

Spazi senzienti e turbamenti urbani.

Esperienza della città e nascita dell'estetica

di Pina De Luca

Una disciplina indisciplinata

Luigi Russo ha dedicato larga parte della sua riflessione a indagare la complessità delle questioni che, nel Settecento, ha condotto alla nascita dell'estetica e di questa ha fatto una disciplina con un suo statuto e una sua fisionomia. Una fisionomia, quella dell'estetica, non unitaria e compatta, piuttosto composita, multipla, stratificata giacché a renderla tale era il convergere e saldarsi in essa d'istanze teoriche diverse, di diverse tradizioni e diversi afflussi di pensiero. A lavorarla, poi, imprimendogli il suo marchio, aveva concorso lo spirito del tempo con le sue inquietudini, i suoi fermenti, i suoi interrogativi che premevano affinché di loro fosse data ragione ed elaborato il senso.

Riflettere sul *da dove* dell'estetica ha così significato per Russo rintracciare la molteplicità dei fili che, intrecciandosi fra loro, avevano dato vita a quella trama complessa e plurale che faceva dell'estetica la *scienza della conoscenza sensibile*, ossia *scienza* per la quale la sensibilità smette di essere *inganno* e diviene una forma specifica di conoscenza. Conoscenza doveva ritenersi, infatti, quella a cui dava accesso i sensi con la loro capacità di penetrare la densità opaca del reale e darvi espressione, come lo era quella dell'immaginazione che coglieva i possibili del mondo e vi dava corpo nell'opera e lo era ancora quella della passione che dava voce e parola ai recessi dell'io e ne diceva i moti contraddittori.

Il secolo dei lumi e della ragione trionfante diveniva così anche il secolo che esplorava e teorizzava il potere di conoscenza della sensibilità¹ e nell'affiancare, e insieme coniugarle, ragione e sensibilità esso scandiva una nuova fase del moderno per la quale centralità della ragione non significherà negazione di sentimento, passione, emozione ma necessità di aprirsi a essi, di lasciarsene ir-

¹ Si veda di L. Russo, *Notte di luce. Il Settecento e la nascita dell'estetica*, in Id., *Verso la Neoestetica. Un pellegrinaggio disciplinare*, "Aesthetica Preprint. Supplementa", n. 30, 2013.

rorare comprendendone l'intimo movimento. Come pure centralità della ragione non significherà la rigida recinzione del mondo, piuttosto spinta ad addentrarsi nei suoi punti sfrangiati, a percorrerne il chiasma, ad avventurarsi nelle sue opacità ed esperirli producendone il sapere.

Una celebre metafora kantiana dice della terra da noi abitata come di "un'isola, chiusa dalla sua stessa natura entro confini immutabili", a circondarla è un "oceano tempestoso, impero proprio delle apparenze, dove nebbie grosse e ghiacci prossimi a liquefarsi, danno a ogni istante l'illusione di nuove terre"². È perciò necessario, avverte Kant, che i "confini" dell'isola non siano violati e che ogni forma di esperienza avvenga rimanendo *dentro* i suoi "confini". Ma, poi, nei *Prolegomeni* afferma che se i "confini" sono "negazioni che affettano una grandezza in quanto non ha completezza assoluta", i limiti, invece, "presuppongono sempre uno spazio, che si trova fuori di un determinato luogo e lo racchiude"³. Il compito dell'estetica sarà proprio quello di consumare la forza d'interdizione dei "confini" di modo che i "confini" possano essere pensati ed esperiti come "limiti" e questi come *soglia*, come punti, cioè, di attraversamento e non di arresto. Se questo sarà il *rivolgimento* che l'estetica produrrà⁴, la conseguenza sarà un altro modo di abitare il mondo giacché da poter essere abitati saranno *anche* i suoi bordi frastagliati, saranno *anche* l'insicurezza e la precarietà di questi, saranno *anche* le sue zone d'ombra e i suoi eccessi.

Su questi punti imprecisi e sfuggenti si spingeranno, poi, le figure di Friedrich e il loro sostarvi è già modo di esperire *sulla* soglia i fermenti dell'*oltre*, di *sentirne* la pressione e i fremiti e, *sentendoli*, saperne come densità del *qui*, come sua inaudita spazialità. La soglia stessa è, quindi, nelle opere di Friedrich un punto insicuro, sostarvi è già volgere le spalle al noto dell'"isola" e percepire, esponendovisi, i segni dell'ignoto. In tal senso è soglia lo scoglio su cui sostano i due uomini in *Luna nascente sul mare*: lo scoglio non è più terra e non è ancora mare, bensì indeterminatezza di entrambi, possibilità

² I. Kant, *Critica della ragion pura*, tr. it. di G. Gentile e G. Lombardo Radice, vol. I, Laterza, Bari 1966, p. 243. Lo svolgersi della metafora dell'isola nell'opera di Kant è ricostruito da R. Bodei in *Scomposizioni*, Einaudi, Torino 1987, In particolare si veda il capitolo "L'ignoto e i limiti". Ancora di Bodei sulla questione del limite si veda *Limite*, il Mulino, Bologna 2016.

³ I. Kant, *Prolegomeni di ogni futura metafisica*, tr. it. di P. Carabellese, intr. di R. Assunto, Laterza, Bari 1970, p.160.

⁴ È stato osservato da Faggiotto in un saggio non recente che "confini" e "limiti" non rimandano in Kant "a due diverse situazioni oggettive, ma a due diverse situazioni soggettive" perciò la loro differenza non consiste in una "condizione oggettiva", piuttosto nella consapevolezza che se ne ha. I limiti, afferma perciò Faggiotto, "sono gli stessi confini consaputi come tali" (P. Faggiotto, "Limiti e confini della conoscenza umana secondo Kant. Commento al paragrafo 57 dei *Prolegomeni*", in *Verifiche*, XV, n. 3, 1986).

dell'uno e dell'altro. E ancora, nelle *Bianche scogliere di Rugen* il bianco rende la scogliera un *non dove*, uno spazio di sospensione *fra* mare e terra che toglie consistenza allo *stare* senza divenire azzardo del mare. Se in queste opere il limite che abitano le figure è sempre quello che separa/congiunge terra e mare, in *Due sorelle sul terrazzo* il limite su cui le due donne sostano è la balaustra che separa/congiunge la casa e una città, Pietroburgo. E, mentre in un olio del '22, la donna che sosta presso la finestra, pur volgendo le spalle alla casa, alla casa, comunque, mostra solidamente di appartenere, ciò non accade in *Due sorelle sul terrazzo*. Qui non vi è più traccia di una rassicurante intimità di casa e le due figure di donna sono esposte senza cautela al *fuori* della città. Questa appare avvolta nella luce rossa del tramonto ed è luce che toglie determinatezza alle cose e tutto si dà in una continuità indistinta che comprende e con-fonde in un *unico* – un *ni-ente* – elementi disparati: edifici, chiese, alberi di velieri. E qui la presenza incongrua dei velieri quasi farebbe pensare a un improvviso irrompere del mare nel cuore stesso della città e con ciò al venir meno del carattere compatto e ordinato della città. Nella tela di Friedrich sembrano così scorgersi quei segni che, maturando, faranno della città non il *sicuramente terra*, ma uno *spazio misto* perché segnato dall'agire imprevedibile e minaccioso dell'ignoto⁵ di cui la città finirà per essere la declinazione moderna. Abitare la città sarà allora – e a quanto l'opera sembra alludere – abitare anche i segni di caos che l'attraversano, sarà subirne gli effetti striscianti e lo sconvolgimento sensoriale che ne deriva.

Ad annunciarsi nell'opera di Friedrich è, dunque, *la moderna esperienza del limite*, quella che si dà *dentro* l'"isola" e in quello specifico spazio dell'"isola" che è la città. Una città che sempre più va dismettendo i caratteri ereditati dalla *polis* – ordine, simmetria, armonia delle parti – giacché il *fuori*, da cui fin qui aveva costituito riparo e difesa, ha iniziato a infiltrarvi e a depositarvi i suoi segni. L'esperienza urbana del limite sarà così l'esperienza del divenire indifferente *nella* città della differenza fra *dentro* e *fuori* e, quindi, dell'indeterminatezza e del disordine che ne derivano. Essa sarà perciò anche esperienza di movimenti imprevedibili, senza certezza e senza durata che continuamente mutano e continuamente altri se

⁵ Kant, meditando sul terremoto che nel '55 sconvolse Lisbona, dovette ammettere che il "terreno" su cui "abitiamo tranquilli" a volte accade "sia scosso dalle fondamenta" (I. Kant, *Scritti sui terremoti*, a cura di P. Manganaro, 10/17, Salerno 1984, p. 11) e allora sappiamo che "la sventura si nasconde anche sotto i nostri piedi" (*ibid.*) che infido e malsicuro non è solo il mare che circonda l'isola, ma l'ignoto da cui essa poneva a riparo le appartiene, è l'isola stessa.

ne affermano⁶. Se ciò sarà fonte d'inquietudine e disorientamento, sarà pure ciò che farà accedere – lo mostrerà compiutamente Baudelaire – a una nuova dimensione del sentire – il *sentire metropolitano* – per la quale i sensi si fanno più acuti, più affilati e penetranti, apprendono a essere porosi, mobili, sinestetici e sentire diviene sentire nella contemporaneità di tutti i sensi, nel loro scambiarsi e intrecciarsi.

Indagare tali processi al loro apparire e la molteplicità di elementi che vi concorrono, pensare l'*assoluta novità* dei loro esiti ed elaborarne il senso contraddittorio e plurale sarà il compito dell'estetica, ciò che farà dell'estetica un *pensiero del moderno* e del *moderno abitare il mondo* in quella sua specialissima forma che è la città.

In viaggio

Il viaggio⁷ sarà il modo privilegiato di esperire i bordi sfrangiati del mondo, di tastarne i possibili, di lasciarsi investire dalle sue eccedenze, di addentrarsi nelle sue ombre e così scoprire che sconosciuta e imprevedibile è l'"isola" stessa⁸. Azzardo e pratica dell'ignoto diverrà, allora, il viaggio, sarà quest'ultimo un modo di *osare* l'ignoto e *osandolo* di lasciare che gli assetti consolidati dell'io, le sue abitudini di pensiero, il suo stesso stare al mondo ne siano destabilizzati. Assecondare tale destabilizzazione vorrà dire anche imparare ad ascoltare la lingua frammentata del corpo, affidarsi al potere di conoscenza di questo e, dandogli espressione, far essere sapere – un sapere di nuovo genere – il proprio *sentirsi sentire*. Ciò significherà esporsi senza cautele al trauma sensoriale che *altri* luoghi, *altre* genti, *altri* stili di vita procureranno⁹ e, patendolo fino in fondo tale trauma, pervenire a una nuova ampiezza dell'io.

Sarà coltivando simili propositi che Goethe intraprenderà il suo viaggio in Italia:

⁶ Osserva E. Severino (*Tecnica e architettura*, Cortina, Milano 2003, p. 92) che "nella città fortificata gli abitanti non si muovono veramente, perché i loro movimenti sono già stabiliti in anticipo, e una volta per tutte, dalla configurazione architettonica dello spazio".

⁷ "Fu il diciottesimo secolo – nota Giuliana Bruno (*Atlante delle emozioni* tr. it. di M. Nadotti, Bruno Mondadori, Milano 2002, pp. 180-181) – a dare impulso all'idea che il moto e il viaggio amplino il nostro universo percettivo. Al movimento si aspirava come a una forma di stimolazione fisica, e le sensazioni erano alla base di questo impulso geografico. La geografia diviene esperienza del 'senso' del luogo e dello spazio senziente".

⁸ Scrive Elio Franzini (*L'estetica del Settecento*, il Mulino, Bologna 1995, p. 39) a questo proposito: "Il viaggio è la prima esperienza del limite a cui si sottopone, all'inizio del settecento, la cultura europea, incerta sul senso della storia di fronte alla varietà della natura".

⁹ Se scopo del *viandante* holderliano è la ricerca della "Bellezza" che appaga e ristora, in suo luogo il viaggio gli rivelerà una "natura con scherzi": "la montagna riarsa" che "fuggiva come uno scheletro vagante", "tremendi ghiacciai" che "torreggiavano riversi l'uno sull'altro" (F. Hölderlin, "Il viandante", in *Poesie*, a cura di L. Reitani, Mondadori, Milano 2001, p. 655).

Quello che ora mi sta a cuore è arricchirmi di quelle impressioni sensibili che non danno né i libri né i quadri. Importante per me è prendere interesse per ciò che ancora si agita nel mondo, di mettere alla prova il mio spirito di osservazione, d'esaminare fino a qual punto arrivino la mia scienza e la mia cultura, d'esser sicuro che il mio occhio è lucido, limpido e puro¹⁰.

E, attraverso ciò, “imparare a conoscere me stesso”¹¹. A muovere al viaggio, a dettarne l'urgenza – “ormai non era più possibile differire”¹² – più che l'ansia di conoscere nuovi luoghi, è, quindi, il bisogno di conoscersi e conoscersi non è solitario e riparato lavoro d'introspezione, bensì attivazione dei possibili dell'io, impulso a una rinnovata ampiezza e dinamicità della coscienza. Se quella che Goethe si propone di raggiungere è “un'altra elasticità dello spirito”¹³, a questa *elasticità* il viaggio esercita e lo fa esponendo all'estraneo e a quanto è assolutamente altro. Una tale esposizione suscita sensazioni, sentimenti, emozioni mai provati che destabilizzano l'io, ma è proprio patendo una simile situazione che l'io acquista una nuova agilità e si fa più flessibile, più fluido. In tal modo l'altro, il diverso, l'estraneo divengono la *scossa* capace di liberare possibilità inesprese dell'io che in ciò accede a un'inedita spazialità. Al viaggio non è perciò chiesto di confermare e potenziare quanto si è già e già si sa, ma, al contrario, d'incrinarlo, di minare quanto appariva solido e acquisito e, aprendosi all'estraneo e al differente, sperimentare il difficile godimento di una *sensibilità pensante*.

“Una vera afflizione” sarà allora per Goethe l'incontro con i viaggiatori tedeschi che soggiornano in Italia poiché troppo spesso costoro “venivano a cercare ciò che avrebbero dovuto dimenticare, senza poter vedere, pur avendolo sotto gli occhi, ciò che avevano da tanto tempo agognato”. Accade pure, nota Goethe, che essi affidino al viaggio la possibilità di rintracciare qualcosa che sia “come un'appendice della loro esistenza, per completare ciò che gli fa difetto”. Ma per Goethe non si tratta di trovare conferma al già saputo e neppure di colmare mancanze, bensì di “trasformare completamente il proprio modo di sentire e incominciare tutto da capo”. Ed è ciò che farà spogliandosi “di quel cimмерio modo di rappresentarci le cose tutto proprio di noialtri settentrionali” e apprendendo a “osservarle e a respirare più liberamente sotto l'azzurra volta di questo cielo”¹⁴.

¹⁰ J.W. Goethe, *Viaggio in Italia*, intr. di L. Rega, tr. it. di E. Zaiboni, Rizzoli, Milano 2006, p. 21.

¹¹ Ivi, p. 11.

¹² Ivi, p. 3.

¹³ Ivi, p. 20.

¹⁴ Ivi, p. 456.

Verso la città

Goethe parte da Karlsbad all'alba del 2 settembre dell'86 per l'Italia. Se pure nutrito di letture, non saranno queste a guidarlo, ma lo sarà il vedere-ascoltare i luoghi stessi e ciò che questi gli vanno suggerendo, lo sarà ciò che con assoluta evidenza s'impone ai sensi e li mobilita. Il viaggio sarà questa esposizione sensoriale ai luoghi – la natura come le città – e la narrazione del loro offrirsi allo sguardo con prepotente vivezza. Guardare non è, però, mai puro godimento o immemore abbandono giacché per Goethe “ogni guardare si muta in considerare, ogni considerare in riflettere, ogni riflettere in congiungere. Si può quindi dire che noi teorizziamo già in ogni sguardo attento rivolto al mondo”¹⁵. Il diario di viaggio sarà così il diario di questo sguardo che pensa vedendo e per il quale vedere non è mai fissare e immobilizzare le cose o il paesaggio in una posa definitiva, ma coglierli, dandogli forma, nella loro inquietta vivezza, nel loro pieno dispiegarsi e agire. Ciò significherà per Goethe non solo riflettere sugli effetti che suscita in lui l'osservazione di simile *vivezza*, ma, quando tale *vivezza* connota un luogo, anche su *come* essa incide su coloro che lo abitano generando in loro specifici *stili del sentire*. Il che vuol dire che a provocare nel viaggiatore una catastrofe sensoriale non è solo la *differenza* inscritta nei luoghi, ma, pure, i *differenti stili del sentire* propri agli abitanti dei *differenti luoghi*. Quella che così sembra prendere forma nel diario di viaggio è una sorta di *geoestetica*, ossia la descrizione delle variazioni e specificità del sentire che i luoghi – il loro clima, la loro storia, i loro usi sedimentati – generano in coloro che li abitano e, quindi, degli effetti e dei mutamenti che un *altro stile del sentire* produce sulle stesse abitudini sensoriali del viaggiatore.

Ciò assume una particolarissima piega quando a essere visitate sono le città giacché queste, pur con variazioni e modalità diverse, sembrano disdire l'idea di città che si era affermata fin allora. Lo fanno diluendo, o addirittura negando, la rigida divisione fra *interno/esterno*, *dentro/fuori* e assumendo a sé quella con-fusione che si ritroverà poi nella tela di Friedrich. Le città si presenteranno, infatti, a Goethe come uno *spazio misto* ed *eterogeneo*, in cui la monumentalità convive con segni prepotenti di natura, dove l'ordine e la misura sono continuamente smentiti¹⁶, dove tempi diversi si assommano e si saldano. Di una simile con-fusione lo *stile sensoriale*

¹⁵ Id., *La teoria dei colori*, tr. it. di P. Marrazzi, il Saggiatore, Milano 1979, p. 5.

¹⁶ Le città italiane appaiono essere la smentita di quella “città ideale”, costruita secondo un ordine geometrico, che in quegli anni, in Francia, architetti come Ledoux e Boullée andavano teorizzando. A riguardo si veda J. Starobinski, *1789 I sogni della ragione*, tr. it. di S. Giacomoni, Garzanti, Milano 1981 (in particolare il cap. “La città geometrica”).

degli abitanti è come impregnato e il loro sentire, pur mostrando tratti e forme di espressione differenti secondo delle città, si rivela essere un sentire penetrante, mobile, allertato.

Se il viaggio è “esperienza del limite”, lo è, assumendo una specialissima curvatura, l’esperienza della città italiana. La descrizione, però, che di questa Goethe ne fa non solo lascia pensare che la città possa ritenersi una forma particolarissima di quella “esperienza del limite” che è il viaggio settecentesco, ma che la città stessa, e il suo esperirla, possa annoverarsi fra gli elementi che concorrono alla nascita dell’estetica e faranno poi dell’estetica il sapere privilegiato per comprendere-pensare quello che sarà l’epifenomeno della modernità: la metropoli.

Città di acqua

“Di Venezia, già si è detto, e si è tanto stampato che rinunzio a una descrizione minuta, per esporre soltanto le mie impressioni”¹⁷. E la prima impressione che Goethe ha di Venezia è di essere giunto “in una repubblica di castori”¹⁸. Venezia giace, infatti, “sopra cento isole raggruppate insieme ed è circondata da altre cento”¹⁹ cosicché abitare la terra è sempre, insieme, abitare il mare. Sarà perciò che la città sembra offrirsi allo sguardo di Goethe come uno *spettacolo* in cui a essere rappresenta è l’indifferenza di terra e acqua. Un’indifferenza che dà luogo a una molteplicità di movimenti. Osservarne le diverse modulazioni, seguirne l’alternarsi delle fasi, afferrarne ogni dettaglio e sfumatura richiede un continuo riposizionamento dello sguardo. Ed è così dall’alto che Goethe osserva il disordinarsi di terra e mare a opera della marea: “Verso sera sono salito sul campanile di San Marco avendo già veduto dall’alto le lagune nell’ora dell’alta marea in tutta la loro imponenza, ho voluto vederle anche nel loro più dimesso aspetto, nell’ora del reflusso: bisogna pure avvicinare fra loro queste due immagini se si vuole formarsene un quadro esatto. È sorprendente, infatti, vedere apparire da per tutto la terra ferma, dove prima non era che uno specchio di acqua. Le isole non sono più isole, bensì dei tratti di suolo elevato un po’ al di sopra di una grande palude verde grigia intersecata da bei canali. Il tratto paludoso è cosparso di piante d’acqua, le quali pure riescono a elevare gradatamente il suolo, benché il flusso e il reflusso vi rechino continuamente danno e scompiglio, non concedendo alla vegetazione tregua alcuna”²⁰. A Venezia, dunque, tutto è instabile,

¹⁷ J.W. Goethe, *Viaggio in Italia*, cit., p. 64.

¹⁸ Ivi, p. 61.

¹⁹ Ivi, p. 89.

²⁰ Ivi, p. 91.

tutto è possibile si rovesci in altro e sia altro, il suo è un disordine che continuamente si replica, assume forme diverse e dà vita a diverse combinazioni. Lo sguardo deve perciò sempre riposizionarsi e se è dall'alto che Goethe può seguirsi il comparire/scompare della terra per il movimento della marea, è invece a uno sguardo orizzontale che Venezia si rivela una “matassa incredibilmente arruffata”, un “labirinto” nel quale avventurarsi è sempre esporsi al rischio di perdersi. E non può esserci esperienza della città se non immergendosi in questa “matassa” e sperimentando lo smarrimento di simile “labirinto”. Addentrarsi in loro significa, ad esempio, scoprire l’“angustia” e le “ristrettezze” che il disordine di mare e di terra imprime allo spazio abitato. Si può, infatti, misurare “la larghezza di una via distendendo le braccia” e, addirittura, “nelle vie più strette si può urtare anche coi gomiti, solo appoggiando le mani sui fianchi”²¹. In ciò guardare diviene un’esperienza tattile: quel che è guardato è anche toccato e lo sono indistintamente le cose, gli edifici, i passanti. Questi ultimi sono costretti dalla conformazione delle vie a una prossimità obbligata che fa di loro “una massa di esseri necessariamente collegati insieme senza volontà propria”²².

La singolarità di Venezia è assorbita dai suoi abitanti trasformando ognuno “in un tipo singolare di uomo”²³. Se tale singolarità risiede nel carattere difforme e frammentario della città, nella indefinità e instabilità degli ordini, se ciò permea e modella il sentire dei suoi abitanti, la conseguenza è che non vi è uno *stile unitario del sentire*, bensì *molte stili del sentire*. Quella che la “ristrettezza” delle calli faceva apparire una “massa” uniforme si rivela invece un pullulare di differenze e Goethe lo rileva quando afferma di avere “studiato fino all’estremo lembo dell’abitato il contegno, gli usi, i costumi e la natura degli abitanti” e averne dedotto che “in ogni quartiere sono diversi”²⁴. Una diversità questa che sembra ricomporsi quando diviene nel dialetto *puro suono* – “sventuratamente non ho mai potuto comprendere una parola”²⁵ – e l’udito ne fa esperienza come la sonorità in traducibile dell’abitare il *misto* di mare e di terra.

Goethe lascerà Venezia portando con sé “il prezioso, mirabile, unico quadro di questa città”²⁶ e sarà Napoli, la città stretta fra il mare e la montagna di fuoco, a offrirgli ancora una volta, benché in modi e con effetti assolutamente diversi, lo *spettacolo* dell’agire di forze caotiche *dentro* la città.

²¹ Ivi, p. 65.

²² Ivi, p. 64.

²³ Ivi, p. 65.

²⁴ Ivi, p. 67.

²⁵ Ivi, p. 71.

²⁶ Ivi, p. 98.

...e città di fuoco

Giungere a Napoli sarà per Goethe sapere di “trovarsi in un altro mondo”²⁷, giacché quello che la città gli offre è “lo spettacolo di un subbuglio alquanto diverso dalle altre”²⁸. Napoli si presenta, infatti, allo sguardo di Goethe come lo *spettacolo* mobile e imprevedibile del continuo proliferare di contrasti in componibili. Contrasti che segnano i suoi abitanti e li fanno sentire “prigionieri fra Dio e Satana”. Contrasti che divengono inusitati affiancamenti: “l’orribile è accostato al bello, il bello all’orribile”²⁹. Contrasti che inquietano il paesaggio: “le immagini di fertilità del suolo, del mare sconfinato, delle isole vaporanti nel mare azzurro” convivono con quelle della “montagna fumigante”³⁰.

La “montagna fumigante” non rappresenta, però, solo un elemento inquietante nella complessità del paesaggio, né è solo in questo che evoca la presenza indomabile del caos, ma lo è anche, in una maniera assolutamente particolare, della città. Fra la “montagna fumigante” e la città sembra, infatti, essersi stabilito un rapporto di reciproca e intima appartenenza e a favorire tale rapporto è quella *porosità* di Napoli che Benjamin individuerà come il carattere saliente della città³¹. Per questa *porosità* il Vesuvio non è il *fuori* da cui la città ripara ma trasborda *dentro* la città e ne è presenza attiva e imponderabile minaccia. Come tale *presenza* agisca e produca effetti *dentro* la città, Goethe lo sperimenta affacciato a un balcone di palazzo reale, ospite della duchessa Giovene. Il luogo da cui osserva la scena non è affatto inessenziale poiché si tratta del luogo che massimamente è carico di valenze *politiche* e quindi del luogo che massimamente è espressione della città. Guardando da quel balcone, Goethe vede il Vesuvio stagliarsi di fronte a lui e sa che ciò a cui sta assistendo “nella vita non si può vedere che una volta”: “la lava scorreva, [...] si vedeva la corrente di fuoco rosseggiare, [...], la montagna faceva sentire profondi boati, [...] le colonne di fumo, con le loro strisce e le loro masse luminose, apparivano distinte in tutti i particolari”³². Tutto ciò è “uno spettacolo meraviglioso” che non può, commenta Goethe, che “farmi sbalordire”³³.

Uno *sbalordimento* provocato da un *bello* che è in sé *terribile* e

²⁷ Ivi, p. 189.

²⁸ Ivi, p. 200.

²⁹ Ivi, p. 222.

³⁰ Ivi, p. 215.

³¹ La *porosità* sembra a Benjamin il tratto proprio della città, per essa tutto trapassa in tutto, tutto transita da uno stato all’altro e da una dimensione all’altra, sicché di nulla può dirsi che sia “definitivo, formato”, che sia “così e non diversamente” (Cfr. W. Benjamin, “Napoli”, in *Opere*, vol. II, a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2001).

³² J.W. Goethe, *Viaggio in Italia*, cit., p. 352.

³³ *Ibid.*

che, proprio perciò, suscita un sentimento complesso e frastagliato in cui si mescolano stupore, godimento, timore, curiosità. A conferire, poi, al tutto una singolare tonalità emotiva contribuisce lo stridore fra l'eccedenza del fenomeno naturale e la dimensione urbana nel quale è vissuto. Sarà proprio il continuo riproporsi, in situazioni fra loro pure assai diverse, di un simile stridore e incongruenza a dire del carattere paradossale della città – per descrivere Napoli sarebbero “necessari un talento non comune e non pochi anni di osservazione” –, a marcare lo *stile del sentire* dei suoi abitanti e a decidere della complicata reazione emotiva e sensoriale che tutto ciò provoca. Reazione emotiva e sensoriale che in Goethe assume i tratti di uno sconvolgimento radicale: “Napoli è un paradiso. Tutti vivono in una specie di ebbrezza e oblio di se stessi. A me accade lo stesso; non mi riconosco quasi più, mi sembra di essere un altro uomo. Ieri mi dicevo: o sei stato folle fin qui o lo sei adesso”³⁴.

A indurre un tale sconvolgimento è, quindi, la realtà stessa di Napoli, è il carattere dei suoi abitanti, la loro emotività eccitata, il loro agire spesso straniante e insensato: “sul molo, in un cantuccio fra i più rumorosi, ho visto ieri un Pulcinella che litigava sopra una baracca con una scimmia”³⁵. È il continuo fare esperienza di un'*eccedenza* che si ripropone nelle forme più svariate. Un'*eccedenza* che plasma i gesti: “gesticolano come gli abitanti della nuova Zelanda alla vista di una nave da guerra”³⁶, e una gestualità scomposta non appartiene solo al popolo ma la si ritrova anche fra le persone colte. Può accadere così di assistere nello studio di un pittore a scene *singolari* come quella in cui alcuni dei presenti “afferrano i pennelli e cominciano a dipingersi scambievolmente la barba e a impiasticciarsi il viso”³⁷. E ancora, è un'*eccedenza* del colore che trapassa dagli abiti alla natura e “agisce sull'occhio con grande violenza”: “noi siamo soliti chiamare barbara e di cattivo gusto questa predilezione per i colori vivaci [...] ma sotto un cielo così azzurro e così splendido, nulla è veramente variopinto, perché nulla può vincere lo splendore del sole e il suo riflesso sul mare”³⁸. Come pure è *eccedenza* del cibo: “non c'è stagione in cui non si nuoti nell'abbondanza di viveri”³⁹, questa abbondanza, nel divenire un tratto della città, rende la bellezza stessa eccedenza. Il cibo non è, infatti, solo esperienza del gusto ma anche della vista – Napoli continuamente produce forme di sinestesia – giacché è

³⁴ Ivi, p. 213.

³⁵ Ivi, p. 219.

³⁶ Ivi, p. 211.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Ivi, p. 346.

³⁹ Ivi, p. 347.

questa che, stimolando e anticipando il piacere del cibo, lo rende, proprio perché *bello*, oggetto di desiderio e fa sì che quello che si stabilisce con il cibo sia un rapporto fortemente carico di erotismo. Il cibo deve, perciò, sedurre e, per farlo, deve adornarsi: sui banchi dei macellai la carne è “abbondantemente coperta di dorature”⁴⁰, “enormi rosari di salsicce sono tenuti insieme con nastri rossi”⁴¹, “graziosi a vedersi sono gli agrumi di ogni sorta frammischiati al verde dei ramoscelli”⁴². Cedere a simile seduzione è il godimento di un possesso assoluto e definitivo che il corpo esprime come voracità euforica. Questa contagia e segna ogni altro senso e il loro simultaneo attivarsi fa del cibo la *festa dei sensi*. Una *festa* che vuole essere condivisa, vuole essere *festa dei sensi* di tutti e così divenire “cuccagna universale”⁴³. E se la “cuccagna” è anche eccedenza di suoni – intorno al venditore di zeppole “tutti strillavano”⁴⁴ mangiando e bevendo vino –, il dialetto lavora i suoni e questi vengono percepiti come “ringhi”, “abbaiamenti”⁴⁵ o, se esprimono piacere, come “canto selvaggio”, “grido”, “urla di gioia”⁴⁶, oppure ancora, se esprimono paura come nel caso della traversata dalla Sicilia a Napoli, diventano “chiasso”, “grida”, “frastuono”. Il dialetto – “un idioma da ottentotti” – diviene così ancora una maniera di manifestarsi dell'*eccedenza* della città e l'udito del viaggiatore lo esperisce come *spavento*, *turbamento*.

C'è però una *figura* in cui l'*eccedenza* di Napoli sembra condensarsi e lo fa assumendo a sé, e lasciandosene impregnare e modellare, quei segni di caos che continuamente affiorano nel tessuto della città. Questa *figura* è la *folla* di cui già Goethe ha fatto esperienza in altre città italiane ma che a Napoli assume caratteristiche tali da farne la declinazione *urbana del caos*.

La folla appare come un corpo unico e fratto, compatto ed eterogeneo che il grande corpo-città espelle e riassorbe producendo “un'enorme confusione” e “un'enorme trambusto” – sono “mezzo stordito”⁴⁷, commenta Goethe. Simile “confusione” e “trambusto” ha le sonorità e i movimenti di una natura prorompente: “la folla a Napoli scorreva davanti a noi con il muggito di un torrente”⁴⁸ e “tutti si rimescolano come le onde di un torrente”⁴⁹. Ma sarà

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ivi*, p. 348.

⁴² *Ivi*, p. 347.

⁴³ *Ivi*, p. 348.

⁴⁴ *Ivi*, p. 220.

⁴⁵ *Ivi*, p. 207.

⁴⁶ *Ivi*, p. 226.

⁴⁷ *Ivi*, p. 354.

⁴⁸ *Ivi*, p. 337.

⁴⁹ *Ivi*, p. 217.

proprio respirando questa “irrequietezza”, immergendosi in questa “confusione” che Goethe potrà dire: “Ho visto molto e meditato ancor di più: il mondo mi si allarga continuamente ed anche quello che so già da tempo, soltanto ora diventa mio”⁵⁰.

⁵⁰ Ivi, p. 216.