darà un senso ulteriore agli spazi dell'esistenza.

Nel sesto e ultimo capitolo, invece, do spazio al percorso di formazione di Guido Corsalini, protagonista del romanzo di Paolo Volponi *La strada per Roma*. La simbiosi e la conflittualità con il paesaggio urbano permettono di evidenziare ancora una volta il legame indissolubile tra l'uomo e lo spazio che modella l'identità. Il viaggio di Guido parte dalla piccola Urbino per raggiungere Roma, la città delle occasioni e delle incognite: in parallelo, il giovane assume volta per volta un'identità sempre nuova, più vicina a quella del flâneur, anima critica e mai appagata, bisognosa di ricercare alternative dettate dal caso, sensibile nei confronti delle storie e dei drammi dell'uomo che vuole far sentire la propria presenza singolare.

Capitolo I: La figura del flâneur. Origine del termine e contestualizzazione storica

Lo studio che intendo proporre nel presente elaborato ha lo scopo di evidenziare i principali tratti che caratterizzano la figura del flâneur, individuo che percorre a piedi la realtà urbana osservandone i dettagli più nascosti. La sua narrazione basata sullo sguardo critico ci permette di analizzare a fondo uno dei più rilevanti teatri della modernità, la città. Essa ci appare come un sistema in cui è possibile inserire pienamente le vite degli esseri umani, capace di elevarsi a simbolo della complessità dei fenomeni antropologici: “le città rivestono un ruolo centrale nella vita degli esseri umani dal punto di vista simbolico, politico, culturale e sociale” (Governa-Memoli 2011, 12). Il flâneur, con il suo scorrere lento, capta e raccoglie i movimenti spesso frenetici del mondo urbano, studia le continue trasformazioni di un microcosmo in perenne evoluzione. La pratica del camminare, arma di questo specifico viaggiatore, diventa dunque una sorta di antagonista dei ritmi imposti dalla società: “camminare in città è, infatti, un atto di solitudine e di libertà che rifiuta la velocità e i percorsi imposti dal ritmo urbano massificato” (Nuvolati 2006, 13).

In questa sede, dunque, vorrei approfondire il rapporto che intercorre fra l’osservatore errante e lo spazio in cui egli è assorbito; l’incontro tra il flâneur e la città può rivelarsi la situazione ideale per comprendere i meccanismi culturali, sociali, politici ed economici che fanno da sfondo alla vita degli abitanti del mondo contemporaneo.

Il fenomeno dell’urbanizzazione ha rivoluzionato la nostra abitudine di pensare i luoghi geografici. Ogni esperienza umana è la sostanza presente nel grande contenitore che è la realtà urbana; quando la cornice si trasforma, inevitabilmente si modifica la vita di chi abita la città. Le continue trasformazioni urbane influenzano il modo di pensare degli individui, mostrano criticità da affrontare e mettono in luce problemi di varia natura: “tra la fine dell’Ottocento e la prima metà del Novecento, le grandi trasformazioni imposte dalla vita urbana alla società e agli esseri umani portano all’emergere di studi e riflessioni che s’interrogano sulle caratteristiche (e i problemi) della nascente città industriale” (Governa-Memoli 2011, 15). Il nuovo assetto industriale, lo sviluppo economico e il lavoro nelle fabbriche sono solo alcuni dei fattori che hanno scatenato la necessità di prendere posizione nei confronti dell’innovazione che avanza: “non mancano visioni critiche [...] che sottolineano l’emergere di una ‘questione urbana’ in cui le ingiustizie e le ineguaglianze socio-spaziali si mescolano alle disparità dei rapporti di potere” (Governa-Memoli 2011, 15).

La città, da fine Ottocento in poi, rende necessaria una nuova riflessione filosofica che ha come punti cardine l'individuazione, l'accettazione e la risoluzione delle criticità nate dallo sviluppo del fenomeno urbano e dalla lavorazione di merci mai prodotte prima: "l'industria dell'auto comportò lo sfruttamento intensivo e la valorizzazione di nuove merci (siderurgia, gomma, vetro e soprattutto petrolio), provocò una radicale trasformazione delle città e del paesaggio (strade, infrastrutture), modificò in profondità gli stili di vita. Iniziò inoltre a elevarsi il numero degli incidenti stradali" (Zinato 2012, 3).

Le aree urbane diventano dunque teatri di contraddizioni: da una parte il lavoro permette il sostentamento di molti individui impiegati nelle fabbriche, dall'altra esso viene percepito come elemento alienante, capace di svuotare di senso l'uomo non più singolo ma membro interscambiabile di una massa indifferenziata, utile solamente a eseguire il proprio compito all'interno di una lunga catena di montaggio: "nella produzione in serie, i ritmi e i gesti lavorativi degli operai sono puramente esecutivi, predeterminati dalla velocità di scorrimento del nastro che trasporta l'oggetto da lavorare" (Zinato 2012, 3). Inoltre, si produce nel lavoratore una costante insoddisfazione generata dall'impossibilità di godere del lavoro finito, dato che ogni "pezzo umano" della catena deve concentrarsi su un unico frammento del prodotto finale.

L'esperienza del lavoro in fabbrica è il nucleo di *Memoriale*, romanzo novecentesco di Paolo Volponi che descrive l'agonia fisica e psicologica di Albino Saluggia, operaio alienato e paranoico. Il suo corpo vive in simbiosi con gli strumenti del suo lavoro, divenendo una sorta di appendice delle macchine industriali che regolano i suoi movimenti e producono in lui paure e inquietudini. La ripetizione dei soliti gesti, l'ansia della malattia, la fatica estenuante dei ritmi giornalieri sono alcuni dei mali che il protagonista sente quasi come parte integrante di una individualità corrotta dalla fabbrica, luogo avverso e limitante: "allora non conoscevo i miei mali come ora, soprattutto li sentivo e li temevo; oggi sono così chiari in me e dappertutto, che qualsiasi mio gesto è in relazione con essi" (Volponi 2015, 25). Il sistema industriale si tramuta in entità antagonista e si contrappone così alla familiarità dei luoghi di campagna in cui vive Saluggia: "sceso dal treno, m'incamminai dritto verso casa; andavo adagio per assaporare la campagna in rispetto dei discorsi e dei pensieri di poco prima. Mi fermai un attimo, colpito dal profumo di un ceppo di rosmarino, così buono e sottile da indurmi a guardare in alto il cielo stellato" (Volponi 2015, 9). L'urbano annienta l'esperienza della contemplazione originata da una realtà arcaica ormai in perenne sofferenza.

La città industriale si impone come luogo oscillante tra il bene e il male generati dal progresso economico; la fabbrica non è più solo l'occasione d'oro per ottenere un impiego ma è anche il veleno che soffoca l'ambiente e provoca malattie. Le nuove merci facilitano la vita quotidiana di chi abita i centri urbani e nello stesso tempo annientano il mondo rurale e arcaico ormai passato. Nel Novecento, la massa indistinta prende il posto dell'originalità del singolo e si struttura come un insieme governato dalle leggi del mercato, intento a sopperire a ogni minima mancanza attraverso il consumo di prodotti: "il Novecento è innanzitutto, al suo esordio, il secolo delle masse. Il termine 'massa' ricorre con insistenza per definire ogni ambito della vita economica, politica, sociale e culturale di questo secolo" (Zinato 2012, 2). All'interno di questo contesto storico, tra l'industrializzazione e urbanizzazione dell'Ottocento e il successivo secolo delle masse, si insinua la figura del flâneur. Egli si presenta come un originale esploratore e osservatore critico di questa nuova realtà fatta di contraddizioni, criticità e paradossi; in una dimensione così complessa è necessaria una figura fuori dagli schemi capace di riflettere sugli aspetti negativi della società urbana. E per potersi definire tale è d'obbligo calarsi in questa stessa società, percorrere lentamente le strade, i vicoli, tutti i paesaggi che si presentano come la nuova natura da decifrare in cui vengono ospitate le vite degli esseri umani: "il modo di viaggiare del flâneur, il suo stile nel rapportarsi con i luoghi determina [...] un nuovo ordine gerarchico, che nega le pratiche consumistiche di massa ed esalta la dimensione intellettuale come elemento regolatore del rapporto tra individuo e luogo visitato" (Nuvolati 2006, 10).

Delineare nel dettaglio questa particolare categoria umana non è semplice: il flâneur è un personaggio vagante e sfuggivo, non segue i normali percorsi tracciati dalla folla ma si fa trasportare nei luoghi più nascosti dall'istinto e senza un obiettivo preciso: "l'originalità, la molteplicità e la vaghezza dei suoi comportamenti non si prestano facilmente all'individuazione di un profilo preciso" (Nuvolati 2006, 11). Il suo scopo primario sembra essere la dissoluzione del dovuto che genera un antagonismo nei confronti delle imposizioni date dalla vita urbana. I ritmi frenetici e la corsa infinita per primeggiare sono costrizioni che il flâneur, con il suo stile di vita, cerca di abbattere per costruire un nuovo modo di pensare la città.

"L'origine stessa del termine 'flâneur' è alquanto incerta: alcuni lo fanno derivare dall'antico scandinavo *flana* (correre vertiginosamente qua e là), altri da una parola irlandese che corrisponde al nostro *libertino*" (Nuvolati 2006, 11). Attualmente il verbo francese *flâner* può essere tradotto in italiano con "andare a zonzo". Non è possibile dunque dare molte

informazioni riguardo l'origine del nome, sappiamo però che il flâneur nasce dalla necessità di raccontare un nuovo universo geografico che è la città, protagonista indiscussa della modernità, entità spaziale complessa che va compresa, spiegata e spesso combattuta. La straordinarietà del fenomeno urbano viene messa in contrasto con la normalità del flâneur, personaggio che cammina, osserva e riflette. Inizialmente, quindi, questo termine designava poeti e intellettuali che intorno alla metà dell'Ottocento, a Parigi e in altre grandi città, passeggiavano e osservavano criticamente usi e costumi dei cittadini, immergendosi in una realtà urbana nuova e tutta da scoprire.

L'autore che sicuramente ha contribuito maggiormente a realizzare e a rendere celebre la figura del pensatore vagante è Charles Baudelaire. Ne *I fiori del male* il poeta francese descrive minuziosamente la Parigi ottocentesca, metropoli viva e ricca di significati da scoprire. Proprio il linguaggio poetico permette al flâneur-autore di spiegare la simbologia che sta dietro alla nuova natura non più verde e incontaminata ma grigia e mutevole. Il poeta è un pellegrino che incontra personaggi di ogni genere e la città stessa, con i suoi misteri, è una degna protagonista delle sue poesie.

Nella sezione *Quadri parigini*, Baudelaire mette in mostra tutti gli elementi tipici della modernità, raccolti nel vasto e quasi magico mondo urbano: “quando, come un poeta, scende in mezzo alla gente / nobilita la sorte delle cose più spente, / e avanza come un re, senza paggi e schiamazzi, / in tutti gli ospedali e in tutti i palazzi” (Baudelaire 2003, 181). In questi versi della poesia *Il sole*, il poeta evidenzia le peculiarità di chi ha bisogno di inoltrarsi nella fiumana di gente per scoprire una realtà umana nuova e criptica. Il flâneur si muove furtivo tra la folla, la studia e intercetta tutto ciò che la città ha da offrire. Con il suo silenzio, la solitudine e la malinconia egli ammira e scopre, per poi raccontare il suo vissuto attraverso un linguaggio anch'esso simbolico. Il paesaggio urbano dunque induce alla scoperta e i componimenti poetici, proprio come la città, nascondono messaggi e storie.

Dall'Ottocento in poi il flâneur assume il ruolo del conoscitore privilegiato, difficilmente etichettabile e capace di rendersi invisibile in uno scenario urbano brulicante e in continua evoluzione. Il suo motore è la passione del viaggio inteso non come esperienza straordinaria ma come simbolo del quotidiano e della normalità: proprio per questo egli può essere chiunque, può svolgere qualsiasi mestiere e può vivere in una qualsiasi parte del mondo. Camminando, il flâneur si apre senza filtri alla realtà circostante e al desiderio di interpretarla soggettivamente.

1.1 Le caratteristiche del flâneur

Il flâneur è l'osservatore critico del mondo urbano che lo circonda e lo accoglie; nelle sue lunghe passeggiate solitarie cerca di cogliere l'anima della città, la sua parte più intima e difficile da raccontare. Lo sguardo vagabondo si insinua nelle pieghe delle cose quotidiane, nei meccanismi sempre più rapidi della modernità straniante che deve essere analizzata e interpretata quasi come fosse un testo letterario. Il cittadino errante è un essere sfuggevole che sembra non volersi mettere in luce, e proprio per questo è difficile creare un suo profilo fisico e psicologico. Di certo, però, è possibile individuare una serie di caratteristiche che ci permettano di cogliere più profondamente la rilevanza del suo ruolo nella modernità urbana. Il primo elemento che vorrei analizzare riguarda la vocazione del flâneur alla dissoluzione della meta, intesa come elemento finale di un percorso tracciato che necessita di un significato e di uno scopo raggiungibile. La città è il luogo in cui ci si sposta per necessità, per lavoro o per soddisfare i nostri bisogni, e ogni microspazio urbano si configura come il traguardo finale prestabilito dal nostro desiderio di pervenire a un obiettivo. Il flâneur, al contrario, cammina senza una meta precisa, esclude la visione utilitaristica della realtà urbana: "la città appare [...] come un grande spettacolo senza scopo né significato" (Castigliano 2017, 19). Il caso si oppone alla schematicità del percorso tracciato per ottenere un fine; ciò che conta è la scoperta progressiva dell'ignoto in una dimensione in cui tutti sembrano muoversi con assoluta sicurezza: "il flâneur si muove per la città senza una mappa né un piano. Deve sentirsi libero e solo, a disposizione dell'imponderabile" (Castigliano 2017, 20).

Il romanzo *Bel-Ami* di Guy de Maupassant offre uno spunto interessante per analizzare il tema del successo, che è conseguenza diretta del possesso materiale e dunque della ricerca ossessiva che si traduce in mera celebrazione dello strapotere capitalistico. Il protagonista è Georges Duroy, un arrampicatore sociale che sfrutta persone e occasioni con il solo scopo di inserirsi nei piani alti di una società parigina che rigetta l'insuccesso economico ed elogia il feticismo merceologico e lo splendore superficiale: "la folla gli scivolava intorno, estenuata e lenta, ed egli continuava a pensare: «razza di bruti, tutti questi imbecilli hanno del denaro sotto il panciotto». Urtava la gente con le spalle e fischiava canzonette allegre" (Maupassant 2012, 38). Non è presente un'osservazione critica da parte del personaggio ma solo l'individuazione della rilevanza altrui basata sul possesso che accende l'invidia cieca di chi nelle proprie tasche non ha nulla. La città che si attraversa deve irretire e accendere i sensi di chi vuole spendere le proprie fortune; anche Duroy, uomo affascinante e di buone

maniere, si serve della propria avvenente immagine per conoscere donne capaci di renderlo un uomo che conta: “si guardò a lungo, stupito di essere veramente un così bel ragazzo; si sorrise compiaciuto; poi, congedandosi dalla propria immagine, s’inclinò con reverente solennità, come si saluta una persona importante” (Maupassant 2012, 65). Il consumismo, che genera inevitabilmente un’attrazione morbosa verso ciò che appare vivacemente in superficie, si lega alla fisicità del protagonista, quasi distaccata dall’anima e utilizzata come strumento che porta al soddisfacimento di un bisogno.

Il flâneur è essenzialmente un individuo che ama la sua libertà e la sfrutta per poter vivere in città controcorrente, senza schemi e nella maniera più autentica possibile. La libertà che caratterizza il flâneur sembra però scontrarsi con l’assetto urbano labirintico in cui tutti avanzano con uno scopo: “se ciò che caratterizza il flâneur è la libertà di movimento è altrettanto vero che tale libertà conosce dei limiti dettati dagli ostacoli naturali, architettonici e culturali che la trama urbana presenta” (Nuvolati 2013, 5).

Il lento e riflessivo viaggio del flâneur è un’esperienza in solitaria che permette di cogliere valori che sono stati dimenticati dalla società: ogni contesto lavorativo spinge l’uomo a sviluppare capacità di *problem solving* e sembra di conseguenza non più necessaria l’esplorazione filosofica che pone domande e alimenta la problematizzazione dei fatti. Siamo dunque abituati a risolvere i problemi e non a crearli, e questo porta spesso ad una accettazione cieca della realtà paradossale e complessa che è la città. L’incedere solitario del flâneur, che si smuove dalla massa cittadina, sembra essere l’unico metodo utile per la riflessione sui limiti e le criticità del mondo circostante. Sappiamo però che il flâneur è un abitante della città come tutti gli altri e questo ci porta a leggere il suo comportamento come possibile metafora della solitudine indotta da una società che avvicina tutti ma demolisce l’intimità dei rapporti. La solitudine è dunque strumento di conoscenza ma anche elemento che inevitabilmente lega il pellegrino alla moltitudine urbana: “si avverte [...] la tensione del flâneur tra il desiderio di uscire dall’isolamento attraverso la restituzione delle sue esperienze e, contemporaneamente, un’esistenza segnata dall’individualismo, da una profonda originalità” (Nuvolati 2006, 30).

Il valore della solitudine è uno degli elementi più rilevanti che si possono celare in *La pelle di zigrino*, romanzo di Honoré de Balzac. Il protagonista è un giovane caduto in disgrazia che vaga per le vie di Parigi in solitaria con il desiderio di mettere fine alle sue sofferenze. Imbattutosi in una bottega colma di oggetti antichi e misteriosi, egli si trova catapultato in una dimensione alternativa a quella in cui abitualmente si trova: i ricordi, il passato fantastico

e l'immaginazione superano la centralità del denaro e del successo voluta dalla società ottocentesca fredda e inospitale: “la vista di tante esistenze collettive e individuali, attestate da quei segni umani che a esse sopravvivevano, finì con l'intorpidire i sensi del giovane. [...] Uscito dalla vita reale, egli gradatamente salì verso un mondo ideale, arrivò nei palazzi incantati dell'Estasi dove l'universo gli apparve per frammenti e sprazzi di fuoco” (Balzac 2000, 30). All'interno di questo luogo evocativo, il giovane troverà un talismano dai poteri magici capace di esaudire ogni desiderio, ma la ricerca del piacere futile e corrotto dalla sregolatezza generata dalla città lo porterà a isolarsi completamente da quel mondo che l'ha sedotto e infine abbandonato a sé stesso. La solitudine diventa dunque l'espressione di un desiderio di rinuncia a tutto ciò che affascina l'uomo ma lo inghiotte inesorabilmente fino alla perdizione: “la felicità sperpera le nostre energie, come la sventura distrugge ogni nostra virtù. [...] Contemplai a lungo la soffitta in cui avevo condotto la vita casta dell'uomo di scienza, una vita che forse sarebbe potuta essere onorevole, lunga, e che non avrei dovuto abbandonare per una vita di passioni, che mi trascinava nel baratro” (Balzac 2000, 170).

Il flâneur è un individuo che segue il suo singolare ritmo, un incedere lento e appassionato che attraversa una realtà colma di esseri ultraveloci e impazienti. La lentezza è l'esaltazione dell'originalità di chi non segue regole e orari, di chi cammina solo per il gusto di farlo e quindi può regolare il proprio passo senza vincoli. Spesso il flâneur non è mosso da agenti esterni ma da qualcosa di intimamente radicato in lui: “a volte c'è qualcosa di febbrile, di morboso, nell'andatura del flâneur. Vaga per la città, sembra alla ricerca di una chimera. La sua meta è confusa o irraggiungibile. La sua andatura si fa nervosa, esasperata: pare un uomo in fuga” (Castigliano 2017, 21). Il moto lento, personale e disordinato di chi passeggia per la città offre il tempo necessario per posare lo sguardo sulle cose del mondo senza filtri e impazienza.

Questo tema viene affrontato in un passo dei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, racconto di Pirandello che ha come protagonista un tecnico del mondo del cinema che tenta di non farsi opprimere dalle logiche di una realtà asservita alla tecnologia e al denaro. Il terzo quaderno si apre con la descrizione del moto lento della carrozzella in cui si trova Serafino Gubbio in contrapposizione alla velocità dell'automobile che trasporta tre attrici: “la carrozzella, [...] eccola qua, che va avanti ancora, pian piano, col trotterello stracco, uguale, del suo cavalluccio sfiancato. E tutto il viale par che rivenga avanti, pian piano, con essa” (Pirandello 2019, 42). La rapidità impedisce una vera e propria simbiosi con la natura, demolisce il rapporto con il tempo e lo spazio che porta a una descrizione ricca e coinvolgente di ciò che si osserva: “le

tre signore dell'automobile [...] hanno salutato con tanta vivacità la carrozzella strappata indietro dalla loro corsa meccanica non perché nella carrozzella ci sia qualcuno molto caro a loro; ma perché l'automobile, il meccanismo le inebria e suscita in loro una così sfrenata vivacità" (Pirandello 2019, 42). L'enfasi tecnologica è in contrasto con la visione romantica, idilliaca e soggettiva del protagonista immerso senza filtri nello scenario carico di meraviglie da captare: "io [...] posso consolarmi della lentezza ammirando a uno a uno, riposatamente, questi grandi platani verdi del viale, non strappati dalla vostra furia, ma ben piantati qua, che volgono a un soffio d'aria nell'oro del sole tra i bigi rami un fresco d'ombra violacea" (Pirandello 2019, 43).

Il flâneur viene spesso definito come un personaggio ozioso, non adatto alla fatica del lavoro e alle pratiche della quotidianità. L'ozio, in realtà, funge da metodo esplorativo: "l'ozio [...] è necessario in quanto solo il rallentamento dei tempi consente un'osservazione più profonda e una riflessione più acuta" (Nuvolati 2006, 35). La pratica del camminare e la riflessione sono operazioni finalizzate alla realizzazione artistica che permetta di documentare le esperienze autentiche e uniche del flâneur. Per questi motivi, l'ozio diventa generatore di idee e opportunità creativa da sfruttare pienamente con ogni forma d'arte possibile.

Il flâneur dunque osserva, pensa e crea; utilizza il suo linguaggio per governare e fissare le sfuggevoli sensazioni che prova durante i suoi tragitti, si fa stimolare dall'esterno per poi poterlo racchiudere e descrivere. L'esplorazione geografica ed emotiva si collega al bisogno di imprimere e raccogliere informazioni nello stile tipico del flâneur: "la flânerie non è solo un modo di esplorare la città ma anche di scrivere, di collezionare pensieri che non sempre seguono una logica, che spaziano da una disciplina all'altra, ricorrendo a più strumenti narrativi, spiazzando il lettore" (Nuvolati 2013, 6).

Le città assorbono le vite degli individui che operano sotto le rigide regole imposte dal mercato e il flâneur, con il suo comportamento originale, si discosta da tutto ciò che ingabbia l'uomo e lo tramuta in concorrente produttivo. Egli è dunque una figura provocatoria che si contrappone agli obblighi lavorativi disumani tipici dell'epoca industriale, alla continua mancanza di rispetto nei confronti del pensare filosofico che problematizza la vita e all'assenza di originalità e di soggettività tipica dell'era delle masse.

Il flâneur aspira a non cedere alla descrizione oggettiva e analitica, anzi cerca sempre di accedere ad un universo di emozioni che albergano esclusivamente in lui, rimanendo in una dimensione di anonimato. La pura soggettività e l'innata curiosità permettono di cogliere le diverse sfaccettature della città, mai uguale a sé stessa e costantemente pronta alla

trasformazione: ogni pensatore errante verrà influenzato in maniera differente da una realtà urbana che si presenta come un personaggio trasfigurante e criptico: “il flâneur diviene esegeta della strada perché è in essa che colloca la sua azione, ma senza rinunciare alla propria vena artistica e immaginifica” (Nuvolati 2006, 63).

1.2 La pratica del camminare e l'osservazione critica

Dopo aver evidenziato le principali caratteristiche del flâneur vorrei soffermarmi sull'approfondimento delle due azioni chiave che permettono la narrazione e l'elaborazione artistica dei luoghi attraversati: la pratica del camminare e l'osservazione critica della realtà urbana.

Siamo da sempre abituati a pensare al fatto che camminare per le vie di una città sia qualcosa di estremamente semplice, un'azione a cui non va attribuito nessun significato filosofico e che non ha di certo le pretese di assurgere a forma d'arte. La città produce individui spinti dalla ricerca ossessiva di accumulare merci e di soddisfare i propri bisogni materiali. La mobilità, dunque, è la sintesi di una ricerca personale che dà vita a un percorso-limite che ha origine nell'uomo e si conclude nel luogo del reperimento.

Il flâneur, attraverso il lento e riflessivo spostamento a piedi senza una meta precisa, tenta di cancellare questo limite imposto e trasforma le sue disordinate passeggiate in pratica estetica: “una volta soddisfatte le esigenze primarie il camminare si è trasformato in forma simbolica che ha permesso all'uomo di abitare il mondo” (Careri 2006, 3). Il pensatore errante rivive nei suoi movimenti questo passaggio storico che porta l'uomo a ridimensionare il valore utilitaristico del cammino per renderlo un puro e semplice elemento personale senza scopo. Il camminare del flâneur è l'affermazione della propria arte, della sua visione originale del mondo circostante, così come un artista crea con uno stile unico l'opera designata a spiegare a modo suo la realtà esterna.

Camminare significa anche mettere ordine, abolire il caos dell'ignoranza e la paura dell'ignoto: attraversare un paesaggio camminando significa semplicemente scoprirlo, inventare e progettare assetti per il futuro di quel luogo: “il camminare è un'arte che porta in grembo il menhir, la scultura, l'architettura e il paesaggio. Da questa semplice azione si sono sviluppate le più importanti relazioni che l'uomo intesse con il territorio” (Careri 2006, 4). Per capire la città bisogna ascoltarla in silenzio, in solitudine e senza vincoli e imposizioni

sociali, esattamente come fa un flâneur, conoscitore dell'intimità urbana che tenta di leggere il desiderio stesso della realtà che lo ospita: "il camminare si rivela [...] uno strumento che, proprio per la sua intrinseca caratteristica di simultanea lettura e scrittura dello spazio, si presta ad ascoltare e interagire nella mutevolezza di questi spazi, a intervenire nel loro continuo divenire" (Careri 2006, 9). Girare per la città a piedi permette di fissare le immagini urbane e renderle ricordi essenziali per dare un ordine ai continui mutamenti di una realtà eccentrica e dinamica.

La pratica del camminare concede una visione temporalmente stratificata della realtà circostante: ciò che noi indichiamo come città era qualcosa di diverso in passato e sarà qualcosa di nuovo in futuro. La visione lenta e senza filtri di chi cammina porta a una conoscenza autentica dei luoghi, spoglia il paesaggio e osserva i lineamenti della sua nudità. Il suolo urbano è uno spazio che dà e toglie, crea bisogni e offre soluzioni ma non è, indubbiamente, la vera origine delle società umane. Camminare significa non solo osservare acutamente l'autenticità dei luoghi ma anche quella dell'uomo, nato nella verginità del verde divorato dalle pratiche cittadine: "le grandi civiltà [...] sono sorte sul terreno imputridito delle antiche foreste primitive, e da esso hanno tratto nutrimento" (Thoreau 2017, 42).

Il flâneur, passo dopo passo, scopre l'essenza della fatica fisica, esplora la realtà con la soddisfazione di essersi spinto oltre i suoi limiti. La società, specialmente quella contemporanea, abitua l'uomo a processi fulminei in cui tutto viene ricavato nell'immediato e con il minimo spreco di energie. Le passeggiate urbane, al contrario, modellano un'esperienza più vera e significativa: "il camminare è [...] altamente formativo e segna anche una ritualità oggi perduta che nell'umiltà e solitudine del passo vedeva anche la forza dell'uomo stesso" (Nuvolati 2013, 2).

La città attraversata dal flâneur contiene una rosa di significati, mostra simboli e trasformazioni; lo stesso pensatore, però, è intriso di sensi da ricercare e di valori che lo muovono: "il flâneur non può stare fermo, dovendo fuggire lo spettro della solitudine e dell'interiorità: è un individuo destinato alla perpetua ma inappagata ricerca del senso di questo stesso movimento" (Castigliano 2017, 56). Camminare è l'azione che più di tutte, attraverso un circolo vizioso, mette in moto i pensieri dell'inconscio e ne produce altri influenzati dall'osservazione.

Il flâneur non è solo lo spettatore privilegiato dello spettacolo urbano ma anche uno degli attori protagonisti; il suo esercizio lo porta a integrarsi nella città, a dare un contributo con la sua semplice esistenza: "il camminare, oltre ad essere un'azione è anche un segno, una

forma che si può sovrapporre a quelle preesistenti contemporaneamente sulla realtà e sulla carta” (Careri 2006, 114). Il movimento del flâneur, pur essendo fuori dagli schemi, è parte del flusso urbano, è materia cangiante che ricopre una minima porzione di vita all’interno della città.

L’osservazione critica è un’operazione di svelamento: il flâneur cammina e tenta di riconoscere i segreti, la parte occulta di ciò che lo circonda. Non basta l’accettazione della realtà ma è necessaria una riflessione rivelatrice che ponga problemi e tenti di ricavare risposte multiformi. Si può dire, dunque, che la pratica del camminare e l’osservazione critica fungono da elementi investigativi, e il detective-flâneur non è solo il risolutore di enigmi ma è lui stesso un mistero, un dispensatore di quesiti che problematizzano i fatti. Egli svolge ruoli differenti: è nella massa ma come individuo originale, è critico ma nello stesso tempo protagonista delle contraddizioni urbane, è un individuo carico di risposte ma sempre pronto a mettere in dubbio la realtà in cui vive.

Lo svelamento dell’enigma urbano è un tema caro a Balzac: in *Ferragus*, la Parigi in cui sono immerse le vicende del protagonista assume i tratti di un’entità misteriosa che inganna gli uomini e li porta a un’acuta esplorazione capace di svelare i segreti più intimi: “le vie di Parigi hanno qualità umane, e con la loro fisionomia imprimono in noi certe idee cui ci è difficile sottrarci” (Balzac 2006, 5). Auguste, uomo che cammina per i sobborghi parigini, osserva una donna che conosce e ama profondamente entrare in una casa di tolleranza: “egli era innamorato, era giovane, conosceva Parigi; e la sua perspicacia non gli permetteva di ignorare quanto ci potesse essere di infamante per una donna elegante, ricca, giovane e bella, ad aggirarsi laggiù con passi colpevoli e furtivi” (Balzac 2006, 8). L’incontro spiazzante diventerà il meccanismo capace di muovere il desiderio di investigazione del protagonista, oltre che un innesco perfetto per lo svolgimento della narrazione dell’autore.

Il flâneur, intento a capire ciò che lo circonda, si accaparra il ruolo di eroe della quotidianità, di tutto ciò che mai rientrerebbe nelle pagine delle storie epiche. Camminare significa investire di rilevanza anche i luoghi più nascosti, dare credito alle storie di personaggi comuni: “il flâneur [...] dà conto di luoghi e situazioni interstiziali [...] cioè luoghi del ricordo, del silenzio, dell’erranza e della meditazione. Oppure luoghi dell’attesa e del passaggio” (Nuvolati 2006, 83). Le grandi narrazioni non sono fatte solo di punti di arrivo o di protagonisti assoluti, accolgono anche luoghi di transizione e individui facilmente dimenticabili ma oggetto di interesse.

1.3 La narrazione del flâneur (tra romanzo e geografia)

La pratica del camminare e l'osservazione critica sono le azioni che innescano l'elaborazione creativa del flâneur, individuo che raccoglie il materiale grezzo del mondo esterno per trasformarlo in forma d'arte interpretativa. Non sempre il flâneur sente il bisogno di annotare ciò che osserva ma nella maggior parte dei casi questa operazione risulta quasi un obbligo nei confronti di una realtà così complessa e mutevole.

Per descrivere la multiforme essenza della città è necessario spingersi verso una dimensione narrativa nuova, capace di accogliere l'analiticità della ricerca scientifica e la fantasia romanzesca: "l'opera del flâneur confluisce in una narrazione fondata sia sulla immaginazione sia su di una analisi descrittiva della realtà. Fatto e finzione costituiscono aspetti cruciali per ritrarre situazioni altrimenti difficilmente documentabili" (Nuvolati 2013, 7). Il razionale e l'irrazionale convergono, plasmano una materia eterogenea simile a quella della realtà urbana. Gli studi geografici hanno da sempre cercato di analizzare la complessità urbana seguendo approcci e metodi differenti: "le metodologie normalmente usate dalla geografia urbana [...] possono essere distinte [...] in *metodologie quantitative*, che si basano sulla misurazione dei fenomeni [...] e *metodologie qualitative*, che si concentrano invece principalmente sulle caratteristiche qualitative dei fenomeni" (Governa-Memoli 2011, 169). Nella maggior parte dei casi l'utilizzo di queste analisi porta a un ridimensionamento della complessità dei fenomeni e a un livellamento delle differenze minime tra individui che abitano una città.

La narrazione del flâneur, che fonde oggettività e soggettività, combatte la semplificazione e offre spunti nuovi per la descrizione di un mondo conflittuale e sofisticato; la ricerca compiuta nel vagabondaggio è spesso indecifrabile ai più e tende ad avere un significato completamente personale e quindi non presentabile all'interno di un protocollo scientifico: "la flânerie non può ovviamente essere considerata una metodologia per la ricerca sulla città in grado di descrivere le pratiche urbane e la vita quotidiana seguendo protocolli di ricerca riconoscibili, riproducibili e codificabili" (Governa-Memoli 2011, 188).

La città è un luogo di accadimenti e di storie passate che riemergono costantemente: gli spazi attorno a noi non sono mai neutrali ma si caricano di significati personali che si traducono in memoria. La narrazione del flâneur porta a galla i ricordi che rivestono strade, edifici e giardini, accumulati nel corso del tempo da lui e da tutti gli individui che hanno provato a fissare su carta emozioni e vita vissuta: "ogni città ha conosciuto nel tempo scrittori che l'hanno splendidamente narrata contribuendo alla costituzione di un patrimonio

considerevole di informazioni, prospettive analitiche, squarci suggestivi” (Nuvolati 2013, 109). Il flâneur elabora la propria narrazione e si inserisce nel flusso di storie che simbolicamente costruiscono la città stessa che viene raccontata.

La suggestione del racconto quasi epico che investe l'urbano deve sempre essere accompagnata dalla necessità di prendere in considerazione anche le esperienze umane più semplici e marginali, spesso dimenticate ma intrinsecamente legate alla città vissuta. In una lettera del 1823, Leopardi racconta di essere giunto a Roma per visitare il sepolcro di Tasso: “in una città oziosa, dissipata, senza metodo, come sono le capitali, è pur bello il considerare l'immagine della vita raccolta, ordinata e occupata in professioni utili. Anche le fisionomie e le maniere della gente che s'incontra per quella via, hanno un non so che di più semplice e di più umano di quelle degli altri” (Leopardi 1823). La descrizione della via che porta alla tomba dello scrittore diventa il pretesto utile a valorizzare la veridicità degli aspetti urbani quali il lavoro, la fatica e il sacrificio; gli elementi più significativi e profondi che costituiscono la città devono trovare il loro spazio in una dimensione ampiamente legata alla spettacolarizzazione e alla celebrità. Agli occhi di Leopardi, Roma è il luogo delle contraddizioni: l'esaltazione estetica della magnificenza che caratterizza i monumenti della città si traduce in un sentimento fine a sé stesso, non più atto a celebrare la memoria degli uomini ma partorito per una mera contemplazione turistica. Al contrario, il sepolcro di Tasso, povero e seminascosto, non rispecchia la grandiosità dello scrittore e la rilevanza di salvaguardare il suo ricordo:

si sente una trista e fremebonda consolazione pensando che questa povertà è sufficiente ad interessar e animar la posterità, laddove i superbissimi mausolei, che Roma racchiude, si osservano con perfetta indifferenza per la persona a cui furono innalzati, della quale o non si domanda neppur il nome, o si domanda non come nome della persona ma del monumento (Leopardi 1823).

Il racconto innescato dall'andare a piedi dà forma all'invisibile che si cela in ogni scenario urbano: il flâneur muove i suoi passi in luoghi dimenticati, apprezza la transitorietà di spazi che non sono meta ma semplice frammento di un tragitto: “i luoghi di passaggio come le gallerie, le stazioni, le strade attirano il flâneur e lo costringono a interrogarsi sulla propria natura” (Nuvolati 2006, 85). La narrazione è dunque prodotto dello sguardo ma anche celebrazione di una interiorità che va ascoltata e che si posa come un velo sui luoghi dell'esistenza.

Una qualunque storia è frutto di una conoscenza pregressa che permette l'utilizzo degli spazi come scenario di avvenimenti: non si può mettere in piedi una vicenda senza che ci sia alla base un ambiente in cui immergere personaggi reali o di finzione. Il flâneur è dunque il convertitore di spazi in luoghi narrativi: "il mondo diventa [...] un immenso territorio estetico, un'enorme tela su cui disegnare camminando" (Careri 2006, 114). Camminare induce alla realizzazione di un progetto culturale che è il racconto, e ogni progettazione che si rispetti ha bisogno di uno studio approfondito, di una preparazione dettagliata.

La storia personale del flâneur si intreccia costantemente con quella della città che viene attraversata: l'errante non ricopre solo il ruolo dell'osservatore critico e arguto ma è anche il personaggio puro che si fa affascinare dalle piccole cose, quasi come un bambino che guarda ingenuamente la realtà che lo circonda: "per chi sa leggere il testo poetico della città, ogni luogo è infinitamente ricco, la banalità non esiste" (Castigliano 2017, 132). L'urbano si presenta come uno spettacolo senza fine, in continua evoluzione, e solo il flâneur sembra poterlo apprezzare veramente. Con il suo racconto, il cittadino-vagabondo restituisce la rilevanza della città intesa come spazio unico, ricco di ricordi soggettivi e esperienze mai banali: in un mondo governato da logiche che disintegrano le identità, anche il paesaggio rischia di perdere la sua.

Il racconto del flâneur è anche un mezzo di controllo, un elemento capace di mettere in mano all'uomo le redini di un gioco complesso che è la vita urbana; i centri abitati sono sempre più vasti e accolgono culture diverse, l'economia globale richiede nuove competenze e modi per mobilitarsi. Spesso la città sembra delinarsi come entità suprema che regola e controlla la vita di chi la abita e trasforma gli individui in inermi lavoratori. L'originalità del flâneur, figura che non sventola bandiera bianca ma vive con il suo ritmo la realtà urbana, permette l'elaborazione di una narrazione efficace per comprendere un luogo così difficile, per fissare dei punti e dare quindi la propria interpretazione: "una città ipertecnologica e multiculturale che si trasforma di continuo nello spazio come nel tempo [...] non conosce frontiere (non essendoci economie nazionali) o collettività (essendo l'umanità fluttuante). Ogni luogo è accessibile da uno a tutti" (Careri 2006, 84). Il flâneur si mostra nella sua identità specifica con il suo racconto personale che è anche la prova della sua esistenza e del suo posto nel mondo.

Il flâneur dialoga con la città che attraversa e il suo resoconto ha la forza di bloccare il flusso delle trasformazioni: "le città oggi cambiano molto rapidamente e il flâneur può contribuire a cogliere queste trasformazioni, lasciandosi in parte trasportare da esse" (Nuvolati 2006, 47).

La rigenerazione di luoghi abbandonati è un fenomeno sempre più diffuso e la pratica errante di chi osserva i luoghi interstiziali della città porta alla conoscenza di un mondo sotterraneo, quello del cosa c'era una volta: “fabbriche, depositi di varia natura, magazzini, aree produttive e laboratori artigianali, aree militari, zone ferroviarie, porti e aeroporti non più in uso sono esempi di spazi e infrastrutture dismessi localizzati ai margini della città” (Governa-Memoli 2011, 255). Questi luoghi sono ciò di cui si nutre il flâneur, individuo dedito alla scoperta di esperienze marginali, cuore dell'autentica cronaca del quotidiano urbano. Camminare lontano dai consueti circuiti concede all'uomo la possibilità di non dare nulla per scontato, di non affrontare il paesaggio solo come rappresentazione statica del presente ma al contrario come ponte tra diverse epoche: “questi spazi possono continuare a custodire simbolicamente, o per inerzia, la memoria della loro precedente vocazione” (Governa-Memoli 2011, 256).

1.4 La “produzione artistica” del flâneur (la tracciabilità delle emozioni)

Il flâneur è un personaggio che calpesta il suolo urbano, scruta il visibile e l'invisibile che lo circonda, riflette sulla moltitudine di stimoli che intercetta e raccoglie, e infine realizza e fissa il proprio racconto unico e prezioso.

Lo stile del flâneur induce alla realizzazione di un nuovo contenuto culturale, un progetto capace di segnalare un percorso geografico non più comune a tutti ma personale. Il flâneur tenta quindi di creare una sorta di mappa geografica delle emozioni, consumabile solo da chi la vive e la crea e perciò sgravata dal peso della mera utilità. Ogni sensazione viene registrata e diventa quindi il frammento di un tracciato esclusivo e rivoluzionario.

Il flâneur, con il suo incessante e lento movimento a piedi, trasforma i luoghi del bisogno in luoghi esperienziali, punti di una mappa non attenta solo al presente ma vicina all'autentica profondità cronologica e culturale dello spazio vissuto. Costruire la propria mappa significa valorizzare l'identità personale, ergersi a modello di cittadino non esclusivamente consumatore ma abitante autentico: “sentirsi parte di [...] una città significa anche riconoscerne i luoghi, frequentarli, attribuirgli senso, memorizzarli” (Nuvolati 2007, 137).

La città a cui siamo abituati è una realtà fatta di spazi vuoti, non presi in considerazione dall'interesse di chi si muove con un obiettivo: la mappa geografica produce percorsi rapidi per il raggiungimento di mete comuni ai più e ciò porta a una divisione netta tra luoghi di

transizione e luoghi di rilevanza comune: “in ombra restano le zone intermedie, vissute come luoghi di semplice passaggio, soggette ad una conoscenza diretta ma assai rapida, dunque, quasi virtuale, dove lo schermo della televisione è sostituito dal finestrino dell’automobile o del mezzo pubblico” (Nuvolati 2007, 140).

La ricerca del flâneur è un’azione a volte inconcludente, non spinta da esigenze concrete e precise. Si tratta di un viaggio atipico, disordinato, fuori dalla logica turistica e spesso alimentato da uno stimolo inconscio difficilmente traducibile. L’errare del flâneur è un movimento che si nutre di paradossi, e proprio per questo motivo anche la sua produzione artistica non può che riflettere una certa incomprendibilità: “l’opera del flâneur si caratterizza per la sua non finitezza. Non è mai un proclama di verità assoluta, ma si mostra come materia malleabile attraverso il pensiero altrui” (Nuvolati 2013, 7).

Il flâneur stesso è un personaggio difficile da definire, non etichettabile e mosso prevalentemente da istinto e curiosità. Tutto ciò porta a una semiconoscenza di ciò che realmente possiamo definire come produzione artistica del flâneur: egli osserva e trasporta gli stimoli sull’opera prescelta, qualunque essa sia. L’individuo scrive, fotografa, dipinge, scolpisce e dà così il suo speciale contributo per spiegare e interpretare la realtà circostante: “il collegamento tra flânerie e creazione artistica genera [...] nuove forme di espressione che si adattano alla frammentarietà delle esperienze offerte dalla vita urbana e alle intuizioni che folgorano l’uomo che cammina” (Castigliano 2017, 55).

Il flâneur si fa cogliere da costanti epifanie urbane che lo attraversano e lo spingono a dare forma alle sue opere. Ciò che contraddistingue quasi sempre la figura dell’artista è l’aspirazione a mostrarsi come tale: il suo estro e la sua personalità emergono e modellano uno stile, per esempio quando si tratta di arti figurative: “i quadri [...] non evocano nulla se non la genialità di chi li ha fatti” (Obici 2015, 20). L’arte del flâneur è differente perché differente è il suo principale bisogno, ovvero quello di mostrarsi non come un realizzatore d’arte ma come semplice essere umano che vive i luoghi e tenta di capirli.

Chi cammina e riflette sul mondo urbano sente la necessità di provare la sua esistenza autentica, di condividere col mondo la sua essenza e non la sua vena creatrice. L’artista progetta la sua opera, le dà la rilevanza che le spetta perché essa, una volta conclusa, sarà la prova del genio di chi dà vita all’arte. L’opera è il fulcro perché sottolinea le doti dell’uomo che si pone sopra gli altri per la sua straordinarietà e spesso celebrità. Il flâneur, al contrario, crea arte che funga da messaggio interpretativo, contemplatore del quotidiano e del banale e viva rappresentazione dell’uomo nella sua nudità di singolo non eccezionale ma tantomeno

interscambiabile. La sola esistenza di libero cittadino è il valore artistico che verrà unicamente depositato nell'opera.

Il poeta novecentesco Camillo Sbarbaro, in una lirica inserita nella raccolta *Pianissimo*, descrive esattamente il rapporto che intercorre fra il poeta che cammina di notte e la città che attraversa. Le sue emozioni si intersecano con l'architettura del luogo che funge da cassa di risonanza capace di evidenziare i meccanismi psicologici dell'uomo, semplice vagabondo che scruta il mondo circostante: “a queste vie simmetriche e deserte / a queste case mute sono simile. / Partecipo alla loro indifferenza, / alla loro immobilità. / Mi pare / d'esser sordo ed opaco come loro, / d'esser fatto di pietra come loro” (Sbarbaro 2001, 45). L'immersione totalizzante nella realtà esterna è lo spunto per delineare ed esplorare la propria esistenza.

Il flâneur stabilisce con i luoghi che percorre un rapporto istintivo, spesso illogico ma profondamente interessante. L'arte comune è frutto di una progettualità ragionata che nelle operazioni del flâneur non trova spazio poiché la realtà urbana si mostra a lui come un susseguirsi di intermittenze, di frammenti non sempre raccogliibili e folgorazioni abbaglianti. La città è un essere che rapisce e rende difficile una qualsiasi argomentazione volta a spiegare la sua natura.

La produzione artistica del flâneur è la traduzione di un testo complesso che è la realtà urbana; ogni luogo viene vissuto senza filtri e la sua storia e identità vengono trasportate nell'opera che diventa un tassello di conoscenza e interpretazione. Ci sono racconti che danno al lettore un disegno di luoghi che ospitano storie avvincenti, o dipinti che mostrano l'interiorità dell'osservatore che viene impressa nel paesaggio. Esiste anche, per esempio, l'arte della fotografia, capace di salvare per sempre un istante che altrimenti svanirebbe di lì a poco: “la fotografia non è solo memoria, ma questo ne è un tratto distintivo tutto suo” (Obici 2015, 20).

Ritengo che la fotografia sia una forma d'arte utile per salvaguardare l'osservazione disordinata e fugace del flâneur: ogni istante di una camminata in città può donare qualcosa, ogni immagine può stimolare una riflessione o il fascino di una storia immaginata o vissuta in un determinato luogo: “una foto, un racconto. Un'immagine, una storia” (Obici 2015, 17). La fotografia ferma lo scorrere del tempo e valorizza l'istante catturato che si proclama detentore di valenza simbolica e storica.

Ogni fotografia è dunque il racconto di una storia esplicita dall'individuo che sceglie e coglie l'intermittenza adatta a dar voce alla propria interiorità. D'altro canto, la realtà esterna rimane

protagonista assoluta, strumento per mostrare la consistenza della propria individualità: “il fotografo non può che guardare fuori da sé, perché l’obiettivo si orienta nella stessa direzione dei suoi occhi: ma se l’occhio vede, l’obiettivo memorizza” (Obici 2015, 20). Il flâneur, trascorrendo il suo tempo nel gigantesco corpo urbano, accetta di essere un punto nella vastità ma sfrutta quest’ultima per fissare il proprio tracciato e la propria personalità.

La fotografia, inoltre, è una pratica fatta di gesti semplici, capace però di svelare il volto più segreto delle cose: “se la fotografia è arte, [...] essa è per eccellenza un’arte gestuale. Anzi, l’unica arte che si realizzi con un gesto solo, rapido, inesorabile, sempre uguale nel tempo eppure sempre nuovo” (Obici 2015, 22). Le azioni del flâneur, descritte in precedenza, non sono gesta straordinarie, non vanno contemplate per la loro magnificenza, eppure permettono di ascoltare il cuore pulsante della realtà urbana, di scovare il lato più intimo di uno spazio che in pochi riescono a valorizzare. Camminare, osservare e riflettere sono i gesti che rispecchiano la quotidianità e la normalità ma in essi alberga la vera ricerca di senso e la passione di estrapolare l’ignoto e la simbologia del paesaggio.

La conoscenza dei luoghi porta, dunque, alla creazione di un progetto che contenga le peculiarità di ciò che si osserva: una fotografia può descrivere la memoria sepolta di una zona, un libro può testimoniare il vissuto umano di una città che ora è cambiata, un dipinto può restituirci la visione inimitabile di chi è stato rapito dal paesaggio in cui si trovava. Anche l’architettura, in un certo senso, nasce originariamente dall’esplorazione diretta di individui dinamici pronti a carpire ciò che i nuovi luoghi potevano offrire: “dall’attività di camminare attraverso il paesaggio [...] deriva una prima mappatura dello spazio nonché quell’attribuzione dei valori simbolici ed estetici del territorio che porterà alla nascita dell’architettura del paesaggio” (Careri 2006, 12). Il movimento e l’esplorazione ispirano l’arte, producono estasi creativa capace di rivoluzionare gli spazi circostanti. Il flâneur, simbolo della modernità, è intrinsecamente legato al concetto antico di nomadismo, è colui che scandaglia il mondo per capirlo, cambiarlo e in un certo senso inventarlo con la sua arte. Il flâneur, intento nel suo particolare viaggio, non solo produce l’arte con lo scopo di spiegare il mondo che lo circonda, ma genera lui stesso quel mondo. Gli ostacoli urbani che si palesano lungo lo scorrere dell’errante sono stati partoriti dalla mente di individui che tempo addietro hanno camminato, ricercato soluzioni per il futuro, esplorato l’incognito. Chi critica i paradossi urbani è un paradosso vivente poiché lui stesso è un frammento di storia che ha reso il paesaggio così come lo vediamo. La ricerca di senso della produzione artistica e quella tecnica e mirata alla progettazione del luogo del consumo e del sostentamento umano

sembrano due facce della stessa medaglia. Chi arriva in un luogo appare come parte integrante di esso, contribuisce a dargli vita e a scoprire le cause e il processo della sua esistenza: “l’arrivo, in sostanza, è un genere di avvenimento che crea un ‘ordine’ del mondo, confini, ‘luoghi’ contenuti, categorie di estraneità” (Leed 1992, 114).

Capitolo II: Analisi della realtà urbana (la città come organismo vivente)

Il flâneur è legato alla città in maniera profonda: la realtà che lo circonda è patrimonio di esperienze, incontri, opportunità che permettono all'individuo di vivere una vita qualsiasi, di raggiungere ogni obiettivo che porti alla piena soddisfazione. Il suolo urbano offre la possibilità di realizzarsi, crea scopi e bisogni che interesseranno costantemente il cittadino dinamico e attivo. Non possiamo pensare che la nostra esistenza sia svincolata dal nostro lavoro, dai nostri studi, dalle passioni e dai legami umani che sono parte integrante della vita in città.

Il rapporto tra flâneur e città è dunque un legame costruttivo, capace di mettere in gioco meccanismi che mutano le caratteristiche di entrambi: l'uomo viene costantemente influenzato dalla realtà urbana, la quale però è essa stessa un'invenzione umana che si modifica sulla base di progettazioni sempre aggiornate. La città sembra dunque rispecchiare il continuo processo di evoluzione dell'essere umano che nasce, cresce e muore; si configura come una sorta di organismo pulsante che possiede un corpo e deve provvedere al proprio sostentamento: “vi sono state analisi che hanno descritto il ‘metabolismo’ urbano fino a prendere in considerazione il ciclo di vita delle città” (Governa-Memoli 2011, 52). L'essere umano ha impostato lo spazio attorno a sé basandosi sulle proprie caratteristiche, ha progettato un corpo che deve mantenere un proprio equilibrio interno per risultare sano.

L'organismo-città descrive un sofisticato disegno in cui tutti hanno un ruolo ben preciso e possono dare un contributo alla sopravvivenza collettiva: i cittadini devono vivere in un contesto positivo per poter esprimere al meglio le loro potenzialità, e nello stesso modo la città necessita di individui sani e preparati che alimentino con i loro servizi la macroentità urbana. Tutto ciò non comprende solo la produzione di materiale per il sostentamento ma anche la sua distribuzione: “se i beni che la città produce [...] non sono distribuiti in maniera equa, ciò non deriva dal sistema e dalle sue non modificabili leggi ma [...] dai tempi spesso lunghi necessari perché il sistema della città nuova della modernità vada a regime e distribuisca a tutti i benefici promessi” (Amendola 2019, 17).

In un sistema urbano di grandi dimensioni non tutti gli abitanti sono in grado di reperire i beni utili per il loro mantenimento: l'impossibilità di occupare un posto di lavoro genera conseguenti problemi economici e dunque l'obbligata privazione di servizi di prima necessità. Questo circolo vizioso produce all'interno della città un insieme di spazi vuoti marginali che spesso ospitano la parte di popolazione che fatica ad avere i mezzi per il proprio

sostentamento. L'organismo che si viene a delineare è dunque eterogeneo e tende a una suddivisione interna che ha lo scopo di arginare i problemi prima di risolverli del tutto.

Questa visione organicistica è solo una delle tante possibilità che permettono l'analisi del fenomeno urbano, così complesso e vario. Trovo particolarmente interessante l'approccio qui indicato per approfondire il rapporto che intercorre fra città e flâneur: ciò che caratterizza quest'ultimo è la sua vocazione a presentarsi come essere umano e non come geniale artista che alimenta la sua fama attraverso le opere. La sola esistenza del flâneur gli permette di collocarsi in una posizione privilegiata, quella dell'uomo che possiede una storia unica da raccontare, fuori dall'omologazione diligente e dalla corsa verso il reperimento di merci. L'individuo che cammina stabilisce un rapporto unico con la città non per la sua eccezionalità ma per il solo fatto di essere parte integrante di quel mondo urbano che va compreso pienamente nei suoi aspetti positivi o negativi. Il legame tra città e flâneur è simile a quello tra due esseri umani che cercano di conoscersi, di accettare i difetti altrui e ritagliarsi dei ricordi insieme. L'uomo propone una sua personale visione che dà vita a un'immagine autentica della città che dunque prende forma e si costruisce; la città ospita sul suo corpo la vita dell'individuo che troverà il suo spazio e il suo modo unico di porsi.

La microscopicità del singolo individuo si sviluppa in un corpo macroscopico che va compreso e interpretato: il racconto *Bartleby lo scrivano* di Herman Melville permette di esplorare il tema della narrazione di eventi banali e infinitesimali inseriti in un contesto urbano che accoglie in sé la sola straordinarietà del mondano e dei luoghi della produzione. Il narratore è il titolare di uno studio legale a Wall Street, il luogo degli affari per antonomasia. Il contrasto tra lo spoglio e umile ufficio dell'avvocato e la dirompente frenesia economica dell'impero della borsa permette di individuare già la doppia natura che si cela nell'ambiente urbano:

erano i miei uffici ad un piano rialzato, al numero... di Wall Street. Ad un'estremità, essi si affacciavano su un bianco muro all'interno d'un vasto pozzo d'aerazione, che penetrava nel palazzo da cima a fondo. Tale veduta avrebbe potuto esser considerata senz'altro insipida, mancante di ciò che i pittori paesaggisti chiamano 'vita' (Melville 2016, 3).

Il lavoro e gli interessi economici sono i protagonisti di una realtà che non trova spazio per il microracconto di Bartleby, copista silenzioso che lavora nello studio dell'avvocato. Proprio

quest'ultimo tenterà di raccontare le sue vicende, semplici e contraddistinte da una sorta di disobbedienza nei confronti delle logiche schizofreniche del contesto finanziario:

in tale esatta posizione sedevo, quando lo chiamai, spiegando in fretta cosa desiderassi da lui, ovvero, che esaminasse con me un breve documento. Immaginate la mia sorpresa, meglio, la mia costernazione, quando, senza muoversi dal suo privato, Bartleby con voce singolarmente mite, ma ferma, replicò: «avrei preferenza di no» (Melville 2016, 12).

Il narratore protagonista tenta di salvare gli umili accadimenti di un uomo che salvaguarda a sua volta l'ozio, il silenzio, la solitudine e il lavoro manuale dimenticati e non più accettati nell'era moderna.

Il flâneur si fa guidare nelle sue lunghe passeggiate non dal bisogno di mostrare la sua vena creativa ma dal desiderio di intercettare ogni elemento che accenda i suoi sensi: ogni odore, rumore, visione o contatto tattile esprime l'essenza dell'essere umano che da sempre esplora e scopre il mondo che lo circonda con i mezzi che il suo corpo gli mette a disposizione. La città ha una sua anima, un cuore pulsante che solo il flâneur può percepire grazie al suo desiderio di ricercare l'autenticità che si cela sotto le sovrastrutture commerciali, i legami umani fittizi e la dinamicità spasmodica. Le camminate permettono l'immersione totale senza schermi, e dunque senza la riduzione del potenziale di tutti i sensi.

La realtà urbana, agli occhi del flâneur, si mostra come un'entità che nasconde un abisso inesplorato dietro la maschera dell'apparenza e della superficialità. L'uomo attiva i sensi e si fa trasportare da ciò che la città comunica: la voce flebile, il respiro sommesso, il velo che nasconde l'ignoto, gli spazi sani e malati sono solo alcune delle metafore che evidenziano il connubio evocativo tra mondo urbano e corpo pulsante che parla, ascolta e vive.

Il tema del rispetto è alla base di ogni rapporto umano sano e ciò è fondamentale per iniziare un qualsiasi dialogo costruttivo. Il rapporto tra flâneur e città è sì un rapporto originale e autentico, ma è anche carico di conflittualità che va messa in luce per poter ambire a un miglioramento. Il fenomeno dell'urbanizzazione ha spesso schiacciato l'originalità del singolo per dare spazio a una massa indifferenziata; ha anche rivoluzionato la quotidianità con i ritmi frenetici del lavoro, l'alienazione e il continuo focus sugli interessi economici a discapito della riflessione filosofica che genera la problematizzazione dell'esistenza. Il flâneur indaga e sottolinea i paradossi e le problematicità del mondo che lo ospita, esige dunque il rispetto

che sente di meritarsi per far sì che il dialogo costruttivo possa preludere a un nuovo modo di vivere la città che porti a una trasformazione positiva.

L'esistenza umana è segnata da un costante processo di evoluzione e il tempo che scorre modifica i nostri corpi e i nostri pensieri. Il deperimento fisico è un fenomeno che non possiamo controllare e i segni che lascia sono evidenti e mostrano l'incessante itinerario verso una meta finale in cui le forze vengono a mancare completamente e per sempre. Anche la città mostra al suo interno un ciclo di vita in cui il tempo muta le cose fino a farle appassire, soverchia l'idea di assoluta eternità e cancella per sempre spazi che rimangono esclusivamente nella memoria. Il flâneur, attratto dai luoghi urbani interstiziali, cerca di cogliere in essi non solo il soffio di vita ma anche la decadenza che porta alla morte fisica: "una volta che abbiamo avvertito il respiro sommesso delle cose e dei luoghi, entriamo anche nella consapevolezza che questi [...] sono segnati dalla morte, da un deperimento che ci ricorda quello degli esseri umani" (Nuvolati 2019, 71).

La marginalità dei luoghi spinge a una riflessione sulla fugacità del tempo che spazza via vite e paesaggi e crea un nuovo posto per la loro rinascita che è la memoria. Il flâneur non osserva solo il presente, il vissuto che attimo dopo attimo si staglia davanti ai suoi occhi, ma cerca di recuperare una dimensione antica in cui i ricordi possono esprimere la vitalità di luoghi abbandonati o trasfigurati.

Il flâneur ricerca un senso profondo dell'urbano che sembra però scontrarsi con l'insensatezza della morte che minaccia ogni essere umano. La città è dunque un organismo che, come l'uomo, deve accettare il proprio destino e l'angoscia: "quando un interstizio, che è una virgola del testo urbano, scompare, allora anche il significato della frase può mutare, cambiare senso. La perdita di senso è motivo di preoccupazione per l'uomo comune, è una minaccia costante al vivere metropolitano dovuta proprio alla fragilità degli interstizi" (Nuvolati 2019, 71)

L'evoluzione dei luoghi riflette indubbiamente quella dell'uomo alla ricerca di nuove opportunità e significati da estrapolare dal mondo circostante. La dinamicità urbana, per esempio, è la conseguenza della creazione di un nuovo modello di vita in cui la ricerca di beni e la competizione spietata sono i punti cardine. Il flâneur, attento intercettatore e critico dei mutamenti urbani, cerca di fondere in sé le caratteristiche migliori delle varie fasi di vita di un individuo: "la fusione del *puer* e del *senex* [...] resta un carattere costitutivo del flâneur, cioè di colui che è in grado, di volta in volta, di compendiare l'anelito primordiale della scoperta, [...] con il coraggio della ricerca e la saggezza interpretativa" (Nuvolati 2013, 4).

2.1 L'Ottocento e la città moderna

La figura del flâneur muove i suoi primi passi in una dimensione ottocentesca che incarna una serie di trasformazioni fisiche e sociali che raramente prima di allora erano riuscite a rivoluzionare la vita dell'uomo e lo spazio in cui risiede. L'Ottocento è il secolo della Rivoluzione industriale che porta a una modernizzazione che include non solo gli aspetti lavorativi e abitativi, ma anche quelli filosofici e di analisi critica: “se la città è nuova, è nuova anche la sua gente. Il processo di modernizzazione, che travolge le strutture sociali e le forme fisiche della città, investe, modificandola, la stessa personalità dell'individuo” (Amendola 2019, 41). L'uomo si trova di fronte a un processo che stravolge i luoghi per anettere strutture lavorative nuove, quartieri periferici che fungano da enormi dormitori per la manodopera industriale e mezzi di trasporto moderni. Avviene dunque un crollo delle certezze dell'individuo che sembra non essere più in grado di controllare un sistema fagocitante in cui le regole di vita sono cambiate.

L'industrializzazione scardina le sicurezze dell'era passata e modifica il concetto stesso di lavoro, non più basato sull'artigianalità e la cura del dettaglio ma sulla rapidità della produzione in serie che necessita di numerosi lavoratori dediti all'esecuzione di gesti fulminei e invariati. L'operaio impiegato nell'industria diventa un nuovo modello sociale non più riconosciuto per l'originalità e l'inventiva appassionata ma per la capacità di eseguire qualsiasi ordine imposto nel più breve lasso di tempo possibile e risultare quindi malleabile e pronto a ogni evenienza risolutiva. Non si ricercano l'estro, la creatività e la rara vena artistica di chi inserisce le sue singolarità nel prodotto che crea, al contrario si desidera impiegare uomini-macchina che non abbiano particolari competenze specifiche e dunque facilmente interscambiabili: “la città nuova mette alla prova la soggettività e la scopre inerme, costringendola alla difensiva” (Amendola 2019, 42).

Il nuovo rapporto tra l'uomo e il lavoro nel secolo dell'industrializzazione genera alienazione, oscura la rilevanza della soggettivizzazione e provoca una serie di patologie mentali che daranno vita a studi clinici mai prima realizzati: “l'impatto dei processi di modernizzazione sull'individuo non si limita solo a spingerlo verso la superficialità per difendersi dal sovraccarico di stimoli, ma provoca anche patologie tali da consentire un rapido sviluppo della psichiatria e la nascita della psicanalisi” (Amendola 2019, 42).

L'economia industriale sforna merci nuove ma produce anche il desiderio di raggiungere un appagamento comprando quegli stessi prodotti. La città dell'Ottocento, così incentrata sulla

produzione e lo scambio di merci, determina una sorta di felicità apparente e fugace, che inizia con la realizzazione di un desiderio per poi svanire con la frustrazione causata dall'impossibilità di permettersi qualcos'altro. L'individuo moderno è un essere neutrale senza pulsioni artistiche che però esige di intercettare gli stimoli commerciali urbani per risultare competitivo e forte nella corsa sfrenata al consumo.

La città ottocentesca sembra voler mantenere al suo interno un'opposizione tra chi viene mosso dal desiderio di consumo e chi invece non ha i mezzi per accedere alla competizione capitalistica: siamo spesso abituati a pensare alla metropoli come lo spazio della folla cittadina, un incessante fiumana di gente in cui è difficile riconoscere le singolarità e in cui tutti gareggiano per primeggiare e raggiungere i loro scopi; al contrario, i luoghi marginali nascondono persone che rifuggono la velocità del progresso industriale e si stanziavano in anfratti in cui le logiche di mercato non hanno attecchito del tutto. La folla urbana dunque rappresenta la frenesia galoppante di una realtà che mostra il desiderio umano di ricercare l'inautentica felicità data dal dispendio di capitale per ricevere beni e servizi.

La folla cittadina è un elemento di forte rilevanza nel racconto del 1840 di Edgar Allan Poe intitolato *L'uomo della folla*: un uomo seduto in un caffè a Londra viene colto dal desiderio di osservare la caotica folla che si para davanti ai suoi occhi in uno dei crocevia più trafficati della città: “quel tumultuoso campo di teste umane mi colmava di un'emozione dolcissima, un'emozione anzi tutta nuova. Alla fine non prestai più veruna attenzione a quanto si passava nel caffè, e rimasi completamente assorto nel contemplare la scena del di fuori” (Poe 1840). L'osservazione si lega al bisogno di individuare le caratteristiche fisiognomiche delle sagome quasi invisibili di chi si fa trasportare dall'incessante moto, e ciò dà inizio a un gioco di svelamento che terrà occupato il protagonista intento a scovare singolarità nella moltitudine. I personaggi della folla sembrano fuggire una solitudine che mette il fiato sul collo, e questa sensazione stabilisce l'impossibilità di percepire l'unità umana come espressione di una personalità ben precisa; al contrario, essa acquisisce senso solo all'interno della dimensione plurale: “altri [...] erano nelle lor mosse irrequieti, avean sanguigne faccie, e parlavan tra sé gesticolando, come se pel fatto stesso di quella moltitudine infinita ond'erano circondati, si sentissero soli” (Poe 1840). Il protagonista cercherà in tutti i modi di recuperare informazioni su uno di questi soggetti della folla, un signore carico di mistero, ma egli fuggirà continuamente, rimanendo impenetrabile. L'uomo diventa il simbolo della folla, entità che rifugge la malattia della solitudine, ricerca sempre un qualcosa che non sembra mai raggiungibile, e si conforma alle regole urbane annullando la propria identità: “egli è l'uomo

della folla. Vano il tenergli dietro, che né ora, né mai io potrei saperne di più di quanto ora so, e di lui e delle sue azioni” (Poe 1840).

La città dell'Ottocento somiglia a un grande palcoscenico in cui tutti recitano senza poter uscire dalla loro parte: i ricchi borghesi ostentano le loro ricchezze e i proletari e gli operai faticano all'estremo per poter accedere ai beni di prima necessità mentre si trovano relegati nel substrato urbano. I paradossi dell'industrializzazione tendono a mostrare le due facce del progresso economico, opposte e in perenne conflitto. La povertà e la ricchezza, il nuovo che avanza e la morte della ruralità, la produzione in serie e l'artigianalità, il centro e la periferia degradata, sono solo alcuni dei binomi di un mondo di luci e ombre che mostra elementi apparentemente inconciliabili ma fisicamente vicini. La realtà urbana irrompe per unire concretamente gli spazi tramite mezzi di trasporto e una nuova viabilità, mette in piedi luoghi a fini abitativi per gli operai che raggiungeranno più comodamente le fabbriche in cui lavorano; allo stesso tempo polarizza i due mondi contrastanti, quello della borghesia e quello dedito al lavoro nelle nuove industrie.

La polarità che si manifesta genera spesso conflitti tra le varie parti in causa e questo produce nell'individuo la necessità di pensare a un modello di città utopistica, meravigliosa nella sua impossibilità e priva di quelle criticità che fanno da sfondo alla realtà moderna. La città utopica nasce dall'immaginazione e dal desiderio di evasione da un mondo limitante e oscuro. Questo tema viene trattato in un romanzo di Honoré de Balzac, intitolato *Il medico di campagna*: il protagonista Genassis è un medico parigino che decide di fuggire dalla società borghese per trasferirsi in un villaggio contadino della Savoia. Dopo essersi fatto eleggere sindaco, l'uomo cercherà di mettere in piedi un governo basato sulla generosità e disponibilità verso il prossimo, e non vincolato da un potere tirannico e schiacciante: “la natura ha basato la vita umana sullo spirito di conservazione dell'individuo, la vita della società è nata dall'interesse personale. Questi sono per me i veri principi della vita politica. Temperando questi sentimenti egoistici con la fede nella vita futura, la religione allevia la durezza dei rapporti sociali” (Balzac 1994, 134). I valori cristiani prendono il posto di quelli meramente commerciali, la compassione e la solidarietà diventano il collante della comunità. L'uomo che detiene il potere deve essere giusto e caritatevole, solo così potrà governare correttamente e mantenere la pace: “ammiriamo il vero uomo di stato come colui che ci offre la più alta espressione umana. Vedere sempre al di là del presente e precedere il destino, essere al di sopra del potere e restarci solo perché si è utili senza abusare della forza che esso conferisce, spogliarsi delle proprie passioni e altresì di ogni ambizione volgare” (Balzac 1994, 134).

L'esistenza grigia del cittadino immerso in una realtà fredda e opprimente genera, dunque, il desiderio di trovare delle dimensioni alternative in cui poter esprimere la propria interiorità. Gli elementi onirici, il mistero e l'ignoto fanno emergere la profonda soggettività che tenta di non farsi abbattere dalle logiche urbane. Nell'Ottocento, l'esperienza del Romanticismo ha coinvolto le più importanti manifestazioni artistiche, valorizzando uno stato d'animo di nostalgia verso ciò che è lontano, indefinito, sconosciuto e misterioso. L'esplorazione incessante del mondo irrazionale legato agli aspetti cruciali del subconscio umano ridimensiona la rilevanza del mondo reale così come appare. La realtà circostante, e dunque anche la città, si manifesta come luogo che limita l'io che ricerca l'altrove e tende al ripristino della propria soggettività.

La metropoli ottocentesca permette la realizzazione di sogni e offre impieghi e servizi utili per il successo personale. Il fallimento, al contrario, genera moti di ribellione e violenza e spesso induce ad attività illecite e criminali. Anche in questo caso va in scena una duplice conseguenza di ciò che l'industrializzazione nelle aree urbane comporta: il cittadino vive la propria dimensione diviso tra le paure e le ansie dettate dal girare per le strade con ladri e assassini, e la serenità di possedere un impiego e muoversi comodamente tra un luogo e l'altro. Turbamento e gioia sembrano svilupparsi in maniera parallela, così come l'aspirazione a un obiettivo rilevante e il timore di un insuccesso futuro; la città guida e influenza l'uomo che attuerà scelte e svolgerà azioni sulla base di sentimenti e aspettative che proprio la dimensione in cui è calato genera.

Lo scrittore che più di tutti ha svolto un'analisi critica della città ottocentesca attraverso le sue opere è Charles Dickens. Gli aspetti cruciali che definiscono la nuova realtà industriale tendono a presentarla come un luogo pericoloso, degradato nelle sue zone periferiche, asservito al denaro e al potere delle cifre e dei numeri e regolato da ritmi lavorativi straziati. Il romanzo *Tempi difficili*, pubblicato nel 1854, è ambientato in una città immaginaria chiamata Coketown, che è però una proiezione di Preston, vera cittadina industriale alle porte di Manchester: “insegnate, a questi bambini e a queste bambine, nient'altro che Fatti. I soli Fatti sono ciò che occorre nella vita. Non seminate altro e sradicate tutto il resto. La mente di animali razionali si potrà plasmare solo sui Fatti: nient'altro sarà mai per essi di alcuna utilità” (Dickens 2015, 13). L'insegnamento impartito ai giovani studenti che abitano la città rivela l'impianto utilitaristico del pensiero urbano che annulla il potenziale della fantasia e dell'astrazione. Coketown è la città del carbone, dei macchinari industriali e del conseguente inquinamento che soffoca i cittadini; l'industria è l'entità che ammala e avvelena: “era una

città di macchinari e di alte ciminiere, dalle quali interminabili serpenti di fumo si diffondevano nell'aria all'infinito senza mai arrivare a srotolarsi. C'era un canale nero, e un fiume che scorreva violaceo e maleodorante per le tinture che vi venivano riversate" (Dickens 2015, 37). La povertà dilagante è un'ulteriore aspetto negativo che viene evidenziato dall'autore: in questo testo, in particolare, si affronta il tema della non equa distribuzione della ricchezza che alimenta il degrado, la criminalità e la decadenza dei luoghi di periferia. Mentre tutto questo accade, le statistiche comuni rivelano una lettura dei dati superficiale e falsata, che non tiene conto del fatto che il capitale è dispensato con logiche che arricchiscono solo una minima fetta di popolazione:

«questa classe è una nazione. E in questa nazione c'è denaro per un ammontare di cinquanta milioni. Non è questa una nazione ricca? [...] Tu non ti trovi in uno stato fiorente?» «E tu che cosa hai risposto?» chiese Louisa. [...] «Ho pensato che non potevo sapere se era una nazione ricca o no se prima non sapevo chi aveva il denaro e se una parte era mio» (Dickens 2015, 76).

La modernità ottocentesca rivela nuovi modi di concepire il lavoro, l'assetto urbano e l'uomo stesso. Anche l'arte assume un nuovo significato e muta considerevolmente il suo volto: prima dell'Ottocento siamo soliti pensare alle città come luoghi che contengono monumenti, in cui è possibile godere della bellezza di edifici barocchi o spazi sacri e simbolici. Il turismo di massa dimentica i luoghi neutrali e mette in luce esclusivamente quelli che stabiliscono un rapporto intenso con la memoria di tempi andati. L'antichità e la solennità dei monumenti arricchiscono di contenuto artistico microspazi inseriti nelle città, che diventano protagonisti su cui gravita ogni tipo di attenzione. La nuova metropoli, al contrario, ospita una serie di strutture architettoniche non più legate ai valori sacri della religione e a quelli della restaurazione della gloria passata, ma intente a evidenziare il potenziale espressivo del presente incentrato sulla politica statale: "la stagione barocca delle costruzioni religiose è alle spalle; nell'Ottocento i grandi protagonisti delle trasformazioni urbane sono lo Stato e, in maniera meno visibile, il mercato" (Amendola 2019, 59). Lo Stato si impegna a rendere grandiosa la città, monumentale la produzione industriale, illimitata l'offerta di servizi. Tutto viene amplificato e spettacolarizzato, il denaro e le merci permettono traguardi magnifici che affasciano. La borghesia e lo Stato progettano uno spazio ideale costituito da una nuova simbologia non più sacra ma legata alle leggi del mercato, capace di legittimare il potere del popolo che ha schiacciato quello della nobiltà. L'arte urbana è improntata sull'economia e la

politica, si realizza tra le strade e gli edifici funzionali, delinea un immaginario fantastico in cui attraverso il capitale tutto è possibile.

L'epicità urbana è strettamente correlata al mondo della meccanica, e lo scenario mitologico riflette il potere della tecnologia che affascina l'uomo e lo induce a ricercare nuove forme di magnificenza proprio nella città moderna sempre più avanzata. Ne è un esempio il romanzo *La bestia umana* di Zola, in cui si descrive minuziosamente la nuova realtà ferroviaria ottocentesca e la Lison, una locomotiva che sembra assumere le fattezze di una creatura da amare: “tutto l'interesse di Roubaud fu rivolto al treno delle tre e venticinque, diretto a Caen, già stipato di viaggiatori e in attesa della locomotiva. Egli non la vedeva, [...] la sentiva soltanto chiedere via libera con fischi leggeri, insistenti, come chi non ne può più dall'impazienza” (Zola 2019, 16). La macchina si antropomorfizza, è l'oggetto che muta e diviene animale che provoca la sua preda per catturarla; le grandi quantità di carbone sono il suo alimento, i suoni assordanti sono il suo respiro. Il treno è il simbolo dell'attrattiva generata dalla tecnologia, ma rappresenta anche la divisione in classi sociali, dato che i vagoni ferroviari distinguevano al loro interno chi poteva permettersi i posti migliori e chi no. La velocità del mezzo di trasporto, infine, si può paragonare all'incessante sviluppo tecnologico e scientifico che ha reso l'Ottocento un secolo mai statico ma mosso da una accelerazione facilmente riscontrabile nelle opere architettoniche delle città e dal commercio e utilizzo di materiali e macchinari sempre più all'avanguardia. La Torre Eiffel, per esempio, inaugurata a Parigi nel 1889, si discosta notevolmente dalle strutture neogotiche e neorinascimentali che caratterizzarono l'architettura di inizio secolo, non ancora legata alla produzione di materiali edili quali l'acciaio e la ghisa, fondamentali per la costruzione dell'opera divenuta simbolo della capitale francese.

La realtà urbana si costituisce come un labirinto che è metafora della complessità geografica e umana di chi abita quel contesto, evocando drammi e desideri che albergano il subconscio profondo dell'uomo. Le strade e gli edifici assimilano le paure e le preoccupazioni dei cittadini e riproducono traiettorie per raggiungere i servizi di cui hanno bisogno per fuggire dalla povertà e dal fallimento.

Il capitalismo dà il via a una guerra che ha luogo proprio nella città industrializzata, in cui i più deboli soccombono e gli altri si armano per non fare la stessa fine. Il paradosso urbano consiste nell'impossibilità di offrire a tutti gli strumenti per combattere mentre si arricchisce la straripante varietà di prodotti e servizi. La metropoli incarna la bellezza superficiale delle vetrine sfavillanti, dei colori e dei suoni vivaci, dell'affermazione di false necessità

La realtà urbana ottocentesca è anche la prova di come l'uomo sia riuscito a stravolgere e governare lo spazio da lui attraversato. Tutto ciò che si osserva all'interno di una città è frutto di progettazioni e studi, catalizza l'attenzione su un determinato aspetto della vita umana e stabilisce un controllo totale che definisce il fenomeno dell'antropocentrismo. La natura verde, le campagne e la ruralità arcaica si definivano come ambienti centrali in cui l'uomo era spesso inerme, piccolo, ospite e sotto le leggi di un'esistenza suprema. L'urbano, invece, parla inevitabilmente la lingua dell'uomo, accoglie le istanze dell'individuo che modifica lo spazio in base ai suoi bisogni: se il cittadino necessita di stare in salute, di cibarsi, istruirsi e divertirsi, allora i luoghi risponderanno a queste esigenze, senza segreti o messaggi criptici.

2.2 La città postmoderna del Novecento

Nei precedenti paragrafi ho cercato di analizzare le caratteristiche della città ottocentesca, realtà che si modernizza stravolgendo tutti i settori della vita umana. I cambiamenti radicali dettati dall'economia e dal potere centrale dello Stato vengono assorbiti dai luoghi urbani che diventano simbolo dello strapotere dell'uomo sulla natura non più criptica e indecifrabile. Le nuove leggi, istituite dal capitalismo e dall'industrializzazione, mutano usi e costumi del cittadino, nonché il suo modo di governare desideri e paure e di riflettere sullo stato dell'arte. Anche il Novecento si presenta come un secolo carico di cambiamenti che sembrano superare quelle trasformazioni caratteristiche della modernità, al punto da considerare il concetto di postmodernità per descrivere le peculiarità culturali tipiche di questo periodo.

Uno dei primi elementi che si possono approfondire in questa sede è la tendenza a una frammentarietà del sapere che porta a un insieme variegato di approcci, metodologie e punti di vista che analizzano in maniera autonoma un determinato oggetto di studio: "il punto di partenza è il riconoscimento di una tendenza alla frammentazione delle strutture di senso, intesa come dissoluzione di un significato unitario che colleghi tra loro i molteplici aspetti dell'universo culturale e sociale" (Mela 2020, 61). I concetti chiave della cultura si arricchiscono di senso non tanto per un'evoluzione del pensiero umano ma per la varietà sempre più ampia di discipline e sottodiscipline che li prendono in esame. Studiare l'uomo, per esempio, significa prendere in considerazione una vastissima quantità di categorie culturali che vanno dall'anatomia, la sociologia, fino alla psichiatria e molto altro. Si viene a definire dunque una suddivisione degli ambiti che genera complessità e riduce il potenziale

dell'unitarietà della scienza. Anche la realtà urbana, nel suo assetto, si presenta come un corpo eterogeneo capace di inglobare segmenti differenti che ridimensionano il concetto stesso di identità conforme. La città diventa multiforme, ospita quartieri con la propria cultura e la propria storia indipendenti da ciò che accade al di fuori; la fisionomia urbana si alimenta di pluralità, di punti di vista e concezioni che ricercano l'integrazione o cadono nella pericolosità del conflitto.

Nel corso dell'Ottocento il positivismo ha cercato di concepire la scienza come unica forza oggettiva e regolatrice, in grado di spiegare i fenomeni e catalogarli. Ancora prima la religione si è resa protagonista e responsabile degli accadimenti umani, riconoscendo leggi divine e ricompense, influenzando l'istruzione e quindi la sfera del sapere: "nello stadio teologico l'uomo rappresenta i fenomeni come effetto di una diretta azione da parte di entità sovranaturali [...], in quello positivo vi è una rinuncia alla comprensione dell'origine e destinazione dell'universo, per concentrare l'attenzione sullo studio delle leggi causali dei fenomeni osservabili" (Mela 2020, 66). Queste realtà opposte hanno in comune il desiderio intrinseco di regolamentare e unificare i concetti che stanno alla base della nostra esistenza, diventano meccanismi di controllo capaci di equilibrare e donare sicurezza.

La macchina regolatrice della società contemporanea, a partire dall'Ottocento per trovare il suo picco nel Novecento, sembra essere lo Stato, ordinatore di nuove leggi e promotore di una fiducia cieca nella tecnica. Il fenomeno urbano mostra possibilità nuove date dal lavoro e dal capitale, fa fiorire bisogni e desideri, limita il campo di azione degli individui che sentono di possedere una libertà parziale. La città unifica sotto il segno della produzione e del consumo, omologa e livella le aspirazioni personali predefinendo traiettorie di affermazione. La stessa suddivisione estremizzata dei campi del sapere, che porta a una conseguente iper specializzazione, elimina la possibilità di accedere a una conoscenza ricca e profonda di ciò che ci circonda.

La percezione artistica novecentesca assume in sé le caratteristiche fino a qui citate per descrivere la postmodernità. La realtà esterna non viene più descritta in maniera autentica e oggettiva, quindi con gesti che fotografino lo spazio fissandolo; al contrario l'estro artistico e la visione totalmente soggettiva plasmano il paesaggio arricchendolo e riempiendolo di significati simbolici originali. Così come l'oggetto di studio viene sezionato dalla moltitudine di discipline, quello artistico si riconosce come l'essenza di una particolare espressione che spesso nasce dall'interiorità dell'uomo.

I valori economici e finanziari mettono in luce l'egemonia capitalistica e la rilevanza della merce, intesa come feticcio e strumento di ascesa sociale. Anche l'arte, dunque, si trasforma in prodotto, assume le caratteristiche dell'oggetto di consumo e modifica la sua consistenza estetica.

Il postmodernismo crea una nuova forma di sacralità in cui i prodotti vengono divinizzati e contemplati, e la città di conseguenza progetta nuovi spazi di culto dove praticare la propria fede abbandonandosi a luci e colori che catturino lo spirito del compratore.

La frammentarietà tipica del postmodernismo causa una generale frustrazione legata all'incapacità di comprendere pienamente i fenomeni dell'esistenza. La cultura offre una eccessiva varietà di significati e l'uomo si trova paralizzato di fronte a una dimensione sconvolgente e composita. L'individuo è immerso nel marasma urbano così come è inserito in un presente fatto di infinite variabili e possibilità che degradano la soggettività e la forza individuale. Si può percorrere qualunque strada e si può essere chiunque, e questo determina una conoscenza ridotta e problematica non solo della realtà esterna ma anche di ciò che si vuole rappresentare come soggetto.

L'individuo che vive sulla sua pelle i mutamenti legati alla società contemporanea si delinea come un personaggio dedito esclusivamente al consumo, regolato da logiche finanziarie e privo di specificità rilevanti. Ciò che viene comprato e venduto comunica al posto del cittadino, così come accadeva anche nella nascente realtà industrializzata dell'Ottocento. Il consumismo novecentesco sembra però dilagare, provocando una massificazione in cui tutti sono neutralmente compratori e venditori manovrati da dettami economici. Uscire dalla massa risulta un'impresa ardua ed evidenziare la propria interiorità celata sembra rivelarsi l'unico strumento capace di abbattere l'omologazione imponente. Nell'Ottocento decodificare i messaggi dell'incoscio diventa una pratica rilevante, ma l'intimità dell'uomo rimane qualcosa da proteggere e non mettere in mostra; il postmodernismo spinge l'uomo della massa a liberarsi del suo fardello di indifferenziazione per sviluppare una sua evoluzione da essere consumatore informe a singolo originale e unico.

Il rapporto tra le leggi del mercato e l'evoluzione della città postmoderna è il fulcro del romanzo *Cosmopolis* di Don DeLillo: il viaggio in limousine del giovane miliardario Eric Packer per le vie di Manhattan è il pretesto per descrivere una realtà urbana asservita al potere monetario, unico faro di una popolazione cittadina che viene costantemente manipolata proprio dal desiderio compulsivo dell'accumulo: "la cultura del mercato è totale. Questi uomini e queste donne sono un suo prodotto. E sono necessari al sistema che disprezzano.

Gli forniscono energia e definizione. Sono manovrati dal mercato. Vengono scambiati sui mercati globali” (DeLillo 2003, 78). Il cittadino postmoderno esige di trovare il suo posto privilegiato in una dimensione caotica e carica all’eccesso: la congestione di mezzi e persone causata dal dinamismo sfrenato mostra al contrario una paradossale stasi che paralizza l’intera metropoli: “entrambe le avenue erano congestionate, adesso, auto bloccate e gente dappertutto. I pedoni fuggivano nelle strade laterali [...]. Alcuni correvano, mentre altri, quelli che cercavano di correre, scantonavano in cerca di spazio per muoversi liberamente, remando con le mani tra i corpi aggrovigliati” (DeLillo 2003, 75). L’accrescimento urbano, che porta al bisogno impellente di aree nuove per decongestionare il carico di individui, si accompagna al disinteresse nei confronti di un passato inteso come spazio da annullare per rivoluzionare la realtà sempre più ipertecnologica: “l’impulso di distruzione è un impulso creativo. Questo è anche il marchio di fabbrica del pensiero capitalista. Distruzione forzata. [...] Distruggere il passato, creare il futuro” (DeLillo 2003, 80).

La città postmoderna evidenzia non solo la complessità e l’incomprensibilità della frammentazione del senso, ma anche e soprattutto l’incapacità di mantenere rapporti sani e autentici. I nuovi mezzi di comunicazione provocano un distanziamento umano che riflette il collegamento fittizio in cui tutti sembrano connessi ma percepiscono un vuoto fisico. I luoghi vengono corrotti da questa nuova realtà comunicativa e si presentano come un insieme di elementi vicini ma estremamente separati. Il sapere viene diviso in tutte le sue forme tramite l’emergere di categorie e discipline, e anche gli spazi rappresentano un affastellamento variegato in cui tutto però viene circoscritto per evitare l’espansione. La struttura del centro commerciale può risultare un esempio calzante, dato che tutti i luoghi interni sono porzioni tra loro indipendenti che possiedono un preciso ruolo e rispondono a determinate esigenze.

Il cittadino postmoderno si inserisce in un contesto estremamente complesso in cui vige il desiderio di proteggersi: l’uomo risponde a sé stesso, si deve affermare attraverso le proprie uniche forze, dato che la città risulta incomprensibile, fagocitante, precaria e stimolo di incertezze. Risulta necessario richiedere protezione per difendersi dalla città stessa, dagli altri abitanti che sono *competitors*, da chi vuole immettersi dall’esterno col desiderio di fuggire da contesti di guerra e povertà. Percepire l’altro come un nemico scardina le sicurezze, genera ansie spesso immotivate, plasma la psiche e di conseguenza il modo di vivere la realtà urbana. I bisogni fittizi prodotti dal consumismo si accompagnano alla necessità di innalzare muri, di chiudersi per non divenire vittime delle azioni negative altrui.

Le nuove paure, i nuovi modi di vivere e percepire l'urbano, i desideri più reconditi, sono solo alcuni degli aspetti che vanno investigati a fondo per sottolineare la complessità umana che si interfaccia con la profondità dei luoghi. Riconoscere l'importanza di questa ricerca che rileva l'eterogeneità della realtà urbana porta a inserire sotto la lente di ingrandimento dettagli microscopici che nasconderanno altri minimi particolari da prendere in considerazione in un lavoro infinito e spesso inappagante.

La città postmoderna è dunque una realtà perturbante e labirintica, modella una libertà apparente che viene schiacciata dall'incessante bisogno di produrre confini. Il cittadino fa riaffiorare la propria interiorità per opporsi alla pressa che livella esperienze e personalità. L'aggregazione umana risulta fittizia, così come falsi sono i timori di nemici costruiti a tavolino dalle forze politiche e i bisogni materiali sempre più ricercati e irraggiungibili. La dimensione frammentata e mutevole spinge l'uomo a riflettere su ciò che sta dietro l'apparente, a inseguire dietrologie e complotti che disvelano verità incontrovertibili.

2.3 La realtà urbana tra centro e periferia

La realtà urbana tra Ottocento e Novecento sembra rivelarsi l'unico mondo possibile, capace di azzerare l'ormai antica bellezza delle distese naturali, delle campagne e di tutto ciò che non è stato contaminato dagli insediamenti umani. La città si oppone alla natura, diventando essa stessa un ambiente affascinante e ricco di significati capace di integrare l'esperienza dell'uomo con la storia di luoghi che evocano un passato in cui l'individuo non era al centro dell'attenzione. La città è l'emblema della volontà umana di sfidare lo spazio conquistandolo, di giocare una partita in cui l'essere piccolo governa con i propri strumenti l'incontrollabile sistema naturale. Proprio l'opposizione piccolo-grande gioca un ruolo fondamentale all'interno della città: i cittadini vengono manovrati e schiacciati da un'entità che loro stessi hanno alimentato. La fierezza della progettazione urbana rende grande l'uomo, ma quando quella stessa creatura prende il sopravvento, egli si trova catapultato in una dimensione macroscopica e indomabile proprio come la natura.

L'esplorazione della dimensione di campagna in opposizione a quella cittadina è uno dei temi della raccolta poetica *Umana gloria* di Mario Benedetti. Il poeta descrive l'infanzia vissuta in luoghi rurali che rappresentano la spensieratezza e lo stupore generato dallo splendore della natura, come nel caso della prima strofa della poesia *Di domenica*: "la ghiaia per far sapere che

la casa è bella. / Un uomo e una ragazza china sopra le pannocchie. / Noi eravamo con nostro padre entrati / tra le due coste a bosco, / con l'erba falciata in basso per tenere i fiori” (Benedetti 2017, 36). Al contrario, la città è il luogo della maturità, dell'esperienza e della lucidità che irrompe per annientare la favola infantile. La poesia *Che cos'è la solitudine* descrive l'anonimato urbano e il ricordo ormai lontano di quella natura che era lo sfondo di una vita passata e archiviata nella memoria: “che cos'è la solitudine. / Ho portato con me delle vecchie cose per guardare gli alberi: / un inverno, le poche foglie sui rami, una panchina vuota. / Ho freddo, ma come se non fossi io” (Benedetti 2017, 71).

La città si palesa come protagonista assoluta, diviene il centro del mondo a discapito della periferia rurale, mostra al suo interno la dicotomia del significativo e dell'insignificante. Il sistema urbano, per essere analizzato pienamente, va inteso come un organo in cui il noto si accompagna all'ignoto, il piccolo e il grande convivono e spesso si affrontano. Lo stesso cittadino, calato in una dimensione abnorme che impone le sue leggi, cerca di esperire i luoghi e costruire una propria storia soggettiva per impossessarsi di un ruolo di rilievo e togliersi di dosso la banalità della sua microscopicità.

Nel capitolo XI de *I promessi sposi* di Manzoni si definisce la contrapposizione tra il mondo idilliaco della campagna e quello violento e complesso della città: il protagonista Renzo ha lasciato ormai da tempo il suo paese natale sulle rive del lago di Como e si sta dirigendo verso Milano: “Renzo, salito per un di que' valichi sul terreno più elevato, vide quella gran macchina del duomo sola sul piano, come se, non di mezzo a una città, ma sorgesse in un deserto; e si fermò su due piedi, dimenticando tutti i suoi guai, a contemplare anche da lontano quell'ottava meraviglia” (Manzoni 2013, 233). La città si rivela non solo custode delle meraviglie monumentali di cui Renzo aveva solo sentito parlare, ma è anche il luogo che accoglie gli avvenimenti più significativi della storia sociale del tempo:

«grand'abbondanza», disse tra sé, «ci dev'essere in Milano, se straziano in questa maniera la grazia di Dio. Ci davan poi ad intendere che la carestia è per tutto. Ecco come fanno, per tener quieta la povera gente di campagna». Ma, dopo pochi altri passi, arrivato a fianco della colonna vide, appiè di quella, qualcosa di più strano; vide sugli scalini del piedestallo certe cose sparse, che certamente non eran ciottoli, e se fossero state sul banco d'un fornaio, non si sarebbe esitato un momento a chiamarli pani (Manzoni 2013, 234).

La cultura popolare aveva idealizzato la città, immaginandola come una leggendaria distesa in cui abbondava il cibo e tutti vivevano serenamente. Il protagonista, carico di queste aspettative, entra in un luogo in cui sembra addirittura possibile sprecare il cibo e lasciarlo per le strade. Solo in seguito, Renzo scoprirà che la città è segnata dalle sommosse popolari, e dunque ciò che vede non è la rappresentazione della ricchezza negata agli abitanti della campagna, ma è il frutto di disagi che albergano proprio nella dimensione urbana.

La città è una fitta rete di percorsi noti e ignoti, capaci di attirare l'attenzione e modellare un immaginario unico e irripetibile. L'opposizione centro-periferia permette di riflettere sulla necessità di scoprire una bellezza rara e originale che rimane nascosta e di ridimensionare la rilevanza delle traiettorie turistiche predefinite. Anche la decadenza dei luoghi interstiziali e le storie di quotidianità degli esclusi dalla vitalità del centro possono strutturare un nuovo modello estetico. Questo particolare paesaggio periferico, caro al flâneur, mostra la sua fragilità e la sua rovina e proprio per questo si impegna a raccontare il proprio vissuto mai banale attraverso una canonizzazione di bellezza unica nel suo genere. Il centro urbano rassicura, mette in primo piano una magnificenza a cui è facile abituarsi; la dimensione periferica invece spaventa per il suo stato involutivo ma con gli ultimi respiri attira a sé mostrando uno splendore ormai al tramonto.

La realtà periferica dimostra l'esistenza di un valore che è puramente individuale e si discosta dalla centralità delle funzioni sociali e amministrative di una città. I monumenti che segnano le vie più battute di una metropoli sono spesso il simbolo di una storia collettiva, celebrano tempi andati ed eroi che plasmano l'identità comune del luogo e accomunano ogni cittadino legato a questo passato: "l'utopia urbana ha riguardato un modello di organizzazione della società fondato su di un disegno armonioso e concluso che doveva restituire benessere a tutti i componenti della collettività alla luce di un ordine rispettato" (Nuvolati 2019, 76). L'interstizio, invece, racconta qualcosa di estremamente personale che dà un senso di eternità non solo alla grandi opere ma alle microstorie umane che caratterizzano la vera vita urbana di tutti i giorni.

Le società moderne e contemporanee estremizzano la dinamicità degli eventi e puniscono la lentezza della riflessione che evoca pensieri e fantasie. Il centro della città è la sede dell'azione pura e del viaggio razionale, mentre la periferia si presenta come il luogo dell'evocazione di una sottotrama fatta di ricordi e immaginazione. Vivere l'urbano in maniera autentica significa percorrere lo spazio non solo con la profondità della memoria, ma anche con quella

della creatività capace di accendersi grazie a luoghi interstiziali che non danno risposte funzionali ma allenano lo spirito dell'esploratore errante.

La periferia urbana, così misteriosa e spesso sconosciuta, carica di aspettative l'individuo che si trova di fronte a una percorribilità quasi illimitata, in cui è difficile definire una logica e al contrario è semplice farsi trasportare dall'istinto. L'uomo si autoproclama sceneggiatore e scenografo della propria storia che si produrrà in itinere, sulla base di ciò che la narrazione urbana trasmetterà e di una motivazione che spinga a scegliere una determinata via.

Le zone centrali della città permettono l'elaborazione di un'immagine spesso stereotipata che promuove la celebrità e l'intenso traffico turistico. Sarebbe difficile, per esempio, pensare a Roma senza considerare il Colosseo, monumento che funge da centro gravitazionale e annulla la più umile spettacolarità dei luoghi interstiziali. Il centro urbano è ciò che viene messo a fuoco in una fotografia, il corpo che facilmente si distingue e si pone in primo piano; la dimensione periferica è l'indistinto, ciò che fa da spalla al protagonista. Lo sguardo attento del flâneur valorizza la decentralità mettendola a un livello di superiorità, accoglie le storie marginali e la loro autenticità.

La periferia urbana sembra risultare lo spazio dedicato all'esistenza irregolare, alle devianze e a tutto ciò che rappresenta il caos. I ghetti sono luoghi in cui arginare la presunta diversità, sono il confine entro cui relegare una massa umana stigmatizzata e non accettata. Il centro, al contrario, rappresenta la normalità, l'incontrovertibile iter che spinge i cittadini ad affermarsi come normotipi capaci di raggiungere obiettivi comuni socialmente approvati.

Il romanzo *Il contagio* di Walter Siti offre uno spunto interessante per descrivere quei luoghi urbani in cui viene reclusa la parte di popolazione più discriminata e isolata. Lo sfondo delle microstorie che vengono raccontate in questo testo è la borgata romana, zona periurbana senza limiti ben definiti in cui si mescolano elementi rurali a quelli tipici della città. Il borgataro che ne esce assume i caratteri stereotipati di chi non ha una buona cultura, vive immerso nel degrado e spesso si dedica alla criminalità: "Saverio comunque non vede l'ora di sganciarsi, si sta inventando un business a cui non sa nemmeno dare un nome: 'affitta' borgatari alle trasmissioni televisive, quando servono per le inchieste e le docu-fiction" (Siti 2017, 320). I luoghi periferici sembrano concentrarsi sul presente, il futuro è qualcosa di troppo precario e perciò è necessario prendersi tutto e subito: "è la loro mitologia eroica, in ossequio a uno degli articoli più rispettati del codice borgataro: godere tutto e subito, non conservarsi rimpianti per l'età matura, non negarsi nessuna esperienza" (Siti 2017, 71). Dato che la città offre il suo meglio per chi vive centralmente l'esperienza urbana, il borgataro

recluso non può ambire a svilupparsi perché la periferia rimane aggogata al suo degrado: “il tempo e lo spazio sono mediazioni culturali: i borgatari non hanno né lo spazio per essere né il tempo per costruirsi” (Siti 2017, 176).

L'ordine e il disordine albergano nella realtà urbana e tutto ciò crea senso di smarrimento ma anche la sicurezza dell'abitudine quotidiana. I luoghi in cui studiamo, lavoriamo o portiamo a termine delle commissioni ci appaiono come l'esemplificazione di una certezza, garantiscono l'esistenza di un qualcosa che conosciamo e alimenta la nostra esperienza di cittadino. I luoghi interstiziali sono spesso il nucleo di un percorso che permette il raggiungimento di una meta e quindi ci appaiono nella loro unica utilità di passaggio. A volte si tratta addirittura di luoghi in cui diventa pericoloso soffermarsi, o in cui è facile perdersi tra meandri e scarsità di segnaletica. La periferia può generare paura e sconforto proprio perché la luce del già noto e vissuto qui viene offuscata; solo chi ha vissuto autenticamente dall'infanzia alcuni luoghi può caricarli di significato e senso estetico, modificando quella visione comune che associa l'interstizio al solo degrado da smantellare.

La città è un essere mutevole in cui è possibile captare anche i minimi movimenti e le trasformazioni che la rimodellano costantemente. Ci sono alcune zone centrali, però, che recuperano un certo senso di fissità che sovrasta la rapidità rigenerativa che accomuna molte aree urbane: le vie turistiche offrono una selezione di elementi da visitare che rimangono tali e quali e fruibili in ogni momento. La periferia, invece, si sviluppa e modifica il suo aspetto con un ritmo che sembra differente, lento ma inesorabile. Gli abitanti spesso abbandonano le zone più povere di opportunità per insediarsi nei centri universitari o nei poli lavorativi all'avanguardia; al contrario, queste stesse zone mutano per divenire quartieri abitativi per gli impiegati che non possono rimanere a vivere nei luoghi più altolocati in cui lavorano. Questi flussi umani generano una sorta di ricostruzione degli assetti urbani più periferici e rappresentano un'alternanza di abbandono e riscoperta che rende vitali gli spazi più nascosti. Proprio i continui movimenti di una gran fetta di popolazione portano all'esigenza comune di raccontare e archiviare imprese e accadimenti di una quotidianità passata: le aree periferiche custodiscono ricordi e fatti essenziali, scrivono la biografia di persone che hanno consumato la loro vita sul suolo urbano. L'interstizio si trasforma in un museo a cielo aperto in cui è possibile godere di una narrazione che è frutto di un mondo solo apparentemente insignificante: “la città dei corpi solidi e quella delle emozioni immateriali trovano nell'interstizio la più preziosa integrazione” (Nuvolati 2019, 60).

La città accoglie le pratiche della comunità, offre i suoi spazi per la politica, l'economia e tutti quei settori che mantengono in piedi la società. Il centro sembra essere il luogo privilegiato dei grandi eventi, mentre la periferia si distanzia dall'esperienza pubblica preferendo la sfera privata, quella delle piccole cose e delle storie più marginali. La realtà urbana intreccia l'intimità del domestico con gli avvenimenti più significativi che interessano la cittadinanza: l'interno delle abitazioni e il caotico esterno lavorano insieme per costruire una narrazione completa di ciò che l'uomo vive e producono diversi punti di vista per analizzare il flusso di accadimenti che influenzano da sempre le azioni dell'essere umano. Al flâneur non basta il racconto macroscopico che insiste sulle peculiarità dell'urbano più evidenti, ma gli è necessaria un'esplorazione più accurata e sostanziale che evidenzi le tradizioni e memorie che si insinuano negli spazi più segreti.

Lo spazio urbano più ampio e centrale dà forma, dunque, all'identità collettiva, costruisce la comunità che condivide esperienze e rituali presenziando come aggregato unico. La periferia nasconde la natura più intima e individuale del cittadino che preserva sensazioni e ricordi legati a ciò che lo circonda.

L'interstizio è il luogo evocativo per eccellenza, trasporta l'uomo in una sovradimensione immaginifica in cui fantasia, realtà e ricordi si mescolano. La dimensione familiare, le strade semideserte e gli edifici più logori plasmano un immaginario poetico che difficilmente si comporrebbe in luoghi centrali razionalmente percepiti come funzionali e non carichi di contenuto simbolico.

La realtà periferica collide, a volte, con l'idea di progresso e avanzamento tecnologico che accomuna i centri delle metropoli sempre a passo con i tempi. Le zone interstiziali si decompongono, accettano il degrado e l'abbandono e si manifestano come ricettacoli dei rifiuti di altri nuclei cittadini, fungendo dunque da luoghi-scarto in cui riversare l'indesiderato. La schizofrenia consumistica del centro urbano e il conseguente accumulo di rifiuti danno vita a una delle città immaginifiche descritte da Italo Calvino in *Le città invisibili*. In questo testo, lo scrittore crea un elenco di luoghi irreali che hanno però dei punti in comune con il vero scenario urbano novecentesco. In particolare, la città di Leonia è simbolo del consumo materiale dirompente che annulla il vecchio che diventa spazzatura ed elogia la novità merceologica spesso inutile e motivo di spreco: "sui marciapiedi, avviluppati in tersi sacchi di plastica, i resti della Leonia d'ieri aspettano il carro dello spazzaturaio" (Calvino 2016, 111). Il nuovo è l'elemento da mettere in mostra senza che ci sia il tempo di goderne; il rifiuto, invece, deve essere rimosso e inserito negli abissi più profondi e nascosti della città che vive

l'attimo ed esclude il potere del ricordo: “gli spazzaturai sono accolti come angeli, e il loro compito di rimuovere i resti dell'esistenza di ieri è circondato d'un rispetto silenzioso, come un rito che ispira devozione” (Calvino 2016, 111).

Capitolo III: L'esperienza del viaggio educativo (Il Grand Tour)

Il tema del viaggio è legato al concetto di educazione, intesa come pratica diretta per esperire e quindi conoscere la realtà in cui viviamo. Viaggiare significa mantenere un rapporto vivo con ciò che si osserva e si studia, e ciò comporta un vero e proprio metodo didattico capace di mantenere acceso l'interesse di chi si trova immerso in quel sapere che spesso è archiviato nei libri. La pratica del viaggio si collega alla disciplina dell'osservazione scientifica che non lascia spazio a speculazioni, distorsioni e punti di vista soggettivi. Gli occhi del viaggiatore-studioso ricevono direttamente le informazioni senza i filtri e le modifiche di chi precedentemente si era interessato a registrare particolari fenomeni.

Già nel Medioevo, epoca in cui nacquero le prime aggregazioni di studenti e docenti che si sarebbero definite in seguito come università, chi voleva frequentare le lezioni dei professori più rinomati doveva viaggiare e stanziarsi in città attrezzate ad ospitare i pellegrini-studiosi. Durante il Rinascimento, si sviluppò invece la pratica del Grand Tour, una sorta di viaggio all'estero che permetteva ai giovani signori di concludere o rifinire il loro percorso formativo: "l'idea che il viaggio stesso fosse un'educazione e che dovesse anche essere un processo di incivilimento e perfezionamento comportava una sistematizzazione del viaggio come curriculum" (Leed 1992, 217).

Il Grand Tour è per definizione una *peregrinatio academica*, in cui il gentiluomo settecentesco si prepara a diventare un uomo di mondo, avvezzo alla conoscenza di nuove culture e libero dalle costrizioni mentali dell'uomo statico e ignorante. Il giovane è spesso in compagnia di un maestro che deve guidarlo lungo il viaggio e badare che tutte le sue azioni seguano i precetti morali. Lungo l'itinerario, il giovane è obbligato a registrare tutto ciò che osserva e che reputa rilevante per la sua formazione individuale. Ogni città mostrerà le sue peculiarità artistiche, i valori architettonici, il passato che emerge dai monumenti storici; anche le popolazioni straniere, con i loro temperamenti e costumi, saranno fonte di informazioni appuntate dal giovane dotto che commuterà il viaggio in una ricca lezione per la propria crescita.

L'autore italiano che più di tutti ha evidenziato il rapporto tra viaggio e conoscenza è Vittorio Alfieri, che nella sua opera autobiografica *Vita scritta da esso* descrive le varie fasi della sua vita. In particolare, quella che viene definita *Epoca III* si concentra sul racconto della sua giovinezza, segnata da numerosi viaggi all'estero che consolideranno i suoi caratteri distintivi prima ancora di divenire un celebre letterato. Il solo fatto di dover chiedere il permesso al re

di Sardegna per potersi recare fuori dal regno mostra l'umiliazione del nobile piemontese, fiero e disgustato dalla società di ancien régime: "ottenuta la solita indispensabile e dura permissione del re, partii nel maggio del 1769 a bella prima alla volta di Vienna [...]. Vienna mi parve avere gran parte delle picciolezze di Torino, senza averne il bello della località" (Alfieri 2015, 225). Le forti opinioni di Alfieri si mettono in luce nei suoi viaggi, insieme al suo spirito anticonformista e mai servile:

io avrei in quel soggiorno di Vienna potuto facilmente conoscere e praticare il celebre poeta Metastasio [...]. Io, oltre ad essere di natura ritrosa, era anche tutto ingolfato nel francese, e sprezzava ogni libro ed autore italiano [...]. Si aggiunga, che io avendo veduto il Metastasio a Schoenbrunn nei giardini imperiali fare a Maria Teresa la genuflessioncella di uso, con una faccia sì servilmente lieta e adulatoria [...], io non avrei consentito mai di contrarre né amicizia né familiarità con una Musa appigionata (Alfieri 2015, 226).

I viaggi raccontati dall'autore sono il primo passo per conoscere il mondo culturale nuovo e alternativo che si cela nei luoghi attraversati, e ciò influenzerà notevolmente la stessa poetica di Alfieri: l'episodio di Metastasio, per esempio, permetterà ad Alfieri di concepire un distacco netto tra la figura dell'intellettuale cortigiano e quello che lui vorrebbe rappresentare come letterato eroico, passionale e totalmente libero dalle costrizioni della società.

La vastità dei luoghi attraversati nei suoi viaggi amplifica in Alfieri il desiderio di libertà e la conoscenza di sé stesso: lo spazio immenso evoca immagini quasi fantastiche che definiscono un ulteriore viaggio in un mondo interiore e quindi non tangibile:

mi era venuto trovato un luoghetto graziosissimo ad una certa punta di terra posta a man dritta fuori del porto [...]. Innanzi ed intorno a me non vedeva altro che mare e cielo; e così fra quelle due immensità abbellite anche molto dai raggi del sole che si tuffava nell'onde, io mi passava un'ora di delizie fantasticando; e quivi avrei composte molte poesie, se avessi saputo scrivere o in rima o in prosa in una lingua qual che si fosse (Alfieri 2007, 628).

Il paesaggio reale diventa lo strumento utile per creare una dimensione alternativa immaginaria e capace di rispecchiare gli stati d'animo del poeta. Così come il flâneur, Alfieri è spinto da una irrequietezza di fondo che lo porta a un continuo movimento fisico e ad una

incessante esplorazione dell'io. Anche l'arte, in questo caso la musica, allevia le sofferenze reali e diventa motivo di ispirazione poetica: gli elementi culturali e quelli paesaggistici suscitano emozioni intense e rendono il viaggio un'esperienza contemplativa unica:

ritrovo sempre non vi essere il più potente e indomabile agitatore dell'anima, cuore ed intelletto mio, di quel che lo siano i suoni tutti, e specialmente le voci di contralto e di donna. Nessuna cosa mi desta più affetti, e più vari, e terribili. E quasi tutte le mie tragedie sono state ideate da me o nell'atto del sentir musica, o poche ore dopo (Alfieri 2007, 630).

I giovani viaggiatori del Grand Tour si servono dei luoghi visitati per aprire la mente e ricevere impulsi e informazioni atti a svelare una conoscenza influenzata dalla diversità: come un libro rappresenta il manifesto interiore dell'autore, così i paesaggi assumono gli usi e costumi di popolazioni, mostrano differenze e contrasti che arricchiscono l'assimilazione dei contenuti osservati. Già prima del Settecento Michel de Montaigne, nel terzo libro dei suoi *Saggi*, valorizza il viaggio inteso come esperienza educativa:

viaggiare mi sembra un esercizio giovevole. L'anima vi si esercita continuamente, notando cose sconosciute e nuove. E non conosco scuola migliore, come ho detto spesso, per formare alla vita, che presentarle continuamente la diversità di tante altre vite, opinioni e usanze, e farle assaggiare una così continua varietà di forme della nostra natura (Montaigne 1580).

Il viaggio promuove la vivacità dell'intelletto, e lo studioso sarà costantemente spinto da una frenesia di movimento che si lega a quella per la scoperta: non è importante il raggiungimento di una meta prestabilita ma ciò che si ricava dal moto incessante di mente e corpo: “ma a codesta età non tornerete mai da un viaggio così lungo. Che me ne importa? Non lo comincio né per tornare né per portarlo a termine. Mi propongo solo di muovermi, finché il movimento mi piace. E giro per girare” (Montaigne 1580).

La ricerca del nobile viaggiatore sembra simile all'esperienza della *flânerie*, ma è necessario individuare alcune differenze sostanziali. Il Grand Tour è un evento che necessita di un prerequisito fondamentale, ovvero la partecipazione ad una classe sociale abbiente. Il viaggio educativo è un privilegio costoso, niente a che vedere con l'esperienza quotidiana dal *flâneur*, che si muove per le aree urbane come un cittadino qualunque.

Lo studioso settecentesco compie un viaggio intrinsecamente legato ad uno scopo, ovvero la conclusione o il perfezionamento del proprio percorso di studi. La pratica della *flânerie* è legata al Grand Tour per l'interesse a osservare persone e cose che abitano la realtà urbana, a registrare impulsi e avvenimenti spesso banali e marginali. Il *flâneur* non è però assoggettato ad uno scopo formativo, non è vincolato da percorsi di studio o interessi particolari e specifici. Il suo movimento non è dettato da regole ma da una individualità che lo spinge a ricercare qualcosa di inspiegabile e di non etichettabile.

L'esperienza del Grand Tour può essere definita come una parentesi inserita nel lungo percorso di studi del nobile. Il viaggio è dunque circoscritto in un lasso di tempo in cui le normali attività scolastiche si fermano per dare spazio a una ricerca sul campo attiva e coinvolgente. La *flânerie*, al contrario, difficilmente può essere racchiusa in un determinato momento: il *flâneur* tenta di sovvertire le comuni dinamiche del viaggio che necessita di un punto di partenza e di uno di arrivo, entro i quali collocare obbligatoriamente eventi speciali e organizzati.

Il *flâneur*, inoltre, è un essere solitario che non ha bisogno di una guida. Egli percorre strade e vicoli guidato solamente dal suo istinto e dal richiamo della città stessa che lo accoglie nei meandri più nascosti. Il pellegrino-vagabondo rifugge la progettualità del viaggio e si lascia trascinare dall'incanto dell'ignoto e dal sapere più intimo dei luoghi interstiziali che custodiscono storie umane non contemplate nel grande contenitore di informazioni del nobile studioso.

3.1 Il viaggio turistico e la flânerie

La *flânerie* e il turismo sono due modi differenti di concepire il tema del viaggio, inteso come esperienza che permette di elaborare informazioni sui luoghi percorsi e catturare gli stati d'animo che essi suscitano. Il viaggiatore crea un rapporto privilegiato con il paesaggio circostante strutturando un itinerario che mescoli l'evidenziazione della sua interiorità e gli stimoli generati dall'ambiente esperito. Il *flâneur* sente il potere nascosto dei luoghi urbani dimenticati e periferici, e i suoi microviaggi a piedi gli permettono di esplorarli per dar loro dignità narrativa. Allo stesso tempo, il turista prova ad accedere con il viaggio ad un mondo prima sconosciuto o solo immaginato, legato spesso a stereotipi o esperienze altrui. Visitare una città, per esempio, significa viverla sulla nostra pelle, scardinare il repertorio di immagini

con il quale i canali di informazione ce la presentano, e darle una forma che prima era solo abbozzata nella nostra immaginazione.

Il turista ricerca dunque un'esperienza insolita che stravolga irrimediabilmente la routine generata dai soliti luoghi conosciuti. Il viaggio turistico si oppone all'ordinarietà del già noto e regala una finestra di opportunità esplorative che rompono per poco tempo i legami con i luoghi che rappresentano la quotidianità. La ricerca del flâneur, al contrario, è spinta dall'esigenza di scoprire lo straordinario che si cela nei luoghi della vita di tutti i giorni; questo è possibile grazie alla natura plurale dello sguardo errante, capace di cogliere i vari strati della realtà urbana, fatta di memoria, storie umane e messaggi criptici: "nel flâneur, la commozione, lo stupore, la sindrome stendhaliana si manifestano [...] non solo di fronte all'arte seducente, ma piuttosto dinnanzi alla bellezza della quotidianità" (Nuvolati 2013, 50). L'osservazione turistica mira invece alla celebrazione della meraviglia estetica, accoglie la folgorazione causata da quei luoghi che non sono rivestiti di normalità e abitudine.

Perdersi in una città sconosciuta è un'esperienza da evitare per il turista che ha una sua tabella di marcia e seleziona con attenzione i luoghi da visitare: il tempo è prezioso e il viaggio si sovraccarica spesso di mete da raggiungere in maniera fulminea. L'errore dunque non è concesso: più si rimarrà entro i limiti prestabiliti dall'organizzazione, più si potrà considerare un successo l'itinerario. Ciò che è considerato un fallimento per il turista, diventa il modus operandi del flâneur, travolto da istinto e curiosità. La conoscenza profonda dell'entità urbana non si ricerca lungo i percorsi segnalati, ma si nasconde nei meandri ignoti, raggiungibili in molti casi grazie alla casualità degli eventi. Vagabondare significa rendere la città un luogo originale e mai uguale a sé stesso, non retto solamente dal repertorio condiviso di immagini turistiche che mostrano la banalità della bellezza che tutti vogliono osservare da vicino.

Il viaggio è un'esperienza che si inserisce in un lasso di tempo limitato, che va necessariamente caricato di eventi minuziosamente programmati. Il tempo vissuto dal turista è breve e denso, mentre quello del flâneur è diluito e mai calendarizzato. La lentezza e l'ozio del flâneur permettono un'esplorazione che sembra non avere una vera origine e spesso non si conclude in una meta precisa: "l'opportunità di vivere più da vicino i luoghi è data al flâneur soprattutto dalla possibilità di prolungare e distribuire maggiormente il tempo del suo viaggio fisico e mentale rispetto ai ritmi molto più ristretti e frenetici del turista" (Nuvolati 2013, 52); il suo viaggio è caratterizzato da una insensatezza che mostra l'atmosfera più segreta

dell'urbano, così come l'iter originato dall'improvvisazione può portare a galla un'idea brillante.

Il turista non è sempre intento a costruire un'esperienza itinerante organizzata nel dettaglio, al contrario il viaggio può rivelarsi per lui uno strumento utile per rilassarsi e dunque disintossicarsi dallo stress generato dagli ambienti lavorativi. Anche in questo caso il turista si pone un obiettivo, non più legato al bisogno di visitare frettolosamente il maggior numero di luoghi celebri, ma nato dal desiderio di riscoprire una quiete negata dalla città a cui si appartiene. Il flâneur utilizza però questo stesso rallentamento dei ritmi giornalieri per dedicarsi ad una esplorazione attenta che non interessa il turista bisognoso di relax e staticità. Il viaggio turistico è materiale, necessita di luoghi che si vendono agli acquirenti disposti a pagare pur di emozionarsi. Il rapporto tra la città e il turista è simile a quello tra venditori e compratori: il flusso di scambi commerciali è più fiorente in quelle aree che abbondano di arte che sul mercato possiede un determinato prezzo. Il viaggio del flâneur evidenzia l'intimità che egli instaura con i luoghi esperiti, non più rivalutati come merce ma come contenitori di storie e ricordi, capaci di accendere l'interiorità del viaggiatore non esclusivamente fruitore ma soggetto unico: "è difficile trovare un vero flâneur, cioè una persona che riesca a staccarsi dalla catena delle necessità materiali e dei bisogni acquisendo una visione del mondo non strettamente funzionale" (Castigliano 2017, 21).

La flânerie comporta l'approfondimento dei luoghi visitati, mai solo fotografati ma anche attraversati in un viaggio interiore e mentale. Il turista segue il suo tracciato e si ferma ad osservare solo l'elemento che è in grado di suscitare stupore. Una volta raggiunto, il viaggiatore si allontana per veicolare le sue attenzioni su un altro punto della mappa. Il camminare del flâneur è corrotto dal desiderio di non allontanarsi mai dal luogo visitato, in modo da poterlo vivere nella sua essenza recondita e dar vita a un'avventura in cui depositare il proprio bagaglio spirituale.

La contemplazione turistica può a volte intrecciarsi con alcuni degli aspetti tipici della flânerie, come ad esempio la solitudine e l'espansione della propria interiorità che si posa sui luoghi attraversati. Il romanzo breve *La morte a Venezia* di Thomas Mann descrive l'intenso viaggio di Aschenbach verso la città lagunare, luogo in cui si depositano i suoi drammi e il lento decadimento fisico. Il protagonista si trova immerso in una dimensione intrisa di arte, che accoglie con le sue meraviglie il turista intento a ricercare un'esperienza non comune. Aschenbach rifugge la folla e visita i luoghi animato dall'istinto e da una sensazione di solitudine che lo pervade: "le osservazioni e gli incontri dell'uomo taciturno e solitario sono

insieme più vaghi e penetranti di quelli dell'uomo socievole, i suoi pensieri più gravi e bizzarri, mai senza un'ombra di mestizia. Immagini ed impressioni [...] acquistano peso, si trasformano in episodio, in avventura, in fatto sentimentale” (Mann 1959, 55). L'animo corrotto dalle pene d'amore dell'uomo trapela nella sua incessante ricerca dell'adolescente di cui si è invaghito, che incarna una bellezza quasi scultorea simile proprio a quell'eleganza imponente dei monumenti veneziani. Città e anima si fondono e raccontano così il dolore provocato dal sentimento amoroso e dall'imminente epidemia di colera che colpirà gli spazi turistici che non sembrano rispecchiare più quell'eterna meraviglia estetica: “non altro poteva immaginare, perché la città l'aveva sempre accolto in un tripudio di luci. Invece, mare e cielo rimasero grigi e plumbei; ogni tanto cadeva una pioggia nebbiosa; ed egli si rassegnò a raggiungere per via d'acqua una Venezia diversa da quella che, avvicinandosi per via di terra, gli era sempre venuta incontro” (Mann 1959, 49).

Il flâneur-viaggiatore cerca di produrre un materiale capace di evidenziare l'anima dei luoghi, costruisce e racconta un percorso originale e distinguibile dalla percorribilità massificata. Spesso il turista non accetta le logiche comuni e sente il bisogno di utilizzare proprio quel materiale per iniziare un viaggio autentico e simile all'esperienza della flânerie: racconti, reportage e fotografie possono attirare l'attenzione dell'individuo che vuole scoprire uno dei numerosi volti sommersi della città attraversata.

La raccolta di reportage *Il mare non bagna Napoli* di Anna Maria Ortese è un esempio di come si possa raccontare una città mettendo in primo piano storie umane marginali e una ricerca di autenticità che cancelli la superficialità degli stereotipi. La scrittrice descrive il suo viaggio come un'azione mossa da una frenesia incontrollabile, simile a quella che spinge il flâneur a insinuarsi nei meandri urbani per ricercare un universo di stimoli ed emozioni: “la scrittura del *Mare* ha un che di esaltato, di febbrile, tende ai toni alti, dà nell'allucinato: e quasi in ogni punto della pagina presenta, pur nel suo rigore, un che di ‘troppo’: sono palesi in essa tutti i segni di un'autentica nevrosi” (Ortese 1994, 9)

Napoli viene rappresentata come una città fagocitata dai miti e dalle narrazioni che la dipingono come una meta turistica vivace, eccentrica e colorata. Chi viaggia a Napoli percepisce la calda accoglienza di un popolo fiero delle bellezze che si celano nel territorio. La felicità apparente e la completa fiducia in un futuro prospero si accompagnano però a un'immagine diversa del napoletano, stanco dei soprusi della criminalità e straziato dalla Seconda guerra mondiale ormai conclusa:

si scopriva non esservi un popolo, al mondo, infelice come il napoletano, e infelice perché malato; si cercavano le cause di questa malattia, definivano i modi di questa infelicità, e smontando senz'altro il mito dell'allegria, e ravvisando in quelle esistenze, in quei canti, una convulsa desolazione, il lamento dell'uomo perduto nell'incanto e l'incoscienza della natura (Ortese 1994, 112).

Poche città evidenziano meglio di Napoli la contrapposizione tra zone turistiche e realtà abbandonate e periferiche. Le strade dei negozi e dello shopping si alternano a quelle dei quartieri rionali, mostrando volti e identità differenti che tendono a non comunicare tra loro. La città assimila i contrasti interni e si proclama detentrica di una pluralità umana che si posa sul suolo urbano in tutte le sue sfaccettature: ne è un esempio il quartiere di Forcella, esplorato dalla scrittrice e divenuto noto per le attività della criminalità organizzata, in cui tutto appare come un racconto alternativo agli itinerari del turista:

faceva contrasto a questa selvaggia durezza dei vicoli la soavità dei volti raffiguranti Madonne e Bambini, Vergini e Martiri, che apparivano in quasi tutti i negozi di San Biagio dei Librai, chini su una culla dorata e infiorata e velata di merletti finissimi, di cui non esisteva nella realtà la minima traccia. Non occorre molto per capire che qui gli affetti erano stati un culto, e proprio per questa ragione erano decaduti in vizio e follia (Ortese 1994, 67).

I luoghi interstiziali meritano di essere vissuti in un viaggio che porti a una visione completa della realtà urbana. Il racconto del periferico permette di accedere ad un mondo narrativo che scopre la veridicità del paesaggio che non va solo contemplato ma anche compreso e combattuto.

Il flâneur nasce come figura che esige di osservare e criticare l'ambiente circostante. Anche il resoconto di viaggio può soffermarsi su quegli aspetti critici della città che vanno interpretati e messi in risalto. Il reportage *Viaggio in Italia* di Guido Piovene percorre in lungo e in largo l'Italia e si caratterizza per uno studio dei luoghi urbani mai accecato dal desiderio della mera contemplazione estetica. Ne è un esempio l'analisi di Milano, città multiculturale sempre a passo con i tempi, e perciò succube di una serie di trasformazioni che hanno demolito i concetti stessi di antichità e solennità: "si è detto che Milano è una città utilitaria, demolita e rifatta secondo la necessità del momento, non riuscendo perciò a diventare antica. È vero che ogni fase storica segna Milano di brutture. Il regno agli inizi ci ha dato quella

piazza del duomo che è stata definita una ‘coreografia monumentale di gusto bancario’” (Piovene 2019, 86).

Il viaggio permette di rivelare la natura composita della città, luogo in cui tutti i settori della vita umana si mescolano. Firenze, per esempio, non è solo simbolo della cultura, del passato glorioso e dell’arte italiana, ma è anche una realtà rilevante dal punto di vista industriale: “oltre che città di cultura, Firenze possiede il nucleo d’industrie più importante dell’Italia centrale, dopo Roma. Vi si contano oltre 2500 unità aziendali, l’enorme prevalenza di aziende piccole e medie” (Piovene 2019, 363). Gli aspetti umani e lavorativi vivono in simbiosi con la natura su cui si posano le vite dei cittadini: trovare un equilibrio tra le operazioni dell’uomo e la salvaguardia delle bellezze ambientali è una sfida necessaria: “il problema di oggi è invece proprio la difesa dell’armonia della città con il suo ambiente naturale. Bisogna impedire che, nei viali che la circondano, quinte di grattacieli si elevino a mascherare la veduta dei colli. E, soprattutto, frenare l’assalto della speculazione contro le valli e le loro pendici” (Piovene 2019, 350).

Il viaggio permette al turista di liberarsi del fardello della quotidianità e di ricercare una straordinarietà evocata da luoghi mai ancora esplorati; il flâneur sceglie di approfondire il proprio rapporto intimo con la realtà urbana evidenziando scenari perennemente in ombra, mobilitandosi alla ricerca dell’ignoto. L’intera storia dell’uomo può portare alla luce significati profondi legati al viaggio inteso come ricerca di senso e veicolo di conoscenza. La partenza comporta, per esempio, il riconoscimento del valore della libertà e il distacco da un mondo conosciuto che rappresenta un rifugio e il legame con i propri affetti: “la partenza è sempre una rottura, una fine e un inizio, che evoca un passato e proietta un futuro” (Leed 1992, 46). Si tratta anche di un’azione che manifesta l’espansione del potere di chi viaggia, non solo per sete di conquista territoriale, ma anche per allargare i propri orizzonti mentali e divenire così un individuo più completo. Il viaggio è lo strumento dell’eroe che vuole condividere la propria ambizione e diffondere la grandezza del suo nome e delle sue gesta: chi si muove spesso lo fa per fuggire da catastrofi e guerre, è spinto dunque da necessità che lo forzano. L’eroe non è succube degli accadimenti, è lui stesso che decide di partire per promuovere un’impresa epica, che rimanga nella storia; il viaggio eroico è simbolo della volontà dell’individuo che vuole lasciare il segno: “la partenza eroica non soltanto afferma l’identità del viaggiatore, ma celebra solennemente l’inizio di una società viaggiante, stabilisce lo scopo del viaggio come mezzo per acquisire riconoscimenti e prevede un’andata e un ritorno” (Leed 1992, 48).

Di conseguenza, l'arrivo rappresenta l'incontro con l'altro che innesca la possibilità di costruire la propria identità individuale; in più, permette il confronto con usi e tradizioni lontane dalle nostre e con luoghi che non rispecchiano l'interiorità del viaggiatore, dato che in essi non sono radicate le sue esperienze personali che lo hanno formato. La meta di un viaggio porta a una sorta di purificazione individuale, consente di essere per un momento qualcun altro, di lasciarsi alle spalle vizi, virtù, peculiarità e dimostrare di poter ripartire da capo in una sorta di fuga da sé stessi e dal proprio passato. L'individuo muta con il mutare dei luoghi, cresce grazie alle possibilità infinite date da un mondo ancora sconosciuto in cui tutto pare possibile: “le separazioni della partenza sono un esperimento morale per determinare quali aspetti dell'io' possano essere lasciati alle spalle con il contesto in cui sono germinati, e quali invece costituiscano i caratteri ineliminabili dell'individualità in movimento” (Leed 1992, 66). La meta può rivelarsi anche un elemento perturbante, che genera paure e costringe l'uomo a ricercare soluzioni per salvaguardarsi.

Il romanzo *La luna e i falò* di Cesare Pavese permette di esplorare il tema della memoria, legato proprio alle esperienze della partenza e del ritorno. Il protagonista del racconto è un uomo soprannominato Anguilla, che dopo una lunga permanenza in America decide di tornare a Santo Stefano Belbo, luogo in cui ha vissuto la sua infanzia: “chi può dire di che carne sono fatto? Ho girato abbastanza il mondo da sapere che tutte le carni sono buone e si equivalgono, ma è per questo che uno si stanca e cerca di mettere radici, di farsi terra e paese, perché la sua carne valga e duri qualcosa di più che un comune giro di stagione” (Pavese 2014, 3). I ricordi personali caricano di significato i paesaggi che si mostrano come punti di riferimento per chi si è trovato spaesato e solo in luoghi lontani e non familiari. Il ritorno a casa evidenzia una ricerca di serenità e conforto, che si mescola al disagio prodotto proprio dalla rottura della iniziale partenza e dalla consapevolezza di aver abbandonato affetti e sicurezze. Anguilla riscopre sé stesso, ritrova i suoi sogni di bambino, le illusioni e l'innocenza proprio nei luoghi del rifugio, in cui si sono sedimentate le peculiarità dell'individuo. Di conseguenza, l'evocazione dei ricordi della vita in America permette all'uomo di riflettere sulla sua incompatibilità con i luoghi in cui il suo spirito non ha attecchito:

i rospi non avrebbero smesso di urlare, né le automobili di buttarsi per la discesa accelerando, né l'America di finire con quella strada, con quelle città illuminate sotto la costa. Capii nel buio, in quell'odore di giardino e di pini, che quelle stelle non erano le

mie [...]. Le uova al lardo, le buone paghe, le arance grosse come angurie, non erano niente [...]. Valeva la pena esser venuto? (Pavese 2014, 14).

Il viaggio porta a riconsiderare la nostra posizione nel mondo, e dunque a relativizzare i nostri pensieri che vanno inseriti nella vastità umana che caratterizza i luoghi non più incontaminati. Siamo soliti a considerarci il nucleo centrale di un pianeta che ci appartiene: la scoperta dell'America, per esempio, è fortemente legata al concetto di eurocentrismo, dato che i conquistatori spagnoli si sentirono sempre più legittimati a massacrare intere popolazioni native in nome di una finta supremazia. Ancora più in profondità, lo stesso antropocentrismo va messo in discussione in un'era contemporanea in cui le devastazioni ambientali stanno sottolineando il duro rapporto tra l'uomo che si sente protagonista assoluto e la natura che si ribella.

L'incontro con l'altro sottolinea l'insensatezza delle cosiddette verità assolute: il romanzo *I viaggi di Gulliver* di Jonathan Swift permette di analizzare questo tema attraverso le avventure fantastiche del protagonista, catapultato in luoghi che modificano sostanzialmente i suoi punti di vista. Gulliver si trova inizialmente in un regno governato da esseri piccolissimi, e lui quindi assume per loro le sembianze di un gigante; successivamente, il viaggio lo porterà in un luogo abitato proprio da giganti, e quindi le sue fattezze lo faranno somigliare a una creatura minuta e indifesa:

sul finire del pranzo, entrò una balia con un bambino di un anno in braccio, il quale mi scorse immediatamente, e per avermi come giocattolo cominciò, secondo la consueta eloquenza dei bambini, a strillare così forte, che lo si sarebbe potuto udire dal London-Bridge a Chelsea [...], talché la donna fu costretta ad adoperare l'estremo rimedio: attaccarselo al petto. [...] Un capezzolo era press'a poco la metà della mia testa, e capezzoli e mammelle erano screziati di tante macchie, pustole e lentiggini, che nulla poteva vedersi di più nauseabondo (Swift 2007, 308).

L'alterità indica la parzialità di ogni giudizio e la relatività di ciò che noi siamo e pensiamo. Le verità incrollabili non esistono, ciò che è rilevante è la consapevolezza di essere un tassello nel vasto insieme di giudizi, sensazioni e opinioni umane.

L'alterità messa in luce dal viaggio rivela la doppia natura dei luoghi sconosciuti: da una parte l'ignoto affascina e seduce, offre possibilità e avventure. Dall'altra i luoghi misteriosi spaventano e mostrano i limiti dell'uomo che avverte il pericolo.

Questa dicotomia viene evidenziata nel romanzo *Cuore di tenebra* di Joseph Conrad, ambientato in Congo. Marlow è il protagonista che descrive minuziosamente il suo viaggio verso l’Africa, in cui incontrerà gli abitanti della colonia, esseri selvaggi e ostili. I coloni hanno ridotto in schiavitù gli indigeni, mettendo in piedi un sistema di sfruttamento che trasforma i luoghi della giungla in una sorta di inferno terrestre: “morivano lentamente; era chiarissimo. Non erano nemici, non erano criminali, nulla ormai di terreno; nulla più che nere ombre di malattia e inedia, distese a casaccio sulla penombra verdognola. Prelevati da tutti i recessi della costa nella piena legalità dei contratti a tempo, relegati in un ambiente ostile, nutriti con cibi strani, si ammalavano” (Conrad 2016, 65). L’incontro con l’altro, per Marlow, è perturbante, fa affiorare diversi stati d’animo quali la paura e la vergogna per lo stato pietoso in cui si trovano gli individui schiavizzati dalla stessa macchina coloniale di cui lui fa parte. Il viaggio, dunque, rappresenta una discesa agli inferi moderna, in cui i luoghi attraversati assumono caratteristiche sempre più oscure e negative man mano che prosegue l’itinerario, e lasciano alle spalle la bellezza e il fascino dell’esplorazione: “facemmo ancora scalo in altri posti dai nomi ridicoli dove la danza allegra della morte e del commercio continua in un’atmosfera stagnante e terrosa da catacomba surriscaldata; lungo tutta la costa informe frangiata dalla pericolosa risacca, come se la Natura stessa avesse cercato di tenere lontano gli intrusi” (Conrad 2016, 61).

Viaggiare significa elevare i luoghi a simulacri di un passato da scoprire, valorizzare non solo la mobilità tra un territorio e l’altro ma anche tra un’era e l’altra. Le civiltà hanno compiuto i primi passi e si sono evolute in ambienti che il viaggiatore più acuto saprà attraversare mantenendo un punto di vista diacronico, esattamente come fa il flâneur. Lo spessore dei luoghi è dato dalla memoria culturale, dalle trasformazioni e dai riasseti territoriali che comunicano al viaggiatore un modalità profonda per esplorare autenticamente la realtà.

I viaggiatori, nel corso della storia, hanno esplorato ogni angolo del pianeta, hanno reso conosciuti luoghi che sono sempre stati avvolti dal mistero, o legati a leggende e racconti falsati. Il ridimensionamento del fascino dell’ignoto ha portato a una conseguente impressione comune di omologazione geografica: tutti gli spazi, anche quelli più remoti, sembrano assomigliarsi tra loro, sono ancorati agli stessi elementi che evidenziano la conquista dell’uomo sulla natura e dunque la sua ricerca di funzionabilità dei luoghi. Gli interessi e i bisogni dell’essere umano sono sostanzialmente gli stessi in ogni parte del mondo, e dunque anche la geografia urbana rispecchierà ovunque le stesse caratteristiche.

Lo stupore della scoperta, in un mondo moderno completamente mappato, viene a mancare. La poesia *Il viaggio* di Baudelaire, che chiude la raccolta *I fiori del male*, sottolinea questo tema. Il poeta si abbandona alla noia generata dai soliti luoghi urbani che hanno ormai donato tutto ciò che avevano, e dunque il fascino della ricerca si spegne per lasciare spazio alla grigia normalità: “su, Morte, capitano, è tempo di salpare! / Via l’ancora, m’annoia troppo questo paese. / Se neri come inchiostro sono il cielo ed il mare, / le nostre menti, sai, di luce sono accese” (Baudelaire 2017, 281). La morte, secondo Baudelaire, è l’unico viaggio che può portare ad un autentico appagamento, dato che nessuno può sapere cosa ci sarà dopo la vita terrena, e dunque lo stupore e la curiosità alimenteranno lo spirito del viaggiatore: “versaci il tuo veleno: esso ci riconforta! / Vogliamo, tanto forte ci brucia dentro un fuoco, / andar giù nell’abisso: Cielo o Inferno, che importa? / Fino in fondo all’Ignoto per incontrare il nuovo!” (Baudelaire 2017, 281).

L’omologazione dei luoghi, soprattutto quelli urbani, ha portato i viaggiatori a desiderare di intraprendere un’avventura sempre più legata alla scoperta di luoghi remoti e incontaminati, dove gli insediamenti umani scarseggiano ed è possibile confrontarsi con una natura selvaggia e a volte inospitale. Un viaggio del genere non sempre risulta fattibile, e ciò scaturisce la necessità di viaggiare con la fantasia, o di mescolare alle normali vicissitudini dell’esperienza reale qualcosa di epico o immaginifico. Ne è un esempio il racconto *In Patagonia* di Bruce Chatwin, in cui lo scrittore descrive il suo viaggio nella regione del Sud America all’estremo limite del mondo. Lo stesso autore racconta di aver inserito nel suo racconto episodi fittizi, o ingigantiti nella loro spettacolarità. Il normale resoconto di viaggio si tramuta in un documento che comprende realtà e finzione. Lo stesso scopo del viaggio alimenta il bisogno di rendere tale esperienza una sorta di impresa eroica: Chatwin vuole saperne di più su un suo antenato che pare abbia trovato un pezzo di un dinosauro proprio nelle lande desolate della Patagonia: “nella stanza da pranzo della nonna c’era un armadietto chiuso da uno sportello a vetri, e dentro l’armadietto un pezzo di pelle. Il pezzo era piccolo, ma spesso e coriaceo, con ciuffi di ispidi peli rossicci. Uno spillo arrugginito lo fissava a un cartoncino [...] ‘Cos’è questo?’ ‘Un pezzo di brontosauo’ (Chatwin 1982, 9).

3.2 *Il viaggio quotidiano e la mobilità in città*

Il brulicante mondo urbano è caratterizzato da individui che quotidianamente si mobilitano per raggiungere sedi lavorative, negozi, centri ricreativi e case in cui risiedono amici e parenti. La città ospita microviaggiatori intenti a utilizzare i mezzi di trasporto per raggiungere i loro obiettivi, e ciò crea veri e propri flussi umani giornalieri che spesso congestionano le metropoli ed evidenziano problematiche irrisolte. Nei precedenti paragrafi ho analizzato la rilevanza del viaggio inteso come sospensione del quotidiano, una pratica che riveste addirittura di eroicità chi la compie. La mobilità urbana riduce drasticamente il potenziale esaltante del viaggio e lo traduce in un semplice costituente della quotidianità. Il viaggio rappresenta la vita ordinaria, specialmente grazie al fenomeno dei pendolari, individui che per lavoro o per motivi di studio sono costretti ogni giorno a percorrere lunghe distanze con i mezzi pubblici, e quindi fanno del viaggio una parte integrante della loro abitudinarietà urbana.

Come il turista, anche il cittadino viaggiatore dovrà rimanere sempre vigile per fare in modo che non capitino imprevisti: il turista non deve mancare nessuno degli obiettivi preposti, e nello stesso modo il pendolare non dovrà distrarsi per non perdere coincidenze o appuntamenti di lavoro: “il pendolare è un individuo che non ama nuove esperienze, anzi spera che non gli succeda nulla al di fuori dell’orario: egli spera solo che il tempo necessario allo spostamento passi velocemente” (Nuvolati 2007, 143). I continui spostamenti creano l’incapacità di esperire pienamente i luoghi che diventano territori di partenze e di arrivi, dove sedimentare da una parte i valori dell’infanzia e della storia familiare, dall’altra quelli del successo lavorativo e degli esercizi cittadini.

Un modello di città ideale dovrebbe consentire un’alta qualità della vita, grazie agli strumenti per abbattere l’inquinamento ambientale, i capitali economici e i servizi atti a garantire la protezione contro la criminalità. Il concetto di mobilità urbana sembra poter rientrare nella lista di punti con cui definire il livello del benessere sociale. Un territorio che non permette la semplice accessibilità ai servizi basilari risulterà carente e dovrà provvedere a costituire una rete mobile capace di garantire la fruibilità delle risorse: “il benessere non è dato dalla semplice disponibilità di beni e risorse, né dalla soddisfazione espressa dai singoli relativamente alle proprie condizioni di vita. Non è ciò che abbiamo, ma ciò che facciamo [...] scegliendo tra possibili alternative [...] a rendere la nostra vita degna di essere vissuta” (Nuvolati 2007, 106). Il potenziamento del trasporto deve seguire di pari passo la crescita economica della metropoli per salvaguardare la distribuzione di beni e servizi.

Come si è visto in precedenza, il viaggio può essere anche un'occasione per scoprire l'alterità e per approfondire culture con cui confrontarsi per evidenziare nuovi tratti della propria individualità. Il sapere e il viaggio si allineano per donare una visione non superficiale dei luoghi che vengono esplorati e quindi realmente conosciuti. Ciò che contraddistingue il viaggio quotidiano sul suolo urbano è la rinuncia a una contemplazione piena che cede il posto a un'osservazione rapida dovuta alla fretta dell'uomo e alla velocità dei mezzi che veicolano i cittadini da un punto all'altro della metropoli. La conoscenza risulta dunque frammentata e mai registrata, dato che non c'è motivo di archiviare situazioni personali che vanno rivissute costantemente giorno dopo giorno. Il motivo dell'incontro con l'altro si modifica di conseguenza: gli individui metropolitani in continuo movimento avranno poco tempo per approfondire la conoscenza di altre persone e saranno perciò costretti a presentarsi in maniera falsata e frettolosa: "ne scaturisce la tentazione di presentarsi in modo enfatico, concentrato e il più possibile caratteristico, mentre quella tentazione risulta molto meno forte nei casi in cui ci si vede più spesso e per più tempo, e quindi si riesce comunque a trasmettere alla controparte un'immagine precisa della propria personalità" (Simmel 2020, 415).

I luoghi urbani, grazie ai viaggi quotidiani dei cittadini che si muovono per le loro esigenze, vengono caricati di rilevanza per la loro percorribilità e per la facile raggiungibilità. Questi pregi nascono dal rapporto sempre più intenso che si crea tra il viaggiatore e il mezzo di trasporto utilizzato: treni, autobus, metropolitane e automobili diventano oggetti della quotidianità con cui diventa obbligatorio relazionarsi. L'impatto di questi elementi (dall'Ottocento segnato dall'industrializzazione in poi) sarà decisivo per modificare gli assetti urbani ma anche l'immaginario collettivo e la vita pubblica dei cittadini.

Il mezzo di trasporto pubblico riproduce un viaggio che si costruisce interamente lungo i percorsi interessati dalla vita sociale. Ogni strada, indirizzo commerciale o sede lavorativa attraversata rappresenta un elemento di aggregazione umana che delinea itinerari conosciuti e lontani dai tratti tipici del viaggio eroico, avventuroso e imprevedibile.

I contesti abitativi diventano luoghi di partenze e ritorni quotidiani: i cittadini escono di casa e si dirigono verso i luoghi di lavoro, per poi tornare nuovamente nelle loro abitazioni innescando un meccanismo che produce noia e omologazione. *L'ubicazione del bene* di Giorgio Falco è un testo che raccoglie numerosi racconti inseriti in una realtà urbana che mette in evidenza la mediocrità umana e l'avvicinarsi di esperienze sempre uguali e mai esaltanti. Così come il mezzo di trasporto pubblico non può deviare dai circuiti prestabiliti, anche le

vite dei personaggi sembrano modellarsi entro i confini di una dimensione urbana fatta su misura per l'uomo che non ricerca emozioni forti ma tenta solamente di sopravvivere:

ubicato nella zona sud ovest della provincia di Milano, lungo la Strada Statale 494, e più precisamente nel lembo di terra tra Vermezzo e Abbiategrasso, Cortesforza è un comune di 1574 abitanti [...] situato a 101 metri sul livello del mare. La superficie è di 3,9 chilometri quadrati. Cortesforza è un piccolo comune che negli ultimi due decenni ha avuto uno sviluppo residenziale costante ma coerente e contenuto, grazie al quale ha mantenuto la sua principale peculiarità: un centro abitato a misura d'uomo (Falco 2009, 17).

Chi prova a sottrarsi all'esistenza grigia e banale della quotidianità cittadina viene imprigionato in un altro mondo, quello del fallimento e della malattia: uscire dagli schemi, ricercare la felicità autentica e fuggire da contesti sterili e inappaganti sono rischi che annullano la sicurezza di una vita organizzata e influenzata dagli obblighi della società:

lui si alza per andare alla stampante, riceve una telefonata al suo interno, il capo lo chiama dalla macchina mentre torna a casa, per controllarlo. [...] Le notizie radiofoniche parlano di sport ma gli ricordano che ha dimenticato la stampa dell'articolo. Domattina, se arriva presto, forse la troverà nella vaschetta. Ogni mattina capita così: decine di fogli stampati il giorno precedente, dimenticati per qualsiasi motivo, abbandonati e nemmeno letti, solo stampati, come se quei brevi impulsi individuali fossero una forma di resistenza vana, un inespresso sentimento collettivo, la vitalità inconcludente frutto di un desiderio notturno (Falco 2009, 62).

Il viaggio con i mezzi pubblici si caratterizza per una costante alterazione dello spazio circostante che viene attraversato in maniera fulminea. L'osservazione si sofferma su unità geografiche che sono tasselli di ciò che possiamo definire un paesaggio, ovvero un luogo che va pienamente vissuto attraverso i sentimenti personali e la contemplazione:

un colpo d'occhio panoramico o l'orizzonte effimero nel quale abbracciamo una serie di oggetti non sono ancora di per sé un paesaggio, ma tutt'al più sono materia grezza in vista di un paesaggio, un po' come una serie di libri non è ancora una biblioteca, ma lo diventa quando un certo concetto investe quei volumi, li unifica e conferisce loro una forma (Simmel 2020, 332).

L'automobile, invece, si libera dai vincoli della percorribilità programmata e diventa strumento per l'autonomia individuale. Tuttavia, la città postindustriale caotica e congestionata evidenzia un contrasto tra il sogno comune di mobilitarsi comodamente con i propri ritmi e la parvenza di libertà generata da una realtà contraddistinta da imbottigliamenti e incidenti stradali.

Il tema della libertà apparente, inserito in un contesto caratterizzato dal progresso tecnologico, viene espresso nel romanzo *Il fu Mattia Pascal* di Pirandello. Il protagonista Adriano Meis si aggira per le vie di Milano, colme di mezzi di trasporto innovativi e cittadini che si accalcano per raggiungere le fermate di tram e autobus più vicine: “mi sentivo sperduto tra quel rimescolio di gente. E intanto il frastuono, il fermento continuo della città m'intronavano [...]. Perché tutto questo stordimento di macchine? E che farà l'uomo quando le macchine faranno tutto? Si accorgerà allora che il così detto progresso non ha nulla a che fare con la felicità?” (Pirandello 2015, 720). Meis vive una condizione di estraneità e osserva criticamente il mondo moderno che sembra ritrovare la felicità unicamente nel progresso e nelle macchine. Questo stesso strapotere tecnologico è ciò che Pirandello descrive come una gabbia che imprigiona la natura, e il dialogo tra l'uomo e i simboli del paesaggio incontaminato sembra non essere più possibile, dato che la meccanizzazione ha creato differenze troppo grandi tra l'individuo e la realtà circostante. L'ingabbiamento della natura, succube della tecnologia, ma anche quello dell'uomo inserito in una società schiavizzata dalle illusioni del progresso, vengono messi in evidenza nel dialogo tra Adriano Meis e un canarino in gabbia:

là, in un corridojo, sospesa nel vano d'una finestra, c'era una gabbia con un canarino. [...] Gli rifacevo il verso con le labbra, ed esso veramente credeva che qualcuno gli parlasse [...]. Ebbene, a pensarci, non avviene anche a noi uomini qualcosa di simile? Non crediamo anche noi che la natura ci parli? E non ci sembra di cogliere un senso nelle sue voci misteriose, una risposta, secondo i nostri desiderii, alle affannose domande che le rivolgiamo? (Pirandello 2015, 721).

Capitolo IV: L'identità del flâneur e l'analisi urbana in *Marcovaldo* e *Palomar* di Italo Calvino

Nei prossimi due capitoli vorrei individuare le tematiche precedentemente approfondite all'interno dell'analisi di due opere di Italo Calvino, *Marcovaldo* e *Palomar*, in cui gioca un ruolo fondamentale il rapporto complesso tra il cittadino e la realtà in cui è calato.

Il libro *Marcovaldo* è stato pubblicato per la prima volta nel 1963 e contiene venti novelle, ognuna delle quali è associata ad una stagione dell'anno. Si comincia con *Funghi in città*, ambientata in primavera, per poi proseguire il ciclo e ripeterlo cinque volte. Le brevi storie uscirono inizialmente nel giornale *L'Unità*, per poi essere raccolte nel 1958 nell'opera *I racconti*. In seguito, l'autore decise di scrivere nuove novelle che raccontassero la vita e le sventure di Marcovaldo e di integrarle quindi con quelle già pubblicate, dando vita al volume qui analizzato:

il personaggio di Marcovaldo avrebbe potuto nascere dalla costola della sezione cosiddetta picaresca della raccolta del 1949 *Ultimo viene il corvo*. Quella in cui un'umanità variopinta di gente reietta e miserabile s'ingegna per rimanere a galla nel caos del dopoguerra, praticando l'arte dell'arrangiarsi. [...] Ogni loro avventura si svolge intorno ai bisogni primari, alla lotta per le risorse materiali (Serra 2018, 264).

La sofferenza postbellica e il tema dell'emarginazione sociale si mescolano alla necessità di confrontarsi con la realtà urbana circostante che muta sempre più radicalmente tra gli anni Cinquanta e Sessanta, divenendo la sede privilegiata del consumismo sfrenato e del capitalismo:

il contesto storico-sociologico in cui la favola quotidiana di Marcovaldo s'ambientava era decisamente cambiato, forzandola a passare da una 'divagazione in chiave comico-melancolica in margine al neorealismo', sul tema della più elementare lotta alla vita, a una più attuale rappresentazione satirica della civiltà dei consumi (Serra 2018, 270).

Il protagonista di questi racconti è sempre Marcovaldo, uomo di città che rifiuta le logiche di una dimensione inospitale, fredda, manovrata dalla tecnologia e dal consumo, e capace di annientare il mondo arcaico e naturale in cui una simbiosi tra uomo e ambiente era ancora possibile. L'incomprensione di Marcovaldo nei riguardi della città, intesa come entità che ha

spazzato via la serenità degli spazi verdi in nome di una vuota supremazia industriale, ci permette di individuare già delle caratteristiche comuni tra il protagonista e la figura del flâneur: quest'ultimo è solito intercettare le criticità di un mondo che ha fatto del materialismo e dell'utilitarismo le sue bandiere. Marcovaldo, nella stessa maniera, non accetta ciecamente il suo status privilegiato di cittadino lavoratore, ma ricerca un'alternativa alla grigia e neutrale esistenza del quotidiano.

Il flâneur è un individuo vago e sfuggevole che contempla la bellezza di ciò che molti considerano banale. Le sue passeggiate urbane gli permettono di esplorare luoghi nascosti che evocano ricordi e fantasie, in totale solitudine e mosso da una carica interiore che difficilmente può essere spiegata e controllata. L'anonimato che lo contraddistingue lo porta a dissolversi all'interno della folla di cittadini, e i suoi contorni diventano sempre più indefiniti, mescolandosi con tutto ciò che attraversa. Solo grazie a questa immersione senza filtri il flâneur è in grado di vivere pienamente, e perciò comprendere, il suolo urbano ricco di contraddizioni e problematiche.

Le caratteristiche di Marcovaldo vengono solamente accennate, non è presente una descrizione minuziosa dei tratti fisici e psicologici, al contrario il minimalismo utilizzato da Calvino evidenzia la possibilità di individuare nel protagonista le peculiarità del cittadino qualunque che diventa un originale conoscitore della realtà urbana: “non conosce il lusso di una caratterizzazione individuale e tridimensionale, ma solo caricaturale e di gruppo” (Serra 2018, 264). Il flâneur ambisce a ricercare la meraviglia che si cela dietro l'ordinario, e lui stesso vuole presentarsi come un essere comune che esplora il mondo attraverso azioni semplici e alla portata di tutti:

aveva questo Marcovaldo un occhio poco adatto alla vita di città: cartelli, semafori, vetrine, insegne luminose, manifesti, per studiati che fossero a colpire l'attenzione, mai fermavano il suo sguardo che pareva scorrere sulle sabbie del deserto. Invece, una foglia che ingiallisse su un ramo, una piuma che si impigliasse ad una tegola, non gli sfuggivano mai: non c'era tafano sul dorso d'un cavallo, pertugio di tarlo in una tavola, buccia di fico spiacciata sul marciapiede che Marcovaldo non notasse, e non facesse oggetto di ragionamento, scoprendo i mutamenti della stagione, i desideri del suo animo, e le miserie della sua esistenza (Calvino 2018, 3).

Marcovaldo e il flâneur, dunque, vestono i panni dell'uomo che tenta di esperire i luoghi urbani con naturalezza e originalità, senza il desiderio di cavalcare l'onda del successo e della fama, rimanendo quindi unico per la sua individualità e non per la notorietà e l'estro artistico. L'imperativo del flâneur è la soggettivizzazione che trasmuta i luoghi in paesaggi esperiti; lo stesso Calvino realizza nella sua opera una descrizione urbana che assimila la realtà all'impulso interiore:

all'inizio è una situazione [...] reale: ma tale realtà appare subito troppo viva e impressiva, troppo bruciante, opprimente o mutila per rimanere un semplice dato. Essa involge nel suo medesimo porsi un impulso soggettivo, sia un fremito del sentimento, o un disagio esistenziale già prossimo a divenire idea, che la carica di tensione, modificandola [...] nei termini di una moralità (Barenghi 2007, 37).

Questo processo caratterizza la costruzione delle novelle di *Marcovaldo*, che diventano così un connubio tra narrazione fiabesca e realismo urbano. Calvino vuole trattare il paradosso che emerge dalle vicende di un personaggio che non è in grado di trovare il suo posto nel mondo moderno fatto di strade e palazzi, e per questo viene costretto a superare delle prove scelte dalla città stessa, antagonista dell'eroe: "la letteratura per ragazzi e quanto le gravita intorno [...] offre personaggi e casi paradossali, ed è proprio questo paradosso ad attirare in primis la sua attenzione. [...] Si tratta di personaggi tipicamente fiabeschi, sempre in lotta con la natura" (Deidier 2004, 43).

Si evidenzia proprio nei luoghi abitati da Marcovaldo la scelta di Calvino di ridimensionare il potenziale magico e fantastico della fiaba, dato che urge in lui la necessità di raccontare il vasto e complesso mondo della metropoli moderna: "l'impegno culturale, la fede di operare sulla realtà, l'esigenza di immettere nella pagina quanto più è possibile della vita degli uomini, la volontà appassionata di testimoniare degli avvenimenti [...], costringono Calvino a spezzare la sua tensione verso la fantasia pura, anche affrontando uno stile composito e spurio" (Pescio Bottino 1967, 13).

La fiaba, dunque, è ciò che nella città appare invisibile, mai palpabile; rappresenta il mondo antico dei ricordi e quello fantastico e irrealizzabile dell'immaginazione, così agognati dal flâneur e dallo stesso Marcovaldo, e così aspramente in conflitto con la tecnologia e il progresso: "la fiaba [...] è la sintesi per immagine di un mondo che va morendo, quello della natura, e di un altro che va acquistando sempre più estensione nella nostra vita e nei nostri occhi, quello dell'industria" (Pescio Bottino 1967, 64).

La libertà e il desiderio di solitudine che caratterizzano il flâneur si insinuano nella descrizione del protagonista delle venti novelle: “nella sua condizione di solitudine estrema, Marcovaldo incarna lo scacco cui la ragione perviene attraverso il suo progressivo affermarsi come modello interpretativo e costruttivo totalizzante” (Deidier 2004, 30); l’esplorazione è dettata dal bisogno di isolarsi, per poi calare la sua interiorità e immaginazione nei luoghi attraversati. Il racconto *La città smarrita nella neve* mostra il valore della libertà individuale intesa come elemento capace di evocare scenari irreali sulla base di ciò che si vive e si osserva:

andò al lavoro a piedi; i tram erano fermi per la neve. Per strada, aprendosi lui stesso la sua pista, si sentì libero come non s’era mai sentito. Nelle vie cittadine ogni differenza tra marciapiedi e carreggiata era scomparsa, veicoli non ne potevano passare, e Marcovaldo, anche se affondava fino a mezza gamba ad ogni passo e si sentiva infiltrare la neve nelle calze, era diventato padrone di camminare in mezzo alla strada (Calvino 2018, 18).

La città in cui vive Marcovaldo è sommersa dalla neve, diventa quasi invisibile agli occhi di chi già sta immaginando cosa potrebbe esserci al suo posto: “la città nascosta sotto quel mantello chissà se era sempre la stessa o se nella notte l’avevano cambiata con un’altra? Chissà se sotto quei monticelli bianchi c’erano ancora le pompe della benzina, le edicole, le fermate dei tram o se non c’erano che sacchi e sacchi di neve? Marcovaldo camminando sognava di perdersi in una città diversa” (Calvino 2018, 19). La scelta cromatica di Calvino permette probabilmente una più efficace valorizzazione del potenziale dell’immaginazione dell’individuo, il quale apre attraverso il bianco della neve scenari irrealizzabili: “il bianco è il colore del possibile, della luce, spazio della possibilità, è il colore assoluto” (Belpoliti 2006, 314).

Proprio l’azione del camminare, strumento irrinunciabile del flâneur, permette l’immersione senza filtri in un mondo che impone direzioni e mete. Il racconto *La città tutta per lui* descrive l’ambiente urbano estivo, ricco di spazi semivuoti che attraggono Marcovaldo, solo e mosso dal desiderio di camminare e quindi percorrere i luoghi che solitamente vengono attraversati da autisti e individui frenetici: “uscì a camminare per il centro, la mattina. S’aprivano larghe e interminabili le vie, vuote di macchine e deserte; [...] per tutto l’anno Marcovaldo aveva sognato di poter usare le strade come strade, cioè camminandoci nel mezzo: ora poteva farlo, e poteva anche passare i semafori col rosso, e attraversare in diagonale, e fermarsi nel centro delle piazze” (Calvino 2018, 102).

L'autore, dunque, crea un individuo capace di raccogliere attraverso le sue azioni le macerie di un mondo nuovo, ricostruito grazie alla libertà, alla solitudine e al moto lento. La società mostra solo il visibile, e il cittadino è mosso da un pessimismo che lo induce a denunciare la sua prigionia, ma nello stesso modo lo rende attivo grazie al recupero della fantasia: il pessimismo di Calvino [...] mira a scuotere il torpore delle intelligenze e dei sentimenti che si cristallizzano sui dati di fatto, che cioè non riescono a immaginare e progettare un mondo diverso, più giusto e razionale” (Bonura 2018, 126). Lo scrittore non dà sfumature politiche al suo personaggio, non lo riempie di ideali da seguire, ma semplicemente lo lega ad avventure che sembrano partorite dalla brillante creatività di un giovane fantasioso: “le disavventure di Marcovaldo hanno l'arioso ritmo della fantasia, si seguono con interesse, con passione, con profonda partecipazione, senza che alcuno si chieda mai se il personaggio posseda un preciso ideale da comunicare” (Bonura 2018, 127).

Il flâneur, camminando e osservando, raccoglie gli indizi che permettono l'interpretazione del suolo urbano. Anche Marcovaldo intercetta gli elementi che sono in grado di portarlo alla risoluzione di un enigma, o di un problema da superare, assumendo il ruolo di un investigatore; la sua fame di sapere, però, porterà spesso lo sfortunato protagonista a un epilogo infelice: la novella *Il piccione comunale* inizia con la brillante idea di Marcovaldo di seguire il volo delle beccacce, e di individuare il luogo dei cacciatori intenti a colpire gli uccelli; quelli che non verranno raccolti dagli uomini, rimarranno a terra, e verranno dunque presi astutamente dal protagonista che porterà qualcosa da mangiare ai suoi figli:

pure, una volta, un volo di beccacce autunnali apparve nella fetta di cielo d'una via. E se ne accorse solo Marcovaldo, che camminava sempre a naso in aria. Era su un triciclo a furgoncino, e vedendo gli uccelli pedalò più forte, come se andasse al loro inseguimento, preso da una fantasticheria di cacciatore, sebbene non avesse mai imbracciato altro fucile che quello del soldato (Calvino 2018, 15).

L'idea iniziale si traduce in un nulla di fatto, dato che l'unico bottino portato a tavola sarà un magro piccione. Probabilmente, i ripetuti insuccessi che hanno un'origine nell'individuazione di un elemento osservato in città, definiscono la complessità che si cela dietro l'interpretazione del fenomeno urbano anch'esso criptico e difficilmente descrivibile.

Una volta isolato, Marcovaldo ritrova quell'ozio che gli permette di posare lo sguardo su ciò che lo circonda; la tranquillità induce alla riflessione, e quindi all'evidenziazione di un

contrasto tra la serenità ritrovata negli ambienti scoperti in solitaria, e la monotona esistenza in casa: “l’umorismo di Marcovaldo nasce in un mondo in cui le presenze alienanti della città e della civiltà industriale si scontrano con un individuo [...] che invece anela segretamente ad una perfetta integrazione nella natura” (Zangrilli 1984). Questo stesso bisogno di integrazione induce a riflettere sul legame tra il mito del “buon selvaggio” e la figura di Marcovaldo, così in sintonia con la natura e invece incline a rifiutare le imposizioni della società. La comicità del personaggio traspare proprio nella sua autenticità di essere pacifico e ingenuo non ancora sedotto e dominato dalle leggi del mondo urbano, e perciò diverso dal cittadino comune:

se è d’autunno e c’è sole, sceglie i posti dove arriva qualche raggio; le foglie rosse e lucide che cadono dagli alberi gli fanno da salvietta; le bucce di salame vanno a cani randagi che non tardano a divenirgli amici; e le briciole di pane le raccoglieranno i passeri, un momento che nel viale non passi nessuno. Mangiando pensa: ‘perché il sapore della cucina di mia moglie mi fa piacere ritrovarlo qui, e invece a casa tra le liti, i pianti, i debiti che saltano fuori a ogni discorso, non mi riesce di gustarlo?’ (Calvino 2018, 35).

Anche il flâneur viene spesso definito un emarginato, un conoscitore privilegiato che contempla gli angoli nascosti della città con un fare defilato e consapevole del fatto che la sua anima provocatoria non è accettata dai cittadini comuni, troppo lontani dal suo modo di essere. In *Marcovaldo* appare proprio la difficoltà di interagire con un mondo urbano che realizza l’identità dell’uomo ma produce in lui un forte senso di smarrimento: “non è che la ripresa, in chiave grottesca o fiabesca, come la si voglia giudicare, della tematica della emarginazione o della impossibile integrazione di un’umanità degradata sociologicamente, psicologicamente e fisiologicamente in un universo di rapporti che non le appartiene” (Bonura 2018, 41).

Marcovaldo gira per la città, osserva e riflette: queste tre azioni rispecchiano fedelmente l’operato del flâneur, il quale percepisce gli stimoli della città e si fa trasportare dalla curiosità per quegli aspetti che nella frenesia cittadina passano inosservati: “un giorno, sulla striscia d’aiola d’un corso cittadino, capitò chissà donde una ventata di spore, e ci germinarono dei funghi. Nessuno se ne accorse tranne il manovale Marcovaldo che proprio lì prendeva ogni mattina il tram” (Calvino 2018, 3). Lo sguardo di Marcovaldo si posa su elementi infinitesimali che spesso evidenziano il desiderio di sopravvivere in un ambiente a loro ostile: in un mondo governato dall’industria e dall’uso massiccio della tecnologia, la natura cerca di

comunicare prima di esalare l'ultimo respiro. Gli spazi non artificiali vengono corrotti e infine annullati dal paesaggio grigio e pronto a rispondere alle esigenze materiali dell'uomo. I valori naturali diventano marginali e relegati in angusti spazi che solo Marcovaldo sembra investire di fascino e rilevanza: "l'inverno se ne andò e si lasciò dietro i dolori reumatici. Un leggero sole meridiano veniva a rallegrare le giornate, e Marcovaldo passava qualche ora a guardar spuntare le foglie, seduto su una panchina, aspettando di tornare a lavorare" (Calvino 2018, 24). Il tema del paesaggio incontaminato che lentamente scompare per essere inglobato dall'urbano sembra associarsi all'esaurimento dell'interstizio urbano, spesso sconosciuto ai più e valorizzato proprio dal flâneur. Così come la natura, anche la periferia urbana vuole dare il proprio messaggio prima di cadere vittima del centro, e ciò accade dunque negli ultimi attimi di vita, quando le forze si affievoliscono ma il potere evocativo giunge al culmine.

L'interstizio urbano e gli spazi verdi e naturali evidenziano la possibilità di esperire i luoghi della città in maniera autentica e profonda. Il flâneur non si ferma allo strato superficiale delle cose ma la sua osservazione mira a descrivere la realtà con la lente d'ingrandimento, definendo una complessità e una liricità che non competono al cittadino comune. Anche Marcovaldo tenta di valorizzare quella bellezza che viene nascosta dall'apparente meraviglia generata, per esempio, dagli impianti pubblicitari, i quali nascono con il solo scopo di attirare i compratori: "il linguaggio della pubblicità [...] si può definire come la quintessenza del 'linguaggio' capitalistico, il quale parla una sola lingua, o meglio emette un solo messaggio: 'comprate e siate felici'" (Bonura 2018, 124). Ne è un esempio l'incipit della novella *Luna e Gmac*: "la notte durava venti secondi, e venti secondi il GNAC. Per venti secondi si vedeva il cielo azzurro variegato di nuvole nere, la falce della luna crescente dorata, sottolineata da un impalpabile alone, e poi stelle che più le si guardava più infittivano la loro pungente piccolezza, fino allo spolverio della Via Lattea" (Calvino 2018, 76). Lo GNAC rappresenta la luce artificiale di una scritta pubblicitaria che contrasta con la luminosità originale della notte, contemplata attraverso una descrizione lirica e ricercata. Calvino, attraverso il suo personaggio semplice, scarta tutti gli elementi urbani che neutralizzano l'essenza incontaminata della città; una volta che la diretta e superflua comunicazione pubblicitaria viene messa all'angolo, è possibile intravedere un linguaggio fine ed elaborato, messo in rilievo proprio grazie alla semplificazione descrittiva che annulla per qualche istante gli spazi della banalità:

è l'operazione che gli è propria, quella con cui lo scrittore scarta l'ovvio e ricerca immediatamente l'angolo visuale con cui la cosa sempre vista non è mai stata realmente vista. Lo scarto è lo scatto del suo punto di vista. Il 'saper semplificare', antidoto antimanagerista che la sua prosa contiene sempre, è il modo per padroneggiare la proliferazione del molteplice (Belpoliti 2006, 196).

Il metodo del flâneur consiste proprio nella ricerca casuale e frammentaria, che attinge dalla realtà ed evidenzia valori che stimolano la fantasia e l'intelletto. In quest'opera Calvino, nello stesso modo, riduce la complessità del mondo urbano mettendo in luce solo semplici dettagli, manifestazioni interiori che si sedimentano sui luoghi per renderli spazi realmente conosciuti: "due sono dunque per Calvino le vie attraverso cui il mondo non scritto può diventare mondo scritto: quella del tentativo di esaurire la letteratura per addizione, che consiste nello scrivere tutto il mondo, e quella invece sottrattiva, che consiste nel lasciare spazio alle manifestazioni casuali, temporanee, frammentarie del mondo non scritto" (Belpoliti 2006, 103).

Marcovaldo, con il suo profilo indefinito e mai approfondito nel dettaglio, rispecchia i canoni del cittadino qualunque, così come il flâneur, abile critico e osservatore del mondo che però veste i panni dell'uomo normale che riflette e si fa trasportare dalla bellezza delle cose trascurate. Anche la città, nell'opera di Calvino, assume le caratteristiche di un territorio indeterminato: non si è certi nemmeno di quale sia il nome, o di quale sia la sua precisa collocazione geografica. Si sa che è un ambiente urbano classico, con case, aziende e negozi, esattamente come tutti i paesaggi metropolitani che si possono incontrare in giro per il mondo. Nel racconto *L'aria buona*, Marcovaldo porta la sua famiglia in collina per una gita, e proprio da quei luoghi remoti il protagonista osserva la città grigia e spenta, in cui anche l'aria che si respira è contaminata dagli effetti del lavoro industriale:

salirono fin quasi sulla cresta della collina. A una svolta, la città apparve, laggiù in fondo, distesa senza contorni sulla grigia ragnatela delle vie. [...] Allora lo prese la tristezza di dover tornare laggiù, e decifrò nell'aggrumato paesaggio l'ombra del suo quartiere: e gli parve una landa plumbea, stagnante, ricoperta dalle fitte scaglie dei tetti e dai brandelli di fumo sventolanti sugli stecchi dei fumaioli (Calvino 2018, 45).

La descrizione sommaria dei luoghi in cui il protagonista vive le sue avventure evidenzia la necessità dell'autore di rappresentare la città industriale tipica, dove tipici e neutrali sono anche gli avvenimenti quotidiani di chi vive senza passione e curiosità questo stesso sistema:

Marcovaldo un sabato pomeriggio esplorava le rive del fiume, cercando un posto di rena asciutta e soleggiata. Ma dove c'era rena, il fiume era tutto un gracchiare di catene arrugginite; draghe e gru erano al lavoro: macchine vecchie come dinosauri che scavavano dentro il fiume e rovesciavano enormi cucchiainate di sabbia negli autocarri delle imprese edilizie fermi lì tra i salici (Calvino 2018, 29).

Negli anni Cinquanta, Calvino decise di proporre alla televisione una serie di puntate comiche che avrebbe avuto come protagonista proprio il buffo Marcovaldo: “il progetto contemplava una sfilza di episodi con un unico protagonista, che fossero a mezzo ‘tra i lazzi d’un Arlecchino’ e le ‘gags delle comiche del cinema muto’; ogni episodio prevedeva un’unità di luogo con scenari essenziali (per esempio un albero, una panchina, una quinta di casa con finestre)” (Serra 2018, 267). È interessante notare come l’ambientazione urbana basilare sia rimasta anche nel volume completo delle novelle uscito nel 1963, forse proprio per sottolineare gli aspetti già prima citati. A questi si può aggiungere l’interesse a mantenere intatta l’essenzialità tipica della fiaba, che come scritto in precedenza si mescola alle impressioni reali e quotidiane della vita metropolitana: “la fiaba presuppone una selezione preliminare severissima, nel congestionato continuum del reale, di fattori significanti: dal vaglio fiabesco si salvano solo i gesti, gli oggetti, gli accadimenti funzionali rispetto al decorso drammatico” (Barenghi 2007, 56).

L’autore sottolinea, attraverso il suo personaggio, la necessità di non farsi inglobare da ciò che la città produce, ovvero la fede cieca nei confronti del nuovo che avanza, l’allontanamento dai valori della riflessione e del ricordo del passato, l’alienazione e il servilismo nei contesti lavorativi, e l’annullamento della propria interiorità catturata dalla massa. Per sfuggire a tutto questo il protagonista ricerca un altrove, uno spiraglio che faccia intravedere una luce differente, così come il flâneur, sempre mosso dell’esigenza di captare i segnali di un mondo autentico sommerso da quello vuoto e superficiale:

andando ogni mattino al suo lavoro, Marcovaldo passava sotto il verde d’una piazza alberata, un quadrato di giardino pubblico ritagliato in mezzo a quattro vie. Alzava l’occhio tra le fronde degli ippocastani, dov’erano più folte e solo lasciavano dardeggiare

gialli raggi nell'ombra trasparente di linfa, ed ascoltava il chiasso dei passeri stonati ed invisibili sui rami. A lui parevano usignoli; e si diceva: «oh, potessi destarmi una volta al cinguettare degli uccelli e non al suono della sveglia e allo strillo del neonato Paolino e all'inveire di mia moglie Domitilla!» Oppure: «oh, potessi dormire qui, solo in mezzo a questo fresco verde e non nella mia stanza bassa e calda; qui nel silenzio, non nel russare e parlare nel sonno di tutta la famiglia e correre di tram giù nella strada» (Calvino 2018, 7).

La natura rappresenta un'alternativa alla monotonia generata dagli spazi urbani funzionali, così come il periferico permette di raccontare storie autentiche e marginali che verrebbero dimenticate, e non diverrebbero dunque testimonianza dell'essenza più profonda e antica della metropoli. La dimensione naturale, però, rischia di farsi inglobare dalla città, entità governata dall'uomo che ha preso il sopravvento e ha così esercitato la sua influenza per modificare a suo piacimento la realtà circostante. Il viaggio del flâneur tende a denunciare la falsa supremazia dell'individuo che vincola gli spazi scoperti alla possibilità di soddisfare i suoi bisogni. Per questo motivo, i problemi metropolitani vengono portati in superficie per decifrare le contraddizioni di un mondo che corrompe e inquina gli elementi della terra che da sempre hanno mantenuto in vita l'uomo.

L'impatto dell'industrializzazione ha comportato una serie di problematiche ambientali e di salute che spesso diventano uno spunto per le riflessioni del flâneur. In alcune novelle, come per esempio *Dov'è più azzurro il fiume*, Marcovaldo sottolinea questi stessi aspetti:

era un tempo in cui i più semplici cibi racchiudevano minacce insidie e frodi. Non c'era giorno in cui qualche giornale non parlasse di scoperte spaventose nella spesa del mercato: il formaggio era fatto di materia plastica, il burro con le candele steariche, nella frutta e verdura l'arsenico degli insetticidi era concentrato in percentuali più forti che non le vitamine, i polli per ingrassarli li imbottivano di certe pillole sintetiche che potevano trasformare in pollo chi ne mangiava un cosciotto. Il pesce fresco era stato pescato l'anno scorso in Islanda e gli truccavano gli occhi perché sembrasse di ieri (Calvino 2018, 72).

I prodotti coltivati nei terreni contaminati delle città industriali diventano l'esatto opposto di quello che dovrebbero rappresentare come elementi genuini e benefici.

Tutto questo viene evidenziato con maggiore enfasi nella novella *Il coniglio velenoso*, in cui Marcovaldo e la sua famiglia tentano in una serie di azioni tragicomiche di catturare un pericoloso coniglio infetto che poco prima stavano per cucinare:

era successo che una camionetta della polizia aveva attraversato la città, gridando da un altoparlante: ‘attenzione attenzione! È stato smarrito un coniglio bianco dal pelo lungo, affetto da una grave malattia contagiosa! Chiunque lo rintracci sappia che la sua carne è velenosa, e anche il contatto può trasmettere germi nocivi! Chiunque lo veda lo segnali al più vicino posto di polizia, ospedale o caserma dei pompieri!’ (Calvino 2018, 62).

La presenza di una fauna minacciosa mostra i problemi del mondo umano che lotta per salvaguardarsi, ma in realtà rovina la dimensione naturale che è parte integrante della città abitata dagli uomini: “non può stupire del resto che Calvino avverta la presenza dell’umano essenzialmente nei punti d’attrito (anziché di sofferta mescolanza) con il non-umano, quando l’urto fra i due termini è esplicito e provoca stridori e scintille” (Barengi 2007, 53).

L’ecosistema soffre e si scontra con il devastante impatto dell’inquinamento generato dalle fabbriche: nella novella *Fumo, vento e bolle di sapone*, si evidenzia la perenne sfida tra il mondo ormai soffocato e fragile e quello industrializzato e nocivo. Dopo aver riversato del detersivo in acqua, i figli di Marcovaldo scoprono una città in cui le bolle di sapone prodotte sembrano danzare in aria quasi per magia, scontrandosi per l’appunto con il nero fumo industriale: “dalle loro ciminiere, le fabbriche avevano cominciato a buttar fuori fumo nero come ogni mattino. E gli sciami di bolle s’incontravano con le nubi di fumo e il cielo era diviso tra correnti di fumo nero e correnti di schiuma iridata, e in qualche mulinello di vento pareva che lottassero, e per un momento, un momento solo, parve che la cima dei fumaioli fosse conquistata dalle bolle” (Calvino 2018, 101).

Calvino, per mezzo della sua opera, delinea un personaggio che assorbe le conseguenze negative dello smantellamento della primitiva natura rigogliosa, rimpiazzata dalle macchine e dalla loro tossicità: “favola sì, opera forse minore sì, ma anche impegnata a sviscerare le ragioni storiche per cui l’uomo di Rousseau si è ridotto a una sorta di fantasma svagato e sognante, come è appunto Marcovaldo. L’armonia natura-uomo-storia è naufragata in un mare di cemento e in fiumi di detersivi schiumosi” (Bonura 2018, 79). Così come il flâneur, Marcovaldo denuncia i paradossi urbani che emergono nella sua stessa esistenza contraddittoria.

La città industriale condanna spesso l'uomo che subisce il proprio lavoro: la fatica fisica, l'alienazione generata dalla serialità di movimenti inseriti in turni lavorativi estenuanti, spesso accompagnati da misere retribuzioni, sono i problemi di un sistema urbano che necessita di sempre maggiore manovalanza. Gli stessi prodotti che escono dalle fabbriche assorbono la neutralità dei gesti degli operai, non più scelti per l'estro artistico o per il gusto personale ma per la flessibilità e il livello di sopportazione. L'industria sopprime l'interiorità del lavoratore e la qualità unica e irripetibile dell'oggetto, ormai lontano dai canoni dell'artigianato.

Il tema dell'anonimato, che determina un ridimensionamento del potenziale interiore del lavoratore inerme e succube dell'azienda, viene espresso nel racconto *La pioggia e le foglie*, in cui si delinea il rapporto simbolico tra Marcovaldo e la pianta da ufficio che deve curare:

in ditta, tra le altre varie incombenze, a Marcovaldo toccava quella d'innaffiare ogni mattina la pianta in vaso dell'ingresso. Era una di quelle piante verdi che si tengono in casa, con un fusto diritto ed esile da cui si staccano, da una parte e dall'altra, su lunghi gambi foglie larghe e lucide: insomma, una di quelle piante così a forma di pianta, con foglie così a forma di foglia, che non sembrano vere (Calvino 2018, 82).

La pianta descritta da Calvino non ha in sé quei segni particolari che potrebbero contraddistinguerla dal resto delle piante, così diverse tra loro; al contrario rappresenta il prototipo comune, così come il manovale protagonista si definisce come un lavoratore uguale a tutti gli altri, un numero della lista di impiegati: “la pianta (così, semplicemente, essa era chiamata, come se ogni nome più preciso fosse inutile in un ambiente in cui a essa sola toccava di rappresentare il regno vegetale) era entrata nella vita di Marcovaldo tanto da dominare i suoi pensieri in ogni ora del giorno e della notte” (Calvino 2018, 83).

L'azienda in cui Marcovaldo lavora sembra in parte assumere le caratteristiche negative sopra citate: il lettore mai riuscirà a capire cosa essa fabbrichi, e quindi venda. Il protagonista carica e scarica per otto ore al giorno delle casse che contengono prodotti ignoti; non ci sono la soddisfazione e il godimento di un lavoro che porti a un risultato finale apprezzato nella sua forma, così come capita abitualmente all'interno di una catena di montaggio. L'autore sottolinea l'anonimato della produzione in serie e descrive l'azienda come entità che svilisce l'uomo e regna in maniera autoritaria sull'esistenza del cittadino lavoratore. La fatica fisica si oppone alla libertà con cui Marcovaldo dà ampio respiro ai suoi pensieri e alle sue fantasie, uniche armi utilizzate per la difesa dell'interiorità:

Calvino ci informa che Marcovaldo è un manovale non qualificato: il suo lavoro non gli impone altro che fatica bruta, [...], lasciandogli libera la mente, che lui adopera sempre come fantasia: [...] è un perfetto uomo del futuro potenziale, pronto a sperimentarsi in tutti i mestieri come l'uomo liberato postulato da Marx, pescatore o artigiano o contemplatore di stelle a seconda dei suoi bisogni, dei desideri, della stagione, delle fasi del giorno (Scarpa 2018).

Il flâneur vive in prima persona la città delle contraddizioni, in cui i problemi irrisolti vengono alla luce grazie alle passeggiate in solitudine e alle riflessioni acute che spogliano il paesaggio ed esplorano le sue criticità interne. Le novelle di Marcovaldo evidenziano le difficoltà di un mondo metropolitano in perenne conflitto con la natura, in cui gli edifici dell'uomo hanno oscurato l'antico splendore degli spazi verdi. Il tema della speculazione edilizia si innesta nel racconto *Il giardino dei gatti ostinati*:

la città dei gatti e la città degli uomini stanno l'una dentro l'altra, ma non sono la medesima città. Pochi gatti ricordano il tempo in cui non c'era differenza: le strade e le piazze degli uomini erano anche strade e piazze dei gatti, e i prati, e i cortili, e i balconi, e le fontane: si viveva in uno spazio largo e vario. Ma già ormai da più generazioni i felini domestici sono prigionieri di una città inabitabile: le vie ininterrottamente sono corse dal traffico mortale delle macchine schiacciagatti; in ogni metro quadrato di terreno dove s'apriva un giardino o un'area sgombra o i ruderi d'una vecchia demolizione ora torreggiano condomini (Calvino 2018, 106).

Il testo potrebbe mettere in risalto non solo il tema edilizio, ma anche il legame tra la furtività tipica dei felini e quella del flâneur, abile a nascondersi tra i meandri della città: “si può certo ammirare la consumata perizia del narratore che così facendo suggerisce anche l'idea dello spostamento felino, silenzioso e furtivo, tutto apparizioni fugaci e subitanee scomparse” (Barengi 2007, 41).

4.1 L'esperienza fallimentare di Marcovaldo e il viaggio avventuroso

Il protagonista delle novelle di Calvino è mosso da un costante ottimismo e dal bisogno di ricercare un equilibrio tra ambiente e uomo che non sembra più rinvenibile. Marcovaldo

osserva il mondo con l'ingenuità di un bambino, che coglie la meraviglia delle cose apparentemente futili; anche le sue speranze di trovare la serenità in una metropoli fagocitante e ostile lo rendono un personaggio che tende a mantenere la sua innocenza:

la condizione stessa dell'uomo contemporaneo sembra esigere una sorta di indefinito prolungamento della duttilità e dell'inquietudine adolescenziale: sia che la realtà appaia troppo complicata e troppo rapidamente mutevole, per consentire una pacifica e definitiva maturazione, sia che ci dimostri aspetti di ripetitività e stagnazione tali da sollecitare il recupero di una capacità di rifiuto e di una smania di rinnovamento tipicamente giovanili (Barengi 2007, 74).

Come Marcovaldo, il flâneur sviluppa una conoscenza profonda dei luoghi attraversati a piedi, che però ha origine proprio da una osservazione genuina, mai legata a logiche capitalistiche o a obiettivi concreti.

La purezza di Marcovaldo si realizza in tutte le sue esperienze cittadine, che assumono quasi le caratteristiche della favola, in cui situazioni e personaggi stravaganti si mescolano al grigiore e alla neutralità degli spazi metropolitani. Anche lo stesso utilizzo dei nomi di persona evidenzia una connotazione quasi epico-cavalleresca degli individui che il protagonista incontra: Calvino fa interagire tra loro figure caricaturali, paladini del quotidiano i cui nomi sembrano rappresentare un mondo antico o fantastico che lo stesso Marcovaldo ricerca; solo i loro epiteti sembrano possedere un'aura di magnificenza e magia, in contrasto con le reali esistenze tragicomiche: “per enfatizzare la comicità antierica del personaggio scalognato, in lotta donchisottesca con le sventure della vita quotidiana, i nomi sono altisonanti, medievali, quasi da eroi di poema cavalleresco, a cominciare dal protagonista: Marcovaldo, infatti, si chiama il gigante ucciso da Orlando nel *Morgante* del Pulci” (Serra 2018, 269). I bambini, al contrario, hanno nomi comuni, e ciò forse sottolinea il potere salvifico della loro innocenza, a cui il protagonista aspira, e sul quale l'autore riflette per proporre un messaggio ai destinatari dell'opera: solo lo sguardo fanciullesco, non ancora influenzato dagli obblighi imposti dalla società degli adulti, può esplorare autenticamente la realtà circostante: “i giovani lettori a cui Calvino intendeva rivolgersi sono insomma ragazzi desiderosi di crescere (e specularmente, il pubblico adulto a cui egli pensava doveva conservare la spregiudicata limpidezza dello sguardo e la disponibilità fantastica delle prime età)” (Barengi 2007, 205).

Questa stessa visione pura e ingenua sottolinea anche la totale influenza dei luoghi urbani sui giovani che non sanno distinguere la vera natura mai conosciuta da quella a cui sono abituati

quotidianamente: ne *Il bosco sull'autostrada*, i figli di Marcovaldo scambiano un insieme di cartelli pubblicitari per degli alberi pronti da tagliare per ricavarne legna da ardere:

ai lati dell'autostrada, i bambini videro il bosco: una folta vegetazione di strani alberi copriva la vista della pianura. Avevano i tronchi fini fini, dritti o obliqui; e chiome piatte e estese, dalle più strane forme e dai più strani colori, quando un'auto passando le illuminava coi fanali. Rami a forma di dentifricio, di faccia, di formaggio, di mano, di rasoio, di bottiglia, di mucca, di pneumatico, costellate da un fogliame di lettere dell'alfabeto (Calvino 2018, 40).

Il bosco reale perde la sua rilevanza in un mondo urbano che esercita il suo potere distruttivo, annullando le peculiarità dei luoghi di un tempo che i bambini non possono conoscere: “il bosco dei cartelloni pubblicitari in margine all'autostrada rappresenta metaforicamente la tragica situazione dell'uomo e della natura, destinati a soccombere di fronte all'avanzare della città” (Deidier 2004, 68). Lo sguardo del flâneur, simile a quello di Marcovaldo, deve unire l'ingenuità fanciullesca alla saggezza e alla profondità della riflessione adulta.

Il flâneur mantiene un rapporto privilegiato con la città, e questo accade grazie all'annullamento quasi totale di quei vincoli temporali che comunemente legano il cittadino alla metropoli. Risulta necessario opporsi ai ritmi frenetici del lavoro e alla gara per il reperimento dei prodotti, così come è doveroso non accettare ciecamente le logiche del viaggio turistico che vuole essere una breve parentesi in cui riversare eventi organizzati. Il flâneur è libero e il tempo che trascorre nelle sue passeggiate è dilatato e raramente pianificato. Lo stesso Marcovaldo cerca di non farsi opprimere dalle logiche stringenti dell'ambiente in cui vive, ma la struttura dell'opera in cui sono inserite le sue azioni rappresenta il tempo che scorre in città come l'emblema della prigionia della vita quotidiana, una ciclicità delle stagioni sempre uguale a sé stessa e da cui è impossibile uscire. La città produce un suo spazio e un suo tempo che ingabbiano l'individuo e lo spingono ad abituarsi ad una velocità sempre maggiore che permetta il raggiungimento di obiettivi e la sopravvivenza a discapito degli altri. Un'opposta chiave di lettura permette invece di individuare proprio nella ciclicità delle stagioni gli ultimi sprazzi di una natura che cerca di farsi notare in un ambiente urbano neutrale e che sembra non mutare mai. In questo modo l'albero, elemento naturale per eccellenza che non viene riconosciuto dai figli di Marcovaldo ne *Il bosco sull'autostrada*, rappresenta proprio l'infinito susseguirsi delle stagioni, i resti di un mondo antico che tenta di comunicare in un ambiente tecnologico e sempre identico, ma

anche la paralisi generata dal continuo ritorno del già noto: “l’albero immagine del tempo, del tempo come eternità e immutabilità, e insieme del tempo come cambiamento veloce, tempo cronometrico, astratto, produttivo” (Belpoliti 2006, 240).

Marcovaldo sente il richiamo di un’ esplorazione in solitaria che gli permetta di cogliere la vitalità della natura seminascosta all’interno della città. Le sue avventure mettono in luce i problemi del mondo in cui vive, non più idilliaco ma schiavo dell’industria. Il protagonista delle novelle, così come il flâneur, rappresenta una serie di paradossi: è un cittadino che segue le direttive di un mondo che produce obblighi e bisogni, come il lavoro in azienda e la creazione di una famiglia da mantenere. Eppure in lui si instaura un desiderio di solitudine, di allontanamento da quella routine quotidiana che vincola l’uomo e gli impone regole. La sua contemplazione in solitaria evidenzia sì il bello della natura che rimane in vita, ma anche le problematicità che corrompono quello stesso paradiso che probabilmente non è mai esistito: “idillio industriale e idillio campestre non rappresentano mai due opposti poli di tensione, ma vengono ugualmente presi di mira con un tono al limite didascalico, sempre nel modo ‘centrifugo’ di Calvino” (Deidier 2004, 46). La città industriale impone la realizzazione di un cittadino che lavori a testa bassa e che sia pronto ad eseguire qualsiasi ordine, come una sorta di automa; anche le relazioni sociali perdono il loro senso, dato che l’uomo non è più in grado di allenare la propria emotività. Marcovaldo è calato in questo mondo, ma si contraddistingue per la sua umanità, per la sensibilità nei confronti di cose e persone in cui è possibile trovare segnali di vita, e in cui l’omologazione e la robotizzazione non hanno ancora attecchito. Lo stesso altrove che il protagonista cerca è inesistente e mai precisato; anche il flâneur tende a seguire una chimera, un qualcosa che il più delle volte non può essere spiegato e descritto nemmeno da lui.

Nella novella *I figli di Babbo Natale*, la festività più celebre dell’anno perde l’intriseo valore di convivialità, legato al tema religioso e alla generosità nei confronti di familiari e amici; al contrario il Natale diventa un evento commerciale, e di conseguenza lo scambio di doni sottolinea lo strapotere del consumismo di massa: “non c’è epoca dell’anno più gentile e buona, per il mondo dell’industria e del commercio, che il Natale e le settimane precedenti” (Calvino 2018, 118). L’accumulo di merci e il conseguente spreco di materiale sono temi che vengono evidenziati con l’entrata in scena dello stravagante strumento creato dall’Unione Incremento Vendite Natalizie, il cosiddetto Regalo Distruttivo, il quale annienta i regali vecchi con lo scopo di incentivare l’acquisto di nuovi prodotti: “il Regalo Distruttivo serve a

distruggere articoli d'ogni genere: quel che ci vuole per accelerare il ritmo dei consumi e ridare vivacità al mercato” (Calvino 2018, 126).

Lo sguardo del flâneur è diacronico, ogni luogo attraversato evoca ricordi e storie umane passate. Gli spazi interstiziali sono spesso quelli che maggiormente si caricano di memoria poiché nascondono l'infanzia e l'autenticità dell'uomo che ha lasciato in essi la propria individualità. La ricerca di Marcovaldo sembra legata all'esigenza di esperire non solo la città moderna del presente, ma anche quella del passato: “il passato riscoperto offre norme critiche che sono represses dal presente. Inoltre la restaurazione della memoria è accompagnata dal contenuto cognitivo della fantasia” (Bonura 2018, 147). La natura potrebbe rappresentare il ricordo, l'esistenza di un paesaggio non ancora governato dall'uomo, o perlomeno non in modo così massiccio. I luoghi spazzati via e dimenticati vengono valorizzati e si sedimentano nella memoria e nella fantasia del flâneur e di Marcovaldo: “il ricordo è necessariamente in assenza, è ricordo di luoghi che ‘hanno cessato d'esistere’ e nasce da una spinta centrifuga, dall'allontanamento da un centro” (Belpoliti 2006, 222).

Come sottolineato in precedenza, Marcovaldo aspira ad una libertà totale che viene però ostacolata dalla struttura della metropoli. Anche il flâneur, viaggiando a piedi, scopre una città labirintica, ricca di strade e segnaletica, in cui si realizzano circuiti preparati per raggiungere gli spazi commerciali comodamente: “l'intreccio, anzi l'intrico, il reticolo, costituisce una delle strutture topologiche dominanti delle città calviniane” (Barengi 2007, 41). Diventa sempre più difficile deviare e farsi trasportare dall'istinto per raggiungere luoghi evocativi non atti a soddisfare un bisogno. La situazione della famiglia di Marcovaldo, sempre al verde, evidenzia il bisogno impellente di rimanere inseriti nel ciclo di produzione e consumo, per poter avere speranze di sopravvivere in città. La città è antagonista, soffoca il desiderio di libertà e autonomia dell'individuo che vive sulla sua pelle le costrizioni di questa dimensione: “il clou della figura è il dramma di chi, non più campagnolo e non inurbato, è stritolato dallo spietato ingranaggio della vita associata: la fame, la miseria, i figli numerosi, l'astio della moglie, ne sono conseguenze” (Pescio Bottino 1967, 62).

La dimensione urbana impone rigide regole per far sì che i cittadini svolgano i loro doveri: il primo obiettivo è quello di evitare il fallimento per mantenere intatte le dinamiche produttive e consumistiche della città. Le avventure di Marcovaldo sembrano, al contrario, deviare dagli schemi prestabiliti per divenire tragicomici avvenimenti in cui l'obiettivo da perseguire non viene mai raggiunto, spesso provocando una serie di eventi centrali che peggiorano in maniera esponenziale la situazione dell'incipit. L'esperienza cittadina di Marcovaldo è

fallimentare, si oppone a quella del cittadino medio che con i giusti strumenti riesce a sopravvivere nell'ambiente urbano; egli tenta di adattarsi a ciò che lo circonda, ma senza riuscirci. L'adattamento impossibile è ciò che caratterizza anche il flâneur, anima provocatoria che rifiuta l'ossessione del successo e dell'accumulo di denaro, elementi che inducono a una felicità solo apparente: "l'acquistare e accumulare cose non porta per nulla la felicità promessa, bensì un surrogato della felicità, e in molti casi angoscia, frustrazione, insoddisfazione, senso di smarrimento, perdita della propria identità" (Bonura 2018, 125).

In *Marcovaldo al supermarket*, l'essenziale ricerca di beni alimentari si trasforma in una disfatta totale: il protagonista e la sua famiglia si aggirano per i reparti di un supermercato con l'unico scopo di osservare gli altri fare compere, dato che il loro conto in rosso nega la possibilità di acquistare prodotti: "una di queste sere Marcovaldo stava portando a spasso la famiglia. Essendo senza soldi, il loro spasso era guardare gli altri fare spese; inquantoché il denaro, più ne circola, più chi ne è senza spera" (Calvino 2018, 90). L'obiettivo iniziale viene influenzato dal costante desiderio di accumulare beni, i quali però sottolineano la frustrazione legata all'impossibilità di tenerli con sé per la mancanza di denaro. L'insuccesso di Marcovaldo si concretizza nella parte finale del racconto, in cui lui e la sua famiglia sono costretti a buttare via tutto il materiale accumulato:

erano sul castello d'assi d'un'impalcatura, all'altezza delle case di sette piani. [...] Dal buio avanzò un'ombra. Era una bocca enorme, senza denti, che s'apriva protendendosi su un lungo collo metallico: una gru. Calava su di loro, si fermava alla loro altezza, la ganascia inferiore contro il bordo dell'impalcatura. Marcovaldo inclinò il carrello, rovesciò la merce nelle fauci di ferro, passò avanti (Calvino 2018, 94).

I movimenti in città del flâneur sono spesso legati alla casualità e alla negazione di una meta prestabilita. Il viaggio quotidiano diventa quindi una sorta di avventura per il vagabondo intento a scovare luoghi evocativi sempre nuovi, in cui la banalità non esiste. L'itinerario svincolato dalla mera utilità si presta a investire di valore i luoghi abbandonati e dimenticati. Alcune vicende di Marcovaldo evidenziano il tema della casualità, che genera esperienze avventurose fantastiche che nulla hanno a che vedere con la piatta quotidianità. L'imprevisto diventa l'innescò della storia e l'elemento utile al flâneur per lasciarsi guidare con originalità in luoghi che riducono gli orizzonti mentali dell'uomo. Ne è un esempio il racconto *La fermata sbagliata*, in cui il protagonista, conclusa la visione di un film al cinema ambientato in India, si ritrova catapultato proprio in un luogo esotico come quello descritto nella pellicola:

vedeva il film due volte, usciva solo quando il cinema chiudeva; e col pensiero continuava ad abitare quei paesaggi e a respirare quei colori. Ma il rincasare nella sera piovigginosa, l'aspettare alla fermata il tram numero 30, il constatare che la sua vita non avrebbe conosciuto altro scenario che tram, semafori, locali al seminterrato, fornelli a gas, roba stesa, magazzini e reparti d'imbballaggio, gli facevano svanire lo splendore del film in una tristezza sbiadita e grigia (Calvino 2018, 64).

Dopo essersi perso nella città che annienta le sue fantasie, Marcovaldo procede in un viaggio avventuroso, capace di far crollare i confini fisici e mentali tipici del mondo urbano e del cittadino. L'autobus in cui pensa di essere salito in realtà è un aereo, pronto a far volare il protagonista nella dimensione selvaggia e ignota che lo aveva sedotto in precedenza uscito dal cinema: «Marcovaldo si guardò intorno. Negli altri posti erano seduti impassibili indiani con la barba e col turbante. C'era pure qualche donna, avvolta in un sari ricamato, e con un tondino di lacca sulla fronte. La notte ai finestrini appariva piena di stelle, ora che l'aeroplano, attraversata la fitta coltre di nebbia, volava nel cielo limpido delle grandi altezze» (Calvino 2018, 71).

Anche l'esperienza avventurosa, così rara e preziosa in un ambiente urbano che produce il desiderio di evasione ma costringe l'uomo a relazionarsi continuamente con vincoli e confini, viene spesso corrotta dalle logiche stringenti della città. Così come la natura, anche il viaggio sembra trascurare le sue peculiarità originali per divenire parte integrante del mondo metropolitano. Il racconto *Un viaggio con le mucche* si sofferma sulla vicenda di uno dei figli di Marcovaldo, Michelino, il quale si allontana dalla famiglia per seguire una mandria di mucche avvistata durante una gita in montagna. Il ragazzo, una volta tornato a casa, racconta al padre ciò che gli è capitato: ««lavoravo come un mulo», disse, e sputò davanti a sé. S'era fatta una faccia da uomo. «Ogni sera spostare i secchi ai mungitori da una bestia all'altra, da una bestia all'altra, e poi vuotarli nei bidoni, in fretta, sempre più in fretta, fino a tardi. E al mattino presto, rotolare i bidoni fino ai camion che li portano in città... E contare, contare sempre: le bestie, i bidoni, guai se si sbagliava...»» (Calvino 2018, 52). L'esperienza di Michelino, il quale sembra aver perso addirittura la sua innocenza di bambino, si oppone alle vicissitudini rocambolesche e affascinanti che il lettore avrebbe potuto immaginare di riscontrare nel finale della storia.

Le vicende di Marcovaldo assimilano il fenomeno urbano in maniera intermittente: da una parte si costruisce una descrizione spesso poetica e intrisa di quello stupore che accoglie

L'anima più sensibile, dall'altra si mostra una spietata analisi dei problemi concreti del mondo metropolitano, e del fallimento legato all'impossibilità stessa di comprendere fino in fondo il luogo della propria esistenza:

la molteplicità è per Calvino il limite dello sguardo, il suo vero 'punto di fuga'; poiché gli pare che non vi sia sguardo analitico o modulazione sinonimica che possa risolvere il mondo, o linea e disegno che lo possano circoscrivere. Ecco allora che la 'mente' diviene per lo scrittore un modello di descrizione della realtà che si presenta ai suoi occhi pullulante, informe, inafferrabile (Belpoliti 2006, 41).

La città è il mostro dominante, e nel bagliore successivo diventa musa ispiratrice di sogni e desideri. Calvino dà vita a un personaggio malinconico e schivo, ed elabora attraverso le sue vicende un resoconto contraddittorio e mai veramente completo della città. La stessa elaborazione del flâneur, lontana dall'essere un protocollo scientifico, si basa su osservazioni discontinue, su frammenti ed epifanie che caratterizzano le sue passeggiate.

Per quanto concerne la mia analisi, si può affermare che la raccolta di novelle *Marcovaldo* permette di evidenziare le numerose criticità della realtà urbana industriale, la quale ha progettato un nuovo paesaggio in cui il cittadino respira i problemi e vive i paradossi che influenzano completamente la sua esistenza. Il protagonista Marcovaldo non vuole accettare ciecamente la sua posizione, al contrario assimila alcune delle caratteristiche del flâneur, individuo che vive controcorrente l'urbano. Il personaggio di Calvino potrebbe definirsi una sorta di protoflâneur: egli aspira a diventare un uomo libero ma non lo è del tutto, la sua coscienza è governata dal desiderio di vivere la città in maniera originale e autentica, esplorando i valori che sono stati persi e rimpiazzati da quelli della modernità, ma gli stessi nuovi valori lo inducono a piegarsi agli obblighi urbani. In Marcovaldo si mescolano le concrete esigenze del cittadino medio con le volontà tipiche del flâneur che tenta con le sue azioni semplici di smuoversi dalla routine e dai ritmi imposti. Il bisogno di consolidare l'esperienza di flânerie e di vivere i normali accadimenti quotidiani come eventi epici e surreali si esprime in tutte le venti novelle di Calvino, ma appare anche la difficoltà di assumere i caratteri dello spirito libero e provocatorio in un mondo che sembra confinare le potenzialità dell'individuo sulla base di ciò che dovrà rappresentare come cittadino.

Capitolo V: La ricerca filosofica ispirata dal moto lento in *Palomar*

Nell'opera di Calvino intitolata *Palomar* si viene a delineare un personaggio che sembra incarnare in maniera completa le doti e le caratteristiche del flâneur. Questo testo, pubblicato nel 1983, raccoglie le riflessioni di un uomo che attraversa luoghi urbani, compie viaggi e osserva i microscopici dettagli della realtà circostante. Le esperienze di Palomar, poi raccolte in un unico volume, vennero precedentemente pubblicate a episodi sul *Corriere della Sera*: “tutto comincia nell'agosto del 1975, quando sulla terza pagina del *Corriere della sera* compare un articolo tripartito dal titolo complessivo *La corsa delle giraffe*. Accompagnato da un trafiletto di questo tenore: ‘nasce un nuovo personaggio: il signor Palomar’” (Serra 2018, 341).

L'osservazione assume per il protagonista un ruolo di fondamentale importanza per la sua ricerca sul campo, sempre focalizzata a intercettare gli elementi minimi capaci di evocare pensieri e opinioni. L'occhio è l'elemento chiave, capace di riflettere l'io e i pensieri sugli oggetti più disparati; immaginazione, ricordo e sapere scientifico si mescolano e vengono proiettati, per esempio, sui pianeti osservati al telescopio: “deve chiudere per un momento le palpebre, lasciare che la pupilla abbagliata ritrovi la percezione precisa dei contorni, dei colori, delle ombre, ma anche lasciare che l'immaginazione si spogli dei panni non suoi, rinunci a sfoggiare un sapere libresco” (Calvino 2019, 38).

Non a caso, il nome Palomar deriva dall'osservatorio astronomico Mount Palomar, situato in California, per indicare probabilmente la capacità dell'uomo di tendere all'infinito, dettata però dalla necessità di posare lo sguardo sugli elementi più terreni e banali che hanno in sé molto da donare: “Calvino ha voluto significare che la realtà contemporanea, la natura e gli atteggiamenti umani sono guardati come da un lontano attento telescopio” (Serra 2018, 341). Il testo è diviso in tre sezioni principali, le quali sono composte da altrettante sottosezioni, divise a loro volta in tre nuclei. Il numero tre ricorre nella struttura dell'opera e permette di dare un ordine ai pensieri e alle considerazioni scaturite da oggetti e luoghi su cui Palomar posa lo sguardo: gli elementi al primo posto, per esempio, corrispondono proprio a un'esperienza legata all'osservazione. I punti in seconda posizione rappresentano valori antropologici e culturali, ancorati quindi alla realtà sociale dell'uomo. I terzi posti contengono invece elementi legati a concetti astratti e assoluti come il tempo e l'universo. Questa stessa suddivisione evidenzia la naturale tensione verso l'alto del protagonista, un iter che parte dal basso, da ciò che può offrire il mondo conosciuto ed esplorato, per proseguire verso una dimensione lontana e semiconosciuta. Lo stesso flâneur progetta nelle sue passeggiate un

percorso che parte dal noto, dall'esperienza radicata in città, e raggiunge luoghi alternativi abitati da ricordi passati e fantasie.

Palomar ricorda nelle sue lucide analisi una città che non c'è più, divorata dalla modernità, e lo sguardo penetra nel presente per modificarlo e far emergere la memoria nascosta: "la città ha pure un'altra anima, una tra le tante, che vive dell'accordo tra vecchie pietre e vegetazione sempre nuova, nel dividersi i favori del sole. Secondando questa buona disposizione ambientale o *genius loci*, il terrazzo della famiglia Palomar, isola segreta sopra i tetti, sogna di concentrare sotto la sua pergola il lussureggiare dei giardini di Babilonia" (Calvino 2019, 48).

Il tema dell'elemento infinitesimale lega Marcovaldo a Palomar, ma quest'ultimo sembra riuscire in maniera più efficace a trasformare il particolare sfuggente in uno spunto di riflessione. Il potere speculativo di Palomar valica i confini mentali e culturali che sembra possedere Marcovaldo, sempre pronto a utilizzare gli sprazzi della natura per immaginare una vita diversa, meno vincolata agli obblighi urbani, ed evidenziare desideri e fantasie influenzate dalla sua stessa interiorità. Palomar assolutizza i suoi pensieri, li rende repertorio comune per chi come lui vuole analizzare il mondo che lo circonda.

Il dettaglio di due tartarughe che si accoppiano nel giardino di Palomar, suscitano in lui pensieri che spaziano dall'astrattezza del tema amoroso alla biologia animale:

cos'è l'eros se al posto della pelle ci sono piastre d'osso e scaglie di corno? Ma anche quello che noi chiamiamo eros non è forse un programma delle nostre macchine corporee, più complicate perché la memoria raccoglie i messaggi d'ogni cellula cutanea, d'ogni molecola dei nostri tessuti e li moltiplica combinandoli con gli impulsi trasmessi dalla vista e con quelli suscitati dall'immaginazione? (Calvino 2019, 20).

La descrizione del personaggio evidenzia un minimalismo assoluto: le informazioni che permetterebbero di delineare un profilo fisico e psicologico sono pressoché nulle. Non si conoscono precisamente il suo mestiere e il suo aspetto; la situazione familiare si riscontra nell'introduzione della figura della moglie e della figlia, mai veramente complici dei pensieri e delle azioni del protagonista. I suoi pensieri e le sue osservazioni sul campo sono l'unico contenitore di dati utili per tracciare dei lineamenti di una figura vaga e sfuggente, indeterminata e solo abbozzata. Anche la descrizione di Marcovaldo non contiene particolari dettagli e ciò che si sa di lui è ben poco. Eppure Calvino offre informazioni generali ma nello stesso tempo capaci di sviluppare l'identità di un uomo che fa il manovale, vive in città e

possiede una famiglia che diviene a volte protagonista o meccanismo di innesco delle novelle. Lo scrittore, in *Palomar*, nega al lettore la possibilità stessa di riprodurre nella propria mente la configurazione del soggetto protagonista. La precisione con cui il pensatore analizza e racconta il mondo che lo circonda non si insinua nella rappresentazione dell'individuo stesso: il materiale che viene prodotto contiene il vero valore depositato, e di conseguenza non è rilevante conoscere dettagliatamente l'uomo che ci sta dietro. Il flâneur, nello stesso modo, evidenzia l'originalità del suo pensiero e di ciò che realizza, rimanendo però schivo, sconosciuto e nascosto tra i meandri della città.

Calvino mostra ai lettori un personaggio che si rivela attraverso due unici dettagli, la mente e gli occhi: tutto il resto sembra scomparire per lasciare spazio ai due frammenti che permettono la buona riuscita delle sue operazioni: "Palomar è dedicato al vedere; i principali protagonisti sono infatti l'occhio e la mente, mentre gli oggetti della visione divengono, via via, il mondo, gli animali, il cosmo, la storia, il tempo, la società e lo sguardo medesimo. [...] Il vedere diviene l'oggetto principale su cui si esercita lo sguardo mentale del protagonista" (Belpoliti 2006, 43). Così il corpo dell'uomo diviene una sorta di ostacolo, un elemento concreto e pesante che si oppone all'astrattezza dei processi mentali: "lo scrittore ci presenta un Palomar che da soggetto dello sguardo diviene, poco a poco, ostacolo alla visione. Si tratta di un ostacolo trasparente oppure opaco? Di un ostacolo che lascia interamente passare lo sguardo del mondo che guarda il mondo, oppure di un framezzo che lascia transitare solo una parte delle radiazioni luminose?" (Belpoliti 2006, 46).

Marcovaldo ricerca quella solitudine che gli permette di riflettere e riposare, ma i costanti obblighi lavorativi e i bisogni della famiglia lo inducono a ridimensionare il tempo dedicato a sé stesso e all'immaginazione capace di annientare il piattume della vita urbana. Il tempo che Palomar dedica alla riflessione sembra risultare completamente dilatato e mai interrotto dai ritmi frenetici della città; il protagonista non vive disavventure, le sue azioni sono quasi sempre legate alla contemplazione che induce a dare spazio a pensieri che si susseguono e costruiscono una precisa e dettagliata argomentazione. Tutto questo viene gestito da Palomar in totale solitudine, lontano da quelle relazioni sociali che coinvolgono gli individui ancorati alla normale quotidianità che caratterizza per esempio le sedi lavorative o le abitazioni private: "si direbbe che abbia bruciato alle sue spalle tutti i fondamenti del sapere, tutti i parametri del comportamento, tutte le norme fittizie che rendono possibile la convivenza tra gli uomini, e tutte le ideologie" (Bonura 2018, 107).

Si crea così un ulteriore legame tra Palomar e il flâneur, entrambi capaci di sviluppare dall'ozio e dalla solitudine una visione originale e minuziosa di ciò che viene vissuto e osservato:

il signor Palomar ha questa fortuna: passa l'estate in un posto dove cantano molti uccelli. Mentre siede su una sdraio e 'lavora' (infatti ha anche un'altra fortuna: di poter dire che lavora in luoghi e atteggiamenti che si direbbero del più assoluto riposo; o per meglio dire, ha questa condanna, che si sente obbligato a non smettere mai di lavorare, anche sdraiato sotto gli alberi in un mattino d'agosto), gli uccelli invisibili tra i rami dispiegano attorno a lui un repertorio di manifestazioni sonore (Calvino 2019, 22).

Palomar governa i suoi pensieri e li dispone in ordine per dare vita a una conoscenza precisa di tutte quelle cose che vengono date per scontate, o che vengono sempre osservate in maniera superficiale. La ricerca di profondità sembra essere l'obiettivo unico che interessa il protagonista, intento a creare sofisticati ragionamenti che hanno origine, per esempio, da prodotti commerciali che il cittadino comune troverà sotto gli occhi continuamente. Questo rapporto tra pensiero e oggetto della realtà accomuna il flâneur a Palomar: entrambi riconoscono un potenziale nascosto negli elementi che solitamente non inducono a elaborazioni mentali. Eppure la città si trasforma per loro in un serbatoio di informazioni che vanno assimilate grazie al moto lento del cammino, senza filtri e scopi particolari: "Palomar [...] di fronte alla complessità e alla insondabilità del mondo, non si accontenta delle tranquillizzanti risposte della ragione, e tanto meno della appagata seppure inquietante descrizione degli oggetti e delle persone, [...] ma ostinatamente vuole andare al di là di ogni certezza offerta dal raziocinio" (Bonura 2018, 106). Il flâneur non riconosce la banalità e la marginalità dei luoghi periferici, al contrario investe i luoghi di un valore profondo dato dai ricordi e dall'interiorità che emerge. I negozi e i prodotti di consumo si smaterializzano e diventano spunti per realizzare concetti e astrazioni ben distanti dalla comune idea che lega la merce solamente al suo prezzo nel mercato.

Un negozio di formaggi a Parigi, per esempio, diventa l'espedito per sviluppare sofisticati ragionamenti sugli idiomi, sulla lavorazione del cibo e su tutto ciò che concerne l'apparente banalità dell'acquisto di un prodotto:

non è questione di scegliere il proprio formaggio ma d'essere scelti. C'è un rapporto reciproco tra formaggio e cliente: ogni formaggio aspetta il suo cliente, si atteggia in

modo d'attrarlo, con una sostenutezza o granulosità un po' altezzosa, o al contrario sciogliendosi in un arrendevole abbandono. [...] A lui basterebbe stabilire la semplicità d'un rapporto fisico diretto tra uomo e formaggio. Ma se lui al posto dei formaggi vede nomi di formaggi, concetti di formaggi, significati di formaggi, storie di formaggi, contesti di formaggi, psicologie di formaggi, se, più che sapere, presente che dietro a ogni formaggio ci sia tutto questo, ecco che il suo rapporto diventa molto complicato (Calvino 2019, 65)

L'autore utilizza una lingua dettagliata e affascinante, capace di portare il lettore verso mondi solo da lui immaginati; il formaggio non è solo un alimento, ma la storia di un pascolo e di terre verdi lontane: "è una lingua che si avvicina a quell'esito cui Palomar costantemente aspira: 'la vera conoscenza, che sta nell'esperienza dei sapori, fatta di memoria e d'immaginazione insieme'" (Heaney 2019).

La ricerca di Palomar, così come quella del flâneur sempre in viaggio a piedi tra strade e palazzi, non sembra possedere una meta prestabilita. La necessità di conoscere impone un ritmo opposto a quello della gara dei consumatori: l'esperienza filosofica è un mestiere che Palomar porta avanti con la lentezza tipica di chi vuole soffermarsi sulle cose per poterle comprendere, e solo in questo modo i luoghi si trasformeranno in paesaggi, carichi di esperienze umane, ricordi, aspettative future e interiorità sempre differenti l'una dall'altra. La lentezza insinua in Palomar e nel camminatore pensante il bisogno di porsi domande per non dare nulla per scontato, immaginando scenari e possibilità sempre diverse: "la prosa di Palomar risulta quantomai affollata d'interrogazioni. E insieme di insoddisfazioni, di frustrazioni nel tentativo sempre esposto al fallimento di trovare una qualche risposta giusta al groviglio di ipotesi che s'inseguono" (Serra 2018, 345).

Marcovaldo, a differenza di Palomar, si sente succube del lavoro di manovale, e cerca nelle sue esperienze in solitaria di mutare la propria esistenza, calando nel paesaggio non ancora vinto dalla prepotenza della tecnologia le sue fantasie e i suoi pensieri in libertà. La città sottopone l'individuo a obblighi snervanti e avviliti, e solo il moto lento che genera la riflessione sembra imporsi come mezzo capace di contrastare i meccanismi della modernità. Marcovaldo riesce a utilizzarlo come alternativa alla grigia e spenta ritualità degli impegni programmati, ma Palomar sembra raggiungere un livello successivo, trasformando le riflessioni in un'attività che non ha fine, un mestiere che si oppone al lavoro che produce fragilità e complessi. L'insieme di elementi che Palomar esamina fa parte di una totalità che preclude la possibilità di arrestare il susseguirsi di pensieri: "un'idea d'infinita ricchezza e

varietà vitale, che però non è mai un ‘dato’ presente: viene sempre collocata lontano, come meta di un processo che non si può concludere, ovvero colta o intuita di sbieco” (Barengli 2007, 154). Il mestiere filosofico non può interrompersi a causa dell’incessante moto con cui gli oggetti della realtà si mostrano; nominare e pensare le cose significa bloccarle, dominarle all’interno di una dimensione che appare ingovernabile: “questo adamismo cambiato di segno, questa necessità nomenclatoria resta per Palomar il solo modo per fermare lo scorrere delle cose sotto il suo sguardo, al punto che lo stesso modello deduttivo è ormai superato” (Deidier 2004, 130).

Palomar riflette sulle criticità del mondo urbano e cerca di fare i conti con una natura che viene corrotta dalle operazioni dell’uomo. La città lascia intravedere aree verdi che risultano però artificiali quasi quanto gli elementi che i cittadini hanno creato per il loro sostentamento e benessere:

“intorno alla casa del signor Palomar c’è un prato. Non è quello un posto dove naturalmente ci dovrebbe essere un prato: dunque il prato è un oggetto artificiale, composto di oggetti naturali, cioè erbe. Il prato ha come fine di rappresentare la natura, e questa rappresentazione avviene sostituendo alla natura propria del luogo una natura in sé naturale ma artificiale in rapporto a quel luogo” (Calvino 2019, 28).

Nei pensieri di Palomar non c’è spazio solo per le speculazioni, per il desiderio di ragionare sui fenomeni e sulla complessità della vita, ma anche per la denuncia dei problemi che il suolo urbano stesso ha coltivato nel tempo:

il signor Palomar fa la coda in una *charcuterie* di Parigi. Sono i giorni delle feste, ma qui la ressa dei clienti è abituale anche in epoche meno canoniche, perché è uno dei buoni negozi gastronomici della metropoli, miracolosamente sopravvissuto in un quartiere dove l’appiattimento del commercio di massa, le tasse, il basso reddito dei consumatori, e ora la crisi, hanno smantellato a una a una le vecchie botteghe sostituendoli con anonimi supermagazzini (Calvino 2019, 61).

Il protagonista intervalla riflessioni sui pianeti, su mondi lontani, ad aspre critiche sull’economia capitalista e sulla società. Si crea dunque una sorta di dialettica tra il grande e il piccolo, tra la concretezza urbana e lo spazio aperto e astratto del cosmo, tra ciò che l’uomo è riuscito a piegare con la sua forza e la dimensione ultraterrena del firmamento stellato

ancora integra nella sua purezza. Lo stesso flâneur immagina nelle sue passeggiate di cogliere l'anima della città proprio nei luoghi più abbandonati e remoti, infinitamente piccoli rispetto al centro, e nelle strade e nei vicoli in cui alberga la possibilità di narrare storie umane mai veramente cancellate.

Il flâneur tenta di decifrare l'ambiente che lo circonda, spesso ostile e incomprensibile, intercettando messaggi e sensazioni che mutano costantemente. Attraversare la città significa dare un senso al luogo che più di tutti ha modificato la vita degli esseri umani: il mondo metropolitano usa un linguaggio più antico e autentico che si cela dietro l'apparente totalità dei valori consumistici, e il flâneur tenta di percepire e tradurre i segnali di una realtà che sopravvive. Lo stesso Palomar prova ad applicare modelli matematici ai fenomeni che vengono osservati; la complessità dei numeri e delle spiegazioni si collega alla semplicità degli accadimenti su cui l'uomo pone lo sguardo. Il virtuosismo filosofico si oppone alla banalità del quotidiano, che solo l'occhio critico può spogliare per rinvenirci qualcosa di straordinario: "l'igiene del ricominciare sempre da capo, la pedagogia della tabula rasa e dello straniamento da ciò che a forza di quotidianità non vediamo più" (Serra 2018, 345). Ne è un esempio il tentativo di Palomar di elaborare un modello geometrico che possa spiegare il movimento delle onde, fenomeno naturale apparentemente sempre uguale a sé stesso:

prendendo a modello il disegno delle onde, la spiaggia inoltra nell'acqua delle punte appena accennate che si prolungano in banchi di sabbia sommersi, come le correnti ne formano e disfano a ogni marea. È una di queste basse lingue di sabbia che il signor Palomar ha scelto come punto d'osservazione, perché le onde vi battono obliquamente da una parte e dall'altra, e scavalcando la superficie semisommersa s'incontrano con quelle che arrivano dall'altra parte (Calvino 2019, 7).

Spesso, però, la realtà diviene un insieme di eventi corrotti dalla complessità e dal disordine; la città è nello stesso modo per il flâneur un'entità difficile da spiegare, ricca di scenari e contraddizioni interne, incapace di seguire un modello unico e assoluto. Palomar riflette sulla contrapposizione tra perfezione apparente e incomprensibilità del caos: "il modello è per definizione quello in cui non c'è niente da cambiare, quello che funziona alla perfezione; mentre la realtà vediamo bene che non funziona e che si spappola da tutte le parti; dunque non resta che costringerla a prendere la forma del modello, con le buone o con le cattive" (Calvino 2019, 97).

La disarmonia del mondo, la difficoltà di seguire regole precise sul suolo urbano che muta continuamente e si impadronisce della totale esistenza dell'uomo, riecheggiano nei pensieri di Palomar, raccolti dopo aver visto allo zoo la bizzarra anatomia delle giraffe: “si domanda il perché del suo interesse per le giraffe. Forse perché il mondo intorno a lui si muove in modo disarmonico ed egli spera sempre di scoprirvi un disegno, una costante. Forse perché lui stesso sente di procedere spinto da moti della mente non coordinati, che sembrano non avere niente a che fare l'uno con l'altro” (Calvino 2019, 72). Risulta necessario fotografare la realtà, dare un ordine per definire una sorta di mappa interiore, così come il flâneur fotografa i punti chiave di una mappa che ha lo scopo di rappresentare qualcosa solo per il soggetto che ha vissuto nei luoghi le sue esperienze. Il prodotto finale, per il flâneur e per Calvino, è puramente mentale ma si carica dell'oggettività di ciò che la geografia propone: “il mondo è riprodotto così come appare, pieno di forme e oggetti, come in una fotografia, seppur mentale” (Belpoliti 2006, 48).

Il flâneur è un individuo che non si fa attrarre dalla possibilità di raggiungere una meta prestabilita, ma individua nello sviluppo del percorso il suo vero interesse. Anche il personaggio creato da Calvino, con le sue incessanti speculazioni, sembra godere di ciò che si rappresenta come elaborazione, di un tragitto mentale fatto di microsegmenti e non di finalità precise: “quello che interessa lo scrittore è sempre il processo mentale che conduce alla realizzazione della carta, la geografia della mente che ogni carta comporta, l'iscrizione sulla sua superficie del mondo, e insieme l'andamento narrativo che le carte presuppongono” (Belpoliti 2006, 51).

La conoscenza dei meccanismi che si celano dietro i fenomeni del mondo e dell'universo si nutre di una curiosità innata che spinge Palomar a soffermarsi sugli eventi per analizzarli con la dovuta pazienza: “un autore-flâneur, tutto sguardo e curiosità, che procede per rapide connessioni e ampi scenari d'archeologia culturale” (Serra 2018, 247). Il flâneur, allo stesso modo, è un individuo curioso che manifesta il desiderio di scoprire il lato misterioso della città attraverso il lento viaggio a piedi che diventa sinonimo di esperienza rivelatrice. Porsi delle domande diventa dunque una prassi che dà spazio all'anima investigativa: accade questo nell'episodio degli storni osservati da Palomar, i quali prima di emigrare in luoghi lontani si soffermano proprio davanti al terrazzo dell'uomo: “dove vadano durante il giorno, che funzione abbia nella strategia della migrazione, questa sosta prolungata in una città, cosa significhino per loro questi immensi raduni serali, questi caroselli aerei come per una grande manovra o una parata, il signor Palomar non è riuscito ancora a capirlo” (Calvino 2019, 56).

Gli elementi infinitesimali sono la rappresentazione di un enigma da risolvere. Il detective-flâneur tenta di decifrare il suolo urbano, percependo in esso messaggi nascosti che vogliono svelare qualcosa: “interessanti sono repute le descrizioni che si pongono di volta in volta come un problema da risolvere (e le cose più difficili da rappresentare sono, di norma, proprio quelle che abbiamo sempre sotto gli occhi)” (Barengi 2007, 211).

Non solo il suolo, ma anche il cielo diventa una sorta di elemento urbanizzato, integrato nella metropoli e non rilevante per lo sguardo sempre mantenuto basso del cittadino medio. Il flâneur, invece, mantiene i piedi per terra, ma la sua mente è sempre pronta a proiettarsi in un altrove, a ricercare ovunque i segni di un mondo impossibile e solo immaginato. Il cielo, come la città, è lo spazio delle fantasie e delle ipotesi che si intrecciano: Calvino, in *Marcovaldo*, sviluppa un episodio simile a quello degli storni di Palomar, facendo interagire il manovale aspirante flâneur con le beccacce, uccelli che solo lui sembra notare in cielo. Nei due personaggi calviniani la ricerca dell'altrove si muove lungo due direzioni diverse: Marcovaldo tenta di ricomporre un passato perduto, forse solo immaginato, mentre Palomar vede dispiegarsi attorno a sé possibilità nuove che permettano di esplorare il mondo come nessuno aveva mai fatto prima; le due vie si oppongono, ma vengono accomunate dal potere evocativo dell'invisibile e dal potenziale ancora inespresso, che sia nel cielo infinito o nei meandri di una città.

Gli oggetti dell'esistenza sono per Palomar rivestiti di un involucro di superficialità, il quale nasconde ai più la vera essenza che permette di elaborare i concetti e sviluppare un pensiero critico. Lo sguardo di Palomar irrompe decostruendo gli elementi che incontra, e con una fine saggezza l'uomo li reinventa, raccontando la loro evoluzione e integrando i pensieri personali che modificano costantemente corpi e fenomeni. Durante una lunga nuotata in mare, per esempio, Palomar immagina un mondo rovesciato, in cui poter pensare senza vincoli e limiti prestabiliti dalla natura: “il suo sguardo rovesciato ora contempla le nuvole vaganti e le colline nuvolose di boschi. Anche il suo io è rovesciato negli elementi: il fuoco celeste, l'aria in corsa, l'acqua culla e la terra sostegno. Sarebbe questa la natura? Ma nulla di ciò che egli vede esiste in natura: il sole non tramonta, il mare non ha quel colore, le forme sono quelle che la luce proietta nella retina” (Calvino 2019, 16).

Sullo sfondo appare però anche l'ingenuità di chi sembra non voler comprendere le logiche puramente commerciali che danno un valore aggiunto alle cose, o di chi non si capacita dell'esistenza di imposizioni sociali che influenzano la libertà dell'individuo. Durante una passeggiata lungo la spiaggia, Palomar osserva il seno nudo di una donna, la quale si

infastidisce ben presto dello sguardo troppo prolungato su di lei; eppure il protagonista era intento a ricercare in quella nudità uno spunto per riflettere sui cambiamenti di costume della società sempre meno incline alla censura: “appena lui torna ad avvicinarsi, ecco che lei s'alza di scatto, si ricopre, sbuffa, s'allontana con scrollate infastidite delle spalle come sfuggisse alle insistenze moleste d'un satiro. Il peso morto d'una tradizione di malcostume impedisce d'apprezzare nel loro giusto merito le intenzioni più illuminate, conclude amaramente Palomar” (Calvino 2019, 12). L'ironica vicenda potrebbe sottolineare anche la difficoltà di interagire con gli altri, spesso succubi di imposizioni e pensieri bigotti che nulla hanno a che vedere con la libertà di espressione tipica di Palomar e del flâneur.

L'esplorazione libera, mai succube delle imposizioni sociali, accomuna il flâneur a Palomar. Quest'ultimo ricerca proprio nella rielaborazione filosofica degli oggetti del quotidiano un modo per evadere dal mondo che calcola solamente l'utile e il guadagno, e rinnega le percezioni umane libere da questi vincoli: “il rapporto fra il protagonista e l'oggetto dà avvio a una serie di riflessioni e occasioni narrative che s'alternano liberamente; il gesto abituale acquista valenze e risonanze imprevedibilmente vaste, la banalità quotidiana s'intreccia con le sorti dell'umanità o del pianeta” (Barengi 2007, 222).

Palomar cerca di instaurare un dialogo con la natura complessa e criptica. L'uomo si riconosce come l'artefice di pensieri che tentano di capire il mondo, ma un rapporto significativo sembra intercorrere proprio tra le varie sfumature dell'io del personaggio. Il cittadino semplice deve fare i conti con l'uomo che riflette profondamente e sente quindi il peso della complessità di ciò che si realizza davanti ai suoi occhi. Queste due anime di Palomar vivono in simbiosi, dando vita a un'interiorità che si sente a tutti gli effetti parte integrante della realtà in cui si manifesta, ma nello stesso tempo non si riconosce identica alle altre, così restie a ricercare lo spessore del mondo. Il protagonista, come il flâneur, mette in mostra il desiderio di rappresentarsi come essere contraddittorio, capace di essere saggio e ingenuo, in grado di vivere la città ma nello stesso tempo di modificarla e approfondirla per mezzo della sua coscienza.

Il punto di vista del flâneur è unico, ed è unico anche il mondo interiore che si instaura nella geografia degli spazi. La città è una dimensione che si nutre di ogni singolo individuo capace di svelare la propria originalità e arricchire con la sua visione la realtà. Il pensatore vagabondo apprende i dettami del suolo urbano e li mette sottosopra, mantenendo con il suo stile provocatorio un'idea tutta sua di come vivere nella metropoli. Proprio per questo la sua esistenza si scontra spesso con l'impossibilità di essere accettato in un mondo che non

valorizza la diversità, in cui si tende alla massificazione e al conformismo. L'emarginazione sociale diventa un tema caro a Palomar, il quale durante una visita allo zoo si sofferma a osservare un gorilla albino che tiene vicino a sé il copertone di un pneumatico: “a Palomar sembra di capire perfettamente il gorilla, il suo bisogno d'una cosa da tener stretta mentre tutto gli sfugge, una cosa in cui placare l'angoscia dell'isolamento, della diversità, della condanna a essere sempre considerato un fenomeno vivente” (Calvino 2019, 74). L'animale esprime la non accettazione che si lega alla marginalità dell'individuo descritto da Calvino, il quale osserva e riflette rimanendo distante da quelle che sono le normali abitudini del cittadino medio: “la propensione [...] per un tipo di rappresentatività deduttiva, e quindi necessariamente concettuale, assume un significato prospettico, legato all'insorgere di un'istanza focalizzante, di una irrinunciabile presa di distanza dal modello culturale in cui si è inclusi, e dal quale si è agiti” (Deidier 2004, 119).

Palomar difficilmente riesce a trovare il suo posto nel mondo, come il flâneur non accetta una vita dominata dalle logiche consumistiche che annullano il valore del pensare filosofico. Anche da un punto di vista temporale, l'uomo non è mai realmente soddisfatto della sua posizione: proprio per questo il flâneur cerca di mescolare l'ingenuità fanciullesca alla saggezza adulta. Palomar riflette proprio sulla difficoltà di trovare un punto d'accordo tra le varie generazioni:

in un'epoca in cui l'insofferenza degli anziani per i giovani e dei giovani per gli anziani ha raggiunto il suo culmine, in cui gli anziani non fanno altro che accumulare argomenti per dire finalmente ai giovani quel che si meritano e i giovani non aspettano altro che queste occasioni per dimostrare che gli anziani non capiscono niente, il signor Palomar non riesce a spicciare parola (Calvino 2019, 94).

Si instaura, quindi, una crisi morale che non fa intravedere la possibilità di aderire a un determinato spazio: “Palomar è un personaggio in crisi, che cerca di ricomporre la mitica o mitologica armonia tra le percezioni della coscienza e il presunto, oggettivo disegno della natura, il suo fine, la sua escatologia” (Bonura 2018, 106).

L'entità urbana va compresa e decifrata, e spesso il dialogo tra flâneur e città risulta complesso e frammentato. Anche Palomar riconosce il duro impegno dell'interpretazione, e tende a utilizzare il massimo potenziale dei suoi sensi per ricevere gli impulsi della natura, a volte flebili e irriconoscibili. Il fischio di un merlo che si trova nel giardino del protagonista, per esempio, induce proprio a riflettere sulla difficoltà di captare i messaggi della natura,

traducibili solo da chi ha pazienza e desiderio di affinare il suo udito: “se l’uomo investisse nel fischio tutto ciò che normalmente affida alla parola, e se il merlo modulasse nel fischio tutto il non detto della sua condizione d’essere naturale, ecco che sarebbe compiuto il primo passo per colmare la separazione tra... tra che cosa e che cosa? Natura e cultura?” (Calvino 2019, 26). La realtà stessa, per Palomar, potrebbe essere un linguaggio, un insieme di codici che impedisce la traduzione simultanea di tutti gli idiomi, la quale sarebbe in grado di far comprendere ciò che il mondo vuole comunicare per davvero: “il signor Palomar si ritrova investito dall’angoscia di una riduzione dell’esistente a pura istanza linguistica; sia che il rinvenimento di un codice semiologico assoluto sia il punto d’arrivo dell’intera realtà fenomenica, sia che questa si sia già posta in termini di lingua, fin dall’inizio della storia” (Deidier 2004, 129).

5.1 Il viaggio esplorativo di Palomar e la morte dell’io

La grandezza dell’universo, gli infiniti numeri con i quali è possibile spiegare i fenomeni biologici e fisici creano in Palomar la necessità di ridurre e relativizzare la propria persona. I viaggi del protagonista, anche quelli brevi riconducibili alla quotidianità in città, manifestano la piccolezza dell’uomo ma soprattutto i limiti che egli possiede; in una società in cui tutti si sentono legittimati a esporre le proprie opinioni in maniera frettolosa e senza la giusta evoluzione di un pensiero critico, le riflessioni di Palomar risultano invece il frutto di una meditazione scrupolosa, sempre però originata da incertezze:

in un’epoca e in un paese in cui tutti si fanno in quattro per proclamare opinioni o giudizi, il signor Palomar ha preso l’abitudine di mordersi la lingua tre volte prima di fare qualsiasi affermazione. Se al terzo morso di lingua è ancora convinto della cosa che stava per dire, la dice; se no sta zitto. Di fatto, passa settimane e mesi interi in silenzio (Calvino 2019, 92).

Calvino costruisce un personaggio insolito, attorno al quale ruotano vicende essenziali che non si traducono mai in imprese romanzesche: “nei suoi precedenti libri, l’aspetto filosofico e trascendentale della esistenza veniva interamente calato e fuso nella nella narrazione, nell’intreccio fabulatorio. Qui la narrazione e l’intreccio sono ridotti al minimo” (Bonura

2018, 105). Lo stesso Marcovaldo, con un'impronta sempre tragicomica e fallimentare, diventa una sorta di eroe della quotidianità, utilizzando gli elementi osservati come inneschi per promuovere un'avventura sul suolo urbano. Le azioni di Palomar non arrivano mai a tanto, non si traducono in un incipit di una narrazione più articolata, ma sono semplicemente spunti riflessivi che accendono la sua passione per l'esercizio filosofico. La mente progetta riflessioni che dipendono da elementi trascurati da molti; Palomar richiama alla sua attenzione gli oggetti del disinteresse comune, così come fa il flâneur: "la luna di pomeriggio nessuno la guarda, ed è quello il momento in cui avrebbe più bisogno del nostro interessamento, dato che la sua esistenza è ancora in forse" (Calvino 2019, 32).

Il pensatore Palomar utilizza lo strumento della descrizione, valorizzando così l'anima delle cose e non solamente l'involucro: "la specifica qualità oculare del personaggio modella il libro prima di tutto come un quaderno di esercizi di descrizione" (Serra 2018, 344). Osservando minuziosamente i dettagli di un gecko, il protagonista immagina un mondo fatto di oggetti che hanno perso la superficie, fondamentale per celare il contenuto interno, qualunque esso sia:

 sul terrazzo, come tutte le estati, è tornato il gecko. Un eccezionale punto d'osservazione permette al signor Palomar di vederlo non di schiena, come da sempre siamo abituati a vedere gechi, ramarri e lucertole, ma di pancia. Nella stanza di soggiorno di casa Palomar c'è una piccola finestra-vetrina che s'apre sul terrazzo; sui ripiani di questa vetrina è allineata una collezione di vasi Art-Nouveau; la sera una lampadina da 75 watt illumina gli oggetti; una pianta di plumbago dal muro del terrazzo fa penzolare i suoi rami celesti sul vetro esterno; ogni sera, appena s'accende la luce, il gecko che abita sotto le foglie su quel muro, si sposta sul vetro esterno (Calvino 2019, 52).

Gli occhi di Palomar si insinuano nel profondo, nelle viscere del mondo che si conosce solo in parte, sezionando chirurgicamente la realtà: "se ogni materia fosse trasparente, il suolo che ci sostiene, l'involucro che fascia i nostri corpi, tutto apparirebbe non come un aleggiare di veli impalpabili ma come un inferno di stritolamenti e ingerimenti" (Calvino 2019, 54). L'elaborazione mentale dell'uomo si lega però ad una visione del mondo intermittente, lucida ma nello stesso tempo difficile da inserire in un unico corpo. Palomar si fa trasportare dall'istinto, e ogni elemento osservato suscita in lui una vasta gamma di pensieri ed emozioni, un insieme vario ed eterogeneo tanto quanto quello degli argomenti trattati. La frammentarietà della sua osservazione emerge durante la contemplazione delle stelle, mai

precedentemente organizzata e mossa solo dal semplice desiderio di ammirare il cielo di notte: “questa osservazione delle stelle trasmette un sapere instabile e contraddittorio, pensa Palomar, tutto il contrario di quello che sapevano trarne gli antichi. Sarà perché il suo rapporto col cielo è intermittente e concitato, anziché una serena abitudine?” (Calvino 2019, 43).

La contemplazione delle stelle, quasi impraticabile per la sua difficoltà intrinseca, evidenzia anche la crisi che si cela in chi tenta di dotarsi di mezzi utili per comprendere una realtà spesso ostile e inconcepibile: “la fiducia e le certezze che potevano venire dalla vastità infinita del cosmo, per i moderni, dotati di mezzi di conoscenza raffinatissimi, si mutano in ragione di inquietudine e di smarrimento” (Luperini 2015). Il cielo, come si è scritto in precedenza, è dimora di domande, di possibilità ma anche di angosce che caratterizzano la figura dell’intellettuale Palomar, mai soddisfatto della sua ricerca e quindi mosso da una perenne sofferenza: “il cielo non è più, infatti, la rasserenante dimora della divinità, ma lo scenario inquietante che contiene l’avventura dell’uomo” (Luperini 2015). Il flâneur e Palomar sono influenzati da un’esistenza ansiogena perché sono cittadini della modernità, ma tentano con il loro fare interrogativo e originale di indagare e rielaborare i meccanismi della metropoli.

La città, vissuta e analizzata da Palomar, è un vasto contenitore di esperienze umane, elementi architettonici e naturali che si oppongono, storie individuali e grandi temi quali la società e l’economia. Tutto lo scibile viene nel mondo urbano ospitato e racchiuso, e il personaggio riconosce proprio negli spazi della quotidianità un desiderio di ricerca e approfondimento di tutta la varietà che si palesa davanti agli occhi. L’urbano va interpretato, e così facendo si avrà cura di esplorare i numerosi contrasti tra il bene e il male, cari alla mente sensibile e predisposta al pensiero critico, che si celano nei luoghi della vita dell’uomo. La macelleria, per esempio, spinge Palomar a evocare pensieri opposti, carichi di tensione per la morte degli animali, grazie ai quali gli uomini si sostentano, e la rilevanza del desiderio di gustare la carne di un essere a cui deve molto per il suo sacrificio: “pur riconoscendo nella carcassa di bue penzolante la persona del proprio fratello squartato, nel taglio della lombata la ferita che mutila la propria carne, egli sa d’essere carnivoro, condizionato dalla sua tradizione alimentare a cogliere da un negozio di macellaio la promessa della felicità gustativa” (Calvino 2019, 70). Si riconosce in questo caso, però, l’impasse del protagonista, l’impossibilità di trovare una soluzione per evitare la strage di animali compiuta dall’uomo, quasi a significare che molti di questi conflitti con la natura non umana sono troppo radicati nel profondo della società degli uomini.

La supremazia dell'essere umano è un tema che riguarda la città, simbolo di ciò che l'individuo è riuscito a creare sottomettendo la natura. Anche Palomar, così come Marcovaldo, denuncia le responsabilità di chi ha pensato di essere il solo protagonista degli spazi conquistati, sopprimendo e piegando ai suoi scopi esseri viventi inermi. Il protagonista ha modo di riflettere sull'argomento durante la visita a un rettilario a Parigi, in cui osserva con cura le teche degli animali in cui si cerca di riprodurre il loro habitat originale:

ma dei mondi da cui l'uomo è escluso, ogni vetrina è un campione minimo, strappato da una continuità naturale che potrebbe anche non essere mai esistita, pochi metri cubi d'atmosfera che congegni elaborati mantengono a un certo grado di temperatura e d'umidità. Dunque ogni esemplare di questo bestiario antidiluviano è tenuto in vita artificialmente, quasi fosse un'ipotesi della mente, un prodotto dell'immaginazione, una costruzione del linguaggio, un'argomentazione paradossale intesa a dimostrare che il solo mondo vero è il nostro (Calvino 2019, 78).

I viaggi di Palomar si discostano da quelli puramente turistici, in cui l'uomo vive un'esperienza di ozio assoluto, o al contrario spesso si fa prendere dalla foga dell'organizzazione di mete da raggiungere in un breve lasso di tempo. In un viaggio in Messico, Palomar riflette sull'esperienza interpretativa, sempre necessaria e fondamento di una esplorazione profonda: “cosa voleva dire morte, vita, continuità, passaggio, per gli antichi Toltechi? [...] Eppure sa che non potrebbe mai soffocare in sé il bisogno di tradurre, di passare da un linguaggio all'altro, da figure concrete a parole astratte, da simboli astratti a esperienze concrete, di tessere e ritessere una rete d'analogie. Non interpretare è impossibile, come è impossibile trattenersi dal pensare” (Calvino 2019, 89).

Una volta trovatosi in Giappone, Palomar tenta di raccogliere la pace interiore in un giardino Zen, il quale però è diventato una meta turistica, chiassosa e pullulante di gente, e ha perso quindi il suo status di luogo meditativo: “il signor Palomar è stretto sulla pedana in mezzo a centinaia di visitatori che lo spingono da tutte le parti, obiettivi di macchine fotografiche e di cineprese che si fanno largo tra i gomiti, i ginocchi, gli orecchi della folla” (Calvino 2019, 84). Anche la casualità permette di evidenziare un contrasto con il viaggio turistico pianificato. I percorsi di Palomar, sia fisici che mentali, nascono da un'origine che spesso dipende dall'istinto, da un desiderio bruciante di partire o immaginare eventi e situazioni. Il solo fatto che un venditore gli abbia rifilato delle pantofole spaiate, mostra al protagonista le necessità di riflettere sulle relazioni umane, e in particolare sull'uomo che come lui si troverà nella

stessa situazione: “forse adesso, pensa il signor Palomar, un altro uomo sta camminando per quel paese con due pantofole spaiate. [...] Il rapporto che ci lega è più concreto e chiaro di gran parte delle relazioni che si stabiliscono tra esseri umani. Eppure non ci incontreremo mai” (Calvino 2019, 90). Il caso muove i passi e la mente di Palomar e del flâneur, sempre pronti a farsi trasportare dall’ignoto e dallo scorrere degli eventi.

Il turista spesso tende a non soffermarsi sulle cose: i luoghi visitati diventano elementi usa e getta, capaci di attirare l’attenzione per poi essere rimpiazzati da qualcosa di più meraviglioso e monumentale. Il flâneur e Palomar, invece, sono viaggiatori ancorati al concetto di esplorazione minuziosa, dove l’oggetto colpito dallo sguardo non è mai sazio del tempo che il vagabondo gli dedica: “il signor Palomar potrebbe, ma non se ne va. All’improvviso ha la stupefatta consapevolezza che non ha visto niente, nessuna onda, e tanto meno quella particolare onda che credeva di aver percepito con lo sguardo. È stato troppo precipitoso” (Bonura 2018, 105).

Gli occhi di Palomar assorbono la realtà circostante che viene rielaborata e interiorizzata. Depositare lo sguardo sulle cose significa rendersi conto di essere parte integrante di quel mondo e non solo conoscitore distaccato e privilegiato. Gli occhi e l’io collaborano e trasformano l’universo vissuto in uno specchio attraverso il quale definire in maniera nitida la propria persona:

la conoscenza del prossimo ha questo di speciale: passa necessariamente attraverso la conoscenza di se stesso; ed è proprio questa che manca a Palomar. Non solo conoscenza ci vuole, ma comprensione, accordo con i propri mezzi e fini e pulsioni, il che vuol dire possibilità d’esercitare una padronanza sulle proprie inclinazioni e azioni, che le controlli e diriga ma non le coarti e non le soffochi (Calvino 2019, 105).

Palomar, dunque, si muove lento e solitario nei luoghi in cui è possibile porre il suo tassello di conoscenza, descrivendo abilmente tutto ciò che lo circonda. Eppure la sua ricerca si ferma di fronte all’impossibilità di archiviare la realtà, frenetica e mutevole. Arriva il momento per lui di affrontare il tema della morte, legato indissolubilmente a tutte le cose del mondo: forse proprio la morte permette a Palomar di raccontare ciò che non è mai riuscito a fare in vita, esalando l’ultimo respiro come fanno i luoghi abbandonati e marginali cari al flâneur. La non esistenza libera dalle catene del noto per raggiungere luoghi mai analizzati, mai messi sotto la lente d’ingrandimento; come Baudelaire, il quale descrive nella poesia *Il viaggio* il desiderio di esplorare l’ignoto attraverso la morte, Palomar riconosce nell’atto finale la possibilità di

guardare il mondo in un'ottica nuova, non facendo quindi più parte di quel mondo: “per il signor Palomar la descrizione del mondo si presenta [...] come un fallimento; perciò non gli resterà che un'ultima possibilità, la morte. [...] Questo significa eliminare quella macchia d'inquietudine che è la nostra presenza: fare senza dell'io” (Belpoliti 2006, 52).

Il corpo diventa una sorta di ostacolo, un elemento che è centro gravitazionale dello spazio circostante, osservato e ragionato dagli occhi e la mente che danno un senso alla geografia: “l'io svolge la funzione di punto di riferimento, di luogo geometrico: di dispositivo necessario al mondo per accertare la propria esistenza, e apprendere qualcosa su di sé” (Barengli 2007, 100). Per questo motivo Palomar vuole rappresentare con la sua morte la visione originale e impossibile di un mondo che si osserva da solo, senza lo stimolo dell'uomo che per tutta la vita proietta in lui la sua interiorità; la degna conclusione della vita di Palomar è sradicare la sua presenza e divenire memoria, la quale sarà poi tradotta e valorizzata da un altro individuo che avrà la pazienza di scoprirla:

e così di rinvio in rinvio si arriva al momento in cui sarà il tempo a logorarsi e ad estinguersi in un cielo vuoto, quando l'ultimo supporto materiale della memoria del vivere si sarà degradato in una vampa di calore, o avrà cristallizzato i suoi atomi nel gelo d'un ordine immobile. «Se il tempo deve finire, lo si può descrivere, istante per istante» pensa Palomar, «e ogni istante, a descriverlo, si dilata tanto che non se ne vede più la fine». Decide che si metterà a descrivere ogni istante della sua vita, e finché non li avrà descritti tutti non penserà più d'esser morto. In quel momento muore (Calvino 2019, 111).

Capitolo VI: Il percorso di formazione del flâneur in *La strada per Roma* di Paolo Volponi

L'opera che analizzerò in questo ultimo capitolo ha per protagonista un individuo che racchiude in sé quello stesso percorso con cui ho volutamente unito i due personaggi creati da Calvino, che sono insieme il desiderio e l'affermazione di uno stile di vita attraverso il quale comunicare alla città la propria individualità non corrotta dal conformismo. *La strada per Roma* di Paolo Volponi è un romanzo che è stato pubblicato per la prima volta nel 1991. L'autore cominciò a progettare il testo alla fine degli anni Cinquanta, per poi iniziarlo a scrivere nel 1961. Per molti anni Volponi lo mise da parte per dedicarsi interamente alla stesura di altre opere; il titolo pensato inizialmente, *Repubblica borghese*, fu l'unico particolare modificato dall'autore stesso, il quale tenne intatta la struttura ideata negli anni Cinquanta: "la Repubblica borghese avrebbe dovuto essere la storia degli anni di apprendistato e di formazione ideologica e professionale di alcuni giovani urbinati che avvertono i disagi spirituali, politici e sociali della vita in provincia, e si trasferiscono a Roma, alla ricerca di nuove esperienze" (Baldise 1982, 47).

Il protagonista del romanzo è Guido Corsalini, uno studente universitario che vive ad Urbino e sogna di abbandonare la piccola e limitante realtà cittadina in cui è calato. Le sue giornate sono contraddistinte dallo studio e dalle lunghe passeggiate con l'amico Ettore, al quale confida costantemente il suo desiderio di evasione. Con il padre, invece, si instaura un rapporto neutrale, in cui la comunicazione pare quasi assente. Guido si confronta inoltre con Alberto, un amico che a causa della sua situazione economica sfavorevole decide di partire per il Belgio per lavorare in miniera. Letizia Cancellieri, invece, è la ragazza di cui si innamora, sempre presente nei suoi pensieri anche dopo l'arrivo a Roma.

Urbino è la città protagonista, il luogo dove ruotano le vicende di un ragazzo che soffre per i limiti imposti da una società chiusa, sempre in secondo piano rispetto alla metropoli in cui i sogni possono concretamente essere realizzati. A Urbino si può fantasticare e desiderare il meglio dalla vita, senza però essere ripagati con effettive opportunità: "non posso mordere i muri di questa città, che ha solo muri, muri della Chiesa, del Palazzo Ducale, della Scuola, del Tribunale, dell'Università, delle Monache. Tutti muri in piedi che manco i tedeschi sono riusciti a buttar giù" (Volponi 2014, 108). Guido sembra mosso da un profondo senso di smarrimento, che diventa un paradosso se si pensa alla conoscenza che si instaura in chi vive fin dall'infanzia il luogo delle certezze e delle persone care. Eppure in Guido emerge

l'impossibilità di comprendere fino in fondo la città soffocante, che guida gli individui verso destini predefiniti e che neutralizza le vocazioni più originali. Il ricordo del passato sembra essere l'unica sicurezza del protagonista, il quale rievoca negli spazi attraversati gli anni dell'adolescenza, non ancora segnati dal malessere e dall'indecisione: "Guido ricordava gli incendi d'immondizie che in fondo alle mura del suo rione appiccava insieme con i compagni, o i gatti morti sotto le volte umide del Pontaccio. Ricordò poi il fuoco che fu fatto delle suppellettili di un vecchio morto di tubercolosi" (Volponi 2014, 70). Volponi mette in luce quella che secondo lui è la doppia natura della provincia, amante desiderata e a tratti rivale enigmatica: "in lui 'città ideale' e 'città nemica' si sovrappongono di continuo, in un doppio movimento negativo-affermativo di ricomposizione e deflagrazione" (Zinato 2005, 21).

Lo spaesamento avviene in Guido all'interno della città che lo ha visto crescere, ma questa sensazione diventa ancora più forte nelle gite fuori porta, come quella a Riccione, in cui la sicurezza che infondono le solite strade percorse non esiste più: "si sentivano allo scoperto in quel posto così nuovo, casuale, del tutto diverso da ogni angolo della loro città. Anche l'ora, vicino a quella spiaggia dalla quale li separava solo qualche ciuffo di fiori e di erba, era improvvisa e ritagliata, come se fosse l'ora soltanto di quel posto" (Volponi 2014, 42). La città dell'abitudine si scontra con il pericolo di sentirsi fuoriluogo ovunque, soprattutto nei luoghi che non sono l'espressione dell'esperienza vissuta.

Il tema della fuga si materializza nell'esperienza di Guido che esplora le varie possibilità offerte da luoghi lontani in cui poter realizzare un futuro migliore. Eppure fuggire sembra un'azione impossibile, una tentazione che non si traduce in una decisione ferma. Il flâneur manifesta allo stesso modo la necessità di evadere da un mondo labirintico che ingloba senza pietà la totale esistenza degli esseri umani. Urbino, per il protagonista, è l'entità che ha già tracciato la destinazione di chi tenta invano di concepire la validità di un altro percorso. Lo stesso autore, che in quest'opera sedimenta la sua esperienza adolescenziale in provincia, ricerca porzioni di spazio che risultino varchi per una ipotetica fuga verso un altrove, spiragli microscopici che facciano intravedere altre realtà:

Volponi è nato il 6 febbraio 1924 a Urbino, dove il nonno paterno aveva fondato una fornace di mattoni. La sua adolescenza, chiusa in una provincia mezzadrile, sigillata dalla retorica fascista, trovò in quell'attività protoindustriale e nel passato illustre del Montefeltro, dei varchi, dei punti di fuga. La fornace, con la trasformazione delle crete e con la presenza dei lavoratori, fra cui erano radicate l'ideologia anarchica e quella

repubblicana, lasciò un segno importante nella formazione del senso di realtà di Volponi (Zinato 2005, 21).

Il flâneur non si fa trasportare dagli eventi, ma tenta di farsi guidare dall'istinto verso i luoghi dell'ignoto, in cui poter metabolizzare i significati e i messaggi del mondo urbano. Guido, nello stesso modo, riconosce nello smarrimento non solo la naturale paura di ciò che non si conosce, ma anche lo spiraglio per intravedere qualcosa che gli altri non riescono a notare, un'opportunità che sembra essere offerta solo a chi possiede uno sguardo critico e attento. La conoscenza profonda genera l'irrequietezza che muove Guido continuamente: il protagonista ricerca alternative, scenari nuovi che contrastino con i vincoli paesani, possibilità che stimolino la mente aperta di un giovane studente desideroso di scoprire di più sulla sua natura e sugli argomenti che interessano la vita delle persone. L'ansia di sapere non provoca una paralisi, ma al contrario esalta il potenziale di Guido, sempre pronto a discutere di politica, di economia, o di temi più leggeri come l'esperienza amorosa con una ragazza. La foga della scoperta, l'incessante moto dei pensieri riducono il valore della tranquillità che spesso caratterizza gli abitanti non agitati dal desiderio di approfondire le cose dell'esistenza:

Ettore sapeva che l'insoddisfazione di Guido era sincera, per quanto, secondo lui, ingiustificata; questo mistero nel carattere dell'amico era un motivo per cui la sua amicizia era stata così convinta e lunga. Perché Guido si lamentava? In fondo sarebbe potuto restare nel suo negozio; sposare chi avesse voluto e rimanere come uno degli uomini più tranquilli di Urbino (Volponi 2014, 180).

Guido si pone degli obiettivi, ma nello stesso tempo lascia libero sfogo ai desideri e alle passioni cocenti che lo animano e lo inducono a non programmare nel dettaglio il suo avvenire.

La curiosità, dunque, spinge Guido e il flâneur a riconoscere un nuovo volto della città, composto da tutte quelle esperienze urbane che danno vita all'autenticità che si cela dietro le logiche stringenti del complesso macrosistema capitalistico. Volponi riflette sul bisogno di non archiviare per sempre il passato, ma renderlo una materia viva su cui mettere le basi per costruire una città nuova e arricchita dal progresso tecnologico: "sogna un rinnovamento che immetta in Italia la spinta innovativa della modernità industriale valorizzando al contempo tutte le ragioni di un passato illustre e secolare" (Zinato 2005, 22). La riflessione si lega al movimento per creare uno studio che non può fare a meno della storia umana, del racconto

e degli aneddoti cittadini; ciò che viene trattato nei libri sembra concretizzarsi nelle lunghe passeggiate con Ettore e con gli incontri con gli abitanti di Urbino, esperienze in cui è possibile confrontarsi e dare ampio respiro alle opinioni su ciò che si legge e si pensa. Il flâneur, più di tutti, utilizza la passeggiata e l'incontro fortuito con gli abitanti della città come strumenti capaci di mostrare un quadro originale che dipinga una sua personale visione delle cose, non ancora assoggettate ai meccanismi commerciali che spesso neutralizzano il pensiero critico.

Guido sente l'urgenza di comprendere i luoghi, per poi provare a raccontarli attraverso la sua esistenza. Eppure si instaura il contrasto tra l'originalità della propria esperienza e la vastità di possibilità, quesiti, storie ed emozioni che è possibile recuperare dai vari strati di un paesaggio ancora ignoto. Urbino è una piccola città, ed esistono città molto più grandi e vivaci, ma anche zone di campagna semideserte. Il flâneur e Guido percepiscono la forza della diversità e quindi dei numerosi punti di vista che vanno intercettati e interpretati: "si affacciò alla finestra e cominciò a guardare la campagna che saliva e scendeva intorno alla città, con le sue onde di colline scure tra la nebbia. Pensò a come dalla campagna poteva essere vista la città: da vicino gli strati delle case uno sull'altro; da lontano le piramidi di mattoni e i blocchi dei rioni" (Volponi 2014, 34). La varietà di temi e situazioni è anche il motivo che determina la difficoltà dell'analisi urbana, intrinsecamente incompleta e spesso guidata da sentimenti soggettivi che portano alla scelta di un focus ben preciso: "la società che è stata definita, con infelice eufemismo, 'trasparente' esibisce, infatti, un guscio opaco e caoticamente variegato che oppone resistenza all'analisi critica" (Bettini 1995, 29).

La ricerca sul campo senza filtri è la base dell'esperienza del flâneur, abile intercettatore di intermittenze che solo un camminatore con i sensi bene aperti può trasformare in un linguaggio da interpretare: i dettagli del suolo urbano, così irrilevanti per il cittadino consumatore, diventano spesso l'origine di un'argomentazione, gli oggetti che spingono alla riflessione o semplicemente il bagaglio di emozioni di chi non ha fretta di raggiungere i luoghi per uno scopo: "guardava gli alberi del viale dal tronco scuro e dalla vegetazione ricciuta, dura: notava per la prima volta questi caratteri e cercava il nome delle piante, incuriosito anche dai piccoli frutti morti tra la corteccia prima di maturare, rimasti in cima ai rami oppure caduti sul marciapiede come una segatura" (Volponi 2014, 85). Le passeggiate di Guido non hanno una meta, nemmeno una direzione precisa, ma sono il pretesto per mescolare la propria interiorità frustrata e indecisa al paesaggio ingovernabile.

Il flâneur assimila la complessità dei luoghi e diventa lui stesso un soggetto ricco di paradossi, mai veramente in pace con la città dominante ma nello stesso tempo musa ispiratrice. Guido instaura un rapporto di amore e odio nei confronti di Urbino, e il sogno di scappare per sempre da lì non abbandona mai i pensieri del giovane: “sarà che questi problemi sono semplici, naturali e colpiscono ogni giorno e non sono complicati come quelli della cultura e dell’avvenire fuori di Urbino; ma anche questi ultimi debbono essere precisi, essere resi precisi, se uno vuole risolverli. Forse è la difficoltà di fare questo che provoca la tua sofferenza?” (Volponi 2014, 229). Ettore critica la visione ad ampio raggio di Guido, la quale non permette di evidenziare le gravi situazioni vicine, ormai ritenute stantie e monotone dall’amico che ha già vissuto intensamente gli stessi luoghi, e cerca altro di indefinito da esplorare. Si manifesta il contrasto tra lo spazio che costruisce l’identità e quello da scoprire lungo il viaggio, una città nuova che provvederà a sviluppare in Guido nuovi dettagli della sua personalità. Il protagonista sente la saturazione della sua esperienza e il peso di una vita confinata in un ambiente che non può più donare nulla; l’esigenza della partenza si scontra con il timore di perdere le proprie certezze e con l’incapacità di comprendere cosa tenere e cosa lasciare per sempre della propria individualità una volta raggiunto il luogo dell’arrivo.

Le passeggiate con Ettore sono importanti per il giovane protagonista, ma si può rilevare anche il bisogno di isolarsi, di rimanere in compagnia solo dei propri pensieri. La solitudine che caratterizza il flâneur accompagna Guido nella sua lotta contro la prevedibilità dei luoghi e l’abitudine che nega la possibilità di oziare per intercettare i messaggi del mondo esterno. La morte del padre, avvenuta all’improvviso, acuisce il senso di abbandono del giovane privo di punti di riferimento, capace di trovare nel cammino un modo di dare libero sfogo alle sue elaborazioni mentali: “riprese a camminare avvertendo ogni parte del suo corpo, decidendo l’avanzamento e la flessione di una gamba dietro l’altra, rompendo la resistenza dell’aria come se quell’equilibrio fra la nuova sicurezza e l’indulgenza per se stesso l’avesse avvolto in un grano invisibile e fruscante” (Volponi 2014, 161).

Guido riconosce di non essere come gli altri, ma non comprende fino in fondo cosa lo rende così diverso. La solitudine permette di elaborare dei pensieri che possano fungere da autocritica, da espediente per dialogare con sé stesso e non con amici e parenti che dall’esterno si sono fatti solo un’idea superficiale di chi è lui: “l’essere solo gli era essenziale, specie nei confronti del padre, di ogni elemento familiare e anche di quegli amici più maligni che lo rendevano insicuro: quand’era solo, era grande, era Corsalini, di Urbino, partorito dal suo palazzo di Lavagine, duro come quelle pietre che dominava dall’infanzia” (Volponi 2014,

92). Per Guido camminare, muoversi con un proprio ritmo, non dare importanza alle immagini che costruiscono gli altri sono gli elementi utili per scoprire i lati più nascosti non solo del paesaggio, ma anche della propria identità: “aveva trovato, come sempre, un ultimo pensiero indulgente che l’aiutava a superare ogni dubbio e proponimento e che gli metteva di fronte una realtà, o un aspetto della realtà anche sfuggente, o riflesso da un inganno, facile, e sul quale docilmente iniziare la strada” (Volponi 2014, 98).

Le passeggiate con l’amico di sempre diventano il sinonimo del cambiamento in atto di Guido: sono microviaggi che stanno ormai stretti al protagonista che sente il dovere di abbattere i confini generati dalla ristrettezza mentale degli abitanti della piccola città e dalla stessa struttura urbana: “si misero a contare i passi da un punto all’altro, uno dietro l’altro, e stabilirono che la piazza era lunga dal portico del collegio a quello del Palazzo nuovo 64 passi e dalla farmacia di Valbona alla drogheria 58 passi” (Volponi 2014, 173); Ettore stesso, che rappresenta il cittadino che accetta con più clemenza il suo status di provinciale, sembra non trovare più la sintonia di un tempo con l’amico sempre insoddisfatto, mai appagato da quello che il mondo confortevole e conosciuto può offrire. La ormai sempre più netta separazione tra i due amici avviene nel momento in cui Ettore decide di occupare il posto di maestro elementare in un piccolo paese di campagna. Questo allontanamento diventa una sorta di tradimento per Guido, diviso tra la rabbia e l’invidia nei confronti del compagno di sempre, desideroso di accumulare esperienze. Urbino acquisisce i drammi del protagonista, senza però provare empatia nei confronti di chi si sente succube di un destino senza prospettive: “anche la città era indifferente, obliqua nella luce rimbalzata dal colle e dalle boschine dei cappuccini. Egli poteva essere solo e dimenticare quelle facce che raschiavano i muri, quella miseria che piagava Urbino e che l’avrebbe ridotta un posto vuoto, dove sarebbe stato impossibile qualsiasi progetto di risanamento e di sviluppo” (Volponi 2014, 252).

Ettore, una volta tornato a Urbino per incontrare Guido e i parenti, si fa portavoce dei problemi economici di alcuni contadini che lavorano vicino alla scuola dove è stanziato. La loro situazione è gravissima, e sembra non interessare minimamente il sistema politico che abbandona gli emarginati sociali a un destino disumano. Il coraggio di Ettore, che vuole evidenziare i disagi dei contadini mettendoli addirittura di fronte alle forze politiche in persona, fa montare ancora di più la rabbia di Guido, che da sempre ha mostrato di avere una forte sensibilità nei confronti degli esclusi e dei problemi che li attanagliano, e vede nelle azioni dell’amico una concretezza e una prontezza che forse non ha mai posseduto: il protagonista evidenzia attraverso i contadini guidati da Ettore i limiti del sistema capitalistico,

il quale promette dignità e benessere a tutti, ma condanna le culture che non hanno i mezzi per affrontare le sfide che il suolo urbano propone in maniera onnicomprensiva: “minoranze, sub-culture, e dialetti non ‘prendono la parola’, ma vengono ‘parlati’ dal processo comunicativo solo in quanto target, potenziale unità di massa di nuovi consumatori” (Bettini 1995, 30). Guido comprende che forse proprio il viaggio, strumento che Ettore ha sfruttato per andarsene da Urbino, ha permesso all’amico di elevare il suo spirito critico, che sente anche lui di possedere; l’esplorazione consente di toccare con mano i problemi sociali, politici ed economici per poi incentivare la predisposizione all’osservazione che miri a contestare il mondo urbano. Il protagonista cerca ancora una coerenza tra l’attivismo e il bisogno di distacco che permette di osservare gli accadimenti del mondo dissimulandosi nel paesaggio urbano: “parlavano di Urbino e della miseria in un modo diverso dal suo: lui ne parlava come di cose che sarebbero state risolte, e quindi già discoste dal momento e spostate verso il progresso; gli altri ne parlavano come di cose che avevano addosso” (Volponi 2014, 114). Il tema della denuncia, dunque, è la naturale conseguenza di un’esistenza che potrebbe brillare, ma è spenta dalle costrizioni dell’ambiente che progetta solo limiti. La politica entra nel cuore del giovane che si interessa della situazione di assoluta povertà dei contadini, o del concetto di ricchezza che accomuna chi pensa di avercela fatta a discapito degli altri: “gli interessava molto la vicinanza con la ricchezza, anche se era convinto di poterne controllare l’influenza con la forza delle sue idee: fermarla oppure approfittarne, senza diventare un uomo ricco, cioè un vecchio risentito, acciaccato dalle paure; anzi servendosene per diventare un uomo nuovo” (Volponi 2014, 256). Il personaggio creato da Volponi è empatico, e sente così il diffuso sentimento di malessere che si instaura spesso nei luoghi urbani più periferici: “i diversi di Volponi sono tutti animi nobili, coscienti del malessere diffuso intorno e desiderosi di porvi rimedio; sono inoltre animi ricchi e vogliono esprimersi, comunicare” (Baldise 1982, 71). Il flâneur vuole smuovere gli animi sottolineando nelle sue passeggiate non solo lo splendore evocato dai ricordi e dalle fantasie, ma anche le criticità e i paradossi di una realtà che non sembra in grado di provvedere a una distribuzione equa del capitale. Il mondo architettato dalla pubblicità o dai discorsi dei politici che promettono e basta sembra essere al centro del mirino del flâneur, intento a rivelarne la falsità e la mediocrità.

6.1 Il viaggio e il valore della conoscenza autentica

Il viaggio è per Guido il modo con cui è possibile riflettere nel paesaggio la propria esperienza di vita, e spiegare la complessità dei luoghi che è molto più di ciò che viene raccontato dagli altri. La libertà del protagonista si instaura nella possibilità di rincorrere una chimera, di raggiungere un posto in cui non si può essere certi di cosa accadrà, così come per il flâneur essere liberi significa accedere ad uno stile di vita provocatorio e mai incline a rispettare il conformismo e il solo linguaggio dei consumi. Volponi riflette nel suo personaggio il desiderio di ampliare i confini della propria scrittura, di instaurare un rapporto autentico e spesso conflittuale con la società: “un progredire continuo dello scrittore verso la piena maturità sociale e il desiderio di agire su di essa, un’apertura [...] verso il mondo esterno; il progressivo delinearci di un ‘paesaggio umano’” (Baldise 1982, 80).

Guido, prima della partenza per Roma, cerca di togliere i veli della banalità a Urbino, utilizzando con fervore la propria immaginazione. L’amore per Letizia, per esempio, sconvolge i pensieri del giovane, animato dal desiderio di costruire situazioni irreali e speranze per un avvenire al suo fianco:

 sperò che la Cancellieri fosse uscita ad aspettarlo in piazza e incominciò a pensare a come si sarebbe comportato incontrandola. Si convinse che l’avrebbe trovata davanti al caffè grande. Salì gli scalini del loggiato con la faccia voltata a sinistra per mostrare un pensiero, per far vedere di non guardarla subito, per poter avere l’urto della sorpresa. Ma Letizia non c’era (Volponi 2014, 127).

L’oggettività di ciò che si osserva si tinge di nuovi colori dati dai desideri e dai ricordi; eppure la stessa esplorazione fantastica alimenta la necessità di scoprire altri mondi, altri paesaggi che potrebbero evocare illusioni e manifestazioni sempre più affascinanti. La finzione chiama altra finzione, più potente e perciò meno legata al già noto e alla quotidianità. Per questo motivo la capitale, città resa eterna dalle bellezze dell’antichità, diventa la sede prediletta dell’evocazione di immagini meravigliose e nuove, lontane dai canoni di bellezza a cui è abituato da sempre il cittadino chiuso in una piccola realtà.

La paura rimane però dietro l’angolo, e si accende in Guido dopo il racconto dell’esperienza traumatica di Alberto, il giovane amico partito per il Belgio per lavorare nelle miniere. Il paese straniero rappresenta per l’amico le speranze infrante, il dolore fisico e psicologico di un lavoro massacrante, reso ancora più terribile dall’incompatibilità con i luoghi e le persone che non possono rappresentare uno sfogo o un aiuto concreto: “ho cominciato ad avere un gran tremore ogni volta che pensavo alla miniera da non riuscire a respirare e d’aver voglia di

fuggire, specialmente se pensavo all'ingresso nell'ascensore e al fondo dei tunnel" (Volponi 2014, 243). Il protagonista sente il richiamo di un percorso che possa svincolarsi dalla possibilità di diventare fallimentare, eppure la storia dell'amico instaura dubbi, e avvicina l'idea del viaggio inteso come trappola che condanna a una vita peggiore di quella già conosciuta. Il coraggio e il timore si mescolano e trasformano il desiderio di viaggiare in una incognita sempre più consistente.

Il gusto per l'ignoto accompagna costantemente il flâneur, il quale valorizza sensazioni e intermittenze che fungono da guida per i suoi spostamenti. Anche Guido tenta di farsi affascinare dalla casualità, dalle domande che producono itinerari ancora segreti; raggiungere Roma significa accettare l'imprevedibilità, e utilizzarla per dare un'identità nuova ai luoghi esperiti: "era sorpreso dal paesaggio inaspettato: era il segno che si era davvero allontanato tanto da Urbino e che Roma era ormai prossima e vera quanto ignota" (Volponi 2014, 288). La novità permette di esaltare l'animo di chi sente di essere diverso, e perciò vuole fuggire verso l'inatteso: "cosa occorre perché un 'diverso' vinca? Un elemento nuovo, inatteso, casuale, che possa deviare il corso della sua storia dalla fatale parabola discendente" (Baldise 1982, 72). I dubbi instaurano una paralisi, la quale si manifesta come una contraddizione tra il desiderio di evasione e la paura di fuggire veramente, o ancora tra l'insicurezza generata dal già noto e l'autoaffermazione in un luogo nuovo che però sembra brulicare di certezze: "traccerò la mia strada tra la gente, nelle città. Quando me ne andrò saprò cosa fare e meglio ancora lo saprò quando sarò arrivato e avrò cominciato" (Volponi 2014, 130).

Dopo i vari mesi spesi per scrivere la tesi, Guido riesce a laurearsi, ma anche questo traguardo importante sembra non riuscire del tutto a togliere i dubbi della partenza. Le tre sezioni in cui è divisa l'opera sembrano in parte riflettere la difficoltà di accettare la necessità di raggiungere una nuova meta: Volponi lascia ampio spazio alle vicende di Urbino, dedicando loro le prime due parti, e solo verso la fine del romanzo Guido decide di lavorare in una banca a Roma, per dare inizio a una nuova vita. Eppure, anche nella terza parte, Urbino rimane protagonista grazie al ritorno a casa del giovane, desideroso di ripercorrere per l'ultima volta le strade familiari.

L'unico avvenimento che sembra smuovere l'anima irrequieta e dubbiosa di Guido è l'elezione politica del 1953: la separazione con Ettore, anche sul piano politico, diventa sempre maggiore, ma è proprio la vicenda storica in sé che mostra al giovane protagonista la necessità di vivere i cambiamenti non di soppiatto, chiuso in una città impenetrabile, ma nel

modo più aperto possibile, in un luogo che è artefice di tutte quelle trasformazioni che nel bene e nel male sconvolgono l'Italia.

Una volta raggiunta Roma, essa diventa non più la città immaginata, ma il luogo della concretezza, appariscente e spettacolare: “da dietro il vetro della finestra poteva guardare Roma con tranquillità e seguirla come se la conoscesse tutta e sapesse dove portavano quelle strade e che cosa fossero quei palazzi con giardini, con i loro muri di pietra splendente e con le finestre come vele” (Volponi 2014, 296). Il viaggio, però, non è solo il mezzo utile per stupirsi di fronte al paesaggio, ma anche il pretesto per rivedere e smontare gli stereotipi che modellano la realtà governata dagli uomini:

gli sembrò di vedere, in mezzo alle macchie selvatiche che coprivano gli scoscendimenti tra le pianure, tombe di pietra e ruderi di are. Erano le cose che s'aspettava di trovare intorno a Roma, perché aveva sempre creduto, anche dopo la fine del liceo, che Roma fosse quasi tutta un ammasso di ruderi, come nelle illustrazioni dei libri di scuola, del calendario delle assicurazioni e nelle stampe delle gesta della Repubblica Romana del '49 (Volponi 2014, 287).

Guido e il flâneur ricercano la profondità che spazza via i falsi miti e l'illusione della bellezza assoluta, e facendo ciò si nutrono di una profonda delusione che smorza la possibilità di accettare la superficialità e la grazia del paesaggio non ancora indagato nei suoi dettagli.

Guido ha modo di riflettere anche sul turismo, esperienza che per il flâneur si contrappone all'esplorazione autentica e singolare dei luoghi, grazie a un breve dialogo con un abitante di Roma, curioso di sapere quanti siano solitamente i turisti che durante l'estate raggiungono Urbino: “non tanti come la città meriterebbe, per i suoi monumenti: e poi sono turisti che cercano i ponti levatoi, le mannaie. Urbino invece ha le linee di una pura civiltà rinascimentale. Sono pochi quelli che capiscono...” (Volponi 2014, 298). Il flusso turistico si muove spesso guidato da immagini e stereotipi che si ricercano inevitabilmente nel luogo raggiunto.

Roma e Urbino vengono incessantemente messe a confronto: il paragone tra le due città rappresenta il contrasto tra le due identità di Guido, quella ormai disprezzata del passato e quella in divenire: “come servono bene, come sanno servire, stando bene al loro posto, senza risentimenti, senza sbattere niente. Hanno scelto un posto e lo sostengono con dignità. Da noi ti maltrattano come se fossero servi catturati poco prima e distolti dal loro gruppo di dottori nel pubblico arengo” (Volponi 2014, 305). Non è possibile escludere il passato, il

ricordo che riaffiora negli spazi, come per il flâneur non è possibile attraversare a piedi i paesaggi urbani senza riflettere sulla memoria intrinsecamente legata ad essi. L'esperienza della flânerie non cancella i processi che hanno portato alla creazione del presente, riducendo il potenziale del prodotto finito, unico feticcio del consumatore che non vuole porsi domande sul come le cose avvengono: "l'ideologia del consumo, quanto più è perfezionata tanto più cancella ogni traccia del processo economico produttivo che ha sfornato il prodotto; e la dissimulazione della propria base materiale ne è, sul piano del comportamento, l'equivalente nel consumatore" (Bettini 1995, 30).

Volponi lascia ampio spazio alla descrizione degli amori di Guido, spesso fugaci e irrilevanti. L'unica ragazza che è stata capace di scuotere la sua anima è stata Letizia, la quale diventa una sorta di spazio aperto in cui riversare la malinconia per Urbino: la giovane e la città rappresentano il fascino paesano, la consapevolezza di un amore che è rimasto chiuso e nascosto anche dopo l'arrivo a Roma: "ricordò soltanto che davanti a Letizia finiva sempre per parlare di Urbino, per infiammarsi di un amore per la città, per la città nascosta, che voleva dire ingannare se stesso, far affiorare tutti i legami che avrebbero dovuto impedire il distacco" (Volponi 2014, 196). Il paesaggio e gli affetti sono quindi il materiale che resiste e compone l'identità incerta, ma che trova proprio nel sentimento vivo e profondo una sicurezza da mantenere. Volponi dà valore a un paesaggio che contribuisce a modellare l'esistenza dell'uomo, e diventa di conseguenza un'entità plurima, fatta di persone e vicende, che va messa in risalto così come viene fatto per l'individualità:

a Volponi [...] non interessava solo o tanto l'espressione di una individualità, ovvero la traccia di un suo privato, per quanto originale, rapporto col mondo; gli premeva piuttosto la vicenda corale di un Paese che egli amava di un amore non sempre ricambiato, così come intendeva restituire sulla pagina il vissuto del noi, cioè interrogare la conformazione della Polis in divenire (Raffaelli 2005, 10).

Così come l'amore, anche l'odio è l'affermazione della profonda influenza che Urbino ha avuto sulla vita di Guido, desideroso di dare un addio definitivo al mondo che ha costruito le basi dell'uomo che sarà. Trovatosi a parlare con un concittadino, il ragazzo scopre da quest'ultimo che il padre non aveva mai apprezzato veramente le scelte e lo stile di vita del figlio. Così, la cocente delusione e il rancore si riversano in una scazzottata tra i due, episodio che dimostra l'incapacità di Guido di rimarginare completamente le ferite del passato. Tutti i sentimenti generati dal piccolo mondo cittadino hanno prevalso, hanno dimostrato che la

fuga è sempre qualcosa di parziale, e che i luoghi si nutrono delle esperienze umane, resistenti e cariche di verità. Il ritorno a Urbino per l'ultima volta, prima di rimanere definitivamente a Roma, è la rappresentazione per Guido di quanto sia potente la comunione tra luoghi e vita, e solo il viaggio verso l'ignoto può rappresentare una ripartenza, una rinuncia alle certezze. Il paese abbandonato si carica di malinconia e tragicità, elementi che caratterizzano l'anima tormentata del protagonista descritto da Volponi, divisa tra la paura dell'avvenire e il dolore del passato: “la tragedia è un elemento indispensabile a quel mito del ‘diverso’ che occupa la mente di Volponi come un problema irrisolto, tormentoso, espressione di una tensione intima” (Baldise 1982, 72).

Guido mostra così di aver percepito meglio la sua vera natura, quella stessa natura superficiale che vorrebbe definitivamente abbandonare. Il giovane ha sempre sfruttato la sua bellezza e la sua originalità, senza però comprendere fino in fondo le sue reali esigenze: vorrebbe così cancellare l'esclusività del valore della sua avvenenza, per potenziare quello della profondità, della conoscenza più pura delle cose che si manifestano davanti a lui, e diventare così una sorta di flâneur più consapevole.

Guido vive il dubbio e l'insicurezza tipici di chi è giovane e ingenuo, ma anche la spregiudicatezza del saggio che vuole provocare la società evidenziando i problemi che vanno risolti con coraggio e rapidità. Anche in questo caso si crea un rapporto contrastivo tra il semplice desiderio di evadere e la necessità di soffermarsi sugli elementi di una città che si ama e quindi si vuole migliorare. Questa duplice natura viene evidenziata nella parte iniziale del romanzo, in cui il relatore di Guido gli espone i problemi e i paradossi della sua scrittura, a volte immatura e a tratti ricercata:

il suo lavoro, caro Corsalini, [...] assomiglia un po' a lei; è per certi tratti ampoloso, per altri striminzito; arriva a un linguaggio pretenzioso e pseudoscientifico da cattivo avvocato di provincia e altre volte, le poche volte in cui esprime qualcosa di suo, è semplice, tanto da essere sciatto, anche se sincero. A questo linguaggio si accoppia un'ingenuità di pensiero sorprendente, perché il suo ragionamento appare sprovvisto di una vera spinta critica (Volponi 2014, 29).

Anche Letizia nota una sensibilità che si nasconde dietro una cattiveria quasi finta, creata a tavolino solo per apparire meno fragile e più adulto: “questa cattiveria è fatta più di voglia di sbalordire che di malvagità. Che notti lanose in quell'inverno, ciascuna che durava un romanzo” (Volponi 2014, 87).

L'ingenuità scaturisce dalla necessità di ricercare un ipotetico altrove, simile a quello sognato da Marcovaldo: Roma rappresenta l'indeterminatezza, gli interrogativi che si susseguono, il futuro benevolo che può esistere oppure no, e nello stesso tempo la natura descritta da Calvino è la sintesi di un'esistenza alternativa a quella urbana che forse è presente solo nella mente malinconica del protagonista delle novelle.

La saggezza, invece, si insinua nella vivacità con cui Guido si oppone al sistema politico e agli affetti, mettendo in discussione la sicurezza dei suoi ideali, o il rapporto con le persone che non riescono ad accettare i suoi cambiamenti. Il trauma dell'emarginazione traspare nella sofferenza di Guido, prigioniero di un'identità in divenire che fatica ad accettare la simbiosi con i luoghi di sempre che accomuna invece i cittadini inermi e statici: "non aveva mai accettato di non poter avere fino in fondo le stesse possibilità di questi altri, di poter giudicare o di toccare le cose come loro: anzi riteneva di avere in più la forza, lo scrupolo di ragionare, di non doversi fermare alle prime, dirette conseguenze" (Volponi 2014, 176).

Palomar e Marcovaldo, i personaggi creati da Calvino, vivono la stessa esperienza che qui Guido tenta di comprendere: la città, grande o piccola che sia, livella le differenze tra gli individui che si muovono lungo direzioni che privilegiano il conformismo e riducono la varietà paesaggistica dei territori urbani che tendono ad assomigliarsi sempre di più. Eppure la loro esistenza alternativa fa parte di una sottile resistenza che vuole opporsi alla massa indistinta, mettendo in risalto la diversità invece di nasconderla per la vergogna di essere giudicati.

Il tema del diverso, caro a Volponi, si manifesta qui nei suoi prodromi: il protagonista si sente un escluso, una vittima della città chiusa, eppure la consapevolezza di questa diversità è solo accennata, è la scossa che provoca il moto e i pensieri di un ragazzo che deve costruirsi, e che non ha nel presente le risposte ai numerosi quesiti dell'esistenza: "il Volponi di questi anni traccia già, senza saperlo, la cornice in cui prenderà forma la sua futura dialettica della diversità" (Baldise 1982, 48). La stessa esperienza di Volponi, dopo l'abbandono di Urbino, sottolinea l'importanza di definire nel tempo la propria identità e di accettare le dissonanze tra il mondo scoperto e la propria esistenza alternativa:

nel momento di uscire da Urbino, egli [...] si configura come un intellettuale del tutto atipico nel contesto culturale quarantottesco: nell'Italia stretta dalla restaurazione clericale e dallo zdanovismo insegue una 'ricostruzione' aderente ai bisogni dell'uomo, sogna un rinnovamento che immetta in Italia la spinta innovativa della modernità

industriale valorizzando al contempo tutte le ragioni di un passato illustre e secolare (Zinato 2005, 22).

I percorsi creati da Volponi sono molteplici, appaiono come insiemi di traiettorie che portano a una meta comune, che è la conoscenza. Si riconosce la propria diversità, il proprio posto nel mondo, la città di Roma che prima era solo immaginata, e anche la natura di Urbino, sempre oscillante tra il bene e il male. Il flâneur è in assoluto l'individuo che più di tutti rappresenta il movimento, non solo fisico ma anche intellettuale: come si muove il corpo lungo le vie di una città, si muovono i pensieri che assimilano il paesaggio ricco e cangiante. Il romanzo in questione rappresenta la dinamicità con cui è possibile scoprire sé stessi e il mondo, il vagabondaggio senza fine che permette di raggiungere la conoscenza di ciò che esiste attorno a noi e ciò che noi rappresentiamo in relazione ai luoghi che attraversiamo. Volponi costruisce così una storia personale, che si muove in parallelo con i cambiamenti sociali, storici e geografici, che sono nel loro insieme una espansione, come è espansivo il viaggio del personaggio Guido: “una cosmogonia mai stabile eppure coerente con il suo attraversare le stagioni della storia personale e collettiva, dalle mura di Urbino al sentimento universale, dalla piazza alla Polis” (Scarabicchi 2005, 16). Il romanzo di formazione si costruisce come un viaggio carico di esperienze, e quindi di tappe che molto spesso non possiamo prevedere, e il flâneur, con tutte le sue specificità, si fa testimone della ricchezza e della rilevanza di questa pratica itinerante che fa parte della vita di tutti.

Conclusioni

Il flâneur è un'anima provocatoria, un individuo dinamico che costruisce passo dopo passo una sua personale visione che recuperi dal paesaggio urbano attraversato la linfa vitale fatta di memoria e immaginazione: le città sono state progettate dall'uomo che si è lasciato ispirare dallo spazio aperto, dal potenziale di una natura apparentemente ingovernabile, e che invece è stata modellata seguendo proprio la fantasia, gli interessi e il bisogno di stanziarsi per dare vita a una società prospera.

Il processo dell'urbanizzazione ha così stravolto la geografia, mettendo in luce marginalità e debolezze che vengono accolte inevitabilmente nell'esperienza di flânerie: la natura stessa diventa marginale, rispetto agli strumenti ipertecnologici, così come anche l'individualità messa a dura prova in un luogo che rende significativa solo la massa, e non l'originalità; è marginale anche la memoria, abbattuta dal progresso che rivendica il valore esclusivo del presente e del prodotto finito. La riflessione, la lentezza, l'ozio, il puro desiderio di fantasticare e farsi cogliere dalla casualità, sono elementi rigettati dalla modernità, e chi si fa carico di questi strumenti è un escluso, un emarginato per l'appunto.

Il flâneur assimila con coraggio tutti quei requisiti scartati dalla società urbana, e li fa propri diventando addirittura un privilegiato, un essere umano capace di non farsi intrappolare da quella che può sembrare una sorta di involuzione antropologica voluta e sviluppata dall'ambiente cittadino. Nutrirsi di marginalità permette di assumere un'identità nuova, interessata agli esclusi, a quelle storie umane e a quei luoghi che celano significati autentici che sono il nucleo della vera grandezza dell'uomo, non il conquistatore che è stato, ma il sognatore ambizioso che ha scoperto attraverso i suoi semplici mezzi il potenziale della realtà circostante.

Marcovaldo, Palomar e Guido Corsalini sono i tre personaggi letterari che rappresentano la sottile resistenza di chi opera la flânerie, individui che si sentono diversi, attratti dalla secondarietà degli elementi non artificiali, dall'emarginazione di chi tenta di scavare gli oggetti dell'esistenza attraverso la riflessione, o di chi prova a comunicare al mondo la propria intolleranza nei confronti di una vita che impone direzioni.

Credo che anche nell'attuale società, contraddistinta spesso da fobie e avversioni nei confronti di stili di vita, culture e ideologie che non sono compatibili con i canoni della presunta normalità, e che non sono circoscrivibili entro i limiti di un'appartenenza territoriale, possa risultare rilevante il ruolo del flâneur, cittadino libero e armato di conoscenza.

Bibliografia

- **Alfieri** 2012 = V.A., *Vita scritta da esso*, Firenze, Nabu
- **Amendola** 2003 = G.A., *La città postmoderna: Magie e paure della metropoli contemporanea*, Roma, Laterza
- **Amendola** 2019 = G.A., *Sguardi sulla città moderna: Narrazioni e rappresentazioni di urbanisti, sociologi, scrittori e artisti*, Bari, Dedalo
- **Appadurai** 2001 = A.A., *Modernità in polvere*, Milano, Raffaello Cortina
- **Baldise** 1982 = E.B., *Invito alla lettura di Volponi*, Milano, Mursia
- **Balzac** 2000 = H.B., *La pelle di zigrino*, Milano, Garzanti
- **Balzac** 2020 = H.B., *Ferragus*, Milano, Garzanti
- **Balzac** 2019 = H.B., *Il medico di campagna*, Milano, Garzanti
- **Banchelli** 2009 = E.B., *Il ritorno dei flâneurs. Topografia letteraria della nuova Berlino*, inserito in *Oltre il muro*, Milano, Angeli
- **Barenghi** 2007 = M.B., *Italo Calvino, le linee e i margini*, Bologna, Il Mulino
- **Baudelaire** 2003 = C.B., *I fiori del male*, Milano, Feltrinelli
- **Benedetti** 2017 = M.B., *Tutte le poesie*, Milano, Garzanti
- **Benjamin** 2010 = W.B., *I "passages" di Parigi*, Torino, Einaudi
- **Belpoliti** 2006 = M.B., *L'occhio di Calvino*, Torino, Einaudi
- **Bettini** 1995 = F.B., *Volponi e la scrittura materialistica*, in Quaderni d'italianistica
- **Biondillo, Gianni-Monina, Michele** 2010 = G.B., M.M., *Tangenziali: Due viandanti ai bordi della città*, Parma, Guanda
- **Bonura** 2018 = G.B., *Invito alla lettura di Calvino*, Milano, Mursia
- **Bulson** 2007 = E.B., *Novels, maps, modernity: The spatial imagination, 1850-2000*, New York, Routledge
- **Calvino** 1996 = I.C., *Collezione di sabbia*, Milano, Feltrinelli
- **Calvino** 1993 = I.C., *Eremita a Parigi: Pagine autobiografiche*, Milano, Feltrinelli
- **Calvino** 1995 = I.C., *Marcovaldo*, Milano, Feltrinelli
- **Calvino** 1997 = I.C., *Le città invisibili*, Milano, Feltrinelli
- **Calvino** 1994 = I.C., *Palomar*, Milano, Feltrinelli
- **Careri** 2002 = F.C., *Walkscapes: Camminare come pratica estetica*, Torino, Einaudi

- **Castigliano** 2016 = F.C., *Flâneur: L'arte di vagabondare per Parigi*, Milano, Feltrinelli
- **Chatwin** 2015 = B.C., *In Patagonia*, Milano, Adelphi
- **Cocco** 2017 = E.C., *Pensare la città. Lo sguardo dei flâneurs*, Trieste, Edizioni Università di Trieste
- **Conrad** 2016 = J.C., *Cuore di tenebra*, Milano, Rizzoli
- **Daniele** 1994 = D.D., *Città senza mappa: Paesaggi urbani e racconto postmoderno in America*, Milano, Mondadori
- **Deidier** 2004 = R.D., *Le forme del tempo: Miti, fiabe, immagini di Italo Calvino*, Palermo, Sellerio
- **DeLillo** 2003 = D.D., *Cosmopolis*, Torino, Einaudi
- **Dickens** 2020 = C.D., *Tempi difficili*, Milano, Feltrinelli
- **Falco** 2009 = G.F., *L'ubicazione del bene*, Torino, Einaudi
- **Governa, Francesca-Memoli, Maurizio** 2011 = F.G., M.M., *Geografie dell'urbano: Spazi, politiche, pratiche della città*, Roma, Carocci
- **Heaney** 1994 = S.H., *Postfazione di Palomar*, Milano, Mondadori
- **Leed** 1992 = E.L., *La mente del viaggiatore*, Bologna, Il Mulino
- **Leopardi** = G.L., *Epistolario*, (edizione elettronica)
- **Luperini** 2015 = R.L., *Perché la letteratura, Modernità e contemporaneità*, Palermo, Palumbo
- **Mann** 1975 = T.M., *La morte a Venezia*, Milano, Rizzoli
- **Maupassant** 2020 = G.M., *Bel-Ami*, Milano, Feltrinelli
- **Mela** 2020 = A.M., *La città postmoderna: Spazi e culture*, Roma, Carocci
- **Melville** 1991 = H.M., *Bartleby lo scrivano*, Milano, Feltrinelli
- **Montaigne** 2012 = M.M., *Saggi*, (edizione elettronica)
- **Nuvolati** 2006 = G.N., *Lo sguardo vagabondo: Il flâneur e la città da Baudelaire ai Postmoderni*, Bologna, Il Mulino
- **Nuvolati** 2013 = G.N., *L'interpretazione dei luoghi: Flânerie come esperienza di vita*, Bologna, Il Mulino
- **Nuvolati** 2019 = G.N., *Interstizi della città: Rifugi del vivere quotidiano*, Bologna, Il Mulino
- **Nuvolati** 2007 = G.N., *Mobilità quotidiana e complessità urbana*, Bologna, Il Mulino
- **Obici** 2015 = G.O., *Il flâneur detective: Tra fotografia e racconto i ricordi degli anni più belli*, Milano, Feltrinelli

- **Ortese** 1994 = A.M.O., *Il mare non bagna Napoli*, Milano, Adelphi
- **Pagliarani** 1990 = E.P., *La ragazza Carla*, Milano, Il Saggiatore
- **Pavese** 2014 = C.P., *La luna e i falò*, Torino, Einaudi
- **Pescio Bottino** 1967 = G.P.B., *Calvino*, Firenze, Il Castoro
- **Piovene** 2019 = G.P., *Viaggio in Italia*, Firenze, Bompiani
- **Pirandello** 2019 = L.P., *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, Milano, Feltrinelli
- **Pirandello** 2018 = L.P., *Il fu Mattia Pascal*, Milano, Feltrinelli
- **Poe** = E.A., *L'uomo della folla*, (edizione elettronica)
- **Raffaelli** 2005 = M.R. (a cura di), *Volponi portrait*, Roma, Editoria & Spettacolo
- **Sbarbaro** 2001 = C.S., *Pianissimo*, Venezia, Marsilio
- **Serra** 2006 = F.S., *Calvino*, Roma, Salerno
- **Serra** 1996 = F.S., *Calvino e il pulviscolo di Palomar*, Firenze, Le Lettere
- **Scarpa** 1999 = D.S., *Postfazione in Marcovaldo ovvero Le stagioni in città, in Italo Calvino*, Milano, Mondadori
- **Simmel** 2020 = G.S., *Stile moderno, Saggi di estetica sociale*, Torino, Einaudi
- **Siti** 2017 = W.S., *Il contagio*, Milano, Mondadori
- **Stella** 2003 = G.A.S., *Il ghiacciolo e la marmellata (prefazione), in Marcovaldo ovvero le stagioni in città*, Milano, Mondadori
- **Swift** 2017 = J.S., *I viaggi di Gulliver*, Milano, Mondadori
- **Thoreau** 2009 = H.D.T., *Camminare*, Milano, Mondadori
- **Volponi** 2014 = P.V., *La strada per Roma*, Torino, Einaudi
- **Volponi** 2012 = P.V., *Memoriale*, Torino, Einaudi
- **White** 2001 = E.W., *The flâneur: A stroll through the paradoxes of Paris*, Waterville, G.K. Hall&Co
- **Zangrilli** 1984 = F.Z., *Aspetti 'umoristici' del Marcovaldo di Italo Calvino*, in Quaderni d'italianistica
- **Zatczyk** 2000 = F.Z., *Tempi di vita e orari della città: La ricerca sociale e il governo urbano*, Milano, Angeli
- **Zinato** 2012 = E.Z., *Automobili di carta: Spazi e oggetti automobilistici nelle immagini letterarie*, Padova, Padova University Press
- **Zola** 2016 = E.Z., *Il ventre di Parigi*, Milano, Rizzoli

- **Zola** 2019 = E.Z., *La bestia umana*, Milano, Rizzoli

Ringraziamenti

Ringrazio il mio relatore Fabio Magro per la disponibilità e i numerosi consigli che mi hanno permesso di arricchire il mio elaborato.

Ringrazio i miei genitori Lorena e Gabriele per il sostegno totale e il desiderio coltivato nei mesi di condividere la mia passione per le passeggiate in città. Siete i miei punti di riferimento e l'esempio di come si possa vivere mantenendo intatte le proprie passioni superando ogni avversità.

Un grazie va a mio fratello Alessandro che mi ha accompagnato a piedi in ogni angolo della città di Padova, esplorata attraverso riflessioni, risate, ricordi e fatica fisica. Tutto questo ha sicuramente contribuito a sviluppare in me la voglia di approfondire i temi che caratterizzano il mio lavoro scritto. Anche se sei tu il fratello minore, sai di essere tra le mie più grandi ispirazioni.

Vorrei ringraziare mio nonno Gino per la sua curiosità innata e per il potere evocativo dei suoi racconti.

Ringrazio i miei amici e compagni universitari Benedetta, Daniele e Melissa: attraverso le vostre personalità, e la fiducia che mi avete sempre dimostrato, siete stati capaci di guidarmi in un percorso che ha rivoluzionato la mia vita, assimilando con pazienza le mie ansie e gioie. Ringrazio i miei amici di sempre Luca, Matteo e Marco, e quelli più recenti Davide e Matteo: abbiamo condiviso momenti indimenticabili che sono il cuore della mia serenità e gli strumenti per superare le fasi più difficili della vita.

Voglio ringraziare le mie amiche Costanza e Isabella, testimoni di come la vita possa riservare sorprese e occasioni sempre nuove per dimostrare il meglio di sé.