

ADALBERTO VALLEGA

IL TEMPO NEL LUOGO IL LUOGO NEL TEMPO (*)

Spiegazione e immaginazione. – Quando sia considerato nella sua materialità, il luogo appare come una realtà immersa nell'ambito di un flusso temporale: una realtà che proviene da un passato e si avvia verso un futuro, per cui si è indotti a considerare il passato come causa e il futuro come effetto. Siamo sul piano del tradizionale strutturalismo geografico. Quando invece consideriamo il luogo non più come oggetto, ma come segno, siamo investiti da un'onda emozionale, rapportiamo quel segno alla nostra sfera esistenziale, non ci interessa indagare il senso nel luogo *nel corso del tempo*, ma piuttosto il suo valore *nel nostro tempo*. Il tempo non è più un flusso in movimento, qualcosa esterno al soggetto, ma una *condizione*, qualcosa insito nella sfera esistenziale del soggetto. Così facendo, ci chiediamo quale senso del tempo sia racchiuso nel segno, a quale immaginazione delle nostre condizioni esistenziali conduca, come ci faccia considerare il rapporto tra la vita e la morte e il senso dell'aldilà. Questo genere di emozioni e immaginazioni è suscitato dal senso del tempo che noi intravediamo nel luogo come «segno» impresso sulla superficie terrestre. Quando osserviamo un luogo, qualunque tipo di luogo, da questa prospettiva, le nostre reazioni emozionali e le nostre immaginazioni *riguardano contestualmente due elementi, spazio e tempo, anche quando abbiamo la sensazione di occuparci soltanto di spazio*. La circostanza non ci deve stupire. Immanuel Kant ha dimostrato che, per sua natura, la nostra conoscenza – adottando un lin-

(*) L'articolo riproduce in parte un capitolo del volume *La geografia del tempo. Saggio di geografia culturale*, in corso di pubblicazione presso UTET Libreria. Fa parte di un progetto di ricerca che si sta sviluppando in tre tappe: 1) nel volume *Geografia culturale. Luoghi, spazi, simboli* (UTET Libreria, 2003) è stata proposta un'impostazione di geografia culturale su base semiotica; 2) nel citato volume *La geografia del tempo. Saggio di geografia culturale* (UTET Libreria, 2006) si affronta, sempre da una prospettiva geosemiotica, il rapporto tra tempo e luogo; 3) l'approdo finale consisterà in un volume dedicato a delineare concetti e metodi della geosemiotica. Le figure sono dovute alla cortesia di UTET Libreria.

guaggio semiotico, potremmo dire la nostra «costruzione di segni e di significati» – si regge su due idee, quella di tempo e quella di spazio, e ha dimostrato come queste due idee sono innate nella nostra mente: sono «forme a priori» della nostra conoscenza sperimentale, impalcature che reggono le nostre rappresentazioni della realtà. Se queste due idee non fossero innate, non soltanto non potremmo costruire *spiegazioni* della realtà, dai fenomeni fisici all'insediamento umano sulla superficie terrestre, ma non potremmo neppure costruire *immaginazioni* del mondo, del senso che i luoghi hanno per la nostra esistenza, del nostro essere «qui e ora». Se accettiamo questo assunto, dobbiamo convenire che, quando il geografo indaga sui luoghi con l'obiettivo di rappresentarli, lo fa sostenuto non soltanto dall'idea innata di spazio, ma anche dall'idea innata di tempo. In altri termini, il segno del luogo contiene una doppia natura: evoca l'idea innata dello spazio e l'idea innata del tempo. Da qui la questione: in quali modi l'idea di tempo si combini con l'idea di spazio nel rappresentare il singolo luogo.

Il fatto che i geografi non abbiano ancora affrontato la questione, o per lo meno non l'abbiano considerata pertinente alla rappresentazione geografica, non sta a significare che essa sia priva di interesse. Un esempio può essere indicativo del contrario. Quando consideriamo una chiesa gotica dal punto di vista geosemiotico, cioè come un segno che caratterizza un certo punto della superficie terrestre, ci troviamo, prima di tutto, innanzi a un modo di rappresentare, attraverso un certo stile architettonico, una profonda tensione verso Dio, un desiderio di comunicare con una realtà che ci trascende. Quello stile architettonico, caratterizzato da forme slanciate verso l'alto, mostra anche un modo particolare di intendere il «ritmo del tempo», cioè del modo con cui il tempo viene vissuto nella sfera spirituale. Come vedremo tra poco, il ritmo del tempo incastonato nella chiesa gotica è quello del contrappunto, cioè un ritmo che si caratterizza per la sovrapposizione di una pluralità di linee melodiche, ognuna delle quali è dotata di un senso musicale compiuto; linee che, nel loro insieme, danno luogo a una combinazione di suoni dotati di una propria individualità, che nel loro innalzarsi e rincorrersi richiamano, appunto, il profilo verticale, svettante, della chiesa gotica. L'immagine dà ragione all'assunto secondo il quale l'architettura è «musica pietrificata», è ritmo che si esprime attraverso segni impressi sulla superficie terrestre.

Passiamo a un altro esempio. Quando osserviamo la pianta ortogonale di una grande città, poniamo di una città statunitense, ci troviamo di fronte a un segno sul territorio il quale ci rappresenta la compressione del tempo sullo spazio, conseguita costruendo intelaiature di strade che si incontrano ad angolo retto per sveltire il traffico e ridurre così il tempo a parità di percorso. Il senso del tempo è connaturato nel senso dello spazio: la compressione del tempo nello spazio dà luogo, di fatto, a un allungamento della vita perché ci consente di compiere, a parità di tempo, una quantità crescente di esperienze esistenziali.

Gli esempi ci conducono al problema del metodo, cioè a chiederci come sia possibile cogliere il senso del tempo nel segno del luogo e, così facendo, come si possa scoprire a quali valori e a quali significati il tempo conduca. In sostan-

Tab. 1 – *Luogo e tempo: casi di studio considerati nell'articolo*

<i>Segni nel paesaggio urbano</i>	<i>Ritmi come segni del tempo</i>	<i>Casi di studio</i>
paesaggio ellenico	melodia	Paestum, templi dedicati a Hera e Poseidone
paesaggio romanico	armonia	Cattedrale di Notre-Dame a Clermont-Ferrand
paesaggio gotico	contrappunto	Cattedrale di Strasburgo
paesaggio barocco	concerto	Basilica di San Pietro: baldacchino e colonnato esterno del Bernini
paesaggio della modernità eccellente	sinfonia	Arco di Trionfo a Parigi Pianta urbana di Canberra
paesaggio della modernità	assenza di ritmo, rumore	Pittura futurista: <i>Velocità astratta</i> di Giacomo Balla <i>Dinamismo di un'automobile</i> di Luigi Russolo
paesaggio della postmodernità	composizione dodecafonica	Piazza d'Italia a New Orleans

za, si pone la questione del modo con cui affrontare un apparente paradosso, che consiste nel costruire una «geografia del tempo», intesa come rappresentazione del tempo che connota i luoghi. Di fronte a un problema del genere la letteratura geografica non offre molto. Spunti si possono trovare, invece, nella filosofia, la disciplina che più di ogni altra si è fatta carico della «questione del tempo», nella teoria della cultura, nella teoria dell'architettura e in concezioni che stanno alla base di indirizzi nelle arti figurative. Nondimeno, il campo che, almeno sul piano del metodo, fornisce i maggiori spunti per costruire un metodo è la semiotica, soprattutto la semiotica nei termini in cui è stata costruita da Charles Sanders Peirce.

Nelle pagine che seguono verrà compiuta un'esplorazione del senso del tempo connaturato ai luoghi cercando di individuare una connessione tra la forma di elementi del paesaggio urbano e il senso del ritmo che hanno caratterizzato alcune «stagioni culturali». Architettura e musica verranno quindi considerate insieme in modo da individuare gli elementi per costruire una geografia del ritmo, in cui non ci interessino le strutture territoriali, ma le immaginazioni

che esse suscitano e i valori che ci inducono a costruire nella nostra sfera intellettuale e spirituale. Per agevolare l'intelligibilità dell'itinerario discorsivo si propongono casi di studio lungo le tappe attraverso le quali si snoderà il discorso (tab. 1).

Architettura e melodia: il fascino della civiltà classica. – Pæstum, all'estremità meridionale dalla Piana del Sele, circondata dai contrafforti settentrionali e occidentali del Cilento, è la base di partenza della nostra esplorazione. Affacciato sul Golfo di Salerno, in una posizione ideale per connettere rotte marittime con le vie che si inoltrano verso i Monti Picentini e i Monti Alburni, da lungo tempo il sito ha offerto condizioni ideali per le sedi umane e l'uso del suolo. Non stupisce quindi che vi si siano stanziati comunità neolitiche di cui resta una necropoli, che già nel VII sec. a.C. i Greci vi abbiano fondato una colonia cui posero il nome di Poseidon per sottolineare la sua eccellente posizione sul mare, e che quattro secoli più tardi, nel 273 a.C., i Romani vi abbiano fondato a loro volta una colonia. Immerso negli insediamenti più recenti, il paesaggio dell'antica città mostra tutte le configurazioni, fisiche e simboliche, che assunse quando vi approdarono i primi colonizzatori. Cinto da mura, l'antico insediamento mette in evidenza un impianto a maglie ortogonali e, nella sua parte meridionale, ci offre l'affascinante visione di due templi ellenici, dedicati a Hera e Poseidone. La nostra esplorazione sui segni del ritmo comincia da questi due aspetti, cioè l'antico insediamento e i templi ellenici, ambedue risalenti alla metà del V sec. a.C., in parte ancora ben conservati e nel 1998 inclusi dall'UNESCO nel Patrimonio dell'Umanità (*World Heritage List*).

Il tempio dedicato a Hera, dea dell'Olimpo, figlia di Crono e Rea, è conosciuto anche come la «Basilica» perché mostra i caratteri peculiari delle basiliche romane: vasta aula coperta e allungata, divisa in navate longitudinali da file di colonne, nove sul fronte e diciotto sui lati. Il tempio dedicato a Poseidone, dio delle acque – omologo del Nettuno nella mitologia romana – ha la stessa struttura, anche se in quanto a stile presenta alcune differenze di non poco conto: è infatti frutto della combinazione di stili dorico e ionico mentre la Basilica è frutto di uno stile dorico austero. La circostanza rilevante per la rappresentazione del ritmo è costituita dal fatto che questi gioielli del paesaggio riflettono un carattere costante dell'architettura ellenica e romana, quello di essere basati sul trilito: due colonne, cioè due blocchi monolitici verticali, sorreggono un terzo blocco disposto orizzontalmente e, all'incontro delle due sezioni verticali con quella orizzontale, producono «comunicazione simbolica» attraverso gli ornamenti e lo stile da cui sono caratterizzati. Il trilito ha origini antiche, che affondano nei templi megalitici sorti sei millenni or sono, ed è diffuso nell'architettura pre-ellenica. Possiamo dunque considerarlo come un segno delle civiltà sorte a seguito della rivoluzione neolitica.

La sequenza di triliti che dà vita al colonnato è espressione di movimento ritmico, anzi è uno dei segni più eloquenti del rapporto tra tempo e spazio. Nei colonnati scorgiamo il «ritmo» che lega musica e architettura, quindi scorgiamo

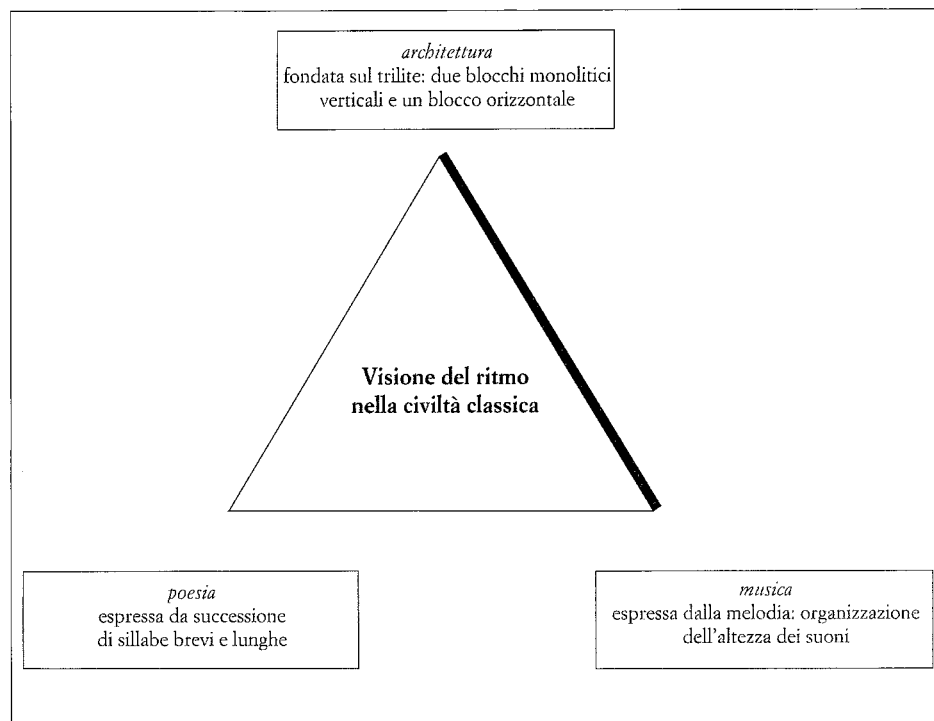


Fig. 1 – *Il tempio di Poseidone a Paestum*

L'architettura ellenica e quella romana si esprimono attraverso ritmi melodici pietrificati. I colonnati basati sul principio del trilito ne sono un esempio eloquente, come si può constatare nel tempio di Poseidone (Nettuno) a Paestum, sulla piana omonima

uno dei segni del tempo che hanno caratterizzato i luoghi della civiltà classica. Il ritmo è infatti l'organizzazione della durata dei suoni, così come la sequenza delle colonne, realizzata attraverso i triliti, è l'organizzazione di elementi inseriti nello spazio. Quando questi templi vennero edificati la musica si esprimeva attraverso la melodia, più precisamente la «melodia pura». La musica accompagnava la danza e seguiva la linea del canto all'unisono o secondo un intervallo di un'ottava. Più tardi, dopo il IV secolo a.C., si ricorse anche all'accompagnamento a intervallo di quarta o di quinta. In ogni caso, la teoria musicale greca, che non conosceva l'armonia, non era basata sull'ottava ma sul tetracordo, formato dalla successione di quattro suoni congiunti. In sostanza, si trattava di sequenze di suoni separati tra loro da determinati intervalli, sicché il ritmo scaturiva dalla variazione degli intervalli. La musica, così espressa, costituiva la base della danza con accompagnamento di canto e, al tempo stesso, era un riflesso della poesia, nella quale il ritmo era dato da successioni di sillabe brevi e lunghe. Dunque le condizioni esistenziali e le vicende dell'animo umano erano espresse attraverso un tritico – poesia musica danza – che costituiva una manifestazione unica, inscindibile. Non a caso con il termine *musikè*, che sot-

tintende *tèchne*, «arte delle Muse», i Greci indicavano l'insieme dei tre elementi, poesia musica danza, appunto. La melodia trovava poi un'espressione fisica, tangibile, nel segno architettonico dei colonnati basati sul trilito. Il paesaggio di Pæstum mostra, dunque, come il ritmo, che nella civiltà ellenica si è manifestato attraverso la melodia, sia un carattere immanente nella cultura umana e si esprima – nota Battisti (2000, p. 845) – in segni impressi nei luoghi attraverso la «ricorrenza più o meno affollata degli elementi o figurativi o architettonici. La distanza fra le colonne (proporzionalmente alla loro altezza) può assumere, è ovvio, valori assai diversi, ad esempio in età romana e in età gotica; mentre la proporzione aurea, secondo alcuni spontaneamente preferita dal riguardante, potrebbe costituire come una specie di tempo optimum, o almeno intermedio». Lo stesso motivo è presente nel disegno urbano, costituito da *insulæ* regolarmente disposte, che sul territorio imprimono una tessitura di rettangoli che si inseguono formando maglie regolari, proprio come i triliti si inseguono formando colonnati regolari. Nella cultura ellenica, segni di melodia si trovano infine nelle decorazioni, soprattutto su quelle dei vasi: spirali circolari o quadrangolari che si succedono con continuità lungo le pareti dei manufatti; analoghi motivi geometrici che si susseguono su pissidi; ornamenti che si stendono su fasce continue; e così via. Essendo concepita come un ritmo espresso da una sequenza ordinata di suoni, la melodia conduce all'idea del ciclo, cioè del tempo circolare: così come Luna, Sole e costellazioni percorrono sempre le stesse traiettorie sulla volta celeste, allo stesso modo la musica si esprime con ritmi costituiti da sequenze regolari di suoni, la poesia si esprime attraverso sequenze regolari di accenti e l'architettura si esprime attraverso sequenze di triliti. La coesistenza e l'intima connessione di questi segni convergono nel rappresentare il mondo come una realtà unica, in cui ogni elemento è governato da un unico principio e percorre traiettorie circolari nel tempo.

Architettura e armonia: il fascino del romanico. – L'espressione ellenica della compenetrazione tra tempo e manufatti, tra tempo e paesaggio urbano, maturata nella civiltà ellenica può costituire la base di partenza per un'esplorazione che ci conduca fino alle espressioni contemporanee. L'itinerario può essere percorso rievocando immagini significative per riflettere sui modi con cui il tempo, espresso dal ritmo, si trovi incastonato in luoghi caratterizzati da differenti stili architettonici.

Clermont Ferrand, l'Augustonemetum dei tempi dell'imperatore Augusto, è una città di medie dimensioni, situata nel dipartimento di Puy-de-Dôme tra la pianura della Limagne e le pendici meridionali del Puy-de-Dôme (1.465 m). Già capitale degli Alverni, fiorita durante l'occupazione romana, poi vittima di invasioni barbariche e di lotte tra potere civile e religioso, oggi offre un paesaggio urbano dominato dalla cattedrale di Notre-Dame. Due torri svettanti verso l'alto imprimono slancio allo *skyline*. Mura perimetrali massicce, ottimamente raccordate con le due torri, insieme a una navata centrale e due navate laterali con i sovrastanti matronei, danno vita a una composizione armonica,

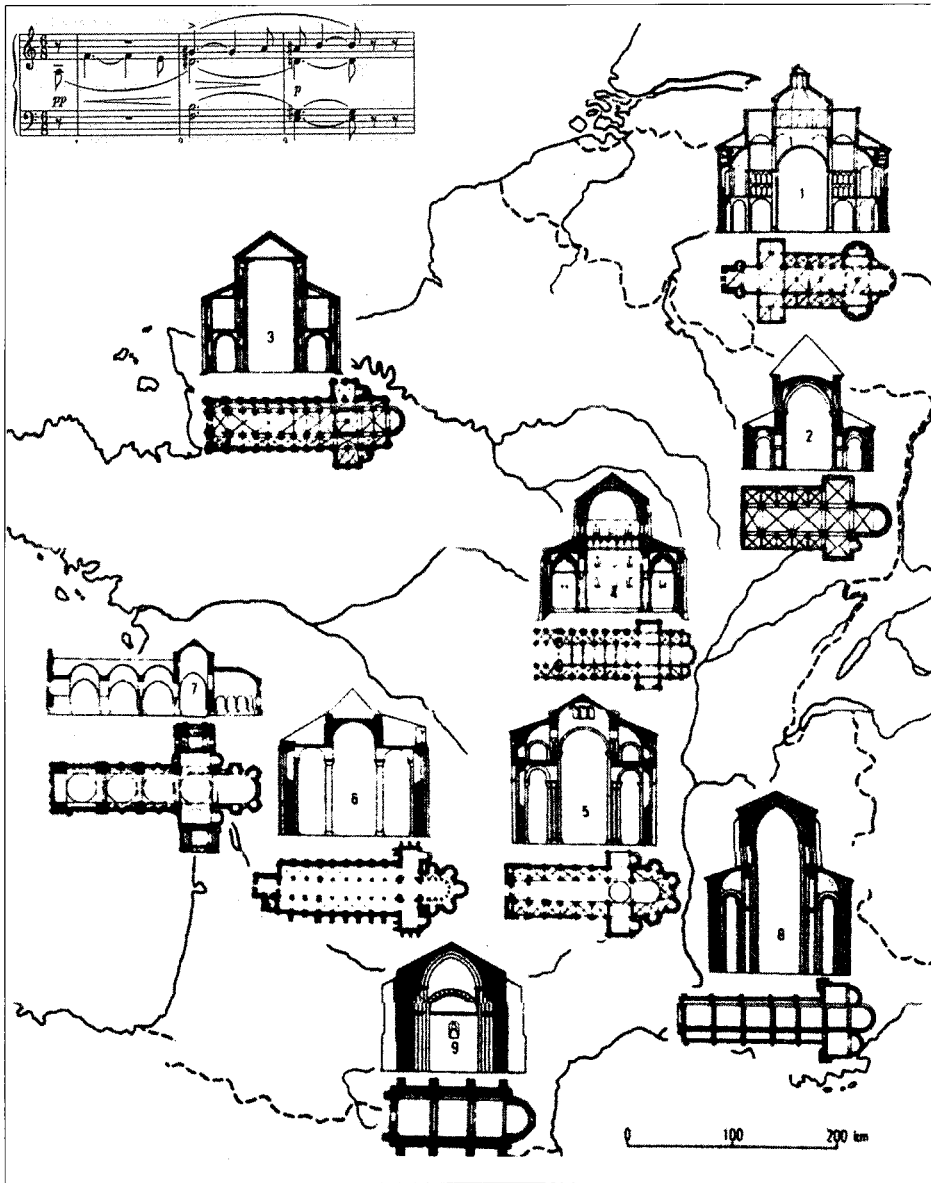


Fig. 2 – Lo stile romanico si è manifestato in termini diversi nelle varie parti d'Europa: nella figura, il panorama delineato da Koch (1986, p. 27)

La sua peculiarità consiste nel proporre variazioni in altezza degli elementi architettonici in modo da dare vita a uno skyline molto caratteristico. Questo segno materiale riflette il ritmo proprio dell'armonia, anch'esso imperniato su variazioni in altezza dei suoni. Nel riquadro, un esempio di armonia moderna: Richard Wilhelm Wagner, *Preludio del Tristano e Isotta*, con il cosiddetto «accordo di Tristano»

illuminata da una luce lievemente soffusa, creando giochi ritmici di chiari e scuri nella navata centrale. Nonostante che siano evidenti le connessioni architettoniche con la basilica cristiana, tutto – dalle strutture portanti impostate sia su pilastri semplici sia su pilastri composti, alle strutture portate, con archivolti che sorreggono successioni di volte – converge nel produrre un'affascinante articolazione ritmica. Sia pure contrassegnati da varianti stilistiche, gli stessi caratteri sono riscontrabili nella generalità degli edifici religiosi diffusi in Europa tra il X e il XII secolo; caratteri che la letteratura ha raggruppato in un'unica famiglia, il «romanico» appunto, per sottolineare come convergesero verso una rinascita delle manifestazioni artistiche, in cui l'edificio religioso proponeva un modo rinnovato di esprimere il rapporto tra esistenza umana e trascendente. La varietà con cui si è manifestato il romanico è ampia al punto da fare identificare – come ha fatto Koch (fig. 2) – un gran numero di scuole costruttive. Alcuni caratteri fondamentali, però, sono comuni a tutte le scuole e ci consentono di identificare segni del movimento dotati di una loro originalità.

L'associazione di differenti motivi architettonici, la coesistenza di strutture vigorose, come quelle dei muri dall'aspetto sobrio e quasi rozzo, con strutture agili come quelle dei campanili, il gioco dei volumi e delle luci nell'interno, insieme a ornamenti dotati di grande energia comunicativa – tutti elementi che connotano le architetture romaniche – esprimono infatti un proprio ritmo, ben caratterizzato, scolpito nelle forme e nei rapporti tra spazi pieni e spazi vuoti. È un ritmo profondamente diverso da quello che abbiamo visto a proposito dell'architettura su base trilitica della civiltà classica, per cui ci troviamo di fronte anche a segni profondamente differenti di relazioni tra spazio e tempo. Il segno del trilitico ci conduce al ritmo come melodia: un ritmo che si sviluppa, per così dire, lungo una «coordinata orizzontale», perché si gioca su sequenze di suoni che variano in rapporto all'intervallo da cui sono separati, così come le colonne dei templi esprimono il ritmo in base alla distanza reciproca.

Il ritmo dell'edificio romanico è giocato, invece, sulla «coordinata verticale». Il movimento delle masse e dei volumi, delle luci e delle ombre narra dell'esistenza umana che si eleva verso il cielo alla ricerca di una comunione con la trascendenza. Questo segno ci conduce ancora una volta alla musica, ma questa volta non più a forme di «organizzazione successiva» dei suoni, bensì a forme di «organizzazione contestuale», in cui il ritmo è generato dagli accordi, cioè dalla combinazione di suoni prodotti simultaneamente. È un ritmo che, sviluppandosi lungo la coordinata verticale mettendo in comunicazione simultanea suoni diversi, genera emozioni più profonde, soprattutto più diversificate, rispetto a quelle prodotte dal ritmo-sequenza: le stesse emozioni cui il cristiano va incontro quando partecipa allo slancio verso una trascendenza che lo accoglie per condurlo alla salvezza. Secondo la teoria musicale questo particolare tipo di ritmo, giocato su variazioni di «altezza», costituisce appunto l'armonia. Possiamo dunque osservare come, passando dalla civiltà classica alla civiltà cristiana, i segni del ritmo impressi in manufatti eccellenti del paesaggio urbano si siano trasferiti dal regno della melodia a quello dell'armonia.

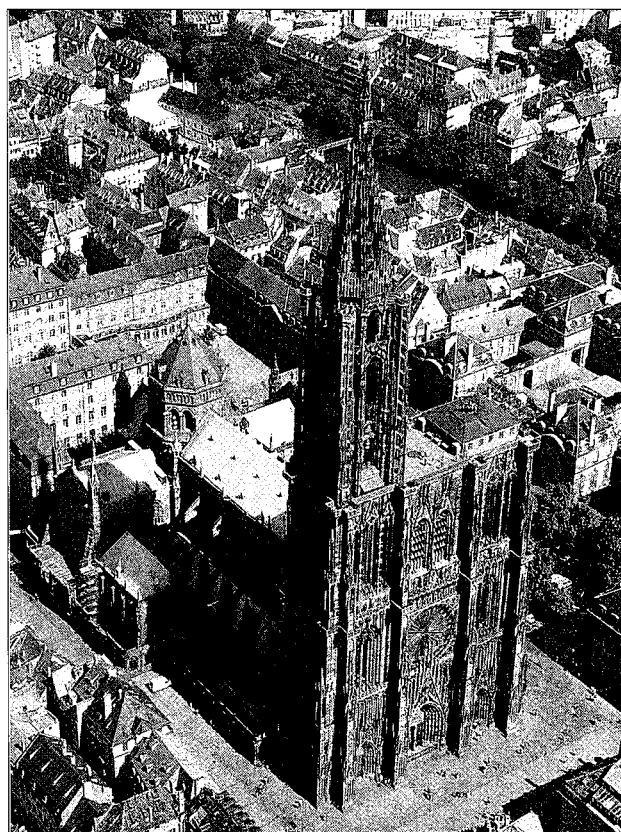


Fig. 3 – La cattedrale di Strasburgo, uno dei più significativi segni dell'architettura gotica dell'Europa interna, mostra come il ritmo di questo stile architettonico possa essere avvicinato al contrappunto

Paesaggio gotico e contrappunto. – Attraversata dalle acque chete del Reno, Strasburgo ci accoglie con un ampio e seducente quartiere medievale, che deve molto del suo fascino alla mole imponente e agile della cattedrale, con la sua torre svettante al di sopra della città, visibile da lunga distanza. Costruita in un lungo lasso di tempo, dal XII al XV secolo, la cattedrale è in effetti una tavolozza di stili architettonici che dal romanico conducono al gotico e mostra come tra questi due grandi periodi dell'arte medievale non vi sia stata discontinuità ma piuttosto un'evoluzione, una continua variazione di temi all'interno di uno stesso quadro di riferimento. Le caratteristiche del gotico, tappa finale di questa evoluzione, sono comunque profondamente impresse nella cattedrale. Mettono in buona evidenza come l'elemento innovativo di questa chiesa sia consistito soprattutto nell'introdurre l'arco ogivale evitando però di scaricare il peso del tetto e delle volte sui muri portanti. Con queste due innovazioni strutturali le chiese gotiche poterono svilupparsi tanto in estensione quanto in altezza e le pareti poterono accogliere alte e ampie finestre, offrendo così spazio alla creatività progettuale. L'originalità del gotico, comunque, non risiedette tanto nel rinnovare radicalmente le forme, quanto nel trovare combinazioni di elementi noti, che nel loro insieme conducevano a significati diversi da quelli del passato. A prescindere dalle varietà regionali, da cui fu caratterizzata, la chiesa gotica dise-

gnò ovunque figure svettanti grazie a grappoli di torri e di campanili, ed esibì interni slanciati verso l'alto in un anelito di conquista spirituale. «La chiesa gotica – commenta Racine (1993, p. 69) – è l'immagine del cielo promesso, la visione della Città di Dio dell'*Apocalisse* di Giovanni, è la città celeste trasformata in pietra, una visione apocalittica della sala del trono di Dio. È per questo motivo che, con il gotico, la parte più importante della chiesa diventa il coro, luogo ove risiede Dio». In sostanza, l'atmosfera simbolica del gotico ha narrato più della trascendenza che dell'esistenza, manifestando una sorta di inversione di tendenza rispetto alla simbologia e ai significati del romanico. Queste caratteristiche appaiono evidenti, prima di tutto, nelle facciate della cattedrale di Strasburgo. La facciata occidentale, realizzata tra il Duecento e il Quattrocento, fa da sfondo a una via medievale di eccezionale pregio ed è proiettata verso l'alto con una sequenza impressionante di strutture, un portale sormontato da fregi svettanti come le canne di un organo, un rosone, archi laterali molto stretti e allungati e, infine, una torre campanaria di 140 metri. Nell'interno, una navata molto ampia si regge su pilastri fascicolati da sedici colonne, che corrispondono alle ricadute delle spigole di volta. Tutto il rigore delle strutture gotiche è qui ben visibile.

Il senso del ritmo, che nasce da questo stile architettonico, richiama certamente l'armonia che traspare già nei segni del romanico, ma la conduce verso espressioni molto più ricche di raccordi, di richiami di elementi che si incontrano, si combinano, si integrano, accomunati da uno slancio verso l'alto. Forse nessuno dei ritmi impressi nei segni dei manufatti artistici, da quelli dell'età classica a quelli dell'epoca paleocristiana per finire a quelli del romanico, mostra così efficacemente come il segno architettonico sia in realtà una musica impressa sul luogo e dà ragione dell'asserto secondo cui l'architettura è musica pietrificata. Battisti (2000, p. 845) ricorda come, in *The Beautiful Necessity* (1922), Bragdon abbia sostenuto che questo asserto è «una poetica definizione di una verità filosofica, perché ciò che nella musica è espresso per mezzo di intervalli armoniosi di tempo può essere tradotto in intervalli corrispondenti di vuoto e di pieno architettonico, altezza e larghezza». Visto da questa prospettiva, lo stile gotico, soprattutto nelle manifestazioni che assume in capolavori in cui si riacorda al romanico, è un segno di ritmo, dunque di movimento, che si avvicina alle espressioni del contrappunto, manifestazione musicale radicata nella polifonia, che nacque nella stessa epoca del gotico e raggiunse le più alte espressioni nel Trecento e Quattrocento. Così come il gotico è una sintesi di forme differenti, tutte slanciate verso l'alto, ricche di ornamenti intensamente comunicativi, con interni inondati di fasci di luce alternati a ombre improvvise, così il contrappunto procede attraverso la sovrapposizione di linee melodiche: una linea esprime la base ritmica, mentre altre linee variamente si dispongono su di essa, sovrapponendosi, rincorrendosi, accompagnandosi con una brillante ricchezza espressiva. La base del contrappunto si riflette nello slancio verso l'alto, che è anche il principio ispiratore e unificatore del gotico. Le altre linee melodiche si ritrovano nella ricchezza di motivi che, all'esterno e all'interno della chiesa gotica, si combinano, si rincorrono e si accompagnano, disegnando il senso dell'esistenza alla ricerca del trascendente.

Paesaggio barocco: concerto pietrificato. – L'esplorazione della civiltà classica e del cristianesimo ci ha condotto a considerare il senso del tempo impresso in luoghi connotati da architetture molto diverse, dal tempio ellenico alla chiesa gotica. Muovendo dai modi con cui melodia, armonia e contrappunto si materializzano in segni architettonici, possiamo fare una pausa nella nostra esplorazione per compiere alcune riflessioni sul rapporto tra architettura e musica, tra luogo e tempo. La chiave discorsiva è costituita dal ritmo, manifestazione che si traduce – come s'è visto – tanto in creazioni musicali quanto in stili architettonici. L'etimologia di questa parola ci viene in aiuto per comprenderne questa sua doppia funzione, musicale e architettonica, connessa contestualmente alle due categorie kantiane dello spazio e del tempo. «Ritmo» ha infatti una storia etimologica piuttosto articolata: deriva dal latino *rhythmu(m)*, che trae origine dal greco *rhythmos* e *rhythmicos*. È una combinazione di *reo*, che significa «scorrere, fluire» e del suffisso *-thmo*, che ci conduce all'idea della misura, cioè della misura del flusso. L'etimologia ci fa pensare, dunque, al ritmo come a qualcosa che scorre in modo abbastanza ordinato e ci fa presumere che l'ordine con cui si manifesta possa essere misurato. Sembra che il significato più remoto di ritmo fosse quello dello scorrere delle onde e che da questo sia derivata, appunto, l'idea di una sorta di «flusso ordinato». I Greci, infatti, applicarono l'idea di ritmo alla metrica, riferendolo alla successione di tempi forti e di tempi deboli nella poesia. Utilizzando questo concetto, abbiamo constatato come nell'architettura classica, di cui i templi costituiscono le espressioni più ricche di senso, sia evidente un ritmo melodico, mentre nell'architettura generata dall'irrompere del cristianesimo, di cui le chiese romaniche e gotiche costituiscono i segni culturalmente più rilevanti, prevalga rispettivamente un ritmo armonico e un ritmo più articolato, che possiamo avvicinare al contrappunto.

V'è da chiedersi, a questo punto, quale sia il movimento, quindi il senso del tempo, di cui recano testimonianza le architetture che conducono dall'epoca cristiana all'epoca moderna passando per il Rinascimento. L'obiettivo dell'esplorazione che stiamo conducendo non consiste nel delineare un percorso storico di segni che denotano il movimento, ma piuttosto quello di individuare alcuni tipi di segni che mostrino come il ritmo – i singoli tipi di ritmo – si trovino impressi nei luoghi, manifestati dagli stili architettonici. Adottando un'impostazione del genere possiamo «saltare» il Rinascimento e passare al barocco, cioè a uno stile che preannuncia la modernità. La questione, quindi, consiste nel chiederci quale forma di ritmo sia insita nell'architettura barocca, quali connessioni si possano intravedere tra musica e architettura e, infine, a quale idea di relazione tra spazio e tempo conducano questi segni. Per affrontare la questione i casi di studio non mancano davvero. Possiamo prendere le mosse da alcuni capolavori del Bernini.

Quattro colonne tortili, possenti e aggraziate, in basso scanalate spiralmente e in alto ornate con grazia e dovizia, culminanti in capitelli altrettanto ricchi d'ornamenti, sorreggono uno sveltante baldacchino ornato da drappi e vigilato da statue. Il baldacchino del Bernini, costruito tra il 1624 e il 1633, ci accoglie nella basilica di San Pietro mostrandoci per intero la rappresentazione di un

centro del mondo, quale intendeva essere la Chiesa cattolica del Seicento, una Chiesa che appena pochi decenni prima (1582) si era esibita in una manifestazione solenne di potenza adottando il calendario gregoriano che le attribuiva uno dei poteri più ambiti, quello del *controllo sulla rappresentazione del tempo*. Dai baldacchini, che fino a quel momento erano stati eretti a protezione degli altari, quello di San Pietro si discostava radicalmente non soltanto per le forme sontuose e i ricchi ornamenti, ma anche per altri, significativi aspetti. Il baldacchino aveva dimensioni gigantesche che non si rapportavano alla figura umana del celebrante, ma conducevano piuttosto a immaginare una realtà superiore, quale poteva essere la potenza della Chiesa e la sua origine divina. L'altare, incastonato tra le colonne, a sua volta sormontato da un poderoso complesso di statue e ornamenti, delineava un'impressionante cornice di simboli che facevano corona al tabernacolo e confluivano sulla rappresentazione della luce di Cristo, abbagliante sullo sfondo. Ne derivava un senso di centralità assoluta. Nel loro insieme, colonne portanti, baldacchino e altare davano vita a una *scenografia religiosa* di vigorosa potenza espressiva. Grazie a questo patrimonio di segni, tutto teso verso significati di potenza e grandezza, il luogo della celebrazione della messa e degli altri riti diventava così un luogo di rappresentazione del mondo, della Chiesa e dell'aldilà. Questa caratteristica faceva tramontare il carattere comunicativo degli altari delle chiese romaniche e gotiche e manifestava spiccate tendenze all'esibizione. In sostanza, i caratteri denotativi del romanico e del gotico venivano sostituiti dal barocco con caratteri marcatamente connotativi.

Amore per le forme plastiche mosse, predilezione per le linee curve, uso della luce come elemento di progetto: sono espressioni di una rappresentazione, quella barocca, in cui il vuoto diviene, accanto al pieno, un elemento espressivo fondamentale. Il segno impresso dal manufatto sui luoghi è il risultato di forme e volumi ben articolati, che nascono dalla sovrapposizione e dalla compenetrazione di schemi semplici. Questa configurazione fa sì che gli ambienti principali, di solito sovrastati da cupole, altra espressione peculiare della dovizia barocca, si fondino armonicamente con spazi contigui pur mantenendo una loro centralità nel disegno d'assieme. A loro volta, scultura, pittura e decorazione a stucco diventano componenti fondamentali dell'architettura, si compenetrano al punto da produrre un'unica opera d'arte, intensamente unita da volumi, pieni, vuoti, luci colori, ornamenti. Questo contesto scenografico esige che l'ornamento acquisisca caratteri connotativi: si proponga di mostrare meravigliare esibire, ma non certamente si proponga di comunicare, compito al quale adempivano invece gli ornamenti del romanico e del gotico. Negli interni esordisce lo specchio, altro elemento scenografico rilevante, che con i suoi riflessi estende i giochi realizzati attraverso gli ornamenti, moltiplica gli spazi, arricchisce le scenografie, offre terreno all'immaginazione.

All'uscita dalla basilica di San Pietro, lo stile barocco ci accoglie con il colonnato realizzato dal Bernini tra il 1656 e il 1667, nel cui ambito il carattere scenografico si ripete non soltanto con una magnitudo e a una scala geografica senza riscontro, ma anche con un potenza espressiva molto più incisiva di

quanto avvenga nell'interno. Con i suoi due grandi emicicli, coronati da 140 colonne, il quadruplice colonnato racchiude lo spazio antistante la basilica con un grande abbraccio, quasi a creare un vestibolo, una sorta di luogo di raccolta e di comunicazione sociale in cui sostare prima di entrare nel tempio della cristianità. Prende avvio dalla facciata della chiesa con due bracci rettilinei, simboli tangibili delle braccia della chiesa che avvolgono la comunità dei fedeli, e sfocia in una piazza ellittica, che appare come uno spazio circoscritto e nello stesso tempo illimitato. «Bisogna sostarvi, percorrerla – nota Labò (1999, p. 363) – per rendersi conto della sapienza con cui ogni elemento [...] è stato calcolato affinché la cupola [...] diventasse il centro sempre visibile, la protagonista, di una composizione tanto più vasta». Le linee curve, morbide, che già abbiamo trovato nel baldacchino dell'interno, si proiettano sulla piazza alternandosi a linee rette, quasi a creare un duetto con una precisa scansione ritmica: il colonnato ellittico è preceduto da bracci dritti ed è poi seguito dal lungo segmento rettilineo, costituito dalla spaziosa Via della Conciliazione che ci conduce al Tevere e a Castel Sant'Angelo.

Questo luogo, dai segni imponenti, maestosi e aggraziati al tempo stesso, quotidianamente rappresentato nei *media* di tutto il mondo, può essere la base di partenza per esplorare il paesaggio barocco di Roma in modo da poterne, alla fine, cogliere in quale modo si possa considerare «musica pietrificata». Il paesaggio secentesco ci viene incontro con edifici religiosi, da Sant'Agnese in Piazza Navona (1652-1655, Borromini) a Santa Maria della Pace (1656-1657, Pietro da Cortona); con fontane, dalla Fontana dei Fiumi (1648-1651) in Piazza Navona a quella del Tritone (1642-1643); e con palazzi nobiliari, da Montecitorio (1650-1655) all'edificio della Propaganda Fide (1586-1646). A queste forme si aggiungono quelle – come la scalinata di Trinità dei Monti (1723-1726) e la Fontana di Trevi (1732-1762) – che nel primo Settecento hanno lasciato segni non soltanto dotati di grande pregio artistico, ma anche capaci di contraddistinguere profondamente il paesaggio urbano. Collegando le nuove chiese mediante grandi rettifili, nell'epoca barocca fu possibile dare vita a un *organismo urbano multipolare*, la cui armonia faceva da contrappunto all'armonia del paesaggio dei colli, ove erano custoditi i segni della civiltà classica.

I segni dell'architettura paleo-cristiana, quelli del romanico e del gotico avevano narrato dell'anelito verso la trascendenza. I nuovi segni, impressi dal barocco, producevano scenografia, trasformavano il paesaggio urbano in un teatro. Roma divenne la prima città del genere, dove si rappresentavano i fasti del potere, laico e religioso e, così facendo, un paesaggio ricco, fastoso e autoreferenziale si imponeva per i suoi caratteri imponenti e aggraziati. Pur distinguendosi per proprie connotazioni originali, il segno gotico aveva avuto connessioni profonde con il romanico e, così facendo, aveva dato vita a una sorta di continuità. Al contrario, il segno barocco si stacca dal passato, segue propri itinerari di esibizione, ricerca libere espressioni pur all'interno di principi conduttori dominanti cui affida il controllo dell'intera articolazione del segno. Nei palazzi nobiliari, ove il barocco ha modo di esprimere tutta la sua energia innovativa, è visibile il legame tra la libertà espressiva e questo principio unificato-

re, che imprime ordine. Lo schema compositivo del palazzo prevede, infatti, un corpo principale, cui vengono accostate due ali laterali, e al quale si accede mediante un avancorpo centrale e un'imponente scalinata diretta al salone delle feste. Quest'ultimo, cuore del palazzo, si apre davanti a un cortile d'onore mentre sul retro si affaccia sul giardino. La libertà progettuale, espressa attraverso ricchi corredi ornamentali, si sviluppa entro questo schema conduttore, che al tempo stesso offre una fonte di ispirazione e ne circoscrive i limiti.

Avendo presenti queste caratteristiche del paesaggio barocco possiamo chiederci quale espressione di movimento esse abbiano generato, quindi a quale tipo di ritmo esse conducano. La questione è del tutto simile a quella affrontata a proposito dei luoghi che rientrano nel paesaggio romanico e gotico. Ci chiediamo, infatti, quale sia l'espressione musicale connaturata al segno impresso dalla cultura barocca sul paesaggio urbano: quale sia il senso del tempo impresso nei segni fisici. Il barocco, in effetti, non si esaurisce in un ristretto ambito di forme, com'era accaduto nel paesaggio romanico e gotico, ma piuttosto si apre alla grande varietà di forme cui si è appena accennato e mostra una notevole capacità di ricondurre la varietà a ordine. Possiamo asserire di trovarci in presenza di un *concerto pietrificato*. Mentre la genialità dell'arte barocca si dispiega nel disegno urbano, nel progetto architettonico e nelle arti figurative, la cultura musicale offre infatti un prodotto parallelo – il concerto, appunto. Così come il barocco è una sorta di vestibolo che conduce alla modernità, allo stesso modo il concerto apre la porta alla musica moderna.

Non è casuale che, proprio mentre a Roma esordisce il barocco, il concerto emerga da precedenti manifestazioni musicali e si esibisca in composizioni strumentali con più suonatori per ogni componente polifonica, suonatori che nel loro insieme formano un'orchestra. Uno strumento viene scelto a guidare la composizione e un suonatore assume la veste di solista. L'intera composizione trova così una sua ragione espressiva, perché la pluralità dei suoni è dominata da uno strumento, di solito il violino o il clavicembalo, e più tardi il pianoforte. Il risultato d'assieme dipende dal contrappunto che si genera tra le varie voci strumentali e il protagonismo espressivo del solista. E la coralità strumentale si raccorda, dunque, a una voce strumentale che dà tono e colore all'intera composizione. Nel Settecento Johann Sebastian Bach fu un interprete eccellente e sensibile di questo principio: i suoi *Concerti brandeburghesi* (1721) possono essere considerati molto indicativi di questa funzione culturale.

Il ritmo, o meglio la composizione di ritmi, che ha luogo nel concerto mostra una stupefacente analogia con il ritmo dei segni che connotano i luoghi del barocco. In ambedue i casi – spazio e tempo, luogo e ritmo – v'è una pluralità di protagonisti: così come scultura, pittura, decorazione, stucco, specchio concorrono a creare il «segno barocco», allo stesso modo le componenti dell'orchestra concorrono a dar vita al susseguirsi, incrociarsi e sovrapporsi dei «ritmi del concerto». Come la varietà delle forme espressive in architettura è ricondotta a unità per effetto di un ordine che a quelle forme dà senso, allo stesso modo i ritmi da cui è animato il concerto sono sorretti da un unico motivo conduttore, che nell'orchestra si esprime attraverso il solista. In sostanza, in ambe-

due i piani, quello dell'architettura e quello della musica, emerge una pluralità coordinata di ritmi: una ricchezza senza riscontro con il passato.

Il paesaggio barocco come concerto e il concerto come varietà ricondotta a unità; il segno barocco che esibisce bellezza e imponenza e il concerto che conduce il ritmo a espressioni di ampia suggestione: queste sono le essenziali assonanze tra ritmo e segno impresso nel paesaggio urbano. A questo punto v'è da chiedersi a quale significato conduca il concerto pietrificato nell'architettura barocca. I segni del ritmo pietrificato nelle chiese romaniche e gotiche ci rappresentano il tempo come un'attesa verso l'unione con la trascendenza: il tempo come anelito, come dimensione esistenziale della salvezza, tempo che è melodia nel caso del romanico e contrappunto nel caso del gotico. È un tempo immaginato come una traiettoria lineare, che conduce verso la salvezza, che traccia un cammino spirituale, un cammino che muove verso un approdo situato nell'aldilà, in una realtà ultraterrena di ritorno al Padre. Il tempo cui conduce il concerto è anch'esso configurato come un percorso rettilineo, ma non lungo una traiettoria di anelito spirituale come nei segni del passato, quanto piuttosto come una traiettoria diretta verso un centro generatore di principi, verità, potere. Anche quando il segno barocco contraddistingue le architetture della religione, la dimensione sociale prevale su quella spirituale: il punto di arrivo della linea del tempo è un'autorità, un centro generatore di norme, regole di condotta, principi di sudditanza. Sotto questo punto di vista può essere significativo il confronto tra la cattedrale gotica di Strasburgo e le chiese barocche di Roma. La cattedrale gotica disegna un *skyline* dominato da segni che, assottigliandosi, svettano verso l'alto, fino a congiungersi con un'immaginaria realtà trascendente: linee aperte, che suscitano emozioni profonde, esaltano l'esistenza che percorre esperienze verso l'ultraterreno. La cattedrale barocca disegna invece uno *skyline* curvo, circoscritto dalle linee semicirculari o ellittiche delle cupole; uno *skyline* che non imprime slancio, ma al contrario delimita, costringe segni all'interno di uno spazio. E il tempo si traduce in un'esperienza esistenziale vissuta entro uno spazio che non slancia, ma piuttosto assoggetta costringe abbraccia.

Paesaggio moderno e sinfonia. – I segni del barocco urbano e il concerto debuttarono nella stessa epoca. Combinandosi, impressero ai luoghi un ritmo che annunciava i caratteri della modernità. L'attenzione, quindi, si può trasferire sulle forme di ritmo e sulle espressioni architettoniche emerse a mano a mano che la modernità si è affermata ed evoluta.

Immaginiamo di trovarci a Parigi, al centro di Place de l'Étoile (Place Charles de Gaulle), uno dei luoghi più ricchi di patrimoni simbolici della capitale. Situato al centro della piazza, su una posizione lievemente elevata che consente allo sguardo di spingersi lungo le *avenues* che si diramano a raggiera, l'Arco di Trionfo riassume in sé i segni della potenza francese, esprime solidità e orgoglio nazionale, capacità di penetrare nel futuro seguendo cammini degni del passato. Al di sotto di questo sito, da uno dei principali nodi delle comunicazioni ferroviarie parigine, si può prendere una linea della metropolitana

regionale che in breve tempo ci conduce alla periferia nord-occidentale della capitale. Usciti all'aperto, restiamo immersi in un paesaggio del tutto differente, quello della Défense. Una selva di massicci parallelepipedi in vetrocemento, ben distanziati tra loro e ancor più distanziati dalla piazza che si apre all'uscita della stazione del *métro*, accolgono un complesso imponente di centri direzionali di ogni genere.

Deposta sopra un sito piuttosto elevato, molto più elevato di quanto avvenga con l'Arco di Trionfo rispetto a Place d'Étoile, si erge la Grande Arche, un possente architrave alto 110 m, privo di ornamenti al punto da sembrare un enorme portale, dalla cui sommità si può gettare lo sguardo attorno, sia su ampi scorci del tessuto urbano, sia sulle campagne semi-urbanizzate della regione parigina che fanno corona a un fitto tessuto insediativo in espansione. Volgendo lo sguardo verso sud-est, cioè verso i quartieri storici della capitale, i segni urbani più ricchi di senso appaiono allineati lungo lo stesso asse. In primo piano si staglia l'Arco di Trionfo, espressione di potenza imperiale e primato sulla modernità. Più in là si scorgono i segni, netti ed eleganti, tracciati sul disegno urbano dagli Champs Élysées e da Place de la Concorde: segni impressi sulla città nel secolo dei Lumi, quando la Francia diffondeva la narrazione del progresso in tutto il mondo avanzato. Più lontano ancora si delineano i contorni delle Tuileries, segni impressi nel Seicento, secolo della potenza barocca. Sullo sfondo, infine, si intravedono le sagome della Cité, in cui giacciono i resti delle prime comunità locali e delle prime opere, protostoriche, che diedero avvio agli insediamenti di Parigi. Lungo la Senna si succedono, quindi, segni che risalgono le epoche lungo le quali si è snodata la storia di Parigi: da segni di premodernità a segni di modernità e di modernità avanzata fino al segno, costituito dal portale della Grande Arche, vuoto e ambiguo, che domina l'area urbana più recente, quella della Défense appunto. Lungo un corso naturale, il letto della Senna accoglie, dunque, un percorso culturale, che nel suo insieme crea un ritmo.

Prima di indagare sulla forma di questo ritmo e di trarre deduzioni in termini di espressioni del movimento nel paesaggio urbano, è utile prendere in esame un altro caso di studio, situato agli antipodi, in Australia. Nel 1913, cioè all'incirca un secolo dopo la costruzione dell'Arco di Trionfo di Parigi, iniziò la costruzione di Canberra per farne la capitale del Commonwealth d'Australia. La città sorse nel bacino del Molonglo, un affluente del Murrumbidgee, il più importante fiume australiano, per cui, al pari di Parigi, il disegno urbano fu ricordato a un segno naturale di forte impatto emotivo, qual è appunto un fiume. Nel caso di Canberra, il fascino dell'acqua fu così intenso che la città fu costruita attorno a una tessitura di laghi artificiali, denominati significativamente *ornamental lakes*, che l'attraversavano da sud-est a nord-ovest. Mentre nell'Ottocento, grazie al poderoso intervento di Eugène Haussmann, il disegno urbano di Parigi, pur adattandosi al corso della Senna, si era ispirato per quanto possibile alla pianta ortogonale, per Canberra si ricorse a un disegno più articolato e dotato di grande suggestione: la città fu impostata su una mezza dozzina di aree, ognuna della quale aveva pianta circolare e i cui centri erano

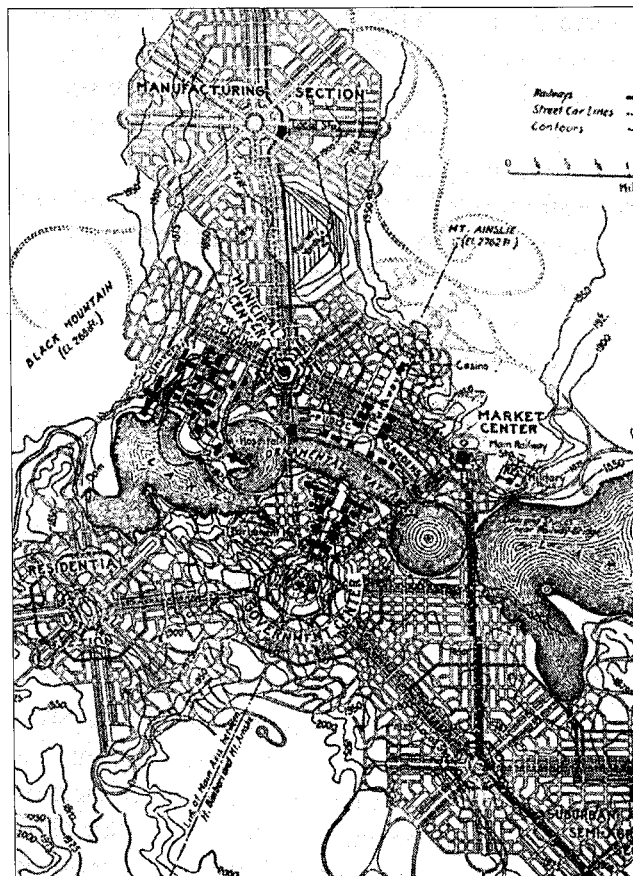
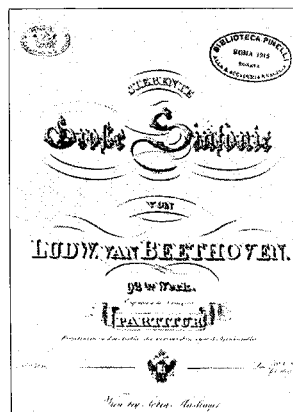


Fig. 4 – La planimetria di Canberra, capitale dell'Australia

Impostata su una composizione di piante circolari bene incastonate nelle forme della natura, la pianta urbana imprime al territorio un gioco ritmico comparabile a quello che contraddistingue la sinfonia. Nel riquadro, il frontespizio della Sinfonia n. 7 in La maggiore di Ludwig van Beethoven



tutti connessi tra loro disegnando una vasta e agile intelaiatura.

I due casi meritano di essere considerati in rapporto ai tipi di ritmo impresso al disegno urbano moderno non soltanto perché costituiscono, rispettivamente, esempi di pianta ortogonale e di pianta circolare composita, ma anche e soprattutto per altri due motivi: il segno urbano mostra una grande armonia con le forme della natura e, così facendo, denota creatività, qualità culturale, assenza di banalità. Il ritmo che avvertiamo lungo l'asse della Senna, che ci racconta la storia culturale di Parigi, così come quello che avvertiamo negli anelli che compongono la tavolozza planimetrica di Canberra, ci conducono indubbiamente ai ritmi del concerto, ma a un tipo speciale, evoluto e raffinato, il ritmo della sinfonia. In questa forma musicale, infatti, il ritmo nasce da un dialogo, ricercato sobrio elegante, che si instaura tra un vasto complesso di voci strumentali e si dispiega su più piani espressivi, che si rincorrono si combinano si esaltano a vicenda creando un grande disegno di suoni e generando un costante, intenso impatto emotivo. È in sostanza una fantasia di ritmi intrecciati attorno a un motivo conduttore, proposto e narrato dal pianoforte. Questo strumento dà luogo a un protagonismo ritmico che distingue nettamente la sinfonia dalle forme concertali che l'hanno preceduta, ove generalmente era il violino a

connotare il movimento. Il violino sviluppa suggestione, coinvolge con armonie ora dolci ora trascinate, infonde emozioni immediate, si fonde quasi con l'orchestra e offre una forte carica comunicativa. Il pianoforte produce suggestioni differenti, meno immediate e intense, si concentra nel dettare il motivo conduttore all'orchestra e, nello stesso tempo, a sottolinearne il movimento, il linguaggio, la narrazione; scolpisce il ritmo e lo esibisce all'uditorio, prende per mano piuttosto che trascinare, avvolge piuttosto che coinvolgere.

La sinfonia, dunque, è una tessitura di ritmi e di senso del tempo che si trova riflessa in quei disegni urbani dove risalta un filo conduttore espresso da una cultura consapevole delle proprie eredità, com'è il caso di Parigi, o teso a crearne una, com'è il caso di Canberra. Non è priva di senso la circostanza che questo movimento musicale si sia affermato come un'autonoma composizione concertistica nella seconda metà del Settecento, quando Mozart gli imprime il carattere di una categoria stilistica ben scolpita e lo propose come una manifestazione musicale degna dello spirito dell'Illuminismo. In quel periodo, infatti, un vasto numero di città, in Europa e nell'America settentrionale, cercavano di imprimere nuovi disegni sul territorio e si ispiravano ad architetture elleniche e romane per trarne espressioni degne della modernità. Questo doppio, simultaneo e coordinato movimento, nella musica e nella creazione di paesaggi urbani, è continuato nell'Ottocento, nella musica grazie al genio di Beethoven e nel disegno urbano grazie alle riflessioni e alle discussioni che condussero alla fondazione dell'urbanistica come scienza.

È nel Settecento inoltrato, d'altro canto, che «sinfonia» acquista il senso che le si attribuisce al giorno d'oggi ed entra a far parte del linguaggio della modernità. La parola originaria, il greco *symphonia* – composto di *syn*, «insieme, con», e *phonia*, «suono» – significava «concordanza di suoni» e non era riferita alla musica. Dante la usò come sinonimo di armonia quando paragonò il Paradiso a un'unione di suoni. Con Mozart e Haydn, e più tardi con Beethoven, il termine fu riferito invece a una specifica composizione musicale. Che la sinfonia dovesse essere considerata una forma nuova, originata dal concerto, ma dotata di una propria personalità espressiva, lo si avvertì soprattutto con Beethoven, che a questa tavolozza ritmica assegnò il compito di esprimere una drammaticità prima sconosciuta, di creare una forma di narrazione musicale che non aveva precedenti e, così facendo, di disegnare e proporre ideali. La sinfonia sta all'ideale come la melodia e l'armonia stanno all'idea. La sua funzione, infatti, va ben oltre quella di proporre l'idea del tempo circolare (melodia nella civiltà classica) o l'idea della comunicazione con il trascendente (armonia nel romanico e contrappunto nel gotico). Si spinge invece fino a costruire una narrazione: disegna qualcosa di perfetto, che esalta le capacità dello spirito umano di costruire visioni del mondo. Proprio per questo è un prodotto, completo e maturo, di modernità. Già nel Settecento avanzato, muovendo dall'illuministica narrazione del progresso realizzato attraverso la ragione, la modernità si arroghava il compito di creare una società compiuta e felice; compiuta perché costruita secondo ragione, felice perché appagava le istanze più profonde dell'uomo. Il tempo disegnato dalla sinfonia è dunque un tempo rettilineo, come quello che

sottende il concerto nell'epoca barocca. È un sentiero lungo il quale si costruiscono perfezione e bellezza così come, secondo i filosofi dell'Illuminismo, l'uomo moderno procede lungo un cammino di progressiva emancipazione rispetto alle forme non razionali di conoscenza e lungo rotte di progressivo appagamento intellettuale.

Rumore e banalità segnica. – La modernità ha preso campo attraverso strategie di europeizzazione del mondo, strategie che si sono dispiegate dalla Rivoluzione industriale fino all'alba del Novecento e sono state dominate dal protagonismo della Gran Bretagna in campo economico e da quello della Francia in campo culturale. Dall'inizio del Novecento sono emerse strategie di occidentalizzazione prima, e di globalizzazione dopo, tutte dominate dal protagonismo degli Stati Uniti. In ambedue le fasi, europeizzazione e occidentalizzazione, i segni impressi dalle città sul territorio si sono diffusi con due connotazioni divergenti. Da un lato, sono emersi segni eccellenti, che hanno manifestato creatività e hanno dato vita ad apparati simbolici che esaltano le capacità umane di costruire cultura. I casi di Parigi e di Canberra, l'uno riferito a una città con radici che affondano addirittura nell'epoca pre-romana, l'altro riferito a una «città nuova» sorta nell'atmosfera della modernità galoppante, sono indicativi di questa onda. La maggior parte dei tessuti urbani possiede però caratteri ben diversi, antipodici: distese di parallelepipedi, l'uno uguale all'altro e tutti con forme banali, occupano vasti spazi, di solito nelle cinture periferiche delle città, e non di rado caratterizzano anche le corone interstiziali tra copertura urbana e ambiente rurale circostante. Queste strutture offrono paesaggi uniformi e grigi, dominati dalle stesse linee e dagli stessi colori, realizzati su progetti privi di ogni senso di ricerca stilistica. Dalle periferie di Milano e Roma fino a quelle di Budapest e Mosca, per finire a quelle di Pechino e Shanghai e alle metropoli nord-americane e del Sudamerica, si dispiega lo stesso paesaggio.

Proprio in virtù di questa uniformità dilagante, i segni della banalità urbana possono essere considerati come il frutto di un processo globalizzante. La base ideologica di questo processo è fornita da *La Carta di Atene*, dove sono enunciati i principi del razionalismo architettonico, sia alla scala del manufatto, cioè in rapporto alla progettazione dell'edificio, sia alla scala urbana, cioè in rapporto alla progettazione della città. Con riferimento ad ambedue le scale, la *Carta d'Atene* propone soluzioni progettuali che rispondano all'idea di macchina. La casa è una macchina per vivere, deve offrire spazi funzionalmente differenziati, essere bene esposta alla luce solare, sollevata da terra per permettere la circolazione al piano terreno, e così via. Vengono enunciati principi semplici, che rispondono alla regola del *less is more* di Ludwig Mies van der Rohe. La città, a sua volta, è anch'essa una macchina, ovviamente su una magnitudo molto più ampia di complicazione rispetto al singolo manufatto. Secondo il Principio 77 della *Carta d'Atene*, la città deve soddisfare le esigenze residenziali (abitare), economiche (lavorare) e del traffico (circolare) e, infine, quelle dell'uso del tempo libero (ricreare). È indubbio che Le Corbusier, cui si deve la stesura di

questo documento, adottato dal Congrès International d'Architecture Moderne (CIAM) del 1933 e pubblicato nel 1941, non aveva certamente in mente progettazioni così banali e grigie come quelle appena rievocate; progettazioni che neppure erano nella mente degli altri grandi protagonisti del razionalismo architettonico. Non v'è dubbio, però, che alle idee di «casa macchina» e di «città macchina» sia dovuta quell'imponente mole della copertura urbana del mondo che è una delle prerogative della modernità banale e galoppante del Novecento.

La componente eccellente del volto urbano moderno manifesta un senso del tempo, cioè un ritmo, che può essere ricondotto alla sinfonia, nei termini in cui se ne è discusso nelle pagine precedenti. V'è da chiederci, a questo punto, se la componente banale mostri un proprio ritmo. Non v'è bisogno di rievocare casi concreti, sia pertinenti ai tessuti urbani del mondo occidentale, sia quelli del mondo ex comunista, per renderci conto che qui v'è assenza di ritmo: non possiamo trovare segni che conducano alle idee fondamentali di melodia e armonia né ad altre forme, più articolate, di ritmo. Sono segni senza personalità, senza identità ritmica: segni che si susseguono con le stesse distanze gli uni dagli altri, con la stessa intensità, uniformi ossessivi alienanti. Siamo agli antipodi della sinfonia, coinvolti da rumori uniformi, cadenzati come i passi di una marcia militare: rumori pietrificati.

Tuttavia, anche quando diventa così banale, al punto da non collegarsi ad alcuna forma nobile di musica, il ritmo denota comunque un rapporto tra spazio e tempo, resta pur sempre una manifestazione del movimento. Nel caso del paesaggio urbano ispirato al razionalismo della Carta d'Atene, il ritmo diventa piatto: possiamo parlare di assenza di ritmo, oppure di mero rumore, oppure ancora di rumore cadenzato attraverso la sequenza geometrica delle strade e degli edifici.

Per approfondire i termini in rapporto ai quali la modernità banale, pur esprimendosi attraverso segni urbani che richiamano il rapporto tra spazio e tempo, manifesta un considerevole *deficit* di ritmo, ci possiamo trasferire dal paesaggio urbano alle rappresentazioni del movimento fornite dalle arti figurative. A questo proposito è utile considerare la pittura futurista non soltanto perché è uno degli indirizzi che più degli altri si è proposto di essere rappresentativo della modernità, ma anche perché della modernità ha voluto rappresentare una delle manifestazioni più significative, quella del movimento accelerato, per cui il tempo è stato assunto come un'essenziale base di rappresentazione dei luoghi. *Velocità astratta* (1913) di Giacomo Balla rappresenta il passaggio di un'automobile mediante un turbino di forme tonde, che si incastrano le une nelle altre, dando l'impressione di oggetti che rotolano e di spostamenti d'aria conseguenti al loro impatto, tutto attraversato da linee trasversali. In questa immagine, l'automobile non è identificabile e neppure lo sfondo lo è, perché il dipinto si propone di rappresentare una delle icone del futurismo, l'esaltazione del movimento fine a sé stesso. Lo stesso motivo ricorre in un altro noto dipinto, il *Dinamismo di un'automobile* (1912-1913) di Luigi Russolo. Questa volta siamo in presenza di un livello di astrazione meno spinto. La sagoma dell'automobile, che vagamente richiama quella di un'auto da corsa, sfonda violentemente

mente la resistenza dell'aria, provocando una sequenza di imbuti colorati. Il contrasto tra le linee orizzontali dell'auto, che denotano velocità e forza, e le linee divaricanti, che denotano la resistenza dell'aria vinta dall'impatto dell'auto, hanno una doppia valenza simbolica, da un lato l'esaltazione della modernità, della quale il futurismo si proclama oracolo, e l'abbattimento degli ostacoli alla sua affermazione, dall'altro lato.

I dipinti appena presi in considerazione «riducono» la realtà urbana a tracce di colore che esplodono lungo linee orizzontali, scie che attraversano la scena così velocemente da sembrare masse indistinte, simboli di velocità pura, di accelerazione senza fine, esaltazione del movimento in quanto tale. Lo sfondo, a sua volta, è «ridotto» a una massa indistinta. Oggetto in movimento e sfondo sono inoltre due realtà indipendenti, senza rapporto né comunicazione. Il primo, l'oggetto, non è assimilabile al solista del concerto o della sinfonia, così come lo sfondo non è assimilabile all'orchestra. Non v'è ricerca di ritmo, né tanto meno di composizione di ritmi. Il dipinto mostra, in sostanza, un rumore cadenzato ossessivo nevrotico. Questa interpretazione, d'altra parte, è provata dalle stesse enunciazioni con cui il movimento futurista ambiva presentarsi come una ribellione rispetto al passato, a qualunque tipo di passato, e si proponeva di assorbire le innovazioni della modernità, qualunque innovazione conducesse verso forme nuove. Nel *Manifesto del futurismo*, declamato da Umberto Boccioni l'11 aprile 1912, si annuncia l'avvento di una sensibilità, la «sensazione dinamica», e di una nuova concezione dello spazio. «Lo spazio non esiste più – si proclama – una strada bagnata dalla pioggia e illuminata da globi elettrici s'inabissa fino al centro della terra. Il Sole dista da noi migliaia di chilometri; ma la casa che ci sta davanti non ci appare forse incastonata nel disco solare?».

Esplorando la rappresentazione del rapporto tra tempo e spazio nella componente deteriora e alienante della modernità siamo spinti a chiederci quale senso del tempo ne derivi. È ovvio che ci troviamo in presenza del tempo lineare, cioè del tempo che conduce verso traguardi conseguiti attraverso il progresso. Non è privo di senso che il movimento accelerato sia considerato dai futuristi come la manifestazione peculiare della modernità. V'è però una differenza fondamentale rispetto al tempo lineare custodito nelle architetture eccellenti che costruiscono sinfonia pietrificata. Nel caso della sinfonia, la traiettoria del tempo conduce verso nobili traguardi di progresso e di affermazione della ragione disegnati dall'Illuminismo. La traiettoria del tempo disegnata dai futuristi conduce invece verso un'affermazione esasperata di potenza disegnata da un'ideologia, quest'ultima da intendersi in questo caso come mera «credenza», cioè come sistema di idee e di valori che si impongono alla condotta umana senza poggiare su una base di riflessione degna di questo nome, senza radici filosofiche né motivazioni esistenziali (Abbagnano, 2001a, p. 557). V'è dunque un legame stretto, una sorta di retroazione, tra rumore pietrificato, rappresentazione futurista del movimento accelerato, costruzione di ideologie mortificanti e diffusione di credenze presentate come sistemi di idee: tutte caratteristiche, alienanti e tristi, della cultura dominante nel primo Novecento.

Sentieri nascosti. – La nostra esplorazione dei ritmi pietrificati nei segni del paesaggio urbano abborda la tappa finale. Ci dobbiamo chiedere, infatti, se in tempi recenti siano state create architetture nelle quali sia custodito un ritmo che non soltanto si opponga al rumore cadenzato della modernità banale e nevrotica, ma tenda anche ad andare al di là della composizione ritmica della sinfonia. Per affrontare la questione possiamo dapprima considerare alcuni segni tangibili, costituiti da architetture recenti, poi alcuni prodotti delle arti figurative che si siano imposti nell'arte del Novecento, in modo da constatare se gli uni e gli altri siano legati da uno stesso modo di rappresentare il tempo e da accertare se questo modo si traduca in forme ritmiche.

A questo proposito possiamo prendere in esame segni impressi sul paesaggio urbano da progetti che si sono proposti di evadere dai principi del razionalismo. Un esempio degno di attenzione è Piazza d'Italia, realizzata nel 1980 a New Orleans nell'ambito di un indirizzo postmodernista che, secondo Charles Jencks (1982, pp. 117-120), può essere denominato «storicismo ed eclettismo radicale». Questo indirizzo, infatti, si propone di progettare manufatti e luoghi facendo ricorso a combinazioni di stili differenti, che evochino atmosfere culturali di vario genere con l'obiettivo finale di non cadere in mere rievocazioni del passato e di instaurare invece comunicazione sociale attraverso un complesso di provocazioni stilistiche capaci di suscitare emozioni. Donde emergono due caratteristiche. Il tempo inteso come pura esperienza esistenziale, quindi rappresentato senza alcun ordine, è la prima caratteristica, in rapporto alla quale si attinge agli stili del passato soltanto se e in quanto siano utili per produrre suggestioni e immaginazioni e ci si sente liberi di rielaborarli per raggiungere lo scopo. La seconda caratteristica, strettamente connessa alla prima, è costituita dall'eclettismo: gli stili si avvicinano, si combinano e si adattano senza alcun principio razionale, ma soltanto in rapporto all'obiettivo di suscitare emozioni, scatenare suggestioni.

Piazza d'Italia risponde molto bene a questi requisiti. Si inserisce in uno spazio occupato da grattacieli e intersecato da grandi assi viabili – tipica manifestazione del razionalismo urbano del Nordamerica – in modo da creare una sorta di isola, nella quale un ampio sentiero, con copertura alberata, si inoltra lungo un complesso costituito da anelli concentrici che si dispongono in una sorta di collina, che culmina in uno spazio centrale circolare. Nel complesso si crea un disegno planimetrico concentrico, che richiama l'«occhio di bue», esibendosi come un segno barocco che evochi l'idea di qualcosa che si svolge verso l'esterno. Ne deriva un paesaggio urbano profondamente contrastante, già dal solo punto di vista planimetrico, rispetto a quello circostante. Il disegno infonde il senso di attesa di qualcosa al di fuori dall'usuale.

Procedendo verso l'interno si incontrano forme ornamentali che si comportano come velature, che mostrano e nascondono nello stesso tempo e «drammatizzano» il tratto che si percorre per approssimarsi al centro. Siamo così sospinti verso il centro dell'occhio di bue, dove ci aspettiamo di trovare una struttura circolare. Ma quello che ci attende da un lato conferma e dall'altro lato disattende l'attesa. C'è in effetti un centro e una forma circolare, ma non in

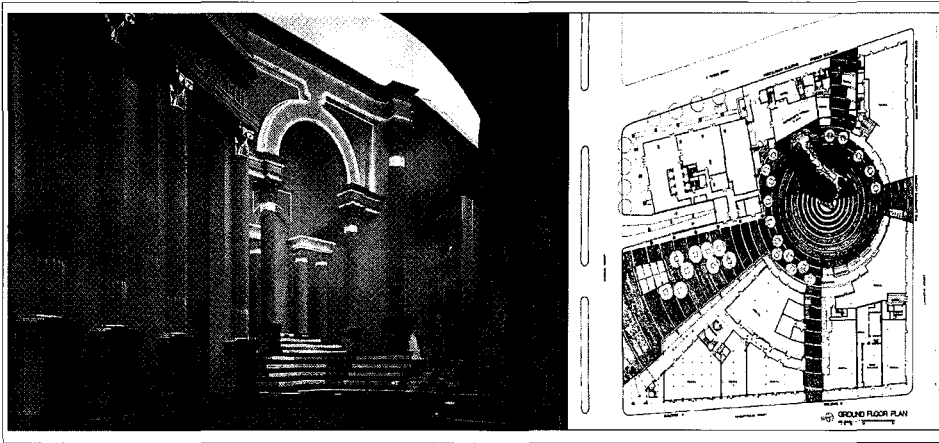


Fig. 5 – *Piazza d'Italia, realizzata a New Orleans*

Lo stile eclettico è usato per stupire e creare comunicazione. Non si manifesta nella mera rievocazione di stili del passato, ma piuttosto in una loro libera rielaborazione, associata a spunti ironici. L'impostazione, che imprime al luogo un ritmo del tutto originale, giocato su linee libere, fa pensare alla musica dodecafonica, caratterizzata da libere esplorazioni ritmiche

forma compiuta come l'avrebbe progettata un architetto amante del barocco. Al contrario, questa forma genera nuova attesa perché i cerchi sono parti di dischi, paraventi frontali di cinque ordini di colonne con stili che si richiamano al dorico, le quali ci convogliano verso un successivo punto culminale, il punto più alto di Piazza d'Italia, costituito da un passaggio a volta.

Il movimento architettonico che ne consegue è costituito da una cascata di forme irregolari che, nel loro insieme, disegnano la sagoma dell'Italia e conducono verso la parte più alta del sito, che rappresenta la catena alpina. Da qui nasce una chiara organizzazione di forme e contenuti. Come l'Italia si stende in direzione delle Alpi, così la successione di cinque ordini di colonne conduce verso un sesto ordine, ove sorge un ristorante. Quest'ultimo appare come cinto da una collana di perle, ma le decorazioni delle finestre ricordano le salsicce: metafora della coesistenza di buoni cibi e cattivo gusto, che contraddistingue il nostro tempo.

La forza comunicativa di questo luogo si dirige, prima di tutto, verso la cultura italiana, circostanza motivata dal fatto che a New Orleans vive una nutrita comunità di italiani, che si raccoglie in questo luogo in occasione della festa di San Giuseppe. I segni che conducono alla cultura italiana non sono soltanto costituiti dalla sagoma del territorio, ma anche da altri significativi messaggi culturali: i romani vi trovano una scultura che ricorda la Fontana di Trevi, i siciliani trovano la loro isola collocata in una posizione centrale, i toscani trovano i marmi della loro regione impiegati nelle colonne. I richiami ad altre culture, tuttavia, non mancano: vi sono decorazioni che ricordano gli elmi degli antichi Greci e altri elementi si rivolgono alla cultura tedesca. La piazza, insomma, pro-

duce una comunicazione rapportata alla configurazione multi-etnica della città che l'accoglie.

Il ritmo che ne deriva è eclettico, e riflette l'eclettismo dello stile. Il colonnato rievoca la melodia, impronta ritmica dell'architettura classica; il disegno concentrico che conduce verso una sorta di centro generatore ci conduce al concerto, forma legata al barocco; l'architettura al culmine della piazza, soprattutto quella del ristorante, fa pensare ai ritmi della musica popolare. Nel complesso, quindi, non troviamo più un ritmo dominante sul paesaggio, ma piuttosto un insieme di ritmi che si presentano senza alcun ordine predeterminato, senza condurci verso una particolare rappresentazione del mondo. È un ritmo ambiguo, frutto di un *collage*, con segni uniti soltanto dal desiderio di provocare emozioni, non certamente per esibire significati predeterminati. È una musica senza ordine, in grado di suscitare le più diverse emozioni; una musica che può essere ascoltata in rapporto alle parti da cui si è attratti: dai colonnati, dalle forme concentriche, oppure ancora dagli ornamenti.

Se dal piano contestuale, cioè dal paesaggio urbano concretamente inteso, ci spostiamo sul piano testuale, cioè su quello delle arti figurative, abbiamo la possibilità di imbatterci in prodotti eccellenti che propongono l'allontanamento da ritmi codificati. Segni testuali del genere vanno cercati in dipinti che evadano dalla prospettiva rinascimentale. La ragione consiste nel fatto che la prospettiva che nasce nel Rinascimento e si impone nella modernità si propone di produrre rappresentazioni dominate dall'idea di ordine: l'immagine è inquadrata in una griglia immaginaria impostata su linee che dal piano su cui si trova l'osservatore convergono verso un punto all'infinito. È una sorta di gabbia, entro la quale tutte le cose vengono rappresentate secondo una rigorosa logica geometrica. Così costruita, la rappresentazione riflette un ritmo organizzato attorno a un unico motivo conduttore, così come nell'orchestra vi sono strumenti diversi guidati dal solista, il cui compito consiste nel «narrare» il tema fondamentale, cioè nel tracciare il sentiero lungo il quale si muoverà la composizione. Ogni tentativo per rompere la «gabbia» della prospettiva classica si riflette, quindi, in un tentativo per rompere la gabbia del ritmo organizzato.

Trovare connessioni tra l'abbandono di ritmi pre-costruiti nell'architettura e nelle rappresentazioni del mondo prodotte dalle arti figurative, da un lato, e l'avvento di forme musicali che tendano allo stesso obiettivo, cioè all'abbandono dell'ordine nella composizione, dall'altro lato, non è impresa agevole. Si tratta di scoprire e percorrere sentieri nascosti, difficili da individuare. Un buon tentativo, comunque, potrebbe consistere nell'accertare se questi sentieri si possano riscontrare nella musica dodecafonica, soprattutto nell'opera di Igor' Fëdorovič Stravinskij. Già alle sue origini, che risalgono alla fine dell'Ottocento, questa composizione musicale si proponeva ritorni verso forme precedenti, percorrendo a ritroso cammini che la conducevano fino ai polifonisti rinascimentali, con l'obiettivo di recuperare e rigenerare forme espressive. Alla libertà di incursione nella storia della musica, Arnold Schönberg, l'ideatore dell'impostazione dodecafonica, associava anche la libertà di uso dei suoni, anzi la tendenza a utilizzare tutti i suoni della gamma cromatica entro uno spazio ridotto,

in modo da creare un forte impatto emotivo. Muovendo da questi propositi, la musica dodecafonica dà luogo a una sorta di «totalità», espressa dall'uso dell'intera scala cromatica. Così facendo si esclude la predominanza di un suono su un altro, e il totale cromatico diventa uno dei principi unificatori delle strutture musicali. L'esistenza di un rapporto immediato, quasi un'identità, fra alcune aggregazioni orizzontali (melodie) e alcune aggregazioni verticali (accordi) permette di unificare i materiali compositivi considerandoli come proiezioni diverse (orizzontali e verticali) di una sola e unica realtà fondamentale.

La musica dodecafonica si introduce, quindi, in uno spazio in cui si compiono esplorazioni ritmiche senza sentirsi impegnati a seguire un motivo conduttore. L'uso dell'intera scala cromatica, la concentrazione dei suoni in uno spazio temporale ridotto, la libera esplorazione di ritmi del passato per riutilizzarli e rigenerarli producono due conseguenze. La coesistenza di fattori emozionali di carattere e di origine culturale diversa fa avvicinare la dodecaфония all'indirizzo architettonico postmodernista dello «storicismo ed eclettismo radicale», di cui Piazza d'Italia costituisce – come s'è visto – un prodotto eccellente. La possibilità di costruire il ritmo muovendo da qualunque prospettiva, quindi rifacendosi a qualunque melodia e armonia e combinandole in modo libero, dà luogo a una rappresentazione che si può avvicinare alla multi-prospettiva che Picasso ha creato ne *Les Demoiselles d'Avignon*, il suo capolavoro.

Questo tipo di sentiero conduce, com'è ovvio, a un'idea di tempo radicalmente antipodica rispetto a quella della modernità. Il ritmo che scaturisce dal concerto e dalla sinfonia, espressioni peculiari della modernità musicale, conduce all'idea di tempo rettilineo, cioè di un tempo lungo il quale si perviene a un traguardo, che la modernità individua nel progresso, certo e inevitabile. Il ritmo che scaturisce dalla musica dodecafonica, così come quello pietrificato in certe architetture postmoderniste, ci conduce a traiettorie che procedono irregolarmente, ritornano su sé stesse, si avvitano, si rilanciano, percorrono sentieri incerti e ambigui, e proprio per questo ricchi di fascino. Franco Farinelli (1992, pp. 273-274) ha paragonato la musica di Stravinskij a uno zigzagare, un procedere lungo sentieri senza meta. L'immagine è indubbiamente pertinente.

Verso nuovi ritmi. – Nel paesaggio urbano gli edifici si dispongono all'interno di intelaiature, si rincorrono lungo assi stradali e si articolano su più livelli, prendono respiro nelle piazze e nelle aree verdi, si esibiscono nei monumenti e nelle opere d'arte. Tutto ciò chiama in causa il ritmo e può essere, appunto, rapportato a una musica, a ciò che i teorici dell'architettura hanno appunto chiamato «musica pietrificata». Questa percezione fa emergere due questioni. La prima questione riguarda le espressioni che la musica pietrificata ha assunto: quali ritmi sono espressi dalle varie architetture e dai vari disegni urbani? Esiste, cioè, una connessione tra il tipo di ritmo e il paesaggio urbano, tra tempo e luogo, generato dallo stile architettonico e dal disegno d'insieme della città? La seconda questione scaturisce dalla prima. Ci chiediamo, infatti, in quale modo possiamo affrontare l'argomento con qualche probabilità di successo, cioè con

qualche probabilità di costruire conoscenze ragionevolmente accettabili. Nel nostro caso abbiamo proceduto induttivamente: abbiamo considerato alcune architetture, cioè segni tangibili impressi sul paesaggio urbano, le quali si prestano per identificare il rapporto tra un segno intangibile, il ritmo, e un segno tangibile, il manufatto. Abbiamo cercato di riferire un tipo di ritmo a un fondamentale stile architettonico e, riflettendo su questa connessione, abbiamo tentato di cogliere quale idea di tempo e quali campi di significati, cioè campi di idee e valori, ne emergano.

È venuto alla ribalta un quadro nel quale l'architettura classica appare come una melodia pietrificata, ove è custodita la rappresentazione del tempo inteso come un cerchio lungo il quale scorrono natura ed esistenza umana. Nella cristianità le architetture appaiono come armonia e contrappunto pietrificati, rispettivamente nell'alto medioevo con i segni del romanico e nel basso medioevo con i segni del gotico. In ambedue i contesti, il tempo è immaginato come una traiettoria rettilinea che conduce verso un traguardo spirituale: la salvezza dell'uomo e la sua comunione con la trascendenza. La modernità prende avvio con architetture che riflettono due altri tipi di ritmo, concerto e sinfonia pietrificati; ritmi più complicati e più ricchi dei precedenti. È ancora un tempo rettilineo, che però conduce verso traguardi non spirituali, traguardi insiti nella storia umana e privi di connessione con il trascendente. La modernità matura mostra architetture eccellenti e una moltitudine di architetture banali. Le prime ci riconducono al concerto e alla sinfonia, mentre le seconde ci conducono a meri rumori cadenzati, estranei al ritmo. Il tempo è ancora una volta espresso da una traiettoria rettilinea, che però conduce a mere credenze. Al giorno d'oggi possiamo individuare anche architetture che custodiscono, per così dire, un «senso eretico» del tempo. Non disegnano né traiettorie circolari né traiettorie rettilinee, ma piuttosto producono atmosfere prive di traiettorie predeterminate: sono segni ambigui, polisemici, che non si connettono esplicitamente ad alcun significato, o che piuttosto propongono una pluralità di significati possibili, senza guidarci verso alcuno di questi. Quali ritmi siano pietrificati in questo genere di segni, che convenzionalmente potremmo qualificare postmoderni, è arduo a dirsi ma – come mostra la musica dodecafonica, cui abbiamo appena fatto cenno – si aprono indubbiamente terreni per esplorazioni affascinanti.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ABBAGNANO N., *Ideologia*, in N. ABBAGNANO e G. FORNERO (a cura di), *Dizionario di filosofia*, Torino, UTET, 2001(a), pp. 556-558.
- ABBAGNANO N., *Musica*, in N. ABBAGNANO e G. FORNERO (a cura di), *Dizionario di filosofia*, Torino, UTET, 2001(b), pp. 734-739.
- ABBAGNANO N., *Tempo*, in N. ABBAGNANO e G. FORNERO (a cura di), *Dizionario di filosofia*, Torino, UTET, 2001(c), pp. 1075-1081.
- AUSONI A., *La musica*, Milano, Electa, 2005.
- BATTISTI E., *Possibilità di relazioni spazio-tempo*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*,

- XII, *Romanismo - Steppe - Culture*, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 2000, pp. 844-848.
- BATTISTINI M., *Simboli e allegorie*, parte I, *Simboli dell'uomo e allegorie*, Milano, Electa-L'Espresso, 2004.
- BATTISTINI M., *Simboli e allegorie*, parte II, *Simboli del tempo e dello spazio*, Milano, Electa-L'Espresso, 2004.
- BIEMONT E., *Rythmes du temps. Astronomie et calendriers*, Parigi, De Boeck, 2000.
- BONNEMAISON J., *La géographie culturelle*, Parigi, Editions du CTHS, 2000.
- BOREL E., *L'espace et le temps*, Parigi, Felix Alcan, 1923.
- BRAGDON C., *The Beautiful Necessity*, New York, 1922.
- BROADBENT G., *Il significato nell'architettura*, in C. JENCKS e G. BAIRD (a cura di), *Il significato in architettura*, Milano, Dedalo Libri, 1974, pp. 61-95.
- BUTTNER A., *Le temps, l'espace et le monde vécu*, in «L'Espace Géographique», Parigi, 1979, 4, pp. 243-254.
- CHOAY F., *Urbanistica e semiologia. Il significato in architettura*, in C. JENCKS e G. BAIRD (a cura di), *Il significato in architettura*, Milano, Dedalo Libri, 1974, pp. 30-44.
- CLAVAL P., *Géographie et sémiologie*, in «L'Espace Géographique», Parigi, 1974, 2, pp. 113-119.
- CLAVAL P., *La géographie culturelle*, Parigi, Nathan, 1995.
- DALAI M., *La questione della prospettiva*, in G.D. NERI e M. DALAI (a cura di), *La prospettiva come «forma simbolica»*, Milano, Feltrinelli, 1961, pp. 115-140.
- DAMISCH H., *L'origine de la perspective*, Parigi, Flammarion, 1987.
- ECO U., *Segno*, Milano, Mondadori, 1980.
- ELIAS N., *Du temps*, Parigi, Fayard, 1984.
- FARINELLI F., *I segni del mondo. Immagine cartografica e discorso geografico in età moderna*, Firenze, La Nuova Italia, 1992.
- FRANCASTEL P., *Spazio e tempo*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, XII, *Romanismo - Steppe - Culture*, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 2000, pp. 830-844.
- GIOSEFFI D., *Prospettiva*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, XI, *Preromanico - Romanico*, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1999, pp. 116-159.
- GUIDORIZZI G., *Tempo ciclico e tempo rettilineo*, in *Enciclopedia dell'antichità classica*, Milano, Garzanti, 2000, p. 1398.
- GUTWIRTH R., *Temporalité et spatialité existées et espace-temps du monde*, in *Le temps et l'espace*, Bruxelles, Ousia, 1992, pp. 181-200.
- JENCKS C., *Semiologia e architettura*, in C. JENCKS e G. BAIRD (a cura di), *Il significato in architettura*, Milano, Dedalo Libri, 1974, pp. 10-29.
- JENCKS C., *Architecture today*, New York, Abrams, 1982.
- KOCH W., *Dizionario degli stili architettonici. Guida illustrata alla costruzione dall'età classica al moderno*, Milano, SugarCo, 1986 (edizione originale: *Kleine Stilkunde der Baukunst*, Mosaik Verlag, 1985).
- LABÒ M., *Barocco, architettura*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, II, *Asia Centrale-Brunelleschi*, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1999, pp. 359-402.

- MITTELSTRASS J., *On the Philosophy of Time*, in «European Review», Cambridge, 2001, 1, pp. 19-29.
- MUMFORD L., *La cultura delle città*, Torino, Comunità, 1999 (edizione originale: *The Culture of Cities*, San Diego, Harcourt Brace & Co., 1938-1966).
- PANOFSKY E., *La prospettiva come forma simbolica*, in G.D. NERI e M. DALAI (a cura di), *La prospettiva come forma simbolica*, Milano, Feltrinelli, 1961, pp. 35-114.
- PASCOLINI A., *Spazio-tempo*, in *Gli strumenti del sapere contemporaneo*, II, *I concetti*, Torino, UTET, 1997, pp. 777-781.
- PEIRCE C.F., *Opere*, Milano, Bompiani, 2003.
- RACINE J.-B., *La ville entre Dieu et les hommes*, Ginevra, Presses Bibliques et Universitaires, 1993.
- SNODGRASS A., *Architettura, tempo, eternità*, Milano, Bruno Mondadori, 2004.
- UNESCO, *Les Cultures et le Temps*, Parigi, Payot, Presses de l'UNESCO, 1985.
- VALLEGA A., *Geografia culturale. Luoghi, spazi, simboli*, Torino, UTET Libreria, 2003.

TIME IN PLACE. PLACE IN TIME. – Discussions move from the Immanuel Kant's assumption, according to which time and space are a-priori concepts, on which experience, namely the building up of empirical knowledge, is based. Thus, the question is posed what sense of time may be found in urban places, namely what space-time relationship is lodged in those signs that connote urban landscapes. Using geo-semiotic methods and deducing some theoretical considerations from a selected number of case studies consisting of buildings, urban plants and paintings, a framework comes to the fore, where the landscape of the classical city is associated with the representation of time as melody, the Romanesque landscape is associated with time as harmony, the Gothic landscape with counterpoint, and the Baroque landscape with concert. Attention moves to urban landscapes which characterize modernity. In this respect, two space-time linkages may be found: on the one hand, the linkage connatural to excellent buildings, which calls time as symphony to the fore; on the other hand, trivial signs of standardized architecture, which are marked by a lack of rhythm and show mere noise. The discourse pathway ends by putting the question forward whether a linkage may be identified between musical manifestations, namely time expressions, on the one hand, and inclination to build up post-modern urban signs. In this respect, some linkage is found between dodecaphonic music and the «storicism and radical eclecticism» in architectural styles.

Università di Genova, Dipartimento Polis

<http://www.vallega.it>