

PERCORSI

Sociologia

I lettori che desiderano informarsi
sui libri e sull'insieme delle attività della
Società editrice il Mulino
possono consultare il sito Internet:

www.mulino.it

CAMMINARE LA CITTÀ

Manuale per la *flanêrie*

A CURA DI
GIAMPAOLO NUVOLATI

SOCIETÀ EDITRICE IL MULINO

Il volume è stato pubblicato grazie al cofinanziamento dell'area SCuDo (Servizi Culturali e Documentali) della Biblioteca dell'Università degli Studi di Milano-Bicocca

ISBN 978-88-15-39427-9

Copyright © 2025 by Società editrice il Mulino, Bologna. Tutti i diritti sono riservati. Nessuna parte di questa pubblicazione può essere fotocopiata, riprodotta, archiviata, memorizzata o trasmessa in qualsiasi forma o mezzo – elettronico, meccanico, reprografico, digitale – se non nei termini previsti dalla legge che tutela il Diritto d'Autore. Per altre informazioni si veda il sito **www.mulino.it/fotocopie**

Redazione e produzione: Edimill srl - www.edimill.it

INDICE

Introduzione. <i>Flânerie</i> ovvero l'arte del perdersi per esplorare la città, <i>di Giampaolo Nuvolati</i>	p. 7
PARTE PRIMA: <i>FLÂNERIE</i> COME SGUARDO MULTIDISCIPLINARE	
I. Guardare le architetture. La città, territorio «sacro» della <i>flânerie</i> , <i>di Marco Biraghi</i>	21
II. Guardare i luoghi. La relazione tra persone e spazio urbano, <i>di Luca Bottini</i>	35
III. Guardare le persone. Riconoscimenti, rispecchiamenti, trasformazioni, <i>di Monica Guerra</i>	47
IV. Guardare gli oggetti. Sui piccoli dettagli che raccontano la città, <i>di Vittorio Magnago Lampugnani</i>	61
V. Guardare le tracce della storia. (Ri)trovare, (ri)conoscere, <i>di Emanuele Morezzi e Alessia Zampini</i>	75
VI. Guardare i segni, sentire i suoni. Alcuni indizi geografici, <i>di Valeria Pecorelli</i>	89
VII. Guardare il <i>more-than-human</i> . Per una ecologia politica del quotidiano, <i>di Francesco Vergani</i>	103

VIII. Guardare dai margini. Una prospettiva di genere, *di Letizia Carrera* p. 115

PARTE SECONDA: GLI STRUMENTI PER LA FLÂNERIE
NEL QUARTIERE BICOCCA

IX. Prendere appunti. Riconoscere e utilizzare le tracce, *di Michela Bresciani* 131

X. Realizzare mappe. Segni per orientarsi nella complessità urbana, *di Michela Bresciani* 141

XI. Disegnare la città. Il *flâneur* si prende una pausa, *di Stefan Davidovici* 153

XII. Scattare foto. Reinterpretare il territorio attraverso le immagini, *di Giacomo Segantini* 161

XIII. Utilizzare la tecnologia. La città tra corpo, dati e *serendipity*, *di Monica Bernardi* 167

XIV. Rallentare il passo. La lentezza come pratica di conoscenza, *di Valentina Porcellana* 177

PARTE TERZA: FLÂNERIE E LETTERATURA

XV. Raccontare la città. Camminando tra le pagine, *di Davide Papotti* 187

Riferimenti bibliografici 203

Gli autori e le autrici 225

MARCO BIRAGHI

GUARDARE LE ARCHITETTURE
La città, territorio «sacro» della *flânerie*

1. *La percezione distratta e i «pescatori di perle»*

«L'architettura ha sempre fornito il prototipo di un'opera d'arte la cui ricezione avviene nella distrazione». Le notazioni di Benjamin in merito alla percezione degli edifici continuano a essere fondamentali anche a distanza di quasi un secolo da quando sono state formulate.

Delle costruzioni si fruisce in modo duplice: attraverso l'uso e attraverso la percezione. O, in termini più precisi: in modo tattico e in modo ottico. [...] La fruizione tattica non avviene tanto sul piano dell'attenzione quanto su quello dell'abitudine. Nei confronti dell'architettura, anzi, quest'ultima determina ampiamente perfino la ricezione ottica. Anch'essa, in sé, avviene molto meno attraverso un'attenta osservazione che non attraverso sguardi occasionali [Benjamin 1966, 45].

Si potrebbe supporre – sulla base di queste considerazioni – che in un'epoca come la nostra, in cui la capacità di mantenere la concentrazione su qualsiasi cosa si è ridotta a livelli vertiginosi, un comparto come quello dell'architettura possa uscirne in qualche modo avvantaggiato, o almeno non danneggiato quanto lo sono ad esempio quello della letteratura o del cinema. In realtà, la labilità dell'attenzione contemporanea pare non aver favorito in alcun modo l'architettura, per la semplice ragione che essa – a cui già ai tempi di Benjamin si dedicavano soltanto sguardi distratti – sembra oggi essere uscita del tutto dalla sfera della percezione comune. Ciò naturalmente non vuol dire che abbia cessato di esistere. Per i *flâneurs* odierni (peraltro completamente ignari di esserlo, quantomeno in questa accezione) la città e i suoi edifici costituiscono il semplice *sfondo* dello schermo dello smartphone che magnetizza il loro sguardo, e su cui scorrono post e reel a

getto continuo. Ed è qui forse, sullo sfondo del videoclip del trapper di turno, o di un inseguimento senza fine di *Subway Surfers* (attualissimo metodo per placare/alimentare la propria sete di *brain rot*), che può farsi largo alla loro coscienza la percezione di qualche edificio: nella gran parte dei casi, carcasse abbandonate di brutale cemento armato o anonimi volumi che fiancheggiano interminabili binari ferroviari. In tutti i casi, come detto, *lo sfondo di uno sfondo*.

Ma in realtà, si potrebbe eccepire, gli odierni «viandanti» dotati di cuffie alle orecchie e di smartphone in mano, non sono niente affatto *flâneurs*: e ciò proprio in ragione della loro disattenzione e della fretta con la quale sono ansiosi di arrivare alla «meta»; ch'è proprio quanto i veri *flâneurs non* vogliono raggiungere. Per Benjamin [1962, 107-108] «va da sé» che la strada nella quale il *flâneur*/la *flâneuse* «si stabilisce» (verbo che già da sé solo basterebbe a indicare la condizione di «non transitorietà») «non lo porta in nessun luogo». Quello dei *flâneurs* è dunque un camminare senza una meta, ma non per questo senza uno scopo: «Chi cammina a lungo per le strade senza meta viene colto da un'ebbrezza. A ogni passo l'andatura acquista una forza crescente; la seduzione dei negozi, dei *bistrot*, delle donne sorridenti diminuisce sempre più e sempre più irresistibile si fa, invece, il magnetismo del prossimo angolo di strada, di una macchia lontana di foglie, del nome di una strada» [Benjamin 1986, 544]. Ciò che li sé-duce con la maggior veemenza è qualcosa in apparenza di scarsa importanza, quasi privo di sostanza, ma che in realtà è assai più importante e sostanziale delle «cose» materiali, tangibili. Emblematico per Benjamin, da questo punto di vista, è che la città si trasformi – agli occhi dei *flâneurs* – in «paesaggio», ossia non in questa o quella «cosa» bensì nella loro impalpabile (perché intangibile) *somma*. E «se è vero che la città è il vero e proprio territorio sacro della *flânerie*» [*ibidem*, 549], si tratta indubitatilmente di un «paesaggio urbano».

Ma vi è un altro «elemento» la cui attrazione esercita una forza irresistibile sui *flâneurs*: «La strada conduce il *flâneur* in un tempo scomparso. Per lui ogni strada è scomparsa» [*ibidem*, 543], ovvero – assieme – accidentata, non

lineare, e in discesa verso «un passato» che non è tuttavia «il passato suo proprio, privato». Camminando nel modo in cui gli/le è proprio, come un «sognatore ozioso» (suo vero tratto *essenziale*, per Benjamin!), il *flâneur*/la *flâneuse* viaggia all'indietro nel tempo, riscopre dimensioni dimenticate. Mentre con tutta evidenza, la gran parte degli odierni distratti «viandanti» non si distacca mai dal presente: completamente sordi nei confronti del passato, tanto quanto incapaci di «vedere»/immaginare il futuro.

Per i pochi *flâneurs* d'altri tempi che ancora resistono e continuano a calcare le strade con il loro passo ozioso, invece, la città ha da offrire qua e là qualche perla. Non si tratta, con ogni probabilità – se i *flâneurs* sono davvero tali – di quelle «perle» che brillano delle luci più fulgide, cioè a dire di quegli edifici che cercano di attrarre gli sguardi con gli espedienti del marketing contemporaneo; piuttosto di «gioielli» meno appariscenti, se non addirittura sommessi: edifici taciturni, che hanno da offrire dettagli celati nell'angolo più nascosto di una facciata, oppure ordinate sequenze di aperture che scandiscono il rapporto con la strada; o, ancora, cortili verdeggianti e ombrosi in cui gli elementi naturali paiono fondersi con i materiali da costruzione. Per chi riesca a coglierle sia pur per la durata di un'occhiata fuggevole (perché, nonostante l'assoluta mancanza di fretta, la *flânerie* si «consuma» sempre e comunque in una metropoli), queste visioni costituiscono un dono prezioso. Ogni città ne ha in dote un certo numero, variabile sulla base della sensibilità individuale, della curiosità e della capacità di scovarle. Difficile – e forse addirittura impossibile – redigerne un «inventario»: troppa parte vi hanno qui il gusto soggettivo, l'umore momentaneo, le condizioni meteorologiche. Unicamente, si potrebbe congetturare che, nella gran parte dei casi, non siano tanto gli edifici firmati da celebrati architetti a «catturare» l'attenzione di chi si abbandoni al piacere della *flânerie*, quanto piuttosto quegli edifici – a un'indagine superficiale «privi» di autore – che siano però capaci di «colpirne» l'occhio, di avvinerlo a sé, per una ragione o per l'altra.

Rimane il fatto comunque che – come nota ancora una volta Benjamin – «il *flâneur* si sente attratto da [...] co-

struzioni «di cattivo gusto, ordinarie» quali, in particolar modo, «stazioni, padiglioni, grandi magazzini» [*ibidem*, 590]. Sull'ordinarietà di questi ultimi non vi è nulla da opporre; in quanto al «cattivo gusto», invece, si potrebbe obiettare che quello riportato da Benjamin è un giudizio di Sigfried Giedion risalente al 1928, viziato dal fatto di identificare in tali edifici una incongrua mescolanza di linguaggio della tecnica e di «incrostazioni storiciste», aspetto che – trascorso quasi un secolo – su un gusto odierno produce un effetto totalmente diverso [Giedion 2022].

Più che stazioni ferroviarie o grandi magazzini, che non sono ormai affatto una «novità», e che anzi permangono sostanzialmente uguali a sé stessi, i *flâneurs* dei nostri giorni hanno a loro disposizione un enorme numero di padiglioni che «spuntano» dall'oggi al domani e che per la durata di pochi giorni punteggiano gli spazi pubblici delle città (fig. 1.1). Nessuna «sirena» commerciale richiama a loro i *flâneurs*; casomai – e del tutto all'opposto – l'incanto che produce la stessa provvisorietà di tali padiglioni, quell'inconfondibile «sentore» che li avvolge: il destino *certissimo* di una «dipartita» precoce dal quale sono segnati, e che fa di loro l'involontario emblema di una caducità tanto più ineluttabile quanto più chiassosi e festosi ne sono le forme e i colori. Sui *flâneurs* – si può ritenere – la visione di questi fenomeni effimeri agisce come un potente contravveleno nei confronti di tutte le inevitabili ed «etern» brutture che ogni giorno sono costretti a incontrare lungo i loro labirintici percorsi.

2. La «*flânerie*» nell'epoca dell'«*accelerazione del mondo*»

Vi è poi un'altra «questione» che non si può evitare di affrontare occupandosi del rapporto tra *flânerie* e architettura/città: il ruolo che in tale rapporto riveste l'evoluzione tecnica, modificando inevitabilmente la percezione. Ne parla con piena cognizione di causa Peter Behrens, artista e architetto tedesco attivo tra inizio Novecento e anni Quaranta, impegnato – tra le altre cose – nella progettazione

degli edifici industriali dell'AEG (Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft), l'azienda elettrica fondata nell'ultimo scorcio del XIX secolo da Emil Rathenau [Anderson 2002]. Scrive Behrens al proposito:

La tecnica, alla quale riconosciamo un alto valore anche per l'arte, si mostrerà fertile in senso culturale solo quando riuscirà a conformarsi con quelle cose che noi oggi non individuiamo ancora ma percepiamo intuitivamente e che, in rapporto all'azione da esse prodotta, definiamo con il termine ritmo. L'elemento musicale, il puro ritmo, è infatti un momento essenziale nel processo di donazione della forma artistica. La ritmica è in sostanza tempo, cioè una misura del movimento. E difatti il nostro tempo ha un ritmo di vita diverso da quello delle epoche trascorse [Behrens 1979, 117].

Ciò che le considerazioni di Behrens colgono con grande chiarezza è la sempre maggiore «accelerazione» a cui sono sottoposti tutti i fenomeni con il progredire della tecnica, comportando di conseguenza modificazioni profonde nel rapporto tra percezione e «scena fissa» urbana. Scrive ancora Behrens:

Si è impossessata di noi una fretta che non tollera l'ozio e che ci impedisce di indugiare nel dettaglio. Quando percorriamo a tutta velocità, a bordo di una vettura, le strade di una metropoli, non riusciamo più a cogliere i particolari di un edificio e, in misura maggiore, le immagini che vediamo dal finestrino di un treno in corsa, sfrecciando via in rapida successione, agiscono su di noi solo per il loro contorno e profilo. I singoli edifici non ci parlano più. A questo modo di considerare il mondo circostante che è già diventato in noi un'abitudine permanente, corrisponde solo un'architettura che presenti superfici il più possibile immobili e compatte, che per il fatto di essere completamente lisce non offrono ostacoli. Se bisogna mettere in rilievo qualcosa di particolare, ciò deve essere collocato in corrispondenza del punto d'arrivo della nostra direzione di movimento. Una distribuzione per grandi superfici, una contrapposizione facile da cogliere di elementi sporgenti e di superfici molto ampie, o l'allineamento regolare di particolari necessari, che li faccia pervenire nuovamente a una comune unità, sono le soluzioni che si impongono [*ibidem*, 118].

Quanto consegue immediatamente dall'aumentata velocità di tutte le cose (da notare che, quando Behrens scrive – nel 1910 –, lo sfrecciare «a tutta velocità» di un'automobile corrisponde più o meno a 30 km all'ora, come attesta anche Robert Musil nell'*Uomo senza qualità* [1972]), è la riduzione – e addirittura l'annullamento del tutto – di qualsiasi elemento decorativo «fine», visibile esclusivamente mediante una contemplazione statica e preferibilmente ravvicinata. Sopravvivono soltanto gli elementi più grandi e vistosi, che nella migliore delle ipotesi si devono ripetere ritmicamente in modo tale da farsi largo in una percezione alla quale altrimenti rischierebbero di sfuggire.

Da quanto detto appare evidente come «accelerazione del mondo» e progresso della tecnica in senso più generale siano nemici giurati della *flânerie*. Il che naturalmente non comporta la scomparsa automatica di chi vi si dedica; ne fa tuttavia, se non una «razza in via di estinzione», una categoria del tutto peculiare, precisa, al privilegio della cui appartenenza non basta una semplice – ma non per questo banale – propensione per un «ozio dinamico». D'altronde, non doveva essere molto diverso ai tempi di Benjamin; né quello della *flânerie* è mai stato – e tantomeno sarà – un fenomeno di massa.

A riprova di tale affermazione potrebbe essere portata la pratica della «deriva», attuata tra fine anni Cinquanta e fine anni Sessanta dal ristretto gruppo di persone circolante intorno alla rivista «Internationale Situationniste». Pur essendo definita dai situazionisti una «tecnica di passaggio frettoloso attraverso vari ambienti» [Debord 1994, 13], la deriva può essere in qualche modo assimilata alla *flânerie*, quantomeno nelle sue conseguenze. Si legga quanto ne scrive Gilles Ivain nel primo numero della rivista: «Nelle città ci annoiamo, non c'è più il tempio del sole. Tra le gambe delle passanti i dadaisti avrebbero voluto trovare una chiave a stella, e i surrealisti una coppa di cristallo, tutto questo è perduto. [...] Ci annoiamo nelle città, bisogna faticare molto per scoprire ancora dei misteri sui cartelli della pubblica via, ultimo stadio dell'umorismo e della poesia» [Ivain 1994, 15]. Nella Parigi della fine degli anni Cinquanta è ormai diventato difficile avere quelle «sorpresa» e compiere quelle

«scoperte» che ancora si potevano ottenere nella Parigi dell'epoca di Baudelaire, alla metà dell'Ottocento, e persino in quella dell'epoca in cui Benjamin vi soggiornava, a partire dai primi anni Trenta. E tuttavia, non *tutto* è perduto, per chi sappia esercitare l'«arte» di smarrirsi nella grande città (si rammenti: «Non sapersi orientare in una città non vuol dire molto. Ma smarrirsi in essa, come ci si smarrisce in una foresta, è una cosa tutta da imparare» [Benjamin 1973, 9]). E qui vale la pena ascoltare ancora la «voce» dei situazionisti:

Tutte le città sono geologiche e non si possono fare quattro passi senza incontrare dei fantasmi, armati di tutto il prestigio delle loro leggende. Noi ci evolviamo in un paesaggio *chiuso*, i cui punti di riferimento ci riportano irrimediabilmente verso il passato. Alcuni angoli *mobili*, certe prospettive *fuggevoli* ci permettono di intravedere concezioni originali dello spazio, ma questa visione resta frammentaria. Bisogna cercarla nei luoghi magici dei racconti popolari e degli scritti surrealisti: castelli, mura interminabili, piccoli bar dimenticati, caverna del mammut, specchi dei casinò. Queste immagini sorpassate conservano un potere catalizzatore, ma è quasi impossibile utilizzarle in un *urbanismo simbolico* senza ringiovanirle, caricandole di un nuovo significato [Debord 1994, 15].

3. *Esperienze vissute*

Per chi sia disposto a vagabondare per la città senza l'ansia di dovervi trovare a ogni costo qualcosa di «utile», dunque, la città può rappresentare ancora un interessante terreno di «caccia». Ciò nonostante, che le città contemporanee siano sempre meno «ospitali» nei confronti di chi voglia *flâner* appare un «dato» difficilmente controvertibile. Per questo, volendo rinvenire esemplificazioni dello speciale rapporto che chi la pratica istituisce con particolari edifici – ed essendo tale rapporto, come detto, eminentemente *soggettivo* –, non resta che risalire all'indietro le «correnti» della memoria individuale, ritornare a momenti in cui chi scrive praticava *flânerie* non ancora filtrate dalla piena coscienza di che cosa queste significassero.

La prima «esperienza vissuta» risale al 1964, anno in cui apriva i battenti la XIII Triennale di Milano al Palazzo dell'Arte, ai margini del Parco Sempione. Per chi in quel momento non aveva ancora 5 anni, non poteva trattarsi per ovvie ragioni di una *flânerie* «spontanea», vale a dire autonoma. Condotta alla Triennale dai miei genitori, ero rimasto impressionato dal ponte di ferro che scalcava la strada ed entrava direttamente al primo piano del Palazzo dell'Arte. Non sapevo, allora, che quel ponte a sezione triangolare che poggiava su elementari piloni era stato progettato da Aldo Rossi e Luca Meda, né che la mostra dedicata al *Tempo libero* che mi aveva molto divertito visitare era frutto della collaborazione tra Vittorio Gregotti, Umberto Eco, Furio Colombo, Gae Aulenti, Carlo Aymonino e molti altri ancora [AA.VV. 1964; Gregotti 2005; Ferlenga 1999]. Ma il punto non è questo. Il punto è che negli anni seguenti, ogni volta che mi è capitato di ripassare davanti alla Triennale – anche nelle mie prime passeggiate solitarie da ragazzino – ho sempre cercato «quel» ponte, che la memoria mi restituiva nelle forme e nei colori di un gioco infantile; «quel» ponte con cui mi ero intrattenuto anni prima, e che – per quanto mi riguardava – *doveva* continuare a essere lì; «quel» ponte che ritenevo mi appartenesse non meno di quanto ritenevo appartenesse a «quel» luogo. Ed è stato soltanto parecchi anni più tardi che nelle mie *flâneries* solitarie ho dovuto prendere atto della sua inesorabile, e ciò nondimeno inesplicabile, scomparsa.

La seconda «esperienza vissuta» ha una datazione più incerta, ma risale anch'essa agli anni nei quali, seduto sui sedili posteriori dell'automobile paterna, insieme ai miei genitori e a mio fratello andavo a fare visita ai nonni. Per ragioni che non ho mai pienamente compreso, né a dire la verità mai realmente indagato, mio padre, per compiere il tragitto che da casa nostra conduceva a casa dei nonni, imboccava – a volte – una minuscola viuzza, una sorta di vicolo all'epoca forse neppure asfaltato, e sicuramente strettissimo. Lo si sarebbe detto una scorciatoia, non fosse stato che la sua percorrenza era così breve da non far certo guadagnare molto tempo a transitare di lì. Forse vi

era qualche utilità nel percorrerla che però mi sfuggiva; o forse semplicemente a mio padre piaceva quel vicolo. Sicuramente a me piaceva moltissimo, per due ragioni tra di loro antitetiche: il vicolo si chiamava – e tuttora si chiama – Strada della Carità, un nome per me suggestivo perché mi evocava qualcosa di misero (interpretavo quella carità non nel senso dell'amore compassionevole, quanto piuttosto in quello dell'elemosina che si elargisce ai poveri; elemosina che mi pareva che quella vietta così male in arnese richiamasse perfettamente). Inoltre, sul medesimo vicolo affacciava – insieme a più comuni case a schiera milanesi alte tre piani – quella che a me pareva una sontuosissima villa: in realtà si trattava – e tuttora si tratta – di una normalissima casa unifamiliare a due piani con giardino; una casa «moderna», nella prospettiva di allora, rivestita di piastrelle di maiolica azzurra. Che cosa la rendesse tanto speciale ai miei occhi non è facile dirlo: probabilmente era la combinazione tra l'aspetto spiccatamente «marittimo» della casa (o almeno, così doveva apparire a me, abituato a edifici ben più tristemente urbani) e la sua collocazione in quella posizione che io giudicavo a dir poco «incongrua». Nei fuggevoli istanti in cui si consumava il passaggio lungo la Strada della Carità (chissà poi perché chiamare Strada quel moncone di via, in una città come Milano dove oltretutto quasi non esistono Strade?) i miei occhi cercavano di afferrare ogni volta qualche dettaglio aggiuntivo di quella «favolosa» dimora, mentre la mia mente compiva viaggi immaginari volti a intendere chi mai vi abitasse e in quale modo vi potesse mai vivere: una prospettiva, quest'ultima, che mi sembrava addirittura al di là di ogni umana immaginazione.

Un'esperienza del genere, certo, si può ritenere abbia poco a che fare con la *flânerie*: non camminavo con le mie gambe per le vie cittadine, e tantomeno in una disposizione d'animo oziosa. E tuttavia, vi è un elemento che me la fa ricondurre proprio a essa: come un consumato *flâneur*, anelavo a ripassare dalla Strada della Carità per il puro piacere di farlo, lontano da qualsiasi mira concreta, da qualsiasi «vantaggio» che non fosse quello del senso di «ebbrezza» che l'esservi mi conferiva ogni volta; una voluttà fisica, cor-

porea, che già la sola prospettiva di «ricongiungermi» con quella casa che mi faceva sognare mi dava; e al tempo stesso, però, anche la sensazione che tutto questo fosse «voluto» dal fato, e nient' affatto da decisioni paterne: che quell' incontro cioè fosse ogni volta «fatale», così come chiusi all' interno di un labirinto si potrebbe ritenere «fatale» ritrovarsi per l' ennesima volta in un certo punto di un siffatto spazio insolubile. Coticché, il prossimo incontro con la Strada della Carità e con la casa, nella mia percezione, aveva qualcosa di casuale, come se a sospingermi a esse fosse un vento bizzarro, o fossero le onde di un mare della cui esistenza in città proprio quel luogo sembrava costituire un indizio.

La terza «esperienza vissuta» è assai più «recente», riferendosi al periodo nel quale – poco più che trentenne – affrontavo le mie prime prove come docente a contratto all' Università degli Studi di Genova. Il programma prevedeva una lezione al martedì pomeriggio, e una seconda lezione al mercoledì mattina molto presto, ciò che mi «donava» un tardo pomeriggio e una serata liberi, che io spendevo pressoché interamente per esplorare la città. «Esplorare», dico, e non visitare, giacché non vi era, nei percorsi che tracciavo lungo i carrugi del centro storico e tra le più ampie e ordinate piazze e strade della città ottocentesca, alcun metodo o «programma»: si trattava piuttosto di perlustrazioni in cui non di rado finivo letteralmente col perdermi, salvo poi ritrovarmi senza alcuna cognizione di come vi fossi riuscito. La sensazione, suffragata dalle ripetute sperimentazioni sul campo, era quella di penetrare in una sorta di *terra incognita*, della quale facevo via via sempre nuove scoperte che – per me milanese, poco avvezzo agli improvvisi mutamenti di scenario ligustici – costituivano anche sempre nuove sorprese. Da tali avventurose esplorazioni – *flâneries* in piena regola, oserei dire in questo caso, con tanto di opportune «immersioni» in un remoto passato – tornavo con il treno a Milano carico di impressioni e d'immagini che, a volte già nello stesso scompartimento in cui mi trovavo, cercavo di trasporre in parole. Per rendere l'idea di questi tentativi non trovo espediente migliore che sceglierne uno tra quelli che, qualche anno più tardi, ho pubblicato in un piccolo

libro [Biraghi 1995]: *Piazza dei Macelli di Soziglia* (fig. 1.2). Il turista inaccorto che, svolta dopo svolta, si sia sospinto sin qui, potrebbe credersi finito nel Palazzo di Cnosso. E in effetti, il fitto intreccio di corridoi e scalinate, intercalati dal succedersi di stanze che ancora ci si ostina a chiamare piazze, non potrebbe desiderare nome diverso da quello con cui gli antichi minoici sembra indicassero il luogo dominato dalla *labrys*, l'ascia bipenne cretese. Che poi tale ascia sia da mettersi in connessione con il simbolo delle corna taurine non smentisce e anzi fortifica la prima impressione: giacché all'imboccatura della via dei Macelli di Soziglia teste di toro e bucrani fanno bella mostra di sé incisi su paraste di pietre affrontate. In quale regno conduca tale cunicolo ove il dio Aides domina su Helios appare a questo punto affatto evidente; ma a chi ancora nutrisse dei dubbi in proposito non resterà che seguire il filo rosso che unisce, nel breve spazio di questo tratto di via, non meno di otto stazioni sacrificali: are marmoree d'immolazione che espongono come trofei penzolanti animali squartati e sanguinolenti, dei quali ama cibarsi l'insaziabile sovrano. Ma ecco il malcapitato Teseo ormai sulla soglia, ormai prossimo al centro, al punto a cui tutto converge e da cui tutto si diparte: la quadrilatera sala del trono, il *locus tremendum* del Minotauro. Il quale, sbaglierebbe chi pensasse di trovarselo innanzi: ché infatti, se pure esiste, non si mostra mai tuttavia in carne e ossa, bensì esercita il proprio potere, si potrebbe quasi dire, per interposta persona. Quanto tale potere sia sordido e turpe lo dice tutto intero il nome Soziglia: demone, spirito o emanazione reale alla cui parola qua attorno ogni cosa si adegua. E tuttavia, ancor più che feroci, sono restrittive le sue imposizioni: così, fra tutte le piazze di Genova, piazza dei Macelli di Soziglia è quella più di ogni altra tiranna di spazio; ciò che in questa città obliqua, conficcata a forza tra i monti e il mare, vale più dell'oro, qui non ammonta in totale che a pochi spiccioli. Mentre c'è da giurare che al di sopra delle rabberciate tettoie di legno, si nascondano favolosi tesori. Ma sarebbe troppo facile intravedervi avarizia: il fatto è che la setta sacerdotale in camice bianco, devota al mostruoso signore del luogo già dal Trecento, ha voluto fare

del cuore della sua reggia un *sancta sanctorum*, tempietto quadrato al quale nessun altro che non sia addetto al sacro macello ha il diritto di officiare. Per questo, entro il bianco *témenos* scandito da archi più o meno ciechi di ordine composito, accanto ai cadaveri di animali terrestri, sopra i ferali banchetti sono ammessi soltanto gli animali marini: rituale d'offerta insistentemente reiterato, che per densità più che per varietà non ha forse pari in Europa. Del resto non è forse Minosse, che di questa è la prole, che al vasto Oceano spetta il privilegio di avere per nonno? Quando infine voglia lasciare questo campo vuoto e sconnesso del metà umano e metà taurino, il turista inaccorto si avvede di quanto difficile sia ritrovare il bandolo della matassa. E saranno proprio le Arianne a riguadagnargli l'uscita: non prima però di averlo iniziato alla danza. A sue spese, naturalmente».



FIG. 1.1. Piazza Gae Aulenti, Milano (2025).



FIG. 1.2. Piazza dei Macelli di Soziglia, Genova (2024).

