

CITTÀ ANALOGHE ITALO CALVINO, GIORGIO DE CHIRICO (E ALDO ROSSI)

Vincenzo Trione

Accanto a una mostra

Nel dicembre del 1982, su «la Repubblica», Italo Calvino recensisce il volume *Il paesaggio* della *Storia d'Italia* einaudiana. In questo articolo poi raccolto in *Collezione di sabbia*, si interroga sulla dimensione del vuoto urbano, interpretato come una “costante mentale italiana, che collega le ‘città ideali’ rinascimentali a quelle metafisiche di de Chirico”.¹

Si tratta di un nodo storico-teorico che, su un registro narrativo visionario, era stato affrontato in un testo scritto tra il 7 e il 13 febbraio dello stesso anno, letto da Calvino al Centre Pompidou di Parigi, dove era stata allestita una grande retrospettiva dedicata a Giorgio de Chirico.²

Siamo dinanzi a un *conte philosophique*, ricco di riferimenti a pensatori come Cartesio e Kant e di rinvii a personaggi mitologici. E, insieme, a un esercizio di stile in cui Calvino, memore delle prose d'arte di Emilio Cecchi (frequentate in gioventù), dà una forma narrativa libera alle misteriose drammaturgie dechirichiane, che attraversa in modo indiretto e trasversale, mimandone le tensioni e gli straniamenti. Muovendo da immagini fisse, che esamina con il suo sguardo mercuriale, sviluppa così, ha ricordato Marco Belpoliti, una disinvolta “fantasia figurale”: una micrologica, che procede “per via analogica o deduttiva”.³ Come una *Mathesis singularis*, che suggerisce una sorta di avventura immersiva: la voce narrante entra nei quadri, li percorre, li scruta, vi si smarrisce, indugiando su figure e motivi. Un po' come farà Kurosawa con i dipinti di van Gogh in *Sogni*.

Per condurre il lettore dentro il quadro, Calvino ricorre a una proposta iconotestuale: il testo è accompagnato dalla proiezione di una serie piuttosto nutrita di diapositive (circa quaranta).

È un artificio ispirato a quello adottato da Roberto Longhi, il quale, spesso, per catturare l'attenzione degli studenti, nei suoi corsi, proiettava riproduzioni di opere d'arte in maniera originale. Pasolini ricorderà con emozione questo espediente. Anno accademico

1 I. Calvino, *Collezione di sabbia* (1984), in Id., *Saggi* (1945-1985), I, a cura di M. Barenghi, Mondadori, Milano 1995, p. 2510.

2 Id., *Le città del silenzio* (1983), in *Romanzi e racconti*, III, a cura di C. Milanini, M. Barenghi e B. Falcetto, Mondadori, Milano 1994, pp. 397-406. Per un'analisi del testo di Calvino, si rimanda a M. Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, Einaudi, Torino 2006, pp. 195-203.

3 Id., *Arte: nota introduttiva*, in I. Calvino, *Guardare*, a cura di M. Belpoliti, Mondadori, Milano 2023, p. 265

1941-42. Longhi sta tenendo il corso sui “Fatti di Masolino e di Masaccio”. Un’apparizione, per il timido diciassettenne Pasolini. Di fronte a lui, un maestro carismatico, ironico, curioso, privo di ogni pesantezza accademica. Quando spiega, è “sguainato come una spada”. Il suo lessico è avvolgente. “Per un ragazzo oppresso, umiliato dalla cultura scolastica, dal conformismo della società fascista, questa era la rivoluzione”,⁴ racconterà Pasolini. Che, durante quelle lezioni, sente già il cinema in azione, come confesserà in seguito: nel 1962, infatti, dedicherà *Mamma Roma* proprio a Longhi, origine della sua “folgorazione figurativa”.

Il futuro autore di *Il Vangelo secondo Matteo* resta colpito dallo stratagemma di cui amava servirsi Longhi: i dipinti di Masolino e di Masaccio erano posti in sequenze serrate. “I totali e i dettagli dei lavori, coevi ed eseguiti nello stesso luogo” da quei pittori, nell’accostarsi, andavano a comporre un involontario documentario. Inquadrature dell’uno si opponevano a inquadrature dell’altro: il manto di una Vergine al manto di un’altra Vergine, il primo piano di un santo al primo piano di un altro santo. “Il frammento di un mondo si opponeva quindi fisicamente, materialmente al frammento di un altro mondo formale”⁵.

Nella lezione francese, Calvino ricorre allo stesso artificio, consegnando un quasi-film fatto di molti fotogrammi, non troppo diverso da tanti episodi del cinema delle origini. Non un commento, ma una riscrittura interiorizzata. Forse, un’implicita forma di autobiografia, in cui Calvino si pone “accanto a una mostra”, per riprendere il sottotitolo che darà a questo racconto (poi, apparso nel luglio-agosto 1983 su «FMR»)⁶. Quasi un’ipotesi di mimesi inesatta. Pagine che suggeriscono un *parler peinture* fondato sull’identificazione nella differenza: un’operazione simile a quella di un attore che entra nel suo personaggio attraverso un sistema di magnetismi.

La narrazione calviniana è un serrato succedersi di visioni. Un paesaggio letterario e filosofico, nato dalle fantasticherie pittoriche. Siamo condotti dentro i processi creativi di de Chirico. I contesti dipinti – da quelli eseguiti all’epoca dei capolavori giovanili a quelli realizzati in vecchiaia – vengono sfiorati poeticamente, in diverse sequenze.

Si sente a disagio l’agorafobo, condannato a diventare un claustrofobo.⁷ Negli spazi vuoti e ostili dipinti da de Chirico, meglio “strisciare dietro gli spigoli degli edifici, tra i pilastri dei portici, senza avventuar[si] allo scoperto”⁸. Tanti gli inciampi visivi,

4 P. P. Pasolini, *Descrizioni di descrizioni* (1979), in Id., *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, II, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano Mondadori, 2004, p. 1975.

5 Ivi, p. 1978.

6 I. Calvino, *Le città del silenzio*, in «FMR», 15, luglio-agosto, 1983, pp. 44-52.

7 Calvino, *Le città del silenzio*, in Id., *Romanzi e racconti*, cit., p. 404.

8 Ivi, p. 398.



1



2



3



4

fig. 1 *La partenza degli Argonauti*, 1909, collezione privata

fig. 2 *Solitude (Melanconia)*, 1912, collezione privata

fig. 3 *L'énigme d'une journée I*, 1914, Museum of Modern Art, New York

fig. 4 *La statue silencieuse*, 1913, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf

come minacce o incontri con il destino. Passanti: fermi, lontani, sembrano conversare (il riferimento è a *Melanconia* del 1912). Si intravede anche l'ombra di una bambina che gioca con il cerchio (come accade in *Melanconia e mistero di una strada* del 1914), Intorno, statue che, immobili, insegnano una linea di condotta: "lasciare che lo spazio circoli intorno a te".⁹

E poi: un furgone misterioso (ancora in *Mistero e melanconia di una strada*). In qualche occasione, come in *l'Après midi d'Ariane* (1913), appaiono treni e navi "in partenza, sempre".¹⁰ Inoltre, gli accatastamenti: spinti da una specie di forza di attrazione, oggetti diversi "si stringono uno all'altro", fino a comporre la loro eterogeneità in figure allarmanti e spigolose, che hanno dimensioni e proporzioni antropomorfe (nel caso de *Il grande metafisico* del 1917). Come "una nuova stirpe d'abitanti", che colmano vuoti.¹¹ Infine, su spiagge deserte, accanto a rovine di templi, cavalli con le criniere e le code fluenti: "quando s'imbizzarriscono il rimbombo del loro scalpitare risuona come un terremoto che fa tremare la città".¹² Il rimando è a opere come *Cavalli attici* (1926).

"L'aria aperta qui è solo dipinta, un impiantito di palcoscenico è il terreno su cui si posano i nostri passi".¹³ Tutto tace. Non c'è neanche un granello di polvere. È il trionfo dell'ambiguità. C'è una luce indecifrabile, doppia. Non si sa se sia un'alba o un tramonto, un'aurora o un imbrunire. Ci troviamo dentro piazze invase da un sole incerto, tra gli spessori di un cielo verde-bottiglia, sotto nuvole leggere e bianche che, opprimenti, corrono veloci. Talvolta, in fondo alle strade, il mare e un veliero (come ne *L'incertezza del poeta* del 1913).

Continue inversioni. Esterno e interno si confondono e si scambiano i ruoli: colonne e alberi si ammucciano in stanze; poltrone e armadi sono trasportati in parchi; mobili affiorano in vallate. Inoltre, l'orizzontalità incontra la verticalità. Si distendono strade. Scenari desolati: piani lisci, sgombri e continui, costellati di presenze isolate, dislocate con discrezione. E, poi, palazzi con archi, sormontati da logge con orologi: forse, una stazione ferroviaria o marittima (*L'enigma dell'ora* del 1911?). Ciminiere, fari, castelli. E torri con bandiere appuntite e stendardi, simili a bussole che indicano ai naviganti dove tira il vento. Palcoscenici disabitati. E stabilimenti industriali, ville in collina. Colonne e alberi ammuccati in stanze disadorne. Poltrone e armadi con specchi posati su pareti. Vedute piatte, incorniciate, in cui tutto è al suo posto: ombre, luci, colori.

9 Ibidem.

10 Ivi, p. 403.

11 Ivi, p. 404.

12 Ivi, p. 406.

13 Ibidem.

De Chirico sa che “se ti situi nel modo giusto nello spazio, il tempo non avrà più presa su di te, la clessidra resterà sospesa”.¹⁴ Dunque, ecco portici assorti e finestre sbarrate, che respingono il turista indesiderato, la cui presenza potrebbe turbarne una calma pallida ma “conturbante”.¹⁵

Il viaggiatore cerca di auscultare suggerimenti dai personaggi sistemati sugli sfondi. Ma sono muse che non parlano. Silhouette umane, sagome ieratiche e rigide come manichini, “con teste a clava o a uovo, senza volto”. Tengono dentro di sé tanti tormenti. Emblemi di una memoria che è “già presente”: possiede “l’incertezza d’un attimo che resta uguale a se stesso e si ripete”.¹⁶

A volte, appaiono statue imponenti, che hanno “l’inevitabilità delle cose sicure [...], sulle quali l’attenzione scorre senza incagliarsi”.¹⁷ Inducono alla meditazione e al distacco. Facciate, oggetti e manichini si accostano in composizioni che escludono emozioni. È possibile soltanto lambire gli spigoli degli edifici e i pilastri dei porticati. Siamo impegnati “a ripassare per gli stessi portici, a ruotare intorno alle stesse torri”.¹⁸ Rimaniamo attoniti, dentro galassie raccolte e, insieme, troppo larghe.

Come avviene nei sogni, anche i quadri metafisici diffondono un’atmosfera percorsa da presagi. Ma, diversamente da quanto accade nell’impreciso universo onirico, qui tutto è esatto, stabile. “Quel che c’è c’è e, per strano che sia, non potrebbe essere altrimenti”.¹⁹ Siamo nei luoghi della veglia, “dove l’attenzione si posa uniforme e costante sulle cose, come la luce, impassibile”. In geografie purificate di ogni scoria, irradiate dall’angelo della melanconia, che nasconde le nostre inquietudini in “una collezione d’oggetti eteroclitici e asimmetrici”.²⁰ Tutto sembra addormentato, inaccessibile. Eppure, siamo in attesa di qualcuno o di qualcosa.

L’ospite invisibile della *polis* è il pensiero. “Questa città è fatta per accogliere il pensiero, per contenerlo e trattenerlo senza che si senta costretto. Qui il pensiero trova il suo spazio, e il suo tempo, un tempo sospeso, come d’invito, d’attesa. Qui il pensiero sente d’essere sul punto d’affacciarsi all’orizzonte della mente, e può prolungare questo stato d’incertezza aurorale e rimandare il momento in cui sarà obbligato a precisarsi, a diventare il pensiero di qualcosa”,²¹ scrive Calvino.

14 Ibidem.

15 Ivi, p. 399.

16 Ivi, p. 402.

17 Ivi, p. 401.

18 Ivi, p. 404.

19 Ivi, p. 402.

20 Ivi, p. 401.

21 Ivi, pp. 399-400.



5



6



7



8

fig. 5 La grande torre, 1913, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf

fig. 6 Nature morte. Turin printanière, 1914, collezione privata

fig. 7 Piazza d'Italia, 1925, collezione privata

fig. 8 L'après-midi d'Ariadne, 1913, collezione privata

Nei quadri metafisici, il pensiero sembra addirittura esalare dalle ciminiere, dai fumaioli e dai camini che si elevano ai margini delle piazze d'Italia. Dapprima, esita, riflette. Poi, rimossi gli ostacoli, può andare in ogni direzione, con "passi ora fulminei ora lentissimi". Non è vincolato a ciò che "crede di vedere" e "incute spavento o meraviglia". Può fuggire oltre le apparenze, circolare con libertà, prolungare uno "stato d'incertezza aurorale". Oscilla tra dimensioni diverse, che stanno l'una dentro l'altra: tra l'intima quiete del grembo e il brivido dell'aperto,²² verso "gli spazi siderei delle idee".²³

Basta soffermarsi sulle lavagne che ritroviamo in capolavori come *Il vaticinatore* (1915). Su fondi neri, sono tracciate rette, curve, diagrammi, teoremi e formule, che conducono nel "mondo scorporato, rarefatto" e vasto della ragione. O, almeno, ne fanno cogliere gli abissi.²⁴ Rivelatori anche i tanti ed eterogenei relitti oggettuali disseminati nelle composizioni metafisiche. Sono come i veri residenti delle città dechirichiane: "l'habitat del pensiero, abitante uno e molteplice".²⁵

Analogamente a Kafka, de Chirico tende a nascondere a se stesso il fascino del cielo, il mistero delle stelle. "La mia camera è un bellissimo vascello ove posso fare viaggi avventurosi degni d'un esplorare testardo",²⁶ scrive. Per lui, i voli pindarici iniziano sempre in alvei delimitati: dentro le pareti di una stanza. Dipinge, perciò, città che somigliano a teatri privati. Quinte architettoniche chiuse, che impediscono di sporgerci al di là dell'orizzonte. Carceri dell'immaginazione, sfiorate da luci raffreddate e irreali. Dietro queste sbarre, ci sentiamo come prigionieri.

I nostri movimenti si svolgono all'interno di bordi solidi. Ma uno slancio ci porta oltre il visibile. Siamo dentro recinti, ma – anche se per pochi attimi – avvertiamo l'esigenza di allontanarci. Pur rimanendo in perimetri impenetrabili, ci poniamo in ascolto di altre voci. Ci abbandoniamo a fantasmi risvegliati dal nulla, che invadono prepotentemente l'anima.

Possiamo cogliere barlumi d'infinito: "la cosa più remota, più estrema, più rarefatta ed essenziale che l'uomo possa foggiare".²⁷ Quell'infinito che, per de Chirico, non è un'entità evanescente, ma ha consistenza, peso, staticità. Per esistere, ha bisogno di confini. È qualcosa che si può toccare, manipolare. Suggerisce trasalimenti controllati. È come un istante fermo, che possiede una determinante oggettività.

22 Ivi, p. 400.

23 Ivi, p. 402.

24 Ivi, p. 403.

25 Ibidem.

26 G. de Chirico, *L'arcangelo affaticato*, datato aprile 1918, in Id., *Il meccanismo del pensiero*, a cura di M. Fagiolo dell'Arco, Einaudi, Torino, pp. 52-53.

27 P. Citati, *La luce della notte*, Mondadori, Milano 1996, p. 384.

Proviamo le medesime sensazioni di disorientamento di cui parla Calvino:

La verità è presto detta: da quando sono entrato in questa città, la città è entrata in me; dentro di me non c'è posto per nient'altro. [...] Non so da quanto tempo sto vagando attraverso questa città; non so [...] quanto sono cambiato da quando ho imparato a considerare tutto ciò che vedo come spoglia che devo lasciare alle mie spalle, relitto d'un mondo di cui la mente deve liberarsi per raggiungere l'esattezza, l'impassibilità, la trasparenza. Non ricordo quali passioni o turbamenti offuscavano il pensiero fuori di qui; ho dimenticato la parte di me stesso che ho lasciato lungo il cammino; solo alle volte mi prende il sospetto che la mia iniziazione mi sia costata troppo cara [...]. Alle volte penso che andando avanti sempre più nel cammino che questa città mi indica, arriverò a ricomporre qualcosa che s'è spezzato; alle volte invece mi pare che sia stata consumata una separazione definitiva. Ma separazione tra cosa e cosa? Questo non lo so.²⁸

Le città del silenzio

Calvino pronuncia il senso della poetica di Giorgio de Chirico, pittore eminentemente topologico. Abile nel cogliere la dimensione ontologica sottesa a ogni contesto, egli scrive: “Io ho mostrato per primo la metafisica delle piazze e delle città d'Italia”, perché, “nella costruzione delle città, nella forma architeturale delle case, delle piazze, dei giardini e dei paesaggi, dei porti, delle stazioni ferroviarie, ecc., stanno le prime fondamenta d'una grande estetica metafisica”.²⁹

La *polis* costituisce un motivo ricorrente, per de Chirico: dagli anni giovanili sino alla maturità. Con una breve parentesi di disattenzione, che coincide con l'epoca del ritorno all'ordine, in cui prevale un secentismo naturalistico, popolato di cavalli dalle criniere di spuma e di cavalieri con sfarzose uniformi spagnolesche. In sequenza, scorrono le tracce di una curiosa urbanistica, i simboli di un'autentica ossessione. Come i capitoli di una drammaturgia visiva plurale, ma coerente.³⁰

Da *L'enigma dell'oracolo* si snoda un racconto molto articolato. Che si apre con le piazze d'Italia. Strade vuote, con poche figure umane. Le architetture classiche e rinascimentali sono utilizzate per definire strutture rigide, tra prospettive sfalsate e tendaggi. Talvolta, si vedono torri isolate, quasi colte in larghi gesti barocchi, tra portici,

28 Calvino, *Le città del silenzio*, cit., passim.

29 G. de Chirico, *Estetica metafisica*, in «Valori plastici», I, 4-5 (aprile-maggio 1919). Sulla poetica urbana dechirichiana, si veda V. Trione, *Giorgio de Chirico: le città del silenzio*, Skira, Milano 2009.

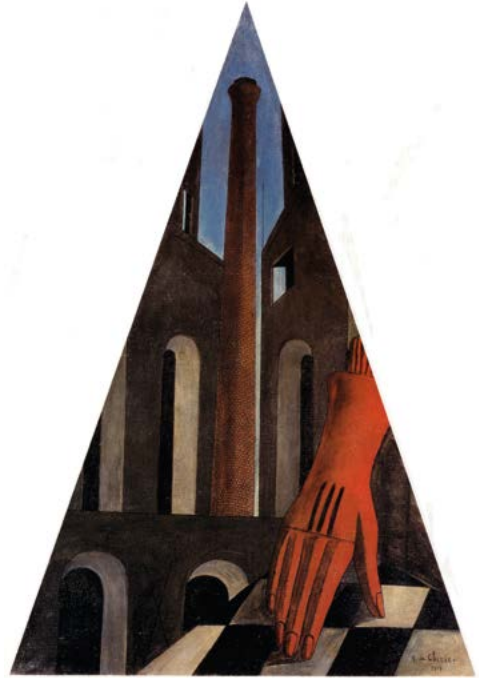
30 Sulle varie declinazioni dell'“urbanistica” dechirichiana, si veda *El siglo de Giorgio de Chirico*, a cura di V. Trione, Skira, Milano 2007.



9



10



11



12

fig. 9 *Il saluto degli Argonauti partenti*, 1920,

Collezione Cerruti, Museo d'Arte Contemporanea del Castello di Rivoli, Rivoli

fig. 10 *Le poète et le philosophe*, 1915, collezione privata

fig. 11 *L'énigme de la fatalité*, 1914, Basel Kunstmuseum, Basel (in deposito dalla Emanuel Hoffmann-Stiftung)

fig. 12 *Il saluto degli Argonauti partenti*, 1920,

Collezione Cerruti, Museo d'Arte Contemporanea del Castello di Rivoli, Rivoli, part.

monumenti, ciminiere, fontane e statue. Su scacchiere smaltate, torsioni di statue romane, archi a tutto sesto molto alti, carciofi e banane africane. Ecco, poi, piccoli templi stregati, piscine luttuose, boschi mistici di melograni. E tritoni, eracli, centauri, nereidi e calipsi. Accanto, suggestioni tratte dalle incisioni di Klinger e dai quadri di Böcklin.

In alcune tele, vediamo anche i disorientati abitanti di queste città, in cui sono cuciti insieme strumenti e membra, metafore della coscienza modernista andata in frantumi. Sono manichini, poeti, vaticinatori, filosofi e saggi, i cui corpi sono intrappolati nella forma rigida di squadre e di righelli. Accanto, corpulente divinità sdraiate, busti senza testa, arti frantumati.

Si succedono scenografie fatte di portici e di muri, di strade e di palazzi. Ci smarriamo nei territori di un immaginario scabro e, tuttavia, intriso di un'umanistica *pietas* nei confronti dell'anonimato metropolitano. Cancellazione virtuale dell'individuo dal contesto circostante, il *senza nome* è luogo privilegiato dell'isolamento ed è condizione inevitabile della modernità.

Poi, ci addentriamo in botteghe alchemiche. Siamo negli interni metafisici: paesaggi racchiusi dentro scatole. Realtà che nascono da altre realtà; forme che rimandano ad altre forme. *Assemblages* tardo-cubisti, fatti di oggetti ingigantiti: squadre, righe, carte geografiche, bozzetti, animali, pezzi di pane poggiati su piccole zampe. Non si descrive la città: se ne evoca il respiro, come fanno le conchiglie, che restituiscono il rumore delle onde. Autentiche nature morte ribaltate all'esterno: piazze e strade ricordano vecchi armadi pieni di cianfrusaglie; ogni dato è trasformato in un reperto, impietrito in un'attesa senza fine.

Negli anni venti, le ville romane. E le parodie post-metafisiche, dense di ricordi autobiografici e di sagome colossali: gladiatori, archeologi, manichini, trofei, cavalli in riva al mare, mobili nella valle, bagni misteriosi. Architetture classiche, arredi borghesi, letti disfatti: *pastiches* che testimoniano il bisogno di liberare la quotidianità.

Nel tempo, si dissolvono le atmosfere nordiche dei dipinti metafisici. Svanisce il linguaggio nudo delle forme plastiche. Si afferma un sensualismo neotizianesco e ne-orubensiano, che, però, "non intacca per nulla l'essenza dell'operazione mentale di de Chirico, anzi, la rende, se possibile, ancor più conseguente con se stessa".³¹ Le tracce urbane indugiano in atmosfere fantastiche. Gli spazi non sono più contratti, ma distesi, tra pennellate dilatate e colori elettrici, quasi da *cartoon*, non senza abbandoni decorativi.

De Chirico si comporta come quegli artisti del Seicento che avevano reso deboli i modelli geometrici dei maestri del Rinascimento. Riprende in chiave ironica le architetture che avevano riempito i dipinti degli anni dieci. Simula il mistero attraverso echi scherzosi. Icone vecchie e nuove si mescolano. I monumenti sono trattati come giocattoli

31 R. Barilli, *Tra presenza e assenza* (1974), Bompiani, Milano 1981, p. 287.

da manovrare con l'abilità di un burattinaio. Gli interni sono interrotti da finestre e da soffitti bassi. In molti casi, si vedono alcune volte che, nel creare incorniciature, alludono alle finzioni dei boccascena teatrali. Disinvolte autocitazioni. Un flusso di linee e di ghirigori di inattesa libertà. Eccessi barocchi, intrighi di reliquie e di prospettive spezzate. Siamo in una passerella finale, "quando tutto ciò che è stato valido nel corso di uno spettacolo viene richiamato in scena, e costumi e maschere sfilano insieme dandosi la mano senza più rispettare la logica chiusa e separata dei singoli 'numeri'".³²

Il secondo de Chirico non compie regressioni, né si rifugia in oscurità primitiviste. Conserva una straordinaria coerenza. Tende a rievocare, soprattutto, le architetture che egli stesso aveva inventato in gioventù. Il suo obiettivo è sempre il medesimo: diffondere ovunque la luce della classicità, sottraendosi a ogni anacronismo.

Spaesaggi

De Chirico non cade nei deserti dell'astrattismo né nelle esplosioni del futurismo. E non indugia neanche in raffigurazioni concilianti. Compose città metafisiche nelle quali tutto è perfettamente leggibile, nitido e, insieme, imprevedibile. Il suo è un mondo fantastico, ma privo di fantasmi. Pittore di una religiosità laica, propone enigmi composti: incastri difficilmente decifrabili, eppure "abbracciati a un preciso codice".³³ Il suo, ha osservato Jean Cocteau, è il gesto di uno "spaesaggista", in grado di mostrare "la realtà spaesandola", di rimuovere i veli dell'abitudine, di far piovere gli oggetti dal cielo "come un aviatore caduto tra i selvaggi".³⁴

Incurante di ogni concatenazione logica, il *Pictor Optimus* estrae dalle architetture una sorta di mistero. Salda aspetti diversi dello stesso motivo: "uno corrente, quello che vediamo quasi sempre e che vedono gli uomini in generale, l'altro, lo spettrale o metafisico che non possono vedere che i rari individui in momenti di chiaroveggenza e di astrazione".³⁵ Rende le città spettrali. Un po' come Kafka, fa convivere il massimo della chiarezza con il massimo dell'oscurità. Pensa il surreale come proiezione ortogonale della realtà concreta. Si comporta, per riprendere ancora un'immagine di Cocteau, come un criminale che, dapprima rassicura la sua vittima e, poi, la colpisce alle spalle.

32 Ivi, p. 293.

33 J. Clair, *Del surrealismo considerato nei suoi rapporti con il totalitarismo e i tavolini medianici* (2003), in J. Clair, R. Debray, *Processo al surrealismo*, Fazi, Roma 2007, p. 15.

34 J. Cocteau, *Il mistero laico* (1928), a cura di A. Boatto, Milano, SE, 2000, p. 43, cit.

35 G. De Chirico, *Sull'arte metafisica*, in «Valori plastici», I, 4-5 (aprile-maggio 1919).



13



14



15

fig. 13 Il saluto degli Argonauti partenti, 1920,

Collezione Cerruti, Museo d'Arte Contemporanea del Castello di Rivoli, Rivoli, part.

fig. 14 Meditazione autunnale, 1912, collezione privata

fig. 15 Muse metafisiche, 1918, collezione privata, part.

Egli sembra dire: “Non abbiate paura. Ecco, qui c’è un campanello, la finestra è una vera finestra, la porta è aperta, basta chiamare...”³⁶

Da decostruzionista *ante litteram*, de Chirico disintegra ogni comunicazione *familiare* attraverso il linguaggio stesso della *familiarità*. Per rendere verosimili le illusioni, inserisce, ha osservato Rudolf Arnheim, soluzioni disparate, in un insieme “realistico, attendibile, senza incrinature”³⁷. Attua innesti di scorci sovrapposti e diversamente orientati. Attinge a molti documenti visivi, mandando in frantumi certe relazioni consolidate tra le parole e le cose, per arrivare a vedere le città in modo non comune.³⁸

Ipercittà

Sapiente giocatore di scacchi, de Chirico si sofferma su specifici momenti di quotidianità, per dar vita ad audaci esercizi. Dall’insieme preleva dettagli, che poi riporta in un *caos calmo*, che non è somma, né mescolanza, ma accostamento di identità diverse. Fissa ogni attimo con “stregonica fissità”³⁹ in un arresto momentaneo. Frantuma i temi urbani. Li riduce ad annotazioni; li sottomette a un’opera di isolamento e, insieme, di confronto.

Per compiere questo processo, de Chirico non allestisce una città ideale, che si iscrive nel solco della tradizione umanistica italiana. Piuttosto, abile nell’associare categorie linguistiche e strutture concettuali distinte e diverse, dipinge realtà surreali. Tratta eterogenee memorie visuali come tessere di mosaici pre-postmoderni, nei quali le architetture vengono rimescolate come carte da gioco.

Sottolinea, perciò, la funzione dell’immaginazione, che consente all’artista di plasmare icone impossibili, ed è “la causa prima della felicità d’un artista”. Facoltà rara e preziosa, l’immaginazione è come una luce che dilaga “non solo di là, ma anche di qua dal puro intelletto”: illumina i profili, dà intensità agli “ultimi dettagli della tecnica”. Privo di questa luce, un dipinto risulta noioso: “sbadiglia e fa sbadigliare”. Una diretta conseguenza della mancanza di fantasia è “la bruttezza assoluta [...] della materia pittorica”⁴⁰

36 Cocteau, *Il mistero laico*, p. 38.

37 R. Arnheim, *Arte e percezione visiva* (1954), Feltrinelli, Milano 1999, pp. 243-245.

38 Scrive de Chirico: “Ciò che fa la logica dei nostri atti normali e della normale nostra vita è un rosario continuo di ricordi dei rapporti tra le cose e noi e viceversa. Pigliamo un esempio: io entro in una stanza, vedo un uomo seduto sopra una seggiola, dal soffitto vedo pendere una gabbia con dentro un canarino, sul muro scorgo dei quadri, in una biblioteca dei libri; tutto ciò non mi colpisce, non mi stupisce perché la collana dei ricordi che su allacciano l’un l’altro mi spiega la logica di ciò che vedo; ma ammettiamo che per un momento e per cause inspiegabili ed indipendenti dalla mia volontà si spezzi il filo di tale collana, chissà come vedrei l’uomo seduto, la gabbia, i quadri, la biblioteca; chissà allora quale stupore, quale terrore e forse anche quale dolcezza e quale consolazione proverei io mirando quella scena. La scena però non sarebbe cambiata, sono io che la vedrei sott’un altro angolo. Eccoci all’aspetto metafisico delle cose” (de Chirico, *Sull’arte metafisica*, cit.).

39 M. Luzi, *Imponente e taciturno anche al Caffè Greco*, in «Corriere della Sera», 22 giugno 2004.

40 G. de Chirico, *Courbet*, in «Rivista di Firenze», I, 7 (novembre 1924).

Soffermandosi, in particolare, sulle opere dipinte da de Chirico tra il 1913 e il 1917, André Breton ha rilevato che qui si presenta uno “sdegnoso rifiuto alle servitù nei confronti della percezione esterna accettate dall’insieme degli artisti del tempo”. Abile nel perlustrare la “vita segreta delle cose”, de Chirico, pur rispettando l’aspetto esteriore degli oggetti, indugia soprattutto su presagi. Intuisce simboli e segni. Il suo è uno stile quasi divinatorio: “Utilizzando gli elementi della vita moderna (treni, ciminiere) solo in funzione di una scelta arbitraria ma rivelatrice delle tendenze [...] della psiche, [...] [rivendica] per il pittore il diritto all’espressione filosofica diretta, cioè alla *rivelazione* nel senso etimologico della parola, perché un quadro non può mai essere una *spiegazione*”.⁴¹

Per far emergere la potenza metafisica del mondo, de Chirico innalza “magiche e insormontabili barriere”. Isola le cose dai consueti contesti di riferimento. A tal fine, si affida a un gesto di stampo dadaista: si sofferma su alcuni “materiali architettonici”, che, in seguito, colloca in altri contesti. Dapprima, compie quasi un *ready made*. Acquisisce icone urbane già esistenti. Che, poi, disloca in altri scenari, caricandole di significati simbolici, di richiami al sogno e all’infanzia. Infine, modifica tali materiali, servendosi di soluzioni talvolta addirittura scandalose.⁴²

De Chirico trasgredisce ogni lettura oggettiva. Viola la grammatica del visibile. Attraverso abili sotterfugi, crea imprevedute solidarietà tra i frantumi di un ordine scompigliato. Tratta l’opera come una scacchiera su cui far giocare dati eterogenei. Compie manipolazioni combinatorie, che sembrano rinnovare il desiderio di un abbraccio con la realtà sognata. Tende a staccare alcuni episodi dai loro contesti abituali. Trasforma ciò che è ordinario in qualcosa di insensato. Evoca le architetture in maniera irriverente. Grazie all’artificio dello straniamento, effettua continui salti linguistici. Modifica ogni linearità rappresentativa; contamina figure; muta i punti di vista; rende ignoti i materiali di partenza. Infrange i nessi associativi, per donare ad alcuni elementi urbani nuova capacità informativa: vivezza, originalità.

Situandosi nell’ambito di una sorta di “linea iconica”, sempre attento a salvaguardare il piano della riconoscibilità, de Chirico propone un sofisticato intreccio tra il momento semiotico e quello ermeneutico. Ricerca similitudini insepolti tra le cose. Mira a racchiudere volti “veri” dentro profili assurdi. Su basi concrete innalza geometrie fantastiche, fino a dischiudere le porte di un’audace cabala urbanistica. Ipotesi per una metafisica immanente.

41 A. Breton, *L’arte magica* (1957), Adelphi, Milano 2003, pp. 81-83; 245.

42 “La somiglianza che c’è tra l’immaginazione che ho e le cose come appaiono nella vita può essere comparata alla somiglianza che c’è tra la fisionomia di una persona come la si vede in sogno e la fisionomia della stessa persona nella realtà; è e nello stesso tempo non è la stessa persona”, annota de Chirico in una lettera degli anni parigini (G. de Chirico, lettera a G. Apollinaire, febbraio 1914 c., in «La Repubblica», 18 novembre 2007).



16



18



20



17



19



21

- fig. 16 *Mystère et mélancolie d'une rue*, 1914, collezione privata
 fig. 17 *Le caserme dei marinai*, 1914, Norton Museum of Art, West Palm Beach, FL
 fig. 18 *Le vaticinateur*, 1915, Museum of Modern Art, New York
 fig. 19 *Composizione metafisica*, 1914, collezione privata, part.
 fig. 20 *Gare Montparnasse*, 1914, Museum of Modern Art, New York
 fig. 21 *La mélancolie du départ*, 1916, Tate Modern, London

Nascono così città che non esistono in nessun continente. Come stazioni sismografiche di terremoti già avvenuti. O come arcipelaghi con penisole che vivono le une accanto alle altre: non fuse, ma separate, e in conflitto tra loro. “Ipercittà”, per dirla con l’architetto e urbanista André Corboz.⁴³ Geografie del dubbio, segnate da logiche spesso contrastanti, da scontri, da tensioni, da discontinuità e da sovrapposizioni, dove si colma la distanza tra percezione immediata e visione, tra illuminazioni e istanti di contemplazione. Costruzioni di linguaggio, nelle quali la realtà acquista un’inattesa ricchezza di vibrazioni.

De Chirico mostra l’architettura al di là di ogni funzionalismo; per caricarla di significati ignoti; per liberarla dalla cornice in cui è stata spesso inchiodata; per smontarla; per trasportarla in una modernità che si offre come arabesco privo di coordinate e di gerarchie.

Tanti i sotterfugi che de Chirico pratica. Ad esempio, sperimenta arditi giochi di montaggi. Adotta prospettive a-prospettiche, di tipo trecentesco. Ricorre a ombre prive di una fonte, che danno corpo all’incombere dell’invisibile. Infine, aumenta, trucca o sfrutta scaltramente la forma dei paesaggi e degli oggetti, i quali, “fregiati e gallonati in tal modo acquistano tra la folla dei volumi polimorfi o monomorfi che ingombrano il nostro pianeta, un valore e un significato speciale”.⁴⁴

Nel dialogo con la *polis*, la pittura diviene eccesso. Esuberanza, tesa a rivelare l’instabilità delle apparenze. Non c’è più nulla di intoccabile. Gli edifici vengono sdrammatizzati, filtrati dallo humour, concepito non come scintilla che si accende in un attimo per far sorridere quando una situazione ha un epilogo divertente, ma come luce discreta.

De Chirico attribuisce un ruolo centrale all’ironia. Considera il riso come un’epifania paradossale, il doppio dello *spleen*. Nei suoi quadri, strappa ogni sipario magico. Demistifica ogni solennità. Mescola il grottesco e il tragico. Per dar vita, secondo Goffredo Parise, a una buffoneria di inquietante serietà, una “comicità da circo equestre”.⁴⁵

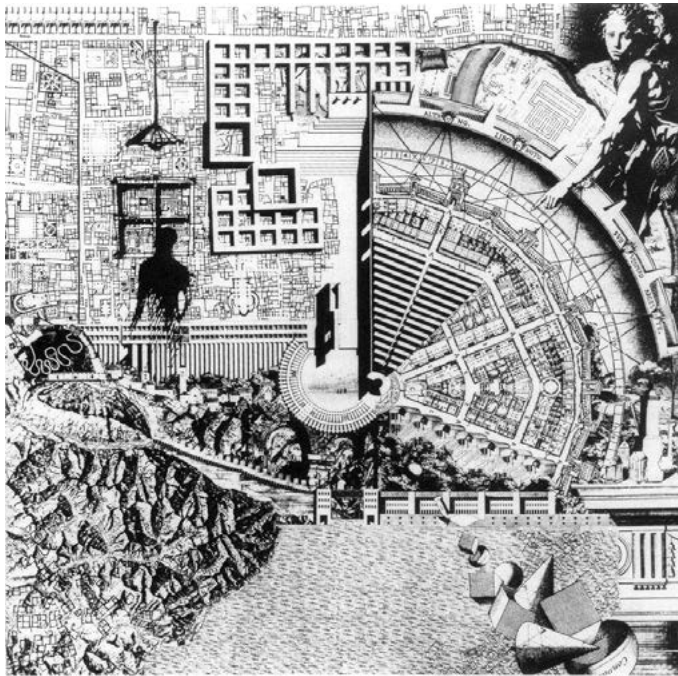
Aldo Rossi

Negli *assemblages* dechirichiani, Monaco, Firenze, Torino, Parigi, Ferrara e New York possono essere intuite solo attraverso barlumi. Sulla superficie delle tele, si stagliano vedute, in cui convergono situazioni reali e scorci di piazze violate da trasfigurazioni. Vi si determina uno scarto tra la verità delle cose e la verità dell’arte, nel segno di una

43 A. Corboz, *L’ipercittà* (1994), in Id., *Ordine sparso*, a cura di P. Viganò, Franco Angeli, Milano 1998, pp. 234-248.

44 G. de Chirico, *Arte metafisica e scienze occulte*, in «Ars Nova», 2, 1918.

45 G. Parise, *Quando la fantasia ballava il “boogie”*, a cura di S. Perrella, Adelphi, Milano, 2005, pp. 218-223. Si tratta di un articolo di Parise, *Quando la fantasia ballava il “boogie”*, uscito sul «Corriere della Sera» del 9 febbraio 1986.



Aldo Rossi, *La città analoga*, 1976.

© Eredi Aldo Rossi, courtesy Fondazione Aldo Rossi

forte teatralizzazione del paesaggio. In disinvolti collage, si sovrappongono episodi. Nei confini del già noto si aprono regioni inedite.

Siamo dinanzi a drammaturgie accomunate dal ricorso alla figura dell'analogia, concepita come artificio per comprendere meglio la condizione urbana, per caricare le immagini di riferimenti simbolici e di sollecitazioni inconse, per fondere luoghi diversi in audaci collages.

Per leggere questa combinatoria, potremmo ritornare ad Aldo Rossi che, alla Biennale di Venezia del 1976, espone una tavola intitolata *La città analoga*, collegando alcuni "fatti fondamentali della realtà urbana" ad altri episodi, tra associazioni libere e discorsi indiretti.⁴⁶ All'origine di questa intuizione, vi è la lezione di grandi artisti. Canaletto, innanzitutto. Rossi si sofferma sulla prospettiva di Venezia (conservata al Museo di Parma), in cui assistiamo a "una speculazione sui monumenti e sul carattere urbano sconcertante nella storia dell'arte".⁴⁷

Riflettendo su questa immagine, egli disegna una tavola, dove architetture diverse si ritrovano in una città inedita.⁴⁸ Un montaggio di varie fotocopie: planimetrie urbane, progetti, la proposta per il castello di Bellinzona di Reichlin e Reinhart, scorci collinari e lacustri, citazioni piranesiane, figure di Tanzio da Varallo. I diversi dati sono formalmente definiti, ma il risultato finale è impreveduto. I differenti edifici costituiscono "una Venezia analoga la cui formazione è compiuta con elementi certi e legati alla storia dell'architettura come della città". Si sperimenta "la trasposizione geografica dei monumenti attorno al progetto di una città che conosciamo pur costituendosi come luogo di puri valori".⁴⁹

Il demone dell'analogia

Relazione di similarità e corrispondenza tra elementi con alcuni tratti in comune, principio inconscio di associazione tra forme contigue, l'analogia – il demone dell'analogia di mallarmeana memoria – costituisce l'essenza della creazione linguistica e simbolica.

46 A. Rossi, *La città analoga: tavola*, «Lotus International», 13 (1976), pp. 4-13.

47 Id., *L'architettura della ragione come architettura di tendenza* (1969), in Id., *Scritti scelti sull'arte e la città* (1975), a cura di R. Bonicalzi, Clup, Milano 1978, pp. 370-378.

48 La tavola di Rossi, elaborata insieme con Consolascio, Reichlin e Reinhart, venne esposta alla Biennale di Venezia del 1976. Un *assemblage* che anticipa l'idea di città-collage che sarebbe stata formulata nel 1978 da C. Rowe e F. Koetter in un libro, intitolato, appunto, *Collage City*. Per una lettura della "città analoga" di Rossi, si rinvia a M. Tafuri, *Ceci n'est pas un ville*, in «Lotus International», 13 (1976), pp. 4-13. La tavola di Rossi, elaborata insieme con Consolascio, Reichlin e Reinhart, è esposta alla Biennale di Venezia del 1976. Un *assemblage* che anticipa l'idea di città-collage che sarebbe stata formulata nel 1978 da C. Rowe e da F. Koetter, in un libro, intitolato, appunto, *Collage city*. Per una lettura della "città analoga" di Rossi, si rinvia a M. Tafuri, *Ceci n'est pas un ville*, in «Lotus International», 13, 1976, pp. 10-12.

49 A. Rossi, *Introduzione all'edizione portoghese de "L'architettura della città"*, in Id., *Scritti scelti sull'arte e la città*, cit., p. 451.

È pulsione verso una geometria nascosta, verso un ordine che è l'ombra di un senso assente, verso una lingua la cui impossibile perfezione passa attraverso l'inquietudine della forma. Ma il demone dell'analogia è anche angoscia per la separazione tra il nome e la cosa, tra l'immagine e la parola, tra il senso e la lettera.

E proprio sul filo di questa figura retorica Calvino si accosta a de Chirico, suggerendo un processo di identificazione poetica, che procede per vie laterali. Nel *Pictor Optimus*, il futuro autore di *Palomar* riconosce qualcosa di sé: il rapporto ambivalente con l'avanguardia, da "modernista antimoderno" (per dirla con Kundera); l'uso del tempo, trattato come una materia da plasmare con libertà; la predilezione per il montaggio delle attrazioni; il gusto nell'accostare sequenze staccate, incurante di connessioni immediate, di ponti, di *remplissages*. In fondo, che cosa sono le città invisibili se non città analoghe?

Dunque, memori delle pagine del racconto ispirato ai teatri dello straniamento montati da de Chirico, torniamo a sfogliare *Le città invisibili*, quasi un lungo prologo al racconto letto da Calvino al Pompidou. Si tratta di un libro fatto di simmetrie e di rifrazioni che, nel tempo, si è trasformato addirittura in una sorta di breviario per gli architetti. Una mappa assurda e dissennata, fatta di piste, di spaziature, di stanze. Una cartografia di miti e di leggende, di fantasie e di sospensioni. Accelerazioni e rallentamenti, attimi discreti e sottili indiscrezioni, allusioni amorose e anamorfosi disinvolti.⁵⁰

Siamo in una trappola. Un teatro della finzione, fatto di passi nel vuoto. Subito dopo essere apparsi, si moltiplicano motivi e temi. Una danza tra l'azione sul palco e la platea. Una partita di specchi, che scompone, attraverso artifici magici, i luoghi. Un misterioso quadro di parole, che sgretola la catena dei tempi, contrae o dilata gli ambienti, rende ogni cosa altro da sé, frantuma le certezze tra eccessi e contrazioni. Una geometria mobile, che si srotola liberamente. I nodi si legano in un labirinto da cui non si può uscire. Siamo in un rebus che protegge desideri e paure, sogni e angosce, regole e inganni, scambi di merci e commerci di memorie. Nessuna traccia si disperde. Il passato – "scritto negli spigoli delle vie, nelle griglie delle finestre, nei corrimano delle scale, nelle antenne dei parafulmini" – è rifluito in una dimensione dilatata, che racchiude tutto, "come le linee di una mano".⁵¹

Dietro l'immaginario, si rivelano echi di mondi. "Oggi gli scrittori sembrano incapaci d'inventare nuove favole per l'umanità smontano e rimontano i miti antichi. [...] Ma forse in questo cercar modelli nel passato c'è tutta una nostra scontentezza d'epigoni, tutta una nostra verginità di speranze",⁵² si legge in un testo raro di Calvino.

50 M. Lavagetto, *Dovuto a Calvino*, Bollati Boringhieri, Torino 2001, pp. 15-22.

51 I. Calvino, *Le città invisibili* (1972), in Id., *Romanzi e racconti*, II, a cura di M. Barenghi e C. Milanini, Mondadori, Milano 2005, p. 365.

52 Si tratta della prefazione di Calvino all'edizione francese de *Il sentiero dei nidi di ragno*, ripubblicata, con il titolo *La maledizione degli scrittori*, in «la Repubblica» dell'8 settembre 2023.

Gli spazi di Calvino sembrano slanciarsi verso le vette del fantastico, ma poggiano su un basamento pesante. Sono spazi aerei, eppure ritagliati nel vivo di una materia, dentro la quale si impastano emozioni e idee. Memorie di passeggiate e sensazioni di film, cartoline e amori, camere con vista e atlanti. Materiali di luoghi reali sono rimodulati attraverso abili raccordi analogici.

Pur se mimetizzate dietro metafore, le città di Calvino – come quelle di de Chirico – sono *anche* vere. L’acquatica Smeraldina è una Venezia immobilizzata nella sua leggenda. Oliv è un po’ Parigi. Clarice evoca Roma. Maurilia è avvolta da nebbie padane. Despina ricorda da vicino New York. Leonia e Penteseila sono trasfigurazioni delle megalopoli statunitensi.

Leggiamo i capitoli di un poema d’amore per la *polis*, composto in una fase in cui la città tende a non somigliare più a se stessa, in “un momento di crisi della vita urbana”. Testimone di una drammatica crisi, la megalopoli, scrive Calvino, “va coprendo il mondo”. Continua, uniforme, senza bordi, né recinti. È come un repertorio di immagini replicate a oltranza, tra reticoli senza forma, senza principio, né fine, con frammenti e istanti separati.⁵³ È un territorio di cui non è più possibile fissare i bordi. Un intersecarsi di nodi: linee e punti scorrono, girano, si allacciano, sopra e sotto, intorno a se stessi, entrando in dialogo con linee e punti vicini. Un groviglio nel quale si dissolve ogni proporzione. Una costellazione che sembra consegnata all’inferno di cui si parla nella pagina conclusiva del libro di Calvino: “L’inferno dei viventi non è qualcosa che sarà; se ce n’è uno, è quello che è già qui, l’inferno che abitiamo tutti i giorni, che formiamo stando insieme”.⁵⁴

Calvino e i pittori

In dialogo con de Chirico, Calvino rivela la sua stessa filosofia dell’arte. Pur muovendosi in territori non contigui, egli tende ad adottare sempre un’inconfondibile postura, che si fonda su alcuni motivi ricorrenti. Il visibile come domanda aperta. Il guardare come necessità. E, soprattutto, il potere delle immagini, intese come origine, come punto di partenza, non come inciampo.⁵⁵

Sorretto da una prepotente curiosità per mondi familiari e, insieme, misteriosi, Calvino – proprio come de Chirico – si lascia sorprendere da scorci urbani, da quadri, da oggetti, da dettagli. Accoglie e acquisisce quegli eterogenei barlumi. Poi, li fa agire

53 Id., *Presentazione*, in *Le città invisibili* (1972), Mondadori, Milano 1994, p. ix. È il testo di una conferenza tenuta da Calvino alla Columbia University di New York il 29 marzo 1983.

54 Calvino, *Le città invisibili*, cit., p. 498.

55 I testi calviniani sulle arti (disegno, cinema, fotografia, arte, paesaggio, visioni e collezioni) sono stati radunati da M. Belpoliti in Calvino, *Guardare*, cit.



22



24



26



23



25



27

- fig. 22 *Le temple fatal*, 1914, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia
 fig. 23 *La conquête du philosophe*, 1914, Art Institute of Chicago, Chicago
 fig. 24 *L'incertitude du poète*, 1913, Tate Modern, London, part.
 fig. 25 *Le voyage émouvant*, 1913, Museum of Modern Art, New York
 fig. 26 *Interno metafisico con villa*, 1917, Museum of Modern Art, New York, part.
 fig. 27 *Interno metafisico (con grande officina)*, 1916, Staatsgalerie, Stuttgart



28



29



30



31



32

- fig. 28 Meubles dans une vallée*, 1928, collezione privata
fig. 29 Il grande metafisico, 1917, Museum of Modern Art, New York
fig. 30 L'archeologo, 1928, collezione privata
fig. 31 Il sogno trasformato, 1913, Saint Louis Art Museum, part.
fig. 32 Les jeux terribles, 1925, collezione privata

dentro di sé. Li contamina con altri affioramenti. Infine, li sottopone a mascherate e a profanazioni, non senza contaminazioni (le teorie cosmologiche, i tarocchi). Al termine di questo processo, dell'immagine iniziale resta poco: un'impronta, un vestigio.

“La fantasia è un posto dove ci piove dentro”,⁵⁶ si legge nelle *Lezioni americane*. Una confessione di poetica. Che coglie anche il senso profondo della ricerca dei maestri dell'arte combinatoria maggiormente amati da Calvino: oltre a de Chirico, Klee, Picasso, Gnoli, Steinberg, Melotti, Paolini, Adami, Serafini, Baj e Pericoli. Pittori diversi, accomunati, però, dall'inclinazione a oscillare tra una dimensione invisibile e una visibile. Sapienti nell'abitare le altezze del cielo e gli umori della terra, attratti da ciò che è luminoso nell'inaccessibile e da ciò che è nascosto nel manifesto, quegli artisti inventano iconografie aeree, estratte dagli anfratti della mente, eppure plasmate nella materia e attraversate da riferimenti storici, da emozioni, da intuizioni.

Sulla soglia tra realismo, metafisica e surrealismo si pone anche Calvino. Che, in libri come *Le città invisibili*, tende a farsi egli stesso pittore, impegnato a dipingere con le parole visioni ritagliate nel vuoto, forse mimando le atmosfere sospese evocate dai “suoi” pittori.

Gli dèi della città

Le città del silenzio e le città invisibili, dunque. Non trucchi né sciarade, ma esercizi di negromanzia, il cui senso potrebbe essere colto ritornando a una figura presente in tante opere dechirichiane esposte nella grande mostra al Pompidou. Ecco Arianna. Sola, spesso fuori scala, fermata nella luce di piazze disabitate.

Le opere dedicate da de Chirico ad Arianna invitano a riflettere sull'eterna attualità di miti che, anche se spesso nascosti, continuano a far sentire la loro voce. Si tratta di vestali che non hanno abbandonato il mondo. Lo abitano, solidificate come icone di pietra. Lo difendono, attraverso travestimenti e parodie. Lo percorrono, tra paraventi e sipari. Sono *eventi*, che suggeriscono la necessità di penetrare nel cuore dei fenomeni, di portarsi al di là di una dimensione effimera. Custodiscono forze della materia psichica, misteri evolutivi.

Queste figure attraversano la nostra epoca da ospiti fuggevoli, con la scia dei loro nomi, con le tracce delle loro evanescenze. Sono diventati simili a bandiere infrante, spezzate. Brandelli abbandonati in un accampamento oramai deserto. Strappate dal suolo naturale in cui erano nate, le loro storie vengono esposte in una luce vibrante. Infine, dicono l'origine verso cui tendere, come ricorda Calvino in un breve testo del 1975.

⁵⁶ I Calvino, *Lezioni americane* (1975), ivi, pp. 497.

Vi si parla della città come di uno sterminato palcoscenico da attraversare, indugiando su scorci e su dettagli. Ci troviamo dinanzi a un corpo, che si sviluppa, tra catastrofi, distruzioni e rinascite. Un organismo che, nei secoli, cambia, ridefinendo caratteri e fisionomie. Un insieme di segni, di scambi di merci, di desideri, di emozioni. Senza posa, queste tracce assumono varie forme, per svanire e ricrearsi incessantemente. Un caleidoscopio, che appare sempre diverso. In esso, si incontrano più volte nello stesso tempo, che si sovrappongono, senza mai cancellarsi.

I ritmi della società modificano e riadattano il tessuto urbano. “Crediamo di continuare a guardare la stessa città, e ne abbiamo davanti un'altra, ancora inedita, ancora da definire, per la quale valgono 'istruzioni per l'uso' diverse e contraddittorie”. Un carosello disorientante. Sotto uno stesso nome, si sedimentano città diverse. Tasselli si sostituiscono a tasselli.

Eppure, vi sono sempre permanenze, motivi ricorrenti. “Occorre non perdere di vista quale è stato l'elemento di continuità che la città ha perpetuato lungo tutta la sua storia, quello che l'ha distinta dalle altre città e le ha dato un senso”. Esiste, infatti, un programma implicito, che la metropoli deve continuamente ritrovare. Per non rischiare l'estinzione.

Questa origine era stata colta dagli antichi, i quali, in un sottile intreccio tra vaghezza poetica e precisione scientifica, avevano rappresentato lo spirito della *polis* evocando i nomi degli dèi che avevano presieduto alla sua fondazione. Quegli dèi suggerivano “attitudini vitali del comportamento umano e dovevano garantire la vocazione profonda della città”. Ed erano “personificazioni d'elementi ambientali, un corso d'acqua, una struttura del suolo, un tipo di vegetazione, che dovevano garantire della sua persistenza come immagine attraverso tutte le trasformazioni successive, come forma estetica ma anche come emblema della società ideale”.

Un modello da seguire. Dinamismo e lentezza sono in dialogo. Fughe in avanti e ritorni convivono. Catastrofi e medioevi, stirpi e case. Ma la città deve, “al momento giusto, sotto forme diverse, ritrovare i suoi dèi”⁵⁷

Ecco che cosa sono le città del pensiero e le città invisibili. Tentativi per riportare qui, nel nostro tempo fragile, la presenza inafferrabile e segreta degli dèi.

In una versione ridotta, questo testo è stato letto al convegno internazionale *Calvino guarda il mondo: pluralità, coesione, metamorfosi* promosso dal Comitato Nazionale per le celebrazioni di Italo Calvino, organizzato tra il 19 e il 21 ottobre 2023 a Roma, in varie sedi. Il montaggio delle immagini riprodotte qui proposto è ispirato a quello che si ritrova nella versione de *Le città del silenzio* di Calvino, pubblicata su «FMR» (15, luglio-agosto, 1983, pp. 44-52).

57 Id., *Gli dèi della città* (1975), ivi, pp. 346-350.



33



35



34



36

fig. 33 *Il sogno trasformato*, 1913, Saint Louis Art Museum, part.

fig. 34 *Il figliol prodigo*, 1922, Museo del Novecento, Milano

fig. 35 *La joie soudaine*, 1926, collezione privata

fig. 36 *Chevaux percés de flèches*, 1927, collezione privata