

## 2 Se ci facessimo una città?

### 2.1 La preistoria della città ideale

Sia il mito di Cuccagna che quello dell'età dell'oro sono un po' l'aurora per coloro che si pongono il problema di rifare il mondo – la convinzione che una vita migliore ci sia stata, in tempi e luoghi immemoriali o inattingibili. Ci è difficile però anche solo immaginare che queste plaghe fortunate non avessero una loro legge: tant'è vero che, per esempio a Cuccagna, un embrione di normativa invece c'era, sia pure contraddittorio e carnevalesco. Inoltre, quando Evemero descrive Pancaia, ci mostra un luogo in cui tutto è dominato dalla legge, alla quale nulla sfugge. Rispetto a qualunque paese moderno, tuttavia, in quel paese fortunato tutto è campagna e vita contadina; la città ha un ruolo alquanto marginale: è sì il centro del territorio, ma il grosso è costituito da aree agricole.

C'è un altro aspetto sul quale i nostri scrittori evitano di soffermarsi, ed è l'informazione, che riterremmo utile, su una discreta quantità di questioni legate alla vita quotidiana. In primo luogo, quali abitazioni e ripari usavano quegli uomini? stavano sotto gli alberi o nelle caverne? e se di notte pioveva e nevicava, e d'inverno faceva freddo? non si erano posti il problema, quei nostri progenitori così intelligenti e fortunati?

Non è un caso se su questa materia gli scrittori che abbiamo ricordato nel capitolo precedente se ne stanno rigorosamente zitti: ammettere che c'erano case e città (e ciò vale in modo speciale per il mito dell'età dell'oro) significava che si era già avanti, che la civiltà era stata

inventata, e che dunque anche quei mondi felici erano un prodotto dell'invenzione umana. Inoltre, quando si pensava con nostalgia a quei tempi favolosi, ci si poteva facilmente dimenticare di dire che volerci tornare significava buttare via le case, le strade, i templi, le comodità che la vita associata in città rende possibili. E pochi, si immagina, erano così radicali da pensare davvero a questo ritorno.

Quando ci si pone il problema: come salvare insieme la civiltà e la felicità? cosa si può rispondere, se ritornare alle modalità del tempo felice non è possibile, e se si può anzi lecitamente dubitare che un tempo simile sia mai esistito? Qui si deve uscire dalla pura speculazione mitologica o fantastica, per entrare in una dimensione progettuale, un costruire qualcosa che prima non c'era. Il problema è che per fare un progetto bisogna sapere dove dirigersi. Senza soffermarci per il momento ad analizzare le implicazioni di questa terminologia, diremo che il progetto presuppone un'idea, che ne funge da giustificazione e da termine regolativo.

Diceva Michel Ragon, importante storico dell'architettura e dell'urbanistica attivo nel secolo scorso, che "Tutti sognano una città ideale, salvo quelli che ritengono soddisfacente quella dove abitano, ma sono rari": qualche particolare che non va c'è sempre, fosse anche solo quel lampione che resta spento o una fastidiosa buca sulla strada. A ben vedere, è la medesima considerazione che facevo e dimostravo nel capitolo precedente, allargandola in generale al mondo: che è sempre, per qualche motivo sia pure banale, sbagliato e da rifare. Qui, però, accetterò l'invito di Ragon e mi soffermerò proprio sulla città, per almeno un paio di buoni motivi: primo, rispetto al mondo, il fenomeno "città" o addirittura di un suo sottinsieme è più ridotto, sul piano della dimensione, e il progetto di riformarla è più agevole e magari praticabile; secondo, la città è la dimensione propria della civiltà, almeno in senso moderno, al punto che molti storici fan-

no coincidere l'inizio della Storia, che segue alla Preistoria, proprio col momento nel quale si passa dal villaggio alla città e si inventa la scrittura, cominciando così a dislocare fuori della mente individuale dell'uomo un patrimonio collettivo di conoscenze e concetti, la cultura, che acquista una sorta di autonomia ontologica<sup>1</sup>.

Da quando hanno cominciato a fondare città reali, dunque, gli uomini si sono anche dati a pensare a città ideali. Tralasciamo per il momento quelle città ideali che vanno sotto il nome di "utopie", di cui parleremo in seguito; mi soffermerò invece sulle "città ideali" intese proprio come progetti architettonici e/o urbanistici. Va detto che molto spesso queste città sono anche veri e propri stati: non è un caso che il problema della città nasca nell'antica Grecia, dove la forma tipica dell'aggregazione politica è la *polis*, la città che diventa una piccola struttura statale, contrapposta per un certo periodo vittoriosamente ad organismi molto più vasti e complessi come l'impero persiano. È proprio in Omero, l'autore che dà inizio alla letteratura greca e alla civiltà europea, che troviamo i primi accenni ed esempi di città ideali. Nell'*Odissea*, quando Ulisse riesce infine a tornare a casa, per descrivere la donna perfetta Penelope, elabora una similitudine in cui la paragona a una città ideale:

Donna, nessun mortale sulla terra infinita  
ti può biasimare: la tua fama va al vasto cielo,  
come di un nobile re, il quale, timorato dei numi,  
regnando su molti e fortissimi uomini,  
tiene alte le opere giuste; e la terra bruna produce  
frumento e orzo, gli alberi son colmi di frutti,  
le greggi figliano sempre, il mare offre pesci,  
col suo buon governo, e i popoli prosperano sotto di lui<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Per questa tematica rinvio a Karl Popper e alla sua teorizzazione di questo "mondo 3", come lo chiama, che non è oggettivo come la natura né soggettivo come la mente, partecipando però ad ambedue gli ambiti. Cfr., di Popper, *Knowledge and the Body-Mind Problem*, Londra-New York 1994, trad. it. di Federico Laudisa, *La conoscenza e il problema corpo-mente*, Bologna, il Mulino, 2006.

<sup>2</sup> Omero, *Odissea*, XIX, 107-115, trad. di Rosa Calzecchi Onesti.

Qui emerge un progetto politico chiaro: la città deve essere organizzata in modo gerarchico, avere un sovrano giusto, essere sottomessa agli dei, tendere alla grandezza. La condizione perché si sviluppi è il favore dei numi, che concedono una vita facile per l'abbondanza di cibo e altri generi. Nell'*Odissea* c'è anche la descrizione di un luogo dove queste cose sono state realizzate: l'Isola dei Feaci. In essa, un sovrano abile garantisce il funzionamento positivo dello stato: rispetto all'età dell'oro, è superata la radicale "anarchia" di quel mondo, siamo anzi in presenza di uno stato rigidamente organizzato e gerarchizzato; non vi è traccia inoltre di pacifismo, dal momento che, in caso di necessità, lo stato è efficacemente in grado di condurre la guerra. C'è un elemento economico di equilibrio: i prodotti della terra vengono distribuiti secondo giustizia, il che garantisce prosperità. Discorsi che si continuano a sentire anche nel nostro mondo: da quando l'uomo si è posto il problema politico, ha dovuto affrontare le medesime questioni. Concetti analoghi sono ribaditi da Esiodo, in alcuni versi de *Le opere e i giorni* che val la pena di riportare:

Coloro invece che agli stranieri e ai cittadini rendono sentenze rette e non si discostano dal giusto fanno rigogliosa la città e in essa le genti fioriscono; sulla loro terra domina la pace nutrice di giovani, né mai a costoro la guerra dolorosa assegna Zeus dalla grande voce, né mai di uomini che danno retti giudizi si fa compagna la carestia, né la sciagura; ed essi nelle feste godono i frutti del sofferto lavoro; ad essi la terra produce molti mezzi di vita, sui monti la quercia in alto porta ghiande, in mezzo le api, le lanose pecore sono pesanti di velli, le donne partoriscono figli simili ai genitori, dispongono di beni rigogliosi senza interruzione, né sulle navi s'imbarcano, i frutti produce la terra ricca di biade<sup>1</sup>.

Anche qui, l'accento viene posto sulla giustizia: il sovrano giusto fa il bene della propria città, che prospera,

---

<sup>1</sup> Esiodo, *Le opere e i giorni*, vv. 225-37, trad. di Cesare Cassanmagnago.

e il suo popolo fiorisce. C'è un evidente legame con l'idea dell'età dell'oro: l'isolamento economico e politico è una delle condizioni della giustizia, e infatti nella città giusta non si costruiscono navi, che sono lo strumento tipico del commercio e della conquista.

Sia per Omero che per Esiodo, si tratta di rendere perfetta la città esistente o, per dirla in un altro modo, di inserire nella città che abitiamo degli elementi propri della città ideale: quest'ultima appare come una città storica, della quale siano perfezionati in sommo grado alcuni aspetti, in modo particolare la giustizia. Tutta questa concezione insomma, si configura come un vero e proprio progetto politico, sia pure embrionale, e ha una connotazione che potremmo dire "realistica", nel senso che questa parola ha nel linguaggio corrente.

## 2.2 Ippodamo e Falea

Più o meno nella stessa epoca, però, comincia a diffondersi una concezione della città ideale che ha un'origine diversa, probabilmente pitagorica, e che pone il problema partendo da un quadro di riferimento storico e astratto. Ricordiamo che Pitagora ha pensato fra i primi che la natura profonda delle cose sia matematica, fatta di numeri e di loro relazioni; le cose funzionano più o meno bene quanto più o meno sono buoni i rapporti tra questi numeri: egli formula a questo proposito la dottrina dell'armonia. Le cose del mondo sono in una relazione buona quando fra di esse vigono rapporti armonici, descritti da rapporti numerici semplici, da frazioni come un mezzo, un terzo; quanto più andiamo avanti con numeri più grandi, tanto più ci troviamo fuori dell'armonia, dunque nell'imperfezione<sup>1</sup>. Quando utilizziamo questi

---

<sup>1</sup> L'applicazione più nota e forse anche la fonte di questi principi è legata alla musica: noi percepiamo come armonici suoni che stanno in rapporto semplice per frequenza, più il rapporto è complesso, più sentiamo questi intervalli come duri e

principi per parlare delle città, diventa abbastanza ovvio pensare che la perfezione sta in certi rapporti geometrici che devono vigere fra gli spazi che costituiscono la città stessa.

È questa la base teorica su cui si muove colui che viene ritenuto il primo urbanista, Ippodamo da Mileto. La sua città, situata sulla costa dell'Asia Minore, è stata una delle culle del pensiero greco: di Mileto erano Talete, che ha inventato la teoria della proporzioni, Anassimandro e Anassimene, che si sono per primi interrogati sul mondo in modo "scientifico" e non mitico. Ippodamo è figlio di quell'ambiente, portatore di un'impostazione che potremmo dire razionalista. Aristotele, che ne parla rapidamente nella *Politica*<sup>1</sup>, lo definisce come uno che vuol dividere in parti uguali la città, e che anzi ha fatto così al Pireo, la zona portuale di Atene (in altre parole, ha redatto un piano regolatore, come per Mileto e Rodi). Sono tutti qui i dati biografici che abbiamo su questo personaggio; più interessante è la descrizione morale che ne dà lo Stagirita: Ippodamo era così vanitoso in ogni manifestazione della vita da apparire ricercato: portava capelli lunghi ma riccamente adorni, una veste di poco prezzo, però calda tanto d'estate che d'inverno; si era dato allo studio della natura (emulo in questo dei filosofi milesi, per i quali con natura si doveva intendere quanto ci circonda nella sua materialità); fu il primo fra chi si occupò di politica a pensare alla "costituzione migliore". Quest'ultimo aspetto è particolarmente interessante: che cos'è infatti la "costituzione migliore" se non quella propria alla città ideale, quella che raggiunge la perfezione? E anche che essa debba essere fondata su una "suddivisione" razionale è un'intuizione notevole. Aristotele, però, si affretta a parlar male di Ippodamo, usando un argomento *ad hominem*, che tende a sminuire le idee ri-

---

"fastidiosi".

<sup>1</sup> 1267b 22 segg.

correndo alla denigrazione delle persone: sarebbe stato una specie di dilettante di genio, un tuttologo, per usare un'espressione moderna, che dice la sua su ogni cosa, si veste male per far finta, ma in realtà se la passa più che bene; stando a questa descrizione, ci immaginiamo un personaggio che, vivesse ora, sarebbe onnipresente in televisione. Questi giudizi sui progettisti di città, qualche anno prima, erano stati anticipati da Aristofane il quale, negli *Uccelli*<sup>1</sup>, mette in scena Metone, personaggio che, se non è proprio la controfigura di Ippodamo, è almeno la rappresentazione del suo tipo. Costui si presenta alle autorità perché vuole riedificare la città degli uccelli<sup>2</sup>, e parla così:

“Voglio prendere le misure dell'aria e dividerla in lotti... [mi sono portato la] squadra per l'aria. Devi sapere che l'aria, nel suo insieme, ha la struttura di un forno. Io allora ci applico la squadra, poi inserisco dall'alto questo compasso ricurvo... e applicando la squadra in verticale prendo la misura. Così avrai la quadratura del cerchio; in mezzo ci faremo la piazza e le strade condurranno dritte ad essa, proprio nel centro, esattamente come in una stella di forma circolare risplendono in ogni direzione dei raggi diritti”

Alla fine della proposta è ovvio che Metone venga scacciato, ma ci lascia occasione di far qualche osserva-

---

<sup>1</sup> Ricordiamo in breve la trama: Pisetero ed Evelpide, ateniesi stanchi del comportamento dei loro concittadini, decidono di cercare un'altra città dove vivere in pace. Vanno da Upupa (in realtà è Tereo già re di Tracia, trasformato in uccello dagli dei), a proporgli di fondare con gli uccelli una città nel cielo. Dapprima gli uccelli non ne vogliono sapere, perché gli uomini sono infidi, ma si lasciano convincere e cominciano i lavori.

La posizione della nuova città è favorevole, nel cielo com'è, a metà strada tra uomini e dei. Facciamogli guerra, si dicono gli uccelli: blocchiamo i fumi dei sacrifici, che sono il cibo degli dei. Detto fatto, i numi sono ridotti alla fame e gli uomini accettano gli uccelli, che diventano le nuove divinità. Pisetero fa la guardia e allontana dalla città certi intrusi (un ispettore, un venditore di decreti, un sedicente poeta, un indovino), così come una prima messaggera degli dei, Iride. Arriva una nuova delegazione, con Poseidone, Eracle e il dio barbaro Triballo. Pisetero detta delle condizioni: gli uccelli saranno esecutori del potere divino tra gli uomini e Pisetero sarà successore di Zeus; sposerà Regina, depositaria dei fulmini. La commedia termina con queste nozze.

<sup>2</sup> Vv. 995 segg., trad. di Dario del Corno.

zione che ci sarà utile in seguito. La città per lui è geometria, e presuppone la misura (l'effetto comico deriva qui dall'idea di misurare l'aria come i geometri misurano il terreno, e dalla metafora stravagante aria-forno). La città è un ideale – la quadratura del cerchio<sup>1</sup>. Nell'insieme, questa geometrizzazione estrema dà risultati paradossali. Un lettore o uno spettatore non prevenuto di Aristofane ha l'impressione che gli si voglia suggerire trattarsi soltanto di chiacchiere, ammantate di grande eloquenza, dottrina, eleganza, ma alla fine vuote e inutili; né si riesce a scacciare la fastidiosa impressione che, con questa confusione, si voglia mascherare dell'altro, delle operazioni non sempre confessabili<sup>2</sup>. Fatta la tara di queste esagerazioni satiriche, si deve con Aristotele dare un giudizio quantomeno ambivalente, perché Ippodamo è il primo fra coloro di cui abbiamo notizia che associ esplicitamente all'idea dello stato perfetto quello della città perfetta: in altre parole, lo stato è una costruzione di natura spirituale, astratta, fatta di relazioni fra gli uomini, di leggi, di opinioni; può essere perfetto ma resta comunque sempre astratto, ha bisogno di dare origine a qualcosa di materiale, fatto di case e strade e di campi che lo mantengono. Uno stato perfetto non può essere tale se è imperfetto il suo substrato materiale. Questo è il principio ineludibile di un'urbanistica retta-mente intesa, ed è il contributo di Ippodamo allo sviluppo del pensiero umano.

Cosa è possibile ricostruire più in dettaglio della sua teoria? Abbiamo già visto che essa si basava sulla suddivisione. Nelle parole di Aristotele:

---

<sup>1</sup> Il problema della quadratura del cerchio, risolvere il quale significa costruire con riga e compasso un quadrato di area equivalente a un cerchio dato, ha affascinato per molti secoli i matematici, prima che ne fosse dimostrata l'impossibilità nel 1882, da Ferdinand von Lindemann.

<sup>2</sup> L'idea di Metone di "prendere l'aria e dividerla in lotti" richiama irresistibilmente il modo di procedere degli speculatori edili dei nostri tempi, che passano all'azione appunto lottizzando il terreno...



“Voleva che la città fosse di diecimila uomini, divisi in tre classi, operai, agricoltori, guerrieri. Anche la terra doveva essere divisa in tre parti, sacra, pubblica e privata<sup>1</sup>: la sacra per i bisogni del culto, la pubblica per il sostentamento dei guerrieri, la privata per gli agricoltori. Pensava poi che ci dovessero essere soltanto tre specie di leggi, perché tre, diceva, sono le cause dei processi: violenza, danno, uccisione.”

Opera in Ippodamo un atteggiamento che potremmo chiamare riduzionismo razionalistico: ci si rifiuta di prendere atto della complessità e della ricchezza del reale, lo si incatola dentro alcune semplici categorie predefinite, ossia si sovrappone alla realtà una griglia teorica coerente, che esclude quello che non ci sta dentro o che la contraddice, facendo semplicemente finta che non esista. Con questo approccio teorico si interviene sulla griglia che sostituisce il campo di intervento, affermando di intervenire sul reale. Di qui gli infiniti equivoci e problemi che si sono presentati e si continuano a presentare quando si mettono in atto i programmi di ricostruzione generale della società.

Sempre citato nella *Politica* aristotelica, vi è un altro personaggio le cui idee avranno importanti sviluppi: Falea di Calcedonia<sup>2</sup>. Costui, stando alle scarse testimonianze che ne abbiamo, ha affrontato la questione della città sul piano economico, perché per lui l'ingiustizia e la discordia nascono da una divisione sbagliata degli averi; questo gli fece esprimere “l'opinione che tutti i cittadini dovessero avere uguali sostanze”. È un'ipotesi egualitaria – anch'essa riduzionista – che, a partire da Platone, ebbe lunghissima fortuna e fu adottata da una grande quantità di pensatori utopisti e riformatori di varia tendenza. Falea fu capostipite anche di un'altra idea: che convenisse sperimentare costruendo dal nulla un in-

---

<sup>1</sup> Queste divisioni fanno pensare irresistibilmente a Pancaia: e c'è quanto meno una coincidenza cronologica, dal momento che Evemero è grosso modo contemporaneo di Aristotele e, seppure poteva non conoscere Ippodamo, certamente aveva potuto sentire idee di questo genere. Cfr. cap. 1.

<sup>2</sup> *Politica*, 1266a 36.

sediamento perfetto sia sul piano economico, che su quello politico, che su quello materialmente urbano: “Giudicava che non fosse difficile attuare questa distribuzione<sup>1</sup> in città di nuova formazione”, anche se pensava che qualcosa si poteva fare anche in quelle già esistenti. L’idea di emigrare in un nuovo mondo ancora non contaminato e di renderlo perfetto sarà ripresa soprattutto sul finire del Settecento e nell’Ottocento, quando si pensò che fosse possibile andare in America per costruire comunità del tutto rinnovate rispetto a quelle europee. Per questi aspetti possiamo dire che Falea è assai moderno e vicino a noi.

Questi pensatori rappresentano un progresso rispetto alle teorie dell’età dell’oro e simili, perché non hanno l’illusione che la società perfetta sia esistita da qualche parte e la pensano unicamente come progetto. Non sempre questa impostazione sarà mantenuta dopo di loro: non sarà così per esempio in Platone né in molte delle teorie post-rinascimentali che da Platone prendono le mosse.

### 2.3 La ripresa umanistica

Dall’età ellenistica dobbiamo fare un salto enorme, poiché fino al 1400 di città ideale non si parla più, o meglio se ne parla in modo completamente diverso: con la diffusione della cultura cristiana, la città ideale diventa la Gerusalemme celeste, un luogo per definizione estraneo a questo mondo. Concretissimo, per quello che credono i fedeli, tuttavia raggiungibile soltanto, e non per tutti, dopo la morte. Si tratta ancora di una città, in queste costruzioni fantastiche: per definire il paradiso attraverso una metafora, Agostino di Ippona, uno fra i maggiori padri del cristianesimo, parla di “Città di Dio”: che resta però una città talmente ideale da non poter

---

<sup>1</sup> Quella egualitaria degli averi.

avere nessuna possibilità di realizzazione umana. Secondo queste concezioni, il mondo terreno è così impastato di contraddizioni da rendere impossibile il semplice pensiero di costruire quaggiù qualcosa di perfetto. La perfezione va rinviata all'aldilà. È una posizione realistica, perché racconta le cose mondane come stanno; ma è anche una posizione rinunciataria, perché con essa si può giustificare la presenza dell'ingiustizia e anzi, rovesciarla in positivo in vista di un riscatto *post-mortem*<sup>1</sup>. Si aprirebbe qui un discorso molto vasto sul ruolo del cristianesimo nella formazione del pensiero politico europeo e sui suoi influssi sullo stesso costume pubblico occidentale che, in parte, è intrecciato al nostro tema; ma una trattazione ordinata dell'argomento esorbita dai confini di questo lavoro, e mi limiterà agli opportuni richiami quando necessario.

Torniamo dunque al nostro ragionamento, soffermandoci sull'Italia del Quattrocento. Non è un caso: il Bel Paese stava attraversando una fase abbastanza simile a quella greca del periodo classico; i liberi comuni erano simili alle *poleis* dell'Ellade; proprio come nell'antica Grecia, ne erano seguite vicende complesse che avevano evidenziato problemi intricati e di difficile soluzione, dai quali l'Italia sta uscendo, forse, solo a partire dagli ultimi due secoli. Si era avuto uno straordinario sviluppo culturale: non è esagerato dire che, se si toglie la matrice teologica tipicamente medievale, quella che chiamiamo "cultura europea" ha l'origine e le basi proprio nell'Italia del quindicesimo secolo. Per averne un

---

<sup>1</sup> Un esempio da uno dei testi più alti del cristianesimo, il discorso delle beatitudini: "*Beati estis cum maledixerint vobis, et persecuti vos fuerint, et dixerint omne malum adversum vos mentientes, propter me: gaudete, et exultate, quoniam merces vestra copiosa est in caelis*" ("Voi sarete beati quando vi malediranno e vi perseguiteranno, e, mentendo, diranno male di voi, a causa mia. Rallegratevi ed esultate, perché nei cieli la vostra ricompensa sarà grande") (Mt. 5, 11-12). Una prospettiva di questo tipo, certo consolatoria, assegna al male nel mondo un valore addirittura salvifico: ti salverai nell'eternità solo se nella vita mondana avrai sofferto a sufficienza.

esempio, si consideri la storia delle arti figurative e si vedrà che nella reazione a un medioevo ispirato alla tradizione cristiana nascono quelle idee che ci sembrano ormai tanto europee da caratterizzare in modo profondo la nostra cultura: il primato della realtà sull'immaginazione, la forma conseguente di razionalismo che porta alla scienza, la volontà di fondare la vita etica su basi concrete e razionali. Non si vuole negare con questo che l'Europa nasca *anche* sullo sfondo di idee cristiane: ma in buona parte lo fa mettendole in discussione, o almeno rileggendole alla luce delle idee classiche; è questo il senso vero dell'umanesimo. Non è dunque un caso se, in età umanistica, si riprende a parlare di città ideali.

Fra gli altri ne parla Leon Battista Alberti, personaggio un po' troppo dimenticato, eppure a suo tempo di grande rilievo, una specie di anticipatore dell'atteggiamento che qualche decennio dopo sarà di Leonardo da Vinci. Alberti è, fra le altre cose, un architetto, per quanto abbia realizzato pochi edifici, e fu pure interessato al problema urbanistico; se ne occupò dando indicazioni concrete per Ferrara. La sua idea è che la città è una specie di "grande casa", così come la casa è una "piccola città"<sup>1</sup>. Ciò significa che le città vanno organizzate come abitazioni, i cui inquilini sono entità complesse, case o palazzi. Supponiamo, nell'edificare la nostra casa, di aver dimenticato qualcosa, mettiamo il camino: la casa funziona male. Altrettanto si può dire se viene meno un principio di armonia: come nel caso in cui facessimo una camera da letto enorme e un soggiorno da starci a malapena in tre seduti<sup>2</sup>. Anche in questo caso, l'edificio sarebbe imperfetto. Alberti propone una seconda similitudine<sup>3</sup> per definire la perfezione della casa: essa è come il corpo umano, nel quale le diverse membra hanno il lo-

---

<sup>1</sup> *De re aedificatoria*, I, 9.

<sup>2</sup> Nella definizione tradizionale, che risale a Pitagora, l'armonia è prodotta dalla corretta relazione proporzionale delle parti fra di loro e di ogni parte col tutto.

<sup>3</sup> *De re... loc.cit.*

ro luogo, la loro dimensione assoluta e reciproca, la forma pertinente. Questi concetti vanno estesi alle città, di cui, abbiamo visto, sono membra le case.

L'insistenza sul tema dell'armonia fa pensare che la perfezione si possa definire in termini matematici e logici; le regole secondo cui essa si può ottenere sono la proporzione e l'ordine<sup>1</sup>. Ogni costruzione della giusta dimensione e al suo posto, dunque; e perché la città sia bella, tutte le case che la compongono devono essere belle del pari: se una è brutta, stona, e l'insieme perde di armonia. Inoltre, la città deve essere come un unico corpo, un organismo unitario e bene articolato, non essere costituita di frammenti eterogenei e senza relazione l'un con l'altro<sup>2</sup>.

Andando alla diretta esperienza albertiana, consideriamo per un momento la città di Ferrara. Essa è ben presente nel medioevo, è un centro importante e fiorente. Come nasce una città medievale? più o meno come una pianta: si getta il seme, nascono tronco, rami, foglie, fiori. C'è un piano? Certo, una quercia somiglia a una quercia e cresce secondo determinate regole: ma qui c'è un sasso e un ramo nasce storto, quest'anno è stato freddo e certi rami crescono rachitici, da quella parte s'è arrampicata un'edera e il pollone è cresciuto avviticchiato anche lui. Così la città: ci sono strade con case palazzi

---

<sup>1</sup> Secondo la tradizione agostiniana e tomistica, i requisiti dell'opera d'arte sono *ordo*, *proportio* e *claritas*; come si vede, impostazione a quella che stiamo qui ricavando da Alberti, soprattutto quando si traduca *claritas* con "magnificenza" o "splendore": questo pone un problema relativo alla novità della cultura umanistica; senza volerlo qui affrontare ordinatamente, suggerisco di osservare che i requisiti di cui si è detto sembrano appartenere più alla tradizione platonica e neoplatonica che a quella aristotelica; l'umanesimo è caratterizzato fra l'altro dalla riscoperta di Platone, o almeno questa opinione è diffusa e consolidata; dunque la vecchia definizione dell'opera riuscita appare di fatto ricontestualizzata e ripensata, costituendo un pensiero affatto nuovo.

<sup>2</sup> "... tutte quante [le parti] si accordino tra loro in modo da apparire come un solo corpo, intero e ben articolato, anziché frammenti estranei e disparati." L.B. Alberti, *ivi*.

e piazze, ma nel medioevo si sviluppano un po' secondo le necessità contingenti, in modo non dirò casuale ma nemmeno pianificato. Questo, dal punto di vista di Leon Battista Alberti, non sta bene: non può portare a buoni risultati, perché manca la costruzione armonica che può essere data soltanto da un progetto razionale. Proprio a Ferrara questi due modi di intendere la città appaiono chiaramente: il castello e il corso principale che gli passa davanti dividono il tessuto urbano in una parte medievale e una quattrocentesca, della quale dovremo meglio occuparci fra qualche pagina. La divisione è assolutamente evidente: nella zona meridionale, edificata nel Medioevo, ci sono stradine strette, tutte a curve, nelle quali si stenta a orientarsi; a nord, nelle zone di età umanistica e rinascimentale, strade dritte e larghe, prospettive aperte. Per una mentalità come quella dell'Alberti è questa la Ferrara più bella, lo possiamo affermare anche se non ha fatto in tempo a vederla. È una città costruita in base al principio di armonia, che ha una base – e qui ritorna il modello pitagorico e platonico – di tipo geometrico e matematico.

Negli stessi anni in cui si venivano elaborando questi concetti, in un altro grande centro della cultura umanistica, Firenze, si facevano considerazioni, scoperte e invenzioni che vanno nella medesima direzione. Per esempio l'invenzione della prospettiva, che rivoluzionò la rappresentazione grafico-bidimensionale dello spazio e in fin dei conti la stessa concezione dello spazio pittorico. Non che esso non fosse rappresentato, con le tecniche fino ad allora utilizzate<sup>1</sup>: nel Medioevo si rappresentava

---

<sup>1</sup> È controverso se la prospettiva in termini moderni fosse stata già inventata dagli artisti dell'età classica, e se dunque la concezione dello spazio ad essa legata appartenesse già a quella cultura. Vi sono troppo poche testimonianze di pittura di paesaggio parietale, che non rendono possibile stabilirlo incontrovertibilmente; di certo non mancavano le conoscenze geometrico-matematiche sufficienti per inventarla; e alcune linee di pensiero, con l'accento posto sull'individuo, potrebbero anche averne dato una giustificazione teoretica.

attraverso artifici, come la parziale sovrapposizione di figure che simula la profondità, e con l'uso di sistemi assonometrici. Però la prospettiva è molto di più. In prima istanza, è la tecnica con la quale si riproduce una scena del mondo, oppure una scena inventata, *così come appare da un determinato punto di vista*. Questo comporta immediatamente che non c'è un punto di vista privilegiato: il mondo appare di volta in volta diverso, a seconda del luogo da dove lo osservo, e l'unico metro valido sono io che osservo. Si passa da una modalità rappresentativa a sfondo oggettivo, gerarchico, basato su principi intangibili, come quella medievale, a una modalità soggettiva, in cui il singolo individuo è il signore dell'esperienza. La tecnica che la produce può essere usata in molti modi: è stata, per esempio, subito utilizzata dagli architetti, per rappresentare cose che ancora non ci sono, e che forse non ci saranno mai, come se fossero realmente esistenti.

Si discute molto su quale sia stato il ruolo di Filippo Brunelleschi in questa vicenda; certo deve aver avuto la sua importanza, data la qualità del personaggio, capace di concezioni tecniche ardite come l'edificazione della cupola di Santa Maria del Fiore a Firenze. Nel nostro contesto, quello che importa è l'invenzione, che sembra essere stata sua, della prospettiva illusionistica, quella che nel lessico moderno si chiama *trompe-l'œil*. La scommessa era quella di far vedere una cosa dipinta, che non esiste, in modo che l'osservatore sia portato a confonderla con la realtà, a creare insomma una specie di realtà virtuale.

Purtroppo, le opere di cui stiamo parlando non ci sono giunte, per cui dobbiamo limitarci a fare delle ipotesi. Sembra che a Brunelleschi debbano essere ascritte due pitture<sup>1</sup> di questo tipo. La prima rappresentava una sce-

---

<sup>1</sup> Vengono di solito definite "tavolette"; ciò fa pensare che si trattasse di pitture su tavola analoghe a quelle dette "urbinati" di cui discuto *infra*.

na urbana, con il battistero di Firenze e qualche altro edificio che gli sta intorno. Il quadro aveva un foro in corrispondenza del centro prospettico; l'osservatore si poneva dietro il quadro, con l'occhio poggiato sul buco; di fronte a lui stava uno specchio che rifletteva la pittura; il foro era il punto di vista ideale per osservare l'immagine prospettica e si aveva la medesima impressione provata dinanzi al battistero reale, rafforzata dalla particolare luminosità e levigatezza propria all'immagine riflessa sullo specchio. La seconda tavoletta, meno importante per il nostro ragionamento, pare rappresentasse Piazza della Signoria, con un altro artificio: il quadro era tagliato al livello dei tetti della case, per cui se lo si ergeva contro il cielo, si vedeva il firmamento vero e proprio sopra gli edifici; ciò produceva una sovrapposizione del reale al pittorico in cui il reale prendeva per così dire il sopravvento. Possiamo forse affermare che Brunelleschi si è inventato quello che ora prende il nome di *rendering*, la rappresentazione realistica, illusionistica, come fosse in una fotografia, di oggetti architettonici non (ancora) esistenti, oppure esistenti ma dislocati altrove. Una realtà talmente lontana da noi da sembrare impossibile, e che invece trova una rappresentazione (quasi) concreta. La prospettiva, come si è detto sopra, ha cambiato il modo che abbiamo di vedere il mondo.

Si capisce bene la novità di questi procedimenti quando si presti attenzione al fatto che, prima di essi, non vi era modo alcuno di far vivere un'esperienza concreta dell'immaginario. Questa impossibilità limitava la comunicazione: qualunque cosa io immaginassi doveva essere mediata da rappresentazioni che, per essere interpretate, avevano bisogno di un intervento cospicuo da parte del fruitore. Il caso dell'architettura è particolarmente rappresentativo: il progetto di epoca precedente alla prospettiva poteva essere presentato attraverso piante e alzati, anche questi peraltro non ancora del tutto codificati. Poteva essere "raccontato" – aggiungendo



per esempio ai disegni la descrizione verbale delle giunture e dei colori; poteva essere riportato in scala su un modello, ma con difficoltà ad assumere i punti di vista reali, senza contare la differenza dei materiali. Si trattava sempre di soluzioni parziali e imperfette, che rendevano difficile valutare immediatamente il risultato. È abbastanza facile capire come questo potesse comportare delle difficoltà, ad esempio quando si fossero dovuti confrontare più progetti.

Ora, quando a un concorso di architettura si presentano ottanta architetti, ognuno manda il suo bravo *rendering*: pura virtualità, e questo rende immediato il giudizio; ai tempi di Brunelleschi toccava fare modelli in scala, oltretutto assai costosi. Certo, i *rendering* resteranno nel loro statuto ambiguo fra l'essere e il nulla, i modelli attraversano i secoli con la loro realtà tridimensionale, di progetti già in qualche misura realizzati.

C'è un'ulteriore considerazione da fare, rilevante per il tema che stiamo trattando: la possibilità di dare una rappresentazione illusionistica di qualcosa che ha rapporti stretti con la città ideale mi permette di giocare con l'idealità; se non proprio di edificarmela, la città ideale, almeno di sognarmela, ma in modo tale che il mio sogno possa essere in qualche modo goduto anche da altri. Infatti, proprio negli ambienti che hanno favorito l'uso della prospettiva in architettura, forse vicino a Leon Battista Alberti, vengono realizzati tre quadri famosi, noti come "tavolette urbinati" o "prospettive urbinati", il cui autore – o gli autori – resta sconosciuto. Questi dipinti si trovano uno a Urbino, il secondo a Baltimora, il terzo a Berlino. Consideriamo il più noto, quello di Urbino: rappresenta, su un impianto pittorico molto orizzontale, condiviso dalle altre due tavole, un centro cittadino: c'è una piazza con un tempio, strade che si dipartono da essa. Il tempio è circolare: non ha una vera e propria facciata, la città si distende in modo indifferenziato in tutte le direzioni. Vi si respira un clima di nobiltà, di grandez-

za, di magnificenza; non è rappresentata nessuna città esistente, piuttosto la città quale dovrebbe essere; tale impressione è approfondita dalla tavola di Baltimora, dove la costruzione ideale dell'insieme è arricchita da alcuni edifici forse esistenti, comunque esemplari nel loro genere, come il Colosseo, citato letteralmente, e un castello, certo ispirato dal Castello Sforzesco di Milano. Segno che, pur progettando la città ideale, ci si poneva il problema del rapporto con la storia, perché i nuovi urbanisti si trovano a dover intervenire su realtà urbane esistenti, come dovette fare lo stesso Alberti per redigere il piano regolatore del Borgo Leonino a Roma.

In effetti, la fase successiva nella storia della città ideale fu il tentativo di edificarla o, quanto meno, di dar forma a un centro urbano che si incamminasse sulla strada della perfezione. Così come, sul piano del progetto, molti seguirono la strada indicata da Alberti e Brunelleschi, disegnando prospettive, altri tentarono la realizzazione concreta. Il primo fu il grande umanista Enea Silvio Piccolomini, salito al trono pontificio col nome di Pio II, che pensò di ricostruire il borgo natale di Corsignano in Toscana, dando vita a una città che chiamò, dal suo nome di papa, Pienza. Naturalmente, incaricò del lavoro un architetto, Bernardo Rossellino, che veniva dalla scuola di Leon Battista Alberti; egli si mise sulla strada indicata dal maestro, cercando, oltre a proporzioni geometriche definite e significative, una struttura organica, costruita sulla base di parallelismi e richiami. Alcuni, come la maglia ortogonale comune all'alzato degli edifici e alla pavimentazione della piazza, sono piuttosto consueti, altri lo sono meno: è il caso della rispondenza fra l'*oculus*, il rosone della chiesa, e il centro tondo della piazza, con cui stabilisce un rapporto strettissimo, simbolico del legame originario fra cielo e terra. La stessa piazza funziona come una specie di meridiana monumentale, amplificando l'idea che la piazza è una sorta di rappresentazione simbolica dell'universo. Gli esempi po-

trebbero moltiplicarsi, in una lettura filosofica e teologica della città, certo legata alla funzione pontificale del Piccolomini, quanto alla sua formazione umanistica. Purtroppo, la morte di Pio II impedì il completamento del progetto, per cui non siamo in grado di apprezzarne appieno la complessità; nonostante ciò, Pienza resta un caposaldo per la storia di questo tipo di realizzazioni.

Un secondo esperimento di trasformazione urbana per la creazione di uno spazio ideale ebbe per teatro Urbino. La ristrutturazione fu messa in atto con ideologie diverse da quella di Pienza, ma sempre nell'alveo del rinnovamento umanistico: qui si trattava di rappresentare la realtà politica del principato, ponendo il potere politico al centro della città. Erano idee teorizzate da Vittorino da Feltre, personaggio importante dell'umanesimo quattrocentesco, noto soprattutto come pedagogo, funzione svolgendo la quale aveva cooperato all'educazione di Federigo di Montefeltro, signore della città.

Sul piano architettonico<sup>1</sup>, la teoria viene rappresentata ponendo al centro dello spazio di rappresentazione urbana un balcone, articolato su quattro livelli, stretto fra due torricini: è un punto di vista privilegiato, il centro prospettico sul quale converge ogni sguardo, e su questo luogo privilegiato il signore fa le sue apparizioni. Il senso simbolico è chiaro: egli è il centro del mondo, il suo punto di vista è quello ufficiale e "oggettivo", gli altri vi sono subordinati. Si tratta di un modello diffuso, che sopravvive tutt'ora: basti pensare alle apparizioni del papa sul balcone di Piazza San Pietro, e in genere ai dispositivi che rappresentano il rapporto diretto fra l'individuo e il potere. Si osservi come a rendere possibile questo modo di intendere lo spazio sia ancora una volta la prospettiva: il centro prospettico non è più soltanto un'entità geometrica usata dai pittori per i loro artifici,

---

<sup>1</sup> Fra gli altri, lavorarono ai progetti Maso di Bartolomeo, Luciano Laurana e Francesco di Giorgio Martini.

ma diventa molto di più: il motore di una concezione simbolica dello spazio.

Per Urbino, come per Pienza, si tratta di ristrutturazione: l'idea è di fare i conti con la storia, non di segnare una nuova partenza. A Ferrara si fa un passo in avanti, con la creazione ex novo di interi quartieri. È solo in parte il caso della cosiddetta *addizione* (come dire "aggiunta", nuova costruzione) di *Borso d'Este*, dalle parti di Palazzo Schifanoia, alla quale pure sembra aver collaborato L.B. Alberti, ma che resta alquanto tradizionale; le cose cambiano con l'*addizione erculea*, dal nome del principe che la promosse, Ercole I d'Este, cominciata nel 1492. L'architetto che la progettò, Biagio Rossetti, elaborò un piano regolatore che, in linea di massima, continuò ad essere seguito fino al Novecento.

L'idea di fondo fu di costruire una città nuova a fianco di quella vecchia. Questo spazio urbano aggiunto, si stabilì, avrebbe avuto strade larghe e rettilinee; un modello fortunato, che sarà utilizzato da allora in tutto il mondo, magari con intenti diversi: quando, a metà Ottocento, il barone Haussman rifece Parigi, aprì viali larghissimi per evitare le barricate degli insorti; certo, è un sistema in contrasto drammatico con quello medievale. Un tempo le strade si facevano strette e tortuose, perché in sostanza nascevano senza un piano e ci si limitava a occupare con le aree di circolazione gli spazi rimasti liberi fra le case. Rossetti, sulla scorta di idee umanistiche (la riscoperta del modo romano di costruire, spesso esemplato sulla struttura ortogonale del *castrum*) risente della pratica della prospettiva: come si vede chiaramente anche dall'esempio delle tavolette urbinati, percorsi ampi e rettilinei permettono ed esaltano una visione in profondità che giustifica una rappresentazione prospettica: non è un caso che in certe lingue la parola "prospettiva" stia a significare una strada del tipo appena descritto.

Un altro principio cui obbedisce Rossetti è quello di privilegiare lo spazio pubblico sul privato: quanto più sono larghe le strade, tanto meno spazio resta alle case e ai palazzi. Cambia il modo stesso di edificare: prima si fanno le strade – si urbanizza il terreno, riportandovi qualcosa di simile alla mappa che serve da piano – quindi si comincia a costruire: succede che fra le due fasi passino anni se non addirittura secoli. In altri termini, il progetto urbanistico è un atto di volontà che vincola l'azione non solo del suo autore, ma di coloro che seguiranno, in un futuro persino indefinito. Si noti che per molti aspetti la carta e la città si equivalgono: la prima è semplicemente una realtà virtuale che comincia a prendere concretezza quando comincio a disporla sul terreno. Non diversamente procede il pittore per mettere in prospettiva gli oggetti che vuole rappresentare: li dispone su una pianta<sup>1</sup> dalla quale poi si innalzano i diversi oggetti, gli edifici nel caso della città. Chi vede la rete delle strade, sintesi idealizzata dello spazio che dovrà essere urbanizzato, può già ricostruire mentalmente gli spazi cittadini che vi si insedieranno. Nel caso di Ferrara, questi spazi urbani si avvicineranno molto di più, rispetto a Pienza o Urbino, alle invenzioni che troviamo nelle tavolette urbinati o nelle riflessioni di Francesco di Giorgio Martini, che lasciò i progetti di molte città nel *Trattato di architettura*<sup>2</sup>: sono concezioni di natura fortemente geometrica e proprio per questo idealizzate.

Sempre del 1492 è un altro esempio di realizzazione concreta di uno spazio architettonico idealizzato: ha luogo a Vigevano, dove si intraprende la riorganizzazione della piazza, che deve servire da atrio al castello degli Sforza. Anche qui trionfa la geometria, insieme con concezioni numerologiche persino un po' esoteriche. La piazza, per dare un esempio eclatante di ciò, è molto

---

<sup>1</sup> Almeno idealmente, ma se si vuole procedere in modo rigoroso questo passaggio è indispensabile.

<sup>2</sup> Cfr. *infra*.

lunga: presenta un rapporto fra larghezza e lunghezza di 1:3. Questo numero 3 è il numero di Dio, quel Dio che impone le sue leggi matematiche al mondo. La piazza così voluta dal principe sta a significare che anch'egli, come Dio, darà al mondo le sue proprie leggi matematiche. Il postulato alla base di queste impostazioni è che vi è omologia fra il piano della speculazione e quello della realizzazione, così come fra l'uomo protagonista di questo pensare e fare, e il principe che è speculatore e operatore di cose e uomini, sul modello del governante-filosofo che troviamo in Platone. Ne consegue una circolazione continua fra reale e virtuale, in cui i due piani si alternano, si scambiano, si integrano: un po' come nella *Novella del grasso legnaiuolo*, di cui non a caso uno dei personaggi è Filippo Brunelleschi, e in cui il protagonista viene convinto di essere un'altra persona, semplicemente cambiandogli la prospettiva da cui vede il mondo<sup>1</sup>.

Parallelamente al tentativo di costruire città concrete, ma ispirate a un ordine geometrico che si può bene definire ideale, vi è anche chi elabora progetti astratti, destinati a rimanere non realizzati. Spesso erano architetti e artisti che avevano un brillante curriculum di realizzazioni. È il caso per esempio del fiorentino Francesco di Giorgio Martini, architetto che operò molto nelle Marche dei Montefeltro: in un suo *Trattato d'architettura civile e militare* rimasto manoscritto propone diverse ipotesi di città ideali – modelli per la produzione, adattata ai contesti, di effettivi progetti urbanistici. La più parte hanno pianta radiale, il che dà origine a una cinta di

---

<sup>1</sup> Nell'anonima *Novella del grasso legnaiuolo*, che appartiene al secondo Quattrocento, si racconta che a una riunione di fiorentini intervengono Filippo Brunelleschi e l'ebanista Manetto detto il Grasso, che però se ne scappa a casa. Gli altri gli ordiscono una beffa, guidati da Brunelleschi. Con una messa in scena assai complicata fanno credere a Manetto di essere Matteo Morini, fannullone e scroccone piuttosto noto. Il povero Manetto non riesce più a capire chi è e, alla fine, è costretto a fuggire in Ungheria.

mura a forma di stella: in questo tengono conto delle novità militari, in primo luogo l'artiglieria; non stupisce che siano servite da modello a molte concrete realizzazioni successive<sup>1</sup>. Sono però state imitate anche a prescindere da queste destinazioni. Nel *Trattato* troviamo, oltre alle città radiali, altre a maglia ortogonale, una città circolare, persino una le cui strade sono disposte a spirale: la bizzarra organizzazione è giustificata dalla dislocazione del centro urbano in vetta a una collina: la strada principale si inerpica ad elica, diminuendo così radicalmente la pendenza. Quello che unifica le produzioni di Francesco è il fatto che, sottesa alla città, vi è sempre una struttura sociale di tipo gerarchico, in cui qualcuno comanda, Dio o principe che sia, e che permea di sé l'organizzazione dello spazio. Questo ci riporta al tema della prospettiva, poiché l'esistenza di un principio fa sì che esso dia anche origine a un punto di vista privilegiato: un centro prospettico. È da lì che le città si devono vedere, è da esso che ricevono senso. Per affermare una direzione di volontà: Dio-principe-architetto-popolo.

Antonio Averlino, noto col nome umanistico di Filarete ("l'amante della virtù") immagina una città ideale, Sforzinda<sup>2</sup> e ne fa la protagonista del proprio *Trattato di architettura*, anch'esso rimasto inedito, una specie di romanzo in cui viene narrato il progetto del centro urbano e dei suoi edifici – un'opera mastodontica, venticinque libri. L'impianto della città è piuttosto eclettico: racchiusa da un muro circolare, ha pianta radiale; le strade portano a un secondo sistema di bastioni, stellare, a otto punte. Il centro, però, in modo almeno apparentemente conflittuale, ha una struttura ortogonale: è lì che si trovano gli edifici più importanti<sup>3</sup>. Di ognuno di questi vi è

---

<sup>1</sup> Per fare un solo esempio, i cui manufatti sono ancora perfettamente integri, la città-fortezza veneziana di Palmanova presso Udine.

<sup>2</sup> In omaggio agli Sforza, i principi milanesi dei quali era al servizio.

<sup>3</sup> E anche meno importanti: Filarete ha l'ambizione di progettare tutto, e dunque persino il bordello, indispensabile pare a un centro urbano di qualità!!

la descrizione e il progetto, in qualche caso assai immaginoso, in altri invece decisamente ispirato a opere già esistenti nella Milano di quei tempi.

L'ultima "città ideale" che si cominciò a edificare in età rinascimentale, fu Sabbioneta presso Mantova, il cui promotore fu Vespasiano Gonzaga; esperimento interessante perché in quel caso si partiva dal nulla, cosa sembra inedita in questo genere di esperimenti. L'avvio dei lavori è del 1558; il progetto prevedeva una pianta a scacchiera<sup>1</sup>. Le mura sono a pianta esagonale, le porte a tre fornici ricordano quelle di Verona. Gli spazi politico-militari vengono accuratamente distinti da quelli civili; gli edifici pubblici accordano un gusto modernizzante a un impianto classico; sulla piazza, il palazzo ducale, simmetrico alla chiesa, la domina, indicando la sottomissione del potere religioso al potere politico: Vespasiano è legato agli Asburgo, che hanno sempre avuto una vivace posizione giurisdizionalista in materia religiosa; questo viene affermato anche per quanto riguarda gli ebrei, che possono circolare liberamente, senza essere costretti in un ghetto. Altrettanto moderna è l'idea di far nascere un teatro pubblico, che sarà il primo d'Europa, superando la pratica di riservare questo genere di intrattenimento alle corti. In questa sala troviamo un uso illusionistico della prospettiva, poiché ci sono dei falsi palchi dipinti, dei falsi loggioni, con spettatori finti che stanno lì a guardare. Sono di scuola del Veronese, che aveva diffuso la moda del *trompe-l'œil*, se non del maestro in persona. Coi medesimi artifici, nella chiesa viene simulata una cupola pure in *trompe-l'œil*, forse per evitare le spese enormi necessarie per edificarne una di vera. La città rimase incompiuta quando Vespasiano morì nel 1591.

---

<sup>1</sup> È uno schema che venne utilizzato anche più in grande; negli stessi anni Emanuele Filiberto di Savoia l'adotta per Torino, e "inventa" la procedura della licenza edilizia per far rimanere i costruttori dentro il modello.



## 2.4 L'abbazia di Thélème

Un passaggio interessante nella storia delle città ideali si trova nel primo libro di *Gargantua et Pantagruel* di François Rabelais<sup>1</sup>, opera che apparve un po' prima della metà del Cinquecento. Si tratta di un progetto unicamente letterario, di una fantasia che non dà luogo a un'ipotesi di realizzazione concreta; tuttavia, la descrizione è tale, persino in molti dettagli, da essere avvicicabile a disegni come quelli di Francesco di Giorgio Martini, tanto che vi è chi<sup>2</sup> ha provveduto a riportare le parole di Rabelais in piante e prospettive formali. Ciò che induce a occuparsene è che la città ideale di Thélème prevede la riorganizzazione della società sulla base di principi diversi da abituali al suo tempo. Queste caratteristiche saranno in seguito riprese da progetti che avevano l'ambizione di essere realizzati, adottando la vecchia idea di Ippodamo per la progettazione contemporanea di una società e della città che la deve contenere.

Sul piano dell'organizzazione spaziale, Thélème<sup>3</sup> è una sorta di edificio continuo, disposto intorno a un esagono, le cui finestre guardano in parte verso il cortile interno, in parte verso la campagna esterna. È abbastanza chiara la presenza di riflessioni urbanistiche analoghe a quelle di Francesco di Giorgio Martini<sup>4</sup>. Rabelais è un monaco, prima francescano poi benedettino, e la sua cit-

---

<sup>1</sup> Cap. LII-LVIII.

<sup>2</sup> Cfr. Charles Lenormant, *Rabelais et l'architecture de la Renaissance. Restitution de l'abbaye de Thélème*, Paris, Crozet, 1840.

<sup>3</sup> Cfr. in appendice a questo saggio il testo di Rabelais relativo a Thélème, con commento e qualche illustrazione.

<sup>4</sup> La "citazione" più rilevante è data dalle rampe elicoidali che girano intorno alle torri delle porte, larghe tanto da permettere la salita di sei soldati affiancati, armati di tutto punto, fino all'ultimo piano dell'edificio. Rabelais, che è stato sicuramente in Italia e in modo particolare a Roma, ci venne però dopo aver scritto di Thélème: può aver però facilmente sentito parlare della famosa realizzazione martiniana ad Urbino.

tà sembra proprio un'abbazia: ma il convento è solo un modello da mettere alla berlina e rovesciare. Abbiamo già visto che questa abbazia grande come una città è aperta anche all'esterno, è cioè uno spazio di mediazione fra un fuori imperfetto dal luogo ideale, e un dentro, perfetto; essa accoglie poi in ali separate<sup>1</sup> sia maschi che femmine; la vita vera, però, si svolge negli spazi comuni, a cominciare dall'enorme cortile; che si tratti di legami piuttosto approfonditi appare sufficientemente chiaro dal contesto, che rovescia la sessuofobia della tradizione monastica cattolica. Il concetto è ribadito, sul piano figurale, dalla fontana che si trova al centro del cortile. Per farsi un'idea della potenzialità simbolica di essa, legata all'amore come strumento della continuità del mondo, basterà rifarsi a un'opera quattrocentesca come il *Trittico delle delizie* di Hyeronimus Bosch, o alle incisioni dell'*Hypnerotomachia Polyphili* di Francesco Colonna, libro questo assai ben noto a Rabelais. Senza eccessivamente approfondire, notiamo che la fontana è in genere simbolo di vita, di immortalità, di giovinezza, di insegnamento. Porla al centro della sua fantastica costruzione è, per Rabelais, un modo di affermare questi valori, che cono poi quelli dell'umanesimo: la vita umana è il valore centrale, che si manifesta nell'amore spirituale e mondano; l'immortalità che si consegue attraverso lo studio e la rielaborazione dei classici<sup>2</sup>; la giovinezza, che appartiene al medesimo ambito concettuale. L'acqua che sprizza dalla fontana è questa sapienza apportatrice di giovinezza.

Trattandosi di un'abbazia, Thélème ha la sua regola: ma è la continuazione della già evidente polemica contro gli ordini monastici: tanto questi sono retti da una normativa prolissa e articolata, tanto quella è semplice e

---

<sup>1</sup> Unite da biblioteche e pinacoteche: una delle caratteristiche di questi eremiti di nuovo genere è la cultura, che prevede fra l'altro la conoscenza delle lingue classiche e di quelle moderne, qualcosa di simile alle comunità di Pitagora.

<sup>2</sup> Cfr. per un esempio canonico il Petrarca del *De vita solitaria*.

rapida; tanto i monaci cattolici sono regolamentati nella loro vita attimo per attimo, in una maniacale selva di disposizioni che toglie ogni libertà, tanto a Thélème la regola impone, o meglio propone, la semplice legge (che poi è una non-legge) “fa’ quello che vuoi”. Vuole essere un luogo di perfetta libertà, che intende ripensare l’antica Arcadia, la stagione felice dell’età dell’oro. Per questo, ha fornito il modello alle grandi ville di campagna, o meglio nasce insieme ad esse, sulla base della riflessione umanistica. L’invenzione di Thélème è infatti contemporanea alla creazione – concreta questa – del castello di Chambord voluto da Francesco I.

Ci si domanderà se la legge di Thélème ha qualche *chance* di funzionare. A questo proposito c’è un indizio significativo: le donne a Thélème sono sempre elegantissime e vestite a modino. Come fanno? semplice: c’è chi provvede per loro a cucire, lavare, stirare. Dunque non è vero che ognuno faccia quel che gli pare: assistiamo a una divisione della società in liberi e schiavi; i primi fanno quel che gli pare, i secondi quel che gli si dice di fare: un po’ come la mitica democrazia di Atene, basata appunto sulla schiavitù di gran parte della popolazione; per permettersi di non lavorare, c’è bisogno di qualcuno che lavori per te. Talmente ovvio che qualcosa del genere accade anche nel mito popolare del Paese di Cuccagna.

Un altro limite viene affrontato a fine Ottocento da Pierre Louÿs<sup>1</sup> sulla scorta del pensiero di Rousseau, ed è la considerazione che la libertà individuale si scontra con quella dell’altro. Per questo, nel regno fortunato di Pausole le leggi sono due:

1. Non dar fastidio al tuo vicino;
2. Per il resto, fa’ quello che vuoi.

---

<sup>1</sup> In *Les aventures de Roi Pausole*.

Certo, è innegabile il fascino dell'idea di Rabelais che, umanisticamente, pone al centro la libertà dell'individuo: a questo modo, si badi, viene altrettanto esaltata la responsabilità: è il senso dell'insistenza che troviamo nella descrizione di Thélème sulla conoscenza e la cultura. Un mondo ideale, dunque, che fornisce uno specchio concreto alla vita sociale

## 2.5 Le città ideali e l'utopia illuminista

L'idea del grande edificio unico che riassume una città-comunità ideale fece proseliti soprattutto in età illuminista. È il caso, per esempio, di un architetto per molti aspetti emblematico di quelle idee, Claude Nicolas Ledoux, che applica le sue teorie edificando nel 1774 la Salina Reale di Arc-et-Senans: un semicerchio che comprende in sé il centro abitato. È una città organizzata e "razionale": al centro, la casa del direttore; da una parte e dall'altra i magazzini del sale; di fronte, sul diametro del semicerchio, tutte sulla stessa linea, le case degli operai, circondate da orti e giardini. È una città-fabbrica, una macchina perfetta per la produzione<sup>1</sup>, organizzata in modo tale che si viva a stretto contatto con la natura, secondo le idee di Rousseau.

La stessa linea di pensiero porta Ledoux a progettare una città utopistica, la Ville des Chaux, che è un cerchio perfetto ed è dotata di svariati edifici di forma simbolica: la logica evoluzione dell'esagono pensato da Rabelais per Thélème. Queste forme geometrizzanti, che prevalgono nettamente sul contenuto urbano, incarnano l'idea di poter costruire anche la vita, adattandola a un'ipotesi astrattamente razionale e matematica. La forma, così com'è, è ciò che qualifica ogni proposta di città ideale, e

---

<sup>1</sup> Poco più avanti, Jeremy Bentham inventerà il *panopticon*: una struttura, per esempio una fabbrica o un carcere, dove un unico sorvegliante può controllare l'attività di centinaia di persone.

come tale è fungibile: la città produttiva diventa la stessa cosa della città felice, della città dove si impara, dove ci si relaziona. Non importa il modo: si tratta di uno *schema vuoto*, che può essere riempito con qualunque ipotesi sociale. Da questo punto di vista è un'astrazione, e non significa nella verità *niente*.

Però la forza di questo vuoto organizzato è grande, e troviamo intorno ad essa una linea di aggregazione che collega queste cose alle speculazioni ancora embrionali di Ippodamo e Falea. Evitando di tediare con troppi esempi, ricorderò che agli inizi dell'Ottocento il tema fu ripreso da Charles Fourier, che pensa al *falansterio*, comunità ideale di poco meno di duemila persone<sup>1</sup>. Esso risiede in un edificio unitario, concepito in termini diversi da quelli di Rabelais o Ledoux, su una pianta lineare, ma che si propone di risolvere i problemi di una società a suo modo perfetta. Un edificio-paese. Lo schema ha successo: a metà dell'Ottocento, un seguace di Fourier, Victor Considérant, rielabora e ricostruisce nel suo progetto utopico il falansterio, con un occhio più attento alla sua organizzazione materiale. Nel 1854 Jean-Baptiste André Godin inizia a costruire una fabbrica cooperativa, che diventerà nel 1880 *l'Association Coopérative du Capital et du Travail du Familistère de Guise*<sup>2</sup>. Godin dà il via alla costruzione di un edificio di residenza legato alla fabbrica, con 72 appartamenti, dotato di un cortile centrale per le attività collettive. Come si vede, nonostante il progetto sociale di liberazione pensato da Fourier, prevale la razionalizzazione della produzione di fabbrica, che lega il lavoratore a uno spazio circoscritto; vi è stato, in altre parole, un *rovesciamento* del progetto, che partiva ponendo al centro l'uomo ma in realtà

---

<sup>1</sup> Parlerò in un altro capitolo di queste concezioni.

<sup>2</sup> Dal nome di questo luogo francese, feudo a suo tempo di personaggi implicati nelle guerre di religione, prende il nome la *ghisa*, lega ferrosa fondamentale per la rivoluzione industriale.

lo subordinò alla produzione, non allontanandosi quindi dagli schemi.

Tutto questo in nome del principio che, stando a questi pensatori e realizzatori, alla base dell'*armonia*, fine al quale si dovrebbe aspirare, è l'*ordine*<sup>1</sup>. Né più né meno di quanto pensava Leon Battista Alberti: i teorici e i realizzatori delle città ideali più o meno consapevolmente<sup>2</sup> si richiamavano alle dottrine quattrocentesche profondamente influenzate da Platone. I risultati, stando ai falansteri di Fourier e Considérant, sembrano più ispirati da Versailles: quelli erano i modelli architettonici in voga. Mettendo l'idea in positivo, si pensava che avvicinare, accostare la gente, avrebbe permesso di realizzare per questa via una società più coesa. Nel Novecento questa strada è stata percorsa con molta convinzione da urbanisti e architetti: farò menzione di alcuni nel prossimo paragrafo. Qui mi limiterò a ricordare un esperimento che ha dato risultati negativi: le famose (e malfamate) Vele di Secondigliano, ora in parte demolite, che si sono rivelate invivibili, almeno perché mancava, in esse, un principio organizzatore più ampio, che tenesse presente la necessità di avere un minimo di vita sociale: forse si scommetteva che le persone, messe fianco a fianco, si organizzassero da sole in una comunità. Certo, se torniamo ai principi di Considérant<sup>3</sup>, o meglio di Rabelais, e immaginiamo queste gallerie eleganti, vetrate, aerate, rinfrescate, con cucine e servizi comuni, per cui la vita è facile, l'ipotesi è seducente: si direbbe che sia diventata la rappresentazione della città-teatro. Se a Sabbioneta

---

<sup>1</sup> Un altro pensatore che pone l'*ordine* al centro di una teoria sociale e politica è Auguste Comte, il fondatore del positivismo; e questa teoria ha operato talmente a fondo da finire sulla bandiera di uno stato come il Brasile, dove sta appunto scritto il motto positivista "*Ordem e progresso*".

<sup>2</sup> Propendo a pensare che si tratti di un'eredità di cui non avevano troppa consapevolezza.

<sup>3</sup> Testi di Considérant e Godin in appendice a questo saggio.

c'era un teatro che si metteva in scena per così dire da solo, qui hanno trasformato la città in teatro.

## 2.6 Città ideali del XX Secolo

L'epoca che va dall'umanesimo ai grandi piani di ricostruzione sociale dell'Ottocento esprime probabilmente il massimo livello di progettazione fantastica che si sia mai visto, almeno nella prospettiva più o meno prossima di realizzarla concretamente; non per questo si è smesso di pensare a città ideali, che si possono più o meno tradurre in centri urbani reali. Citerò qualcuno di questi progetti, senza alcuna pretesa di esaustività, anzi: la quantità di ipotesi che sono state fatte è tale da mostrare, senza ulteriori elementi, la vitalità, invero ormai alquanto manierista, del tema.

Ancora nel XIX secolo, e più esattamente nel 1882, Artúro Soria y Mata propone le *città lineari*: strisce abitate larghe cinquecento metri, estese per decine di chilometri. Ogni tanto, pensava, in corrispondenza dei centri direzionali, le strisce si allargavano in centri urbani più fitti. Nel 1902, Ebenezer Howard inventa le *città-giardino*, in cui la residenza e le attività economiche sono immerse nel verde. Con Tony Garnier, nel 1917, torna di moda (era già l'idea di Ippodamo!) il principio per cui i quartieri vanno separati secondo la funzione – zone apposite per gli affari, per le scienze, le arti, la residenza, la produzione.

Era l'epoca del futurismo: Antonio Sant'Elia e altri architetti visionari proposero dei centri urbani monumentali ma insieme "tecnologici": vi si ritrovano anche idee praticabili, come la separazione delle aree di circolazione pedonali da quelle veicolari. Il futurismo pensava a nuove città perché riteneva che si dovesse riformare, anzi rivoluzionare, tutta la società; come, è cosa assai nebulosa, stando a quando ne scrissero Marinetti e soci.

Di certo, sembrava inevitabile e auspicabile una sudditanza alla tecnica, che avrebbe dovuto imporre alla società la sua razionalità: letta da questo punto di vista, la visione futurista mostra la sua profonda continuità con la tradizione che da Alberti conduce a Ledoux, a Fourier, a Considérant, a Godin. Finì come è noto, con l'adesione dei futuristi italiani al fascismo e di quelli russi al leninismo e poi allo stalinismo; con la scelta, in sostanza, si un tipo di razionalizzazione autoritaria. Che, fra le prime cose che fece, sia in Italia che in Russia, fu reprimere o comunque ridurre al silenzio proprio i futuristi. Le loro città fantastiche fornirono materiali iconografici per fumettari e registi di fantascienza. A ben vedere, proprio nel fumetto, in anni recenti, si trovano in larga massa città "future" più o meno ideali, al punto che qualcuno dice che, se si vogliono trovare novità per l'architettura, bisogna cercare proprio nelle tavole dei *comics*.

Altra è l'idea, tutta estetizzante, che avanzò nel 1929 Hugh Ferriss per la città del futuro. Con le sue stesse parole:

Torri come cristalli. Muri traslucidi. La purezza del vetro che veste l'acciaio. Né rami gotici, né foglie d'acanto: niente che ricordi il regno vegetale. Un mondo minerale. Stalagmiti scintillanti. Forme fredde come il ghiaccio. Matematica. Notte nel settore delle scienze.

È l'estremo limite della tendenza razionalista, che porta all'ipotesi di raggiungere, per via di rigore, il gelo assoluto. Che poi in un luogo di quel tipo sia piacevole vivere, è un altro paio di maniche: Ferriss stesso dice di aspirare al gelo del ghiaccio, che non sembra essere il massimo della comodità. Un estremo classicismo, in altre parole, che a furia di negare il movimento in nome delle forme, nega la stessa vita.

Infine, Le Corbusier: già dal 1922 aveva immaginato una *città di tre milioni di abitanti*<sup>1</sup>, concepita come una

---

<sup>1</sup> Cfr. *Le centre des grandes villes*, in « Où en est l'urbanisme en France », Eyrolles, 1923.



città-macchina, composta di case che sono a loro volta macchine per abitare, che si interfacciano alla dimensione urbana attraverso un sistema di proporzioni – il *modulor* – basato sulle misure del corpo umano. Sentiamo direttamente le parole del grande maestro dell'architettura contemporanea:

Studiata sul crivello della ragione, l'urbanizzazione di una grande città fornisce soluzioni tanto pratiche quanto fortemente architettoniche. Esse nascono dall'analisi puramente teorica del problema; sconvolgono le nostre abitudini. Ma dopo qualche anno, la vita delle grandi città non è diventata insostenibile al punto da richiedere dei rimedi? L'uomo pensa teoreticamente, acquisisce certezze teoriche. Attraverso le teorie, si dà una linea di condotta, fissa dei principi fondamentali. Munito di una linea di condotta, forte dei suoi principi fondamentali, considera la fattispecie della vita pratica.

C'è, in Le Corbusier, una consapevolezza dei rapporti continui fra teoria e pratica: nell'atto di progettare e costruire non può che esserci una dimensione astratta, quella stessa che animava Leon Battista Alberti, con la sua concezione organicistica, per cui la città è fatta di edifici come il corpo umano è fatto di membra. C'è pure il progetto, destinato a restare tale, perché è pura teoria astratta come in Ferries – una fase meramente “ideale” che si risolve in se stessa; ma c'è pure la volontà di confrontarsi con la realtà. In altri termini, la città concreta non sarà mai una città ideale; anzi, quando cerca di arrivarci – di sovrapporre alla realtà un'armatura razionalizzante – produce oggetti forieri di infelicità e, al limite, diventa inabitabile.

Proprio come Metone, l'architetto ironizzato da Aristofane che voleva fare i cerchi quadrati, alcuni progettisti a noi contemporanei trasformano la loro attività in una narrazione razionalizzante. Essi danno vita ad elucubrazioni, in sé affascinanti – se non lo fossero non varrebbe la pena occuparsene – che lo rimangono finché restano pure avventure intellettuali; quando si prova a tradurle in realtà, rischiano di produrne una alquanto negativa o, nella migliore delle ipotesi, sono destinate a

cadere senza aver realizzato nessuna delle pulsioni che le avevano ispirate; ma può andare peggio, e allora si ritrovano, come per un malvagio incanto, a servire da ideologia per concrete pratiche di dominio, al servizio di poteri oppressivi, di natura politica ed economica.