

SAGGI

SPAZI DEL POTERE - POTERE DEGLI SPAZI

Appunti sul rapporto tra politica ed architettura

1. Questo scritto è una riflessione sul rapporto tra politica ed architettura, compiuta ponendo l'accento sul primo termine della relazione. Molti sono i punti di vista dai quali questa materia può essere trattata, per esempio quello che si riferisce allo «spazio sacro», alla sua relazione col fondamento trascendente del potere. Il punto di vista dal quale questo lavoro si pone è invece la verifica di una ipotesi: quella dell'utilizzazione strumentale dello spazio da parte del potere, intesa come uno dei segnali del ricorrente tentativo, da parte del potere politico, di negare autonomia alle espressioni del sociale.

Lo spazio fisico è anche una dimensione del politico. Da sempre infatti, la forma impressa alla materia costituisce, dal punto di vista dei rapporti asimmetrici tra governanti e governati, l'espressione inequivocabile della sussistenza del potere in quanto principio informatore della convivenza sociale. D'altro canto l'architettura, e in sommo grado l'urbanistica, realizzano anche la predisposizione di un contenitore dell'azione sociale da parte del politico.

In questi due aspetti di forma-espressione e forma-contenitore l'architettura è stata ed è *instrumentum regni*, come nudo referente del rapporto di empatia del soggetto osservatore con lo spazio costruito. L'architettura, in questo senso, non assume valore in quanto arte (o scienza) che crea gli ambienti usufruibili e godibili dall'uomo, spazi da vivere e da abitare: ma in quanto essa è una tecnica di modellazione della materia che altrimenti si disporrebbe casualmente nel mondo. Come scrive Wölfflin,

«la materia è pesante, tende verso il basso, vuole distribuirsi senza forma sulla superficie della terra»¹. Ma «al livello dell'interpretazione — spiega Dieter Hoffmann-Axthelm — tutto ciò che non è forma (o materia formata) non esiste»². E attraverso la forma dunque, nello stile, che il potere tenta di oggettivarsi emblematicamente, di mostrarsi in effigie nel distendersi della facciata.

La tentazione di scolpire lo spazio attraversa tutti i reggitori dei pubblici destini; ma nei dispotismi, più o meno illuminati, essa si è fatta sentire con particolare forza.

Nelle antiche teocrazie, gli edifici rituali ribadiscono la sacralità del collettivo e l'irrilevanza individuale. Scrive Neruda in *Canto Generale*: «Pari a fagiani sfavillanti / discendevano i sacerdoti / dagli scaloni aztechi. I gradini triangolari / reggevano l'innumerabile / brillio degli ampi vestimenti. / E la maestosa piramide / pietra su pietra, / aria ed agonia / nella sua struttura di dominio / come una mandorla custodiva / un cuore sacrificato»³. La linea e l'angolo, il triangolo e la piramide: sintomi geometrici della necessità di imbrigliare lo spazio, nel tentativo di ridurre a canoni elementari l'intrinseca complessità del molteplice.

Non a caso, Platone annovera la geometria al secondo posto, dopo la matematica, tra le materie necessarie all'educazione dei giovani nel suo Stato ideale. Egli non approva coloro che riducono la geometria ad una disciplina pratica; essi infatti «la descrivono in modo ridicolissimo e meschino, comportandosi da persone pratiche e non rivelando nei loro discorsi che scopi pratici. Parlano di "quadrare", di "costruire su una linea data", di "aggiungere per apposizione", usano ogni sorta di simili espressioni. Invece tutta questa disciplina va coltivata in funzione della conoscenza».

¹ Heinrich Wölfflin, *Psicologia della Architettura*, Cluva Editrice, Venezia 1985, p. 39.

² Dieter Hoffmann-Axthelm, *Introduzione a H. Wölfflin, op. cit.*, p. 20.

³ Pablo Neruda, «Gli uomini», in *Canto Generale*, vol. I; edizioni Accademia, Milano 1970, p. 25.

Ed è in realtà il «nitore» dell'idea di spazio, con il ricorrere delle armonie delle linee, che vive nella geometria intesa come esercizio dell'intelletto; in effetti, «la geometria è conoscenza di ciò che perfettamente è»⁴.

Nel totalitarismo, spazio e tempo sono oggetto preferenziale di manipolazione.

Per fare l'esempio della Germania, durante il XIX secolo, le prime ceremonie pubbliche ebbero come appropriata cornice «fuochi sacri, bandiere e canzoni, ma principalmente monumenti di pietra e di cemento. Monumenti, riti, simboli servirono a dissimulare e adulterare il passato: il pragmatismo della vita quotidiana, coi suoi ritmi, fu “dissimulato” agli occhi della gente e sostituito con “spazi sacri” e un “nuovo tempo”... Il monumento tende sempre a rendere eterno un momento della storia nazionale (“monumento” e “momento” hanno la stessa radice)»⁵.

Nel caso del fascismo, «i lavori pubblici e la costruzione di edifici statali dovevano testimoniare la grandezza dello Stato e il suo primato sul privato. Il complesso delle opere pubbliche, a sua volta, poteva testimoniare la sollecitudine del regime per le sorti e l'avvenire d'Italia. Le esigenze propagandistiche del regime si rivelavano nella forma “estetica” che tali opere pubbliche assumevano. Edifici pubblici, scuole, monumenti (al “duce”, al soldato, al milite fascista) rispondevano ovunque ai criteri della “grandiosità” e della “virilità”, i due canoni prevalenti della propaganda estetica del regime»⁶.

L'architettura fascista, come ha scritto Bilancioni trattando dell'opera di Piacentini, «riesce a inscenare una *nuda veritas*, nella quale la riduzione segna i modi dell'aderire, e quanto è raso e liscio e bianco mette in opera un colossale congelamento, nella pietra, della pulsante volontà della nazione; in uno spoglio splendo-

⁴ Platone, *Repubblica*, VII, 527, a, b.

⁵ Anna Lisa Carlotti, *Fra storia e psicologia: il potere e la manipolazione del tempo*, in AA.VV., *Questioni di psicologia politica*, Giuffrè Editori, Milano 1984, pp. 146-147.

⁶ Danilo Veneruso, *L'Italia fascista (1922-1945)*, il Mulino, Bologna 1981, pp. 199-200.

re viene attuato il semplice programma dell'architettura di regime: imporsi come attualità, esporsi come inconcusso volere»⁷.

L'opera totalitaria diviene «ornamento della violenza, decorazione del potere»; essa «mira ad un diletto che nasca dal terrore». «L'eccitato zelo dei fascisti, arsi dal fuoco del convincere, porta ad un "ardua sfida": nel gelo della totalità avrà da vivere il *carpe diem* del potere assoluto»⁸.

L'estetica del totalitarismo è anzitutto l'apoteosi della simmetria. «La simmetria — spiega Bruno Zevi — è la facciata di un potere fittizio, che vuol apparire incrollabile. Gli edifici rappresentativi del fascismo, del nazismo e dell'Urss stalinista sono tutti simmetrici. Quelli delle dittature sudamericane, simmetrici. Quelli delle istituzioni teocratiche, simmetrici; sovente, a doppia simmetria»⁹. Nell'interpretazione di Zevi: «simmetria = bisogno spasmodico di sicurezza, paura della flessibilità, dell'indeterminazione, della relatività, della crescita, insomma del tempo vissuto. La schizofrenia non tollera il tempo vissuto; per controllare l'angoscia, esige l'immobilità»¹⁰.

Simmetria è anche euritmia, regolarità di sequenze. In termini psicologici, l'edificio simmetrico ispira certezza, suggerendo la tranquilla insistenza della materia sulla superficie terrestre e l'incontrastato dominio della gravità. Nota il Wölfflin che «un cubo con la sua assoluta gravità può ben risultare noioso, ma è soddisfatto e risulta soddisfacente per chi l'osserva»¹¹.

Oltre alla simmetria, gli edifici dei regimi autoritari hanno la caratteristica della monumentalità, del gigantismo. Un possibile significato di ciò può consistere, per riprendere ancora un'osservazione di Wölfflin, nella corrispondenza che sembra riscontrarsi tra le proporzioni ed il ritmo del respiro umano. Ampie proporzioni comunicano la sensazione di un pieno d'aria, al punto che

⁷ G. Bilancioni, *Il Rettorato di Piacentini*, in «FMR», n. 44, agosto-settembre 1986, p. 72.

⁸ G. Bilancioni, *art. cit.*, p. 72.

⁹ Bruno Zevi, *Il linguaggio moderno dell'architettura (Guida al codice anticlassico)*, Einaudi, Torino 1973, p. 22.

¹⁰ *Ibid.*, p. 22.

¹¹ Wölfflin, *op. cit.*, pp. 60-61.

la stessa capacità polmonare sembra adeguarsi accrescendosi, in un lento e tranquillo movimento di inspirazione/respirazione. Tale circostanza suggerisce pertanto la «positività» dell'opera e, di rimando, la bontà del suo autore¹².

Per incidere in modo «definitivo» sul reale, i «Signori-dello-Spazio» avvertono insomma la necessità di contrassegnare la loro apparizione con i «vuoti» e i «pieni», perché, dopo il loro, nulla possa più darsi immutato. Un intreccio inestricabile caratterizza così il potere in quanto categoria astratta e l'impellenza di una visualizzazione della sua potenza. Pertanto, la realizzazione riveste un carattere autocelebrativo, c'è perché proclami: «Ad imperitura memoria». Negli edifici del totalitarismo «si celebra il lusso spirituale dei capi; attraverso di essi viene compiuto (...) un "rituale di fondazione difensivo", viene bardato l'arengo dello stato»¹³.

In effetti, ciò che muove all'opera il supremo reggitore terreno è l'istanza dell'autoritratto. Si innescherebbe, per il «Principe», un meccanismo ben noto nella psicologia infantile, evidenziato da Piaget: all'inizio, il bambino non riconosce esistenza autonoma alle realtà obiettive, ma «le assimila a sé, le utilizza come e quando vuole, le associa egocentricamente alle sue azioni ed ai suoi desideri»¹⁴. L'autocrate al potere rivivrebbe, così, una storia di regressione all'infanzia, nel suo approccio al mondo delle dimensioni. Per parafrasare Novalis, nell'agire del despota si ha la riprova che «il mondo è solo in apparenza un non-Io; non è "altro" dallo spirito, ma un suo *Universal tropos*, una sua "immagine simbolica"»: e nell'idealismo magico novalisiano «il mondo diventa l'evento dell'immaginazione produttiva», il risultato di un pensiero che «attua prodigi»¹⁵.

¹² Cf. *ibid.*, p. 55.

¹³ G. Bilancioni, *art. cit.*, p. 80.

¹⁴ Assunto Quadrio Aristarchi e Daniela Berti, *Considerazioni psicologiche sulla dimensione tempo in politica*, in AA.VV., *Questioni di psicologia politica*, cit., p. 64.

¹⁵ Ferruccio Masini, *Mundus alter et idem. L'utopia «estetica» nei «Frammenti» di Novalis*, in «Fondamenti», n. 3/85, pp. 66-67.

In fondo, l'opera ha come fine immediato l'impressione della retina e della coscienza dell'osservatore, attraverso un massiccio dispiegamento di forze. Questi, mediante una sorta di tecnica della persuasione occulta, è indotto ineluttabilmente a nutrire sentimenti di gratitudine per la modificazione, sia pure impercettibile, del «continuum» spazio-tempo operata dall'autocrate. L'imperietà delle strutture è un riflesso dell'esaltazione della purità del superuomo, giacché tutto è commisurato ai massimi, ai superlativi, è andamento tendenziale al limite superiore, in un universo dal quale sono stati semplicemente rimossi gli scostamenti in diminuzione rispetto all'idealtipo.

La piazza realizza la sublimazione dell'ideale della dominazione soggiogante: è l'«agorà» ove si esercita il «carisma», donde si effonde l'effluvio del potere, ove si forgia il mito e si perpetua l'immagine del capo. Essa è la materializzazione della contemplazione possessiva e comprendente del mondo. La piazza è il luogo ideale della consumazione della ritualità della massa; lì emerge l'individuo in forma di condottiero che ricapitola la massa: essa si definisce come «molti uguali che possono identificarsi fra loro, e un singolo superiore a tutti»¹⁶.

La strada rappresenta il mito del colonizzatore, pronto a conquistare ed acquisire nuove lande al mondo conosciuto. Paolo Orano, un cantore delle «gesta edili» del Duce, scriveva: «La prodigiosa rete di strade nuove e rinnovate, tutte facili, incoraggiando comunicazioni e traffici impone alle città più ampi accessi e strade sgombre»¹⁷. L'euforia colonizzatrice si trasfonde accresciuta nell'ardito attivista d'oltremare, artefice dell'Impero. «La strada del Regno — incalza Orano — si prolunga colà, tra le ambe, anelando a raggiungere le frontiere estreme (...). Ovunque la strada romana arriva, le braccia italiane sollevano l'edificio della civiltà. L'operaio è il milite e nell'attimo pugnale e baionetta

¹⁶ Sigmund Freud, *Massenpsychologie und ich-analyse*, p. 35; cf. in Freud, *Nuovi saggi di psicanalisi*, Roma 1947.

¹⁷ Le direttive del Duce sui problemi della vita nazionale. I lavori pubblici, a cura di Paolo Orano, Casa editrice Pinciana, Roma 1937, p. 10.

diventano piccone e cazzuola. Nel sacco della camicia nera c'è il pugno di cemento (...). Gli sterratori ed i muratori d'Italia non avevano più ricevuto da Roma in poi missione sì gloriosa e sublimatrice»¹⁸.

In definitiva, l'opera permette all'autocrate di illudersi di consistenza diacronica e contribuisce alla repressione e all'allontanamento di ansie fantasmatiche di dissoluzione e destrutturazione. Così, l'enumerazione delle «grandi realizzazioni» rappresenta la trasfigurazione del desiderio di fornire l'elenco degli attributi del potere, di proclamare la sua irrinunciabilità attraverso il dipanarsi di elementi probatori «materializzati» ed insistenti nello spazio.

Ma la forma architettonica indica anche la diversità e l'irraggiungibilità del potere. Paradossalmente, la sua ostentazione si traduce in incomunicabilità, in una impossibilità d'accesso al senso. Emblematica è al riguardo la leggenda narrata da Kafka ne *La muraglia cinese*.

L'imperatore, dal suo letto di morte, invia un messaggero ad un «misero suddito, ombra minuscola rifugiatisi dal sole imperiale nella più remota lontananza». Ma il messaggero non riuscirà a compiere la sua missione, non oltrepasserà l'ostacolo del Palazzo e della città imperiale. Egli «si affanna per nulla; ancora si sforza di attraversare le stanze più interne del palazzo; non le potrà superare mai; e se vi riuscisse, non sarebbe niente di guadagnato; dovrebbe lavorar di gomiti per scendere le scale; e se anche potesse farlo, non ne avrebbe alcun vantaggio; dovrebbe attraversare i cortili; e dopo i cortili il secondo palazzo che li racchiude; e ancora scale e ancora cortili; e un altro palazzo; e così via nei millenni; e se infine uscisse di corsa dal portone estremo — ma non potrà avvenire mai, mai — si troverebbe davanti la città imperiale, l'ombelico del mondo, piena colma della sua feccia. Qui nessuno può passare, meno che meno col messaggio di un morto»¹⁹. La metafora del Palazzo ove è quasi

¹⁸ Le direttive del Duce..., cit., pp. 15-16. Sul mito fascista della strada, cf. G. Cobolli, *Strade imperiali*, Milano 1938.

¹⁹ In Franz Kafka, *Tutti i racconti*, Mondadori, Milano 1976, pp. 302-303.

segregato l'imperatore bene esprime il carattere opprimente ed innaturale della forma architettonica imperiale, ed illustra in termini drammatici l'alterità del potere.

Nello stesso racconto, Kafka tratta in forma letteraria della costruzione della muraglia cinese, opera collettiva, espressione di una suprema volontà di sicurezza politico-militare, cui l'individuo apporta il suo contributo oblitorio. Come la mitica Torre di Babele e le piramidi, gli edifici dei Sovrani richiedono la dedizione di un oscuro lavoro individuale, che sarà immediatamente fagocitato dalla forma della costruzione, che non ne lascerà traccia alcuna.

L'affermazione del potere attraverso la materia formata diviene così — per usare una terminologia marxiana — la spoliazione dell'uomo dal frutto del proprio lavoro. La complessa e maestosa architettura del politico non riconoscerà la dedizione dei singoli, ma vivrà orgogliosamente di vita propria, quasi affermando la sua creazione *ex nihilo*, contemporanea solo alla subitanea apparizione del potere. Questa «mostruosa» forma di vita dell'opera celebrativa del politico si nutre dello spazio esterno, contenendo in sé l'impulso appena trattenuto ad espandersi smisuratamente. Per questo l'architettura del potere si pone come contenitore di spazio, e correlativamente rifiuta la propria inscrizione nello spazio. Sono le braccia del Principe che si tendono in un soffocante abbraccio.

Ma l'autosufficienza del Palazzo può spingersi sino alla «ribellione» al potere, e la sua estraneità al mondo ritorcersi contro il Principe, divenendo il luogo della sua reclusione: «Questo palazzo, quando sei salito al trono — dice Italo Calvino al suo immaginario re — nel momento stesso in cui è diventato il tuo palazzo, ti è diventato straniero. Sfilando in testa al corteo dell'incoronazione l'hai attraversato per l'ultima volta, tra le torce ed i flabelli, prima di ritirarti in questa sala dalla quale non è prudente né conforme all'etichetta reale allontanarti. Cosa ci farebbe un re in giro per i corridoi, gli uffici, le cucine? Non c'è più posto per te, nel palazzo, eccetto questa sala»²⁰. Lentamen-

²⁰ Italo Calvino, *Sotto il sole giaguaro*, Garzanti, Milano 1986, p. 68.

te, il palazzo del sovrano si sostituisce simbolicamente al re; o meglio, il palazzo stesso diviene «il corpo del re»²¹.

2. Lo spazio modellato, oltre che come sfondo delle effigi del potere, è percepito anche come contenitore di azione scenica, come teatro della spettacolarità dell'accadimento politico.

Nelle utopie totalizzanti la «tonalità negativa» ricorrente, secondo Raymond Ruyer²², è la monotonia: «Monotonia, in termini più determinati, è ricerca di simmetria: un modo di immaginare i rapporti sociali con una regolarità di tipo urbanistico, con un ordine che assomiglia più a quello del cristallo che non a quello della cellula vivente»²³. L'urbanistica delle utopie si svolge secondo i canoni di un ordine razionale che privilegia la sovrapposizione o la ripetizione di forme regolari. I parallelismi delle strutture costituiscono progressivi ampliamenti dell'orditura di una tela di ragno volta a ridurre in un'inconscia cattività la libertà «solare» della coscienza umana. L'ambiguità etimologica del termine «utopia» (*eutopos*, luogo buono e *ou-topos*, regione che non esiste in alcun luogo) tende a risolversi nella perfezione formale del progetto o in un'immagine ideale di Città.

Il Filarete, nel suo *Trattato di Architettura*, indica le misure che dovrà avere la città di Sforzinda: «La prima forma sarà due quadri addosso l'uno all'altro, non incontrando gli angoli insieme. Ma l'uno angolo verrà egualmente distante intra due angoli. Dell'uno e dell'altro quadro la proporzione angolare sarà di distanza tra l'uno angolo all'altro dieci stadi, che è un miglio e quarto. Sicché sarà la circonferenza di questi due quadri otto stadi; il suo diametro sarà ventotto stadi. Sarà la circonferenza angolare ottanta stadi (...). E in ogni angolo io intendo fare tondo, cioè una torre tonda»²⁴.

²¹ *Ibid.*, p. 71.

²² Cf. R. Ruyer, *L'utopie et les utopies*, Paris 1950.

²³ Virgilio Melchiorre, *Utopia ed antiutopia*, in «Fondamenti», n. 3/85, p. 31.

²⁴ Antonio Averlino detto Filarete, *Trattato di architettura (Codice Magliabechiano)*, Firenze 1465, in *Il pensiero utopico*, a cura di Massimo Baldini, Città Nuova, Roma 1974, pp. 179-180.

La città di Amauroto di Tommaso Moro è «di forma quasi quadrata»²⁵; l'abbazia dei Telemiti descritta da Rabelais è di forma esagonale²⁶; ai sei angoli si ergono sei torrioni rotondi della misura di sessanta passi di diametro e tutti uguali di grandezza e di aspetto.

La città descritta dal Savio, personaggio di Anton Francesco Doni, «era fabbricata in tondo perfettissimo a guisa d'una stella»²⁷. La *Città del Sole* di Campanella è «distinta in sette gironi grandissimi, nominati dalli sette pianeti (...). Il tempio è tondo perfettamente, e non ha muraglia che lo circondi; ma sta situato sopra colonne grosse e belle assai»²⁸. Sporunde, secondo Denis Vairasse D'Allais, «ha dei grandi edifici quadrati tutti dello stesso stile e ognuno contiene piú di mille persone»²⁹, mentre in tutte le strade di Sevarinde «che sono molto dritte e larghissime, vi sono delle colonne di ferro che sostengono degli ampi balconi»³⁰.

La città di Leliopolis, descritta da Armand-Léon de Madaillan, «è grande, all'incirca, come Parigi, ma è costruita piú regolarmente con pietre screziate belle come il marmo e le sue strade sono lastricate con ciottoli bianchi e rossi molto duri. Le case, poi, non sono cosí alte come quelle di Parigi, e piú uguali tra di loro; le strade, inoltre, sono tutte dritte e si incontrano sempre perpendicolarmente, agli incroci vi sono sempre delle grandi piazze e nel mezzo di queste delle fontane...»³¹.

La città degli uomini volanti di Robert Paltock, intagliata nella roccia, è un quadrato perfetto, i cui lati hanno circa due

²⁵ Thomas More, *Libellus vere aureus nec minus salutaris quam festivus de optimo reipublicae statu deque nova insula Utopia*, Lovanio 1516, in *Il pensiero utopico*, cit., p. 187.

²⁶ Cf. François Rabelais, *Gargantua*, Lione 1534, in *Il pensiero utopico*, cit., p. 191.

²⁷ Anton Francesco Doni, *I mondi celesti, terrestri e infernali degli Academicci Pellegrini*, Venezia 1552, in *Il pensiero utopico*, cit., p. 195.

²⁸ Tommaso Campanella, *Città del Sole*, in *Il pensiero utopico*, cit., pp. 202-203.

²⁹ Denis Vairasse d'Allais, *Histoire des Sévérambes...*, Parigi 1677, in *Il pensiero utopico*, cit., p. 210.

³⁰ *Ibid.*, p. 211.

³¹ Armand-Léon de Madaillan, Marchese di Lassay, *Rélation du royaume de Féliciens*, 1727, in *Il pensiero utopico*, cit., p. 214.

leghe di lunghezza: «Al centro del quadrato c'è una grande piazza rotonda che ha circa un miglio di diametro. Due strade attraversano interamente la città tagliando il centro del cerchio e unendo così le quattro vie del perimetro esterno (...)»³².

La II e la III delle leggi edili enunciate da Morelly recitano: «II. Intorno ad una grande piazza di aspetto regolare saranno eretti con una struttura uniforme e piacevole i pubblici magazzini per ogni genere di provviste, nonché le sale destinate alle assemblee pubbliche. III. All'esterno di questa cinta saranno distribuiti in modo regolare i quartieri della città, uguali, dello stesso aspetto e regolarmente suddivisi dalle strade»³³.

Illuminanti appaiono le tesi di Portoghesi in merito al ruolo assunto dall'architettura nelle costruzioni utopiche più recenti. La loro tensione dominante sembra consistere nella «sostituzione di una natura artificiale alla natura vera e propria, quindi in una modifica profonda, sostanziale, che libera la città dal concetto di luogo, dal legame permanente con il luogo, e la proietta in uno spazio diverso, in uno spazio completamente astratto, in uno spazio in cui l'esperienza umana dovrebbe totalmente rigenerarsi»³⁴.

In questo senso, le utopie urbanistiche ed architettoniche — le quali tutte presuppongono l'incontrastato operare di un potere capace di pervadere tutte le espressioni della convivenza umana — appaiono inquietanti, soprattutto se, non limitandosi all'esame dei loro aspetti letterari, si ponga mente al tipo di società «modulare» cui esse implicitamente si riferiscono.

Molto acute sembrano al riguardo le osservazioni del Ruyer, secondo le quali l'utopia «è un genere falso perché, nata dallo spirito "teoretico", tende, sul piano dell'immaginazione, alla po-

³² Robert Paltock, *The life and adventures of Peter Wilkins*, Londra 1750, in *Il pensiero utopico*, cit., p. 217.

³³ Morelly, *Code de la nature ou le véritable esprit de ses lois*, Parigi 1755, in *Il pensiero utopico*, cit., p. 219.

³⁴ Portoghesi, *Utopia e/o Architettura*, in AA.VV., *Utopia rivisitata*, Milano 1974, p. 20. Sull'urbanistica utopica, cf. anche T.A. Reiner, *Utopia ed urbanistica*, Venezia 1967; F. Choay, *La città. Utopia e realtà*, 2 voll., Torino 1973; M. Tafuri, *Progetto e Utopia*, Bari 1973; D. Hayden, *Sette utopie americane. L'architettura del socialismo comunitario 1790-1975*, Milano 1970.

tenza, senza una buona tecnica di potenza; perché si esprime in una forma estetica, senza che l'utopista possieda, salvo eccezioni, il genio creatore»³⁵.

La concezione della Città come allusione al potere matura compiutamente nel Rinascimento. «Che cosa è il compito dell'architettura rinascimentale — scrive Hoffmann-Axthelm — se non quello di coprire la città di una superficie emblematica che parla del Principe, del potere mediante un ideale nuovo di bellezza? L'architettura si fa professione retorica, producendo su ogni povero muro che venga costruito i segni di qualcosa di più. L'uso quotidiano è sommerso dall'imperiale gesto degli architetti, eccellenti nell'inventare segni sempre più convincenti (...). Per la prima volta si pensano intere città come opere d'arte, e dove si costruiscono tali città gli uomini sono qualcosa che si compra. Quello che conta è la forma emblematica che si produce lì dove tanti uomini fanno le loro case secondo lo schema dell'architetto supremo, che è sempre il potere»³⁶.

Un interessante esempio di utopia urbanistica «realizzata» è la città di Palmanova, costruita dai Veneziani nel 1593. Il centro urbano si sviluppa su un perimetro a nove lati, racchiuso entro mura difensive a forma stellare. Al centro della città è situata la piazza a sei lati, dai quali partono altrettante strade disposte a raggi. Secondo Zevi, ancora oggi gli urbanisti sono affetti «da una frustrazione che dura almeno dalla metà del Quattrocento, quando si dedicarono a progettare "città ideali" concepite secondo schemi geometrici, a griglia o radiali. Tracciati oppressivi, dispotici, totalitari, voluti dal potere per imbrigliare la vita sociale entro un "ordine" ferreo e implacabile, rimasti fortunatamente irrealizzati se non in trascurabili episodi»³⁷.

Il senso di fallimento deriva dal fatto che la società ha quasi sempre disatteso le indicazioni provenienti dagli architetti «idealisti» al servizio del Principe. La ragione è semplice: «I

³⁵ R. Ruyer, *L'utopie et les utopies*, cit., p. 114, in V. Melchiorre, «Fondamenti», n. 3/85, p. 41.

³⁶ Dieter Hoffmann-Axthelm, *op. cit.*, pp. 20-21.

³⁷ B. Zevi, *Op. cit.*, p. 78.

tracciati quadrangolari, circolari, esagonali, stellari, hanno trovato piena espressione negli insediamenti militari, dai *castra* in poi, e nelle case di pena, insomma dovunque gli uomini venissero irreggimentati o detenuti (...). La città "ideale" è tale soltanto per il potere»³⁸.

Il dibattito urbanistico assurge a rilevante tema politico di regime nel fascismo e nel nazismo. Lo sventramento dei centri storici e la creazione di grandi spazi per le adunate (si pensi, ad esempio, alle «oceaniche» manifestazioni nazionalsocialiste di Norimberga) rappresentano la manifestazione del preteso spirto creatore e vivificatore del regime, esteticamente oscillante tra razionalismo e neoclassicismo.

Roma, ad esempio, ridivenuta Capitale «imperiale», forma l'oggetto delle preoccupazioni urbanistiche del Duce, che vuole liberare la «città eterna» dalle costruzioni medievali, per riportare alla primitiva grandezza le opere della Roma antica. Il Duce andava particolarmente fiero di «aver ricondotto i Romani al mare», nella speranza che rispuntassero le antiche virtù marinare che, senza essere mai state eccezionali, permisero ugualmente a Roma di battere Cartagine anche sul mare³⁹.

Il fervore edilizio ed urbanistico è la celebrazione della palingenesi della vita sociale e politica preconizzata dal regime. Il già citato «laudator» delle «meraviglie edili» del fascismo, Paolo Orano, scriveva nel 1937: «Mussolini è il costruttore, il regime fascista un cantiere e questa è l'età nella vita del mondo della ricostruzione italiana. La mente del Duce non s'arresta alle fasi intermedie nello sviluppo del pensiero: va immediato alla soluzione costruttiva. Egli è l'architetto»⁴⁰.

Pretesto di esaltazione del «demiurgo» è naturalmente il risanamento dell'Agro pontino. «Le opere di bonifica — scrive ancora Orano — per la loro integralità documentano con maggiore evidenza la grandiosità del programma e la potenza dell'esecuzione del Duce. A Sabaudia, a Littoria, a Pontinia, ad Aprilia,

³⁸ *Ibid.*, p. 79.

³⁹ Cf. *Le direttive del Duce...*, cit., p. 89.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 7.

Mussolini crea. Colà, egli costruisce anche la fecondità del solco, oltre la casa rurale, il centro comunale e provinciale, l'acquedotto, la scuola, la chiesa, lo stadio, l'ospedale, l'albergo, il teatro, il giardino. Popola le spiagge deserte, traduce la malignità delle acque stagnanti in generoso beneficio di vene fluenti. Il ricominciamento è assoluto»⁴¹.

Ma la descrizione dell'opera imponente del regime presto lascia il posto alla situazione: «La nuova anima italiana — conclude Orano — s'era fatta troppo grande e la gretta meschina casa la soffocava. Mussolini le ha dato gli spazi, le vie al dilatato respiro, al ritmo più rapido. Da tutta questa novella materia di pietra emana una luce sublimatrice. È in Italia che l'uomo ancora una volta ha vinto la più grande prova, smentendo il giudizio del mondo. Ora il mondo aspetta il giudizio dell'Italia»⁴².

Il momento d'incarnazione della nuova estetica urbana fascista doveva essere il progetto dell'«E 42», cioè la creazione di un'area attrezzata ai margini della Capitale, predisposta per ospitare l'Esposizione Universale del 1942 (che non ebbe poi luogo a causa della guerra). Secondo Lucio Villari, uno degli obiettivi principali del progetto era quello della definitiva sistemazione di un'estetica fascista, la ricerca di un linguaggio specifico dell'«arte fascista».

Tutte le opere progettate per l'«E 42» «dovevano rispondere a una categoria estetica (e politica) difficilmente valutabile, la *durata*: una dimensione dalla quale si irradiavano un senso di solitudine, di infinito, di silenzio, di vuoto»⁴³. In quest'ottica vanno dunque comprese le metafisiche architetture dell'«E 42», dal «Colosseo quadrato» dell'EUR al mai realizzato arco di

⁴¹ *Ibid.*, pp. 12-13.

⁴² *Ibid.*, p. 17. Sull'urbanistica del fascismo, cf. tra gli altri, A. Cederna, *Mussolini urbanista*, Laterza, Bari 1981; G. Ciucci, *Il dibattito sull'architettura e la città fascista*, in *Storia dell'arte*, VII, Torino 1982; C. De Seta, *La cultura architettonica in Italia tra le due guerre*, Laterza, Bari 1978, 2 voll.; L. Patetta, *L'architettura in Italia 1919-1943. Le polemiche*, Milano 1972; G. Pagano, *Architettura e città durante il fascismo*, Laterza, Bari 1976.

⁴³ Lucio Villari, *Quell'arco di alluminio che non c'è*, in «la Repubblica», 17/4/1987.

alluminio progettato da Adalberto Libera: silenziose testimonianze di asettiche aspirazioni di purezza estetica.

Non meno interessante è la complessa vicenda della elaborazione del Programma Urbanistico di Addis Abeba, Capitale dell'«Impero» fascista nel 1936. Subito dopo l'occupazione della città, una delle prime preoccupazioni di Giuseppe Bottai, che aveva assunto il governo della ex Capitale negussita, fu quella di far redigere il piano regolatore. Appena due mesi dopo la conquista dell'Etiopia, gli ingegneri Valle, Guidi e Bianchi consegnarono a Bottai il relativo progetto, che venne approvato da Rodolfo Graziani, Governatore generale dell'Africa Orientale Italiana, il 28 ottobre 1936.

I criteri principali su cui si basava lo strumento urbanistico di Addis Abeba erano:

1) la netta separazione della città indigena da quella riservata agli europei; 2) la creazione di un Nuovo Centro, dove fossero situati gli edifici del Governo e i principali edifici pubblici; 3) la divisione della città in zone, ognuna con una specifica destinazione d'uso⁴⁴.

Di tali caratteristiche, il progetto di un Nuovo Centro è quello che assumeva uno specifico significato politico. Come affermavano gli stessi estensori del Programma urbanistico, «l'inserzione del Nuovo Centro tra gli edifici che già rappresentavano la maggiore espressione del dominio della dinastia abissina, riaffirma la totale sovrapposizione italiana all'antica dominazione»⁴⁵. Ma la traduzione in pratica di questa impostazione progettuale non fu un'impresa facile. In effetti, prima che avessero inizio i lavori della nuova Capitale imperiale, dovettero essere redatti altri tre Piani regolatori. La guerra, poi, non consentì di procedere significativamente nella realizzazione del Piano.

Anche nel nazismo è attiva e presente l'euforia urbanistica. «Hitler fece *ex novo* diverse città tedesche. Lo scopo principale era quello di rendere più spedite le adunate e le manifestazioni

⁴⁴ Cfr. Marida Talamona, *Addis Abeba capitale dell'Impero*, in «Storia contemporanea», n. 5-6, dicembre 1985.

⁴⁵ I. Guidi, C. Valle, *Programma Urbanistico per Addis Abeba*, in «Architettura», dicembre 1937, pp. 755-768; cit. in M. Talamona, *loc. cit.*, p. 1099.

di massa, ma non mancavano considerazioni di carattere militare. Se il nazionalsocialismo fosse sopravvissuto, Berlino sarebbe stata rifatta da cima a fondo, una ristrutturazione come quella di Parigi attuata da Napoleone III»⁴⁶. Berlino avrebbe conosciuto il suo Haussmann.

È significativo che lo stesso fervore non è però applicato dal nazismo alle arti figurative. «Di nuovo, in scultura non era consentita nessuna forma di sperimentazione. Tutti i problemi erano ormai risolti per sempre»⁴⁷. Anche qui, dunque, un'affermazione del desiderio del compiuto, dell'inclusivo, del definitivo: solo la manipolazione del tessuto urbano deve lasciare una traccia durevole del regime. Non altrettanto deve avvenire con le espressioni dell'arte che risuonano come riproposizioni dell'individuo, della creatività singolare, nei confronti della massa.

Recentemente Mosse, intervenendo ad un convegno sull'estetica della politica negli anni Trenta, ha sottolineato la necessità, avvertita dai regimi politici del tempo, dell'«autorappresentazione nazionale», attuata attraverso il simbolismo «liturgico» della «religione civile» dello Stato.

La funzione dell'opera fu così quella di dare alle masse il senso della protezione e della continuità. «Qualsiasi dinamica che guardasse al futuro, in realtà qualsiasi mutamento improvviso, poteva mettere in discussione la missione e il successo della Nazione»⁴⁸.

Le realizzazioni di regime dovevano quindi contribuire a sancire la contemporaneità della storia, l'eterno presente del potere «rivoluzionario».

Mosse nota che il fenomeno del ricorso al simbolismo nazionale assunse, negli Stati Uniti, toni diversi da quelli europei. Ivi, infatti, furono la fotografia ed il cinema, piuttosto che le opere monumentali, gli strumenti dell'«autorappresentazione».

Una conferma, dunque, della differente maturazione civile

⁴⁶ G. Mosse, *La cultura dell'Europa occidentale*, Mondadori, Milano 1986, p. 433.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ G. Mosse, cit. in Nicola Tranfaglia, *Bandiera bella*, in «La Repubblica», 8/4/1987.

dell'America, sorta dal dinamismo individualistico più che da una compiuta «nazionalizzazione delle masse».

3. Le brevi ed affastellate note che precedono accennano solo per titoli alla storia del drammatico incontro tra architettura e potere. Esse mostrano comunque che il politico assume l'idea di spazio e di ambiente umano solo per possederlo, manipolandolo, e negargli autonomia. La tentazione spaziale del potere si palesa nel tentativo di inscenare un mondo *definito*, evidente, manifesto nella sua crudezza scenica.

A partire dalla definizione, lo spazio umano non può che evolversi nella predisposta canalizzazione, nelle linee prefigurate dell'opera: ancora una volta, sotto spoglie simboliche, l'impero dell'autorità deprivata di legittimazione «spontanea» si manifesta come *potestas*. L'architettura del potere non conosce che la fissità del compiuto, laddove lo spazio umano può vivere e respirare solo a partire da un'estetica dell'incompiuto e del non-definitivo⁴⁹.

L'assenza ricorrente della dimensione temporale nelle rappresentazioni architettoniche del potere, inscenate su una struttura che utilizza la linea, il piano e lo spazio tridimensionale, vuole obliare la dinamicità feconda dell'azione e risolversi nell'immediato balenare dell'atto puro, in una scarna «estetica della risoluzione»⁵⁰. Nella complessità della compagnie umana, l'istanza della partecipazione richiede invece una «poetica» degli spazi fondata non sulla forma, ma su un processo di formazione, che rinunci a proporre solo «oggetti consolatori»⁵¹.

Come scriveva Mounier a proposito dell'arte, anche la scienza degli ambienti umani non può ridursi «alla pura contemplazione dell'idea o alla potenza creatrice dello spirito; essa è, su tutta l'estensione dell'esistenza, l'espressione sensibile dell'intima gratuità dell'esistenza»⁵².

⁴⁹ Cf. H. Pfeiffer, *Le dimensioni spaziali, secondo un testo biblico, e l'arte*, in «Nuova Umanità», n. 9, maggio-giugno 1980.

⁵⁰ Cf. G. Bilancioni, *op. cit.*

⁵¹ Cf. B. Zevi, *op. cit.*, pp. 66-67.

⁵² E. Mounier, *Il personalismo*, Editrice AVE, Roma 1978, p. 116.

Sul piano tecnico, Bruno Zevi intravede in un nuovo approccio al dilemma spazio individuale — spazio collettivo, in una sintesi dinamica e vitale tra architettura ed urbanistica («urbatettura»)⁵³, la soluzione del problema dell'area del sociale, del territorio «libero» dal politico. In una prospettiva filosofica, il discorso dell'urbatettura richiama la concezione di Maritain del corpo sociale, definito come «un tutto composto da tanti "tutti"»⁵⁴.

Così, la pianificazione urbanistica, lungi dal ricercare le ineffabili armonie geometriche di città ideali, dovrebbe condurre alla progettazione non della città, ma di un «progetto di città», «un'ipotesi del suo divenire da incarnare nel tempo in forme diverse ed impreviste»⁵⁵.

Se l'occupazione dello spazio fisico da parte del politico è il risvolto tridimensionale dell'invasione del campo riservato alle persone, è necessario che il potere si ritiri in ambiti ad «alta definizione»: lo spazio, come il mondo, è l'areopago del divenire umano, del composito intrecciarsi di molteplicità irriducibili, non codificabili in teoremi di geometria euclidea.

La «politica dello spazio» va pertanto ripensata correttamente come corollario della definizione di uno «spazio della politica».

PASQUALE FERRARA

⁵³ Cf. B. Zevi, *op. cit.*

⁵⁴ Cf. J. Maritain, *La persona e il bene comune*, Morcelliana, Brescia 1978.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 67.